

# ENJEUX ET JEUX DE LA REPETITION DANS LE ROMAN RIFAIN

Professeur, Hassan BANHAKEIA

*Université Mohamed Premier Oujda, Maroc*

La littérature amazighe passe, en général, par une étape délicate : le passage de l'oral à l'écrit (institutionnel) se fait de manière timide vu les nouvelles situations politiques que connaît l'Afrique du Nord. Recueils de poésie, romans, nouvelles et pièces théâtrales paraissent sur le marché culturel, incarnant la renaissance d'une culture millénaire, depuis si longtemps ancrée dans la tradition orale. Au niveau du répertoire des textes de prose (romans), les marques de l'oralité persistent à avoir une place prépondérante, à occuper plus d'espace dans l'expérimentation scripturale, se confondant avec le vieux genre : le conte. Tout ce qui se rattache à l'art oral de construire une fiction trouve sa légitimité dans le récit publié, et lui octroie subséquemment une « plus-value » esthétique – comme si le conte était le modèle à imiter pour les romanciers et les nouvellistes.

Ici, nous allons prendre les récits rifains comme des exemples où il serait possible d'étudier ce passage double, tant esthétique que culturel. Notre analyse tournera autour de l'art de la répétition qui « se démarque » dans l'acte d'écrire. Romanciers et nouvellistes rifains, « formés » dans le contage, présentent des narrations où la répétition est centrale. Nous traiterons ce procédé, dans ses enjeux et jeux poétiques, comme la récurrence des mêmes sons (syllabes), mots et syntagmes. Par ailleurs, nous allons analyser quelques aspects de la reformulation du contenu (thèmes, motifs), tout en insistant sur les exemples de répétition « linguistique » afin de montrer comment et en quoi ce procédé renforce la structuration et la stylistique du récit.

## I.- LA REPETITION, ENTRE TRADITION ET MODERNITE

Force est de constater que toute littérature se veut dialectique entre tradition et modernité. Cette dernière produit des perspectives lourdes de sens, assurant la continuité à la tradition tout en opérant des ruptures. Outre qu'elle se réfère à l'opposition oral / écrit (littéraire), question qui pour autant n'est en rien seulement une affaire esthétique, elle nous mène à des aspects institutionnels, politiques et historiques. Elle va procurer à la littérature amazighe dans un premier temps, une place dans l'institution de « l'écrit », et dans un second temps une autre place dans l'universalité (apte à être exploitée sur des supports « modernes », comme l'internet...)

Dans cette étude, notre ambition n'est pas de mettre le doigt sur des traces textuelles qui font du roman rifain un produit littéraire qui varie entre la modernité (genre roman selon les règles 'occidentales' depuis Apulée, auteur du premier roman : *L'âne d'or*),<sup>(1)</sup> et la tradition (conte oral), mais plutôt de voir comment l'itération fait le pont entre ces deux espaces esthétiques. Cette rupture, ou substitution stylistique, est à notre regard une refondation de la littérarité hybride qui gère l'imaginaire et la création de l'écrivain marocain, au moment de concevoir le romanesque.

---

<sup>(1)</sup> H. Banhakeia, « Apulée, écrivain amazigh », revue *Passerelles*, n° 25, p.27-38, 2002.

En plus de la reprise des mots et des syntagmes qui est un élément fondamental dans la prose amazighe, il y a aussi la cohabitation entre poésie et roman, de là la répétition se veut action de faire rimer le texte entre genres. Ce procédé rhétorique est l'un des aspects de la littérature rifaine où le signifiant rapproche le romanesque du poétique, où nous saisissons la dynamique « textuelle » qui se révèle autant dans le physique sonore (allitération, assonance, rime, mètre, rythme), autant par l'emploi de différentes figures de style (métaphore, comparaison, parallélisme, parabole, antithèse, contraste, oxymoron...) La répétition est alors productrice de littérarité du fait que l'auteur en use peut-être pour opérer un écart par rapport à l'oral (la tradition du conte), et le procédé en question prend plusieurs formes intertextuelles, allant du simple mot à une proposition entière, peut-être pour réclamer à la répétition une place parmi la panoplie des techniques de stylisation de l'oral. Cela étant, elle peut être analysée dans le roman rifain à partir du « physique textuel », ou texture, par la présence itérative de voyelles, consonnes et syllabes d'un côté, et de l'autre par la recherche de procédés rhétoriques qui font ensemble la littérarité (modernité) du récit.

Outre son emplacement entre tradition et nouveau, la répétition interpelle la réception du fait qu'elle représente dans le récit de fiction, le moment réflexif, provoqué par l'auteur qui s'auto-cite ou se répète dans une dynamique régressive, cassant la linéarité de la composition et de la lecture, marquant des pauses dans l'écriture de la langue millénaire. Grâce à la répétition, l'histoire racontée retrouve non seulement sa continuité, mais également sa cohérence dans l'enceinte de la Culture. Elle se fait leitmotive, phrases récurrentes, système d'échos et rappels stylistiques, pages réitérées, paragraphes jumeaux et signes répétitifs qui enrichissent la littérature en question.

Il est utile de rappeler que les essais de rhétorique insistent sur le trait protéiforme, parfois négatif, de la répétition ; par conséquent tout travail de répertoire ou de définition de ses fonctions s'avère un exercice difficile.

« Récusée, la répétition est considérée comme une négligence, « un manquement à l'ordre », puissante, elle permet de conférer force et énergie à l'idée. »<sup>(2)</sup>

Il y a tendance à sanctionner la répétition dans la formation et l'expression,<sup>(3)</sup> bien que tout écrivain moderne insiste sur le fait que la réalité est elle-même un acte répété, notamment dans son rapport au processus scriptural – représentation et mimésis, d'une part, et de l'autre l'écriture elle-même se fait récurrente de ce qui est la tradition et le dépassement (ou rature) de celle-ci (nouveau, modernité). Ainsi, la répétition est-elle à saisir comme une étape de composition, sans arriver à être le couronnement de la création.

## II - LES ENJEUX DE LA REPETITION ROMANESQUE

Il demeure néanmoins que la répétition est l'une des constantes dans le récit, collaborant à l'achèvement du sens de l'œuvre. Le produit littéraire se trouve renfloué d'éléments redondants qui se présentent dans différents motifs et isotopies (propres à

---

<sup>(2)</sup> Stéphanie ORACE, *Le chant de l'arabesque : poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam : Editions Rodopi, 2005, p.14-15

<sup>(3)</sup> Henk HILLENAAR, « Style littéraire et inconscient », p.155-173, *Texte et Psychanalyse*, revue de critique et de théorie littéraire, n°10, Toronto : Trinity College, 1990.

L'auteur distingue les figures de style de la première période de l'apprentissage de la langue (la contiguïté et la métonymie), de celles de la seconde période (l'ellipse, la digression, le réarrangement, la répétition). Concernant ce second groupe, l'élève est amené à être conscient de la différence entre le même et l'autre.

l'imaginaire collectif), mais qui varient dans leur fonction dans le récit. Il y a fusion « confondante » entre le conventionnel social et l'authenticité subjectivité.<sup>(4)</sup>

La présence de la répétition dans le roman rifain se fait de manière particulière : elle est reproduction physique sous forme d'une phrase, d'un vers ou d'un syntagme (répétition phrastique), mais elle peut aussi se concrétiser sous forme d'un « écho » : l'on « souffle » implicitement la même idée au lecteur (natif) à différents moments et avec des expressions tout à fait différentes (présences transphrastique, intertextuelle et contextuelle).<sup>(5)</sup>

Dans toutes ces situations propres aux différents récits et nouvelles, la répétition a une signification précise grâce à son emploi dialectique. Il interpelle le lecteur qui partage la même culture. La réception sait alors que ce procédé n'est pas une reprise (énumération et reproduction), mais un rappel particulier d'un espace partagé. Autrement dit, le lecteur rifain reconstruit le texte autrement, tantôt dans une vision continue tantôt dans une vision discontinue. Il verra la parole collective s'exprimer dans l'écrit, et celle de l'artiste dire la beauté de ce qui est « repris ». Les vers, les contes et les légendes sont reformulés dans les récits. Cette variation est révélée à travers les mots et les idées véhiculées par les textes narratifs : *Ajdid umi yitwagg celwaw* (1998) de Mohamed Chacha, *Tasrit n Wezru* (2001) de Samira Yedji-s n idurar (S. El Marraki), *Ticri x tma n tsarrawt* (2001), *Jar ujar* (2004) et *Ifri n ouna* (2006) de Mohamed Bouzaggou, *Aswad Ibuyebpen* (2006), *Asfidjet* (2008) et *Nunja, tanecruft n izerfan* (2009) de Said Belgharbi et *Martcika* (2012) de Mohamed El Hachmi.

Lors de la composition ou de la création chez ces différents romanciers, le texte littéraire se fait lignes raturées et répétitives où les corrections et les énumérations gèrent non seulement le phrastique, mais aussi le transphrastique. La répétition se modélise entre la transgression et la reproduction. Cette modélisation est lente, voire longue, par conséquent elle s'avère une tâche difficile du fait qu'elle engendre un espace de partage « continu » entre l'auteur et le lecteur (de tous les temps, mais surtout identifié comme auditeur).

Par cette littérarité de l'écrit « récurrent », il y a d'une part déclaration de changement ou d'évolution dans la tradition écrite, et de l'autre affirmation de l'existence de nouvelles règles à utiliser dans le récit. Faut-il alors parler d'une sorte de modernité dans cette littérature qui se rattache toujours aux formes « orales » et ouvre des perspectives « de l'écrit » ? Poser une telle question suppose d'autres interrogations : Peut-elle la création rechercher des écarts par rapport à la parole afin de s'investir dans de nouveaux moules ? Peut-on forger une langue littéraire capable d'exprimer la vision du monde propre ?

La répétition se traduit dans le champ romanesque sous forme d'un mouvement sine qua non à la dynamique du récit. Elle constitue des rappels au lecteur, ayant pour corollaire le continuum au niveau de la fiction. Elle ne peut pas être redondance gratuite. Elle assure les péripéties du récit. Faut-il alors la considérer comme une mise en ordre puisqu'elle réorganise la fiction dans le sens d'une structuration logique et cohérente ? En tant que technique de narration, elle n'assure pas en soi le mouvement cyclique, mais plutôt une évolution vers l'excipit. De même, elle se confond avec la négation « nécessaire », étant une forme de transgression. Ensuite, elle « met en question la loi, elle en dénonce le caractère nominal ou

---

<sup>(4)</sup> cf. Michel ZERAFKA, « Fiction et répétition », p.121-136, in Collectif, *Création et répétition*, Paris : Clancier-Guenaud, 1982.

<sup>(5)</sup> Aron KIBEDI VARGA, « Les figures de style et l'image », p.123-135, in M.B. van Buuren (éd.), *Actualité de la stylistique*, Amsterdam : Editions Rodopi, 1997

« La répétition complète a pour seule fonction rhétorique de confirmer le contact et l'accord entre les interlocuteurs ; en revanche, la répétition partielle peut avoir des fonctions rhétoriques plus complexes, participer plus activement au processus de l'argumentation : de figure de style, elle se transforme en lieu rhétorique, plus exactement en un « lieu de l'énumération » » (p.128)

général, au profit d'une réalité plus profonde et plus artiste. »<sup>(6)</sup> De là, les formes de la répétition sont gérées par la différence, d'où le sens dynamique et constructif d'une telle technique d'écriture. Enfin, de ces défis, il y a aussi la réception qui sera, à son tour, enrichie. La répétition met à nu le contrat entre auteur et lecteur (interlocuteurs) pour renforcer la poéticité et l'argumentation de la prose.

A ce propos, Henri Lefebvre écrira :

« la redondance, c'est-à-dire la banalité, la répétition du connu fournit l'intelligibilité. L'information, c'est la nouveauté, la surprise, le désordre qui dérange l'ordre des éléments acquis et utilisés. (...) La répétition n'apporte rien, mais elle est indispensable pour qu'il y ait message, code, répertoire, transmission. »<sup>(7)</sup>

Grâce à un tel procédé commun à la composition et à la réception, le lecteur trouve des signes qui vont orienter sa compréhension du récit.

### III.- LIRE LA REPETITION DU TEXTE AMAZIGH

Quelles sont les fonctions de la répétition dans le récit rifain ? Pour Gérard Genette, la répétition est spécifiquement « l'autre du même », et en général elle est « déjà variation ». <sup>(8)</sup> Comment organiser alors la lecture avec des répétitions thématiques (souvent littérales) et d'autres stylistiques qui démultiplient les formes (variations) ?

La question de l'écriture est un thème moderne dans la littérature rifaine. Si dans la poésie orale, l'écriture était synonyme de destin ou de sortilège, avec les jeunes romanciers l'écriture devient un souci de fixation et de lutte pour l'identité. En général, le roman rifain se veut à la fois un écart et un prolongement du conte (littérature orale), il reproduit par amplification la même esthétique.

«- Ad oawdev tira i tudart inu. Id as nniv i Mennuc s usaprat.

- I necc, mani va iriv? Id xafi tarra amen id tennexdef teqqim zzat i. Tegga ixef nnes war tessin. Tesniomir axmi war tessin illa mara uriv d nettat i va yirin d ssmex i zi va ariv, ad tiri d tira d awar d axarres... d tudart i va yariv ». (*Ticri x tma n tsarrawt*, p. 90)

Il y a ce rappel constant du processus de l'écriture (ari, tira) comme si l'auteur repensait sa fonction et remettait en question le récit. Ainsi, écrire se confond avec l'acte d'exister. La répétition est-elle une règle vitale pour écrire ? Répéter, ce n'est pas annuler le récit, mais plutôt le sauver afin de le perdurer dans le temps (de lecture). Répéter, c'est précisément récrire. En outre, dans *Ticri x tma n tsarrawt* il est question de l'acte d'écrire comme s'il s'agissait de l'acte d'exister. Ecrire contre le silence du début : (p. 1) ; sa bien-aimée est la source d'inspiration de l'écrivain. Peut-être y a-t-il aussi un rappel au récepteur qu'il n'est plus question de parler/écouter, mais de écrire/lire...

Le plus impressionnant dans ce récit est le style poétique de Mohamed Bouzaggou qu'on remarque dans plusieurs passages, surtout quand il s'agit de proférer l'amour infini à la femme/patrie/langue/identité...

Cette répétition sera axée plus sur l'acte d'écrire ; comme si l'auteur rappelait au lecteur qu'il s'agit d'un « récit écrit », et non pas d'un récit oral. Comment expliquer un tel attachement d'écrire sur l'amazighité ?

---

<sup>(6)</sup> Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris : PUF, 1968, p.9

<sup>(7)</sup> Henri LEFEBVRE, *Le langage et la société*, Paris : Gallimard, « Idées », 1966, p.79

<sup>(8)</sup> Gérard GENETTE, *Figures IV*, Paris : Seuil, coll. Poétique, 1999, p.101

« Axmi cem tarivà tacivà ðdjivà, necc ad ssarsevèreqrem zeg iÿdewdan inu tmettiv, tacià axmi dayi teggid ca n tmegga zi cem texsevà anict uya, marr<sup>'''</sup>a tifras nnem itazzer àvarsent uqemmmu inu, min daym d aweddar itaf it wur inu » (*Aswad Ibuyebpen*, p.56)

Les reprises, ici syntaxiques et lexicales, ne sont pas littérales ; elles témoignent de l'affolement chez l'auteur : il est incapable de trouver la phrase juste, celle qui puisse tout dire, pardon tout marquer. L'écriture coule dans les veines de notre écrivain, et l'angoisse se fait récurrence du même exercice scriptural : écrire enfin un roman...

Notons, par ailleurs, que la répétition dans le langage familier est synonyme d'incapacité à communiquer ou bien d'impossibilité à exprimer l'idée dans une langue claire et précise. Dans ces romans rifains qui entament la tradition écrite, loin de toute forme institutionnelle, la répétition se définit comme un élément de création, rarement sans ordre ni sens, mais souvent comme un procédé interne à l'écriture qui se cherche parole « fixée » dans le cas de la littérature amazighe.

D'une manière précise, cette répétition se définit comme transgression du contrat auteur-lecteur qui se base sur l'économie de l'effort :

« Elle constitue un écart par rapport à la loi du moindre effort, puisqu'elle impose deux éléments ou plus, là où un seul suffirait ou, plus exactement, puisqu'elle multiplie le même élément, alors qu'une occurrence aurait suffi. »<sup>(9)</sup>

En somme, la répétition provoque le redoublement du sens. Dans un premier temps, elle fait du signe « répété » en tant qu'élément opaque, mariant les deux processus : écriture et oralité. Ainsi, la facilité de compréhension est annulée du fait que la désignation ne peut charger uniformément la matérialité des signes dans leur rapport de référentialité aux objets du monde. Dans un second temps, il y a lieu à la transparence avec la répétition : le contexte et le texte sont évidents et simples. Il n'y a pas de recherche de la difficulté, mais plutôt de la simplicité, voire de la simplification, d'un ensemble de jeux au sein d'une culture partagée entre auteur et lecteur.

#### **IV.- LES JEUX TEXTUELS DE LA REPETITION**

La récurrence d'un son, d'un mot, d'une phrase ou d'un poème à travers le roman est plus ou moins un indice du degré de la maîtrise du récit de la part de l'auteur, mettant au premier plan la cohérence et la continuité de l'œuvre. Parfois, cette répétition textuelle remplit le rôle d'une idée obsessive, d'autres fois elle est un écho sonore : le signifiant envahit le signifié...

Marquage thématique, la répétition offre au lecteur une idée explicite à propos du thème nodal qui gère le discours auctorial (hyperthème). Ainsi, sur le plan sémantique, la répétition remplit la fonction de ressassement, d'obsession et de cyclicité dans le romanesque. Quels sont les jalons posés par ces répétitions dans le roman rifain ? Ajoutent-ils vraiment quelque chose aux significations véhiculées par le récit ? Ou bien cette redondance n'est-elle pas un retour en arrière, vers le primaire comme forme de sécurité rien que par des figures « sans surprise », autrement dit un retour à l'oralité du conte ?

##### **1.- LE JEU DE LA REPETITION PHONIQUE**

Si la répétition est dans la poésie amazighe une technique fréquente par souci musical (rime, allitération, assonance, mise en relief, insistance...), elle devient dans la prose comme une marque « culturelle » et esthétique qui signifie la difficulté de la narration dans une telle

---

<sup>(9)</sup> Madeleine FREDERIC, *La répétition, étude rhétorique et linguistique*, Tübingen : Niemeyer, 1985, p.89

langue depuis si longtemps marginalisée et mise hors des institutions, autrement sans reconnaissance.

Par le processus des répétitions, l'auteur vise des fonctions poétiques au sein d'un texte narratif où le jeu sur les rimes s'avère important. Le textuel se répète au niveau de la composition consonantique des mots (allitérations) et au niveau des voyelles (assonances). Le romancier imite le poète : il élabore des passages rimés comme si c'était des vers ou des hémistiches, tenté qu'il est par le statut d'écrivain : maître des mystères de la langue.

Nous observons dans le roman rifain le retour des mêmes voyelles et/ou consonnes pour renforcer la littérarité du passage. Il y a la répétition du même mot à la fin de la proposition, et la répétition d'une syllabe (poétique). Dans de telles récurrences, les mots sont regroupés à partir du critère de leur musicalité (signifiant). Le pouvoir sonore est important pour la réception : l'auteur verse plus dans le musical que dans le sémantique.

Mohamed Bouzaggou inocule dans *Ticri x tma n tsarrawt* des passages poétiques :

« Rxezrat ura d nettat d awar. Anhezzi, ticri, ura d netni d awar. S wammu i tuàa kidi tessawar Mennuc. Tuva qqarev à rxezrat nnes, anhezzi nnes, ticri nnes, ar ami ufiv à ixef inu d amepdar nettat d amsermed i dayi yarezmen imezzuven x tcuni n wawar n wurawen, i dayi yarezmen tittawin x wesfarnen issarrujduden, x rebhut isruban ifadden. » (*Ticri x tma n tsarrawt*, p.84)

L'auteur choisit un lexique poétique pour exprimer l'amour et le charme féminins. Il s'agit, précisément, d'une métaphorisation du cœur qui possède des paroles : « awar n wurawen » pour dire les souffles de la passion. En plus de l'allitération (n, r), de l'assonance (a, i) et de l'anaphore (i dayi yarezmen), notons également des verbes de mouvement (anhezzi, ticri), et le mot « awal » qui revient toujours, comme un ensemble de paroles corrélées à la beauté du corps, et par là du corps de la langue « transcrit » sur la page blanche !

C'est bien la récurrence des marques des adjectifs possessifs qui revient souvent dans les romans rifains, remplissant la fonction de déictique et d'indice de la subjectivité de l'auteur, étant proche de l'ordre oral. Samira yedjis n Idurar utilise abondamment les marques de l'oralité dans son unique roman : *Tasrit n Wezru*. Elle opte aussi à faire rimer le récit qui prend lieu et fable dans le terroir rifain des années sombres de la famine et de la guerre :

« Atav à ayar ad iouq maĔĔĔa imeñian nnes. Atav à tamurt ad tessevmi marr'āa imedran nnes. Atav à ajenna ad isnufser marr'āa isudar nnes ». (*Tasrit n Wezru*, p. 101)

La répétition phonique du possessif « nnes » résonne avec « maĔĔĔa », constituant une rime interne. L'adjectif possessif remplit la fonction déictique, propre à une forme orale. Cela renforce plus l'idée d'un souci métrique et d'une fixation chez la romancière dans sa narration « écrite ». Cette quête formelle nous rapproche de l'hypothèse suivante : Samira entend raconter une histoire qui s'écarterait du conte, et placerait le lecteur face à une page écrite en tamazight.

La même redondance phonique est présente chez Said Belgharbi, connu pour son écriture minimaliste, ses commentaires explicites dans les trois récits. Dans son recueil de nouvelles *Aswad Ibuyebpen*, le narrateur se met dans l'âme d'un poète. Néanmoins, ses rimes seraient peu recherchées, alors inacceptables :

« Yenna as : tiggaz nnem tesder daysent tayri nni yeffud ix f inu, tittawin nnem yiriwen iweddar daysen weswadĤ inu, ticri nnem tfarren imesraq zeg isu'raf inu ». (*Aswad Ibuyebpen*, p. 12)

Ce passage résume la force des sensations, à partir de la vision subjective « inu » au moment de la description du portrait de la bien-aimée. L'auteur parlera du tatouage où l'amour a couvé, ensuite des yeux qui l'ont envoûté enfin de l'allure de la bien-aimée...

Dans un autre passage du même récit, un autre adjectif possessif, formé de deux syllabes, (« ayi »), est récurrent :

« Yenna as : Byes ayi d tameqyast x tvallin nnem, niv d txadent di treddet nnem, sunnedÿ ayi mermi mma texsed. Nivà gg ayi d ismevâ d imxennecàvar idaren nnem. » (*Aswad Ibuyebpen*, p. 13)

L'auteur, toujours amoureux, se voit parure sur le corps de la bien-aimée, mais aussi un esclave. Par là, la répétition rend compte de l'idée de l'amour possessif...

La réponse de la bien-aimée est immédiate :

« Tenna as : Ayyaw ! X tazyudi d issazzar wawar nnec, isruba tisevnas x tqicciwin n idurar, issemoizza taciwin deg uoeddis n tkessit, taciv akids ituc`rured s tament, maca oad yeqsep uvendef s tayri inu deg yefran n uweddar nnec ! » (*Aswad Ibuyebpen*, p.14)

La répétition phonique par l'usage des mêmes possessifs révèle la force de l'amour qui les unit.

Dans un autre passage, révélant un ton qui marie romantisme et réalisme, Said Belgharbi s'adresse à la terre des ses Ancêtres (le Rif) :

« Daym i cciv angur iggwin s taryazt nnem, jjiwnev daym ridam n tzewdiwin yefzen s ucar nnem, jar ivarfawen n tissar nnem i paryev ineqqimen nnem. D mecpa n ixeyyiqen iwyevâx yiri nnem ». (*Aswad Ibuyebpen*, p. 81)

Le possessif « daym » produit un écho particulier quand il est corrélé à l'adjectif « nnem ». Obnubilé par une nostalgie extrême, l'auteur ne peut plus oublier son pays. Pour cela, il exprime aussi son attachement infini, par le fait d'énumérer des verbes d'action (cciv, jjiwnev, paryev, iwyev) se terminant avec le son (v) ; cela constitue une récurrence qui connote l'amour « absent ».

Après l'amour de la terre exprimé par la répétition phonique, l'auteur développe un autre aspect stylistique (répétition des marques de l'inaccompli), cette fois relatif aux valeurs traditionnelles qui sont délaissées :

« Narzu x rall nnes, nuf itt tuyar d tamenneoruqt var raggwaj, tejj it d ayujir n ifassen nnes tuva days ittuden tudart, tuva days itkessin s ucetci, days i tessufuvâ afeqqeo nnes izeryen s tarzugi, yuvin d imunas x tmewwa n yezran nnes, di tuva tespemma allun nnes axmi tqetta tarjet deg wur n tmessi nnes ». (*Asfidjet*, p.79)

Ici la répétition est « redoublée » par la présence des marques (tuva, nnes). Cette récurrence se rapporte aux gens qui ne jouent plus du tambourin (outil traditionnel) : l'oubli (ttuv / tuva) est implicite dans ces syllabes. Le ton récurrent, véhiculé par le champ lexical, exprime la douleur, le souci, l'amertume...

Dans le paragraphe suivant, Said Belgharbi opte pour faire rimer son texte en utilisant « i, zi, v » :

« Tsunnet nni di ndevâ temzi inu s ifiran n taduft nnem i zi tt mmudev, adexs nni zi mnunyevâ zi yiffan nnem i zi tdev, azri nni zi cem rucevâ zi tmenqarin nnem i zi t id ípetcev ». (*Aswad Ibuyebpen*, p.56-57)

Par la répétition de ces deux éléments il y a l'expression de l'idée qui tourne autour du lait « avi », véhiculant une signification si ancrée dans la culture rifaine : la nourriture vs la

famine... Notons également que la répétition de la marque (v) est également liée à la structure du verbe amazigh – à la première personne du singulier. Ici, les verbes désignent les actes de l’auteur à travers lesquels le lecteur décortique le rapport ombélical au pays natal d’une part, et de l’autre le parallélisme (... nni zi...zi) redoublé par la récurrence de « nnem » pour exprimer l’attachement perpétuel à la terre.

Comme synonyme de la mort de l’être, le silence est de retour, et c’est avec le procédé de la répétition (allitérations) que Mohamed Bouzaggou va le mettre en exergue :

« REXXU, USSAN SQAREN. IZURAY ARECMEN S RIMART N REPFA N IPEJAREN. WAR TTESRID MVAR I WESQAQI N IYAZIDEN WARRAN TIRI DEG IVEZKAN ». (*Jar ujar*, p. 1)

L’auteur produit des assonances dans ce passage par le biais de la nasale qui prédomine dans la langue rifaine, en plus de l’allitération de « s, r ». Ceci donne plus de sonorité à l’extrait. Cela contraste avec le silence qui règne sur ce village où les jours « se sont tus ».

Dans une langue qui se base sur trois voyelles (a, i et u) et une quatrième voyelle lubrifiante (e), la production des répétitions vocaliques dans l’amazighe s’avère un exercice agréable pour les écrivains. Le jeu des assonances est présent par la voyelle « i » dans un autre extrait de Samira yedjis n Idurar :

« Dini di taddart n Rpaj Mmup, manis d tnufsuren ivuyyan ssecmaden tesmed n uvelluy nni, tcarragen aoeddis n tmurt i xaf itifrer wayrar n unuri, tcarragen udem n tudart iddakkwaren zzat i raxart d aoerbub n uravi ». (*Tasrit n Wezru*, p. 101)

En plus de cette assonance en « i », il y a la répétition du verbe « tcarragen » (sous forme d’anaphore) qui énonce la violence, la métaphore « ayrar n unuri » donne une force d’expression qui signifie combien ce malheur est majestueux.

On trouve la même assonance dans un autre extrait, mais cette fois dans une ambiance euphorique :

« Necc d adrar srusiv cem xafi, maca nemsarwas deg wazri, reowetc nnev d asari jar tibeppar n bunarjuf d udurri sennej i ijartar n tiri ». (*Aswad Ibuyebpen*, p. 40)

Notons ici qu’en plus de la rime « i » il y a l’assonance de « a » ce qui a donné un rythme riche avec l’allitération de « r ». Le lexique choisi est lié à la nature, ce qui dévoile la fidélité de l’auteur à la terre.

La narration gagne par la présence des récurrences phoniques.

« Deg ij n tmeddit zi tmedditin nni i di iru wesqar. Dcar n Yefri yefsi sadu taffiwin n tallest; acnaw arramet n umettin ifesyen sadu idurar n ucar. Ioerbab n raxart geoden d zeg ivezkan Ýdrin d zeg yefran, csin d imeyran usin d ad zzays mjaren tudart. AsemmidÝ itsudÝ di dcar, isqarqub tisedwin n tseklutin, lva nnes yedwer; acnaw lva n temja ixeyyqen itareyyac tiqessisin n imettawen. Ioerbab n tallest tecuruden ak ivuyyan n ibavriwen d iravan n wuccanen ». (*Tasrit n wezru*, p.131)

Ici, il y a deux rimes en (r, n). Quant au lexique choisi, il nous mène dans un espace de peur, d’angoisse et de tristesse (gerbiers de soucis, les cris des corbeaux et des chacals). Ce chagrin est plus développé dans la comparaison : village fondu sous les gerbiers de l’obscurité comme un cadavre sous la terre. Le vent souffle comme l’air du fifre triste qui parsème des larmes...

En somme, la répétition phonique rend les textes romanesques proches de la création poétique. La plupart des romanciers rifains opte pour un tel exercice afin d’exprimer la beauté

de cette langue d'une part, et de l'autre d'affirmer que ce récit s'écarte de la narration du conte, pour proclamer un lieu de droit physique dans l'écrit.

## 2.- LE JEU DE LA REPETITION DU MOT

Si la récurrence phonique enrichit la dimension poétique du roman, répéter un mot sert à interpeller le lecteur sur l'importance de ce « signe » dans la construction de la fiction. Il y a alors un contact explicite entre auteur et récepteur : cette interaction réduit (ou bien explicite) le discours de la fiction. Faut-il prendre la répétition pour une synonymie paraphrastique ? Ou bien s'agit-il tout simplement d'un jeu recherché par l'auteur ?

Nous lisons dans *Ticri x tma n tsarrawt* :

« Mvar tnamen idsen di rweñt n tuffut. Jar asen aswadÿ iyemmar min qqaren d awaren. Awar iteftuttus asen deg uqemmm itteffevà d d asevdi. Awar d asevdi... Ussan n umuni nender iten àvar tiyyart n usevdi. » (*Ticri x tma n tsarrawt*, p. 1)

Dans ce passage le lecteur découvre une littéarité précise par l'opposition parole vs silence. Le mot « awar » apparaît comme une anaphore, sous forme de répétitions au début des phrases. Que veut dire l'auteur par « Awar iteftuttus » ? Est-ce la parole qui s'émiette vu son incapacité devant le silence ? La parole apparaît sans voix. Nous avons « tiyyart n usevdi » pour dire que le silence possède une tige ou un tronc. Néanmoins, c'est la personnification qui gère la structure poétique. C'est bien le regard, en maître tyran, qui chasse les paroles, et ici, c'est l'homme ou l'animal qui chasse : la parole ne va rien dire. Elle est morte, devenue langue muette, mais elle produit les mêmes mots (récurrents).

Les mots servent d'espace de réflexion pour les romanciers rifains afin de répondre à la question suivante : Ce lexique « marginalisé » peut-il produire une œuvre d'art ? Un roman, en l'occurrence ? Par la répétition de (zi... wardiv) utilisée par Said Belgharbi dans *Aswad Ibuyebpen*, l'auteur tente de mettre noir sur blanc un sentiment intense :

« Zi tfuct uymevà am d ,tya nnes, zi tziri wardivà am d rebhut nnes, zi tmedditin ucarevà am d asqar nnsent ». (*Aswad Ibuyebpen*, p. 43)

Ici, le père dévoile sa passion envers sa fille, lui offrant un faisceau des astres du jour (le soleil), et de la nuit (la lune). Le jeu du parallélisme renforce l'importance du structurel sur le sémantique. La répétition de « zi » se fait saccadée dans le texte, rendant compte d'un auteur qui se veut poète avant tout, dans l'usage des mots...

Ainsi, la répétition du mot se présente-elle souvent sous forme de simple anaphore dans les récits. Nous avons un autre passage :

« jar min sriv d min war zriv, jar tidet d uxarreq, jar baba aked war iymiv d yemma izummen awar, jar tarja inu d Timuc, jar henna d Muḥ Ameqqran, jar asevdi d wawar, jar tazzra d ubeddi, jar tarjijat n wur d uhardef n tmijja, jar amuvzer d umenvi, jar tudart d tamennawt, jar ayi d necc d cek... jar u jar i ymiv, i trup temzi inu ! » (*Jar ujar*, p. 73)

Les pensées du narrateur sont arrêtées court, lors de cet incident, fixées sur la même obsession, la même hésitation entre deux espaces différents, explicitée par la répétition du mot (Jar) qui sert au moment de la titration : *Jar ujar*. Peut-être faut-il ajouter que cette linéarisation des répétitions en position d'anaphore, se révèle également dans d'autres passages lors de la clôture (épiphore).

Avec Mohamed Chacha, les mots sont répétés par la mécanique de la parole. La langue romanesque se fait identique à la « parole », autrement dit à la langue usuelle où les emprunts abondent :

« Lexmi tuva dderraben, ur yilli jar-asen pawel xx-i ad xxek pawlev. Wen idzemmeren i ca yiggi-t, aderreb, d aderreb, ca nnedni, d ca nnedni. » (*Ajdid umi yitwagg celwaw*, p.10)

Avec ces répétitions dans *Ajdid umi yitwagg celwaw*, récit réaliste et virulent, il y a l'intention de l'auteur de tourner en dérision la duplicité de la réalité des choses d'une part, et de l'autre embrasser dans un ton ironique le point de vue du personnage, tout un 'hint' pour le lecteur. Les mots sont répétés pour signifier ce qu'ils signifient l'usage.

Dans un autre passage, le romancier rifain ajoute :

« Ggin as pmed, ad yipmed rebbi, netta yipmed lmexzen, itxelles ttemenyat pima ad icekkem. Wu, d ajardami, xelles xxe-s ssekra. Wu, d lqayed, gg-as kumpra. Wu, d amxazni, sev as lpakiyyet n ddexxan. » (*Ajdid umi yitwagg celwaw*, p.67)

La répétition des mots (pmed, wu) explicite la colère du romancier. Par ce procédé, l'auteur condamne la corruption "généralisée". Tout le récit va dans la perspective de condamnation, mettant au premier plan une écriture engagée. Sur le plan formel, les mots dénotent une profondeur « idéologique » propre à l'auteur.

Avec Mohamed Bouzaggou, qui recherche la poéticité des mots dans la composition romanesque, il y a également l'abondance d'anaphores.

« Rup,

Rup ttar anzar...

Rup isi uru nnec var ujenna, atav ad irin ibucen. » (*Ifri n ouna*, p.36)

Le verbe (Rup) polysémique, signifiant à la fois ici « aller » et « il est vain de »... De là, le ton ironique est explicitement enlencé : les mots sont alors à redéfinir dans une telle portée...

Dans d'autres passages qui se confondent avec des points de vue directs, Said Belgharbi commente subjectivement une idée, en l'apportant dans des séries récurrentes afin de montrer la colère de l'auteur, à travers la répétition des mêmes mots :

“tezdev vars tenni umi qqaren targazt, maca targazt ur telli akd upewwas, am tenni t issufven zeg dcar nnev s tegrawla issarven tifawin n tlelli xef idurar nnev. Targazt akd twetmin, argazen tacan teffev zzaysen turrugza” (*Nunja tanecurft n izerfan*, p.8)

La colère de l'auteur est explicitée par la répétition du mot « targazt ». Cela réduit la beauté du passage ; l'analogie ou la synonymie seraient plus intéressantes....

Quant à Mohamed El Hachmi, il apporte des passages récurrents dans *Martcika* où le mot prend la charge d'une obsession :

“Turja: Raja, raja, oad war mdiv awal inu. Qa necc zermmarv ad semmesklev imucan n ytran. Cek war tzemmarv! Zemmarv ad jjev mkul ijj itwala ix nnes d min ix! (...) Zemmarv, zermmarv, zermmarv... Maca cek war tzemmarv.” (*Martcika*, p.17)

En tant que jeu poétique, cette répétition du même mot au début des propositions apporte un rythme de rupture, une tonalité montante et une certaine poéticité pour le passage qui renvoie à l'univers onirique. Par ailleurs, cela présuppose une pause au niveau de la répétition durant laquelle le lecteur revisite le lexique amazigh...

En somme, par ces jeux sur le mot « récurrent », l'auteur recherche à « enrichir » ses idées à travers le signifiant, mettant au premier plan la dimension poétique. Cette anaphorisation, parfois voulue d'autres fois imposée, de l'idée à développer est avant tout une

remise en question du sens des mots utilisés. Esthétiquement, il s'agirait d'une autre pause « filmique » où le lecteur revoit le monde présenté, et sa lecture devient plus attentive de la répétition « si sanctionnée »...

### 3.- LE JEU DE LA REPETITION DU SYNTAGME

Le jeu de la répétition prend plus d'espace et de volume dans d'autres passages romanesques. Il concerne des syntagmes et de longues propositions, menant vers l'espace intertextuel. L'objectif de l'auteur est toujours de redoubler d'intensité poétique afin de révéler au lecteur sa quête d'une forme « signifiante » qui puisse gérer les sens du récit, tout comme il montre sa maîtrise de la langue et de la culture amazighes (où il recherche ses intertextes).

« I wenni i dayi yejjin am temcunt jar teqrinin inu. I wenni i dayi yeggin d abrid i tecri. War xafk sxarriqevà a aryaz inu. Tudart inu tedwer teqqen àvar ufiru. Ussan trapen arenyen di tiyru. Cek tarenyed di raggwaj, tesrubid ixsan inu, arramet tennuri dayk, ur iccur s unuri. Ini... ini ayi a aryaz inu, rexxu mani i àva ggevà bupber inu? » (*Ticri x tma n tsarrawt*, p.62)

Dans ce passage qui narre la douleur d'une femme abandonnée par son époux émigré en Europe, il y a récurrence de la proposition « i wenni i dayi », en plus de la phrase impérative « ini » dans le passage pour mettre en valeur le ton aigu de cette scène plaintive (si fréquente dans l'anthologie de la poésie rifaine ancienne). Il y a présence importante des voyelles « i » et « u » comme assonance, et une allitération en « r » et « n », et encore des vers célèbres. Cette intense plainte est à situer du côté des parties sensibles du corps : « ixsan » (os), « ur » (cœur) en plus de l'âme « bupber », et avec ces mots des intertextes poétiques émergent de la mémoire collective.

Dans un autre passage Bouzaggou écrit :

« Tpjait inu, necc s yiman inu war tt ssinev... Tpjait inu d amxumber n tudart inu deg uxarres n yewdan... d rirart i ipparewccen tivit n ipenjaren, i ismuredsen tazyudi deg uqemmm n Umarzag, i ijeyyfen asfarnen di tittawin n Lgut... Tpjait inu, a ipenna d tarzugi i ivemyen, war tejjji tadeppact ad tt iyma jar wurawen... Tpjait inu, d tpjait n twafit var àad tt afevà necc oad i àva ad am tt iniv ». (*Jar ujar*, p. 22)

Nous trouvons aussi l'opposition entre l'amertume et le sourire / bonheur, qui mène l'auteur à méditer sur son existence. La répétition (tpjait inu) renforce l'idée d'un narrateur qui se cherche dans l'altérité, en établissant un dialogue esthétique (intertextuel) avec la tradition symbolisée par (tpjait inu inu, a penna), et par extension le genre contique.

La même répétition de la proposition est présente dans *Tasrit n Wezru* de Samira yedjis n idurar n Arrif.

« Tanfust a yelli d tazirart, tura x tefras n unebdu yeffuden, tura x tefray n umawan yuzven, tura s tnedwin n imettawen d ivezran n idammen. Tanfust a yelli, d ayezzum yevban deg wurawen, d aravi n mezri nni oad war yiwiden, d lva n tqessist ixeyyqen itwaàvenjen s repriq di tmevra n imeïïawen ». (*Tasrit n Wezru*, p. 103)

Ici, il faut souligner la présence de l'image de l'absence de l'aquatique, sens de vie. La métaphore « *ivezran n idammen* et *tinedwin n imeïïawen* » sont une référence aux martyrs de la résistance face à l'occupation espagnole. Le lecteur se trouve, aussi, en face d'un long poème écrit en prose : il y a répétition de (tanfust a yelli... tura), mettant en relief les éléments définitoires du conte, avec de telles expressions...

La répétition se manifeste parfois par une phrase négative :

« Awar inneotar deg iyrān n uxeyyeq yeffuden, war yeqqim di tudart ivezran n imettawen i ten àva d iseswen. War yeqqim deg idurar azider i zi àva d qqden titt, n uyujir innuryen. War yeqqim di tmuvri yesrawen, mvar asqar ithewren.» (*Tasrit n Wezru*, p. 114)

La proposition “war iqqim”, signifiant le même ton plaintif (nostalgique) qui tisse tout le passage, elle se construit à partir de l’abondance des scènes tragiques de la même époque. Cette reprise négative tend à multiplier ou à fixer la perspective énonciative de tout le récit.

#### 4.- LE JEU DE LA RECURRENCE INTERTEXTUELLE

Notons que la répétition est d’une charge culturelle, autrement dit l’inscription de l’auteur se fait de manière intertextuelle. Elle peut véhiculer le mouvement cyclique de ce qui est dans le même texte (autarcique) ou bien ce qui est en dehors du texte en question (intertextualité générale).<sup>(10)</sup> Etant l’articulation double du texte et du discours, le procédé (ou cette fois technique) de récurrence constitue ou tend à devenir en plus d’une forme poétique, une expression tout à fait culturelle.

L’expérience romanesque de Bouzaggou devient plurielle quand il opte pour la répétition intertextuelle. Cette fois, l’auteur emprunte d’autres textes de genre différent : des vers d’Ahmed Ziani.

« Cem d wafit inu i xef arezzuv oad war tt ufiv

Rami zriv izeryan war jjiv min war nniv

Rami zriv azri nnem war ufiv min va inoiv »

Ensuite, d’autres vers de Saïd Moussaoui :

Arr ayi ix f inu niv icsi ayi varm

Niv pda ayi d tasellest i yiri nnem isebpen »

(*Ticri x tma n tsarrawt*, p. 88)

Pourquoi de tels emprunts poétiques ? Est-ce pour signifier l’autorité des vers modernes (appartenant à des poètes nommés) ? Est-ce la thématique (amour) qui est à l’origine de l’emprunt ? L’auteur, par un jeu qui marie ironie et défi, va se sentir lui-même poète :

« Maca ires inu inna as:

Mennuc, d cem d aqwar i iqqimen i wur inu ». (*Ticri x tma n tsarrawt*, p. 89)

Ici, la répétition phonique « i » (assonance) explique l’état psychique du protagoniste : il aspire à l’amour pour « annuler » la tristesse, tout comme il aspire à la joute poétique (tradition). Ce procédé est un prétexte pour créer. Il reformule ainsi la passion des poètes rifains face à la tradition. Cette reformulation est un jeu intertextuel qui interpelle le lecteur à la richesse de la culture...

Bouzaggou ne cite-t-il pas des poèmes traditionnels (collectifs) ? En effet, l’auteur insère la tradition orale dans son œuvre, dans un contexte festif, lors du mariage.

La présence de quelques vers « izran » :

« Aya mudrus inu, aya mudrus drus

Mecpar icewwar bu rmunyu ifsus ». (*Jar ujar*, p. 38)

Cet emprunt, de nature anthologique, est en soi une référence à la culture rifaine. Le roman devient une mémoire collective, un rappel culturel (propre à toute la communauté

---

<sup>(10)</sup> Pour Lucien Dällenbach, il existe trois formes d’intertextualité :

- 1.- intertextualité générale : entre des œuvres écrites par des auteurs différents ;
- 2.- intertextualité restreinte : entre les œuvres du même auteur ;
- 3.- intertextualité autarcique : autocitation dans la même œuvre du même auteur.

(cf. « Intertexte et autotexte », *Poétique* n°27, 1976, 282-296)

linguistique) – comme c’est le cas avec le conte. Ainsi il ne peut pas y avoir de répétition totale, et par voie de conséquence la répétition du signifiant n’est pas la répétition du signifié du texte, mais également un rappel « générique ».

En guise de conclusion, comme marque de modernité qui inscrit principalement le texte dans la scripturalité, la répétition tend à marquer l’attachement manifeste de l’auteur à l’institution de l’écriture, ensuite se manifeste structurante dans la mesure où elle renforce la poéticité du passage (écrit), comme récurrence rythmique, créant un écho sonore et vital pour la langue et la culture, enfin traduit sur le plan sémantique l’angoisse d’une tradition ou l’obsession d’un auteur en quête d’expression « institutionnalisée » et policée, bien que l’attachement à l’oralité soit toujours solide.

Si avec le récit rifain en particulier, et avec le roman amazigh en général, la répétition véhicule la remise en question du passage « obligatoire », de l’oral à l’écrit, la narration, par un jeu stylistique, se trouve à son tour, remise en question, en tant que reproduction de formes anciennes.

En général, en tant qu’élément propre à la langue « si ancrée dans l’oralité », la répétition participe de la macrostructure du récit, en ouvrant d’autres voies de narration, à part celle du conte. Elle révèle un récit dans son état embryonnaire, dans ses premiers balbutiements, en absence d’une syntaxe romanesque et d’une tradition écrite, et au romancier amazigh de suivre la spontanéité qu’il puise de l’art du conte, récupérant autant le dictionnaire et les « textes » consacrés que les reprises structurales. Enfin, dans la littérature amazighe, la répétition n’est pas un procédé subversif (de réécriture ou de ressassement), elle est plutôt un procédé de rappel « historique » d’une expression qui se recherche incessamment à travers la narration.

## **CORPUS :**

- Said Belgharbi:                    \**Aswad yebuyebpen*, 2006
- \**Asfiget*, 2008
- \**Nunja, tanecruft n izerfan*, 2009
- Mohamed Bouzaggou :        \**Ticri x tama n tasarrawt*, 2001
- \**Jar ujar*, 2004
- \**Ifri n ouna*, 2006
- Mohamed Chacha:                \**Ajdid umi yitwagg celwaw*, 1998
- Mohamed El Hachmi :         \**Martcika*, 2012
- Samira Yedji-s n idurar:        \**Tasrit n wezru*, 2001