

La notion de littérature. Essai d'analyse et de classification

Paulette Galand-Pernet

Entretien réalisé par El Houssain El Moujahid

Avant propos

En juin 2006, au moment où le Maroc célébrait son cinquantenaire d'Indépendance, l'IRCAM avait tenu à revisiter en rétrospective¹ un demi siècle d'études et de recherches sur la langue et la littérature amazighes, en rendant un vibrant hommage à Paulette Galand-Pernet et Lionel Galand, qui initièrent ces études depuis 1948, au Maroc (IHEM) qu'ils ont quitté en 1956, pour continuer leur recherche et leurs enseignements dans le domaine de la langue et de la littérature amazighes.

Née en 1919, normalienne en 1940 et professeur à l'Inalco et à l'EHESS jusqu'en 1977, Paulette Galand-Pernet poursuit sa retraite studieuse et travaille présentement à l'achèvement d'un ouvrage sur la littérature amazighe du Haut Atlas marocain, qui viendra enrichir la bibliothèque des études amazighes, après les deux ouvrages de référence, parus, l'un en 1972, Recueil de poèmes chleuhs. Chants des trouveurs, et l'autre en 1989, Littératures berbères. Des voix. Des Lettres, outre des dizaines d'articles sur la langue et la littérature amazighes.

La revue ⵝⵓⵍⵓⵎⵉⵏⵓⵏ Asinag a sollicité la contribution de Paulette Galand-Pernet au dossier thématique du numéro double 4-5, par un entretien autour de 6 questions sur la littérature amazighe. L'auteur a répondu volontiers, par une livraison qui dépasse de loin les attentes. Elle se décline en une étude approfondie, structurée, structurante et hautement édifiante, qu'elle a judicieusement intitulée : La notion de littérature. Essai d'analyse et de classification, tout en restant rattachée aux questions suivantes qui lui ont été posées :

Q1 : Comment peut-on évaluer la production littéraire amazighe (berbère) traditionnelle ?

Q2 : Dans le contexte actuel de l'évolution de la littérature amazighe de l'oralité à l'écriture, il semble difficile d'arrêter une définition tranchée des

¹ Voir plaquette de cet Hommage : *Langue et littératures amazighes : cinquante ans de recherche. Hommage à Paulette Galand-Pernet et Lionel Galand*, Publications de l'IRCAM, série Hommages, n° 2, Rabat, 27 juin 2006.

genres littéraires. Quelles sont vos conclusions après des décennies de recherche sur la littérature d'expression amazighe ?

Q3 : A la lumière de la littérature amazighe traditionnelle, quels sont les changements apportés par la littérature contemporaine dans le contexte du passage à l'écrit ?

Q4 : Avec l'évolution du texte littéraire d'expression amazighe, notamment par le passage à l'écrit et l'émergence de la néolittérature et autres genres de l'écrit (roman, nouvelle, théâtre...), peut-on parler d'une mutation des fonctions du texte littéraire, aux plans esthétique, sociologique et communicationnel ?

Q5 : Dans votre dernier livre (Littératures berbères..., p.39), vous avez souligné que la notion de littérature telle qu'elle a cours dans les cultures occidentales n'avait pas son application à propos des textes berbères et qu'il faudrait recourir à d'autres critères intratextuels et extratextuels et à d'autres conditions de production et de réception pour définir le fait littéraire berbère. Voudriez-vous développer cette idée sachant qu'il se pose aujourd'hui, pour la recherche et la critique littéraires, la question de la typologie des genres et celle de la terminologie et du métalangage ?

Q6 : Vous avez conclu, à partir du constat de la variation et de l'organisation du champ littéraire amazighe, qu'il y a lieu de retenir « le caractère pluriel de cette littérature », d'où le titre de votre dernier ouvrage : Littératures berbères... Comment comprendre la portée de cette conclusion, compte tenu des questionnements actuels sur la standardisation de la langue amazighe et de la gestion de la variation ?

1. Introduction

1.1. Préliminaires

Fin octobre 2009, El Houssaïn El Moujahid m'avait soumis, pour le compte de la revue *Asinag*, un certain nombre de questions sur la littérature en général et la littérature amazighe en particulier, à propos de la variation, de l'évolution, de la typologie. Ce sont des questions afférentes aux axes du dossier thématique du quatrième et cinquième numéros de la revue *Asinag* éditée par l'Institut Royal de la Culture Amazighe. Je n'avais pas – et je n'ai toujours pas – de réponses fermes à donner à ses questions, mais comme la recherche est, on le sait, sans arrêt en mouvement et que mon intérêt pour la littérature berbère n'a pas cessé, je me suis remise à l'ouvrage et j'ai réfléchi à nouveau à divers problèmes. Ce sont ces réflexions que je propose dans l'article qui suit et je remercie l'équipe *Asinag* de m'avoir associée aux recherches de l'IRCAM. J'avais sans doute besoin de développer les notes marginales et les fiches critiques insérées dans mon exemplaire de travail, bien fatigué, du livre de 1998... douze ans déjà !

J'essaierai donc seulement de proposer, en élargissant le débat, des réflexions sur :

- a) L'analyse, son but, sa démarche ;
- b) L'analyse littéraire : qu'est-ce que le « littéraire » ? Quels sont les différents points de vue que peut adopter un chercheur dans le domaine qu'il considère comme « littéraire » ? Quelle est la langue que l'Analyste utilise ? Quelle méthode utilise-t-il ?
- c) La classification : le problème des « genres ». Recherche de « critères » pour caractériser un type littéraire. Il semble bien qu'on est encore loin, dans l'état de la recherche actuelle, de proposer des définitions rigoureuses de types bien distincts qui soient valables pour l'ensemble du monde berbérophone. On peut aussi se demander si, surtout en l'état actuel des connaissances, réduire la définition d'une classe littéraire à un trop petit nombre de traits considérés comme essentiels ne serait pas un obstacle à la recherche. En effet, ces choix de traits sont toujours relatifs à une société, dans le temps et dans l'espace. Mais cela ne signifie pas qu'on renonce à une méthode de travail.
- d) Diachronie : genèse, évolution, mutation.

1.2. Références

Mon commentaire se fondera :

- a) sur une partie au moins des 6 questions que pose El Houssaïn El Moujahid et sur l'Argumentaire du dossier thématique du numéro double 4-5 d'*Asinag* consacré à « Littérature amazighe : genèse, typologie et évolution ».
- b) sur mon livre de 1998, *Littératures berbères. Des voix. Des lettres*, dont les références se feront par *Voix* suivi du numéro de la page. Je renverrai en particulier à mes analyses et schémas de *Voix* 164 et aux autres références à *Voix* indiquées dans mon *Index des notions* publié dans le *LOAB = Littérature orale arabo-berbère*, n° 27, 345-358 (juste avant le compte-rendu de Christiane

Seydou qui dégage, en anthropologue, les principaux points de mon travail). Voir notamment « genre » dans l'*Index des notions*.

Je me suis servie également d'autres ouvrages ou articles, parmi lesquels :

- Les revues et livres consacrés aux théories d'analyse littéraire depuis 1960. On trouvera des études et des bibliographies concernant le problème des classifications dans des travaux comme ceux de Ruth Finnegan et de Paul Zumthor (cf. 7) pour des domaines voisins, sinon dans l'espace, au moins dans le type de données. La liste est longue. Des années 70 aux années 90, cette activité critique a été intense ; depuis une quinzaine d'années, les travaux se réorientent vers une nouvelle intégration du texte considéré comme littéraire.
- Col 2003 = *La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives. Actes du colloque international (2003)*, dir. Aziz Kich, IRCAM, Rabat, 2004.
- Col 2005 = *Les types poétiques amazighes traditionnels. Actes du colloque de 2005*, Rabat, IRCAM, 2009.

Une lecture critique (au sens positif du terme) des deux ouvrages ci-dessus fournit déjà une bonne part des réponses aux questions concernant *Asinag* 4 et 5.

- Certains articles où j'ai étudié des textes (par exemple « Le conte revisité par le poète. Intertextualité et création » dans *LOAB. Dialectologie. Ethnologie*, 27 (1999), p. 1-30.
- « Mohia 1970. Quelques notes » dans *Études et Documents Berbères*, 24 (2006), p. 15-39. Cette réflexion d'un écrivain kabyle contemporain sur la traduction et son rapport avec une véritable création littéraire, sur la création d'un genre (théâtre), sur les destinataires de ce genre, ainsi que sur sa fonction, est d'une grande richesse. Quel est le statut d'une traduction, d'une adaptation en regard d'une création ? On trouvera (notamment p. 33 sqq.) des indications pour Q3, Q4.
- « Classification et 'genre' oral », *Studi berberi e mediterranei. Miscellanea offerta in onore di Luigi Serra*, Naples, 2004-2006, pp 41-52.
- « "Épique" et "héroïque" dans l'Afrique berbérophone », *Actes du séminaire de Sandra Provini, « Genre épique et genre héroïque »*, dans *Camenaë*, édition en ligne de Perrine Galand, juin 2008 <<http://www.paris-sorbonne.fr/fr/spip.php?article7360>>

Je citerai éventuellement, dans mon texte, d'autres articles ou ouvrages en renvoyant, avec une simple date, à la bibliographie établie en juin 2006 sur mes publications dans la brochure de l'IRCAM, mais je ne donnerai pas de bibliographie systématique. Les chroniques de L. Galand dans l'*Annuaire de l'Afrique du Nord*, regroupées en 1979 dans une édition du CNRS, recensent les publications de 1954 à 1977. La magistrale *Bibliographie internationale* en 1997, de Lamara Bougchiche, bibliographie critique, regroupe tout ce qui était publié sur les *Langues et littératures berbères des origines à nos jours*, y compris les bibliographies postérieures à 1979 (p. 341-424), dont celles de C. Brenier-Estrine, Ch. Bonn, S. Chaker et d'autres) ; plus récemment les *Actes du Séminaire 2005*

réunissent bon nombre de travaux sur des textes ou sur les théories, chaque article fournissant une bibliographie. Enfin le numéro double d'*Asinag* fournira certainement une bibliographie à jour des nombreux travaux sur les littératures berbères de ces dix ou quinze dernières années (théories, collectes, études locales). Le recours aux sites Internet peut aussi apporter des compléments.

2. L'analyse littéraire

Avant d'aborder les problèmes que je viens d'évoquer en 1.1, je voudrais passer en revue les termes que j'emploie.

2.1. La langue d'analyse

C'est un point que je considère comme capital et je pense qu'il faut s'y attarder avant d'examiner les autres problèmes.

La « langue d'analyse » ou « langue d'étude » ou « métalangue » (ou toute autre expression synonyme) d'un ensemble considéré comme littéraire est la langue dans laquelle le chercheur expose son sujet, sa méthode et les résultats qu'il propose.

C'est un préalable indispensable que de prendre conscience de cette langue d'étude. En effet, une « métalangue » implique la conception que se fait un Analyste du découpage en éléments de l'ensemble de données qu'il a choisi d'analyser, donc de sa conception du « système » (ou « modèle ») qui peut rendre compte de l'organisation de cet ensemble. La langue que j'utilise dans *Voix* pour exprimer ce qu'est ma conception de la « poétique berbère » est une métalangue.

2.1.1. Il ne faut donc pas oublier que les termes utilisés par un Analyste orientent nécessairement son analyse. Les mots qu'il emploie pour décrire un « champ de données » considérées comme « littéraires » (par qui ? où ? et quand ?) varient d'une langue à l'autre et se constituent également en *systèmes lexicaux* différents d'une langue à l'autre (v. p. ex. *Voix* : 45-46, <chant/poème/poésie etc.>). En linguistique on se trouve devant des problèmes analogues : le système lexical français <langue/dialecte/parler/patois/variété linguistique> ne peut pas se transposer directement, mot à mot, en anglais par exemple. Ces remarques peuvent paraître banales, il faut pourtant les garder à l'esprit, parce que l'on se laisse influencer facilement et on fausse la description des données.

Comment définir par exemple « métalangage » par rapport à « métalangue » (Q5) ? Dans la mesure où les littératures berbères ont une grande part de manifestations orales, peut-être est-il utile de bien préciser ? Le langage et la langue ne sont pas sur le même plan ; les oiseaux, les dauphins ont un « langage », et non une langue. Ils utilisent d'autres signes dans la communication. D'autre part les emplois de termes en méta- dans les ouvrages d'analyse littéraire depuis 1970 sont nombreux et variés, par ex. dans les travaux du Groupe MU ; cf. *Voix* « métatexte ».

Je rappelle que « poétique » (ex. : « la poétique », « une poétique », « les poétiques médiévales »), pour moi comme pour beaucoup d'autres chercheurs, et contrairement à certaines interprétations erronées qui sont faites de ce terme, s'applique aussi bien aux faits littéraires contenant des textes en prose qu'à ceux qui

contiennent des textes en vers (« poésies », « textes poétiques », « la poésie/ la prose de tel auteur »).

2.1.2. Différentes langues, termes différents. Les questions proposées sont ici rédigées en français. On en revient donc au problème de la « langue d'analyse » utilisée et de ce qu'on met sous les mots. Je suppose qu'il y aura des interventions et des articles en d'autres langues, arabe (lequel ?), berbère/amazighe (quelle variété ?), anglais, allemand, etc. La comparaison des termes employés par les différents auteurs est déjà intéressante pour la délimitation de la notion de « littérature ». Les membres de l'IRCAM et les universitaires maghrébins sont bi- ou trilingues et ils ont une connaissance personnelle d'un groupe local (d'origine) et de ses productions littéraires (avec leurs dénominations) et, d'autre part, ils ont une notion individuelle du « littéraire » en tant que lettrés au sens large du terme – en berbère, français, arabe(s), anglais, et peuvent apporter leurs propres données.

Je pense, par exemple, qu'un examen comparé des travaux en arabe de Mohammed Moustouï (dans son *urti n umarg*), ou de Omar Amarir, entre autres chercheurs, ainsi qu'une comparaison des trois contributions en arabe dans *Les types poétiques amazighes traditionnels... 2005* (v. ci-dessus) et des éditions écrites contemporaines (en graphies arabes) apporteraient déjà une contribution importante à l'emploi des termes utilisés dans une langue d'analyse (« métalangue »), donc aux conceptions de ce qui est considéré comme étant du domaine littéraire par l'Analyste. Le problème des « genres » (v. ci-dessous) ne peut être abordé que si les problèmes généraux de terminologie et de méthode sont clarifiés.

Autre exemple : les Éditions Achab ont publié le livre de Amellal Bahia intitulé *La Ruche de Kabylie (1940-1975)*, Alger, 2009, que je viens de lire. L'auteur est une biologiste algérienne, témoin d'une expérience « littéraire » ; la préface est signée par l'historienne Karima Dirèche. L'ouvrage est un excellent témoignage sur la création d'un « genre » (ou « sous-genre », ou « variété littéraire » ou tout autre terme désignant un élément, défini par des critères bien établis, d'un ensemble considéré comme littéraire par un analyste). Bahia Amellal a fait une enquête précise sur la période où cette « variété littéraire » a existé, sur le groupe social où elle a été produite (groupes scouts féminins implantés en Kabylie par les Sœurs Blanches), sur les circonstances où elle était exécutée, par qui et pour qui, sur ses fonctions, sur ses thèmes, sur ses structures proprement littéraires (sa « poétique »). Il y a un double *corpus de textes* (« chants », « chansons ») qui permettent de comparer cette nouvelle « variété littéraire » aux autres productions littéraires kabyles traditionnelles, donc d'établir des critères génériques, qui permettent aussi de comparer un *contexte* littéraire kabyle et ses relations avec un contexte littéraire français, en milieu bilingue (le français standard des Sœurs Blanches) et avec un « kabyle » standard ou standardisé, une *koinè* qui mériterait une analyse linguistique.

Voici encore un autre exemple de ces problèmes de terminologie : dans l'édition Stricker (1960) de *L'Océan des Pleurs. Poème berbère de Muḥammad al-Awzali*, aux distiques 4 et 5, l'auteur parle de son livre, ce livre d'admonitions que lui réclament ses amis, *lktab... irzzmn imzgan ihyu d lqlub-i / s nnaḍm n tmazixt ann ifulkin igan laejib-i*. B. Stricker traduit : « (depuis longtemps déjà mes amis me parlent d'un) livre / d'admonitions, susceptible d'ouvrir les oreilles et de ranimer les

cœurs / qu'il faudrait rédiger dans le beau, l'admirable vers berbère ». À la fin de ce livre, l'auteur précise (distiques 655-656) que : « il contient en tout six cent cinquante-six vers... » *sdist tmaḍ n lbit u stta...* Dans l'édition du même livre, mais à partir d'un autre manuscrit, Nico Van den Boogert (1997) confirme le texte, mais il traduit par « a book... composed in the beautiful and wondrous Berber tongue ». Dans le colophon (65), il traduit « *lbyt* par « verse(s) ». Si on se reporte à son *Glossaire*, on lit p. 395 : « *bt lbit*, see V° [V°= racine] *byt* ; *byt lbit* « verse ». Sous *ndm* : *nnaḍm* « text composed in verses ». Ce seul rapprochement, aussi court soit-il, entre deux éditions d'un même texte illustre à la fois les problèmes d'édition (*i.e.* de philologie au sens le plus restreint du terme) d'un texte entre écrit et oral (prédication, récitation, lecture solitaire à haute voix, *cf. Voix* : 29), mais aussi celui des systèmes lexicaux différant d'une langue à l'autre pour les faits littéraires : anglais vs français, chleuh du XVIII^e siècle p.C. vs anglais/français et encore celui des « genres » (l'emploi de *lktab*, précisé par les sujets traités, indique la conception que se font les lettrés, Awzal et ses contemporains, de *types littéraires* du patrimoine berbère. Il y a là des indications : un milieu lettré à une époque donnée. Je passe sur les problèmes proprement philologiques, qui sont indispensables quand on traite l'élément « texte » d'une littérature, mais ce n'est pas mon propos ici.

On trouvera ci-dessous (4.2) d'autres exemples concernant d'autres situations.

2.1.3. Linguistique et analyse littéraire

Comme il est souligné dans *l'Argumentaire*, les recherches en linguistique berbère ont été nettement plus anciennes et plus nombreuses que les recherches en littérature. Les chercheurs berbérophones qui se sont attaqués à la littérature sont souvent des linguistes et ceux qui étudient la littérature ont tous une formation linguistique. On ne peut certes pas parler de « méthode d'analyse linguistique » pour une analyse de littérature, mais les « modèles », les « méthodes » linguistiques, la terminologie (qui ne sont pas identiques chez les générativistes ou chez les structuralistes ou dans d'autres types d'analyse) ne peuvent pas ne pas influencer les études de littérature.

D'autre part, il n'y a pas de littérature sans langue. Remarquons bien que ce qu'on appelle « berbère » est en fait un terme de grammairiens ; le « berbère » est un ensemble de structures grammaticales communes à des « variétés linguistiques », structures dégagées par la *méthode comparative* (ou *méthode comparée*). Or on ne parle pas une structure, mais une langue/dialecte/parler ; il n'y a pas, à ce jour, une langue berbère unique sur la totalité des aires berbérophones. En dehors des structures communes, chaque variété linguistique berbère a ses particularités grammaticales et lexicales. Parmi les questions qui se posent, on peut citer, entre autres, l'utilisation de la phrase sans verbe en littérature ; il y a des différences certaines sur ce point entre les variétés touarègues et les autres variétés berbères, chacune ayant elle-même ses particularités. Dans quelle mesure l'Analyste pourrait-il se servir de l'analyse linguistique dans son analyse littéraire ?

3. Terminologie de l'analyse en langue française

Je reviens encore sur le problème de la langue d'analyse (*cf. Q5*) en me référant à un autre exemple, celui du système lexical du champ sémantique « littérature » dans le français actuel.

Il faut bien mesurer l'influence des termes littéraires français sur l'analyse de données non françaises, car ces termes sont hérités d'un système ancien de rhétorique, discuté et modifié au cours des siècles. La « rhétorique classique », un des avatars de l'héritage, avait été un des enseignements importants dans les lycées et les universités depuis le début du XIX^e siècle en France et ailleurs en Europe avant de se réduire. Mais, de nouveau à la mode (la mode des *sciences* humaines) cette discipline a suscité de nombreux essais critiques depuis la fin des années 60. Le système lexical rhétorique ancien et ses successeurs (*cf.* 7) se modifient mais s'inscrivent toujours, au cours du temps, dans l'organisation sociale et concernent avant tout le discours écrit, le texte et non un ensemble de données comme celles qui existent dans les sociétés berbérophones (*v. infra* 4.2.).

« Littérature », pour les chercheurs et l'ensemble des usagers français ou francophones *contemporains*, renvoie à l'écrit (imprimé ou sur Internet), ce qu'impliquent l'étymologie du terme et ses usages les plus anciens. Mais le numéro double d'*Asinag* traitera aussi de l'oral ; l'expression française « littérature berbère traditionnelle » se réfère donc à des données écrites d'abord en alphabet arabe puis en alphabets latins (modifiés pour les besoins d'une transcription phonétique ou phonologique), mais aussi, et surtout, à des productions orales, la « littérature berbère orale ». On doit constater que, pour des raisons techniques, il y a peu d'archives sonores et elles sont récentes. Dire « traditionnel », pour qualifier « littérature berbère » implique donc, dès le départ, au moins deux domaines de recherche différents utilisant des outils et des démarches relativement différents. Même – et surtout si – la frontière entre « oral » et « écrit » n'est pas une ligne bien délimitée, cette première constatation n'est pas inutile. C'est un premier essai de classification, qui devra aussi tenir compte de la diachronie, des frontières ou des franges dans le temps : quand existe ce que l'on appelle « traditionnel » ? (et comment le définit-on ?), quand finit ce « traditionnel » ?

« Littéraire » : (Q1) le champ des emplois de l'adjectif « littéraire » n'est pas directement superposable à celui de « littérature », ce qui mérite réflexion mais n'a pas encore été étudié. Je reviendrai ci-dessous sur la notion de littérature/ littérarité.

L'« Analyse » et l'« Analyste » : le chercheur « Analyste » est un acteur important dans le processus d'analyse littéraire. Qu'il appartienne ou non à la culture qui produit des données littéraires, il porte un intérêt certain à ces données, il a aussi un certain recul par rapport à elles, mais également une idée préconçue de ce qui peut être qualifié de littéraire. Son statut individuel, la culture de son milieu, ses acquis et ses goûts littéraires personnels, son expérience d'autres cultures, mériteraient qu'on enquête sur plusieurs échantillons du personnage, car c'est lui qui va essayer de comprendre, donc d'expliquer les conditions où peut se créer l'objet « littéraire » qui l'intéresse, ce qui est déjà orienter l'analyse.

L'Analyste se trouve donc devant un ensemble de données, un ensemble qu'il a décidé, lui, de considérer comme « littéraire » ; c'est un postulat de départ, un choix personnel sous des influences diverses. Mais il décide aussi d'analyser l'ensemble des données, c'est-à-dire de séparer, découper en éléments, établir les rapports entre les éléments, faire des sous-ensembles d'éléments identiques (des « classes », p. ex. des « genres », on y reviendra). Le chercheur, devant des données comme une *prestation de ṛays*, une *prestation de groupe de chanteurs modernes* ou d'un

chanteur vedette ou d' un ensemble de comportements et de textes dans une cérémonie etc., fait souvent appel à son propre sentiment de l'analogie ; tel élément qu'il isole dans les données lui semble analogue à tel autre connu de lui : par exemple une « production littéraire chleuh » peut lui sembler analogue à un autre élément qu'il retient dans un ensemble du Moyen-Atlas ou d'une autre région berbérophone. Ce rapprochement peut aussi faire appel à une production littéraire non berbère et « nommée », par des analystes étrangers, dans leur langue ; v. ci-dessous Delaporte (4.2, 4.4).

Quand on a délimité un ensemble de données qu'on considère comme littéraires, un autre pas dans l'analyse est de se demander comment on va faire le découpage en « parties » pour déterminer des « classes, ou « catégories » ou autres sortes de regroupements. Si on fait un rapprochement entre des éléments de l'ensemble, on ne peut pas se contenter d'une simple ressemblance, du sentiment d'une analogie, il faut essayer de trouver quelles sont les caractéristiques qui permettent le mieux d'identifier un élément, de le distinguer des autres éléments. On dispose ainsi de « critères » permettant de choisir, de juger si un regroupement d'éléments peut constituer une partie homogène, un sous-ensemble de l'ensemble des données à examiner. On n'en est pas encore, en l'état actuel de la recherche, à prétendre donner une définition précise de « la littérature berbère » ne retenant que les traits essentiels et qui serait valable pour l'ensemble du domaine berbérophone. Il ne faut pas oublier en effet que, dès le départ, quand on s'attaque à l'analyse d'un ensemble de données, c'est par un choix personnel qu'on délimite cet ensemble et qu'on se forge des instruments d'analyse. Tout essai de classement suppose une autocritique permanente de ses choix et de la méthode d'exploration qu'on se construit peu à peu (cf. 6.2.2).

En somme, les données littéraires sont multiples dans l'espace et dans le temps et elles sont complexes ; il faut les « analyser », c'est-à-dire les « déplier », séparer leurs « plis », les « expliquer » avant de découvrir des éléments à retenir, des lois d'assemblage, des structures.

4. « Littérature ». « Production littéraire amazighe traditionnelle » Q1, Q5

4.1. « amazighe » se réfère à un ensemble berbérophone, un très vaste ensemble géographique et politique. Sa délimitation et ses configurations devraient être rappelées, me semble-t-il, au moins brièvement, pour les destinataires de la revue *Asinag*, surtout s'ils sont étrangers à nos études. Cette revue mérite une diffusion aussi large que possible, pas seulement chez les berbérissants.

4.2. Mais c'est sur l'expression « production littéraire », retenue par El Houssain, que je vais m'arrêter, et sur le terme de « production », car il me semble très utile pour introduire à l'analyse (Q1). J'utilise aussi « fait/objet littéraire » pour désigner le même ensemble de données, mais je trouve que « production » attire mieux l'attention sur les données orales qui constituent une grande part des phénomènes à analyser.

La « production littéraire ». Le produit et sa consommation. Comment approcher une définition, au moins provisoire, du « littéraire », compte tenu des remarques

précédentes, concernant des témoins et des conditions de production très différents, bien qu'ils appartiennent à une même aire culturelle ?

Le terme (français) de « production » a le mérite de s'employer pour des réalités agricoles, artisanales, industrielles, etc., dans une économie de consommation. Qu'est-ce alors qu'un « produit littéraire » ? Pour un berbérophone qui ne parle qu'une variété du berbère, y a-t-il une notion de littérature ? J'ai connu cette situation il y a un demi-siècle, en particulier chez de jeunes femmes chleuhs du Haut-Atlas. Aujourd'hui il en est tout autrement et pas seulement chez les collaborateurs d'*Asinag*. Les berbérophones se sont frottés depuis longtemps à d'autres cultures et à d'autres langues, ils ont mis d'autres lunettes pour voir leur culture.

4.3. Les villageoises de 1950, illettrées et uniquement berbérophones, auprès desquelles j'ai enquêté, avaient un sens très vif de la parole (*awal*), qu'elles maniaient avec habileté dans leurs conversations, dans les récits décrivant leur labeur quotidien, dans la description, souvent satirique, de telle ou telle personne. Elles savaient relater certains faits avec les procédés rhétoriques, les « figures du discours » que leur fournissait la langue qu'elles parlaient. Elles étaient sensibles aux différences dialectales (« elle dit cela, moi je dis ceci ») et aux différences de « ton », non au sens d'intonation, bien que celle-ci soit un élément du « ton », mais en tant que qualité de langue : il y a des gens qui savent bien parler, d'autres non. Or une de ces jeunes femmes m'avait dicté une paraphrase du *Poème de Šabi* en y introduisant des traits de langue qu'elle n'utilisait jamais dans nos conversations (Galand-Pernet, 1957). Elle les voyait comme des marques d'une langue différente de sa langue quotidienne et, en quelque sorte, supérieure à l'*awal* de chaque jour.

Dans la société rurale des jeunes femmes évoquées ci-dessus, il y a un demi-siècle, où « consommait »-on un « produit » littéraire ? C'était le plus souvent une consommation collective, dans des groupes variables à l'intérieur du groupe géographique : à l'occasion des veillées autour d'une conteuse, dans les fêtes familiales (naissances, mariages), les fêtes religieuses, dans les pèlerinages locaux, sur une place de village autour d'un *rrays* itinérant, dans les grandes réunions tribales, parfois à la demande d'un caïd ou d'un administrateur, bref, dans tout ce qu'englobe le terme de « situation » pris dans le sens le plus général, auquel j'attache une très grande importance dans l'étude du fait littéraire en tant qu'ensemble complexe (v. *Index des notions*, « situation »). On retiendra déjà la simple consommation des poèmes chantés qui distraient agréablement les femmes dans la routine de leurs dures tâches quotidiennes, mais également la fête, comme lieux et temps d'une consommation de produit littéraire associée à des sentiments de détente ou de plaisir, avec une intensité des sensations (dans la nourriture, dans le mouvement réglé de la danse par exemple) et des affects qui y sont liés.

4.4. Le point de vue d'un chercheur français du XIX^e siècle. Un siècle auparavant, Delaporte éditant le *Poème de Šabi* dans son *Specimen de la langue berbère* écrivait : « Je vais actuellement donner, ci-après, un modèle de poésie Berber. Je traduis interlinéairement la pièce que je présente, et je la fais suivre de la prononciation du texte en caractères français & de sa traduction libre : [Titre] Saby ou le dévouement filial. Qasydah ou poème en langage Amazygh autrement dit Chleux, Berbère ou Kabyle. » Sur cette même pleine page de titre suit une

« Remarque » ainsi formulée : « Cette pièce de vers, qui est une espèce d'Élégie dans le genre du Bordah et chanté comme lui, opère sur les esprits des Chleux ou Berbers, les mêmes effets que le Bordah chez les Arabes. Ce petit poème affecte tellement leur sensibilité, qu'ils ne peuvent l'entendre chanter sans verser des torrents de larmes. Presque tous les habitans [*sic*] des environs de Mogador, hommes & femmes le savent par cœur. » Cette remarque est un document pour l'histoire de la littérature française, mais ce qui nous intéresse ici est un témoignage des réactions affectives d'un auditoire berbérophone à un poème chanté. Est à noter le double trait, versification et chant (*cf.* mon article de 1957, « Une tradition orale encore vivante : le « Poème de Seabi »). Cette citation peut concerner Q1, Q2, Q4 et Q5.

Cf. supra 2.1.2. pour d'autres exemples.

5. Analyse et critères

5.1. Mouloud Mammeri, à la fin des années 80, a écrit, en français, dans une préface au roman *Asfel* de Aliche : « La quasi-totalité des textes berbères édités (j'entends ceux qui visent à quelque valeur littéraire) sont des textes poétiques [c'est-à-dire en vers]. Les contes même sont d'une littéarité impure. » (*Voix* : 42). Or il s'agit d'une œuvre écrite, moderne, d'un type littéraire nouvellement créé, d'un texte édité (participant donc d'un circuit commercial nouveau). Si un choix de type littéraire et l'intérêt d'un éditeur peuvent suffire à classer comme littéraire une œuvre, on reste dans une critique subjective, on n'analyse pas un ensemble. Ces pauvres contes d'une « littéarité impure » sont-ils à rejeter hors du domaine littéraire berbère ? Quel serait aussi le statut des proverbes ? Pourtant, depuis trente ans, les éditions de contes se sont multipliées au Maghreb et en Europe, et leurs traductions dans des langues occidentales ont élargi leur public ; on a vu aussi des éditions de proverbes. Contes et proverbes sont-ils alors devenus brusquement « littéraires » ? Je pense que les trois lignes citées ci-dessus ne sont qu'une de ces boutades dont Mammeri n'était pas avare. Mouloud Mammeri, l'écrivain, l'éditeur scientifique, l'analyste littéraire, le passeur entre les chercheurs et les modes de recherche a toujours eu le goût de la provocation, mais d'une provocation qui doit inciter à la réflexion. Le Mouloud Mammeri qui parle de *valeur littéraire* et de *littéarité impure* n'est pas un villageois de la *Colline oubliée* mais l'écrivain de talent qui jouit d'une réputation internationale ; il a aussi appartenu, comme Camus avant lui, au cercle des auteurs et des critiques littéraires parisiens où se cultivaient les réputations. Mais quand il édite les *Poèmes kabyles anciens* ou *L'ahellil du Gourara*, comment définit-il leur littéarité ? L'analyse féconde qu'il en fait, détaillée, riche, avec l'aide d'un musicologue pour l'*ahellil*, montre combien il est conscient des problèmes qui se posent. L'Analyste peut avoir un double statut, appartenir à deux cultures différentes, en connaître plus de deux. Il peut aussi par ses lectures ou ses contacts avec d'autres analystes remettre en cause ses conceptions du fait littéraire.

5.2. Amorcer l'analyse

Si donc un chercheur décide d'analyser un produit berbère qu'on qualifie, en français, de « littéraire », il lui faut s'interroger sur les raisons qui le conduisent, lui,

à cette opinion. Parler de « littérature » ne fait que déplacer le problème. Une véritable analyse ne peut pas se contenter d'un seul critère, surtout si elle veut aboutir à des classements (*cf.* 7).

Certains indices, mineurs en apparence, sont toutefois à retenir. Je reviens à mon enquête des années 50 (*supra* 4.3). Elle s'était effectuée auprès d'un « échantillon » très différent, un des échantillons villageois féminins alors disponibles (ce genre de témoins existe-t-il encore ?). Elle avait pour but une recherche dialectologique et non littéraire. Or je constate, en dépouillant à nouveau mes cahiers d'enquête (textes et notes annexes) que les villageoises interrogées avaient le sentiment qu'il existait un *awal* différent de l'*awal* quotidien. On n'est pas là sur le plan d'une véritable analyse littéraire, encore moins sur celui de la définition, mais sur celui du sentiment, de l'intuition, de ce qu'on pourrait appeler un premier pas vers l'analyse, comme l'est une impression d'analogie. On sait que, même dans les sciences exactes, ce facteur n'est pas négligeable.

Des exemples que j'ai donnés ci-dessus (1.1, 2.1.2, 3), on peut également retenir des suggestions d'analyse, soit dans les dénominations employées dans un texte en berbère et traduites en français par « langue », « livre », « vers », soit dans les titres d'ouvrages qui utilisent des lettres chleuhs en contact avec des enseignements et des productions en arabe, cela dans le domaine de l'écrit.

Mais ce sont les modes de production du domaine oral qui, aujourd'hui encore, sont les plus importants pour l'analyse littéraire berbère, y compris dans leurs réalisations actuelles, avec des techniques et des diffusions différentes de celles de la tradition. En effet, les publications (textes et théories), qui s'échelonnent sur plus d'un siècle et demi, ainsi que les changements de ces quatre dernières décennies, constituent un champ d'investigation d'une remarquable richesse. Ce champ englobe une très grande partie des zones berbérophones. On peut y puiser pour confronter le traditionnel et le contemporain (donc évaluer les évolutions dans les productions orales, Q1, Q3, Q4), mais aussi pour confronter les littératures de l'Est et de l'Ouest, du Nord et du Sud ; on peut également disposer des études réalisées sur des littératures en contact, pas seulement celles qui sont formulées dans une des variétés de l'arabe, mais encore celles qui sont formulées dans des langues de l'Afrique sud-saharienne. Ce comparatisme à l'intérieur du monde berbérophone et sur ses franges est essentiel pour la progression des recherches typologiques et diachroniques.

5.3. Deux faces de l'oral. Deux systèmes différents

Enfin la comparaison entre les productions orales contemporaines et les productions de jadis pose le problème d'un saut dans le temps différent de celui du passage de l'oral à l'écrit. Les enregistrements sur *lmakina n wawal* « machine à parole » existaient déjà il y a une soixantaine d'années ; les magnétophones à fil métallique puis à bande sont utilisés par des chercheurs isolés et dans les programmes de radio. On grave sur disque les chants de poètes-compositeurs. Mais qui se souvient des sociétés de disques Boudroïphon ou Baidaphon ? Leurs activités ont pourtant joué un rôle dans l'histoire de la littérature berbère, elles mériteraient des enquêtes. On voit l'intérêt que suscitent les catalogues de la maison Pathé comme documents d'étude pour les chercheurs contemporains. On

percevait déjà l'influence du format du disque (du 78 au 33 tours) sur la forme des textes, qu'en sera-t-il dans les médias actuels et leurs modifications techniques ?

En effet, le passage qui continue à se faire aujourd'hui n'est pas seulement dans l'utilisation de techniques et de médias nouveaux pour un même type de littérature, il est dans des conceptions nouvelles du mode oral : la dénomination d'oral ne recouvre pas deux aspects d'une même réalité mais deux systèmes littéraires différents, qui restent à caractériser. Ce problème apparaît trop peu dans les études actuelles, bien qu'il soit d'un grand intérêt, peut-être parce qu'il demande des enquêtes difficiles et des analyses minutieuses (donc longues) sur la ou les langue(s) des textes, ainsi que sur tous les contextes et sur l'auteur, exécutant et auteur vedette, qui peut être aussi bien une femme qu'un homme. (cf. 6.3., 6.4.)

La diffusion des productions (texte et orchestration) se fait aujourd'hui dans un circuit mondial. On parle couramment de « l'industrie du disque » et de ses évolutions techniques avec les CD, les albums, leurs publications, leur diffusion, les tournées d'artistes, le choix des pays, le choix des salles pour les concerts. Les maisons de production, dans leurs prospections, cherchent les talents mais aussi le produit le plus largement vendable, car sans financement et sans bénéfices l'édifice risque de s'écrouler. La publicité de ces produits se répète sur la radio et sur la télévision, dans les journaux quotidiens et périodiques ; on calcule les pourcentages d'auditeurs ou de lecteurs et leur rendement publicitaire. On est alors en droit de se demander quel effet ont les pressions qui s'exercent sur les auteurs et sur leurs prestations : que devient le produit littéraire berbère dans le monde d'aujourd'hui et comment l'auteur berbère réagit-il ?

Je voudrais proposer une brève esquisse du phénomène actuel à partir d'un article récemment paru dans la page « Culture » d'un quotidien français bien connu. L'auteur, Jean Yves Dana, annonce, dans son titre, la prestation sur scène (15 février 2010) de la « chanteuse berbère » Hindi Zahra, dont l'enfance s'est passée entre Agadir et Ouarzazate, avant qu'elle ne connaisse « l'exil » en rejoignant à Paris en 1993 son père, travailleur immigré. Selon J.Y. Dana elle est la « révélation musicale du début d'année. Son premier album "*Handmade*" rencontre un succès aussi immense qu'inattendu ». L'album de la jeune femme, « autant peintre que musicienne [...] puise ses racines dans les glaises du jazz et la rocaille du rock, dans les terres fertiles des chants Gnaoua et le sable aride du blues des Touaregs ».

Le parcours et les prestations de cette artiste contemporaine mériteraient une étude sérieuse : elle se présente comme une autodidacte, passionnée par son long travail en musique et en peinture ; avant l'album de 2010, qui est « produit sur le prestigieux label Blue Note » et sera suivi d'une « tournée », elle s'était déjà fait connaître par « une chanson forte traitant du mariage forcé : *Oursoul*. Mot à double entrée qui signifie "plus jamais" en berbère et "notre âme" en anglais ». *Imik Si Mik* [*imikk s imikk*] « petit à petit » en berbère (début d'un proverbe connu en pays chleuh) est le titre d'une autre chanson.

5.4. Passages

L'intérêt de cet article est d'une part dans la réaction d'un journaliste confirmé, curieux d'une œuvre appartenant à une autre culture que la sienne, et, d'autre part, dans les questions qu'il pose pour nos études (Q2, Q4, Q5, Q6 ; v. *infra* 7., 7.3.3.,

7.3.4.). Où classera-t-on ces chansons issues d'une culture littéraire européenne et du talent personnel de Hindi Zahra avec sa culture marocaine ? La forme chantée est bien connue dans le Maroc berbérophone, les textes de trouveurs que j'ai publiés en 1972 appartiennent à une tradition que l'on peut caractériser comme littéraire dans sa formulation. Leur support est déjà un disque commercialisé, mais les techniques de présentation et de diffusion de la chanteuse contemporaine appartiennent à un système littéraire différent : le journaliste les classe parmi les chants Gnaoua, africains, mais aussi parmi le jazz, le rock, le blues, le folk, types musicaux issus des cultures anglo-saxonnes. Certains titres font référence au Maroc chleuh (dans une transcription propre à l'auteur ou à l'éditeur), mais le titre de l'album est anglais, *Oursoul* peut se lire en berbère et en anglais, avec deux références culturelles différentes. Les mentions des Touaregs n'ont rien à voir avec les poèmes sahariens. Le français « langue littéraire, administrative, pas celle de l'énergie », selon les mots de la chanteuse rapportés par J.Y. Dana, est rejeté, ce rejet s'inscrivant dans d'autres formes artistiques d'un anticolonialisme qui subsiste, conscient ou non.

L'attraction de l'anglais peut s'expliquer par les contraintes de la diffusion. Mais alors quels sont encore les points communs avec le chant poétique traditionnel du Maghreb ? Comment décider de l'appartenance de ce type de production moderne au domaine de la « littérature » en général, comment le situer dans ce domaine ? Est-on seulement dans le cours d'une évolution ou au bord d'une mutation ? La question se pose en particulier pour les réalisations comme celles de Hindi Zahra mais aussi pour d'autres réalisations de chanteurs partagés entre cultures maghrébines et occidentales. Quelle est la part du texte dans les chansons de l'Europe actuelle, avec les exigences de succès et de rentabilité qui passent par des expressions musicales et textuelles anglo-saxonnes ? Il est difficile d'apprécier l'importance qu'ont sur la nature du texte les contraintes matérielles comme le cadre de la prestation ou le format du disque ou de l'album.

On pourrait, on devrait, enquêter sur les contacts entre systèmes littéraires différents (v. aussi 6.3, 6.4). Dans notre monde occidental où se brassent les populations, les films documentaires, les émissions télévisées, les journaux, les concerts, les collections de traductions d'œuvres étrangères attirent l'attention d'un public de plus en plus large et de plus en plus jeune et détaché des traditions des générations antérieures. L'étude de ces contacts, en Europe par exemple, mais aussi sur l'autre rive, celle du Maghreb, pourrait inclure, entre autres recherches, le catalogue des dénominations proposées dans la culture d'accueil et de leur rapport avec les dénominations sources. On peut par exemple suivre la conception qui s'est faite des contes animaliers berbères : d'abord publiés dans des recueils, constitués par des chercheurs, de petits textes autonomes, ils prennent, dans des traductions destinées à un public contemporain, la forme de « geste » ou de « roman » continu, dont la fonction n'est plus la même. Cette sorte de transfert était connue, bien avant le *Roman de Renart*, par la constitution de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*, ou d'autres grands textes de populations diverses. Je rappelle aussi le passage entre cultures différentes d'un texte à fonction d'édification à l'élégie de Delaporte (la catégorie de l'*élégie* au XIX^e siècle n'ayant rien à voir avec l'édification). Je rappelle aussi ce joli nom de « chantefable » qu'a proposé Mouloud Mammeri pour un beau texte kabyle, en le détachant de son système d'origine. On connaît, dans le domaine de l'art

plastique, des formes de transition comme les mobiles de Calder ou, dans le domaine du cinéma, le récent « docu-fiction » diffusé en « feuilleton », qui utilise, en une dénomination récemment créée, le genre cinématographique « documentaire » (dont il existe différents types) et une technique de la presse écrite, l'ancien feuilleton à suivre dans le prochain numéro du journal (on peut comparer des dénominations récentes comme « arts forains », « rétro-moderne » pour des genres de spectacle recréés à partir du « théâtre de foire »). Le théâtre berbère dans ses mises en scène modernes et son écriture, joué au Maghreb surtout, ainsi que la poésie écrite berbère actuelle sont probablement des lieux de passage privilégiés entre publics de cultures différentes. Les formes se veulent et sont nouvelles, mais, pour ce que j'en connais, une bonne part de l'héritage subsiste dans les thèmes retenus, ces thèmes qui peuvent heureusement passer les frontières (*cf.* 5.4 et *Voix*, chap. IV).

Une étude de l'utilisation des critères dans les productions à double face et à noms doubles, passages entre systèmes artistiques ou littéraires étrangers les uns aux autres, pourrait – peut-être – apporter sa modeste contribution, en frayant un chemin de rapprochement au milieu des épines du multiculturalisme.

6. La démarche de l'analyste

Après avoir cherché à établir ce qu'est l'analyse littéraire et quels sont les pièges de la terminologie, surtout quand l'analyse se fait dans une langue différente de celle de l'œuvre, après avoir insisté sur la difficulté de définir la nature du « littéraire », j'essaierai de regrouper quelques réflexions sur les possibilités de se constituer une méthode d'analyse. (*v. Voix, Index des notions, s.v. « méthode »*).

6.1. Complexes de données. De la description à la caractérisation

Quand on se trouve devant une production écrite et plus encore devant une production orale, on est, je le répète, confronté à un complexe de données, un ensemble d'éléments étroitement liés entre eux (*v.* 3). Affirmer qu'ils relèvent ou non de la « littérarité », qu'ils ont une « valeur littéraire », une qualité morale et/ou esthétique, n'est que l'expression du sentiment non seulement d'un Récepteur, appartenant à un groupe d'auditeurs ou de lecteurs ou de récitants, mais d'un Émetteur, qui peut être un compositeur (texte, musique) ou un exécutant (lequel peut être un transmetteur modifiant texte et musique et jouant sur un style de diction), et aussi d'un écrivain. Tout cela s'inscrit dans une Situation donnée. L'Analyste peut au moins décrire cette Situation, son cadre matériel et ses acteurs (E, R) aussi précisément que possible et noter les éléments (ou « caractères » ou « traits ») qui lui semblent, à première vue, particulièrement importants (*Voix* : 164).

Une telle description de l'extérieur est un premier pas dans l'analyse. Ensuite, l'Analyste pourra déterminer, en les détaillant, quels sont les critères, morphologiques, sémantiques, sociocritiques qu'il retiendra pour sélectionner, confronter et classer les différents traits importants, décider de l'appartenance de la production au domaine de la littérature, puis structurer l'ensemble en classes, qualifier et définir ces classes et leurs relations entre elles. On est encore loin d'avoir trouvé les quelques critères sur lesquels s'accorderaient les chercheurs pour

extraire les traits essentiels qui définiraient des classes, des types de structure. De l'intuition à la caractérisation et – est-ce possible ou même souhaitable ? – à une définition générale, la démarche de l'Analyste est une longue marche.

6.2. *Évaluation des critères*

6.2.1. *Publications, traductions, titres*

Il n'est jamais facile d'évaluer les critères proposés pour définir des catégories littéraires en berbère (*cf.* ci-dessus 5.2) pour les prestations orales : ou bien les données sont en trop petit nombre ou mal notées, ou bien le chercheur se contente d'une analyse trop rapide. Parmi les pièges, on peut citer encore les publications de textes berbères oraux avec traduction. Si la traduction a le mérite de faire connaître les œuvres à un public élargi, elle a ses inconvénients. Ainsi les intitulés donnés par le traducteur pour telle ou telle œuvre sont-ils des masques, qui réduisent la donnée berbère à un type étranger (*v.* 4.4 : Delaporte et son « élégie » ; *cf.* 5.4) ; c'est la traduction dans son entier qui doit être comparée ligne à ligne, mot à mot au texte original. Évidemment, il n'y a pas de correspondance terme à terme dans une traduction, sauf pour les interlinéaires qu'on utilise en linguistique, mais pour ne pas « trahir » le texte original (comme le dit la formule italienne sur le traducteur traître), il faut être le plus sûr possible du sens des termes et des locutions de l'original. On oublie aussi trop souvent que la traduction est en soi une catégorie littéraire, avec des styles différents selon le traducteur et qu'une simple traduction sans notes extrait le texte du contexte de situation nécessaire à une caractérisation plus précise. Certaines publications échappent toutefois à ces inconvénients.

6.2.2. *La formation du futur chercheur*

Enfin il faut toujours se demander qui et quel est le chercheur qui établit les critères, dans quel monde il a grandi, dans quel monde il continue à vivre, avant de choisir l'étude de ce que nous appelons « littérature ». Je reprends la question esquissée ci-dessus (3), dans l'examen de la terminologie, à propos de « l'analyse » et de « l'Analyste ». Cet Analyste vit dans une société qui lui transmet toute sorte de données. Il reçoit à la maison éducation et instruction ; on y dirige et corrige son comportement vis-à-vis d'autrui, on lui inculque les valeurs que sa famille et ses concitoyens considèrent comme primordiales. Une partie de cet enseignement est dispensée par la parole, formulée dans les maximes de la conversation ou dans les discours que l'on appelle en français des « contes ». Ces paraboles, petits drames ou comédies souriantes, contiennent des règles de vie d'une grande finesse psychologique ; le XVII^e siècle français nommait « fables » ou « caractères » ce type de discours. Une autre forme d'enseignement est donnée à l'école ; le Maghreb rural faisait appel à un maître payé par les villageois, servant de la mosquée, qui apprenait le *Coran* aux enfants. L'enseignement religieux pouvait se poursuivre, dans des collèges éloignés du village où les garçons prenaient pension. Ils s'entraînaient à la lecture, à l'écriture, au commentaire des textes pieux. Tel était le mode de vie.

Ces formes d'enseignement traditionnelles sont depuis des décennies en pleine évolution au Maghreb, en même temps qu'elles changent en Europe. En France, la scolarisation s'est accrue et systématisée dans ses méthodes d'enseignement, elle a

évolué vers la laïcité, mais pas comme dans d'autres pays européens qui gardent une part au moins de l'enseignement des dogmes ou pratiques religieux. Or le rôle de l'école publique, du cycle primaire à la fin du secondaire, est important pour la conception de la littérature. Quelle est la part que fait l'école à l'histoire littéraire ? Comment choisit-on les textes, quelle influence a le « manuel » dans la notion de littérature ? Quelle est la conception de l'écrivain et de l'écriture ? Ce rôle de l'école dans la conception et la diffusion de la littérature est évidemment à considérer dans un Maghreb où l'enseignement dispensé à l'école tend à se substituer à celui de la maison familiale et où la part de la religion, qui reste très importante, n'est plus celle de la tradition.

6.2.3. Les autres lieux d'enseignement où la littérature a sa place sont aussi à examiner. J'en proposerai un bref inventaire pour ce que je connais de la France actuelle. Des émissions de radio et de télévision sont consacrées aux parutions ou éditions nouvelles d'œuvres littéraires à sujets variés (roman, essai, vulgarisation scientifique) ou à des entretiens avec des écrivains ; mais la critique écrite, qui décide du « littéraire », continue dans les livres des spécialistes et dans la presse quotidienne ou périodique.

L'image voisine aussi avec le texte en constantes allées et venues : des séries télévisées ont récemment attiré l'attention sur des « nouvelles » de Maupassant ou sur *Alice au pays des merveilles*. Cela peut être, pour certains, un enseignement qu'ils n'avaient pas eu, pour d'autres, une invitation à relire. Les films sur les vies, plus ou moins romancées, d'auteurs ou d'artistes (sculpteurs, musiciens) sont à mettre en parallèle avec les romans de mêmes sujets. Les textes s'installent sur le récent support de l'iPad remis au format de la page, mais avec des illustrations : la présence de ces images modifie le rapport au texte ainsi publié. Au cas où, comme on peut le supposer avec l'évolution des supports, ces images deviendraient mobiles, le rapport au texte changerait encore. Aura-t-on affaire à un nouveau genre, à deux nouveaux genres ? Le théâtre véhicule des textes dans les « pièces de théâtre », combinaisons de texte et de mise en scène, mais il y a aussi les lectures de textes faites sur scène par un comédien, qui peut faire appel à un musicien dans une alternance ou un accompagnement unissant parole et style de diction avec musique et style d'interprétation. Ce dernier genre qui n'a pas encore reçu de nom, à ma connaissance du moins, est un de ces hybrides qui appellent l'attention sur des prestations nées dans un monde en transition et qui remettent constamment en question la notion de culture, bien qu'on ne puisse pas encore parler de mutation. Et n'oublions pas la BD : la bande dessinée voisine facilement avec d'autres modes d'expression, en allers et retours de BD à film et de film à BD (*cf.* ci-dessous le film policier). On mentionnera aussi la danse, dans ses formes classiques ou contemporaines, qui ressortit aux domaines des arts plastiques et de la musique, mais dont le message est souvent en référence à un texte connu. L'histoire de la danse est également importante dans l'histoire des sociétés.

Quelle est la place de la littérature dans notre culture française contemporaine ? Cette « culture », qui est très semblable sinon identique à celle des autres sociétés occidentales est un complexe où se côtoient entre autres le scientifique, le technique, le religieux, le moral, le politique et qui modèle chacun de nous et influence nos jugements. Je pense que, de tout temps, mais particulièrement à l'époque où nous vivons et où l'évolution des techniques est rapide, les formations

de types hybrides ont un grand intérêt pour l'étude de la littérature en général et amènent à se poser d'autres questions sur ce qu'on appelle « culture ». On remarquera que, dans l'évolution des langues, les formations, empruntées et souvent hybrides, de noms, de verbes ou autres parties de la phrase jouent aussi un grand rôle. Cette évolution lexicale est évidemment à étudier dans la recherche typologique littéraire.

Qui, dans notre société actuelle, décide des manifestations de cette culture ? Souvent de petits groupes privés se réunissent dans des « cafés-philo(sophie) » ou des « cafés-cinéma » ou des séances de discussions littéraires. Mais les autorités politiques, de l'État à la Région et aux fractions de territoire plus petites jouent un rôle important, ne serait-ce qu'en mettant à la disposition de ces manifestations des salles adaptées. Les manifestations culturelles sont régies par les autorités politiques dans la mesure où leur financement dépend d'elles par les subventions directes ou déléguées, mais aussi par le choix des ministres ou des responsables régionaux ou locaux « à la culture ». Les conceptions de la notion de culture dépendent aussi de la personnalité des dirigeants (nommés par les ministres) de chaînes de radio ou de télévision, lesquels orientent les émissions, où la littérature a sa place, comme on vient de le voir, sous la forme d'émissions de critique littéraire ou par le biais du film ou du théâtre filmé.

Les modes de financement sont également à prendre en compte. L'écrivain est un pion dans l'économie. Il dépend des groupes de presse et d'édition (et de leurs regroupements) et de la place qui est faite à la critique littéraire dans les quotidiens, les périodiques et les collections. Les décisions des jurys littéraires agissent sur les ventes des élus. Ce monde intéressé à la littérature, à sa qualité mais aussi à son rendement financier n'exclut nullement les initiatives individuelles, mais, inévitablement, il les oriente. Il y a actuellement une mode de la biographie des écrivains et musiciens ou de leur entourage, en livre ou à l'écran ; il se constitue des hiérarchies dans les œuvres selon l'époque : qu'en est-il aujourd'hui de la « littérature régionale » ou des « romans de gare » ? Comme je l'ai déjà mentionné, il y a des va-et-vient constants entre littérature, cinéma, bandes dessinées. On peut donner de nombreux exemples où un film tire son scénario et une partie de ses dialogues d'un roman, mais il existe aussi des romans tirés de films ; il semble que, pour le roman « policier », les passages texte → film et film → texte sont fréquents. Les bandes dessinées ont aussi vocation à l'enseignement chez les enfants et les adolescents : leurs textes dans les « bulles » mais avec prééminence du graphisme, peuvent émigrer vers un film ou un texte suivi, sans dessin, dont la lecture joue apparemment un rôle important chez les enfants dans l'apprentissage de la lecture. On sait depuis longtemps que des poèmes d'édification diffusés dans la rue par des groupes pieux peuvent attirer les badauds à édifier en utilisant des airs de chansons profanes. Ces échanges de formes à l'intérieur d'une culture ont bien des précédents.

6.3. De l'artéfact à l'art

Pour continuer à mesurer la position de l'Analyste en face des données qu'il doit examiner et pour montrer comment la conscience de cette position l'aide à se guider dans sa démarche, j'essaierai de situer le fait littéraire dans l'ensemble des activités humaines. Les exemples qui suivent sont moins éloignés de mon propos

qu'ils ne le semblent. Je veux redire à quel point on est obligé de remettre en cause ses propres notions d'art et de littérature quand on aborde certains sujets.

Les préhistoriens, de l'Europe et de l'Afrique, avec leurs études de plus en plus scientifiques (fouilles minutieusement dirigées, datations avec l'aide de sciences exactes comme par exemple la géologie, la phytologie, l'anthropologie physique) montrent que, très tôt, l'homme a agi sur le monde naturel, pour assurer sa survie puis pour faciliter sa vie. Les stades déjà avancés de la chasse, de l'élevage et de l'agriculture supposent la fabrication d'armes et d'outils. Mais l'homme préhistorique exprime aussi sa perception du monde réel par des gravures ou des peintures représentant des humains et des animaux. Les chercheurs attribuent à ces représentations une fonction rituelle à l'origine. La facture des objets ou bien des gravures ou des peintures n'est pas identique dans l'espace ni dans le temps. Ces différences de facture peuvent déjà permettre de dater et de localiser, mais la qualité d'un tracé sur la pierre ou d'un usage de peinture peut aussi s'apprécier. On a parlé, on parle encore, de « l'art rupestre ». Les publications de photographes ou de voyageurs, destinées à un large public, se réfèrent à l'art : la photographie et son commentaire appartiennent au domaine de l'art. En général, les spécialistes préhistoriens considèrent « l'art rupestre » dans ses différentes factures plus comme un artefact, en raison de ce qu'il peut nous apprendre des civilisations préhistoriques, que comme une donnée du domaine de l'art ; mais ils ne sont pas tous d'accord sur une définition de l'art dans leur domaine de recherche.

6.4. *L'étranger et l'étrange. Les « beaux-arts » et la littérature (Q4)*

On observe des réactions semblables devant des productions provenant par exemple d'Amérique du Sud ou d'Asie, qu'elles soient archaïques ou contemporaines. Le produit étranger, objet ou texte, sera jugé selon le statut de celui qui le considère. L'antiquaire évaluera sa valeur artistique et commerciale tandis que l'historien ou l'ethnologue en fera une étude scientifique. Ces attitudes sont les mêmes que celles des publics qui ont rejeté ou accepté les innovations en peinture. Les visiteurs des musées ou des expositions d'art contemporain se demandent souvent ce qu'il peut y avoir de commun entre une toile de Monet ou de Magritte et une « installation » ou une « sculpture » constituée d'un empilement structuré d'objets divers ou même de détrit. La toile du peintre représente sa perception du monde. Les peintres contemporains qu'on dit et qui se disent « réalistes » ne reproduisent pas davantage le monde réel, mais peignent leur interprétation d'une réalité. La photographie met sur papier autant de rêve que de vu. Contre les écoles reconnues par la tradition, contre l'art accepté ou prôné par les gouvernants s'élèvent toujours des révoltes d'individus ou de groupes qui se veulent nouveaux ; grâce aux historiens spécialistes du domaine, on peut suivre facilement ces évolutions de la notion d'art depuis longtemps dans les sociétés occidentales.

Il y a toujours eu des liens entre littérature et « beaux-arts » (la peinture, la sculpture, le cinéma « septième art », la photographie, etc. - la liste des Muses évoluant. Un de ces liens est la critique d'art : des livres et des revues sont consacrés aux arts traditionnels mais aussi aux arts plastiques contemporains et les journaux, périodiques et quotidiens leur réservent une part de leurs pages. Les attitudes des critiques d'art et celles des critiques littéraires influencent leurs lecteurs, elles construisent nos cultures actuelles. Il est donc intéressant de se

demander à quel point elles sont comparables. Les réactions devant un produit, un fait, qu'on nomme « littéraire » ou « artistique » sont aussi variables d'une culture à l'autre – et d'un Récepteur à l'autre dans un même groupe social – que les réactions devant les autres artefacts ou arts évoqués ci-dessus. Quand, devant un même livre, tel lecteur peut être étonné, interloqué, tel autre intéressé ou admiratif, quels sont leurs critères de jugement ? Les attributions de prix littéraires, la constitution des jurys, les choix de collections faits par les éditeurs ou les libraires montrent que ces critères sont multiples dans les cultures occidentales de l'écrit. On ne possède pas à ce jour d'étude critique de ce qui y confère la consécration littéraire, de la prééminence du roman par exemple, du désir d'accéder au vedettariat, de se montrer nouveau (donc meilleur, à ce qu'on croit) en brisant, par exemple, la forme (langue, composition) des œuvres antérieures. Notons au passage que les « romans » en français de Kheir Eddine sont un excellent exemple de ce type de dislocations et fourniraient des arguments à cette étude critique souhaitée. La comparaison du mode oral traditionnel et du mode contemporain de l'oral que j'ai esquissée ci-dessus est aussi à verser dans ce dossier de recherche (Q4).

7. Typologie

7.1. Méthode(s)

On n'en a pas fini avec l'étude des genres. Dans mon livre de 1998, j'avais posé le problème et consacré le chapitre II à le traiter, à partir de trois exemples, en concluant à la nécessité de trouver à la fois des critères intratextuels et extratextuels pour caractériser chaque production littéraire berbère et la classer (*Voix* : 45-78) ; je reprends ici mes remarques dans une optique différente.

Étant donné que, dans l'état actuel des études berbères, de nombreux chercheurs (dont je suis) postulent l'existence d'un ensemble nommé « littérature » et se posent des questions sur les classifications à l'intérieur de cet ensemble et notamment sur le « genre », j'essaierai, dans les pages qui suivent, de regrouper des éléments où l'on pourrait choisir des critères de classement. Dans les données à analyser, il y a des formes où peuvent s'associer tels ou tels de ces éléments (avec une hiérarchie à déterminer), et où peuvent s'exclure tels autres ; ces formes ainsi caractérisées constitueraient des « types » ou « genres » littéraires.

Les berbérophones se sont intéressés depuis fort longtemps aux types de communication que sont les productions que nous appelons, en France et ailleurs, « littéraires » et ils les ont organisées en systèmes, comme ils l'ont fait pour tous les phénomènes qu'ils observaient dans leur monde ambiant (2.1.2). Ce besoin d'analyser, de classer, remonte au plus haut dans l'histoire des sociétés et les modes d'organisation varient avec les sociétés, dans l'espace et le temps. On peut alors se demander quelle est l'attitude des sociétés berbérophones à propos des questions qu'on vient de poser pour des sociétés non berbérophones, en regroupant les différentes remarques faites dans les pages précédentes (*cf.* notamment ci-dessus, 1.1, *Préliminaires*).

Le matériau littéraire berbère traditionnel est une production langagière insérée dans tout un contexte d'organisation ; une mise en scène le situe dans des espaces appropriés, qu'il s'agisse d'un exécutant isolé ou d'une troupe ; la place de

l'exécutant ou des exécutants, éventuellement d'un ou deux chœurs qui le ou les accompagnent, ne se fait pas au hasard. Le rôle de la diction (parlée ou cantillée) ou du chant (mélodie et métrique) avec l'accompagnement des instruments est important, la gestuelle est codifiée. On n'est donc pas seulement dans un déroulement de paroles : la langue est indissociable de tout un contexte de situation.

Cette complexité des données ne facilite pas la « classification » ; si l'on voulait en serrer de plus près la signification, on pourrait dire que la « littérature » est un ensemble de « genres » défini par le fait que ces genres possèdent tous et possèdent seuls un ou plusieurs caractères communs à l'ensemble choisi (ici la littérature) à l'exclusion d'un autre ensemble. On verra ci-dessous qu'il est difficile, sinon impossible de se conformer à toutes les exigences de cette formule dans notre domaine d'études. Il n'y a pas une seule façon d'aborder le problème, nulle méthode ne s'impose aux autres, mais chaque méthode de recherche peut aider les autres chercheurs à trouver leur voie. Les chercheurs, de par leur formation, ont toujours leur propre préjugé théorique quand ils abordent un sujet d'étude et je pense que cette diversité des attitudes ne peut qu'être féconde.

Quand je me suis intéressée à la littérature berbère traditionnelle, la formation que j'avais reçue m'orientait vers une méthode comparatiste et structuraliste appuyée sur la philologie, mais j'avais aussi le souci de ne pas oublier les schémas élémentaires de communication (*Voix* : 163-168). On trouvera des indications plus précises sur la méthode qui informait alors ma recherche aux pages indiquées s.v. « méthode » dans l'*Index des notions* publié dans *LOAB*, 27 (1999). Je reviendrai rapidement sur les problèmes, auxquels je n'ai cessé de réfléchir au cours de ces dernières années. Bien que mon domaine de travail soit la littérature et que j'essaie de lire, au moins en partie, ce que l'on continue à publier sur le « genre », c'est aussi la lecture de travaux de linguistes comme Gilbert Lazard, Alain Lemaréchal, Jean Perrot, sur l'analyse linguistique et la typologie, qui m'a aidée à approfondir certains points et à poser d'autres problèmes. Je dois beaucoup aussi au musicologue Gilbert Rouget ; il y a bien des années, il m'avait consacré de longues heures pour me faire comprendre ce que l'ethnomusicologie pouvait apporter à l'interprétation des chants villageois que j'avais recueillis (cf. *Voix* : 75).

Les travaux sur le genre dans la littérature ont le plus souvent concerné des productions écrites ; le livre de P. Zumthor (*Introduction à la poésie orale*), en 1983, est présenté, dans la quatrième de couverture, comme « le seul ouvrage existant en français sur l'ensemble de [la] question » de la poésie orale, des « formes primitives (épopées chantées) jusqu'à ses manifestations contemporaines (comme la chanson, le blues ou le folklore africain et sud-américain » ; sa longue bibliographie montre pourtant que de nombreux chercheurs, ici ou ailleurs, théoriciens de la littérature ou de l'ethnologie, ont apporté des contributions importantes à la recherche sur le genre, dont les études berbères peuvent tirer profit. On se demandera ce que peut être la spécificité « littéraire » berbère, dans l'état actuel des choses, fort complexe. En effet, on voit coexister plusieurs modes d'expression postulés comme littéraires : une littérature traditionnelle écrite, une littérature orale traditionnelle imprégnée de l'écrit religieux, une littérature orale traditionnelle collective, en prose ou en poésie, fondée sur le système de « convenance » liant étroitement l'émetteur et le destinataire du message textuel en situation, les deux acteurs participant de la même organisation sociale, religieuse,

économique. La notion de l'auteur d'œuvres écrites concernant le dogme, la louange du Prophète ou de pieux personnages, les préceptes à respecter dans la vie de chaque jour, est différente de celle de l'auteur populaire, que ce soit un individu doué reconnu dans son groupe d'origine, ou bien un professionnel tirant sa subsistance de ses prestations, connu sur toute une aire de tournées, restant dans la mémoire de trois ou quatre générations. La conception de l'auteur d'un texte associé par lui même ou par un co-auteur à la musique est radicalement différente dans l'économie contemporaine. C'est un individu répertorié, lié par contrat à un éditeur de livres ou d'albums, protégé par un droit délimité de reproduction ou de transposition ; il ne crée pas *ex nihilo*, son œuvre est nourrie par celles de ses devanciers diseurs ou chanteurs du monde berbère, par sa tradition d'origine, mais ses productions doivent s'inscrire dans un autre cadre culturel où prédominent les formes du roman, du théâtre ou de la poésie, avec d'autres présentations et d'autres publics. Dans cette coexistence de la tradition et de la modernité, les critères de genre seront souvent difficiles à évaluer.

7. 2. Les classifications du matériel littéraire berbère

On gardera en mémoire les remarques 1 à 6 sur la part d'arbitraire inévitable dans la recherche littéraire en question : les choix individuels que font les chercheurs de la partie à étudier, leur méthode, leur notion de classe, leurs intuitions de départ, les caractères qu'ils retiennent pour leurs classements. Il n'y a pas d'accord ni de diktat sur ces sujets.

7.2.1. Documents écrits : des berbérophones classent eux-mêmes leurs œuvres.

Des termes, des phrases, des fragments de textes en berbère des XII^e ou XIII^e siècles ont été conservés sous forme écrite dans des manuscrits arabes ; certains ouvrages berbères anciens ne sont connus que par leurs traductions en arabe (*cf. supra* 2.1.2). On peut se reporter aux recherches systématiques et aux études et bibliographies de O. Ould Braham pour les zones ibad'ites et on ne peut que souhaiter qu'il continue à faire des trouvailles et à les faire connaître. Les publications de textes berbères d'une longueur appréciable – des « livres » – dans l'Est et dans l'Ouest du domaine berbère sont encore trop rares, mais on peut espérer que les investigations systématiques se multiplieront, dans les collections publiques et privées, et apporteront d'autres documents sur les périodes anciennes. Il reste un énorme travail d'édition à accomplir. On peut le mesurer, pour le Maroc méridional, par l'étude détaillée, un modèle, qu'a fournie N. Van Den Boogert en 1997 sur *The Berber Literary Tradition of the Sous* dans son édition du *Baḥr* de l'Awzal ; mais à ses repérages d'auteurs et de textes et à ses travaux d'édition, aucun philologue n'a rien ajouté à ce jour et on n'a pas vu de nouvelles éditions de textes anciens. Les réimpressions, au Maghreb ou en Europe, ne sont pas des rééditions. Il existe aussi de petits textes manuscrits, éloges du Prophète ou des saints fondateurs de confréries, incitations à l'observance de l'islam, légendes religieuses, souvent limités à quelques feuillets, très intéressants pour l'étude des sources ou pour l'étude des franges entre écrit et oral, par exemple, mais encore trop peu connus. L'étude de ces « franges » constituerait en effet un apport précieux à l'établissement d'une typologie. De nombreux traités anciens, en arabe, mais avec des références berbères, concernent les plantes et leurs utilisations médicinales ;

leurs titres ou les commentaires qu'ils incluent pourraient être une autre de ces franges d'investigation utile à l'étude typologique.

Les textes manuscrits originaux ou les textes oraux mis par écrit ont été répartis en classes dès qu'ils ont été répertoriés. Cette classification se manifeste de différentes façons. Dans les recueils qu'ils constituent, les copistes berbères ne dispersent pas au hasard les textes qu'ils ont retenus et les regroupements sont déjà des indications de catégories. Les catalogues de collections au Maghreb (Bibliothèques nationales, Alger, Rabat) ou en Europe (Leyde, Madrid, Paris), anciens ou récents, offrent aussi des indications ; on peut citer les contes recueillis par Hodgson en Algérie vers 1830, inédits mais conservés dans le petit fonds berbère de la Bibliothèque Nationale de France, qui précèdent d'une dizaine d'années le *Şabi* publié par Delaporte. Quant aux *incipit* et *explicit* des textes mêmes, ils peuvent renseigner sur l'histoire, sur la conception de l'œuvre qu'ont l'auteur ou le copiste, de même que les notes marginales des lecteurs de manuscrits. Il existe aussi des bibliothèques de medersas et de zaouias et de nombreuses bibliothèques privées de lettrés dont on ne connaît pas le contenu et, dans les fonds arabes des bibliothèques, il peut se glisser un fragment ou un texte berbère plus long, répertorié comme manuscrit arabe, comme j'ai pu le constater à Rabat, usage qui n'est probablement pas limité au Maroc. Il reste donc une vaste exploration à faire, dans les manuscrits, si l'on veut progresser dans l'étude des genres en berbère. Mis à part les catalogues constitués par des étrangers, chercheurs ou bibliothécaires, on dispose donc de tout un fonds manuscrit berbère où les productions écrites sont déjà classées par des berbérophones selon leur conception littéraire berbère, qu'ils soient auteurs, copistes, collectionneurs.

Il faudrait aussi inclure dans cette recherche d'autres écrits traditionnels, des coutumiers, des généalogies, des registres de comptabilité, des talismans. Nul ne serait tenté, aujourd'hui, de les classer parmi les œuvres littéraires, mais il est peu probable qu'une tradition écrite, quelle qu'elle soit, n'ait aucun rapport de forme ou de contenu avec les écrits considérés comme littéraires, bien que ces œuvres constituent des ensembles différents.

7.2.2. *Les données orales*

Si l'on se reporte aux remarques précédentes (1, 3, 6, 7.1) sur la difficulté de déterminer les genres, on constate que l'ensemble écrit actuel et l'ensemble oral traditionnel et actuel, ne se laissent pas circonscrire facilement pour une analyse proprement littéraire. Mais, comme je l'ai déjà dit, l'étude des franges, entre ensembles et sous-ensembles par exemple, est toujours bénéfique.

La recherche sur le genre en berbère a souffert du recours à Aristote ou plutôt à ses successeurs, dont les notions du « littéraire », les classifications, la terminologie, faites dans d'autres cadres, ont été trop souvent employées à tort (v. ci-dessus 3 et 6). Pourtant, les spécialistes de poétique et de rhétorique, dès les années 50 (certains, dont des musicologues, dès les années 30) s'étaient dégagés de l'épique homérique ou des figures du discours classique, tout en tirant des travaux sur la rhétorique des XVII^e et XVIII^e siècles des méthodes renouvelées et en s'intéressant à des littératures orales. Mais il n'en reste pas moins vrai que ce faux héritage, qui exploitait avant tout des textes, c'est-à-dire de l'écrit, a enfermé les faits berbères

dans un moule qui n'était pas fait pour eux. Mouloud Mammeri avait bien raison de regretter qu'on ne s'intéressât qu'au « texte nu ».

On se contentera maintenant de voir ce qu'on peut néanmoins utiliser de l'expérience acquise et de passer en revue les critères possibles, c'est-à-dire les éléments qui pourront permettre d'avancer dans l'étude de la notion (qui n'est pas intrinsèque) du « littéraire » et dans l'examen des « genres » (*cf.* ci-dessus 1.1, 3, 5, 6).

7.2.3. *L'oral et l'écrit*

La comparaison lexicale montre que les différentes variétés linguistiques berbères ont eu, très anciennement, des termes distincts pour exprimer les notions de parole et d'écriture, ce qui est important pour l'étude anthropologique des fonctions et de la symbolique de l'un et de l'autre mode de communication (*v. supra* 2.1.2). Si l'on retient, dans la recherche littéraire actuelle, le critère « oral », on peut l'appliquer à des œuvres comme le mythe, la légende, le conte, les formes courtes comme le proverbe, l'énigme, etc., œuvres archaïques qui se sont maintenues, mais en évoluant. On aurait un sous-ensemble <oral-archaïque> dont l'origine pose autant de problèmes que celle du langage ; la genèse du mythe ou de certains contes berbères ne peut s'étudier qu'en référence à des civilisations africaines, méditerranéennes ou européennes (occidentales ou orientales), éventuellement asiatiques, comme le suggèrent les travaux de Dumézil ou de Brémont, et de bien d'autres auteurs, travaux réalisés dans une optique qui n'est pas celle de la recherche axée sur une classification en genres. Il faudra des critères supplémentaires pour distinguer le mythe de la légende, du conte (dénominations étrangères au berbère) dont les formes textuelles sont très proches et demandent donc d'autres critères pour des caractérisations plus précises, qui existent dans certains détails de forme ou d'énonciation. Le contenu des types d'œuvre cités (motifs, thèmes) permettra, en partie, de renvoyer à des sources qu'on pourra trouver dans la littérature arabe lettrée (*v.* 7.1) ou son héritage dialectal : par exemple les thèmes de la vie du Prophète ou de la personnalité physique qu'on lui prête ; les personnages religieux des Écritures passés dans la tradition musulmane (Musa/Moïse, Ayyub, Yub/Job et d'autres) ; les luttes entre musulmans et impies, avec les stéréotypes des troupes et des batailles. On voit ainsi comment on pourrait caractériser des sous-ensembles typologiques avant de les placer dans des ensembles plus grands, tout en les distinguant entre eux.

7.2.4. *Forme et contenu*

Cette opposition est banale et fruste, comme toutes les caractérisations binaires rapides. Mais on peut les affiner et, de toute façon, elles sont utiles dans les tâtonnements inévitables de la recherche sur le genre en berbère. Elles peuvent, comme l'opposition oral-écrit ou prose-poésie (bien insuffisantes) constituer un tri de départ.

Nous avons dit et redit que le matériau dit « littéraire » est complexe : en effet, il met en jeu du linguistique, la parole, c'est-à-dire une réalisation *hic et nunc* de la langue, le discours dans toute son étendue (avec les phénomènes dits supralinguistiques) et pas seulement la phrase, qui peut suffire à certaines analyses

linguistiques, et, simultanément, il met en jeu la présentation de cette parole. Que ce soit le manuscrit ou la prestation, avec cadre spatial, gestuelle, musique, on est en présence d'une foule de données extratextuelles qui doivent intervenir dans la caractérisation des types à considérer comme littéraires en berbère.

Les études traditionnelles sur le genre en général ont été faites, pour le berbère comme pour les autres littératures, sur des textes, c'est-à-dire sur le matériau linguistique dans sa présentation écrite. Les philologues et les rhétoriciens, avec leurs méthodes, ont analysé des œuvres d'écrivains, leur lexique, leur grammaire, la façon dont ils organisent la composition de ces textes ; ils ont inventorié les « figures » qui en font de « beaux » discours éloignés du discours de la pratique quotidienne. Dans ces dernières décennies, les ethnologues ou sociologues se sont intéressés plus aux sens et fonctions des textes dans les sociétés qu'à leurs formulations, bien que ces textes oraux mis par écrit aient aussi leur rhétorique. Pourtant une étude minutieuse du lexique, de la structure grammaticale, de la récurrence des structures formelles montre qu'elles sont en elles-mêmes révélatrices de structures sociales, en somme que la « forme » est aussi « contenu » (v. *Voix* : 142-148, et *Index des notions*, s.v. « élaboration »).

Comme exemple de l'importance d'une analyse précise du matériau linguistique, de la forme des textes et de leur lexique en particulier, je ne peux que renvoyer à l'étude de C. H. Breteau et A. Roth sur des poèmes tunisiens en arabe (*De l'art poétique à Takroûna. Poèmes de l'amour et de la sagesse, Revue des Études islamiques* (1990) et Hors série 17, Paris (Geuthner), s.d. Cet ouvrage, fondé sur les *Textes* oraux composés par un Takroûnien, Abderrahman Guiga, et sur leur édition, avec traduction et notes, de l'arabisant William Marçais, ainsi que sur le *Glossaire* en huit volumes (1958-1961), tiré de l'édition des *Textes* par Philippe Marçais, montre que la méthode philologique ne se réduit pas à un exercice de grammairiens mais qu'elle peut révéler la vision du monde, les conceptions esthétiques, bref, la culture d'un groupe social. La philologie n'est pas réservée aux travaux sur des textes écrits, il y a une philologie de l'oral qui est, elle aussi, un des outils de l'anthropologie culturelle.

Une analyse formelle minutieuse est aussi nécessaire pour les données extratextuelles que pour les textes. Chaque élément de la mise en scène du texte devrait être dégagé. Il en est ainsi de l'utilisation ordonnée de l'espace pour l'exécution des chants collectifs et du moment où le texte intervient. Le cadre de la prestation littéraire d'un chanteur-compositeur a aussi son influence : une cour de grande demeure ou une place publique de village ou de ville n'ont pas le même public, or, dans le système traditionnel, l'exécutant dépend de l'auditoire pour sa rétribution et sa réputation autant que du mécène qui l'invite et cette relation n'est pas sans influence sur le choix et la modification ou re-création du texte. Parmi les éléments en relation avec le texte, il faut encore signaler le rôle du chef du groupe traditionnellement désigné ou du meneur occasionnel, sa gestuelle, celle des exécutants, le mode de chant ou de cantillation de poèmes (métrique, musique, utilisation des instruments), la diction de la prose (l'intonation, éventuellement la mimique ou même la gestuelle ne sont pas les mêmes pour toutes les cellules narratives). C'est seulement en dégageant ces divers éléments et en analysant leurs fonctions qu'on pourra évaluer leur relation avec le texte. Pour cela, les travaux des musicologues sont indispensables. En effet ils ont su, en ethnologues qu'ils étaient

aussi, pour la plupart, remettre le texte à sa place et noter les éléments concomitants. L'interaction entre ces éléments extralinguistiques et le texte pourrait être mesurée si l'on faisait un inventaire détaillé de leurs travaux : cette étude de longue, très longue haleine, mettrait certainement en lumière la richesse et l'originalité de la « littéralité » berbère dans ses diverses manifestations régionales. La contribution des descriptions de voyageurs ou chroniqueurs, venus des mondes musulmans ou chrétiens (dès les XII^e -XIII^e siècles p.C.) ne doit pas non plus être négligée, car elle fournit des datations sur des prestations disparues ou survivantes (c'est le cas, par exemple, pour des énigmes ou des poèmes dits « épiques » du Maroc ou d'Algérie).

7.3. Littérature, langue et domaine extratextuel

7.3.1. Le travail sur le matériau. L'élaboration

Dans le *Dictionnaire Tamazight-Français (Parlers du Maroc central)* de Miloud Taïfi, chercheur contemporain, on peut lire, à l'article *ṣNε*, pour le verbe *ṣneε*, les traductions possibles « confectionner, fabriquer, arranger, faire créer, façonner » ; pour *ṣṣneεt*, « métier. Art, artisanat » ; pour le nom *ṣṣneεat*, « confection, fabrication, création. Façon dont une chose est faite ». Enfin l'aphorisme *ṣṣniεt n sidi ṣbbi ur as iqεdda awd yun* « personne ne peut égaler Dieu dans sa création », suggère une notion du bel ouvrage, sinon de la perfection de l'œuvre, qu'on retrouve dans le *Dictionnaire kabyle-français* de J. M. Dallet : *yeṣneε dg-s uccen*, « il a réussi là-dedans une merveille (un chacal) ».

On retiendra aussi *yeṣneε tswiṣa n-babas di tesga* « il a mis une photo de son père au mur face à la porte ». La mention de ce qui pourrait être considéré comme un détail n'est pas négligeable, car c'est un des exemples où l'on constate qu'un art contemporain s'intègre sans peine dans la tradition, le rapport entre tradition et modernisme étant une des questions qui se posent dans cet article pour l'évolution de la littérature dans l'évolution générale de la société. Ce mur, qui est très important dans l'architecture de la maison kabyle et qui a (ou a eu) son rôle dans les activités féminines avec leurs rites, est celui que l'on voit dès qu'on entre ; il est ainsi, en quelque sorte, un mur « d'apparat ». Le portrait du père (la tradition), en photographie (la modernité), y a sa place.

Mais revenons à *ṣneε*. Le verbe est emprunté à l'arabe, « faire, fabriquer, confectionner, arranger » (*Lexique marocain français* de Ferré), où, comme en arabe algérien, la famille de mots inclut, à côté de « l'artisan », le « très habile (ouvrier) », celui qui crée, Dieu étant le premier Créateur. Pourtant le berbère a ses propres termes, non empruntés, pour désigner agents et artisans, mais cela est un autre problème. Quant au voisinage des notions d'artisan et d'artiste, je citerai aussi la communication de J. Drouin au colloque de Douz (2009), *Un artisanat pour le développement et le dialogue des cultures*, à propos d'un Nigérien qu'elle connaît, « artiste-artisan » : « c'est à la fois, dit-elle, un peintre naïf et figuratif pour représenter les scènes de la vie pastorale et un peintre moderne pour ses grandes compositions murales à motifs géométriques traditionnels qui ornent les objets de la vie matérielle » (lettre personnelle, décembre 2008). Dans des domaines proches, on notera la vitalité de la peinture marocaine contemporaine, figurative ou abstraite, je pense en particulier à une belle utilisation artistique des tatouages rituels, au

henné, de la main. Les réalisations calligraphiques actuelles de l'écriture arabe et bien d'autres utilisations contemporaines des formes scripturaires ou géométriques dans une société qui réinvente le graphisme sont à regarder de très près. L'évolution de l'architecture, que je regarde depuis plus d'un demi-siècle au Maroc, offre de beaux exemples d'un modernisme qui n'oublie pas l'héritage.

L'association des notions d'art et d'artisanat dans les termes se retrouve dans les caractéristiques de la littérature berbère traditionnelle. Plusieurs des chanteurs-compositeurs marocains auprès desquels j'ai enquêté avaient usé des rites permettant de recevoir un don surnaturel de création littéraire. Mammeri relate aussi, dans sa *Préface* à l'édition des *isefra*, l'intervention de l'Ange auprès du poète Si Mohand ; on y voit comment s'établit une relation entre l'inspiration (le don) et sa manifestation dans la langue, les deux éléments aboutissant à l'œuvre. On parle dans certaines sociétés de poète inspiré, de transe créatrice, ailleurs on parle de « talent ». Mais l'autre face de l'œuvre, la mise en forme, l'élaboration de la parole, est un véritable travail, identique à celui de l'artisan : le chanteur-compositeur, même s'il avait reçu le don, faisait son apprentissage dans les troupes de chanteurs compositeurs. Je l'ai observé au Maroc et on a des documents kabyles ou touaregs, anciens ou récents, qui montrent que le talent a besoin de l'aide d'une pratique guidée par plus talentueux que soi. Cela est vrai chez les professionnels mais aussi chez les amateurs doués, pour la prose du conte et du récit comme pour la poésie ; l'apprentissage se fait par l'imitation et par les exercices pratiques, de la participation de l'apprenti au chœur des répondants, jusqu'à sa reproduction, gestuelle et textuelle. Il ne faut pas oublier non plus que les enfants vivent – ou vivaient – dans un monde de contes et de chants et que, ainsi, ils se formaient une oreille et un comportement qui pouvaient un jour leur permettre d'être conteur ou conteuse, meneur de chant dansé ou improvisateur de chant dans les fêtes familiales. C'était aussi un monde où la mémoire sans cesse sollicitée permettait d'engranger les connaissances les plus variées.

Dans les types contemporains, l'élaboration existe aussi : le *live* enregistré, même avec des possibilités d'improvisation, repose sur des répétitions en studio où s'élabore l'œuvre, où se mettent en accord texte, musique et gestuelle. Les albums résultent aussi d'une élaboration où des techniciens spécialisés, des ingénieurs du son, harmonisent les constituants du produit « chanson ». La voix se travaille, le texte se travaille, la gestuelle du corps s'éduque. Déjà dans la qualité du dessin, la peinture, la gravure, documents rituels des cultures préhistoriques, s'élaborait ce qu'on a pu considérer comme un « art » rupestre.

Dans les années 60 et 70, au cours de conversations ou de séances de travail en commun avec les jeunes écrivains qu'étaient Azayko, Kheir Eddine et M. ou Yeh'ya j'ai pu constater à quel point ils avaient conscience de la nécessité du travail sur la forme ; ils le disaient et ils le pratiquaient, les variantes en étaient la preuve. C'est aussi qu'ils éprouvaient à la fois le désir et le devoir de toucher un public qui n'était plus le public traditionnel, dans l'évolution due à l'émigration notamment. Si le travail sur une langue en évolution, elle aussi, n'était pas suscité par cette vocation sociale, il y était assurément lié ; leur propre talent, dont témoignent les œuvres qu'ils laissent, n'était pas le seul moteur de leur activité créatrice. On peut également citer, de M. ou Yeh'ya, la traduction en français qu'il a donnée des poèmes kabyles de A. Meki, *Le pain d'orge de l'enfant perdu* (édité au Québec en

1982) ; non seulement il avait acquis une parfaite maîtrise du français, mais il avait, j'en ai été témoin, remanié cette traduction jusqu'à ce qu'elle reflète la forme concise de *l'asefru* tout en évoquant la détresse de l'émigré (« l'enfant perdu ») pour des lecteurs francophones. Le système de convenance, « Auteur-message-Récepteur » (*Voix* : 175), évoluait mais persistait, sous une autre forme.

7.3.2. « *L'art de la variation* »

Un autre aspect du travail sur le texte se manifeste aussi dans ce que j'ai appelé « l'art de la variation ». Le « produit littéraire » berbère traditionnel oral est, dans sa mise en scène et dans son texte, un assemblage ou plutôt une construction ou une reconstruction faites par un auteur, professionnel ou non. Quand il s'agit de la présentation du texte, de la mise en place soit du chanteur-compositeur avec sa troupe soit des acteurs, des musiciens, du public dans une manifestation collective, il existe aussi des règles conservées dans la mémoire collective. On ne possède pas à ce jour d'étude méthodique de toutes ces données externes dont l'influence sur le texte, qui reste à déterminer, est cependant loin d'être négligeable. Les prologues et les conclusions d'un chant, par exemple, risquent d'être modifiés ou même amputés ; or les annonces et les fins de texte constituent souvent des métatextes qui peuvent dégager l'essentiel du contenu et éclairer le sens du conte ou du poème.

Les *ryyus* avec qui j'ai travaillé ont en mémoire de véritables chansonniers ; on n'a pas de chansonnier écrit en berbère alors qu'on en connaît en arabe comme dans d'autres littératures poétiques. On peut le constater pour les formules : l'un d'entre eux pouvait me réciter, à la suite, quarante-cinq formules de prologue-annonce. Mais cela est vrai, aussi, pour d'autres petites unités comme les motifs concernant par exemple la beauté féminine, la mélancolie, la honte, le voyage, etc., ou des structures plus grandes comme le schème-grille ou même des schèmes organisant les motifs dans l'ensemble d'un texte.

Quand il lit, mis par écrit, un recueil de contes ou de poèmes, le lecteur moderne, issu d'une culture qui a perdu l'oral traditionnel, a souvent l'impression de redites ennuyeuses. La première raison en est que l'édition rassemble, en une collecte organisée par un chercheur, des contes ou des chants dont chacun a son individualité, mais qui sont dépouillés de leur parure orale, de la diction, de la mise en place et de la gestuelle déjà évoquées et de tout ce qui a sa part dans une prestation réelle. Le lecteur occidental d'aujourd'hui est trop habitué à lire un ensemble long, senti comme homogène, comme le roman, avec son propre fil conducteur et ses pages psychologiques, ses rebondissements, sa fin inattendue ou pressentie ; ensuite, il passera à un autre roman qui se déroule longuement, avec des personnages et une intrigue différents de ceux de sa précédente lecture ou bien avec comme personnage l'auteur et comme intrigue les péripéties de sa vie. Il semble que, pour être admis dans la communauté des écrivains reconnue par la critique et le public, il soit essentiel que l'auteur ait publié un ou des romans. Mais les différentes études ou prises de position qu'on peut lire montrent en fait que ce genre ne peut guère être défini comme une unité cohérente. Comme exemple français, on pourrait citer, dans la bibliographie des années 1903 à 1949, d'un romancier « populaire » mais apprécié par Desnos, Cocteau et d'autres écrivains ou poètes, une classification en cinq « genres » de romans, allant des « aventures dramatiques, maritimes, exotiques » aux « aventures criminelles à tendances

sociales » et à la « science-fiction ». Cet exemple montre en même temps combien il est difficile de définir un « genre » par son seul contenu : le seul sous-ensemble « aventures » contient au total seize subdivisions.

Parmi les modes d'appréhension des productions de la télévision, c'est-à-dire dans une activité de la vision autre que la lecture des livres, et concernant l'image en mouvement, le *zapping* est bien connu : il permet de choisir son émission et, si elle ne plaît pas dès l'abord, de changer. Parler du *zapping* est moins loin de notre sujet que cela peut le paraître. Dans notre société surchargée d'activités, le *zapping* fait partie de la détente dans le confort du retour à la maison, mais il n'est que l'illusion d'une acquisition de connaissances. Appliqué au livre, il ne peut être, pour un chercheur, qu'un moyen de revoir un ensemble où situer les points qu'il veut développer et, pour un lecteur, feuilleter un livre, sauter d'une page à l'autre n'est pas connaître l'œuvre. Le sens de l'œuvre dépend et de la présentation matérielle de celle-ci et du comportement qu'adopte le Récepteur ; or ce comportement est modelé, dès l'enfance, par les attitudes de ceux qui nous entourent. L'influence des passages rapides d'une image à l'autre est sensible dans certains films où l'on saute d'une image à l'autre, d'une scène à l'autre ; on peut aussi découper l'écran en scènes concomitantes : le sens de l'œuvre ne peut s'organiser de la même façon en présence de styles à transitions et de styles sans transitions. Un problème comparable se pose dans l'enseignement littéraire pour les manuels qui se contentent d'extraits trop courts et sans notes d'encadrement précises. On devrait se méfier de cette tendance culturelle qui, à partir de la télévision ou de certaines productions filmographiques pourrait contaminer l'appréciation de l'écrit.

L'attitude peut être différente devant des livres de poèmes : le lecteur attend des textes en général plus courts et, surtout, lyriques, et il lit pour lui, sans qu'il ait de lien personnel ou socialement établi avec l'auteur. Mais, chez le lecteur du poème berbère écrit ou plutôt de sa traduction, l'œuvre n'aura pas sa pleine résonance ; sa réception ne peut être celle d'un auditeur berbérophone dans les situations traditionnelles.

Pour apprécier cette réception, il faut faire l'effort d'entrer dans un autre système, celui d'une « poétique de convenance » berbère, que j'ai essayé de définir dans son rapport avec des systèmes de sociétés comparables et dans ses spécificités berbères (*Voix* : 163 *sqq*). L'auteur, nommé ou anonyme, et son destinataire connaissent tous deux les éléments du matériau littéraire de leur groupe social. Mais les œuvres ne sont pas de simples assemblages, au hasard, de ces éléments ; tout est dans l'art de cet assemblage. Le nombre des éléments de base, formes de l'expression orale ou références de contenu, permet un nombre de combinaisons considérable. Le conservatisme des éléments n'empêche pas la création, puisque celle-ci est en fait une forme de re-création. L'économie de ce système littéraire, qui repose sur ce que j'appelle « l'art de la variation », laisse en fait une grande liberté aux talents individuels. Le Récepteur a beau connaître le schème général organisant une histoire, ses acteurs et leurs avatars, cette connaissance lui venant des différentes présentations du sujet qui se sont faites autour de lui depuis qu'il était un enfant, il n'assistera jamais à deux prestations identiques, il n'entendra jamais deux textes identiques. C'est l'analyse qui reconstruit un hypotexte, on a de nombreux exemples de ce genre d'études pour l'Afrique ; le conte maghrébin arabe ou berbère y a contribué. C. Lacoste-Dujardin, qui a établi un hypotexte pour un conte kabyle en

utilisant la comparaison, a bien montré que les textes retenus, qu'elle cite, ont chacun leur réalisation propre. L'hypotexte n'existe que dans l'hypothèse de travail, indispensable (C. Lacoste-Dujardin, *Le conte kabyle. Etude ethnographique*, 1970, 2^e éd., 1982).

Je citerai deux autres exemples, empruntés cette fois à la poésie berbère. Le premier est celui d'une chanson qui avait été enregistrée en 1962 pour les émissions chleuhs de l'Office de Radiodiffusion-Télévision française, mais le texte que j'ai publié est une version dictée postérieurement par son auteur, le *ṛṛays* Lahoucine ou Sihâl. Il l'avait intitulée *amarg n lein* et non *lqist* ; ma traduction par « chanson » montre bien, comme je l'ai déjà dit, que l'on ne peut se fier aux seules traductions de titres dans une étude des « genres ». L'auteur avait recréé, dans une composition personnelle, un poème de quête amoureuse, bien qu'il se présente comme l'histoire d'une chasse, « Jadis étant chasseur... », dont on peut retracer les sources en remontant jusqu'à un conte archaïque de chasse miraculeuse à l'animal surnaturel, un même conte-type qui est à l'origine des légendes de saint Hubert ou de Moby Dick. La technique d'utilisation des données antérieures, schème, motifs, formulation, est une bonne démonstration de ce que peut être une recreation dans le système littéraire oral berbère (v. Galand-Pernet, *Recueil de poèmes chleuhs*, 1972 ; texte p.64, notes p. 200-204). Le même *ṛṛays*, à la même époque, avait composé un de ces poèmes archaïques dits « géographiques » parce qu'ils représentent des itinéraires de chanteurs professionnels. J'ai pu vérifier sur la carte certains de ces itinéraires réels. Le poème cité ici n'est plus qu'un voyage « en paroles » où Lahoucine ou Sihâl passe en revue une suite de lieux et de tribus dont il vante plus les qualités que les défauts. Son propos, disait-il, était de susciter l'émotion chez ses destinataires émigrés, de leur rappeler la beauté du pays chleuh, mais ce poème du souvenir était aussi une œuvre lyrique où transparaît l'émotion de l'auteur. Il est probable que la fonction la plus ancienne de ce type de poèmes est la satire sociale, comme en témoigne la comparaison avec des textes et des situations analogues, qu'ils soient marocains, touaregs ou kabyles ; l'utilisation du schème « géographique » dans l'œuvre lyrique de Si Mohand est un exemple d'un autre type.

Mais contenu, forme et fonction de l'œuvre sont trois formes de critères différentes quand on veut classer un texte. Au cours d'une enquête personnelle auprès d'un autre *ṛṛays*, j'ai recueilli, en 1955, un texte analogue constitué d'une énumération de lieux et de tribus que l'auteur louait pour leur comportement (texte inédit). Ce poème m'était rapporté, mais son auteur était, me disait-on, inconnu. Or, en ce temps-là, le roi Muh'ammad V était en exil à Madagascar et la résistance à la colonisation s'organisait dans tout le Maroc, le pays chleuh compris, et le sens du poème était caché sous une forme archaïque déjà désuète: le chant appartenait en fait à la propagande politique ; le poète, au cours de ses tournées, pouvait et se devait de citer ceux qui travaillaient pour le retour du roi et inciter les autres à le faire. L'histoire de France nous a aussi appris le rôle que peut jouer la chanson dans les périodes de résistance, moins sanglant que celui des armes, mais quand même efficace (*Voix* : 200-203).

7.3.3. Les fonctions

L'étude des fonctions des textes peut également fournir des critères de classement et pour cette étude il est indispensable d'examiner la place du texte à la fois dans la

situation d'exécution et dans la société où il est produit, mais sans négliger l'analyse « philologique » du texte. En effet, les termes et leur formulation doivent être pesés. Hanoteau en fournit un excellent exemple dans son livre de 1867, *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*. Le titre anodin qu'il a choisi pour un poème de six tercets, « Étude de la langue française », dissimule la violence d'un pamphlet anti-colonialiste et l'expression de la douleur du colonisé. L'élaboration du texte est remarquable. C'est le dernier mot du premier vers de chaque tercet (donc la forme métrique) qui donne la clé du poème, et ce mot est un « mot-témoin ». L'utilisation du « mot-témoin » est un phénomène qui a été étudié dans diverses langues : c'est un mot emprunté qui témoigne d'un changement, un choc, dans une culture confrontée ou brutalement affrontée à une autre (*Voix* : 98) ; il est aussi utilisé dans les études de sociologie. Les mots concernés, adaptés à la phonétique et la grammaire de la langue cible, sont bien mis en relief par leur place dans le vers et par la reprise du même contexte initial : « Le jour où nous fut révélé... *bonsoir, bonjour, merci, cochon, frère, diable* (transcrits en kabyle par *buswar-bujur-mrsi-kucun-lufrir-dyabl*) ». Ce sont les termes de la conversation quotidienne utilisés par le colonisateur s'adressant à son « frère », c'est-à-dire celui qu'il fait travailler pour lui ; *dyabl* résume le bouleversement social où plus personne n'est à sa place ; le diable tentateur et corrupteur est maintes fois évoqué lorsque l'auteur fustige une intervention du « chrétien » qui menace l'ordre de la société islamique (cf. ci-dessous, *Voix* : 92, la mention du texte nigérien publié par M. Aghali-Zakara). Dans notre texte kabyle, chaque tercet évoque un coup douloureux donné aux parties du corps symboles de l'honneur ; le quatrième évoque l'introduction du « cochon » et l'insulte ainsi faite à la religion du colonisé. Celui-ci n'est plus qu'un être abattu par la honte (*Voix* : 97-99). On a des exemples tout à fait semblables en chleuh, que ce soit dans la moquerie quotidienne ou dans la poésie satirique récente. Ce refus d'une civilisation étrangère prend d'autres formes. Ainsi, après une description admirative de la cérémonie du thé (tentation et risque de corruption), le dénigrement, dans le même poème chleuh, du thé ou du pain de sucre, qui ne sont que des armes du chrétien pour détruire le musulman, ou bien encore, dans un poème touareg sur une distribution officielle de « sorgho américain » au Niger, le mépris digne de l'homme frustré qui n'aura de recours qu'en Dieu.

On peut suivre dans le temps, au moins depuis le début du XVIII^e siècle au Maroc et à travers des textes nombreux, les manifestations des fonctions de satire et/ou d'expression lyrique de la désespérance dans un monde qui se corrompt. Il semble que ces fonctions se retrouvent dans plusieurs des sociétés berbérophones et soient particulièrement importantes. Leur permanence à notre époque de transition pose problème. On remarquera aussi que très souvent on a affaire, en France et dans d'autres pays, à ce qu'on appelle ou appelait naguère une littérature « engagée » : encore aujourd'hui, certains auteurs d'essais, de romans, de pièces de théâtre manifestent dans leur œuvre de fiction leur engagement politique ou religieux, par intrigue et personnages interposés ; cette attitude littéraire s'inscrit dans un mouvement plus vaste qui concerne aussi les positions d'artistes (peintres, sculpteurs, plasticiens, poètes et prosateurs) refusant une interprétation réaliste du monde et défenseurs de « l'art pour l'art ». On pourrait dire que, si les écrivains modernes savent aussi se dégager de la tradition, beaucoup de textes littéraires berbères manifestent des préoccupations sociales ou politiques. On en a vu des témoignages ci-dessus pour l'anticolonialisme, qui prend d'autres formes dans notre

époque postcoloniale ; en effet, il ne s'agit pas seulement des textes du temps de la conquête, comme ceux qu'a recueillis Hanoteau, mais les fictions d'auteurs modernes comme Azayko, Kheir Eddine, U Yehya, Arezki Meki, pour ne citer que ceux que j'ai rencontrés, étaient faites pour provoquer chez leurs destinataires sinon l'action revendicative, au moins la réflexion sur leur statut, préalable indispensable à une telle action. Mon *Recueil* de 1972 (il y a en fait un demi-siècle car la collecte des textes de professionnels remonte aux années 60) se fait l'écho de plusieurs nuances de la tradition, mais, dans la forme et dans le contenu, c'est bien le souci d'une conduite de vie ordonnée et conforme à la loi de l'islam qui est prédominant. C'est ce qu'exprime la lamentation de Azeriy (p. 104-108, 262-266), *afulki iffuy ay akk^w γ ddunit, nkki q^ondy* « il ne reste en ce monde pour nous nul vestige du Bien et je n'ai plus d'espoir », parce que l'homme ne songe qu'au profit, négligeant la voie prescrite par le Prophète.

Les incitations politiques et religieuses s'inscrivent dans un souci global, celui d'inviter l'individu à se conformer à la norme de son groupe social. Mais les textes peuvent aussi exprimer, ou trahir, les tensions qui se manifestent à l'intérieur des sociétés, en particulier à propos du statut de la femme. Si l'*izli* célèbre l'amour, de nombreux *izlan* kabyles expriment aussi le conflit entre femmes et hommes dans une société où prédomine le mâle et où la fille se révolte contre le mariage imposé par la famille (*supra* 5.3, 5.4). Un chant chleuh en donne l'exemple sous une forme de « chanson-gazette » ; ces chansons, diffusées sur l'aire d'une tournée de *rrays*, informaient les auditeurs des événements survenus dans d'autres régions ; c'est souvent une chronique de faits divers dans des sociétés sans journaux ni radio ou télévision. J'en ai connu jadis dans ma province française, où des chanteurs se produisaient sur les marchés ou les places publiques. Mais le chant chleuh que j'ai cité, qui raconte l'assassinat d'une jeune fille par un séducteur venu de la ville est également l'histoire d'une jeune fille qui a refusé d'épouser son cousin paternel et que son père et son frère ont condamnée au célibat. Et si le poète raconte et déplore la mort d'une jeune beauté, il demande aussi à Dieu de pardonner à tous ceux qui ne remplissent pas leurs devoirs envers leurs parents. Il y a là toute une étude à poursuivre sur le type de relation entre structure de littérature et structure de société, qui sera à prendre en compte dans l'étude des évolutions.

Je voudrais m'attarder maintenant sur un livre qui montre bien cette relation dans sa complexité. En 1977, il y a donc trois décennies à partir desquelles l'évolution a progressé vite, Ahmed Boukous faisait le point sur *Langage et culture populaires au Maroc. Essai de sociolinguistique*, édité à Casablanca. C'était une publication, remaniée, de sa thèse de 1974. L'ouvrage est celui d'un sociologue qui accorde une grande importance non seulement à sa discipline mais à la linguistique également, de Saussure à la « linguistique moderne, structurale et générative... », et à la pragmatique : la bibliographie et l'index restent très utiles aujourd'hui. L'auteur ne se limite pas à des considérations théoriques, mais il les applique à ses analyses d'un corpus de neuf textes chleuhs avec traduction, dont cinq contes extraits d'un ensemble d'une trentaine de contes recueillis entre 1971 et 1973 auprès de « locuteurs non professionnels », dans le Sous et dans les milieux d'immigrés de la banlieue de Paris. Les dates, déjà, me semblent une indication utile à garder en mémoire ; je crois en effet que les dernières années soixante et les années soixante-dix sont capitales pour l'étude de l'évolution de la littérature berbère – et

maghrébine ; il faudrait décrire et évaluer dans leur ensemble les productions de ce temps-là, les lieux de leur écriture et de leurs lectures orales avec les réactions des auditeurs, les procédés d'édition et de diffusion, l'utilisation de la tradition et le jaillissement de la modernité avec les conflits que cela implique, la formation et les visées des jeunes auteurs. L'analyse sociolinguistique de ces « contes » avec une présentation finale en tableaux très clairs est à retenir dans l'histoire des études de littérature berbère (v. par ex. p. 314, « connotateurs » (cf. 298-299), « mots-clés », « mots-témoins »). Mais c'est sur les pages qui concernent le genre que je voudrais attirer l'attention. A. Boukous a analysé minutieusement quatre textes, notés à partir de « microsillons », de Fars Baqic ; ces textes (p. 152-197) « se présentent sous la forme de sketches ; ils peuvent être considérés comme des pièces authentiques du théâtre populaire marocain », qui « livr[ent] une approche relativement précise de la réalité sociologique rurale » (p. 291). *Sketchs, théâtre à un seul acteur ?* La proximité des deux termes, étrangers au berbère, comme *one-man-show* ou *sketch* le sont – ou l'étaient naguère – au français, résume bien un des problèmes de l'analyse mentionnés ci-dessus qu'il est nécessaire de poser. Boukous, en effet, se refuse à « projeter les canons et les poncifs de la littérature occidentale sur la littérature orale marocaine », mais il ne nie pas une possibilité « d'entrevoir l'existence de schèmes littéraires universels » ; je suis tout à fait d'accord avec ce point de vue : si je ne crois pas à une notion absolue d'universaux littéraires (cf. encore ci-dessous), je crois que nous avons besoin de nous dépayser pour reconnaître dans l'humain des autres notre propre humain. Baqic et Baqic analysé par Boukous sont à citer parmi les passeurs que je ne cesse d'évoquer et d'appeler (cf. *supra* 5.4). Et Boukous souligne que Baqic l'illettré possède l'art autant que le talent (v. p. 294 *sqq.*). J'avais déjà entendu parler de cet auteur à succès chez les Guedmiwa entre 1950 et 1955 ; un de ses admirateurs, un garçonnet d'une douzaine d'années, composait des imitations réussies, sous forme de saynètes à plusieurs voix. J'ai inclus « la corvée d'herbe » et « le mariage » dans un recueil en cours de préparation : ces deux textes sont des témoins des activités rurales d'il y a plus de cinquante ans, des débuts de la diffusion par disque et d'un autre talent personnel.

Mais il y a d'autres fonctions à considérer qui peuvent contribuer à l'étude des critères et de l'évolution dans le panorama actuel de la littérature berbère.

À côté des poèmes ou contes faits pour le divertissement et le rire, en y incluant souvent un élément moral, il faut essayer de voir ce qui subsiste des chants et pratiques rituels. Certains accompagnaient les travaux des champs, la moisson, le dépiquage, la construction de la maison, le tissage, les seuils de saisons. Je citerai comme exemple une rogation de pluie kabyle mais qui a ses équivalents maghrébins. Le récit rapporté par Rabia Boualem a été édité par H. Genevois (v. *Voix* : 88-90, 242). On y invoque un être surnaturel, invisible, *Anzar*, « (Seigneur ou Roi)-Pluie » ; l'étymologie de ce schème nominal masculin (peut-être en emploi de nom d'agent) n'est pas établie, mais le nom est bien connu dans d'autres régions berbères. Un cortège se constitue autour d'une jeune fille dénudée, remplacée ensuite pieusement par un mannequin dont l'armature est la cuiller à pot. Elle tient le rôle de la fiancée qu'on offre à Pluie pour une union symbolique qui ramènera l'eau à la rivière et aux cultures. Si le chant, en quatrains ou sixains, lié aux pratiques est bien rituel, sa facture n'en est pas moins littéraire, comme en témoignent les invocations et leurs redites, l'épithétisme dans les évocations de

Anzar ou de sa *Fiancée*, l'emphase dans la présentation de la situation, les images qu'on retrouve dans des types littéraires traditionnels, la disposition en strophes, la métrique, tous vieux procédés rhétoriques qu'utilisent aussi des littératures archaïques ou modernes de pays autres que le Maghreb.

Dans l'évolution actuelle de la société, que reste-t-il du pouvoir d'action immédiat ou souhaité que possède le discours parlé ou chanté qui accompagne les autres pratiques rituelles ? Il est probable que la force d'action de la parole dans son énonciation varie avec la survivance des rituels ; des textes peuvent survivre alors que les pratiques disparaissent. Quelle est alors la fonction de ces textes ? Pourra-t-on se servir d'un critère de fonction pour la classification ? Les études de pragmatique de ces trois ou quatre dernières décennies ont montré qu'un discours comme la rogation de pluie, dont l'efficacité ne peut plus se réactiver de cérémonie rituelle en cérémonie rituelle, peut renaître de ses cendres en tant que littéraire : c'est sa forme, son élaboration, son art de la variation qui lui feront rejoindre d'autres types admis comme littéraires par la société. Les conceptions du littéraire sont toujours relatives à une société, mais avec les chants rituels, on voit apparaître plus clairement la double face du discours qu'on vient d'analyser. Parmi les chants rituels édités, il en est – je pense à celui du henné dans le rituel du mariage, mais il y en a d'autres, associés à d'autres rites – qui peuvent s'apprécier dans d'autres sociétés ayant oublié les fonctions rituelles. La « littérarité » peut franchir les frontières, grâce à la variété des critères. Ceux-ci ne sont pas tous universels, mais certains peuvent entrer dans les conceptions de sociétés différentes : ce problème reste à approfondir.

À propos de la littérature écrite, nous avons mentionné la fonction didactique des textes dans le domaine de l'islam (v. 6.2.2). Si l'on en revient à l'oral, on peut remarquer que la fonction didactique se retrouve également ailleurs : lorsque les enfants font un apprentissage du maniement de la parole, en même temps ils reçoivent un enseignement moral, grâce aux formes courtes, aux contes et poèmes chantés qu'ils entendent depuis leur plus jeune âge et ils mettent en pratique cet entraînement dans les chansons de leur répertoire enfantin. Mais ils baignent également dans l'ambiance affective où sont produits les textes et ils s'en imprègnent, pour devenir à leur tour les Émetteurs et les Récepteurs dans le système de convenance traditionnel. Cette formation traditionnelle, avec la présence des nouveaux médias et les mouvements de population et l'accès qu'ils donnent à d'autres systèmes littéraires, subit évidemment des transformations qu'il faudra étudier. Des comptines françaises ont pu par exemple, traduites en kabyle, être éditées en disque. Quel sera leur statut ?

Il faut encore signaler l'existence d'une fonction herméneutique, dans les textes traditionnels et dans les textes modernes : les commentaires de U Yehya sur la symbolique des personnages et de l'histoire de *llem d uḍar ik* étaient éclairants, la symbolique des poèmes d'Azayko ne l'était pas moins, pour ne parler que des auteurs que j'ai entendus sur ce sujet. Ce trait, qui se retrouve dans les littératures d'autres sociétés, est particulièrement important dans les sociétés berbères et très ancien, ce qui n'a rien d'étonnant. Il ne s'agit pas seulement des énigmes, devinettes ou proverbes. « Tout texte est donné et reçu comme un message à déchiffrer » (*Voix* : 220, cf. : 123, 147).

Les relations entre les différentes fonctions à l'intérieur des œuvres sont aussi à étudier. Elles peuvent se combiner dans un texte ou s'exclure, elles ne sont pas toutes de même niveau. Je n'ai fait qu'esquisser cette étude qui demanderait à être développée (*Voix* : 103-106). Il reste encore à examiner ici la fonction « superordonnée » qu'est l'esthétique, qui me semble également très importante dans l'analyse des productions littéraires berbères, écrites et, surtout, orales.

7.3.4. Esthétique

Ce terme ayant plusieurs acceptions en relation avec les notions de beauté et de plaisir ou avec l'idée que toute production humaine peut ou doit se conformer à des canons du beau, j'essaierai de le définir dans le cadre de la présente étude ; je partirai du schéma de communication que j'ai proposé dans *Voix* (163 et suiv.), à savoir *Émetteur* (= *auteur ou transmetteur*) < *message* > *Récepteur* (= *destinataire, public, lecteur*), É, m, R étant placés dans une situation S. Ce schéma très simple, appliqué à la communication littéraire, permet de distinguer quelques éléments qu'on peut caractériser dans la « poétique de convenance » et de poser le problème de leur évolution. Il permet également de repérer les points qui demandent une étude approfondie.

La Situation peut être regardée d'un simple point de vue matériel : en quels lieux sont placés É et R ? où se fait la communication littéraire ? On peut partir des différentes descriptions, photographies ou dessins ou observations sur place que l'on possède. Qu'il s'agisse du *rrays* en tournée, seul ou avec sa troupe, à l'intérieur d'une grande demeure ou sur une place publique de ville ou de village ou bien d'une prestation collective non professionnelle avec des villageois danseurs, chanteurs et leur meneur de jeu, avec aussi, dans les deux cas, un public, on constate que chacun a une place déterminée dans le cadre spatial. La mise en place dans l'espace naturel n'est pas facile à organiser pour les prestations collectives, en particulier dans des pays montagnards où les espaces s'étagent entre plaine, vallée et pentes, que la langue distingue avec précision. Cette organisation conforme à des prescriptions traditionnelles issues de l'expérience est une manifestation pratique de l'esthétique telle que la conçoit une culture, elle constitue un véritable travail comme celui de l'élaboration du texte. Et, même si cela ne semble pas évident, l'interaction entre l'utilisation de l'espace, la *mise en scène*, et le texte est une des caractéristiques des productions traditionnelles berbères.

Ces manifestations collectives ont une fonction de divertissement. La fête offre à ses participants des libertés inconnues de la vie quotidienne, des jouissances olfactives et gustatives intenses, des plaisirs visuels et auditifs, mais elle rassemble aussi la tribu, la fraction, elle est un agent de cohésion, une des démonstrations de l'identité du groupe social. Le public et les acteurs sont liés dans une étroite convenance. « Sont » ou « étaient » ? Peut-on mesurer aujourd'hui le degré d'évolution de ce type de manifestation ? C'est un problème analogue à celui de l'évolution des rituels (v. ci-dessous). En quoi peuvent être comparées les mises en scène contemporaines ? On connaît, dans une certaine mesure, ce qui se passe pour les productions évoquées ci-dessus (5, 6, 7). Mais pour le théâtre berbère installé en Afrique du Nord et en Europe (ou ailleurs), on n'a pas encore d'étude systématique de ses rapports avec les mises en scène traditionnelles du texte. Je voudrais seulement attirer l'attention sur un de ces « passages » dont j'ai évoqué la

possibilité. Le théâtre de tradition occidentale se joue aujourd'hui dans un espace clos, un édifice aménagé : on a, d'une part, la scène, pour l'évolution des acteurs, d'autre part, et séparée, la salle avec ses divisions traditionnelles (corbeille, loges, baignoires, etc.), réservée au public. Cette séparation des acteurs et du public n'a pas toujours été stricte. Le public du XVII^e siècle côtoyait sur la scène les acteurs qui sentaient immédiatement ses réactions et, dans des mises en scène de ces dernières décennies, les acteurs pouvaient descendre dans la salle ou en sortir pour monter sur scène, et mettre en relief des moments du texte. Des détails de ce genre, que souligne parfois le théâtre filmé, ont leur importance dans l'étude typologique.

On peut employer aussi « esthétique » dans un sens proche de celui de son origine grecque, « sensation, sentiment » ; il concernera alors avant tout É et R et leur subjectivité. En déterminer les contours n'est pas plus facile que de définir le Beau et le Bien (v. *Voix, Index s.v.*). On s'intéresse alors plutôt aux réactions de l'émetteur et du récepteur qu'à leur place dans la Situation. À propos des « arts forains » (ci-dessus 6) et de leur renouveau dans la France actuelle, j'ai entendu parler récemment, à une émission culturelle d'une station de radio française, de « structures émotionnelles ». J'ai déjà pris plusieurs exemples dans la culture et la littérature françaises actuelles, qui sont également en évolution entre normes anciennes et conceptions nouvelles, et remettent en question la typologie. Ni le Bien ni le Beau ne sont des universaux, chaque groupe humain en a sa propre définition. Or on peut constater que des publics et des lecteurs d'aujourd'hui sont sensibles à des productions étrangères ; j'ai déjà cité ci-dessus (5.4, 6.3, 6.4) des lieux de « passage » et mentionné des « passeurs » comme Mammeri, Azayko, Kheir Eddine et U Yehya. Il y en a d'autres, et notoires. Mais, à commencer par Delaporte, je me limite aux points sur lesquels j'ai des documents et aux passages entre Maghreb et France dont j'ai été un proche spectateur, un lecteur, un acteur ; les étudiants avec qui j'ai travaillé ont, eux aussi, été pour moi des passeurs, comme l'ont été mes amis non lettrés. La publication, encore trop rare, des mémoires ou thèses fournirait d'autres possibilités de « passages ».

Des sociétés différentes peuvent donc s'accorder sur le critère de l'émotion esthétique. Un lecteur d'aujourd'hui, occidental ou berbère, peut déjà éprouver du plaisir sensoriel à se saisir du livre, à le regarder, à le manipuler, avant de se plonger dans le texte, d'y faire des découvertes inattendues ou d'être à l'unisson avec les positions intellectuelles ou les sentiments de l'écrivain. Quand on est en présence de l'œuvre plastique, peinte, sculptée, musicale ou de l'œuvre littéraire orale, on entre dans un monde de sensations et de sentiments plus vaste, où les cinq sens peuvent avoir leur rôle ; l'état psychique y est lié intimement à un ébranlement physique et affectif de la personne. Certains récits de voyage s'étendent sur cette affectivité de l'extratextuel qui n'est qu'un préalable à une connaissance du texte dans son contexte, c'est-à-dire à une activité intellectuelle indispensable à toute analyse. Henri Basset, en 1920, avait comparé les larmes que suscitaient chez l'auditoire les épopées berbères à celles d'Ulysse entendant l'aède Démodocos ; la critique occidentale de l'époque, formée par les études classiques, ne pouvait que s'émouvoir d'un archaïsme qui reléguait la littérature berbère dans un folklore à oublier, mais qui, dans une contradiction inconsciente, exaltait la pureté de la tradition du Berbère. Les larmes ne doivent pas faire oublier l'analyse, mais l'analyse doit tenir compte de l'émotion à la fois dans les systèmes des littératures

berbères anciennes et dans leurs formes modernes, où elles rejoignent des évolutions occidentales, manifestées notamment dans le théâtre, le *one-man-show*, la chanson à texte influencée par les vedettariats anglo-saxons, le roman. Ces critères « affectifs » qui ressortissent au domaine, extratextuel, de la sensation et du sentiment, c'est-à-dire à l'une des acceptions possibles du terme « esthétique », sont difficiles à préciser ; mais il faut, je crois, continuer à les étudier et à mesurer leur place dans le fait littéraire.

Si l'on admet que le critère affectif que je viens d'évoquer est bien un trait constitutif de nombre de productions littéraires berbères dites « folkloriques » / « archaïques » et qu'il subsiste dans des productions récentes, il faut dire aussi que « l'esthétique » ne se limite pas à l'affectivité de l'auteur et du destinataire, elle a d'autres faces. J'avais noté dans mon *Recueil* (1972), à partir d'un disque 78 tours, une version d'un poème de Lḥajj Bleid (p. 55-56, notes p. 183-186) intitulé *ljuhr*. L'étude du vocabulaire, du sens des termes et de l'impact des images chez les auditeurs chleuhs que j'ai questionnés montre que ce poème-chanté est une forme très ancienne du portrait et de la louange de la femme aimée. Mais, bien que l'utilisation des jeux de la rhétorique soit un des traits majeurs de l'œuvre, je voudrais insister sur une autre caractéristique. Seuls six vers représentent des unités de sens et de forme, mais la réalisation effective compte trente-deux vers (une face du disque), grâce aux reprises partielles ou totales de ces vers par l'auteur, tandis que la troupe répète toujours le premier vers en réponse de chaque énoncé du poète. Les Chleuhs n'étaient pas tous des admirateurs de Lḥajj Bleid, mais ceux que j'ai questionnés représentaient un groupe important d'auditeurs dont le plaisir était manifeste. Certes le texte était important, mais l'effet sensoriel de la musique et du bercement des reprises et de la dissymétrie des reprises entre texte et musique l'était sans doute davantage (*cf. Voix* : 198 et *Index*, s.v. « musique/ musicologie »).

Le problème de l'affectivité dans la production et la réception du texte se pose aussi dans l'évolution et la survie des rituels. Les rituels n'accordent pas tous la même place au texte, ce qui serait à évaluer, mais certains des chants utilisés sont longs ou même très longs, ce qui apparaît quand on met bout à bout tous les fragments qui interviennent à leur place dans le déroulement du rituel ; c'est le cas pour la rogation de pluie ou l'imposition du henné évoquées ci-dessus et pour d'autres (*Voix* : 70 *sqq.*, 114). Dans les cas que j'ai pu observer ou dans les relations qui m'en étaient faites, l'émotion du rituel était palpable, mais la facture des textes, leur composition, leur utilisation de la redite, des images et autres procédés, dans la diction ou la musique faisaient de ces textes des entités qui dépassaient leur simple énonciation. Ils pouvaient survivre en tant que poèmes autonomes si le rituel s'affaiblissait ou disparaissait. On a ici un autre cas à étudier dans son contexte berbère et qui pourrait intéresser les théoriciens de « l'énonciation littéraire ».

Le sentiment esthétique est présent ailleurs en pays berbère. Il est dans le vêtement féminin traditionnel : transformer un rectangle de cotonnade long de plusieurs mètres en un drapé qui enveloppe tout le corps, de la tête aux pieds, de ses plis et replis est tout un art. Rien n'est laissé au hasard dans le choix des voiles de tête, de leur forme et de leur tissu, où la soie est recherchée (la « soie » motif littéraire aussi), le tout dans le respect des prescriptions religieuses. Le poème de Lḥajj Bleid cité plus haut évoque les bijoux, bagues, colliers, diadèmes ; l'argent rural n'est pas moins bien traité que l'or citadin, les orfèvres sont connus, leur pratique vient de

loin. Le port du bijou implique autant le sens de l'ornement que les vertus prophylactiques du corail ou de l'ambre. Les nombreux textes ethnographiques consacrés à la vêtue de la mariée et aux tatouages de henné sont autant de témoignages. Le costume féminin de la vie moderne a certes changé, mais le souci de l'élégance n'a pas disparu. Or la mode est un art dont la littérature se fait l'écho. On n'a pas à chercher bien loin dans les *izlan* ou autres pièces célébrant la beauté féminine, les traits de son visage, son pied menu; les images de ces poèmes évoquent aussi le teint, ses fards, le port de tête et la démarche de la femme. L'idéal de beauté existe aussi pour l'homme, bien que ses mentions soient moins fréquentes. Les textes religieux eux-mêmes font une place à la beauté dans le portrait du Prophète. On n'a encore jamais fait d'analyse minutieuse de ces différents portraits ; l'étude de leur lexique et la comparaison des lexiques régionaux enrichiraient l'inventaire des thèmes et permettraient de préciser les conceptions esthétiques. Que recouvre exactement la notion d'*anheggi* dans les louanges à la femme touarègue du Hoggar, quel type d'*harmonie* dans les *realia* du désert et le paysage littéraire du poète (*Voix* : 118 sqq) ?

Les différents éléments que j'ai considérés comme constituants de l'esthétique sont aussi à mettre en relation avec le sentiment de la nature chez les Berbères. Un ami géographe m'a raconté que, au cours d'une de ses études géologiques de terrain, son hôte, après le dîner, l'avait conduit à l'endroit d'où l'on pouvait admirer un vaste paysage de montagnes ; c'était un présent à celui que l'on traitait avec amitié. Mon jeune ami guedmiwi imitateur de Baqic voulait que je photographie les champs verts et fleuris du printemps, aussi beaux que les photos, encore rares à l'époque, qu'il admirait. Chez les Isaffen de l'Anti-Atlas, l'*asif*, la rivière qui ne coulait plus mais dont le lit fournissait encore assez d'humidité pour les potagers et les arbres fruitiers où grimpait la vigne sauvage, était un lieu de promenade apprécié, au milieu d'un paysage desséché, après la journée de travail. Dans la littérature ancienne et actuelle, le jardin clos est une image fréquente de la femme aimée, inaccessible, il est aussi le symbole du bien essentiel que ravage le colonialisme. Mais c'est aussi, avec l'eau, un don de Dieu. Les champs et les vergers donnent à l'homme sa subsistance, mais ils lui offrent aussi détente et plaisir. Ira-t-on jusqu'à l'éden ? Ce qui semble certain c'est qu'une notion spirituelle, souvent religieuse, est toujours associée, dans le sentiment esthétique, à celle de plaisir. En chleuh, *afulki* est autant le bien que le beau. D'autres civilisations connaissent des complexes analogues, mais le *kaloskagathos* grec « le-beau-le-bien » n'est pas identique et cela invite à poursuivre la recherche sur *afulki*.

En résumé, une production considérée dans une culture berbère comme littéraire peut être caractérisée par l'association de plusieurs des critères retenus ci-dessus ; c'est cette combinaison particulière qui en fait la spécificité, qui la distingue des autres productions. On peut ainsi établir une classification de « genres » littéraires berbères, sans essayer de les faire entrer dans des moules étrangers.

L'analyse du rapport entre texte et situation – c'est-à-dire entre texte et extratextuel dans la prestation littéraire berbère – est capitale dans l'évolution actuelle : est-ce que l'écrit, que la scolarisation répand, va prendre le pas sur l'*esthétique globale* de la prestation traditionnelle orale, où l'interaction entre émetteur et récepteur est immédiate ? Est-ce que, dans la mondialisation littéraire, ses financements, l'aspiration des auteurs à un vedettariat qui rémunère mieux et se conserve plus

longtemps, grâce aux supports matériels et autres bien élaborés par les producteurs, le texte aura une place suffisante pour assumer, en partie au moins, ses fonctions traditionnelles et conserver une identité berbère que la dispersion géographique des locuteurs et la pression des contacts culturels ne favorisent guère ?

7.3.5. *La terminologie berbère*

Quand des berbérophones donnent un nom aux diverses réalisations écrites et orales comportant un texte élaboré et un cadre organisé, ils ne font pas autre chose qu'exprimer la conscience qu'ils ont d'une de leurs formes d'art (*cf. supra* 7.2.1). Chaque groupe social fournit un inventaire de genres et établit une hiérarchie des genres (ensemble, sous-ensembles, partie de sous-ensembles, etc.). Cela ressort des théories des genres proposées par divers auteurs et la lecture des travaux publiés par l'IRCAM et les universités européennes ou maghrébines sur les littératures en berbère permet de mesurer l'avancement de cette recherche. J'ai essayé de voir quelles sont ses possibilités et ses difficultés. Le dernier problème que je voudrais poser est peut-être celui qui est le moins facile à traiter, alors que son importance est majeure ; il concerne le lexique et la sémantique, et il a été moins souvent traité que d'autres.

Les collectes sont pourtant nombreuses. Elles sont souvent le fait, comme je l'ai souligné, de musicologues, elles sont aussi effectuées, souvent, par les chercheurs berbérophones dans leur propre milieu d'origine, leur famille ou leurs amis, là où les langues se délient volontiers. On a donc la chance de posséder des documents tout frais cueillis dans leur « Situation ». Il est grand temps de s'en occuper, car c'est seulement à partir de cette base aussi exhaustive que possible qu'on pourra procéder aux analyses, de la prestation à la classe. On peut aussi, sur place, faire préciser le sens des mots et savoir quels sont ceux qui appartiennent à la variété linguistique du lieu, ceux que l'on considère comme vieillis, comme nouveaux ; bref, faire une bonne enquête philologique. Enfin on n'oubliera pas que deux termes identiques dans la forme mais utilisés dans des régions différentes peuvent se référer à des prestations différentes (*ex. izli, tazerrart, ahellil, etc.*).

Il faudrait établir quels sont les termes considérés comme importants dans la production locale, ceux qui sont des clés pour l'interprétation du texte, mais aussi établir les éléments-clés de l'extratextuel, et y faire la bonne part à la musique et à la métrique. Je pense en particulier aux rituels et à leur évolution. Les associations de berbérophones venus de régions diverses à l'étranger pourraient aider les chercheurs. Les publications de berbérophones à l'étranger devront être aussi inventoriées et analysées. Dans le tournant culturel où nous sommes, rien n'est à négliger.

Pour en revenir au lexique et à la sémantique, on peut adopter deux attitudes. Dans certaines langues du domaine chamito-sémitique, les mots reposent sur l'articulation entre une « armature » de consonnes et le choix et la distribution des voyelles, selon un nombre limité, grammatical, de schèmes ; la nomenclature varie : on désigne la structure consonantique par « armature » (L. Galand), « ossature » (Larbi Rabdi), ou « squelette », « carcasse », dont l'image est moins agréable. On peut déjà regrouper les noms ou verbes (et leurs formants) qui nomment les textes ou les faits extratextuels littéraires des différentes régions berbérophones. Le

Dictionnaire des racines berbères (formes attestées) que publie depuis 1998 Kamal Naït-Zerrad en est l'outil indispensable (*Ussun amaziɣ, 11*, Éditions Peeters, Paris-Louvain). Il sera utile de voir quelle extension géographique possèdent des termes comme *amarg, izli, tamawayt, tamssust, tayffrt*, etc. Ce regroupement des armatures consonantiques offre essentiellement une vue *synchronique* des phénomènes et permet de retenir les caractéristiques de tous les types littéraires nommés ; il suffira en effet de se reporter aux très nombreux travaux qu'a dépouillés l'auteur, pour y trouver des précisions. Mais on sait que la répartition géographique fournit déjà des indications diachroniques et K. Naït Zerrad ajoute « éventuellement des indications lexicologiques, des renvois aux racines apparentées et les rapprochements avec le reste de la famille chamito-sémitique (les travaux comparatifs sont cités et critiqués) [... pour] permettre le développement de ces études » (Tome I, p. XVII).

Ensuite, quand on pourra déterminer les aires lexicales des quelques termes qui reviennent le plus souvent et l'armature consonantique qui est raisonnablement présumée comme commune à ces termes, on en sera au stade de la « racine » au sens qu'on lui donne traditionnellement dans la « grammaire comparée » ou « linguistique comparée », qui englobe en fait recherche lexicale et recherche grammaticale. On pourra utiliser aussi comme sources les indications des manuscrits anciens. Il n'est pas facile de retrouver des étymons qui renseigneraient sur des conceptions anciennes dans l'histoire littéraire berbère ; mais cela n'interdit pas de chercher (un des beaux exemples de ce type de recherche est celui de grec *póntos* « mer » comparé entre autres termes et rapproché de français « pont » (cf. *Hellespont*) dans un article de É. Benveniste qui remonte à une notion plus ancienne de « lieu de passage (difficile) »).

Je mentionnerai encore une difficulté de la recherche. Les regroupements de consonnes les plus utiles pour rechercher une étymologie sont trilitères ; en fait, on aboutit souvent à des bilitères, qui peuvent être étoffés par une troisième consonne pré- ou postfixée, mais qui remontent à une de ces bases biconsonantiques qui ont été étudiées par David Cohen en chamito-sémitique et par des berbérissants (dont A. El Mountassir) et qui expriment souvent des notions « expressives » voisines des onomatopées (cf. pour *ahellil*, *Voix* : 52-56 et notes).

J'avais pris aussi ci-dessus les exemples de *afulki* (chleuh) et de *anheggi* (touareg) qui expriment des notions générales du domaine esthétique. Il y a certainement d'autres termes qui ont un degré de généralité plus grand que celui de chaque production littéraire. Mais il n'est pas facile de les trouver dans la documentation dont on dispose, d'en faire l'inventaire et de pratiquer le comparatisme pour en extraire des notions anciennes. Il faudrait aussi, dans ce secteur de la recherche, examiner les emprunts faits à d'autres langues pour distinguer « tout vs partie » ou pour exprimer des notions qui peuvent s'appliquer à un grand nombre de cas. Il ne faut pas oublier non plus l'intérêt de l'étude des *formules* pour déterminer la conception de la fonction des œuvres dans la société (cf. *Voix* : 184-185) ; il ne sera pas possible de remonter aussi loin dans le temps que l'ont fait les hellénistes, avec des matériaux certes différents, mais c'est quand même une perspective à ne pas négliger.

8. Conclusions

1) Tout au long de cet article j'ai essayé de montrer combien les notions de « culture » – donc d'art, de « littérature » – donc de genre, sont relatives aux différentes sociétés et à leur histoire et il n'est pas possible d'y découvrir des universaux, même si des traits communs à des sociétés différentes peuvent y apparaître. On ne peut délimiter ces conceptions que dans le contexte général d'une société et à partir de manifestations que cette société classe et codifie selon ses propres critères. Pour ce qui est de la littérature, les sociétés berbérophones n'ont pas à emprunter leurs classifications à des modèles étrangers, mais à établir leurs propres critères. Du moment qu'elles réservent à certains usages distingués les uns des autres par leurs fonctions et du moment qu'elles nomment certaines de ces manifestations, elles établissent des typologies qui leur sont propres. Ce sont ces typologies qui doivent servir de bases à nos recherches. Cela n'exclut pas, naturellement, que les chercheurs berbérophones connaissent et critiquent les recherches théoriques qui peuvent leur être utiles, ce qu'ils font depuis des décennies.

Cependant une fois qu'on a mentionné le rôle de la littérature parmi les différentes manifestations où la société se dégage des obligations matérielles et trouve détente, plaisir et nourriture culturelle dans les limites de son système de « convenance », une fois que sont tracées les grandes lignes de l'ensemble arbitrairement dit « littéraire » (alors que les « lettres » n'y sont pas prépondérantes), une fois qu'on a passé en revue les critères permettant de distinguer des classes, les « genres », dans cet ensemble particulier, il faut bien constater que les critères utilisés ne sont pas homogènes pour tous les genres et que des interférences subsistent entre les classes qu'on essaie de constituer. Pourtant les essais de classification ne doivent pas cesser, surtout dans la période de transition que nous vivons. Les œuvres existent et se multiplient ; on ne peut les apprécier qu'au regard de leur place dans une littérature où les statuts des auteurs, créateurs, transmetteurs, adaptateurs, de leurs messages et de leurs publics se remettent en cause.

2) Une des bases du travail de recherche, actuellement, c'est, me semble-t-il, de continuer la collecte sur le terrain, en Europe et en Amérique comme au Maghreb, car on se trouve dans une période d'évolution et les écrivains ou compositeurs berbérophones peuvent produire non seulement au Maghreb et dans les groupes d'immigration traditionnels, mais aussi, de leur pays, dans des circuits internationaux, grâce aux supports et aux modes de diffusion nouveaux. Cette recherche a une grande importance notamment pour le problème des genres. Cela demande, comme je l'ai dit ci-dessus, le concours des musicologues, en même temps que celui des ethnologues et des linguistes dialectologues et comparatistes.

3) On devrait en même temps continuer la recherche théorique, renouvelée depuis 1950-1960 par les chercheurs maghrébins et étrangers. Tous ces travaux impliquent qu'on se préoccupe en même temps de chercher à définir ce qu'est une « littérature », c'est-à-dire à comparer ce que les différentes cultures appellent « littérature », si l'on veut dégager les spécificités du système littéraire berbère. À partir des descriptions des faits locaux, quels traits communs sont-ils à retenir entre les faits considérés comme « littéraires » ?

4) J'attache aussi une grande importance à la méthode comparée à l'intérieur du domaine berbérophone et je pense qu'elle est aussi efficace dans la recherche littéraire que dans la recherche linguistique, ne serait-ce que parce que les dénominations des prestations englobant texte et mise en situation, qui ont été partiellement étudiées, peuvent renseigner sur la conception des types. De toute façon, quelle que soit la méthode adoptée, il est indispensable d'associer théorie et pratique tout au long de la recherche. Le comparatisme intra-berbère doit aussi s'étendre aux faits littéraires des pays en contact géographique avec le monde berbérophone. La linguistique aréale a-t-elle son pendant dans le domaine littéraire ?

5) Dans le domaine des prestations orales plus que dans celui des productions écrites, l'étude des phénomènes esthétiques, au sens large du terme, ne peut être dissociée de l'étude de la forme (disposition du texte, lexique, sémantique). À l'époque actuelle tout autant que dans les faits traditionnels qui n'ont pas disparu des mémoires ou qui survivent (où et pourquoi?), les travaux sur les rapports entre les supports de diffusion et la forme (qu'ils influencent), de même que sur l'extension et la diversification des publics, sont indispensables.

6) La recherche sur le « genre » faite à l'IRCAM et dans les universités du Maroc s'inscrit dans un souci général toujours actuel de définir et d'analyser la « littérature » et la place qu'y tient le « genre ». Au cours de ces trois dernières années seulement et sans faire de recherche systématique j'ai eu connaissance de trois séminaires, dans des universités de Paris et de province, consacrés à la théorie du genre et les bibliographies que j'ai pu consulter, pour les littératures en Europe et ailleurs, montrent que de nombreux travaux récents s'y intéressent toujours. La contribution de la recherche marocaine à ces recherches étrangères est importante et il est important de la faire connaître en diffusant largement les travaux et les bibliographies.

7) J'ai fait des recherches et de l'enseignement dans quatre domaines littéraires différents. Mais mon incompetence dans les problèmes de l'enseignement berbère au Maghreb est totale. C'est aux pédagogues et aux chercheurs spécialistes de ces deux disciplines de voir dans quels cycles scolaires peut se placer un enseignement de littérature berbère et sous quelle forme, cette dernière question étant évidemment en rapport avec l'évolution de la documentation et des supports techniques. Je peux seulement dire qu'une littérature comme celle-ci est un patrimoine précieux du Maghreb, de l'Afrique, de l'Europe et penser qu'elle a un avenir, sous des formes différentes sans doute, mais qui sauront tirer parti de l'héritage. Plusieurs auteurs marocains d'aujourd'hui et d'hier, et d'autres Maghrébins, l'ont déjà prouvé avec la poésie, le théâtre ou le roman, formes contemporaines qu'ils ne diffusent pas seulement dans leur pays mais aussi à l'étranger, ce qu'ont étudié et souligné les chercheurs berbérophones en particulier.