

Le mythe d'Ounamir

Najate Nerci

ملخص

أسطورة حمو أونمير من الأساطير الأمازيغية المتداولة شفهيًا، ويشهد تعدد رواياتها، وكذا الأعمال التي تناولتها بالدراسة والبحث، فضلًا عن مختلف أشكال توظيفها واستثمارها وتدوينها وإعادة كتابتها، على طابعها الخلاق والحيوي المتجدد، وعلى مدى انتشارها وغناها. ونعتبر أن أول مدخل إشكالي تطرحه الأسطورة على الباحث هو سؤال انتمائها الأجناسي، وللإجابة عن هذا السؤال اخترنا في هذا البحث مقاربه انطلاقًا من زاويتين: الزاوية الأولى ترى، على غرار ما يراه الباحث كلود ليفي ستروس، أن الأسطورة تتكون من مجموع رواياتها، والزاوية الثانية تعتبر أن الخاصية الأسطورية في قصة أونمير نابعة أيضًا من أشكال تلقيها وتأويلها، تلك الأشكال التي نرى أنها تساهم بدورها في تجنيس هذا النص الحكائي.

Le récit d'Ounamir, communément connu sous le nom de son héros *Hemmou Ounamir*, est à l'origine un récit oral amazigh qui continue à être transmis de génération en génération. Il a également été recueilli et transcrit à des dates et en des circonstances différentes. Bien que ses diverses versions offrent maintes analogies, elles présentent également des dissemblances qui proviennent, pour l'essentiel des diverses conditions de production de chacune d'elles. Ces dissimilitudes concernent aussi bien la forme, la longueur que le contenu. Mais la disposition du récit, les thèmes et les personnages demeurent généralement constants. Commençons par présenter un résumé qui se veut tant soit peu exhaustif du récit ounamirien.

Le mythe d'Ounamir relate l'histoire d'un jeune garçon, orphelin de père¹, qui s'appelle Hemmou Ounamir. Il est l'enfant unique de sa mère qui l'inscrit à l'école coranique pour qu'il acquière un solide savoir religieux. Un jour, Un(e) ange ou *Tanirt* (dans certaines versions : fée, fille du roi des *jnoyns*) fut captivée par la beauté attrayante de ce jeune garçon. Cette créature céleste² lui rend visite la nuit et lui enduit la main de henné durant son sommeil. Au réveil, Ounamir se rend à l'école coranique. Le *Taleb* aperçoit son tatouage et le punit à cause de cet acte indigne pour un homme. Le lendemain, Ounamir réussit à capturer l'ange grâce à une ruse conçue par le *Taleb*, celle-ci accepte d'épouser le jeune garçon à condition qu'il lui bâtisse un logis infranchissable. Mais un jour, la mère trouve la clé cachée et viole l'espace interdit. Son secret découvert, la créature céleste regagne le ciel.

¹ Dans de très rares versions, son père est encore vivant mais sa présence est sans impact sur le déroulement de l'histoire.

² Elle est accompagnée dans certaines versions par sa servante ou par plusieurs autres créatures.

Ounamir chevauche son cheval et erre pendant de longues années, avant de rencontrer un aigle qui le portera vers Tanirt. Mais, il devra égorger son cheval et le découper en sept morceaux pour nourrir l'aigle. En cours de route vers le septième ciel, il fait tomber la dernière de ces rations et la remplace par un morceau de sa propre chair. Arrivé au septième ciel, il retrouve sa bien-aimée qui lui pose une nouvelle condition : pour rester auprès d'elle, il ne devra jamais soulever une pierre de la dalle³. Mû par une grande nostalgie, le jour de la fête du sacrifice, Ounamir transgresse l'interdit, regarde par le trou, et aperçoit sa mère, devenue aveugle à force de pleurer son départ. Elle tenait un bélier sans personne pour exécuter le sacrifice rituel. Bouleversé par l'appel désespéré de sa mère, Ounamir s'élançait à travers le trou, une goutte de son sang redonne la vue à sa mère et une autre immole le bélier⁴.

1. POSITION DU PROBLEME

Peu de cas ont été faits de l'identification générique du récit d'Ounamir. Or, nous savons que tout texte « en tant qu'expression ne recevra son investissement qu'à condition de se voir attribuer un statut générique » (Stempel, 1986 : 167). Ce qui ne signifie pas seulement de lui donner un nom mais de révéler les normes justifiant son appartenance générique. Le récit d'Ounamir, facilement classable dans la catégorie des récits populaires et folkloriques appartenant à la culture amazighe longtemps taxée de « culture non-savante, culture produite et consommée dans le cadre des espaces sociaux marginaux [...] **culture dominée** dans la mesure où elle occupe le bas de l'échelle sur le **marché des biens symboliques** » (Boukous, 1995 : 130), n'a pas suscité de réelle tentative de définition générique.

S'adjoint à cela le fait que la littérature amazighe de tradition orale ne dispose pas d'une classification générique rigoureuse des récits (l'histoire d'Ounamir est tantôt appelée Umiyne (conte ou récit), tantôt *lquist* (litt. histoire). Galand-Pernet (1989 : 45) observe à ce propos qu'« aucun des termes berbères traditionnels désignant un type littéraire n'a d'équivalent exact dans les termes d'une langue étrangère »

Les berbéristes occidentaux inscrivaient facilement le récit d'Ounamir dans le genre contique alors que les chercheurs marocains font appel à diverses indications génériques : conte, conte merveilleux, légende et mythe.

Nous exposerons donc un cadre théorique pour justifier notre choix de placer ce récit dans le genre du « mythe » en regard d'un grand nombre de ses versions.

2. VERS UNE DEFINITION DU MYTHE

Il est difficile d'élaborer une définition unique du mythe, face à la profusion des définitions liées aux différentes approches et traitant, chacune, un des aspects du mythe. Néanmoins, nous tenterons de délimiter l'extrême multiplicité et

³ Ouvrir une porte, regarder par une fenêtre...

⁴ Dans d'autres versions, ses doigts tombés du ciel, font jaillir une source dans sa tribu, ou cinq sources dans cinq tribus différentes.

l'enchevêtrement des définitions et cerner au mieux notre problématique d'identification générique en les répartissant en deux perspectives qui ont caractérisé la réflexion sur le mythe. Pour ce faire, nous pouvons partir du postulat formulé par Wunenberger (1995 : 27) :

« Le mythe s'est trouvé progressivement reconnu, par les sciences humaines, comme une instance majeure des activités de l'imagination et ses contenus soumis à une investigation systématique tant du point de vue syntaxique (structure formelle des récits) que sémantique (contenu symbolique) »

Ce sont ces deux points de vue (syntaxique et sémantique) que nous appellerons la perspective narratologique qui s'occupe de répondre à la question : *Comment le mythe raconte* et la perspective mythologique qui s'intéresse à *ce que le mythe raconte* ? Nous nous intéresserons particulièrement à cette dernière perspective qui interroge la charge culturelle du mythe.

La définition du mythe a été sujette à une multitude de débats comme elle a été le point de départ de plusieurs études des mythologues. Ces dernières se distinguent les unes des autres selon l'aspect du mythe mis en avant, en accordant de l'importance soit à l'explication cosmogonique, soit à l'explication sociale, psychanalytique ou anthropologique. En effet, la perspective mythologique considère que le mythe n'est pas constitué uniquement de structures narratives, linguistiques et textuelles mais qu'il se compose aussi de systèmes symboliques et culturels. Le principal apport des diverses approches (anthropologique, sociologique, psychanalytique et ethnographique) formant la perspective mythologique est la réhabilitation du mythe en tant que moyen et mode d'explication des cultures par la mise en place d'une syntaxe de l'imaginaire. Ainsi le mythe est-il animé par un dynamisme qui dépasse le cadre des structures propres au récit et donne accès à quelque chose d'autre qu'à lui-même. Il appartient donc à l'interprète de le décoder et d'en révéler la portée symbolique et culturelle. G. Durand recule à un degré second le mode de narration dans l'étude du mythe. Le mythe n'est pas uniquement l'enchaînement du récit « mais c'est aussi le sens symbolique des termes » (1984 : 412).

Cette définition du mythe est portée non pas sur le récit et ses structures narratives mais sur le discours qu'il véhicule et le monde imaginaire qu'il livre, en somme sur ses structures symboliques. Pour apporter plus de précision à la définition du mythe, G. Durand explique qu'un : « mythe [est un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit » (*ibid.* : 64).

M. Eliade convient de la complexité du mythe et de l'impossibilité de trouver une définition à même de rendre compte de tous ses types et fonctions. Il avance une définition qu'il qualifie de « la moins imparfaite » parce que « la plus large » :

« Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements". Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une "création" : on rapporte comment quelque chose a été produite, a

commencé à être. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s'est pleinement manifesté » (Eliade, 1963 : 16-17).

Ces définitions portent toutes les empreintes de l'ethnologie, et de l'anthropologie culturelle et religieuse. Le mythe est pris ici comme une catégorie anthropologique : « il s'agit d'un récit en lequel se cherche le sens, donc la légitimation symbolique, d'un problème symbolique local qui se pose à la société **locale** sans que, par là, ce soit son ordre symbolique global qui soit en cause » (Richir, 1996 : 415).

La psychanalyse, elle, s'est principalement penchée sur les mythes en tant qu'expression symbolique révélatrice d'une psyché humaine. Le mythe renvoie aux « conflits primordiaux suscités par les lois de la vie élémentaire » (J.-F. Dortier, 2004 : 579) c'est-à-dire par un processus de l'inconscient. Il est un discours de l'inconscient, manifeste ou voilé. Le mythe est alors un espace singulier où se réfugie la parole refoulée et exclue de la communication et de ses contraintes habituelles.

Pour l'approche sociologique, le mythe est un reflet de la structure sociale et des rapports sociaux. Le mythe est décrit comme une formulation simple de préoccupations collectives ayant trait à la réalité vécue. Il est « un système institutionnalisé, et [...] pour le groupe dans lequel il s'insère, une expérience organisée, une conduite codifiée » (Deremetz, 1994 : 20).

En bref, le mythe unit des fonctions historiques et sociales. Il raconte l'histoire d'une institution, d'un rite ou d'une évolution de la société. Il peut également avoir des fonctions politiques car il est à même d'exprimer un narcissisme collectif et sert à « l'auto-représentation de la conscience d'identité de la société humaine » (Jamme, 1995 : 11).

C'est dans ce sens que le mythe ne peut pas être la propriété exclusive du passé mais constitutif de l'esprit humain, il existe dans et à travers les représentations et les comportements de l'homme contemporain. Et l'on peut « retrouver la grande et la petite mythologie dans l'activité inconsciente et semi-consciente de tout individu [même s'il] change [...] d'aspect et camoufle ses fonctions » (Eliade, 1957 : 26).

Les définitions du mythe se multiplient et se répandent, donc, d'une définition en général (un récit), à une définition en particulier (histoire sacrée, récit d'origine, récit relatant un commencement), pour atteindre une définition par extension (croyance vague, de goût, de culte laïcisé).

Nous nous contenterons de ce rapide tour d'horizon de diverses approches du mythe. Notre propos n'étant pas de tenter une quelconque conciliation entre différentes acceptions de ce vaste champ qu'est le mythe et la mythologie en raison de l'extrême éclatement polyparadigmatique qui rend illusoire toute tentative d'unification. Néanmoins, nous citons la définition de Ph. Sellier qui a réussi, pensons-nous, une synthèse en six critères :

- a) *Le mythe est « un récit fondateur » qui raconte les origines ;*
- b) *Il est « anonyme et collectif », sans auteur ;*
- c) *L'histoire qu'il raconte est « tenue pour vraie » ;*

- d) « *Intégrateur social* », il possède une fonction cardinale pour le groupe « auquel il propose des normes de vie et dont il fait baigner le présent dans le sacré » ;
- e) *Il peut tout raconter car sa logique est « celle de l'imaginaire », sans psychologisation ni rationalisation qui sont la marque du roman ;*
- f) *Il est fortement structuré par un système d'oppositions qui ne laisse aucun élément du récit au hasard et impose une trame narrative serrée.* » (Ph. Sellier, 1984 : 112-126).

3. LE MYTHE D'OUNAMIR : STRUCTURE ET USAGE

En se fondant sur les définitions constituant la perspective mythologique, pour déterminer l'appartenance générique du récit d'Ounamir au mythe, il convient d'examiner non seulement la structure interne du récit mais également les divers usages faits de ce récit dans un contexte culturel en mouvement. L'interaction entre la structure interne et externe a concouru à mettre en évidence l'aspect mythique du récit ounamirien. Nous allons donc tenter de saisir cet aspect dans ses manifestations textuelles et contextuelles.

A. Récit fondateur

Il est aisé de reconnaître dans le récit d'Ounamir des éléments mythiques. Dire qu'il s'assimile au mythe signifie qu'il en possède les caractéristiques à commencer par celles d'un « récit d'origine », « fondateur », « tenu pour vrai » et « intégrateur social ».

En effet, force est de constater que raconter le récit ounamirien n'a pas pour seule finalité le pur plaisir de conter. D'après nos investigations, ce récit se démarque d'un grand nombre de récits oraux amazighs par sa capacité à fonder de grandes vérités et à se référer à des réalités. Si l'on partait de la définition la plus stricte du mythe : « le mythe raconte une histoire sacrée : relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements » (Eliade, 1963 :16), les versions racontées dans la région de *Tata* (le sud-est du Maroc) et plus précisément dans le village de *Tagoujgalt* sont une preuve éloquentes de l'aspect mythique du récit. *Tata* reste le territoire où se rencontre un faisceau d'indices ou d'indications concernant la première origine du mythe, elle est la patrie supposée d'Ounamir, ou du moins le lieu de constitution du récit. L'existence de ces indices peut être invoquée pour accréditer « l'existence historique » du héros mythique. Les conteurs y offrent un témoignage vivant des origines « historiques » ou, du moins, réelles de l'histoire : «... et les vents, vexés d'entendre cette plainte, abandonnent Ounamir. Au lieu de freiner sa chute, ils le précipitent au sol. Projeté à toute vitesse sur la Tagoujgalt, cette vasque d'eau devant son village. Ounamir essaie de se retenir aux rochers. Sa main marque la pierre d'une trace profonde... c'est tout ce qu'il restera de lui. Les vents et les crues de l'oued ont limé peu à peu la roche, puis un jour, elle s'est cassée, l'eau a coulé dans ses flots l'empreinte d'Ounamir. Les vieux se souviennent encore de l'avoir vue et la cascade qui porte le nom d'Ounamir témoigne de l'authenticité de

cette histoire. Tout comme la famille qui se dit descendante directe du héros » (Choffat, 1978).

Une autre tradition veut que cinq des doigts d'Ounamir se soient répandus entre les tribus et fassent jaillir, dans chacune d'elles, une source, il serait même l'ancêtre de toute une tribu, voire leur roi. Nombre de chercheurs ayant effectué des travaux de nature ethnographique dans la région relatent des histoires qui attestent de la sacralité voire de la véracité de ce mythe.

Aujourd'hui encore, les témoignages des habitants de la région de Tata, nommée par M. Akhmisse, *royaume d'Ounnamir*, laissent entendre que le mythe a des racines « historiques », et qu'Ounamir était un personnage « historique qui a bel et bien existé ». Le mythe est pris pour vrai par les habitants parce que la source, les pierres, les ancêtres sont là pour le prouver et le rappeler. Le mythe d'Ounamir rapporte des faits qui se seraient réellement passés, il sert à rappeler les temps primordiaux, le passé lointain et fabuleux, « le temps où l'évènement a eu lieu pour la première fois » (Eliade, 1963 : 33). Il dit des faits mythiques, vécus par des êtres surnaturels, qui se seraient passés dans un temps mythique qui en fait une histoire sacrée. Il *relate et explique* à la fois l'origine de la catastrophe qui s'est abattue sur la région. C'est un mythe vivant de par le fait même que les habitants continuent à désigner l'endroit où le malheur a eu lieu, ils se dépêchent de passer leur chemin car il est l'incarnation du mauvais sort à conjurer. Le mythe *explique* ce comportement, il nous dit pourquoi les gens de Tata profèrent des paroles cabalistiques à leur passage devant les ruines du château d'Ounamir. En prononçant ces paroles, ils instaurent une frontière avec les esprits maléfiques (les *jnouns*) dont ils devraient garder la distance pour échapper au destin d'Ounamir qui s'est permis de les fréquenter en épousant la fille de leur roi. Connaître le mythe *révèle* l'origine du mal pour qu'il ne réapparaisse plus. La crainte que suscite l'évènement rapporté par le mythe assure la permanence de celui-ci, sa répétition et sa vitalité. La version recueillie par Akhmisse, qui apporte son témoignage sur les lieux, exemplifie ces aspects du fonctionnement du mythe :

Il nous a été donné de constater, dans la région de Tiznit, que la conteuse⁵ qui nous a rapporté sa version avec une sorte de dévotion faisait des gestes qui indiquaient les parties du corps (les aisselles et les plantes des pieds) restées creuses depuis qu'Ounamir en a arraché des morceaux pour nourrir l'aigle. Le mythe explique, ici, comment un état physique est venu à l'existence, un état qu'on montre. Le souvenir d'une dimension mythique a survécu dans cette version dont une séquence tente d'expliquer l'anatomie du corps humain. Il est l'expression d'une réalité originale, à la suite de laquelle le corps de l'Homme est devenu ce qu'il est aujourd'hui, un corps qui porte les traces de ce qui a été arraché, de la perte de certaines de ses parties. Si Ounamir n'avait pas coupé sa chair pour alimenter sa monture, nous n'aurions pas eu ces parties creuses : « je suis ce que je suis aujourd'hui parce qu'une série d'évènements ont eu lieu avant moi... des évènements qui se sont passés dans les temps mythiques » (Eliade, 1963 : 25). Le mythe d'Ounamir nous apprend le secret de l'origine de la forme du corps partagée par tous les êtres

⁵ Cette version nous a été racontée, à Tlat Lakhsass, le 08 août 2005, par Malika Ben Brahim Ben Saïd (46ans). Elle-même la tient de sa sœur aînée Milouda qui réside à Douar Ouled Rahou, Sebt Elgardane, région de Taroudant.

humains. Il est fondateur d'une réalité qui dépasse le cadre tribal vers une réalité humaine. Notre corps est alors le résultat de cet événement mythique relaté par le mythe d'Ounamir. Ce mythe nous offre l'explication de l'état de notre corps. Tout ce que nous portons sur notre corps est significatif du mythe, il est tributaire d'une histoire qui l'explique. Ounamir se meut en un ancêtre mythique qui a marqué même le corps de l'Homme. Le mythe d'Ounamir est pris pour vrai par les narrateurs notamment parce qu'il les concerne de près, ils sont devenus ce qu'ils sont devenus aujourd'hui à cause de l'histoire qu'il véhicule.

Un autre commencement est invoqué dans le mythe d'Ounamir. La même conteuse nous a déclaré avec une conviction certaine que les volailles ont pris l'habitude de fureter dans la terre depuis que le coq de la mère d'Ounamir y a trouvé la clé cachée et en a été généreusement récompensé. Si la clé d'Ounamir n'avait pas été dénichée, les volailles ne se seraient peut-être jamais mises à fouiller par terre. Le mythe, ici, a pour fonction de fonder un comportement, et d'expliquer un état tout autant. La première fois où les coqs et les poules ont fouiné par terre est celle où les poules de la mère d'Ounamir l'ont fait. Le mythe relate l'origine et la manifestation d'un comportement, d'un fait appartenant à l'univers animal. Il ne fonde pas uniquement des réalités humaines mais également des réalités du monde animal. Le mythe d'Ounamir est à l'origine de plusieurs commencements qui viennent au monde, des faits qui sont arrivés pour la première fois. En outre, il soulève des questions d'ordre existentiel, éthique..., et des thèmes mythiques telle l'opposition entre sacré et profane. Il met en exergue le côté aléatoire de toute union entre un être mortel et une créature venue du ciel. C'est ce qui en fait un mythe fondateur (Peyron, 1995).

L'histoire d'Ounamir est une histoire tenue pour vraie dans une autre version. Omar Ahrouch (1981), le grand poète/compositeur et chanteur amazigh, souligne au début de son poème que c'est une histoire qu'il tient *des livres*, alors que le récit d'Ounamir a de tout temps été oral. Le terme « livres » est utilisé pour donner une valeur à ce qui sera raconté, les livres ont une importance de premier ordre dans le contexte culturel amazigh et sont considérés comme une source de vérité absolue. Ils revêtent une sacralité certaine et sont garants de vérité à tel point qu'ils sont invoqués chaque fois que l'on veut conférer à sa parole une crédibilité indéniable :

« Raconte ô ma bouche une histoire et déclame-la

Celle de Hemmou Ounamir dont je vous relaterai tous les événements

Ces événements que les livres ont rapportés à son propos, le pauvre »
(Ahrouch, 1981)

La parole des livres est porteuse de significations ayant trait à la vérité, à la sacralité et à l'authenticité alors que la parole populaire est non-vérité, non-authentique et désacralisée. Faire référence aux livres est une tradition de longue date chez les Rways amazighs (poètes-chanteurs). C'est une référence qui est adoptée en vue de conférer à leur parole une dimension autoritaire irrécusable, d'instaurer une opposition entre la culture savante qui est la leur, et la culture populaire hiérarchiquement inférieure, et de marquer une apostrophe à l'auditeur l'exhortant à prêter plus d'attention à leurs dits. Cette évocation des livres a donc une fonction phatique.

Le mythe d'Ounamir est devenu, par ailleurs, un lieu d'expression et de transmission de la vision que la société amazighe se fait d'elle-même et des rapports avec l'autre. Soulignons qu'un mythe ne se transmet pas de génération en génération à moins qu'il ne soit d'un intérêt spécial pour la communauté. S'il a suscité un vif intérêt, c'est grâce à sa capacité à transmettre des exemples d'approbation ou de désapprobation collective en favorisant l'idée de la cohésion familiale et sociale. Ounamir devait-il quitter sa mère pour une étrangère ou faire montre d'obéissance absolue ? Tel semble être le dilemme devant le héros mythique.

Que les structures mythiques dans le mythe d'Ounamir ne se manifestent pas dans l'ensemble des versions ne devrait susciter aucun étonnement. Le Maroc étant islamisé depuis des siècles, les mythes ne peuvent se prévaloir d'une existence légitime et approuvée en tant que tels au sein d'une société dont la religion révélée est monothéiste. Surtout si l'on tient en compte la grande piété des Imazighen et la forte présence des medersas coraniques et théologiques dans la région de Souss. La ferveur, le prosélytisme des théologiens amazighs, nous porte à admettre la thèse d'une réaction religieuse contre les croyances païennes véhiculées par le mythe d'Ounamir. Depuis toujours, le mythe ne forme pas un ensemble fermé et stable, il est en interaction avec le contexte dans lequel il circule, et subit diverses influences et inflexions. La religion a le pouvoir de « démythiser » le mythe en le vidant de ses significations mythiques pour en faire une simple légende ou un conte d'enfants. Le processus de « démythisation » a touché un grand nombre de récits et en a fait des mythes dégradés. Le parcours d'un mythe dégradé ne se laisse pas comprendre si on le sépare de la vie des hommes qui le racontent. Il n'est pas sans rapport avec l'organisation sociale ou religieuse, avec la loi ou la coutume de la société en question. L'avènement d'une religion ne peut qu'altérer les structures de croyance et de rite qui soutiennent la transmission sacrée d'un mythe tel qu'il est. Le mythe se trouve alors dégradé, par la force des choses, en conte, « l'enfant du mythe, mais engendré par lui au moment où il meurt ou après sa mort » (Bricout, 1988 : 363).

Pour le mythe, se dégrader en conte est une façon de survivre. Il perdure déguisé sous cette forme, pour se protéger contre les censures de la religion triomphante. Mais le conte va conserver tout en les transformant les thèmes du mythe, ses fragments et ses structures. Le conte prolonge le mythe dont il n'est en fait qu'un « avilissement », après avoir quitté le champ du religieux, il s'était ajusté à celle du quotidien qu'il transcendait néanmoins par la permanence d'éléments mythiques, traces encore tolérées de la survivance d'anciens mythes devenus inacceptables après l'émergence d'une religion nouvelle.

Mythe et conte fonctionneraient, donc, « l'un par rapport à l'autre comme les deux textes d'un palimpseste » (Belmont, 1985 : 80).

La question de la parenté entre mythe et conte a connu de nombreux éclairages contrastés qui rendent compte de la complexité de leur rapport et la difficulté de délimiter leurs territoires respectifs, et de tracer des frontières qui s'avèrent à l'origine fort mouvantes. Notre tâche consistera à mettre en évidence la marque du caractère mythique dans le récit d'Ounamir en apportant un éclairage sur les structures et les éléments mythiques qui l'émaillent quand ils ne l'organisent pas. Il est donc des versions essentielles pour notre propos qui demeurent celles où la

dimension mythique l'emporte sur les autres, et où l'histoire présente, clairement énoncé, le caractère fondateur.

Les chercheurs qui se sont intéressés au mythe d'Ounamir et l'ont qualifié de conte se sont en fait basés sur certaines de ses versions dégénérées et affaiblies qui s'avèrent plus proches du genre de conte que du mythe. Lévi-Strauss (1973 :154) n'a-t-il pas observé que « les contes sont construits sur des oppositions plus faibles que celles qu'on trouve dans les mythes »? Le mythique ne peut se manifester donc que par la prise en considération, la confrontation et la comparaison des différentes versions du mythe car comme l'a encore si bien dit Lévi-Strauss (1958 : 240) : « un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes ». Cette catégorie du récit se définit alors par l'ensemble de ses versions même dégradées et déformées. Dès lors, comme l'affirmait Lévi-Strauss, la recherche de la version authentique a constitué un grand obstacle au progrès des études mythologiques. Un mythe pour Lévi-Strauss n'est jamais un mythe unique, il se constitue d'un ensemble de variantes, de versions qui le définissent plus par ses structures que par ses contenus. Et l'analyse devra accorder à toutes, la même importance car « il n'existe pas de version (vraie) dont toutes les autres seraient des copies ou des échos déformés. Toutes les versions appartiennent au mythe » (*ibid.*). Le mythe est par excellence le lieu de circulation du sens à travers ses variantes, aucune d'elles ne doit être privilégiée au détriment des autres, même celles qui ont été altérées et transformées en simple conte.

Consécutivement à la multiplicité des versions du mythe d'Ounamir s'est posée la problématique de la version initiale authentique, et primitive. Mais il est illusoire, nous semble-t-il, de postuler l'existence d'une version première, car même la méthode historique et génétique qui est en mesure de répondre à cette question ne peut conduire qu'à des résultats fort décourageants. Il est en effet impossible d'établir par la philologie et la chronologie de l'origine du mythe d'Ounamir et son parcours. Vu l'islamisation très ancienne du Maroc, nous ne pouvons pas remonter à sa source religieuse où il apparaît dans sa forme la plus dense et la plus pure, à travers un texte sacré fixant une tradition ancienne d'origine religieuse. Nous croyons qu'un mythe de tradition orale transmis à travers des siècles ne pourrait être à l'abri d'ajouts successifs insérés à des dates diverses, hétérogènes sinon incompatibles les uns avec les autres. Ces dépôts, engendrant de nouveaux textes ne sauraient en aucun cas être repérés.

B. Permanence et métamorphose

D'une version à l'autre du mythe, il se produit des processus de « dérivation » qui peuvent aller jusqu'au renversement de la signification du récit mythique. Durand classait ces dérivations en trois possibilités de « dérivations historiques » : la première dérivation qu'il appelle *hérétique* se fait « par exagération, accentuation valorisante d'un trait mythémique au détriment des autres » ; la seconde appelée *synchrétique*, est extrinsèque au mythe, c'est « celle qui se produit lorsqu'un environnement socio-historique greffe, rajoute à un tissu mythique des broderies mythémiques hétérogènes » ; la troisième, appelée *éthique*, se produit lorsqu'« un ensemble historico-social peut, en effet, non seulement "ignorer" un mythe en

totalité ou en partie, mais encore le minimiser, le dénoncer, le limiter dans des frontières euphémisantes » (Durand, 1987 : 18-19)

Le récit d'Ounamir a été l'objet de dérivations qui transparaissent à travers, d'une part, l'ensemble de ses productions et reproductions et, d'autre part, de ses réceptions et interprétations. Ces dérivations ont dévoilé la capacité du mythe à se recréer et à se reconstituer, et à survivre en se transformant au fil du temps. Dans cette optique, le passage du mythe d'Ounamir à la poésie, au roman, au théâtre, au cinéma et à la critique ne sera pas, pensons-nous, une dégradation totale qui l'affaiblirait, mais plutôt une revivification et un enrichissement à tel point que les travaux de création autour du mythe ounamirien peuvent être considérés comme des versions du mythe. Malgré toutes les métamorphoses, le mythique dans l'histoire d'Ounamir demeure intact, garde toute sa fraîcheur quand il ne s'approfondit pas. Il est accentué par les œuvres de création qui confèrent au récit son « armature fantasmatique » et lui garantit sa réanimation tout autant. Cet esprit mythique exerce une fascination sur ces lecteurs et récepteurs par le renforcement des oppositions ontologiques et éthiques.

C'est ainsi que les poèmes de Sidqi-Azaykou (*Hemmou Ounamir. Izmouln*, 1995 : 38), B. Laassri (*Tilila... Ounamir. Asnflul*, 1994 : 67) et M. Habboune (*Nkin d Ounamir, Asnflul*, 1994 : 75), qui ont réinvesti l'histoire d'Ounamir, procèdent de l'accentuation de certains mythes en privilégiant les uns au détriment des autres, tout en greffant et en rajoutant d'autres mythes extrinsèques sous l'influence d'un environnement socio-historique spécifique qu'est le contexte amazigh contemporain. Ils ont accentué les mythes de la perte individuelle et de la quête de l'amour, et introduit de nouveaux mythes de l'identité, de la quête des racines, de la recherche de la liberté, et de l'attachement à la terre, etc. Il s'agit bien de la combinaison de deux dérivations : *hérétique* et *syncrétique* selon les termes de G. Durand, qui a servi à affirmer et à élargir l'aspect mythique dans l'histoire d'Ounamir. Ainsi, ces dérivations ont permis le transfert du récit Ounamir en un autre lieu, loin de son lieu initial, celui de la diction orale. Le mythe fait figure d'allégorie et devient un canevas où brodent narration orale et littérature écrite.

Khair-Eddine a intégré la figure d'Ounamir dans plusieurs de ses récits (*Corps négatif* (1968 : 6), *Le déterreur* (1973 : 33-35), *Légende et vie d'Agouchich* (1984 : 78) en réinvestissant également les mythes du récit oral : l'errance, la déchirure, le retour impossible...

Le mythe d'Ounamir a fait également son entrée au théâtre dans une pièce intitulée : « Hemmou Ounamir », écrite par Taïb Bellouche et Mohammed Afoulay et mise en scène par Farès Sourour (Atelier Comédiana à Inzegane) et présentée lors du septième festival national du théâtre à Meknès du 21 au 28 Juillet 2005. La pièce procède par « accentuation valorisante » du mythe de la beauté physique et du déplacement de la signification physique vers la signification spirituelle. Le visage d'Ounamir ne peut-être sculpté parce qu'il se trouve dans le cœur de tous ceux qui aiment leur pays. La beauté transcende les attributs matériels et Ounamir devient la figure mythique de l'amour de la patrie éprouvé par tous les Imazighen. Un amour à la limite du descriptible et du dicible.

L'intertextualité employée dans ces œuvres illustre, d'une part, la rencontre féconde et vivifiante de l'imaginaire collectif avec l'imaginaire individuel de

l'auteur et, d'autre part, la permanence du mythe, de sa vitalité et de son potentiel protéiforme au cours de ses métamorphoses. Ces réécritures se sont faites par intégration et élargissement de mythèmes déjà inscrits dans le récit d'Ounamir tels l'errance et l'amour maternel.

Si *les dérivations hérétiques* et *syncrétiques* opérées par les poèmes d'Azaykou, Laassri et Habboune sur le mythe d'Ounamir ont visé la dévalorisation des mythèmes de l'amour individuel et égoïste du héros mythique en privilégiant le mythème de l'amour collectif pour la patrie, venu se greffer sur le mythe sous l'influence du contexte socio-historique, celles qui se font dans les écrits de Khaïr-Eddine et dans la pièce théâtrale déplacent respectivement les mythèmes de l'errance et de la révolte, du personnel à l'ontologique, et celui de la beauté physique à la dimension spirituelle. Ces différentes dérivations renforcent les oppositions existantes dans le mythe, font ressortir encore plus ses aspects mythiques, et l'engagent sur de nouveaux trajets et passages d'un registre à l'autre et d'une production littéraire et artistique à une autre.

Il est une autre dérivation qui s'est opérée sur le mythe, à savoir la dérivation *éthique* mise en oeuvre dans le film *Hemmou Ounamir* de Boubekdi où l'aspect mythique s'est vu minimisé voire dégradé. En remplaçant les oppositions mythiques par une vision « euphémisante », le film renverse radicalement le sens du mythe et instaure une vision islamisante par l'invention d'une opposition manichéenne entre le Bien et le Mal, les croyants et les mécréants, etc. La dérivation *éthique* a servi à ménager la sensibilité religieuse du spectateur à travers la suppression de toute allusion à une quelconque relation amoureuse entre un(e) ange et un être humain. Elle arrache l'histoire d'Ounamir au champ mythique pour le replacer dans un champ religieux par un processus de « démythisation ».

Nous pouvons légitimement conclure que le mythe d'Ounamir survit notamment en se transformant et en fournissant une matière mythique féconde pour l'imaginaire des œuvres ultérieures. Ces transformations font partie prenante du mythe puisque les mythèmes qui ont été privilégiés par les dérivations y sont contenus que ce soit de manière implicite ou explicite. Le mythe se définit tant par ses permanences que par ses transformations et toute transformation est un processus palimpsestueux. L'histoire d'Ounamir serait, donc, un palimpseste qui ne cesse d'être regratté, et réécrit.

C. De la généricité lectoriale

L'indication générique du récit d'Ounamir en tant que mythe n'est pas uniquement tributaire des caractéristiques internes du texte, mais elle est également une affaire de lecture et de réception. Elle dépend de l'attitude du lecteur et de sa prise de conscience de l'appartenance générique du récit.

Identifier le récit d'Ounamir comme mythe relève d'une activité intellectuelle du lecteur basée sur la correspondance et la comparaison entre le récit d'Ounamir, d'une part et les récits qui composent *le répertoire* du lecteur (Iser, 1985 :163) son métatexte (Schaeffer, 1986), d'autre part ; c'est-à-dire la confrontation d'un texte à son contexte littéraire. Ce travail de comparaison conduit à la découverte d'une correspondance entre l'histoire d'Ounamir et les récits de la mythologie grecque

qui forment *le répertoire* ou *l'encyclopédie* du lecteur (Eco, 1985 : 95-106), et fonctionnent comme *guidage de la réception*⁶. Conclure que le récit d'Ounamir est un mythe est fondé sur le syllogisme suivant :

« A est B », « B est C », donc « A est C »

- Ounamir = Œdipe, Orphée, Narcisse

- Œdipe, Orphée, Narcisse = Mythe

- Donc, Ounamir = Mythe

Ce mode de raisonnement de certains lecteurs informés contribue à l'identification générique de récit ounamirien. En lisant ce récit, le lecteur se remémore les mythes lus et connus antérieurement, et qui forment son *répertoire* et son *encyclopédie*. Il découvre par sa lecture les éléments constitutifs du répertoire avec lequel il est familiarisé dans le récit d'Ounamir et établit « l'identité des signes reçus avec ceux qui figurent dans son propre répertoire » (Iser, 1985 : 151), ce qui le conduit à l'identifier génériquement comme mythe. Le récit rencontre son appartenance générique là où il croise et rencontre son lecteur. Le genre du récit se découvre dans son contexte pragmatique. Nous entendons par pragmatique « le rapport entre les signes du texte et celui qui les interprète » (Iser, 1985 : 101).

A partir d'un jeu d'équivalences, l'identification générique selon cette perspective déduit l'aspect mythique dans le récit d'Ounamir de la référence à d'autres mythes et précisément les mythes grecs. L'activité, l'attitude et la sensibilité du lecteur ou sa coopération est fortement sollicitée dans ce processus.

Ainsi, certains chercheurs ont perçu dans la figure d'Ounamir celle de Narcisse (Abzigua, 1980 : 218), d'Œdipe (Mounir, 1974 : 54-55 ; Bounfour, 1996 : 126) ou encore d'Orphée (Bouanani, 1966 : 7), chacun abordant le récit à partir de la perspective générique qui fait partie intégrante de sa compétence encyclopédique. Pour illustrer ce jeu d'équivalences et de comparaison qui a conduit à affirmer l'appartenance mythique du récit d'Ounamir, nous exposons, à titre d'exemple, le schéma mythique commun aux deux récits d'Orphée et d'Ounamir.

⁶ Le guidage de la réception est un terme forgé par P. Pavis, il représente un mécanisme de la concrétisation du texte par le lecteur, et un ensemble de connaissance de la norme qui le guide dans sa recherche de ce qui est lisible (du déjà lu et vu) et illisible (ce qui s'est écarté du déjà lu et vu) dans le texte. Ce guidage concerne au moins : le guidage narratif, le guidage idéologique et le guidage générique, c'est ce dernier guidage qui nous importe ici : il mise sur la connaissance par le lecteur des genres de texte et de discours. Voir P. Pavis (1983 : 74-84).

Orphée	Ounamir
* Jeune homme	* Jeune homme
* aucune Jeune fille ne résiste à son charme.	* aucune Jeune fille ne résiste à sa beauté.
* épouse Eurydice (une nymphe).	* épouse Tanirt (un(e) ange).
* Eurydice est mordue au pied par une vipère et meurt.	* Tanirt est découverte par la mère, elle s'en va.
* La douleur d'Orphée est accablante.	* La douleur d'Ounamir est intolérable, il erre des années pour la retrouver.
* Il décide d'aller la chercher au royaume des morts.	* Il décide de monter au septième ciel pour la chercher.
* Il entreprend le redoutable voyage dans le monde souterrain aidé en cela par sa lyre.	* Il entreprend le redoutable voyage vers le ciel aidé par l'aigle.
* Orphée récupère Eurydice.	* Ounamir retrouve Tanirt et vit avec elle.
* Orphée est soumis à la condition de ne pas se retourner pour la voir avant d'atteindre la terre.	* Ounamir est soumis à la condition de ne jamais soulever une pierre de la dalle d'une pièce du palais.
* Orphée transgresse l'interdit, et se retourne pour voir Eurydice et la perd à jamais.	* Ounamir transgresse l'interdit, regarde sous la pierre, voit sa mère et se jette du septième ciel.
* Orphée renonce à la compagnie des hommes, erre seul et meurt dépecé par les bacchantes.	* Ounamir meurt ballotté et écartelé par les vents.

Il ressort de ce tableau que les mythes d'Orphée et d'Ounamir véhiculent effectivement des thèmes mythiques communs tels : l'amour impossible, l'errance, la perte, l'exil, la transgression de l'interdit...

Ce procédé d'établissement de ressemblances, d'équivalences et de comparaisons peut être appliqué au mythe d'Ounamir et d'autres mythes qui partagent le même schéma mythique. Il peut être également élargi et approfondi par des études se rattachant à la mythologie comparée.

Toutefois, ce qui nous importe ici c'est que ce jeu d'équivalences corrobore l'idée que *la compétence encyclopédique* ou *le répertoire* du lecteur, qui s'est familiarisé avec un ensemble de récits mythiques lus précédemment et constituant son horizon d'attente, concourt à l'identification générique du récit d'Ounamir. En effet, « le texte lui-même n'est pas censé connaître, et par conséquent déclarer, sa qualité générique... à la limite, la détermination du statut générique d'un texte n'est pas

son affaire, mais celle du lecteur, du critique, du public qui peuvent, fort bien récuser le statut revendiqué par voie de paratexte » (Genette, 1982 : 12).

Le lecteur perçoit en filigrane la figure d'Orphée, de Narcisse ou d'Œdipe derrière celle d'Ounamir. Ces figures mythiques fonctionnent donc comme des palimpsestes de la figure d'Ounamir et contribuent à en déterminer la généricité.

D. Figure mythique et générique

A l'instar des figures de Narcisse, d'Œdipe et d'Orphée qui ont joué un rôle déterminant dans la généricité de leurs récits, le personnage d'Ounamir a marqué l'histoire du récit par sa dimension mythique. En effet, un genre est reconnaissable à de grands types de personnages à tel point qu'on peut parler d'un « personnel générique » (Canvat, 1999 : 124). Partant, c'est la figure d'Ounamir qui définit le genre du récit dont il est le héros, d'une certaine façon, le genre appelle le personnage comme le personnage renvoie au genre. Dans ce cas, qualifier le récit d'Ounamir de mythe, c'est se référer à sa figure mythique qui est le produit de ses productions et réceptions. Le personnage d'Ounamir transcende ses variantes pour se construire comme figure mythique au fil des temps. L'identification générique du récit d'Ounamir est, dès lors, tributaire de l'identification de son personnage comme héros mythique. Dans ce sens, le mythe est pris pour une catégorie du personnage et le mythe d'Ounamir ne sera pas pensé comme une histoire ou comme un ensemble d'évènements mais comme un être à qui l'on a attribué une signification mythique. Cette idée est corroborée par la définition donnée au mythe par Losev : « Le mythe est un être personnel [...], l'image de l'être personnel, la forme personnelle, le visage de la personne » (Dennes, 2002 : 208) ou encore « le mythe est l'expression en parole de l'histoire miraculeuse de la personne » (*ibid.* 210). La figure d'Ounamir se manifeste dans le récit sans y être totalement réduite, elle le transcende pour apparaître dans tout un imaginaire constitué à travers ses productions et réceptions, et sert comme symbole dans des poèmes, des proverbes, etc. Elle jalonne, ainsi, tout un champ symbolique par de multiples représentations et images : la fatalité, la malédiction, le sacrifice, l'amour impossible, la perte, l'errance, la difficile liberté, le mal d'aimer et de communiquer, etc. Le mythe n'est-il pas plus vrai, du moment qu'il peut rendre à l'histoire un son plus profond et plus riche en révélant une destinée tragique ?

Toutefois, il faut souligner que chacune de ces figures est générée par un contexte particulier d'actualisation et de réception. L'Ounamir de Khaïr-Eddine par exemple n'est pas celui d'Azaykou. Ounamir n'est plus uniquement le héros du récit mythique traditionnel, sa figure est réinvestie et recontextualisée dans la littérature sans qu'il perde pour autant sa structure dramatique fondamentale. Le récit de tradition orale offre le cadre incontournable pour la genèse du mythe d'Ounamir. Nonobstant, le personnage mythique s'est révélé apte à délivrer encore des enseignements en changeant d'utilisation, il ne fonctionnera plus jamais de la même façon dont il a pu être opérant alors qu'il n'était que héros du récit oral.

Nous assistons alors au passage du mythe au mythe littéraire dans la mesure où il se trouve défini par son inscription dans une œuvre littéraire qui le dote de significations nouvelles. Cette inscription lui permet de se reconstituer, de se transformer et de se perpétuer par des prolongements autres à partir de

questionnements réactualisés. La figure d'Ounamir qui se dégage de ces réinvestissements est centrée sur sa condition humaine tragique, et la réalité contradictoire et paradoxale de son existence qui est une expression de la réalité humaine en général. Il devient une figure symbolique de la condition humaine. Dès lors, la figure mythique d'Ounamir jaillira de l'ensemble de ses versions, de ses transformations et réinvestissements en littérature.

En outre, la figure d'Ounamir n'est pas uniquement la résultante de ses réinvestissements en littérature mais également de ses interprétations et de ses relectures dans le cadre des sciences humaines. Ainsi, l'approche psychanalytique du mythe d'Ounamir a fait ressortir l'impact négatif de la présence pesante de la mère dans la vie du héros, ce qui traduit le déséquilibre fondamental de la structure psychique de l'enfant maghrébin et explique la fragilisation de son identité virile (Alahyane, 1990 : 49). Ounamir devient la figure d'une victime de l'amour maternel envahissant et destructif qui l'a privé d'une vie normale, de l'accès à l'autonomie représentée par le choix de sa partenaire, et partant d'une vie indépendante. Ounamir se trouve fragilisé et dévirilisé par cette séduction maternelle qu'il a combattue vainement toute sa vie puisqu'il mourra en réponse à l'appel de la mère. Cette figure d'Ounamir se trouve être la configuration imaginaire de l'homme maghrébin dans sa relation à la mère et à l'épouse. En somme, Ounamir est un oedipe maghrébin qui vit l'impossibilité psychologique à accomplir le meurtre de la mère (Dachmi, 1995).

Ce qui appert déjà de ce passage à la lecture psychanalytique est que la figure d'Ounamir se meut en un outil d'analyse du sujet maghrébin, elle se greffe comme souci thérapeutique sur la narration mythologique et alimente les débats sur la problématique psychanalytique de ce sujet. Dès lors, l'Ounamir de la psychanalyse est devenu une figure familière pour les lecteurs de son récit. Il s'est transformé par le biais de la psychanalyse en une référence commode et commune des réflexions les plus diverses.

Une autre figure d'Ounamir a été développée par une autre lecture qui analyse la conscience identitaire amazighe. Le mythe cesse d'appartenir en propre à la création littéraire pour féconder d'autres discours. Il est érigé en symbole d'une conscience identitaire traditionnelle qui s'empêtre dans une tentative de réconciliation de sa propre culture avec les cultures venues d'ailleurs. Son expérience représente la crise de cette conscience qui a échoué à affronter les contraintes et les défis qui s'imposent à elle. El. Ouazzi explique par le truchement du mythe sa thèse sur la conscience traditionnelle de l'identité amazighe. Le personnage d'Ounamir devient la figure de l'échec de cette conscience à concilier la culture endogène (la mère) avec une culture exogène (Tanirt). Un nouveau sens est insufflé au mythe d'Ounamir, il est utilisé pour éclaircir les mécanismes d'un type de conscience identitaire (Ouazzi, 2000).

Il appert que ce mythe est ouvert à une autre vie et à une réactualisation permanente de ses problématiques à travers des discours où s'épanouissent les symboles du mythe dans une nouvelle vision et une vision autre. Au delà des définitions qui se rattachent au seul texte, le mythe d'Ounamir a été employé pour présenter des lectures du parcours de la conscience identitaire amazighe, lui conférant des significations nouvelles et innovantes, le mythe illustre, ici, autre

chose que lui-même, il se prête à des usages qui lui sont extrinsèques, « l'usage l'emporte sur la forme » (Perrin et Pouillon, 1988 : 10)

Ounamir devient la figure mythique d'une conscience identitaire amazighe, il n'est plus uniquement un objet d'interprétation, mais un outil d'interprétation.

E. Archétype

Par ailleurs, la figure d'Ounamir demeure celle qui avait le plus marqué la poésie amoureuse amazighe. Les poètes amazighs traditionnels en tirent des archétypes de la poésie amoureuse. Nous pouvons voir se profiler derrière les images et les scènes d'amour dans la poésie amoureuse amazighe les images, les représentations et l'archétype de la passion amoureuse d'Ounamir. Nous avons constaté, par un travail de décodage, que les images, les métaphores employées dans la poésie amoureuse traditionnelle amazighe proviennent du récit d'Ounamir sans y faire une référence explicite. La poésie amazighe a transformé le mythe d'Ounamir en un langage symbolique riche d'échos mythiques qui se laissent entendre derrière cette poésie. En plus d'être un mythe littéraire, le mythe d'Ounamir fournit une image poétique. Il s'exprime à travers l'expérience des poètes. La figure d'Ounamir surgit par ses symboles et signes. Il faut souligner que tout mythe réellement inspirateur acclimaté pour les générations présentes et futures une foule d'images, de thèmes, d'idées et de sentiments que les poètes réutilisent chacun dans sa propre perspective. Ainsi, le mythe d'Ounamir devient un principe dynamisant de l'imaginaire de la poésie amoureuse amazighe, il le structure et lui fournit un substrat d'images, d'expressions et de représentations de l'amour qui relèvent d'un champ symbolique spécifique. Le mythe sera un réservoir de sens et d'images essentielles pour l'expression littéraire de l'amour.

La situation amoureuse et ses péripéties laissent entrevoir, au creux même du poème, des allusions mythologiques. L'intertexte mythologique ounamirien demeure fortement convoqué bien que parfois Ounamir ne soit pas nommé et qu'il ne figure pas comme citation. La référence mythologique reste allusive, incompréhensible à qui ne connaît pas le récit d'Ounamir et le champ symbolique culturel amazigh. C'est un travail palimpsestueux qu'il faut accomplir en grattant les palimpsestes pour atteindre le mythe fondateur des images poétiques.

Le mythe d'Ounamir dramatise le chant lyrique, concrétise les motifs topiques de l'amour et du désespoir. Le récit mythique, si voilé soit-il, introduit une tonalité tragique, une sorte de violence qui constitue chez le poète un argument, ou une stratégie pour émouvoir. Le poème renvoie à un modèle antérieur et préconstruit qui condense l'esprit le plus profond d'un discours amoureux. La figure d'Ounamir a fini dans la poésie amazighe par être érigée en archétype, en une figure première qui ne cesse de donner naissance à des images poétiques d'un amour impossible et malheureux. Notons que l'archétype est pris ici dans le sens de « premier exemplaire... prototype, modèle éternel... idéal... type suprême... » (Boyer, 1988 : 153-157). Définir le mythe comme archétype nous rapproche de la définition qu'en fournit Durand (1984 : 64)

L'effet dramatique du mythe d'Ounamir provient de ce que chaque amoureux reconnaît dans l'image de sa bien-aimée celle de Tanirt et son propre drame dans le drame d'Ounamir qui représente le drame de tous les amoureux. Le poète

intériorise l'expérience du héros qui constitue un répertoire et une référence lui servant à exprimer sa propre expérience amoureuse.

Ainsi, nous ne pouvons pas comprendre certaines images étranges employées par des poètes amazighs et consacrées à la thématique de l'amour, sans avoir recours aux archétypes qui les fondent. C'est dire l'importance de replacer la poésie dans son champ culturel. Le poète/chanteur amazigh *Ahmed Amentague* a tenté de décrire, dans son poème *Boussalem*, l'état de l'amoureux en utilisant l'image suivante :

« Monter au ciel et choir sur terre

Tel est l'état de l'amoureux »⁷

Cette image dissimule et dévoile à la fois une autre expérience, l'expérience ounamirienne de la chute dramatique consécutive à son ascension au ciel à la quête de sa bien-aimée. L'amour est assimilé alors à l'impossible, à l'inachevé, au dénouement malheureux et à la satisfaction avortée. Il n'aboutit qu'à la mort. S'il a un début ascensionnel et heureux, sa fin s'avère mortelle. La chute d'Ounamir est d'autant plus dramatique qu'elle advienne après qu'il ait réussi à retrouver l'élue de son cœur. L'expérience d'Ounamir est une trace qui se profile derrière l'image employée par le poète pour représenter le caractère dramatique et fatal de l'expérience amoureuse. C'est une image qui provient du fond du mythe et renvoie à tout un savoir culturel pour être décodée.

En outre, nous trouvons une autre image qui hante la poésie amoureuse et paraît encore plus surprenante, elle est une image bien connue de cette poésie qui représente l'illustration extrême du don de soi et du sacrifice pour l'amoureux. Cette image est en fait un écho de l'expérience ounamirienne. Il s'agit de couper et d'offrir des parties et des organes du corps (les mains, les pieds et le cœur) à la bien-aimée pour mériter son amour. Ainsi, Le poète M. Albansir dans son poème : *Ad amnkh s r'bi* « croire en Dieu » s'adresse à sa bien-aimée :

« Prends un couteau

Arrache mon cœur et mon foie

Je t'en ferai des brochettes, régale-toi mon amour

Ô Mon amour, pour qui j'ai été châtié (litt subi des coups de bâton)

Et je me suis disputé pour toi avec les miens et mes amis

Depuis que tu m'as quitté, je n'ai cessé d'errer dans tous les terroirs »⁸

L'auditeur amazigh traditionnel interprètera ces vers comme une déclaration d'amour, il est complice du poète et coopère à la mise en image d'un sentiment amoureux. Cette image ne risque donc pas de susciter sa répulsion car elle fait partie d'un répertoire d'images communes à la poésie amazighe et sans doute aussi

⁷ C'est nous qui traduisons.

⁸ C'est nous qui traduisons

d'une organisation de conceptions, qui s'intègre dans la culture amazighe. Proposer à sa bien-aimée de couper des organes de son corps et de les lui servir comme grillade n'est pas prise comme contenu mais comme mode de significations, cette image symbolise l'amour extrême, l'endurance, le sacrifice, et la soumission totale à la volonté de l'être aimé. Il s'agit bien d'une image archaïque renvoyant aux rites de l'offrande. Cette image trouve ses racines dans le mythe d'Ounamir qui fournit l'archétype pour concrétiser le sentiment amoureux, et reproduit la scène première où le héros mythique avait découpé des morceaux de sa chair pour nourrir l'aigle qui le ferait parvenir jusqu'à sa bien-aimée. Subséquemment, tous les amoureux dans la poésie traditionnelle s'identifient à Ounamir en annonçant leur prédisposition à sacrifier des parties de leur corps pour être dignes de leurs amours. Il s'agit d'entreprendre la destruction du *je* pour ouvrir un passage recevable pour l'autre. Etre châtié (référant aux coups de bâton donnés par le *taleb* à Ounamir), abandonner les siens et errer à la quête de sa bien-aimée sont des renvois implicites à l'expérience ounamirienne.

Les Rways amazighs traditionnels s'identifient à Ounamir à travers leur errance dans les terroirs et leur déchirement entre la nostalgie du pays, de la mère et de la famille et leur quête de l'inspiration poétique et de l'affirmation de leurs talents de poètes. Les départs incessants de ces poètes trouvent leurs archétypes et schèmes dans l'ascension et la descente présentes dans le mythe d'Ounamir. Le mythe tend à condenser l'expérience de l'évasion, de l'errance, de « l'impossible retour aux sources » et de l'expression de la nostalgie ressentie particulièrement envers la mère :

« Ô mon père, ô ma mère bénissez-moi,
Ne me laissez pas plus errer par le monde !
Le décret de Dieu si je meurs je le subirai
Qu'il m'ait choisi enfer et paradis.
Hélas ! Je suis perdu je n'ai personne
Pour me prendre par la main
Pour me montrer le chemin de notre maison »

Ces vers d'un poète amazigh cité par Galand-Pernet montrent combien le thème de l'errance ounamirienne sous-tend la poésie amoureuse. Si le poète « essaie de revenir à la maison, au pays, il n'y retrouvera peut-être plus son patrimoine, subsistance et mémoire, ancrage de son identité ; il arrive au pire que cette identité ne soit perdue dans les égarements du monde : "son père même ne l'a pas reconnu". Si les parents ne lui accordent pas leur pardon, s'il ne retourne ni à sa terre, ni à Dieu, il ne lui restera que la mort sans espoir du pêcheur, dont l'angoisse accompagne son errance » (Galand-Pernet, 1984 :293). Ce fait n'est pas sans nous rappeler le retour impossible d'Ounamir vers sa mère et sa terre.

Par ailleurs, cette errance évoquée dans la poésie amoureuse est associée à l'image de la femme, dans la mesure où le poète se sent écartelé entre deux femmes, la mère (la famille, le village, la terre, la sérénité et la confiance) et la bien-aimée (la

poésie, le chant, la passion, l'incertitude, l'évasion), c'est là l'archétype ounamirien par excellence. Le déchirement entre ces deux femmes est la représentation de cette errance, c'est pour cela que le poète appelle alternativement la mère et la femme aimée dans son poème :

« Ô mère, ô mère accorde-moi ta bénédiction
Qu'elle me soutienne dans mon errance
Peu importe la séduction des femmes » (Amntague, Boussalem)⁹

Les deux séductions (celles de la mère et de la bien aimée) présentent une similarité frappante et seront source de fatalité et de manque éternel pour le poète.

Les poètes condamnés à une perpétuelle errance se reconnaissent dans les péripéties de l'expérience ounamirienne. Être poète équivaut à être un éternel errant, d'où les appellations d'*Imzouaguen* (les errants) qu'on leur donne, et le nom d'*Amarg* qui signifie simultanément poésie, nostalgie, chagrin et regret.

Le poème du célèbre poète-chanteur traditionnel amazigh connu par ses chants lyriques, A. Bizmawn : *Bismillah*, illustre la prégnance du modèle ounamirien dans la poésie amoureuse amazighe :

« Que celui qui veut se teindre de henné soit le bienvenu
Mais qu'il en prenne soin pour ne pas l'altérer
L'exilé loin de ses enfants hors de sa maison
Même dans des châteaux s'il est loin de ses frères
Sa mort vaut mieux que sa vie
Paix sur vous ô colonie d'anges
Si j'ose endosser mes armes de chasse
Aurais-je trouvé la colombe que j'ai perdue
J'ai parcouru monts et plaines
Je me suis recueilli auprès de tous les saints
Son manque me tue et m'affaiblit
Je me suis retiré dans un désert où il n'y a point de cynique
J'ai pleuré jusqu'à faire pleurer les rochers
Même les oiseaux pleurent dans les sept ciels
Là-bas j'ai rencontré un poète amoureux et inspiré
Il m'a dit qui te fait pleurer ? As-tu perdu un proche ?
As-tu perdu ta terre volée par des criminels ?

⁹ C'est nous qui traduisons.

Je lui ai répondu en disant :
C'est l'amour qui a brûlé mon cœur et mon foie
Une colombe qui ne me donne plus de ses nouvelles
Je ne sais plus si elle est en vie ou morte
Si tu peux m'aider je coupe mon cœur en offrande pour toi
Je couperai ma main et mon pied et te les offre
[...]
Ton sourire sublime m'a hissé
Jusqu'au sommet du mont et m'a réduit en eau
Dites-moi ô frères pourquoi ai-je quitté mon pays
Je n'ai tué ni dépouillé personne
[...]
J'ai laissé mes proches et compagnons
Laissez mes frères et erré avec ma guitare
Ô mère ô mère tu m'as perdu
Comme une barque au milieu des vagues et les ténèbres
Ô mère ô mère où suis-je ?
Je suis au milieu d'un grand désert
Sans eau ni verdure »¹⁰

Nous pouvons repérer facilement les traces de l'expérience amoureuse d'Ounamir dans ce poème. En effet, les détails de la relation amoureuse présentent une frappante similarité avec celle du mythe ounamirien au point que ce mythe palimpseste transparait derrière le poème. Ainsi, l'histoire du poète débute par la scène du henné, symbole de beauté et de finesse dont il faut prendre soin et mettre suivant un rituel qui soit à la hauteur de son caractère précieux. Le henné a été invoqué pour revêtir le poème d'un aspect esthétique, il a un pouvoir certain de séduction. La scène du henné incite le poète à partir à la quête de la beauté et de la passion, et à appeler l'être aimé à partager la beauté du moment. Hélas, le poète est amené à quérir sa bien-aimée parmi les anges et les colombes. Cette quête est à l'origine de son errance. La recherche de la femme ange ou colombe est un topos du discours amoureux amazigh qui inscrit la quête de cette figure féminine au centre de l'expérience amoureuse et lui accorde une place symbolique de tout premier plan. Dans la métaphore d'usage de la poésie amoureuse traditionnelle, anges/colombes/faucons/antilopes renvoient aux sèmes d'inaccessibilité et de distance :

¹⁰ Ce poème est transcrit par O. Amrir (1975 : 139). C'est nous qui traduisons ces fragments du poème composé de 90 vers.

« Le poète [amazigh] semble être en effet, en perpétuelle quête de l'amour, un amour qui n'est autre que la femme. Femme aimée, femme désirée, femme toujours lointaine et à jamais inaccessible, telle est la poésie de la langue tachelhit où il n'est presque jamais question de l'amour satisfait » (Alahyane, 1991 : 60).

Comparer la femme aimée à l'ange, la colombe ou tout autre oiseau, a été inféré à la beauté de ces comparants, mais l'expérience amoureuse ounamirienne qui sert de toile de fond à la poésie traditionnelle nous a appris l'existence d'un autre élément essentiel dans cette comparaison, à savoir l'inaccessibilité de l'être aimé. La preuve en est la présence d'images évoquant un parcours vertical et ascensionnel et partant à la limite de l'impossible que devrait accomplir l'amoureux à la recherche de sa bien-aimée d'une part ; et le désir de possession qui s'en trouve alors inhibé et frustré, d'autre part. Ce constat doit inéluctablement nous conduire à nous interroger sur la validité de l'idée qui explique le choix des figures de l'ange, de la colombe et du cerf pour désigner la bien-aimée, par la beauté et les « qualités intellectuelles et morales ». Nous privilégions plutôt le principe de l'inaccessible qui nous paraît plus à même de justifier cette comparaison.

Ces images poétiques appartiennent à un répertoire collectif, et à « des connaissances encyclopédiques » [de la culture], et répondent à des conventions poétiques. Le poète n'a pas inventé ni encore moins créé ces métaphores d'amour, car elles lui préexistaient dans l'imaginaire poétique de sa communauté sur l'amour, qui s'est enrichi justement des images provenant de l'expérience ounamirienne.

La scène de la rencontre d'Ounamir avec l'aigle qui a consenti à l'aider, et auquel le héros va offrir des parties de sa chair, est invoquée implicitement à travers une séquence durant laquelle notre poète amoureux rencontre un autre poète dont il sollicitera l'aide en échange de sa main, son pied et son cœur. Il s'agit ici de reprendre l'offrande ounamirienne qui est une métaphore fondatrice de la poésie amoureuse. Dans l'image suivante, est présent avec force l'archétype de l'ascension et de la chute. Le sourire de la bien-aimée du poète l'a hissé vers les cimes pour mieux le faire choir et n'en laisser que des gouttes d'eau, tel Ounamir métamorphosé en eau et sel ou encore en une goutte de sang suite à sa chute. Amentague n'a-t-il pas comparé la relation amoureuse à une ascension au ciel suivie d'une descente fracassante ? La scène maternelle, elle aussi, sera invoquée comme elle le fut par le visage de la mère dans le mythe d'Ounamir. Le retour vers la mère se fait par le truchement d'une complainte que lui adresse le poète Bizmawn :

« Ô mère ô mère tu m'as perdu
Comme un esquif au milieu des vagues et les ténèbres
Ô mère ô mère où suis-je ?
Je suis au milieu d'un grand désert
Sans eau ni verdure »

Cette image est une résonance du dernier cri lancé par Ounamir avant d'être déchiqueté par les vents, entre ciel et terre :

- « J'ai faim, j'ai froid, qui saura raconter mes tourments à ma mère ? » (CHOFFAT, 1978 :123)

Elle illustre le retour nostalgique vers la mère et la maison de la mère : *Tig mi* (littéralement la maison de ma mère, c'est-à-dire chez nous) symbole de sérénité et de confiance, et la recherche de la bénédiction, de la rédemption et de la rémission. Ce retour à la maison nous rappelle les vers du poète cité par P. Galand-Pernet :

« Hélas ! je suis perdu je n'ai personne
Pour me prendre par la main
Pour me montrer le chemin de notre maison »

(P. Galand-Pernet, 1984 : 293)

Ce retour convoité à la maison ne sera plus possible sans résignation au dramatique et sans mort fatale. Le héros retournera mort à la maison, il verra le visage de la mort au lieu de celui de la mère. Ce retour est accompli sous le signe de l'inaccessibilité irréfragable. Nous sommes donc au centre de l'expérience ounamirienne avec tous ses détails. Seule a été omise la scène du *taleb* (maître d'école coranique). Mais, Bizmawn se rattrapera en lui réservant des vers très significatifs dans son poème : *A yatbir awa* (ô colombe) :

« Ô *Taleb* qui écrit des talismans
Faites m'en un pour le retour du faucon
Pour qu'il me revienne
Du septième ciel, il plane au-dessus de moi¹¹
Ecris ton talisman pour qu'il redescende »

Ici encore, la bien-aimée se trouve au septième ciel, elle est assimilée à un faucon, au lieu que le poète amoureux la poursuive jusqu'aux cieux, il réclame l'aide du *taleb* pour qu'il la fasse redescendre. La peur de la perte et de l'errance l'a incité à recourir à des procédés magiques (les talismans). Le *taleb* dont les stratagèmes ont aidé Ounamir à rattraper son ange puis qui l'a abandonné à son destin, devra ramener la bien-aimée du poète du ciel.

Toutes ces images métaphoriques de l'amour ounamirien qui émaillent la poésie amoureuse traditionnelle lui servent en fait d'archétypes.

Nous avons tenté de repérer les aspects mythiques que revêt le récit d'Ounamir en partant de ses versions et variantes, en passant par le point de vue de sa réception ou de sa genericité lectoriale, et finalement en élargissant le champ générique du mythe à l'analyse de la figure mythique ounamirienne qui est une partie prenante du répertoire et de l'imaginaire amazighe, et en découvrant l'archétype ounamirien qui fonde la poésie amoureuse traditionnelle amazighe. C'est à travers cette relation dialectique entre le récit et ses lectures, entre le texte et son contexte que se révèle le mythique dans le récit d'Ounamir. L'identification générique doit prendre en considération les deux pôles de la genericité du récit : sa genericité auctoriale et sa genericité lectoriale.

Notre approche a consisté à mettre en évidence le dynamisme d'un mythe en plein exercice, à travers les usages dont il a été l'objet. Nous avons démontré par notre analyse que la force et le dynamisme d'un mythe se mesurent à sa « réception » et aux « variations » de cette réception. L'identification générique d'un mythe

¹¹ C'est nous qui traduisons.

dépasse donc sa dimension textuelle vers la prise en compte de sa dimension contextuelle, autrement dit elle dépasse l'énoncé du mythe vers son énonciation.

Dès lors, il n'est plus plausible de considérer que le mythe d'Ounamir est un récit fondateur uniquement de par les commencements qu'il annonce, ou les archétypes qu'il comprend mais également de par les sens qu'il a fondés et les œuvres littéraires et artistiques qu'il a générées : roman, poésie, théâtre... qui lui octroient par un processus rétroactif son statut de récit fondateur en concourant à son parcours de production de nouvelles significations. Le mythe d'Ounamir ne sera plus jamais lu comme il l'était avant les réécritures et les lectures dont il a fait objet. Ainsi, le mythe irrigue un imaginaire et s'irrigue de cet imaginaire.

La permanence du mythe n'est pas assurée uniquement par le maintien strict d'un récit authentique conservé comme tel mais elle passe également par les transformations et les métamorphoses qui lui garantissent une nouvelle vie.

Le mythe d'Ounamir n'appartient pas uniquement au passé, mais au présent et au futur tout autant. Il ne peut être considéré comme passé constituant un territoire autonome et hermétiquement clos. Il est toujours vivant et continue à s'accommoder au temps, aux diverses réceptions et à inspirer des œuvres aux conceptions variées et nouvelles. Il renferme des potentialités symboliques et se meut en une source de variantes ou de prolongements narratifs. Il est donc loisible et tentant d'en suivre la genèse à travers l'histoire de ses productions et réceptions qui approfondiraient encore plus ses aspects mythiques que ce soit par une « utilisation » en tant que fomentation et éveil de l'imagination soit par une « interprétation » qui met à jour ses significations virtuelles. L'étude du texte et du contexte permettra de rendre compte de la structure mythique de tout un imaginaire fondé sur le mythe d'Ounamir.

Références bibliographiques

Abzigua, M. (1980), « Al wajah wa al kinaa fi takafatina achaabia » (La figure et le masque dans notre culture populaire) in *La culture populaire : l'unité dans la diversité*, travaux de la première université d'été de l'association de l'université d'été d'Agadir du 18 au 31 août 1980.

Ahrouch, O. (1981), « Hemmou Ounamir », Cassette enregistrée par la société de production Tichkaphone

Akhmisse, M. (2004), *Le journal d'un médecin chez les Berbères du Bani*, Casablanca, Ed. Cortoba.

Alahyane, M. (1990), « La légende "Hammou Ou Namir" ou le pouvoir de la mère au Maghreb », in *Femme et pouvoirs*, collection Approches, dirigée par Fatima Mernissi, Casablanca, Ed Le Fennek.

Alahyane, M. (1991), « La féminité dans la poésie de langue tachelhit », in *Corps au féminin*, coll dirigée par A. Belarbi, Casablanca, Ed Le Fennek.

- Albensir, M., *Ad amnkhs r'bi*, chanson enregistrée sur cassette par la campagne de production tichcaphone.
- Amentague, A., *Boussalem*, chanson enregistrée par la compagnie de production Badriphone et mis en ligne, in [www. Imurig. net.](http://www.Imurig.net) (rubrique musique).
- Amrir, O. (1975), *Achiir al maghribi al amazighi* (la poésie marocaine amazighe), Casablanca, Dar Al kitab.
- Belmont, N. (1985), « Orphée dans le miroir du conte merveilleux », Paris, *l'Homme*, T XXV^c, n° 93.
- Bizmawn, A., *A yatbir awa*, Chanson enregistrée par Koutoubiaphone. Sans date.
- Bouanani, A. (1966), « Introduction à la poésie populaire marocaine », Rabat, *Souffles*, n°3.
- Boukous, A. (1995), *Société, langues et cultures au Maroc, Enjeux symboliques*, Rabat, Publications de la aculté des lettres et sciences humaines de Rabat, série : Essais et études, n°8.
- Bounfour, A. (1996), « Hemmu U Namir ou L'Oedipe berbère », Paris, *Etudes et Documents Berbères*, n°14.
- Boyer, R. (1988), « Archétypes », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher.
- Bricout, B. (1988), « Conte et mythe », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher.
- Choffat, C. et F. (1978), *Sur les traces d'Ounamir*, Neuchâtel, Les éditions de la Baconnière.
- Dachmi, A. (1995), « Approche de la problématique oedipienne au Maghreb. Du meurtre de la mère au meurtre du fils », *L'information psychiatrique*, n°6.
- Dennes, M. (2002), « La « mythologie absolue » chez Alexis Losev », in *Eidolon, Mythes des origines*, n° 61, Articles réunis par G. PEYLET et M. PRAT, L.A.P.R.I.L . Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, Mars 2002.
- Deremetz, A. (1994), « Petite histoire des définitions du mythe », in *Mythe et création*, Textes réunis par Pierre Cazier, Lille, Pesses universitaires de Lille.
- Dieter, S. W. (1986), « Aspects génériques de la réception », in *Théorie des genres*, sous la direction de G. Genette et T. Todorov, Paris, Le Seuil, Points/Essais.
- Dortier, J.-F. (2004), *Dictionnaire des sciences humaines*, Paris, PUF, Sciences humaines.
- Durand, G. (1987), « Permanence du mythe et changement de l'histoire », in *Le mythe et le mythique*, Actes du colloque de Cerisy, Cahiers de l'hermétisme, Paris, Albin Michel.
- Durand, G. (1992), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 11^e édition.

- Durand, G. (1992), *Les limites de l'interprétation*, trad de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Grasset, Le livre de poche.
- Eco, U. (1985), *Lector in fabula*, Traduit du français par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset.
- Eliade, M. (1963), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, Folio/Essais.
- Eliade, M. (1957), *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, Idées.
- Galand-Pernet, P. (1984), « Le thème de l'errance dans les littératures berbères », Itinéraires et contacts des cultures, Centre d'études francophones, Université Paris XIII, vol 4-5, Paris, L'Harmattan.
- Galand-Pernet, P. (1972), *Recueil de poèmes chleuhs*, T I, Paris, Klincksieck
- Galand-Pernet, P. (1998), *Littératures Berbères. Des voix. Des lettres*, Paris, PUF.
- Genette, G. (1982), *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, Points/Essais
- Habboune, M. (1994), *Nkin d'Ounamir (Moi et Ounamir)*, in *Asnflul* (Créativité), les travaux de création de la troisième (1988) et Quatrième (1991) rencontres de l'association de l'université d'été d'Agadir, Rabat, Publications de l'UEA.
- Iser, W. (1985), *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer, Liège, Pierre Mardaga éditeur.
- Jamme, Ch. (1995), *Introduction à la philosophie du mythe*, Paris, Librairie philosophique, J Vrin.
- Khair-Eddine, M. (1968), *Corps négatif*, Paris, Le Seuil -*Le déterreur*, Paris, Le Seuil, 1973, rééd, Cerès Editions, Tunis, 2001.
- Khair-Eddine, M. *Légende et vie d'Agouchich*, Casablanca, (pour la première édition, Paris, Le Seuil, 1984) Cérès/Tarik éditions, sans date d'édition.
- Laassri, B. (1994), *Tillila Hemmou Ounamir*, in *Asnflul* (Créativité), les travaux de création de la troisième (1988) et Quatrième (1991) rencontres de l'association de l'université d'été d'Agadir, Rabat, Publications de l'UEA.
- Lévi-Strauss, Cl. (1973), *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon.
- Lévi-Strauss, Cl. (1958), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1^e édition.
- Mounir, S. (1974), « Le complexe de Hammou », Casablanca, *Lamalif*, n° 62.
- Ouazzi, E. (2000), *Nachaât Al haraka Attakafia Al amazighia (Genèse du mouvement culturel amazigh au Maroc)*.Rabat, Maktabat al maarif al jadida.
- Pavis, P. (1983), « Production et réception au théâtre : la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire », Lille III, Revue des sciences humaines, TLX, n° 189, Textes réunis par A. Billaz, Ed. Université de Lille III (D.U.L.J.V.A), Paris, Diffusion Belles Lettres, 1983. p. 74-84.
- Perrin, M. et Pouillon, J. (1988), « La pensée mythique : de la forme à l'usage », Paris, *L'Homme*, n° 106-107.

Peyron, M. « Hammou ou Namir, ou de la Berbérie au Septième Ciel », Texte basé sur une présentation à l'Abbaye de Vaucroissant (Drôme), dans le cadre de la « Fête de la Transhumance » à Die, le 23 juin, 1995. Sujet d'une communication lue en langue anglaise à l'université Al-Akawayn (à Ifrane au Maroc), le 5 mars 1996, repris à Aix-en-Provence en juin 1996 lors du Congrès AFEMAM-EURAMES, Ce texte a été mis en ligne :[http// www. aui.ma/vpaa/shss/mpeyron-workingpapers6.pdf](http://www.aui.ma/vpaa/shss/mpeyron-workingpapers6.pdf).

Richir, M. (1996), *L'expérience du penser. Phénoménologie, philosophie, mythologie*, Bruxelles, Edition Jérôme Million.

Schaeffer, J.-M. (1986), « Du texte au genre », in *Théorie des genres*, J.-M., Schaeffer et al. Paris, Le Seuil, collection Points.

Sellier, Ph. (1984), « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », Paris, *Littérature*, n° 55.

Sidqi Azaykou, A. (1995), *Izmouln(Cicatrices)*, Casablanca, Matbaat Annajah Aljadida.

Wunenberger, J.-J. (1995), *La vie des images*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg.