



Institut Royal de la Culture Amazighe

ⵝⵓⵍⵓⵎⵓⵙ Asinag

Dossier

*Littérature amazighe :
genèse, typologie et évolution*

Coordonné par Fatima Boukhris

Revue de l'IRCAM - Numéro double 4-5

ⵝⵓⵍⵓⵎⵓⵙⵉⵏⵓⵙ - *Asinag*

Revue de l'Institut Royal de la Culture Amazighe
Numéro double 4-5 – 2010

Asinag-Asinag est une revue scientifique et culturelle marocaine dédiée à l'amazighe avec ses composantes linguistique et civilisationnelle. Elle est plurilingue et multidisciplinaire et comprend des dossiers scientifiques, des articles, des entretiens, des comptes rendus, des créations littéraires et des chroniques bibliographiques. *Asinag-Asinag* est doté d'un comité de lecture et elle est ouverte à la communauté scientifique nationale et internationale.

© IRCAM

Dépôt légal : 2008 MO 0062
Imprimerie TOP PRESS - Rabat

Sommaire

Présentation	7
Dossier : Littérature amazighe : genèse, typologie et évolution	
Paulette Galand-Pernet	
La notion de littérature. Essai d'analyse et de classification	
Entretien réalisé par El Houssaïn El Moujahid.....	15
Abdelkader Bezzazi	
Notes à propos de la <i>thajit</i> (le conte)	57
Miriam Rovsing Olsen	
Musique et structure formelle dans la poésie orale	65
Michael Peyron	
The changing scene of Amazigh poetry	79
Hassina Kherdouci	
La poésie féminine anonyme kabyle : thématique(s) corporelle(s).....	93
Kamal Bouamara	
Question de métrique kabyle traditionnelle	113
Najate Nerci	
De la transcription à la transtylisation d'un récit oral. Ou vers l'établissement des bases d'une écriture moderne	131
Mohamed Sguenfle	
Le proverbe amazighe (domaine tachelhite). Aspects formels et sémantiques	151
Said Chemakh	
Les conditions de production de la néo-littérature amazighe. Cas de la littérature kabyle	163
Mohand Akli Salhi	
Terminologie littéraire en amazighe	169
Ahmed Elmounadi et Moulay Hachem Jarmouni	
Littérature amazighe : éléments bibliographiques	179

Comptes rendus

Khadija Mouhsine : *Littératures berbères : des voix et des lettres*

de Paulette Galand-Pernet 193

Varia

Malika Chakiri

Analyse stylistique des locutions nominales en amazighe..... 201

Résumés de thèses..... 211

Textes

Oli ikkn - Ali Ikken

Tatbirt n idurar 219

layla abali - Laila Abali

Tawmat 221

Zuhra ayt bappa - Zohra Ait Bahha

Riv ad sawalv 223

pasan bnomaĒa - Hassan Benamara

Tackart n mika d tpttact 225

Guide de rédaction 227

Présentation

Après les dossiers thématiques des numéros précédents portant, respectivement, sur la diversité linguistique et culturelle, sur l'enseignement puis sur l'aménagement de l'amazighe, la revue *Asinag-Asinag* dédie le dossier de ses quatrième et cinquième numéros à la thématique de la *Littérature amazighe : genèse, typologie et évolution*. En effet, dans le contexte actuel de l'intégration de l'amazighe dans le système éducatif *via* l'enseignement primaire, les filières d'Etudes amazighes et le Master, la littérature d'expression amazighe vient à occuper un espace dans les manuels scolaires et les programmes des cursus des études amazighes. Par ailleurs, la production écrite enregistre un essor et un développement notables et tire avantage des conditions favorables de diffusion, notamment par la voie de l'édition et des nouvelles technologies de l'information et de la communication. Aussi l'enseignement de l'amazighe en général, et de la littérature en particulier, remet-il à l'ordre du jour la nécessité de mener une réflexion sur le développement du fait littéraire ainsi que sur sa didactique et sa pédagogie.

La littérature amazighe est aussi riche et diversifiée que l'est la langue qui en est le vecteur et l'expression. Elle tient cette richesse et cette diversité de l'étendue de son aire géographique, de la culture qu'elle véhicule et de la pluralité des genres qui la constituent.

Essentiellement orales, les expressions littéraires amazighes présentent une variété de genres tant poétiques que prosaïques. Certains genres sont autonomes, d'autres sont liés à des expressions artistiques, comme les arts chorégraphiques, à des événements ou à des rites et cycles de la vie.

Comparé à la langue, l'intérêt accordé à la littérature est de moindre envergure. En effet, à côté du nombre relativement important de grammaires, de manuels dédiés à divers parlers et/ou dialectes des différentes variétés de l'amazighe, peu d'ouvrages et monographies sont consacrés exclusivement à la littérature. Les textes littéraires, les fragments de corpus, poétiques ou de prose, particulièrement les contes, sont souvent adjoints en annexe en guise d'illustration des phénomènes de langue présentés dans ces ouvrages.

Certes, il existe bien des collectes, dont la première en Europe est due à J.-D. Delaporte qui publia en 1844 un texte littéraire amazighe ; on dispose également de quelques ouvrages généraux et de référence, dont H. Basset (1920), P. Galand-Pernet (1998), Bounfour (1999), D. Merolla (2006). Certains genres littéraires, plus que d'autres, ont retenu l'attention des chercheurs ; c'est le cas du conte. Après l'indépendance des pays du Maghreb et avec l'avènement de la linguistique, notamment le courant structuraliste, des études, portant sur des formes littéraires bien précises, ont vu le jour. Des questions relatives au genre, à sa genèse, à la

structure du texte littéraire, à sa définition, à sa réception, entre autres, commencent à être soulevées à la lumière des théories nouvelles et des approches interdisciplinaires.

Toutefois, on note que des genres ou « sous-genres » de la littérature amazighe restent inexplorés ou insuffisamment décrits, et plusieurs questions demeurent posées, dont celle de la définition des genres et la frontière entre ces derniers, en ce moment même où l'on voit émerger ce qui pourrait être appelé la *néo-littérature*.

Il s'impose donc d'ouvrir un débat pluridisciplinaire sur une thématique aussi importante que celle des expressions littéraires amazighes. Car une langue en plein essor et renouveau ne peut se concevoir sans une littérature (dans sa diversité régionale et ses différents registres) dont les contours ne soient pas bien définis.

Le dossier thématique de la présente livraison comprend 14 articles, neuf en langue française, un en anglais et quatre en arabe, un compte rendu et une liste d'éléments bibliographiques.

Dans une étude livrée sous forme d'entretien, P. Galand-Pernet revisite la problématique des expressions littéraires amazighes dans leur variété et spécificité, tant sur le plan de la forme qu'au niveau du contenu, des conditions de production, de l'évolution des différents « genres » ou « sous-genres », du contact, entre autres questions. Ainsi, en partant de la relativité des concepts de « culture », d'« art » et de « littérature », voire de « genre », selon les sociétés productrices et leur histoire, elle établit 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, du fait que l'on ne peut délimiter celles-ci que dans le contexte général d'une société et à partir de ses propres critères de classification, de typologie et de codification. On ne peut donc apprécier les classes et les genres littéraires qu'au regard de leurs messages, de leurs publics et de leur place dans une littérature où les statuts des auteurs, créateurs, transmetteurs, adaptateurs se remettent en cause.

L'article de A. Bezzazi, organisé en notes et réflexions, esquisse quelques caractéristiques de la *thajit* « le conte », en distinguant le littéral de l'allusif, deux niveaux complémentaires, « réciter » et « conter », et en justifiant « l'articulation entre une énonciation dite communicative et une autre [...] narrative ». Des « traces discursives » permettant de garantir une mémoire à la *thajit* sont relevées.

La poésie est traitée dans quatre articles. Le premier est consacré à la poésie du tachelhite. A partir d'un texte de chants rituels de mariage et d'un texte d'*ahwash*, M. Roving Olsen démontre que la musique est indissociable de la poésie et que la prise en compte de son fonctionnement conduit à des classifications fondées sur des procédés plutôt que sur des critères exclusivement littéraires ou linguistiques. Le deuxième article (en anglais) porte sur la poésie du Moyen-Atlas (Maroc). M. Peyron y explique que différents genres traditionnels (*tamawayt*, *izli*, *tamdyazt*, etc.) ont connu, durant les quarante dernières années, une évolution due à divers facteurs socioculturels, économiques et politiques. Pour la pérennité de la poésie orale

chantée du Moyen-Atlas, une volonté de ne pas négliger la langue s'impose, doublée d'un effort pour améliorer le « produit », « fièrement perçu comme marqueur identitaire ». Le troisième article aborde la poésie féminine anonyme kabyle à partir de la thématique du « corps ». H. Kherdouci se penche sur un corpus collecté en Kabylie et délivre une masse considérable d'informations sur les diverses thématiques qui gravitent autour du thème central du « corps » et de ses représentations. En adoptant une approche anthropologique, l'auteur montre comment les sensations du corps sont reprises dans la création poétique orale, compensant les frustrations quotidiennes, par l'usage fait des symboles, des images, et par le recours à la fiction. Dans le quatrième article, K. Bouamara examine la question de la métrique de la poésie kabyle traditionnelle. Souscrivant à l'hypothèse défendue par Ben Sedira, Feraoun et Mammeri, l'auteur dégage les types de « formes » en usage dans cette poésie, illustrés par des extraits poétiques. Ces formes se situent à trois niveaux hiérarchisés : le mètre, la « forme fixe » et la « forme intermédiaire » ou la (sous-)strophe.

La question de l'écriture en amazighe est traitée dans l'article de N. Nerci. A partir de la version de A. Bouras (1991) du mythe de Hemmou Ounamir, célèbre dans la région du Sud marocain, l'auteur montre que l'expérience de la reproduction et de la réécriture de ce mythe est un passage de l'oralité à l'écrit qui constitue les fondements de l'écriture moderne en amazighe. L'article vise à montrer comment l'auteur a essayé de transformer le texte oral en un texte écrit selon les techniques requises tant linguistiques que stylistiques, participant à l'instauration de la nouvelle production littéraire écrite en amazighe.

Le proverbe d'expression tachelhite fait l'objet de la contribution de M. Sguenfle. L'auteur en dégage les traits caractéristiques aux niveaux formel (la dimension, la structure binaire et la rythmicité) et sémantique (la « généricité » et la « métaphoricité »). L'analyse débouche sur une « délimitation en termes de prototype » du proverbe aboutissant à un schéma allant des proverbes prototypiques aux proverbes atypiques.

Dans son article sur la néo-littérature kabyle, S. Chemakh propose une approche qui s'inscrit dans l'histoire littéraire et la sociologie de la littérature, pour procéder à l'examen des conditions de production de la littérature écrite. Sur les traces de Bakhtine (1977), l'auteur affirme qu'un écrivain devrait remplir trois conditions : être doté d'une compétence linguistique et d'une compétence littéraire et avoir une motivation sociale. Il y a lieu de s'interroger sur ces conditions pour ce qui est de la néo-littérature.

La contribution de M. A. Salhi consiste en la présentation d'une expérience relative à la création de la terminologie littéraire dans les études et l'enseignement de la littérature. L'auteur élabore un schéma des « domaines adjacents » que sont la poétique et la sémiotique, la rhétorique et la stylistique, et la linguistique textuelle. L'article se termine par des propositions terminologiques, l'accent étant mis sur le texte et ses relations avec d'autres textes.

Le dossier thématique comporte également quatre contributions en arabe. Dans la première, A. Elmounadi aborde les aspects fondamentaux qui président à la réception et à la critique de la création littéraire en amazighe. Son étude se base sur les jugements critiques et esthétiques portés par les poètes sur leur propre production, sur l'évaluation de l'autre (la période coloniale) et sur la critique esthétique amazighe fondée sur des études.

La deuxième contribution est due à F. Azarual. Elle traite de « la narration dans la nouvelle littérature amazighe », dans un contexte marqué par l'avènement de genres littéraires naguère méconnus de la littérature orale traditionnelle, tels que la nouvelle, le roman, la littérature pour enfants, entre autres. Ce phénomène trouverait sa motivation dans l'inclinaison des créateurs à l'appropriation de nouvelles formes et modes d'expression littéraires à même de mettre la littérature amazighe au diapason des créations universelles, notamment à l'ère du passage de cette littérature de l'oralité à l'écriture.

Dans une troisième étude sur l'histoire littéraire amazighe, B. Ichou considère que la pratique d'une critique littéraire conséquente ne peut s'établir convenablement sans une histoire littéraire, comme préalable incontournable, et qui doit être établie sur des bases méthodologiques adaptées aux spécificités propres à cette littérature. Elle faciliterait ainsi le travail de recherche sur la littérature amazighe, sur la critique littéraire selon les différents genres.

L'article de M. Oussous traite de la nouvelle poésie amazighe de la région du Souss. Il se fonde sur la production de la deuxième génération de jeunes poètes ayant publié leurs recueils à partir des années 2000. L'étude examine les traits distinctifs de cette poésie, avec la mise en exergue des aspects convergents et divergents des œuvres analysées, ainsi que les éléments de créativité et d'innovation ou de conformisme dans la poétique des auteurs concernés.

Outre les articles, le dossier thématique comporte : a) un compte rendu par Kh. Mouhsine de l'ouvrage de P. Galand-Pernet : *Littérature berbère : des voix et des lettres* (1998) ; b) de s éléments bibliographiques, réunis par A. Elmounadi et H. Jarmouni, relatant des publications des deux dernières décennies dans le domaine des expressions littéraires amazighes.

Dans la rubrique *Etudes*, quatre contributions, une en français, et trois en arabe, sont dues respectivement à M. Chakiri, F. Boukhris, H. Boudilab et R. Laabdlaoui. La première consiste en une analyse rhétorique des locutions nominales en amazighe (variante tamazighte, Moyen-Atlas). L'auteur traite de leur structure sémantique en dégagant les différentes figures de style qui y sont employées. La seconde contribution est consacrée à la danse d'*ahidous*, exécutée au Maroc central. Cette dernière est en phase de mutation d'une danse collective traditionnelle, transmise de génération en génération et remplissant diverses fonctions dans la communauté qui en est productrice, à une danse spectacle présentée par des professionnels en dehors du terroir où elle a évolué naturellement. La troisième étude porte sur l'émigration dans le Rif oriental, d'abord orientée vers le nord-ouest du Maroc, puis vers

l'Algérie pendant la période coloniale pour amorcer une nouvelle phase vers l'étranger à partir des années 1960. Grâce aux transferts d'argent, l'émigration a permis d'améliorer les conditions de vie de plusieurs foyers, mais elle a engendré la monétarisation rapide des rapports sociaux et l'altération des valeurs traditionnelles. La quatrième contribution fait état des propriétés syntaxiques des pronoms clitiques en amazighe. Le mouvement des clitiques, de leur position initiale (de base) vers une autre position dans la structure de la phrase, est motivé par leur nature affixale et par la vérification de leur trait référentiel.

La rubrique *Résumés de thèses* comprend cinq résumés de thèses se rapportant à la langue et la culture amazighes et soutenues pour l'obtention d'un Doctorat. Il s'agit de Al Houssain Boudilab (2005), *Les fondements de l'émigration internationale et la dynamique socio-environnementale dans le Rif oriental* (en arabe) (faculté des Lettres de Fès-Dhar El Mehraz) ; de Rachida Rahhou (2005), *Dictionnaire berbère-français, parler des Béni-Iznassen (Maroc du Nord-Est)* (faculté des Lettres de Fès-Dhar El Mehraz) ; de Hassina Kherdouci (2007), *La poésie féminine anonyme kabyle : approche anthropo-imaginaire de la question du corps* (Université de Grenoble III) ; de Zahir Meksem (2007), *Pour une sociodidactique de la langue amazighe : approche sociodidactique* (Université Sthendal-Grenoble) et de Allaoua Rabehi (2009), *Analyse linguistique et stylistique de l'œuvre poétique de Lounis Aït Menguellet : texte kabyle et traduction française* (Université de Provence).

Quatre productions en amazighe constituent l'espace *Textes* de ce numéro double : trois poèmes dont les auteurs sont Zohra Aït Bahha (ⵝⵉⵎⵓⵏⵉ ⵏ ⵓⵎⵓⵎⵉⵏ), Layla Abali (ⵙⵉⵎⵓⵏⵉ ⵏ ⵓⵎⵓⵎⵉⵏ), Ali Ikken (ⵙⵉⵎⵓⵏⵉ ⵏ ⵓⵎⵓⵎⵉⵏ), et un conte de Hassan Benamara intitulé ⵙⵉⵎⵓⵏⵉ ⵏ ⵓⵎⵓⵎⵉⵏ.

La Direction et le Comité de rédaction de la Revue tiennent à exprimer leurs vifs remerciements à toutes les personnes qui ont apporté une quelconque contribution à la réalisation de ce numéro double : EL. Aboulkacem, M. Adiouane, Kh. Ansar, M. Akodad, D. Azdoud, F. Azarual, A. Boumalk, A. Chaabihi, El. Chadli, M. Chtatou, El. El Moujahid, A. Elmounadi, H. Jarmouni, A. Khalafi, El. Nouhi, M. El Ouali, M. Peyron, A. Soudi, A. Talmenssour et T. Yacine.

Asinag-Asinag

Dossier

Littérature amazighe : genèse, typologie et évolution

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

Paulette Galand-Pernet

Entretien réalisé par El Houssaïn 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 asinag-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 Houssain 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 Houssain 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 Proveni, « 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/varieté 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 Moustauoui (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 nnadm 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... » *sđist tmađ 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* : *nnadm* « 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 pourra-t-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'implique 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 ṛrays*, 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 « littérarité » 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'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 qu'utilisent des lettrés 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 *Imakina 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 Boudroiphon 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 trouveres 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'*Odyssee*, 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-philosophie » 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'artefact 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 détritrus. 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 artéfacts 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 matériau 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 ibadites 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 *Bahr* 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 *Sabi* 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 *šNE*, pour le verbe *šneε*, les traductions possibles « confectionner, fabriquer, arranger, faire créer, façonner » ; pour *ššneεt*, « métier. Art, artisanat » ; pour le nom *ššeneat*, « confection, fabrication, création. Façon dont une chose est faite ». Enfin l'aphorisme *ššniεt n sidi rbbi ur as iqedda 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 : *yešne dg-s uccen*, « il a réussi là-dedans une merveille (un chacal) ».

On retiendra aussi *yešneε tswiṛa 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 *šneε*. 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'enregistrer 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 éprouaient 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 *rryus* 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 ou 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 *rrays* Lahoucine ou Sihal. 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 *rrays*, 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 Sihal 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 transparait 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 *rrays*, 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 *bušwar-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 *rays*, 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 Baqçic ; 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. Baqçic et Baqçic 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 Baqçic 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 « littéarité » 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 infantin. 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 uđar 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 *rays* 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 Lhəjj Bleid (p. 55-56, notes p. 183-186) intitulé *ljuhɾ*. 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 Lhəjj 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 Lhəjj 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 Baqciç 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, II*, 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.

Notes à propos de la *thajit* (le conte)

Abdelkader Bezzazi
Université Mohamed Premier - Oujda

This paper deals with notes related to the thajit (the tale). It mainly attempts:

a) to shed light on different but complementary levels: the literal and the allusive that assure the layouts and the themes of the universe' values as taken into account by the tales;

b) to examine the level expected by the product-tale (level of the statement). In so doing, it will be necessary to justify the relationship between a statement which is said to be communicative and a statement which is said to be narrative. The parameter of the space will serve to support the strength operating in this type of statement.

c) to make a distinction between "to narrate" and "to tell": two different activities if we take into consideration their degree of operation to understand the cultural representations of tales in a comparative approach.

d) to give some examples of "discursive" "tracks" that should insure a memory to the amazigh tale.

Cette contribution, comme son titre l'annonce, est une tentative de réunir quelques notes qui semblent s'appliquer en particulier à la *thajit* (le conte). Il s'agira :

a) de rappeler les deux niveaux distincts et complémentaires : le *littéral* et l'*allusif* qui assurent les mises en forme et les thématisations des univers de valeurs pris en charge par les contes ;

b) d'interroger le niveau présupposé par le produit-conte (niveau de l'énonciation) : il sera question de justifier l'articulation entre une énonciation qui sera dite communicative et une autre qui sera dite narrative. Le paramètre de l'espace servira à appuyer la force opératoire de ce type d'énonciation.

c) de distinguer entre « réciter » et « conter » : deux activités qui ne se confondent pas compte tenu de leurs niveaux d'intervention pour rendre intelligibles les représentations culturelles prises en charge par les contes selon une démarche comparative ;

d) de donner quelques exemples de « traces discursives » chargées d'assurer au récit contique amazigh une « mémoire ».

1. Tenter de définir la *thajit*¹ dépend de ses occurrences dans les contes amazighs, de ce que ce type de discours rapporte sur lui-même et de ce que les analyses retiennent comme angles auxquels elles tentent de le ramener. La *thajit* est peut-être un exemple frappant de la complexité lorsqu'il est question de présenter quelques-uns de ses aspects comme ressorts constitutifs de ses particularités par rapport à d'autres genres littéraires de la tradition orale amazighe. Il ne s'agira pas de simplifier le complexe mais d'essayer de voir si, à travers les quelques notes qui suivent, il y a du simple à l'horizon.

Histoire fictive, le sens péjoratif qu'on lui attribue généralement vise le récit comme succession d'états et de transformations de ces états. Ce qui est retenu, à ce niveau, est une appréciation qui porte sur le seul niveau littéral comme si la *thajit* pouvait être réduite à ce qu'elle dit littéralement. Or, le niveau *allusif* réside dans son intention de mettre en discours des codes culturels actualisés dans les configurations discursives. Aucun des deux niveaux ne peut être appréhendé sans s'appuyer sur l'autre. La *thajit* oriente ce débat en posant comme première condition l'articulation entre les deux niveaux. A partir de cette condition d'analyse, la description est, en principe, en mesure de rendre compte des liens organiques responsables de la cohérence sémantique, particulièrement lorsque la « distance » et les écarts apparents entre les deux niveaux deviennent de véritables lieux de rencontres avec des impondérables : là où la *thajit* semble dire les choses de manière simple et accessible à tous, c'est là où elle se singularise par la manière d'exprimer des « affaires graves » (Paulme, 1976 : 11). Les procédés qu'elle utilise pour dire de manière oblique ces choses sont presque « sournois » : tout en disant telle chose, elle s'en sert pour dire autre chose : l'autre de la chose est le résultat de ces opérations de « capitonnage », auquel n'échappe aucun angle de lisibilité.

2. Représentée de manière relativement stable, l'organisation spatiale retient l'indéterminé des étendues qui fonctionnent comme simulacres. Dans les représentations mises en scène, l'espace est un « quelque part et nulle part » : *inna-ak deg ict n tmurt...* (litt. : il t'a dit dans un pays = on raconte que dans un pays...). La *thajit* profère elle-même – dans ses formules inaugurales – cette condition de situer ses événements hors d'un espace particulier : ce paramètre, associé à d'autres, lui assure un rôle de structuration des processus de production et de lecture des messages (Landowski, 1989 : 139). Lorsqu'elle donne des indications relatives à un espace segmenté (par exemple, l'espace culturel, la maison, etc.), elle réduit la référence de l'espace à un *quelque part* non ancrant. Cet espace est mis au degré d'une illusion d'ancrage dont la *thajit* se sert pour se définir comme univers de

¹ Ce terme sert, ici, à désigner le conte oral comme type de discours narratif, raconté le soir par la grand-mère ou, éventuellement, par la mère ou la sœur aînée. Cette pratique se déroule avant et/ou après le dîner ; les petits-enfants se retrouvent autour de la grand-mère dont il faut rappeler le rôle qu'elle joue sur le plan éducatif. Bien souvent, les enfants – du moins chez les Aït-Snassen – étaient/sont plus proches de leur grand-mère paternelle que de leur propre mère. Ce rituel est en voie de disparition : les structures familiales prennent de nouvelles formes avec de nouvelles approches éducatives même s'il est encore possible d'assister à des témoignages de vie collective dans les montagnes (quelques familles y vivent encore et continuent de mener à peu près les mêmes modes de vie dont notre génération est le produit).

valeurs culturelles. Pour tout dire : cet univers ne peut pas être valable exclusivement à un espace tracé et déterminé ou, alors, l'univers-alité du conte s'estompe. A ce titre, les récits qui déclarent leur ancrage spatial et temporel sont *de facto* exclus du type des contes dont il est question ici : à telle histoire de tel conte, qui se déroule dans tel lieu géographique, on admettra une désignation qui soit différente des contes dont les histoires se déroulent dans un espace indéterminé (quelque part et nulle part) : *deg ict n tmurt* (de quel pays s'agit-il ? Question impertinente !)². Ce qui vient d'être dit de l'espace est, aussi, valable pour le temps dans le sens de *idjen n wass...* (un jour...), *zik...* (autrefois, jadis), actualisés dans les formules inaugurales.

3. Le pouvoir du conte réside dans sa capacité de construire des messages culturels tout en utilisant une architecture narrative impliquant une ambiguïté : le contenu des propositions que le conte véhicule est vrai sous le rapport du Social, chose qu'il tire des histoires qu'il raconte sous le mode du mensonge³. C'est à ce niveau que la relation entre le récitant de l'histoire et le conte proprement dit devrait être élucidée : cette relation se pose comme telle dans la mesure où le conte a besoin du récitant uniquement pour être dit sans exiger de lui une quelconque efficacité pour appréhender le savoir qu'il véhicule en profondeur. Ce que le récitant peut évaluer est cette histoire dont il saisit uniquement les événements. Or, étant donné que le conte est *l'autre* de l'histoire, un langage que sous-tend l'histoire à travers des codes, le récitant est dans l'incapacité de l'évaluer car non seulement il en ignore les codes, mais en plus, il ne peut pas se substituer au Social sous le rapport duquel le contenu des propositions contiguës est vrai.

4. Si les deux niveaux devaient être explicitement distingués, les termes qui conviendraient seraient *aeawed* (action de reprendre, de réciter) et *aħaji* (action de conter) : ces deux actions devraient correspondre aux énonciations communicative et narrative⁴. Les effets assurés par chacune sont différents et complémentaires. Par exemple, l'énonciation communicative qui implique le mensonge portant sur l'histoire, signifie que les partenaires sont concernés par le message du conte suivant une projection subtile de leurs propres images permises par la fiction. *Reconnaître* de telles images cède la place au refus de les *admettre* en attribuant le mensonger aux événements du récit. Ce paradoxe est bien illustré par des contes comme, par exemple, *sebea n tawmatin*⁵ (Les sept soeurs). Indépendamment des partenaires en situation de communication, le conte est une multiplicité-multiplication de voix présentes en même temps que celle du récitant ; ces voix correspondent à une « vocalité » d'où le conte tire son autonomie par rapport aux récitants particuliers.

5. A première vue, l'énonciation communicative et l'énonciation narrative semblent chacune occuper un champ. La première s'occupe de l'identification des traces de subjectivité (dans la lignée de l'appareil formel de l'énonciation, introduit

² Voir Bezzazi (2000).

³ Voir les formules finales, par exemple : *usig d seg-nni, sġig cway n ssukker, seg-nni d netta ifessey, deg uneggar idwl kulci d ixerrriqn* « Je suis revenu de là-bas, j'ai acheté un peu de sucre qui s'est mis à fondre et... enfin, tout devint mensonge ».

⁴ Voir Bezzazi, (1997).

⁵ Voir l'histoire à la page 62.

par E. Benveniste), la seconde rappelle « la source légitimante »⁶ du conte en tant qu'univers de valeurs culturelles et, donc, autonomise le conte par rapport à ses récitants particuliers en même temps qu'elle indique que la somme des récitants d'un conte serait un paradigme ouvert qui laisse une relative liberté à chaque énonciation d'inscrire dans le discours des traces de subjectivité à condition que ces traces soient isotopes par rapport à l'univers des valeurs véhiculé par le conte ; or l'articulation des deux est, justement, ce qui permet la lisibilité de la *thajit* et sa réception. L'articulation avancée, ici, fait apparaître de nouveaux éléments. Rappelons que la *thajit* dont il est question, ici, est orale. En d'autres termes, *ahaji* (action de conter) exige que le corps (la voix, le regard, les gestes...) du conteur, ce site individuel, se constitue en corps collectif. Aussi le corps prend-il une dimension d'une telle importance que la *thajit* en dépend pour être dite et écoutée. Conter procède, donc, par une recherche dans le corps de possibilités d'expression ; la parole y est entièrement corporelle. La pensée transmise par la *thajit* dépend de ce corps qui devient inséparable de la pensée : le corps et la pensée sont « tessérisés »⁷ par l'auditeur en même temps que le conteur « tessérise » l'auditeur pour que les deux puissent ensemble et, donc, collectivement accéder au conte comme – cette fois – univers de valeurs culturelles. Dans ce sens, les tessères fonctionnent comme ces « contremarques » qui unissent les corps, qui les collectivisent autour de la narration-réception du conte. On oublie son individualité, sa singularité : ces tessérisations se chargent de cette opération pour faire réussir l'ambiance créée par le conte. D'ailleurs, on n'arrive à conter qu'à partir du moment où l'on oublie qu'on est en train de conter. Ceci nous ramène à l'idée de départ : *ahaji* est intégralement corporel ; c'est le corps qui « pense »⁸ et c'est par l'intermédiaire de ce corps que s'articulent l'énonciation communicative et l'énonciation narrative. L'expérience du conteur consiste ainsi en un savoir corporéisé et affectivisé. Rien de lui ne relève d'une conscience singulière, individuelle et particulière qui évacue la mémoire – laquelle, dans ce cas précis, s'articule autour de l'oubli. Dans ces conditions, le conte arrive aux corps sans que ces derniers y fassent attention, parce que ces corps ne sont plus individuels, mais collectivisés. Leur émergence est gérée par des actes tessérisés, où la pensée ne peut pas être séparée du corps. Le registre du corps et celui de la pensée font leur rencontre spectaculaire par l'intermédiaire de ces tessères. Il ne s'agit ni de non-

⁶ Maingueneau, D., *Langages*, n° 105, p. 118.

⁷ « Tessère », du lat. *tessera* : carré, cube ; c'était, par exemple, lorsqu'on a payé son billet, le jeton de présence d'un spectateur dans le cirque (autrefois morceau d'argile) : on tessérise le corps pour dire qu'on est inscrit. Les tessères étaient aussi les plombs dans lesquels les linotypistes fabriquaient les lettres, les mots et tout ce qui concernait la typographie (voir Balat, 2003 : 14-15) ; c'est aussi le morceau de métal rond ou carré, accroché à un fil élastique, sur lequel est imprimé un numéro et qu'on nous donne pour le porter au poignet quand on va au *hammam* (bain maure), après avoir confié ses affaires au gérant (voir Bezzazi, 2003 : 68-69).

⁸ Le corps « pense », il ne réfléchit pas : à distinguer l'activité du corps relativement à l'oubli et la réflexion qui nécessite une concentration (active).

conscience, ni d'inconscience, ni d'ignorance, mais d'un *oubli*⁹ de soi comme individualité : on est là, ensemble, en un seul corps collectivisé.

6. La *thajit* a aussi la particularité d'avoir une « mémoire (de discours) » ; cette mémoire est intrinsèque à sa nature dans la mesure où elle se donne les moyens d'être mémorisée par ses récitants à travers les jeux de renvois internes au discours : toutes les opérations d'expansion (d'élasticité) sont des résultats de condensations actualisées dans les parties constitutives les plus sensibles à la mise en discours du récit contique. Les anthroponymes, les toponymes, les attributs des personnages, les effets du merveilleux quand ils sont condensés en une expression, au-delà des traits définitoires du récit comme, entre autres, l'inversion des contenus, la logique de la lecture à rebours, etc., sont autant de paramètres qui assurent au conte une mémoire. Dans ce sens, il n'est pas étonnant que tel personnage porte tel anthroponyme (par exemple, Mhend lhemm est exactement l'anthroponyme qui convient à l'histoire de ce personnage ; la même chose peut s'appliquer à Mqidech, etc.¹⁰). Aussi, si une qualification est attribuée à un personnage, ce n'est jamais gratuit : elle lui colle à la peau pour orienter son faire, déterminer son être et même renseigner sur son avoir. *Lunja* nous offre un exemple : l'une des deux femmes est dite « borgne » (toutes variantes confondues). Si cette précision passe inaperçue, on perd le principe d'« économie » que propose le conte comme condensation de l'histoire dont le contenu est ceci : il s'agit de l'histoire d'une femme qui va perdre son enfant. Ce déclencheur de l'histoire permettra d'envisager la piste du rétablissement de l'ordre. Une compétence s'installe d'elle-même à travers ce genre de détails à condition que l'on mette en relation *la vue* (*mère borgne*) et l'enfant que cette mère perd bien avant que l'histoire le dise. La relation entre *la vue* et *l'enfant* est claire : la vue est à l'œil ce que l'enfant est à la mère. De même, lorsque le père doit partir de chez lui pour planter des fèves, mais, au lieu de les planter, il s'installe dans une grotte et les mange, la tournure exprime la stérilité (la stérilisation), le fait de cesser d'être un *aryaz* « homme ». Il suffit de se rappeler qu'il ne faut pas prendre les choses au sens propre des mots : le niveau de l'allusif est ce qui assure la perception du non-dit. Pourtant, tout est dit de manière tellement claire. Peut-être est-ce dit si clairement que l'attention n'a pas besoin

⁹ « Oubli » ne veut pas dire « ignorance », ne veut pas dire, non plus, « absence de conscience » ; il faut bien distinguer les charges de chaque terme. Dans le cas contraire, la porte est ouverte à tous les abus. La connaissance à peine approximative de ce dont on parle et l'absence d'expériences comme pratiques vécues dans les contextes réels des productions qui relèvent de la tradition orale, peuvent générer des discours péremptoirs quand on ne sait pas tenir compte de ce facteur fondamental d'affectivisation et d'incorporation de la *thajit* ... à moins que le choix porte volontairement sur une mise à distance de l'objet d'étude (chant, conte, etc.) qui débouche forcément sur une belle réduction à des catégories sans importance pour les profondeurs de l'objet d'étude. Dans ce sens, on ne peut qu'être étonné par la hardiesse de ceux qui disent ou même écrivent, sans justification aucune, en comparant, par exemple, les chants des femmes (*sseff* au Maroc oriental) et le conte ethnolittéraire : « [...] les protagonistes *n'ont pas conscience* de participer à la célébration d'un rite [chants des femmes] » ou, encore, « [...] les participants à ces pratiques significatives [chants, conte] seraient en peine de formuler les raisons profondes qui expliquent leur *dire* et leur *faire* » (c'est nous qui soulignons), A. Kharbouch (2009 : 92).

¹⁰ Voir Bezzazi (2001).

d'être vraiment sollicitée : le « travail » du conte consiste à assurer la transmission de ses messages sans convoquer l'attention. Le principe d'anticipation sur les significations s'appuie sur ce genre de détails. Bien entendu, il faut réfléchir dans la langue d'origine de la *thajit* pour saisir ces détails : l'incorporation ne se réalise jamais en dehors de la langue et de la culture dans lesquelles elle s'inscrit. En tout cas, tous les contes que les grands-mères racontent contiennent des lieux qui servent comme « mémoires ». Les exemples ne manquent pas.

7. La démarche comparative propose, sans aucun doute, les meilleures prédispositions à féconder la réflexion sur les mécanismes de production du sens dans la *thajit*. Avec cette démarche, le discours contique, supposé homogène, est relativisé au point où la contradiction peut s'y actualiser comme un de ses traits définitoires : la *thajit* est, ainsi, une structure hiérarchique de contenu. L'histoire des sept sœurs (*thajit n sebæa n tawmatin*) fournit un exemple typique.

Cette histoire nous dit que le père, après avoir perdu sa femme, la mère de ses filles, se remarie. Sa nouvelle femme le manipule et le pousse à répudier ses propres filles. Quelques années plus tard, le père est devenu un mendiant... il se déplace de village en village jusqu'au jour où il arrive dans le village où ses filles vivaient, devenues, entre temps, mères de familles tout à fait dignes de leurs foyers. Sa fille aînée le reconnaît dès qu'elle le voit. Elle demande à son mari de l'inviter à dîner... Le soir, il arrive et, aussitôt, elle commence à raconter une histoire à son fils. C'était sa propre histoire et celle de ses sœurs répudiées par leur père. Le père se met à écouter cette histoire... il se reconnaît dans ce qu'il écoutait et il se met à s'enfoncer par terre au fur et à mesure que la fille racontait... A la fin, il ne restait de lui sur la surface que sa barbe. Sa fille s'approche alors de lui et lui lance en lui arrachant les poils de la barbe : Que Dieu fasse que ta barbe pousse comme de l'alfa dans les déserts ! (*ad ig Rebbi tmart n-k am wari deg sshari*).

Une variante nous dit ceci :

le père d'une jeune fille est manipulé par un esclave (cet esclave dit au père que sa fille n'était plus sur le bon chemin). Il décide, alors, de tuer sa fille. Ne pouvant la tuer lui-même, il demande à l'un de ses fils de l'emmener dans une forêt et de l'égorger. Le frère, ne pouvant tuer sa sœur, lui dit de s'en aller... Elle finit par se marier et fonder un foyer. La séquence de la rencontre avec le père se termine sur une fin euphorique : le rapport père/fille est rétabli, l'esclave est puni.

On voit bien que dans ce cas, le rétablissement du rapport père/fille l'emporte par rapport à l'autre cas où le rapport s'annule définitivement. L'univers des valeurs que le premier cas véhicule s'oppose à celui du second cas comme si le conte proposait une chose et son contraire. On pourrait être tenté de penser que les deux cas sont issus de soubassements culturels différents si l'on admettait que là où l'un donne une « leçon » sur la condamnation du père, l'autre donne une « leçon » sur « le pardon » au profit du rétablissement de l'ordre parental. Cet aspect concurrentiel est, en tout cas, une des caractéristiques de la *thajit*¹¹. Nous venons de le voir avec nos exemples qui ouvrent une piste intéressante à deux niveaux : ce

¹¹ Pour plus de détails, voir Bezzazi (1979).

qui est « objectivité forte » aussi bien dans le premier cas que dans le second, assure la vérité du conte par la force de son « univers-alité »¹².

En conclusion, à travers ces quelques notes, j'ai essayé de réunir quelques unes des caractéristiques de la *thajit* :

a) en interrogeant le niveau de l'énonciation tel qu'il est défini, présupposé par le produit ;

b) en tentant de voir, parallèlement à la particularité de cette énonciation, ce que le produit contient comme traces qui permettent sa lisibilité.

Il est certain que la liste n'est pas complète et que ces données ne sont pas suffisamment développées : il faudrait non seulement plus d'espace, mais aussi un débat continu entre les chercheurs intéressés par ce genre de thématiques. Il me semble, enfin, qu'une hypothèse de travail dans ce domaine pourrait tenir compte des spécificités de la *thajit* – entre autres celles que ces notes ont essayé d'introduire pour les mettre en discussion – pour essayer d'émettre des critères de classification et de distinction entre ce que l'on désigne souvent par le terme de la *thajit* (conte, devinette, fable, épopée, etc.) alors que les formes et les univers de ces types de discours sont plutôt différents.

Références bibliographiques

Balat, M. (2003), *Sémiotique et psychanalyse*, Perpignan, IRSCE.

Bezzazi, A. (1979) « l-mHajya (le conte) : structure hiérarchique de contenu », in Taïfi, M. (textes réunis par), *Voisinage*, Mélange en hommage à K. Cadi, Imp. de Fédala, P. 301-318.

Bezzazi, A. (1997a) « La *thajit* (le conte) et son énonciation », in M. Costantini et I. Darrault-Harris (Textes réunis et présentés par), *Sémiotique, phénoménologie, discours*, Paris, L'Harmattan, p. 135-142.

Bezzazi, A. (1997b), « C'est dit et contredit par des expressions sentencieuses », in M. Najji et A. Sabia (éds.), *A la croisée des proverbes*, Publications de la FLSH, n° 50.

Bezzazi, A. (éd.) (2000), *Espace, représentations*, Oujda, Publications de la FLSH, UMP.

Bezzazi, A. (2001), « Noms d'histoires/Histoires de noms », in A. Sabia (éd.), *Des noms et des noms*, Oujda, Publications de la FLSH, UMP.

Bezzazi, A. (2003), « Corps et discours métissés dans la tradition orale de l'Orient marocain », in C. Fintz, (sous la direction de) *Le corps comme lieu de métissage*, Paris, L'Harmattan.

Bezzazi, A. (2009), « Etudes des structures syntaxiques du proverbe en tarifite », in *L'amazighe l'Oriental et le Nord du Maroc : variation et convergence*, Actes du

¹² Nous avons déjà rencontré ce phénomène en analysant des proverbes dans Bezzazi (2009) ; voir aussi Bezzazi (1997).

colloque international organisé par l'IRCAM en collaboration avec la faculté des lettres d'Oujda les 10 et 11 novembre 2005 à Oujda, Rabat, Publications de l'IRCAM, p. 141-147.

Coquet, J.-C. (1984), *Le discours et son sujet*, clicksieck.

Kharbouch, A. (2009), « Rite, communion et communication... », Actes du colloque, *Chants de femmes : de la production à la réception*, Oujda, FLSH.

Landowski, E. (1989), *La société réfléchie*, Paris, Seuil .

Paulme, D. (1976), *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard.

Musique et structure formelle dans la poésie orale

Miriam Rovsing Olsen

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

يروم هذا المقال تحقيق هدف مزدوج، التأكيد، من جهة، على أن الموسيقى جزء لا يتجزأ من شعر تاشلحيت، وأن الاهتمام باشتغاله، من جهة أخرى، يؤدي إلى تصنيفات تتأسس على سلوكيات وليس على معايير لسانية أو أدبية فقط. وقد أعطى المقال مثالين ملموسين للتوضيح: أولهما عبارة عن نص شعري متعلق بطقوس الزواج والثاني نص لأحواش.

Si, jusqu'à une date récente, les chercheurs n'ont que rarement pris en compte la musique dans leurs approches de la poésie de tradition orale berbère du Maroc, elle ressurgit dans le débat actuel sur les classifications de genres littéraires dont un grand nombre sont chantés. Certains chercheurs prennent à présent conscience de cette dimension jusqu'alors ignorée, dimension qui leur paraît cependant incompatible avec certains enjeux théoriques et méthodologiques. Or il importe que de telles positions, qui reviennent dans bien des cas à considérer la musique comme un simple ornement, se fassent en pleine connaissance de cause et qu'une discussion éclairée autour de ces questions puisse avoir lieu.

Comme ailleurs dans le monde, les locuteurs, à commencer par les poètes-chanteurs, ne sont pas forcément les plus conscients des enjeux de la musique par rapport à la poésie chantée, et ce d'autant plus que leurs auditeurs retiennent en priorité les paroles. Le cas de figure rapporté par Mouhsine (2009) est symptomatique de cette situation. Elle déplore que les poètes auteurs écrivent leur poésie en prolongeant et en perpétuant « la tradition poétique orale », à savoir « des pièces généralement longues, remplissant de façon dense la page sans coupure – ni strophes ni césure, ni structure en hémistiches –, présentation qui rend la lecture difficile, non attrayante » (p. 33) ; cela la conduit cependant à formuler le souhait que la poésie berbère [s'affranchisse] du chant et « [devienne] texte » pour entrer dans la littérature et y évoluer (*ibid.*). Or, il faut rappeler qu'en présentant ainsi leurs textes, les poètes en question ne prolongent pas le chant ou les formes traditionnelles de tradition orale mais s'affranchissent au contraire de la musique inhérente à celles-ci comme de la métrique poétique qui relève elle aussi de la pratique chantée. Ce faisant, ils montrent qu'ils n'ont pas conscience du rôle structurant de la musique sur le texte qui, lui, se relâche en son absence¹.

La position qui consiste à ramener la poésie chantée à la littérature écrite et à chercher à l'y conformer ne pourra évidemment pas surprendre, dans la mesure où, *a priori*, la poésie extraite de performances musicales complexes et mise en texte ressemble bien à celle issue de la littérature écrite. Mais, comme en témoigne

¹ De tels cas sont d'ailleurs fréquemment attestés (voir par exemple Brailoiu, 1954 : 8).

l'aperçu général des littératures berbères de Galand-Pernet (1998), les caractérisations des genres poétiques en fonction de critères internes (thématiques précises, longueur...), genres différenciés en raison de l'existence de nomenclatures précises, ne permettent pas d'aboutir à des catégories claires autorisant la comparaison interrégionale. D'où le constat par cet auteur d'une « labilité du genre » (p.77), et les interrogations sur les critères de définition des genres se sont multipliés². De surcroît, des vers extraits de leur contexte de performance, récités par différents interlocuteurs à différentes périodes, sont susceptibles de multiples appartenances génériques si l'on reste cantonné aux critères exclusivement littéraires (Peyron, 2009).

Devant de telles questions, de nombreux chercheurs ont appelé à plus de rigueur pour permettre d'élaborer des typologies (voir Kich, 2009). Mais, malgré la prise de conscience du rôle de la musique et de la performance, l'orientation littéraire et linguistique reste dominante dans les différentes contributions : certaines propositions incitent explicitement à séparer le texte et la musique et à dégager, dans les terminologies, ce qui relève du texte et ce qui relève de la performance. C'est le cas de Kich (*ibid.*) qui distingue, pour la poésie du Haut Atlas oriental, une poésie autonome distincte de la performance au cours de laquelle on l'exécute et à laquelle elle préexiste³ ; cette distinction lui permet d'affirmer que les termes vernaculaires *tamdyazt* et *izlan* se réfèrent à la poésie en propre alors que l'*ahidus* en est l'exécution en performance.

Je voudrais, quant à moi, donner une autre réponse à la question des typologies et cela pour la région chleuue qui témoigne d'un fonctionnement différent. Ici, c'est la *performance* qui préexiste à la poésie récitée. Cela est bien entendu fondamental sur le plan de la méthodologie comme de la perception de la poésie : la poésie est mémorisée et récitée à partir d'une situation à laquelle elle doit sa naissance. C'est dans la continuité d'une approche déjà esquissée (Roving Olsen, 2009) que je me propose ici d'insister sur certains aspects de la musique que seule parvient à révéler l'analyse minutieuse des exécutions, d'où sont extraites les poésies, dans leur ensemble. Je m'appuierai sur la poésie chantée chleuue et sur mes observations et enregistrements personnels effectués depuis plusieurs décennies dans l'Anti Atlas, le Haut Atlas occidental et la plaine du Souss.⁴ Le propos est simple : rappeler que cette poésie, qui n'est pas consubstantiellement liée à l'écrit, l'est au contraire à la musique, à sa pratique, et que c'est elle qui l'articule à différents niveaux. Les modalités de cette pratique établies, la typologie ne saurait être appréhendée de la même manière que pour une poésie autonome, dont la création préexiste à la performance musicale et dont la définition ne repose donc pas sur son articulation avec la musique, que cette poésie soit de tradition écrite ou orale. Avant d'aborder

² Voir les critiques notamment de Bounfour (2009), Kich (2009), Mouhsine (2009), Roving Olsen (2009).

³ Une distinction similaire est faite par Hamri (2009 : 37) entre « forme » et « procédé d'exécution ».

⁴ Ces terrains ont été effectués en collaboration avec des chercheurs marocains, en particulier Omar Amarir et Lahsen Hira. Ils ont également aidé à noter et à traduire les textes chantés dont ceux qui illustrent cet article. La versification a, quant à elle, été établie par Hassan Jouad.

les niveaux d'opération de la musique, il importe de souligner le caractère implicite de cette dimension qui explique probablement que son rôle essentiel dans la définition des catégories littéraires ait échappé aux chercheurs spécialistes de littérature.

Mise en forme des paroles

Deux exemples précis de paroles en performance illustreront mon propos. Le premier, dont la traduction figure plus bas, est extrait d'une longue séquence de chants rituels de mariage du Haut Atlas occidental, chantés ici pour la préparation de la mariée avant son départ (pour la séquence complète, voir Roving Olsen 1984 : 96-106⁵). Comme tous les chants rituels de mariage, ils sont exécutés en double chœur féminin alterné (signalé par les chiffres romains I et II et par un léger décalage dans la représentation) et *a capella*. L'extrait est chanté sur quatre mélodies différentes qui découpent le texte en quatre unités, que j'appellerai strophes, à l'intérieur desquelles chacune se répète pour chaque ligne de paroles. La première strophe ci-dessous comporte ainsi treize occurrences de la même mélodie. Les phrases littéraires sont dans cette strophe au nombre de deux qui ne se différencient que sur les mots finaux (*taylla /yağ ağ yid*), ce qui implique d'ailleurs une petite variation mélodique.

I

- I. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal taylla*
II. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal taylla*
I. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal taylla*
II. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal taylla*
I. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal taylla*
II. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal taylla*
I. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal taylla*
II. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal yağ ağ yid*
I. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal yağ ağ yid*
II. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal yağ ağ yid*
I. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal yağ ağ yid*
II. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal yağ ağ yid*
I. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal yağ ağ yid*
II. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal yağ ağ yid*

⁵ L'enregistrement complet [durée 10'54], effectué en 1975, est conservé aux Archives sonores danoises à Copenhague sous le numéro 75/114 :1 ; et aux Archives sonores CNRS-Musée de l'Homme à Paris : CNRSMH I 2008 009 001 51.

II

- I. *ffuğ-d a yatbir yağ anğ yid ffuğ-d a yatbir*
- II. *ffuğ-d a yatbir yağ anğ yid ffuğ-d a yatbir*
- I. *ffuğ-d a yatbir yağ anğ yid ffuğ-d a yatbir*
- II. *ffuğ-d a yatbir yağ anğ yid ffuğ-d a yatbir*
- I. *ffuğ-d a yatbir yağ anğ yid ffuğ-d a yatbir*
- II. *ffuğ-d a yatbir yağ anğ yid ffuğ-d a yatbir*
- I. *ffuğ-d a yatbir yağ anğ yid ffuğ-d a yatbir*
- II. *ffuğ-d a yatbir yağ anğ yid ffuğ-d a yatbir*
- I. *ffuğ-d a yatbir yağ anğ yid ffuğ-d a yatbir*
- II. *ffuğ-d a yatbir yağ anğ yid ffuğ-d a yatbir*
- I. *ffuğ-d a yatbir yağ anğ yid ffuğ-d a yatbir*
- II. *ffuğ-d a yatbir yağ anğ yid ffuğ-d a yatbir*
- I. *ffuğ-d a yatbir yağ anğ yid ffuğ-d a yatbir*
- II. *ffuğ-d a yatbir yağ anğ yid ffuğ-d a yatbir* [3 youyous]
- I. *ffuğ-d a yatbir yağ anğ yid ffuğ-d a yatbir*

[brève pause]

III

- I. *bismillah urrḥman urḥim nzwur-d ismawn n-ṛbbi*
- II. *bismillah urrḥman urḥim nzwur-d ismawn n-ṛbbi*
- I. *bismillah urrḥman urḥim nzwur-d ismawn n-ṛbbi*
- II. *bismillah urrḥman urḥim nzwur-d ismawn n-ṛbbi*
- I. *bismillah nkšm timlsa n-uḥutig nffuğ ti inna*
- II. *bismillah nkšm timlsa n-uḥutig nffuğ ti inna*
- I. *bismillah nkšm timlsa n-uḥutig nffuğ ti inna*
- II. *bismillah nkšm timlsa n-uḥutig nffuğ ti inna*
- I. *bismillah nkšm timlsa n-mulati bnt-faṭima*
- II. *bismillah nkšm timlsa n-mulati bnt-faṭima*
- I. *bismillah nkšm timlsa n-mulati bnt-faṭima*
- II. *bismillah nkšm timlsa n-mulati bnt-faṭima*

IV

- I. *a yamarg n-tmdukkal inu ġass ad a-igan win ɗi s-iħuna*
II. *a yamarg n-tmdukkal inu ġass ad a-igan win ɗi s-iħuna*
I. *a yamarg n-tmdukkal inu ġass ad a-igan win ɗi s-iħuna*
II. *a yamarg n-tmdukkal inu ġass ad a-igan win ɗi s-iħuna*
I. *a yamarg n-tmdukkal inu ġass ad a-igan win ɗi s-iħuna*
II. *a yamarg n-tmdukkal inu ġass ad a-igan win ɗi s-iħuna*
I. *a illi mad iyyi km issallan isul am baba m ula innam*
II. *a illi mad iyyi km issallan isul am baba m ula innam*
I. *a illi mad iyyi km issallan isul am baba m ula innam*
II. *a illi mad iyyi km issallan isul am baba m ula innam*
I. *a illi mad iyyi km issallan isul am baba m ula innam*
II. *a illi mad iyyi km issallan isul am baba m ula innam*
.....etc.

Ce découpage, basé sur la différenciation mélodique, n'est pas anodin : chaque unité ou strophe implique une « mise en scène », des actes, des objets et des lieux distincts. La mélodie sert ainsi de marqueur pour des épisodes bien précis dans lesquels toutes les composantes sont associées. Les deux premiers chants *amarg*, qui sont chantés par les femmes sur la terrasse du toit de la maison, invitent la mariée à rejoindre les chanteuses. Les paroles du deuxième chant sont rappelées par une vieille poétesse avant d'être exécutés (selon une tradition fréquemment observée dans l'Atlas) quand la mariée pénètre dans la cour. Alors qu'elle fait son apparition accompagnée d'une initiatrice, les femmes entonnent les chants rituels *asallow* du troisième chant. Trois youyous annoncent le début de ce chant au cours duquel une initiatrice défait le ballot contenant les vêtements et les accessoires nécessaires à l'habillage de la mariée. Celle-ci est installée sous un grand voile blanc au-dessous duquel une ou deux initiatrices la préparent et procèdent à son habillage sur le quatrième chant, *asallow* ponctué des pleurs de la mariée. Certains éléments de son habillage sont rituellement liés aux paroles chantées. Ainsi, dans le troisième chant, le mot *aħutig* « palmier », renvoie aux noyaux de dattes qui fixent le vêtement de la mariée. Les objets rituels manipulés par les femmes servent de fait de support aux paroles chantées et permettent d'en appréhender le sens ; ils sont de plus des indices pour la compréhension de certains mots des textes qui apparaissent comme des mots-clés.

Revenons au texte de cette séquence. Les paroles peuvent être découpées en vers, de structures distinctes à chaque unité ou strophe musicale. La présentation de ces vers est ici accompagnée de leur traduction.

- | | | |
|---|-----|---|
| | I | |
| 1. <i>đi-d taslit yağ ağ uzal taylla</i> | | Faites sortir la mariée, le jour avance,
c'est bientôt le crépuscule |
| 2. <i>đi-d taslit yağ ağ uzal yağ ağ
yiđ</i> | | Faites sortir la mariée, le jour avance,
la nuit approche |
| | II | |
| 3. <i>ffuğ-d a yatbir yağ anğ yiđ
ffuğ-d a yatbir</i> | | Sors colombe, la nuit tombe, viens
colombe |
| | III | |
| 4. <i>bismillah urrħman urħim</i> | | Au nom de Dieu clément et
miséricordieux, |
| 5. <i>nzwur-d ismawn n-ŗbbi</i> | | Prononçons les noms de Dieu pour
commencer |
| 6. <i>bismillah nkřm timlsa</i> | | En prononçant le nom de Dieu je mets
les vêtements |
| 7. <i>n-uħutig nffuğ ti inna</i> | | Du palmier et je quitte ceux qui me
viennent de ma mère |
| 8. <i>bismillah nkřm timlsa</i> | | En prononçant le nom de Dieu, je mets
les vêtements |
| 9. <i>n-mulati bnt-fařima</i> | | De ma sainte, fille de Fatima |
| | IV | |
| 10. <i>a yamarg n-tmdukkal inu</i> | | Ô nostalgie chantée de mes
compagnes, |
| 11. <i>ğass ad a-igan win đi s-iħuna</i> | | Voici arrivé le jour où il faut sortir les
réserves |
| 12. <i>a illi mad iyyi km issallan</i> | | Ma fille, qu'as-tu à pleurer, |
| 13. <i>isul am baba m ula innam</i> | | Ton père et ta mère ne sont-ils pas
vivants ? |
| <i>etc.</i> | | |

Ce nouveau découpage du texte, par rapport à la précédente représentation du texte noté en fonction de la mélodie, permet de constater que la phrase mélodique correspond à un vers dans le premier cas, à un vers et demi dans le deuxième cas et à deux vers (distiques) dans les deux derniers. Par ailleurs, on pourrait y superposer un autre découpage, interne aux mélodies ; ces deux découpages ne coïncident en effet pas forcément.

Généralement ignorée dans les présentations de chants rituels de mariage, la mélodie indique pourtant des événements précis et permet de comprendre quels vers ou fragments de vers doivent être appréhendés ensemble (même si leur

nombre et leur ordre sont susceptibles de modifications dans le cadre de la strophe selon un ordre qui obéit à des considérations rituelles).

Cependant, le rôle des mélodies va en fait bien au-delà. Certaines mélodies sont utilisées à plusieurs moments du rituel. Par exemple, la mélodie de la troisième strophe ci-dessus sert également aux paroles chantées à l'arrivée du cortège chez le marié et à celles qui sont chantées pendant la coiffure de la mariée. Il y a ainsi des correspondances entre les phases rituelles, indiquées par la reprise des mélodies.

Prenons à présent l'exemple d'un extrait d'*aḥwash* de l'Anti Atlas.⁶

Solo masculin :

ay la li la way la lay da la li sidi
bn yaequb ṣṣbr nbdatin(i) sidi
bn yaequb ṣṣbr nbdatin(i) lu
ṭrat d lmizan [youyou d'une femme dans l'auditoire] llan ġ ufus(i) lu
ṭrat d lmizan llan ġ ufus(i) nḍalb
irrbī y assn timdayyin(i) ad ur
ḥllut ur sar ak bnnag(i)ad ur

Alternance (I et II) entre deux chœurs féminins

I. la li la way la lay da la li wa lay
la li la way la lay II. da la li wa lay
la li la way la lay I. da la li wa lay
la li la way la lay II. da la li wa lay
la li la way la lay I. da la li wa lay
la li la way la lay II. da la li wa lay
la li la way la lay I. da la li wa lay
b rbbi d lmuṣṭafa d wayyur(i) nḍal
b alb rbbi d lmuṣṭafa II. d wayyur(i) nḍal
b alb rbbi d lmuṣṭafa I. d wayyur(i) nḍal
b alb rbbi d lmuṣṭafa II. d wayyur(i) nḍal
b alb rbbi d lmuṣṭafa I. d wayyur(i) a yat
bir ad ak iedl ssaed nun(i) a yat
bir ad ak iedl ssaed II. nun(i) a yat
bir ad ak iedl ssaed I. nun(i) a yat
bir ad ak iedl ssaed II. nun(i) a yat
bir ad ak iedl ssaed I. nun(i) a yat
bir ad ak iedl ssaed. II. nun(i) a yat
bir ad ak iedl ssaed I. nun(i) a yat

⁶ L'enregistrement complet (Durée 22'26), effectué en 1979, est conservé aux Archives sonores danoises à Copenhague sous le numéro 79/6 ; et aux Archives sonores CNRS-Musée de l'Homme à Paris sous le numéro : CNRSMH 1 2008 006 001 01.

bir ad ak iedl ssaed.II. *nun(i) a yat*
bir ad ak iedl ssaed I. *nun(i) a yat*
f as ibalish a kk ur drrun(i) issan
f as ibalish a kk ur II. drrun(i) issan
f as ibalish a kk ur I. drrun(i) issan
f as ibalish a kk ur II. drrun(i) issan
f as ibalish a kk ur I. drrun(i) issan
f as ibalish a kk ur II. drrun(i) issan
f as ibalish a kk ur I. drrun(i) issan
f as ibalish a kk ur II. drrun(i) issan
f as ibalish a kk uretc.

Le poète (solo masculin), pour chanter, est situé au centre des deux chœurs féminins qui se font face en deux demi-cercles. À la fin de son intervention, au cours de laquelle il propose, tout en se cachant le visage derrière un tambour sur cadre, des paroles et leur mise en forme musicale si particulière, le poète reprend place dans l'auditoire, alors que les deux chœurs féminins reproduisent en alternance, et en les répétant, des paroles soufflées au fur et à mesure par une poétesse qui se tient entre les deux chœurs et dont les vers constituent une réponse au poète. Progressivement, les femmes commencent à battre des mains. Alors que des tambourinaires (frappant des tambours sur cadre *tilluna* et un gros tambour à deux peaux *ganga*) s'introduisent au centre du cercle en exécutant un rythme particulier à cinq frappes, les deux chœurs procèdent, tout en chantant, à un mouvement vers la droite.

À nouveau, chaque ligne littéraire correspond à l'unité mélodique répétée, présentée d'abord par le soliste *a capella* puis légèrement transformée par les femmes qui lui succèdent en double chœur alterné. La phrase initiale, composée de syllabes sans signification au début de l'intervention du soliste et de l'intervention des femmes (répétée plusieurs fois), correspond à ce que Jouad (1995) appelle un « vers vide » qui toujours, dans cette région, est explicité dans les performances improvisées⁷. On notera que l'intégrité des paroles est entravée à un double titre : la mélodie chantée d'une part, et l'alternance d'autre part, procèdent à deux découpages différents des paroles, sans égard pour les mots et leur sens (exemples en caractères gras ci-dessus). Ce faisant, elles introduisent un effet de décalage

⁷ Ici, il s'agit de la formule suivante dans le système théorique de Jouad (1995) qui recouvre les régions chleuue et tamazighte : *a lay la li la lay la lay da lal*. Le chanteur commence la mélodie sur la deuxième monosyllabe (« *lay* ») mais en omettant la consonne initiale « *l* » ; les femmes (chœur I) commentent la mélodie sur la troisième monosyllabe (« *la* »). Certains phonèmes dans la performance, telles que « *w* », sont cependant étrangers au système de Jouad. Quant à la voyelle (i) qui marque la fin du vers vide ainsi que celle du vers signifiant, elle est propre à la pratique chantée de la poésie improvisée (Rovsing Olsen, 1984 : 371-372). Signalons par ailleurs l'analyse de deux chants du Tibesti (Tchad) dans laquelle Brandily (1976 et 1982) souligne l'importance structurelle de la voyelle finale en relation avec la mélodie : la voyelle d'avant (i) correspond à une montée mélodique dans l'aigu.

constant propice à la rotation présente à la fois dans la musique et dans le mouvement chorégraphique des chanteuses. Ce décalage commence dès la première phrase du poète-chanteur : le début des paroles signifiantes (*sidi*) est introduit à la fin de la mélodie d'abord chantée sur des syllabes sans signification (*ay la li la way la lay da la li*), et se termine avant la fin du vers signifiant de la deuxième phrase musicale (sur *nbdatin*) pour se poursuivre de la même manière (exemple en caractères gras ci-dessus). On notera que l'introduction de nouvelles paroles peut, chez les femmes, nécessiter plusieurs occurrences. Par exemple, la première phrase littéraire indiquée en gras : *nḍal b alb rbbi d lmuṣṭafa II : d wayyur(i)*, complète la phrase précédente avec le mot initial (*nḍal*).

Si l'on tient compte maintenant du découpage en vers des phrases littéraires, voici la présentation accompagnée de sa traduction. Les vers un à quatre renvoient à l'exécution du soliste, exécution dont le premier vers est indiqué en gras dans la transcription ci-dessus. Les vers de cinq à sept renvoient, quant à eux, à l'exécution des femmes (qui répondent au soliste), vers indiqués en gras dans la première version plus haut.

Solo masculin :

- | | |
|---|---|
| 1. <i>sidi bn yaḗqub ṣṣbr nbdatin</i> | Ô fils de Jacob, c'est avec patience que nous commençons à bâtir le mur |
| 2. <i>luṭrat d lmizan llan ḡ ufus</i> | La corde et la balance bien en main |
| 3. <i>nḍalb i rbbi y assn timdayyin</i> | À Dieu nous demandons que l'assemblage soit solide |
| 4. <i>ad ur ḥllut ur sar ak bnnag</i> | Afin qu'il ne soit pas démoli et que nous n'ayons pas à reconstruire |

Double chœur féminin :

- | | |
|---|---|
| 5. <i>nḍalb rbbi d lmuṣṭafa d wayyur</i> | À Dieu, au Prophète et à la lune, nous demandons, |
| 6. <i>a yatbir ad ak iedl ssaed nun</i> | Ô ramier, que ta chance soit grande |
| 7. <i>issanf as ibalish a kk ur ḍrrun</i> | Que tu sois épargné des esprits malfaisants et de leurs tourments |

Sont soustraites de cette présentation, les nombreuses répétitions des paroles, les alternances entre les deux chœurs ainsi que les monosyllabes et les voyelles finales. Ce n'est plus la mélodie mais le vers vide dégagé du chant qui structure la représentation. Il s'agit donc d'une toute autre construction que celle que nous avons vue plus haut, sans les modalités de « décalage » et les divisions produites dans les paroles.

Qualification du chant

À travers ces deux exemples, nous avons pu constater l'importance de la mélodie et des modalités d'exécution (solo, chœur, double chœur alterné) dans la structuration des paroles, tout comme les matrices de vers qui déterminent en particulier le nombre et la nature des syllabes (*voir* Jouad, 1995). La mélodie comporte elle-

même une segmentation interne (par exemple deux fragments répétés avec des terminaisons différentes). D'autres découpages dans la phrase mélodique, propres à la réalisation, sont effectués, par exemple par le soliste (qui interrompt par des silences la mélodie chantée) ou par les chœurs (qui procèdent à d'autres divisions dans les alternances qui succèdent à l'extrait ci-dessus). Enfin, la disposition des chanteurs ainsi que les mouvements ou actes effectués contribuent aussi à structurer les paroles et à leur donner un sens.

Il est ainsi dès à présent possible de donner quelques orientations dont il importe de tenir compte dans la définition du chant. En particulier, il convient de le définir en fonction : 1° de la manière dont mélodie et vers (préalablement identifiés par l'analyse) s'articulent et du découpage opéré par les chanteurs-poètes dans cet ensemble ; 2° de la totalité du déroulement dans lequel le chant s'insère ; 3° de sa nature dialoguée : tous les chants s'inscrivent dans un échange (alternance entre solistes, entre chœurs, ou entre solistes et chœurs) ; 4° de la disposition des chanteurs⁸ : rangée, en cercle, en demi-cercle, avec solo au centre, *etc.* ; 5° de la danse (ou du mouvement et du déplacement) et des rythmes de tambours ; 6° des destinataires et de leurs réactions diverses : youyous, pleurs, cris, *etc.* ; 7° des « couleurs » apportées aux paroles : voix d'hommes, voix de femmes, techniques vocales particulières, timbres instrumentaux, clarté ou obscurité plus ou moins grande des textes selon que le chant est exécuté en solo, en chœur ou couvert par des tambours ; 8° des supports donnant une densité à certains mots et orientant l'interprétation ; 9° des lieux d'exécution.

Ainsi, ce sont des éléments étroitement imbriqués qui constituent l'évènement qui donne naissance à la prononciation de paroles. On est en présence de multiples éléments structurants indépendants et interdépendants qui agissent chacun sur un niveau de la performance et donc sur la présentation et la perception des paroles.

Performances et classification

Dans ces exemples, comme dans l'ensemble de la poésie chantée chleuhe, les dénominations recouvrent l'ensemble de ce qui est mis en œuvre dans la performance et non un élément parmi d'autres (texte ou mélodie, par exemple). Lorsque les femmes du Haut Atlas occidental se réfèrent à l'*asallow* (« celui qui fait pleurer »), elles renvoient à tout un ensemble susceptible de faire accéder à un état de tristesse et qui comprend à la fois une mélodie, des paroles, un lieu, des actes, des objets et des dispositions particulières des protagonistes ; lorsqu'elles se réfèrent à l'*amarg*, il s'agit d'un chant propice au déplacement et à son déclenchement qui s'inscrit dans un déroulement précis et qui implique des rapports particuliers entre mélodie et vers. Le terme *amhllf*, quant à lui, s'applique à l'ensemble des composantes mises en œuvre et renvoie au « décalage » ou à « l'entrecroisement » : entre mélodie et vers, entre deux chœurs alternés, entre les deux pieds dans la figure de la « marche » (qui constitue la danse), entre les frappes de tambours graves et aiguës, *etc.* Le terme *tazrrart* (« celle qui fait rendre ») renvoie à un type de chant que nous n'avons pas examiné ici et dont les modalités

⁸ Dispositions en pleine mutation depuis l'introduction récente de la sonorisation avec l'électricité.

d'exécution sont centrales (voir Roving Olsen, 1996) : la mélodie qui englobe un distique est partagée entre solo et chœur (masculins ou féminins) selon des procédés qui coupent les paroles sans égard au sens. Les *tizzrarin* (pluriel de *tazrrart*), qui peuvent s'adapter à toutes sortes de situations, se succèdent entre différents groupes au cours d'un événement et se superposent parfois aux chants d'autres groupes (dans l'*ahwash* par exemple). À chaque fois, le chœur doit anticiper sur la fin de la phrase littéraire chantée et improvisée par le soliste. En privant les textes de leurs performances, c'est donc aussi le sens des dénominations qui en viennent à nous échapper : comment expliquer la pertinence, par exemple du terme *amhllf*, à partir du seul texte ?

Confrontées aux pratiques, les dénominations relèvent en fait avant tout de *procédés*. Cela a des conséquences pour la comparaison des genres poétiques et pour tout aperçu général envisageable sur le sujet : s'agissant de comparaisons régionales, voire plus étendues (Maghreb, monde arabo-musulman), il convient d'appréhender des productions musicales et poétiques non pas en fonction de leurs similarités mais à partir de leurs fonctionnements, d'étudier leurs processus selon des critères véritablement ancrés dans les traditions orales auxquelles elles appartiennent. Cette approche incitera à considérer comme appartenant à une même catégorie des « genres » partageant une dénomination commune ou proche, dans la mesure où ils se réfèrent à des procédés pertinents similaires, alors que le caractère dissemblable de leurs productions n'y inviterait pas *a priori* (exemples : *urar* dans le Haut Atlas et en Kabylie ; *tamsust* dans l'Anti Atlas et *assus* dans le Haut Atlas ; *irizi* dans l'Anti Atlas et *turzint* en Kabylie).

Conclusion

Ayant insisté sur les éléments structurants des textes en performance, il reste un grand champ de recherche à explorer : celui des effets des performances sur la perception, l'apprentissage et la mémorisation de tels fonctionnements. En les saisissant, cela permettrait de mieux comprendre les conséquences du passage de l'oral à l'écrit.

En effet, tous ces éléments contribuent à faire de la poésie une expérience propice à l'acquisition de certaines compétences. Ainsi, les paroles improvisées du poète sont retenues par des auditeurs longtemps après, malgré une seule écoute ; par quels moyens ? Comment ne pas voir, dans la répétition constante, inhérente à l'antiphonie (omniprésente au Magreb), de longues mélodies et de paroles sans cesse renouvelées et réinventées, une pratique propice à la mémorisation ? Comment aussi ne pas s'interroger sur les modalités de transmission de connaissances multiples offertes aux femmes lors des mariages auxquels elles participent de manière récurrente, modalités qui doivent être décryptées à partir de l'ensemble des composantes mises en œuvre ?

Il importe que les éléments pertinents pour la compréhension des textes ainsi que leurs modalités de transmission (ce qui va de pair avec les effets de celle-ci sur la formation des auditeurs) soient connus, afin de ne pas s'en dessaisir trop hâtivement. Dans la perspective de l'enseignement ou tout simplement des changements auxquels on assiste avec la scolarisation, il ne faudrait pas que la poésie berbère perde sa spécificité pour se conformer aux règles de la seule

littérature écrite. Le fait que la structuration de la poésie de tradition orale obéisse à des principes musicaux implicites dont les poètes-chanteurs, comme les musiciens et autres locuteurs spécialistes, n'ont pas conscience, ne doit pas conduire à sous-estimer le rôle de la musique. En effet, comme on le constate partout (y compris dans la pratique du langage), il n'est nullement nécessaire aux auteurs d'avoir une conscience des règles théoriques sous-jacentes à la magnificence des créations poétiques et musicales et à leur l'interprétation.

Références bibliographiques

Bounfour, A. (2009), « Genres et statut des textes », in A. Kich (éd), *Les types poétiques amazighes traditionnels*, Actes du Séminaire organisé par le CEAELPA les 30 septembre et 01 octobre 2005 à Rabat, Rabat, Publication de l'Institut Royal de la Culture Amazighe, p. 11-24.

Brailoiu, C. (1954), « Le vers populaire roumain chanté », *Revue d'Etudes Roumaines* II : 7-74 [Republié in C. Brailoiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget, Genève, Minkoff reprint, 1973, p. 196-264].

Brandily, M. (1976), « Un Chant du Tibesti (Tchad) », *Journal des Africanistes*, Tome 46 (1-2), p. 127-192.

Brandily, M. (1982), « Songs to Birds among the Teda of Chad », *Ethnomusicology*, vol. XXVI (3), p. 371-390.

Galand-Pernet, P. (1998), *Littératures berbères des voix, des lettres*, Paris, Presses Universitaires de France.

Hamri, B. (2009), « Genres poétiques amazighes : formes et procédés d'exécution », in A. Kich (éd), *Les types poétiques amazighes traditionnels*, Actes du Séminaire organisé par le CEAELPA les 30 septembre et 01 octobre 2005 à Rabat, Rabat, Institut Royal de la Culture Amazighe, p. 35-49.

Jouad, H. (1995), *Le Calcul inconscient de l'improvisation. Poésie berbère, rythme, nombre et sens*, Paris-Louvain, Peeters.

Les types poétiques amazighes traditionnels, Actes du Séminaire organisé par le CEAELPA les 30 septembre et 01 octobre 2005 à Rabat, Publication de l'Institut Royal de la Culture Amazighe, Rabat.

Kich, A. (2009), « La typologie poétique amazighe entre texte et chant », in A. Kich (éd), *Les types poétiques amazighes traditionnels*, Actes du Séminaire organisé par le CEAELPA les 30 septembre et 01 octobre 2005 à Rabat, Rabat, Publication de l'Institut Royal de la Culture Amazighe, p. 51-62.

Mouhsine, K. (2009), « Pour une approche des genres », in A. Kich (éd), *Les types poétiques amazighes traditionnels*, Actes du Séminaire organisé par le CEAELPA les 30 septembre et 01 octobre 2005 à Rabat, Rabat, Publication de l'Institut Royal de la Culture Amazighe, p. 25-34.

Peyron, M. (2009), « Les genres izli et tamawayt dans la poésie amazighe du Maroc », in A. Kich (éd), *Les types poétiques amazighes traditionnels*, Actes du Séminaire organisé par le CEAELPA les 30 septembre et 01 octobre 2005 à Rabat, Rabat, Publication de l'Institut Royal de la Culture Amazighe, p. 75-86.

Rovsing Olsen, M. (1984), *Chants de mariage de l'Atlas marocain*, thèse de doctorat de 3^{ème} cycle effectuée sous la direction de Gilbert Rouget, Nanterre, Université Paris X.

Rovsing Olsen, M. (1996), « Modalités d'organisation du chant berbère : paroles et musique », *Journal of Mediterranean Studies*, vol. 6 (1), p. 88-108.

Rovsing Olsen, M. (2009), « Approche ethnomusicologique de la poésie chantée berbère : quelques éléments de réflexion », in A. Kich (éd), *Les types poétiques amazighes traditionnels*, Actes du Séminaire organisé par le CEAELPA les 30 septembre et 01 octobre 2005 à Rabat, Rabat, Publication de l'Institut Royal de la Culture Amazighe, p. 63-73.

The changing scene of Amazigh poetry

Michael Peyron
Amideast, Rabat

Cet article a pour objet de démontrer à quel point un ensemble de genres (tamawayt, izli, tamdyazt, etc.) de facture résolument archaïque, a pu évoluer pendant les quarante dernières années en obéissant à divers facteurs socioculturels, économiques et politiques. En plus des supports techniques en évolution constante (mini-cassette, vidéo, internet et you-tube), la pérennité de la poésie orale chantée des Imazighen du Moyen-Atlas est à mettre au compte d'une volonté de ne pas négliger la langue, de soigner, d'améliorer leur « produit », fièrement perçu comme marqueur identitaire. De réels talents ont vu le jour, aussi bien du côté des poètes, que chez une nouvelle vague de jeunes chercheurs amazighes. En outre, malgré quelques objections de la part des partisans de l'« authenticité », la volonté de l'I.R.C.A.M. de sauvegarder pour la postérité ces joyaux de l'oralité amazighe en les consignants par écrit, a également joué un rôle positif.

Developments of the early 20th century

While classic Middle Atlas poetry has long suffered from being somewhat static in form and content, it would be realistic to determine to what extent it has undergone transformation in recent years. For centuries before colonisation, during what I have elsewhere called the “Heroic Age” of the Imazighen,¹ the poetic genres of the area blossomed and bloomed without let or hindrance. The situation was to undergo drastic change, however, with the onset of the French military at the turn of the 20th century. Luckily, before this priceless material vanished for ever, colonial Berberists² were sufficiently inspired to record some masterpieces of oral literature during the twilight period of the “Morocco that was”.³ Arguably, such items as have come down to us represent poetic forms that Berber bards had been using throughout the previous century or so⁴.

During the final stages of armed resistance by Morocco’s mountain Berbers (1923-1933), a first observable change came over their poetry. Whereas the focus had earlier been on religious, or amorous themes, emphasis was now laid on uncompromising firmness, bravery on the battle-field despite hopeless odds, and denunciation of the invader with his advanced technology, as some kind of

¹ Cf. M. Peyron (1993b).

² Foremost among these were M. Abès, S. Guennoun, E. Laoust, D. Loubignac, F. Reyniers, J. Robichez & especially A. Roux.

³ From the title of a classic by W.B. Harris, *Morocco that was*, London: Blackwood (1921).

⁴ Around 1900, while residing in Fez, French Berberist Moulieras committed to paper for the very first time a short corpus of Middle Atlas poetry, several items of which are still with us today. Cf. H. Stroomer & M. Peyron (2002: 67).

unspeakable, diabolic monster, the commonest epithet used being *axenzir* ('swine'). The production of this period includes numerous epic poems of the *tayffart* and *tamdyazt* genres, many of which have been saved from oblivion⁵.

Then, from 1933 till the end of the 1970s, during the colonial period and aftermath of independence, Amazigh poetry underwent a revival of its earlier tradition of courtly love, especially in the genres *izlan* and *timawayin*, though modern influences soon left their mark.

Simultaneously, *timdyazin*- and *tinccadin*-type ballads remained the standard forms of expression for historical and political themes. Unfortunately, this evolution went hand-in-glove with some impoverishment of artistic talent, together with a slight decline in linguistic purity, partly due to the intrusion of French loan-words, but also because of the guilt complex many Imazighen were made to feel towards the specificity of their culture in post-Protectorate Morocco. True, this trend was reversed in the early 1980s with the general revival of interest in Amazigh culture, coupled with pride in one's origins, while modern broadcasting and recording techniques contributed to a broader diffusion of *izlan* and *timawayin*. Later, however, there arose an ethical debate over methods of collecting and publishing oral poetry. Simultaneously, a less well-informed popular perception of poetic art tended to blur the issue, resulting in confusion over definitions of the various genres.

Lexical evolution

In a survey undertaken in 1986, the present writer systematically compared some 300 *izlan* and *timawayin* then contained in his Middle Atlas corpus with about 230 similar poetic items collected by French researchers in the 1920s. Acting on the basis of a specimen 150-word vocabulary, he established the rate of occurrence of each lexical item. On completing this task he observed that:

"In the light of the statistics thus obtained, an obvious conclusion is to be drawn: far from declining, the poetic language of the Middle Atlas appears to have done better than survive. When comparing present-day discourse with that of the earlier period, one is struck by its unchanging, homogenous word-patterns, featuring the same diversity, the same key-expressions and formulae. In brief, the poems of 1926 and those of 1986 belong to a readily-identifiable, overall lexical system."⁶

Certain significant trends, however, had come to light. There were more numerous references to parts of the body, chiefly 'head', *ixf*, and 'heart', *ul*; possibly reflecting distress of heart and mind caused by the troubled 1920-1930 period. Many verbs of action were also noted: *bbey* ('to cut'), *ddu* ('to go'), *mmet* ('to die'), and *wwet* ('to strike'), serving as a vivid reminder of bitter fighting during the Atlas campaigns, coupled with the wanderings of displaced persons. Even more relevantly, the term 'encampment' (*amazir*, pl. *imizar*) frequently appears in the oral literature of the 1920s, a time when most Imazighen still lived in tents, the term *taddart* ('house') being absent. Today, however, this last-named term is in

⁵ Cf. A. Roux & M. Peyron (2002).

⁶ M. Peyron (1989: 77). For a time-space approach to this problem, cf. M. Peyron (2006).

widespread use, sedentarization having become a fact of life for most inhabitants of the Middle Atlas.

However, perusal of to-day's verse frequently reveals verbs such as *bäu* ('to part'), and *ttu* ('to forget'), apparently pointing to greater mobility and a simultaneous decline in the quality of human relationship, sadly at variance with traditional behavioural patterns prioritizing solidarity.

Conversely, the term *tamazirt* ('country, homeland'), almost unknown sixty years earlier, often occurs in the contemporary period, highlighting notions of national identity and patriotism. If modern times have been conducive to the appearance of French loan-words, these are relatively few in number, though still uncomfortably present, and could die out within a generation or two.⁷

Amazigh poetry at the turn of the 21st century

Looking back over the past twenty years, it is obvious that the basic, complementary genres *izlan* and *timawayin* still have a bright future. The same applies to the traditional Middle-Atlas *apidus* dance, which the local Berbers indulge in whenever the occasion arises, and in which many of the *izlan* are performed. However, there are some obvious nuances. There is, for example, a noticeable difference between a put-on show at the annual Imilchil brides' festival, when tired-looking Ayt Hadiddou participants perform half-heartedly in broad daylight for the benefit of foreign tourists, and a spontaneous summer evening *a^pidus* performed round the camp-fire by shepherds and their girl-friends in some forgotten nook of Jbel 'Ayyachi'.

Another factor should not be overlooked: for command performances professional dancers are often brought in, such as *ccixat* from Khenifra or elsewhere. In a parallel development, a certain band-leader became a celebrity all over the Middle Atlas during the 1990s. Moha ou-Houssayn Achiban hails from Ayt Lahssen near Khenifra. A simple yeoman-farmer in everyday life, he undergoes metamorphosis once a feast-day is announced. Swapping his wooden plough for a well-tuned tambourine, he dons a handsome black cloak to become the famous "Maestro" of the magic drums. As one traveller has remarked, "with a mere flick of the wrist he can stop his twenty-three drummers, unleashing them again a couple of seconds later by merely raising a finger."⁸

After featuring in documentary films by Christian Zuber (1989) and Izza Gennini (1992), "Maestro" achieved full stardom. This writer has admired his likeness in the window of a downtown Meknes photographer's studio, and inspected his video-cassettes on display in a nearby music-shop. His somewhat showy choreography is possibly his greatest asset, having inspired numerous imitators, thus providing present-day Amazigh music with a much-needed shot-in-the-arm, a factor that argues in favour of the continuing good health of Middle-Atlas lore. In fact, the "Maestro factor" will probably make itself felt for some years to come,

⁷ A few examples: *žnafu* ('I couldn't care less'), *lafut* ('fault, mistake'), *žtomobil* ('car'), *brušši* ('law-suit'), *žadarmiya* ('gendarmerie'), and *diženđi* ('forbidden'), etc.

⁸ Cf. Zuber (1987).

even though the great man himself is now in semi-retirement, and often too tired to perform with his customary energy.

Elsewhere, the picture is quite promising. In the Tounfit area, formerly home to the *tamdyazt*, in connection with the Sufi influence of nearby Zawit Sidi Hamza, that noble genre underwent a slight decline when Hammou Zahra of Ayt Slimane retired in the late 1980s. Luckily, his son reportedly followed in the paternal footsteps, while neighbours 'Aqqa of Tounfit and the famous 'Lesieur' (*ccix lisyur*) of Ichichawn (Ayt Yahya) did likewise. Elsewhere in Amazigh country Sakkou, Lbaz and Ou-Hachem, together with an Azrou-based group, Inechchaden, continued to keep the *tamdyazt* flag flying well into the new century. Thus various kinds of poetry, most of them with musical back-up giving rise to song and dance, are regularly performed throughout the Middle Atlas by musical groups, some of them professionals, most of them amateurs.

At the present time, the most famous Middle-Atlas singer undoubtedly remains Mohammed Rouicha from Khenifra. True, critics accuse him of being "less genuine" than some of his rivals, especially since he achieved star status after touring Moroccan guest-worker communities in Europe. Purists also disapprove of his tendency to sing both in Arabic and Berber, and criticize some devices he has introduced into performance of *timawayin* and *timdyazin*. Most of this criticism is, of course, a case of "sour grapes", as his experiments with the two above-mentioned genres are probably dictated, not only by commercial motives, but by a commendable desire to update and revitalize them. Another famous practitioner and a real purist was Meghni, acknowledged by Rouicha himself as the best *luiaë*-player in the country, the two musicians having occasionally performed together. But no two persons could have been less alike, Rouicha having become part of the star system, while Meghni remained resolutely confidential and unassuming in his approach.⁹

Their great rival was Bennaser ou-Khouya from Zawit-ech-Cheikh. Pundits generally dismiss him as not being a musician, merely a singer, this because a member of his group accompanies him on the fiddle. No matter, he has deservedly attained stardom, together with this famous feminine soloist, Hadda ou-Akki, a true professional with a wonderful, variable tone voice originally from Ayt Ishaq, at the eastern edge of the Tadla region. Though no beauty, as she herself readily admits, she has a striking, commanding presence, heightened by her distinctive facial tattoo marks, having become sufficiently famous to be included in an *izli*:

A wayd issin tamazirt n ḥadda wokki!

Is iyya zzin-nns a wna tegga llyā?

Could I but see the land where dwells Hadda ou-Akki!

Is her countenance as beautiful as her voice?!¹⁰

The above-mentioned professionals dominated the Middle-Atlas musical scene at the turn of the century, replacing earlier exponents such as the immortal Hammou

⁹ Sadly, according to a report heard in Asul, Ayt Merghad, June 2009, Meghni died in the spring of that year.

¹⁰ Cf. M. Peyron (1993b: 208).

ou-Lyazid (Rouicha's mentor), Moha ou-Mouzoun, Moha n-Itzer, 'Abouzzan and Tuharratz, Lahssen w-'Achouch, not to mention Haddou Chaouch, since deceased.

By the mid-1990s a new generation of poets was making its presence felt on the local scene, chiefly in the Azrou area. These included a gifted *tamawayt*-singer called Chrifa (who sometimes performed alongside Rouicha); two musicians from the Azrou region: Lkas and Ačelmaä (a left-handed performer, as his name implies); also a youngster from Khenifra named Mounir, and a lone lady, answering to the name of Illis n-Tmazirt ('local girl'), reputedly of Austrian origin and married to a Berber¹¹, first heard by the author between Lqbab and Aghbala in December 1994.

Thematic evolution

If the lion's share of Middle-Atlas poetic production, centred on *izlan*, still goes to classic themes (courtship, jealousy, lovers' quarrels, parting, melancholy), simultaneously, other criteria have appeared. Chief among these has been the intrusion of modernity, with many couplets alluding to its various symbols: petrol, the gas-cylinder, the steamship, the aeroplane, the bus and the car, highlighting the all-pervading travel theme, as in the lines:

*A ta, ddix taneggarutt, mc iyya lhal i/
mci, ay adda wr ax trurid, a řumubil, s ixamn !
I leave, never to return, so long as circumstances remain unchanged/
Unless, O car, back to the encampment you can swiftly bear me!*¹²

Unfortunately alcohol (*lankul*) has also made inroads into these poems. Thus, near a small Moulouya township, do young bloods, possibly inspired by some material in the Rubayyat of 'Umar Khayyam, give this bastardized rendering of an old-time *tamawayt taqdimt*:

*A wayd asn innan i yu gix taxamt/
afella n bumia, řas rruř as teteq!
Who will tell my beloved: above Boumia have pitched my tent,
With naught but red wine my thirst to quench!*¹³

Another theme has come to the fore over the past two decades: emigration. There is an entire category of couplets devoted to the trials and tribulations of *ayt franā*, or *fakanā*, as these expatriates are styled in Tamazight-speaking areas. Each summer, at the wheel of a newly-acquired car, they steer recklessly south towards Amazigh country with presents for the family in the boot and money in their pockets. Objects of frustration for local drivers after narrowly-avoided collisions, or of envy

¹¹ An interesting development, paralleling the appearance on the Soussi musical scene in 1991 of a young Franco-Portuguese girl, Karen Chaussard, now a star who sings in Tashelhit as "Raïssa Kelly".

¹² M. Peyron (1993b: 158).

¹³ Heard by this writer in Tounfit, summer 1988. For original version cf. M. Peyron (1993b: 88).

for the less fortunate stay-at-homes, they are nonetheless perceived as extremely eligible by fathers with unmarried daughters, all these themes being highlighted in contemporary verse.

*Iwin d imksawn t̄tumubilat n fraṅṣ,
ay, ayd i yeḗran, ixub y iḥerruyn!
A wa, llix i lmuḡrib, ayḡḡiy a(y) tettax,
iwa, ččix tiyḡḡiyn, ur idd am fakans!*

The recordings are of vastly improved quality in order to keep abreast of the competition; in fact, this has become something of a growth phenomenon with several firms attempting to dominate the market.

From France shepherds by car have returned.
God help me! Just look at the way they're driving!
In the Maghrib did stay feeding on fresh flowers every day,
Sweet flowers I did eat, such as emigrants never tasted!¹⁴

The intricacies of local politics constitute another favourite topic. In this connection, an occasion which gave rise to some memorable *izlan* was the 1975 "Green March", or *tawada tazizawt*, when Morocco peacefully recovered its Saharan provinces. Here is an example composed by Benasser ou-Khouya:

*Tamazirt inu, tamazirt inu, āāep̄a itikkan, ur idd as ttu!
in as i sbaliwn: "meqqar tekkit alf εam lpebs ar tterḗe, a sebta" !*

O country of mine, tho' it be over, Saharan crisis is far from forgotten! /
Warn the Spaniard: "Should you spend a thousand years in bondage, we
shall recover you, O Ceuta!"¹⁵

In the case of unhappier events, however, such as the abuse of authority and hank-panky, disaster, or godlessness, the *tamdyazt* is the chief means of expression. A typical example:

*Ssiwl, a mayd aš nnix, iseḗḗeb ay ad yulin?
A wa, εawd, ay imi yxhub i dunnit!
Speak, what can I tell you of the strange things that will come to pass?
O my mouth, speak again of misfortune which is rife in the world!¹⁶*

A further theme is that of the generation gap, vividly portrayed in a genre similar to *tamdyazt*, known as *ahellel* in the Azrou region. Old-timers are thus lambasted by youngsters for their inadequate, impractical traditional garb:

*Matta yebann nna da tnessad dyi, a ccix muḡa?
ḡas aderbāl xf tedawt ar enndi leafit,*

¹⁴ Cf. M. Peyron (1993b: 204).

¹⁵ This *izli* was collected by Rkia Montassir, Zawit-ech-Cheikh, summer of 1984.

¹⁶ From an unpublished *tamdyazt*, probably belonging to the repertoire of sheikh Lesieur (*lisyur*), recorded by the author at Anefgou, near Imilchil, May 1988.

illa waggi la cid itnuy adffas nnun bexxin!

What clothes are these you've slept in, O sheikh Moha?

Why those rags on your back as you crowd around the stove?

See how your coats are with smoke blackened!

The "oldies", however, have a ready answer for the whippersnappers:

Iwa, raea yer tadawt nns ad tannayd may tensid,

yas lgerşun aya d insa lfişsta xfiyirn!

What a sight, the most unbecoming clothes that you ever did see!

No more 'n a pair of shorts and, over his shoulder, a jacket!¹⁷

Formal evolution

Onwards from the early 1990s in the Middle Atlas there has been an intensification of the social phenomenon evoked above, with predictable repercussions on Amazigh poetry. If, on the one hand, some deterioration in style and greater use of Arabic may be observed, on the other, poetic forms have undergone transformation, principally due to the way they are perceived. Whereas singing and dancing at village feasts in bygone times retained a parochial, almost semi-confidential nature, as a collection of genres Middle-Atlas music has now transcended local borders, this being arguably the greatest single factor of change.

A significant point is the number of itinerant groups which perform Amazigh music all over Morocco. For example, a paterfamilias in Rabat who wants to do things in style for his daughter's wedding will invite a Middle-Atlas band-leader to provide musical back-up. Thus is Tamazight heard again in areas where it was no longer used. Conversely, Arabic-speaking musical groups from, say, the Gharb, will perform a very creditable rendering of the well-known refrain *awi d aman* ('bring me water'), or use devices borrowed from Berber poetry, not to mention lexical terms, a favourite being *baäaä* ('passion'). In certain cases one will even hear a short snatch of song in Berber, embedded in Arabic, such as:

A yunu, ay illi,

ca lbas ur illi !

O my love, O my girl,

Everything's all right!¹⁸

Furthermore, given the proliferation of portable radios with built-in tape-deck, not to mention video-players, pirating has become child's play. Thus each "Berber evening", wedding feast, or similar celebration will be recorded and broadcast over a wide area by means of innumerable copies of varying quality. These documents circulate between hamlet and local township where they will be sold out of the back door at knock-down prices – as low as 8 dirhams in the early 1980s; 15-25

¹⁷ M. Taifi (1991a: 191-193).

¹⁸ Cassette basically in *darja* heard on the Beni Mellal-Casablanca bus, June 1998. In fact, as A. Roux has pointed out, this reflects a long-standing practice of mixed Arabic-Tamazight poetry; cf. M. Peyron (2004: 196-197).

dirhams, if you shopped around, by the turn of the century. Strangely enough, despite patchy recordings on inexpensive cassettes of Chinese or Greek origin, the sound-tracks are of perfectly acceptable quality some twenty years later!

In the early 1990s the situation on the mini-cassette market changed radically, with dealers endeavouring to offer a more polished product. Presentation, an all-important marketing factor, had been upgraded. Not only were the names of the soloist and musicians marked in colour on the package, together with a photograph, but cassettes now bore copyright clauses to deter would-be pirates.

Now appealing to a far broader public, the cassette of Amazigh music has become geared to the requirements of the market, chiefly by developing the aesthetic side of the performance. Thus, where hitherto strictly vocal (often solo) renderings were standard practice, as with *timawayin* and, to a lesser extent, *timdyazin*, instrumental accompaniment and back-up vocals are now standard practice, sometimes together with amplifiers, loudspeakers and other electronic devices. The aim, no doubt, being to add harmony and glamour to the performance, with musicians decked out in white shirt and felt hat to provide a touch of modernity¹⁹.

In the early 1980s, *timawayin* came to be sung in unison (including a refrain, or *llyā*) with musical accompaniment. As to *timdyazin*, they had always given rise to solo interpretation by the *amdyaz*, with no instrumentals, the chorus being sung in unison by the assistants (*ireddadn*), to a short ritornello on the fiddle. In August 1989, in Azrou, this writer first heard one of these ballads (*timdyazin*) consisting of a string of *izlan*, performed with full musical and vocal back-up. A not unpleasing sound, it was described by the audience a new-style *tamdyazt*, a genre often called *ahellel* in the Azrou area,²⁰ the two terms now over-lapping in a manner symptomatic of another present-day phenomenon, namely confusion over definition of the various poetic genres. Nor should we forget the extent to which video cassettes, the internet and you-tube have contributed to Amazigh music over the past decade.

Ambiguity surrounding form and genre

In a general paper on Berber poetry, Akouaou was among the first to point out that “the same term is not used everywhere for the same form, and several terms designate here and there apparently identical forms”.²¹ This inaccuracy and lack of rigour is also denounced by Bounfour: “This confusion stems from the fact that authors fail to take into account a host of parameters that are relevant in Tamazight

¹⁹ Some of the better-known outfits marketing Amazigh music are: Hassania, Voix Bassatine, Tahiri Disque, Sawt Mellaliphone, Sawt Khénifra, Sawt Ezzaouia, Nachat Ezawia, Variétés Amazighia, Voix Ain Ellouh, Super Edition Berbère, Éditions Al Khair & Fassiphone. The last-named firm has agents in Brussels, Belgium, where many cassettes are now manufactured.

²⁰ M. Taifi (1994: 141). Term *ahellel* (pl. *ihellil*) is based on Amazigh radical HL, ‘to intone a religious chant, or litanies’.

²¹ A. Akouaou (1987: 74).

country, but perhaps not elsewhere.”²² The same phenomenon is observable when researchers collect oral verse from amateur informers. The latter are often incapable of distinguishing between basic genres such as *izli* and *tamawayt*.²³

This confusion would appear chiefly to concern the ballad-like *tamdyazt*, also called *tamlyazt* by the Iyerwan. In the “Heroic Age”, according to A. Roux²⁴ and J. Robichez,²⁵ itinerant bards used to establish a further distinction between religiously oriented *timdyazin*, and *tayffrin* (sing. of *tayffart*), resembling a chain of *izlan*, and dealing principally with important happenings.²⁶ Definitions such as these no longer appear totally valid nowadays.

Today, in the Azrou area, the terms *ahellel* and *tanccad* may be used to describe a genre closely allied to *tamdyazt*. Thus does Bounfour take to task American researcher Jeanette Harries for apparently confusing some of these genres,²⁷ whereas the latter is not really at fault when she claims that *tamdyazt* can be also termed *tanccad* or *tayffart*. The confusion is all the greater since the term *ahellel* was used early in the 20th century to define short items of poetry and lullabies, not to mention corn-grinding, reaping and pilgrimage songs,²⁸ irrespective of specific religious criteria. Interestingly, further to fieldwork in the Moulouya region in the 1930s, Guennoun observed: “*ahellel* is a kind of dirge, a chant common to both sexes, though more feminine in nature and sung at night, as when the housewife grinds corn on the family grind-stone.”²⁹ While acknowledging the previous religious status of *ahellel* among the Ayt Myill, Taifi explains that “in the past few decades (...) the genre has evolved from the sacred to the profane.”³⁰

From orality to literacy

Another significant shift in attitudes has occurred, especially since the creation of the Rabat I.R.C.A.M., and with the arrival on the Berber studies scene of Amazigh researchers (F. Boukhris, M. Ameer, A. Fertahi, B. Hamri, A. Ikken, H. Jouad, H. Khettouch, A. Kich, M. Moukhlis, Z. Ouchna etc.), whose views may be at variance with those of their non-Berber colleagues. As a result, opinions differ on how to set about collecting oral poetry, with some scholars challenging the very act of putting it into writing (not mention the extra mutilation of translation), dismissing this as a manifestation of Western voyeurism, and as particularly degrading vis-à-vis one of the most authentic outward signs of *timuzya* (‘Berberness’; Fr. *Amazighité*). The first Amazigh academic to express reservations

²² A. Bounfour (1994: 69).

²³ Cf. M. Peyron, “Chants”, (1993a: 1865); also Lhajjaoui & F. Ghudan, (1996: 20).

Another example: some informants in the Aghbala area recite fragments of *timdyazin*, but tell you that they are *timawayin* (May 2006).

²⁴ A. Roux (1928 : 249).

²⁵ J. Robichez (1946: 182).

²⁶ Cf. A. Roux & M. Peyron, (2002), for a comprehensive range of *tiyffrin*.

²⁷ A. Bounfour, (1994: 68). Author criticizes article by J. Harries (1970).

²⁸ E. Laoust (1939: 281).

²⁹ S. Guennoun (1991: 122).

³⁰ M. Taifi (1991: 187).

on this score was Mouloud Mammeri from Kabylia when he reminded his readers that “Berber civilisation was essentially based on the spoken word.” Acting on this assumption, he claimed that collecting oral poems and consigning them to paper only served to anaesthetize them, and that “their portrayal in the pages of a book deprives them of all the harmonic artefacts that characterize oral transmission.”³¹ In his last work, Mammeri again criticized “the distortions and deformations to which oral production is exposed.”³²

In Morocco other specialists took up the cudgels. One condemned the negative effect of committing oral literature to writing,³³ another academic simultaneously distancing himself from the last naïve fumbling of old-fashioned anthropologists,³⁴ while his colleague Bounfour warned that writing down oral verse carries a risk of impoverishing the end-result. Above all, by being presented in printed form these items are “totally divorced from their specific milieu and conditions of performance.”³⁵

So much for Tashelhit-speaking academics. What, then, of their Tamazight-speaking colleagues? Judging by what Fatima Boukhris has to say, they appear to be of a similar opinion. After having emphasized the “simplistic effect of writing”, she considers that the process maims, or at best fossilizes, oral poetry. She qualifies this by adding that writing may still prove a useful adjunct, so long as one takes into consideration parameters such as vowel stress and phonic constraints, together with the inclusion of a musical score and other particulars regarding the actual performance of *izlan*.³⁶

Miloud Taifi, her colleague from Ougmes (between Ifrane and Azrou), while allowing that cultural treasures such as ballad-style poetry may be saved thanks to the written word, thus qualifies this viewpoint:-

“Committing an oral poem to paper dismisses the manner in which it is enunciated through eliminating the melody by which the poem qualifies as a song, (...) and in so doing it robs oral poetry of its substance, of its very essence; poetry thus becomes a lifeless, soulless body.”³⁷

Despite so many messages of singularly outspoken disagreement concerning the written corpus of oral verse, the present writer (himself an avid collector of Amazigh poetry) remains totally unabashed and unrepentant. He is adamant that collection and publication of these items is the only solution to guarantee their survival.

³¹ M. Mammeri (1980: 11).

³² M. Mammeri (1984: 12). It must be stressed that L. Galand-Pernet, (1998), who has also done a lot of research on Amazigh oral literature, tends to concur on this point.

³³ A. Boukous (1985: 69-79).

³⁴ A. Akouaou (1987: 71. Amusingly, it was one of this writer’s first articles that Akouaou was thus criticising (Peyron, 1985: 161-185).

³⁵ A. Bounfour (1986: 188).

³⁶ F. Boukhris (1992: 181-182).

³⁷ M. Taifi (1994 : 147).

Conclusion

Obviously, putting fragments of popular poetry into writing is the only way to preserve them from falling into total oblivion, and unstinting efforts are being made to accomplish this highly necessary task.

It is precisely through this kind of performance that Amazigh poetry, in the specific way it is sung and danced, will become better known. Developments observed in the Ifrane-Azrou area, also around Khemisset since the spring of 1988 have fully confirmed the author's confidence in the continuing presence of these art forms. The changing of the guard is under way with promising *luiaë*-playing youngsters such as 'Aomar Boutmzought and Rouicha Amezzian; traditional ballads are still thriving, while the "Maestro factor" has revitalized *apidus* dancing.³⁸ Last but not least, that grand old lady, Hadda ou Akki, the "Oum Keltoum of the Middle Atlas", is still very much around.³⁹

Another dynamic factor: the research activities and publications of I.R.C.A.M., the Rabat-based Amazigh academy. Colloquia have been organised on Amazigh oral art and numerous publications have seen the light of day. Furthermore, the academy encourages researchers to submit their findings on oral poetry for publication, a case in point being Zayd Ouchna, with his ground-breaking collection of poems by bard Sakkou from South-East Morocco, *Asfafa n twengimt* ('the awakening of the spirit').

Field-work has also been funded and supported by I.R.C.A.M., as with the "Tazizaout project" in connection with oral resistance poetry and in which this writer was fortunate enough to participate with Houssa Yakobi.⁴⁰

In the meantime, the more skilful and imaginative practitioners would be well advised (as some have already started doing) to ponder on possible minor modifications aimed at reconciling the traditional side of this oral production with the requirements of a more demanding public; in such a way that the whole Amazigh musical scene will ultimately undergo rejuvenation.

³⁸ Cf. B. Hamri (2005).

³⁹ She gave a very convincing performance with her new group at Al-Akhawayn University, Ifrane on March 24, 2009.

⁴⁰ Cf. M. Peyron (2007: 307-316). I would like to take this opportunity to thank Mme Fatima Boukhris for her advice and help with the preparation of this article.

Bibliography

- Abdel-Massih, E. (1971), *A course in Spoken Tamazight*, Ann Arbor, University of Michigan.
- Abès, M. (1987), “Chansons d’amour chez les Berbères”, *E.D.B.*, N°3, p. 20-27 [originally published in *France-Maroc*, 1919].
- Akouaou, A. (1987), “Poésie orale berbère: statut, formes et fonctions”, *R.O.M.M.*, 44(2), p. 69-76.
- Boukhris, F. (1992), “Les *izlan*: de l’oralité à l’écriture”, *Revue de la Faculté des Lettres*, Fez, Dhar el-Mahraz, p. 177-183.
- Bounfour, A. (1986), “Transformations et enjeux de la poésie berbère”, *Nouveaux enjeux culturels au Maghreb*, Paris, C.N.R.S., p. 181-188.
- Bounfour, A. (1994), *Le nœud de la langue : langue, littérature et société au Maghreb*, Aix-en-Provence, Édisud,
- Fertahi, A. (2006), “Du sémantique au poétique dans la poésie du Moyen-Atlas”, *Linguistique amazighe : Les nouveaux horizons*, Tétouan, Faculté des Lettres, p. 248-259.
- Galand-Pernet, P. (1998), *Littératures berbères : des voix et des lettres*, Paris, P.U.F.
- Guennoun, S. (1991), “Littérature des berbères de la Haute Moulouya”, *E.D.B.*, n°8, p. 113-134.
- Hamri, B. (2005), *La poésie amazighe de l’Atlas central marocain: approche culturelle et analytique*, Doctoral thesis, Fez, Faculty of Letters, Dhar el-Mehraz.
- Harries, J. (1970), A “Berber *tanšat* in a Tamazight dialect”, *Bulletin of SOAS*, Univ. of London, 33/2, p. 308-321.
- Ikken, A. (1994), “*Izlan*”, *AWAL, Cahiers d’études berbères*, (trad. A. Skounti & T. Yacine), 11, p. 151-157.
- Jouad, H. (1995), *Le calcul inconscient de l’improvisation : Poésie berbère, rythme, nombre et sens*, Paris-Louvain, Peeters.
- Khettouch, A. (2005), *La mauvaise gestion de la Cité perçue par un genre littéraire : cas de timdyazin*, Doctoral thesis, Fez, Faculty of Letters, Dhar el-Mehraz.
- Kich, A. (2006), “Ecart syntaxiques et « débordements » métriques dans la poésie amazighe traditionnelle”, *Linguistique amazighe : Les nouveaux horizons*, Tétouan, Faculté des Lettres, p. 237-247.
- Laoust, E. (1939), *Cours de berbère marocain : dialecte du Maroc central*, Paris, P. Geuthner.
- Lhajaoui & Ghudan, F. (1996), “*Izlan*”, *Tifawt*, N° 8, p. 20.
- Loubignac, D. (1924), *Étude sur le dialecte berbère des Zaïans et Aït Sgougou*, Paris, Leroux.

- Mammeri, M. (1980), *Poèmes kabyles anciens*, Paris, Maspero.
- Mammeri, M. (1984), *L'ahellil du Gourara*, Paris, MSH.
- Moukhliis, M. (1994), "Tamedyazt, Chikh Zaïd d Chikh Lisyur", *Tifawt*, Juin/Juillet, p. 19.
- Peyron, M. (1985), "Une forme dynamique de poésie orale : les *izlan* et *timawayin* du Moyen-Atlas (Maroc)", *Langues et Littératures*, Rabat, Faculté des lettres, vol. IV, 161-185
- Peyron, M. (1989), "Spatialité et lexicologie dans la poésie Amazigh", *Langue et Société au Maghreb : Bilan et perspectives*, Rabat, Faculté des Lettres, p. 71-81.
- Peyron, M. (1993a), "Chants", *Encyclopédie Berbère*, Aix-en-Provence, Édisud, p. 1862-1869.
- Peyron, M. (1993b), *Isaffen Ghbanin/ Rivières profondes*, Casablanca, Wallada.
- Peyron, M. (2004), "Langue poétique littéraire : enjeux et mutation chez les poètes du Maroc central", *La littérature amazighe : Oralité et écriture, spécificité et perspectives*, Rabat, I.R.C.A.M., p. 191-199.
- Peyron, M. (2006), "Le paysage imaginaire de la poésie amazighe du Moyen-Atlas", *Linguistique amazighe : Les nouveaux horizons*, Tétouan, Faculté des Lettres, 224-236.
- Peyron, M. (2007), "Oralité et résistance : dits poétiques et non-poétiques ayant pour thème le siège du Tazizaout (Haut Atlas marocain, 1932), *E.D.B.*, N° 25-26, p. 307-316.
- Reyniers, F. (1930), *Taougrat ou les Berbères racontés par eux-mêmes*, Paris, P. Geuthner.
- Robichez, J. (1946), *Le Maroc central*, Paris/Grenoble, Arthaud.
- Roux, A. (1928), "Les Imdayzen, ou aèdes berbères du groupe linguistique beraber", *Hespéris*, VIII, p. 231-251.
- Roux, A. & Peyron, M., (2002), *Poésies berbères de l'époque héroïque, Maroc central (1908-32)*, Édisud, Aix-en-Provence.
- Stroomer, H. & Peyron, (2003), M. *Catalogue des Archives berbères du « Fonds Arsène Roux »*, Köln, Rüdiger Köppe Verlag, Berber Studies.
- Taifi, M. (1991a), "Tradition et modernité dans la littérature berbère", *Identité culturelle au Maghreb*, Rabat, Faculté des lettres, 185-200.
- Taifi, M. (1991b), *Dictionnaire Tamazight-Français*, Paris, Awal/L'Harmattan,.
- Taifi, M. (1994), "La transcription de la poésie orale : de la transparence orale à l'opacité scripturale", *E.D.B.*, N° 11, p. 133-147.
- Zouchna, Z. (2007), *Asfafa n twengimt*, Rabat, I.R.C.A.M.
- Zuber, C. (1987), *Maroc*, Paris, Galapagos Films.

La poésie féminine anonyme kabyle : thématique(s) corporelle(s)

Hassina Kherdouci
Université de Tizi-Ouzou (Algérie)

The present paper is concerned with a kabyle anonymous female poetry that primarily relates to the body. It attempts to provide the reader with information as accurate as possible on the important sets of themes in which the body is created and illustrated. Our data are based on lyric poetry drawn from a corpus collected in Kabylie and used in a Doctorate research (Kherdouci 2007).

Les données historiques et anthropologiques ont montré que la femme kabyle est impliquée dans le contexte civilisationnel maghrébin berbère et humain. Ainsi des représentations anthropologiques se cernent à travers des pensées et des imaginaires collectifs conçus par le monde social auquel elle participe. Entre refus et illusions, on note un appel pour la nommer, lui permettre de vivre ou la laisser disparaître. Justement pour ne pas disparaître, il ne faut pas oublier de dire qu'elle-même peut produire de véritables changements et des retournements historiques non seulement en Kabylie mais dans tout le Maghreb. Elle pourrait ainsi garder son authenticité de femme berbère qui ne tend pas à fusionner dans les autres creusets ou à régresser. Non, une avancée en ce qui concerne sa promotion et son statut se réaliserait incontestablement dans le sens où elle est un véritable acteur et agent du changement dans la micro-société kabyle et dans la macro-société algérienne et berbère. Son rôle, elle le remplit déjà dans le domaine culturel et artistique. La femme kabyle n'est pas uniquement le pilier *ajgu alemmas* (comme on l'a souvent qualifiée) sur lequel repose la maison, mais également l'un des jalons importants de la tradition orale. C'est la muse qui fournit des précisions nécessaires et des informations enrichissantes sur toutes les propriétés de cette tradition. Pour illustrer ceci, nous proposons un rapport assez particulier qui lie la femme à la poésie.

Le lecteur découvrira, dans cet article, une réflexion sur une poésie féminine anonyme kabyle. Elle concerne essentiellement le corps. Il s'agit dans cet article de fournir des informations aussi précises que possible sur les thématiques importantes dans lesquelles se crée et s'illustre le corps. Nous proposerons des

exemples de textes puisés d'un corpus déjà collecté en Kabylie¹ et qui a été l'objet d'une thèse de Doctorat (Kherdouci, 2007).

Sans distinction de sexe, l'imaginaire est une intense activité de l'esprit constamment dynamisant une culture kabyle (toujours vivante) qui se projette de façon homogène dans des genres qui lui servent d'écran. L'abstrait, le surnaturel se manifestent dans les répertoires masculins et féminins. Et au demeurant dirait C. Lacoste-Dujardin (2005 : 185-186) : « l'ensemble de cet imaginaire paraît s'ordonner autour de grandes règles fondamentales : il s'agit de conjurer toutes les forces nuisibles, sauvages, surnaturelles, qui hantent la nature, les forces qui mettent en danger la fécondité humaine, menacent la société de stérilité et entravent sa reproduction comme sa vie, offrant des modèles de conduites sous forme de narrations, comme en observant toutes sortes de rites en de multiples occasions ».

Après avoir parcouru l'ensemble des textes du corpus, force est de reconnaître que le chant est l'apanage des femmes car elles ont toujours été attentives aux événements sociaux et réagissent à tout ce qui se passe dans leur vie, la vie de leur famille, ou dans celle de la communauté villageoise ou du pays. M. Mahfoufi (2005 : 262) attribue le chant aux femmes, c'est lui qui dit que le chant villageois est l'affaire des femmes : « la majeure partie des genres musicaux sont l'apanage exclusif des femmes. Pourtant, l'homme est très souvent le centre d'intérêt des louanges véhiculées par les multiples chants villageois féminins ». Les poésies chantées que nous étudierons composent un genre féminin villageois où le corps est traité dans une intimité féminine qui survient spontanément dans une circonstance de la vie locale qui le détermine. Brièvement aussi, nous dirons que le corpus est un bon exemple d'une poésie lyrique. Et son lyrisme ne se perd pas dans la révélation de l'être en mal d'admiration de son moi propre. Il dit la continuité de la rêverie des récitantes qui transposent une imagination vive dans le corps et par conséquent, facilitent l'évocation à l'appui de chaque sensation en les donnant

¹ Le choix des pièces qui composent le corpus de poésie et de chants féminins a été opéré dans un double souci générique et géographique : présenter et analyser des textes de chants et de poésies du corps exécutés dans le Djurdjura, représentatifs du milieu kabyle où ont été enregistrées des femmes. Cette région montagneuse en pleine mutation et éclosion économique, sociale et culturelle, a toujours constitué le terroir de l'expression orale, voire de la poésie et de la chanson. Nous avons supposé, au début de notre recherche, que la poésie du corps pouvait manquer. Mais la réalité est autre car bon nombre de poésies et de chansons paraissent plutôt porteuses de symbolisation du corps. La densité poétique, l'opportunité de la production et de leur exécution, nous ont incitée à recueillir des chants et des poésies variés et anonymes. L'échantillon sélectionné est collecté en majorité dans la grande Kabylie. Nos informatrices ne sont pas nombreuses. Leur âge varie de 40 à 76, voire plus. Généralement, lors de nos déplacements, une seule personne se portait volontaire pour nous réciter ces poésies chantées, d'autres femmes (pour des raisons de pudeur) se contentaient d'écouter. La collecte n'a pas été facile, pour différentes raisons dont les résistances culturelles relatives au sexe (Kherdouci, 2007). Toutefois, des variantes existent, des textes peuvent être publiés, l'essentiel c'est que nous, nous les avons collectés sur le terrain et nous ne faisons que de l'ethnolittérature et non de la philologie des autres publications, encore moins une édition critique du texte.

comme une esthétique facile à émouvoir, et comme un enchantement de la vie. Elles confient à leur mémoire l'image qui rend l'écho de la nature existant en elles et hors d'elles.

Le corps est central dans le texte féminin. Il intègre l'espace textuel en même temps que celui de la vie sociale. Et l'imaginaire féminin le mène vers d'autres déterminations. On peut dire que l'esprit des femmes qui chantent le corps les met en doute par leur façon de se représenter le corps, les siens, celui des autres et le corps social. La réalité du corps dans le corpus ne ressemble en rien à l'image qu'on veut lui donner. Il faut dire que la société continue à fonctionner sur un modèle figé sur le corps. Et le sujet continue d'être tabou.

Dans le corpus, nous constatons l'intensité des liens unissant la personne, le sujet et le corps. Nous verrons comment les femmes construisent leurs multiples figures par les fantasmes d'être du désir contre une pratique de déssexualisation procédée par la société. Le mal dont souffre le corps, celui que lui provoque la société, les femmes récitant du texte le prennent en charge et le transfigurent. Elles lui offrent une place prépondérante avec le concours de la poétique. Les différentes dimensions du corps sont pensées (physique, physiologique, perceptif, mental, rêvé) et les différents états de la conscience sociale aussi. Le corps se donne à voir au gré des vers, dans un rapport au monde inédit. Sans être initiées à la littérature, les femmes se livrent à une véritable narration poétique du corps. Elles font de leur poésie une parole critique. Les poèmes se suivent dans une thématique qui répond à une construction mettant en scène le corps souffrant, hésitant mais en relation avec le monde, avec l'autre. Plusieurs fonctions s'articulent dans la présentation féminine du corps pour s'inscrire dans un nouvel ordre : celui du poétique et du renversement.

Dans la constellation féminine du corps, on trouve à la fois un univers anthropologique où l'indication des lieux corporels a une efficacité fonctionnelle. Ce sont des points qui rappellent le corps anthropologique. Il est question de l'ouverture par le corps de l'être au monde et de son existence. Nous observons dans le texte, un mouvement, de la tête au pied, du bras, de la main aux cheveux, en passant par la verge, le cœur et le foie. Et voilà une façon de faire entrer le récepteur de la poésie chantée dans un univers du corps dynamique dont la représentation est séquentielle. La thématique développée sur le corps éclaire une configuration topographique du corps. Ce dernier, les femmes ne réduisent pas son état à la seule activité et sensibilité de ses lieux. Elles initient également à la richesse de leur texte sur le plan culturel, social et poétique. Donc l'univers poétique, qui s'affirme dans la création d'une œuvre, suppose l'image, le symbole mais aussi un corps libidinal et phénoménologique vivant.

Les femmes chantent les possibles. Elles développent pour ce faire un certain nombre de thèmes.

Dans le thème de la sexualité et de l'érotisme, des images permettent d'aborder le secret de l'âme et son rêve de légèreté. Des textes renvoient aux liens (plus légers) où sensualité et plaisir s'illustrent par l'intégration de la nature. La femme se fait davantage désirer, ne se soumet pas facilement aux désirs de l'homme. Tantôt elle offre une partie de son corps (la bouche), mais plus rarement elle accepte de se donner complètement (le vagin) :

*Ddura şubbey s asif
Ufiy lyar ioeêmam
Mi ædday ad t-id-kksey
Inna : araou ay aêmam
Taqemmuct ar d-ak-ppefkey
Taheççunt ad-d-yeyli tlam*

Cette semaine je suis allé à la rivière
Je suis allé trouver ma chérie dans son nid
Quand j'ai voulu l'êtreindre
Elle m'a dit : attends mon pigeon
Ma bouche je vais te la donner
Quant à mon sexe tu l'auras cette nuit

La femme n'éloigne pas l'homme mais elle l'associe à sa joie par le plaisir des images qui renvoient à un imaginaire propre où l'émancipation de son âme, de son esprit a lieu. La femme s'épanouit sexuellement car ses plaisirs sont assouvis et ses ardeurs calmées. Tel est le cas du texte suivant :

*Ad yerhem rebbi eli-inu
Yernu inebgi yensan
Isselxes tabukemmac
Tura rekden iyessan*

Que Dieu protège mon fils Ali
Avec l'invité qui a passé la nuit
Il me fit jouir
Et calma toutes mes ardeurs

Le passage du désir violent nécessaire à l'aspect destructeur de celui-ci par les normes, la morale. La femme rappelle en même temps la brutalité masculine qui s'observe même dans l'acte sexuel. Elle évoque aussi la sévérité de la société qui irait jusqu'à la marginaliser, voire l'éliminer :

*Imi d tutffa n yedmaren
D unerfad ivarren
A d-issel baba yeny-iyi*

Hélas tu veux toucher mes seins
Et écarter mes cuisses
Si mon père découvre cela il me tuera

Mais l'obstacle de la société peut être vaincu, ses limites peuvent être franchies grâce à la poésie chantée, qui transforme le monde en le déliant.

Le corps, le plaisir, sont recherchés par la femme et l'homme qui disent leur rencontre secrète. Ils auraient compris tout le désordre qui règne dans leur vie mais leur rêverie les pousse à tenter l'aventure. Celle-ci, inventée par le poème dans le but d'apaiser l'âme et l'esprit, invite par l'imagination, le corps à se manifester et essayer d'obtenir des rendez-vous et de créer des situations de rencontre où l'émotion serait grandiose. La transgression est vécue sur un plan sensuel, imaginaire.

Dans le thème de la quête d'un compagnon, la rencontre, quoique précaire, souligne la fin du mystère du monde où le corps est étrange mais libéré grâce à la tonalité fervente du mot. L'esprit se mêle au poème pour dire le désir qui est profondément enraciné dans le secret de l'être voulant s'exalter par les retrouvailles dans le lit *usu*, au clair de lune *tiziri* ou au moment voulu *tthur* « l'après-midi ». La secrète intimité des amants est objectivée par le désir noué à l'espoir, au rêve, à l'idéal qu'illustrent les images du corps beau, mince, de la démarche fière ou des seins fermes qui ressemblent aux figes :

*Tdehr-iyi mi tşub s acercur
S tnefxa i tebda tikli
Tibbucin d abakur
Leşyun d azercur
A weltma hebbu efk-iyi*

Je l'ai rencontrée à la source
Sa démarche était fière
Ses seins ressemblent aux figes
Ses sourcils à un vol d'étourneaux
Ma chérie donne-toi à moi

*Tenna-yas**

Elle

Ruḥ ar tṭhur

Reviens dans l'après-midi

Ak gerzey lumur

Je te rendrai heureux

Ula d nek tehwiw-iyi

Car moi aussi tu me plais

Mais les femmes qui évoquent dans leurs textes l'amour, le corps et le rêve, font passer aussi le réel dans un autre ordre : celui du poème qui le transforme. C'est dans les vers qu'elles pressentent la vérité du monde. Elles désignent la vie et la société par des situations, des expériences subies ou imposées. Dans le thème du mariage par exemple, elles se penchent sur l'angoisse, la solitude, la douleur et l'amertume que provoque une union forcée. Le texte progresse à partir d'interrogations sur la conception sociale du mariage. Il évoque une expérience vécue. Les femmes donnent des précisions à propos des vieux maladroits, qui ne savent même pas embrasser leurs jeunes épouses. Elles signalent le décalage d'attitudes en amour entre la femme qui souhaite être satisfaite et les hommes qu'on lui choisit, lesquels ne font que jouer aux mâles.

Tout semble tourner autour du réel et de l'onirique. La femme dénonce le monde social qu'elle rapproche de ses souhaits, comme dans le rêve où elle veut prendre sa revanche en s'enfuyant et en se remariant avec un beau jeune homme.

Evoquant la nuit de noces, les mots ne suggèrent plus le rituel codifié par la tradition ou le sens de l'honneur comme principal élément explicatif des rapports nuit de noces/virginité, virilité/virginité. La femme voit plutôt en cette nuit de la première rencontre, une piste vers le bonheur et le plaisir ineffable : *sseɛd-ik d win-inu, assagi ad yecbeê wusu* « ton bonheur est aussi le mien, aujourd'hui le lit va nous réunir dans le plaisir ». Elle est une découverte mutuelle du corps et l'expression de l'amour partagé et sincère. Enfin, cette nuit est une situation où il ne faut jamais se comporter brutalement. L'homme doit être prudent car cette nuit-là, il n'a pas droit à l'erreur : son honneur d'homme en dépend ; quant à l'épouse, elle doit prouver sa virginité. La pratique de la nuit de noces est caractéristique de la société rurale et ne connaît pas de rupture tant qu'elle est encore imprégnée de l'idéal communautaire et de la morale de l'honneur (Adel, 1998 : 9). La densité des mots peut éclater sous formes de joutes oratoires qui accuseraient un langage plus extrême.

Dans les thèmes de séduction, de fantasme, de rêve et de beauté, la poésie devient une sorte de passage ouvert de la crainte à l'espoir. Dans les textes traitant de ces deux thèmes, l'esprit se laisse mener dans des paysages intérieurs-externes. L'homme et la femme ne trouvent aucune difficulté à évoquer leur envie de se retrouver ensemble. Dans un des exemples, l'homme raconte son amourette. Rien qu'à l'idée de se rappeler une certaine Tassadit, il en perd la tête. Et son état émotionnel se traduit dans le spectacle de la chéchia qui tombe devant l'assemblée du village et qui fait connaître, à tous, la vérité de son amour. Les sentiments ne se trahissent pas, les choses sont dites sans aucune hésitation ni honte. Le trouble

* *Tenna-yas* et *Yenna-yas* : littéralement se traduisent par « elle lui a dit » et « il lui a dit ». Nous préférons dans l'adaptation du texte en français mettre *Elle* et *Lui*.

disparaît, la joie, le rêve prennent place dans le rêve de la rencontre érotique du corps : *A wi ƚ-yufan di tgerilt* « Ah ! heureux qui la prendra sur un tapis ».

C'est souvent sous la forme du monologue que l'on raconte ses rêves et fantasmes et que l'on confie ses sentiments. Dans la plupart des textes, l'évocation de la beauté est une consolation à cette terrible envie de parler du corps, d'apaiser le cœur. Dans la poésie chantée, les femmes récitantes s'abritent contre les interdits pour protéger le corps de la mort. Ce corps, au moins à l'intérieur du chant, des vers et des mots, exprime le mystère et l'unité du monde, parfois, il exerce un poids sur la personne qui le porte. Dans l'un des textes, la femme s'en montre mécontente :

<i>Ay aƚeččun améabi</i>	Sexe radin
<i>Yersan ibiri</i>	Qui te couvre le chef
<i>Yebya ad yuyal d aƚcayci</i>	Et veut se faire désirer

Dans d'autres textes, il est admiré parce qu'il révèle un bien meuble, une richesse pour le mari, la famille. Il est rêvé mais parfois, il est l'objet d'une joute entre l'homme et la femme où c'est l'homme qui est laid *udem uyerrus* « visage niais », c'est le sexe de l'un et de l'autre qui est dénigré.

Sur les pièces englobant le thème de la plainte et de la lamentation, certaines soulignent la souffrance de la femme due à l'absence de l'homme. Dans un seul texte, l'homme s'interroge sur la cause du changement pendant que la femme l'accuse et le tient comme responsable de cette perte de beauté. Dans d'autres textes, la parole de l'homme donne à voir (par un langage accusateur) diverses autres images où lui-même est lésé parce que ni la vie, ni la nature ou le bienfaiteur ne l'ont pourvu d'une femme, de son corps, d'un lit ou d'un abri.

Le corpus évoque également le corps à travers le thème de l'infidélité. Cette dernière est exprimée aussi bien par la femme que par l'homme. Les textes où l'homme s'exprime le représentent comme un être crédule mais revanchard. Il est abandonné, non satisfait par les femmes d'aujourd'hui qui ont changé. Naïf, il est trahi par les veuves qui ont plusieurs autres relations dont il n'est pas au courant. L'image du corps intervient dans les trois vers d'un texte où l'homme se rend compte que la femme avec laquelle il entretient des relations est enceinte d'un autre :

<i>Ziy aqcic deg uzebbuv-is</i>	Elle est enceinte
<i>Yekkat s ammas-is</i>	Son enfant remue déjà dans son ventre
<i>Tiyita terz' ala eli.</i>	Ali qui a pris la nouvelle comme un coup de poing Il s'est dit me voilà cocu

Dans un autre texte, l'homme est prêt à se sacrifier pour son amante à la « cuisse affolante », mais celle-ci le trahit en se mariant avec un vieux. Et c'est la pire des choses qui puisse lui arriver. Enfin, l'homme blasphème en maudissant la beauté de la fille (la perdrix) jeune et jolie, qu'il a apprivoisée et qu'il croyait vertueuse et fidèle. Il lui offrait tout ce que son cœur aimait, hélas, elle l'a trahi :

<i>Rebbey-d tasekkurt ƚ-ƚukyist</i>	J'ai apprivoisé une perdrix vertueuse
<i>ƚ-ƚimheggelt n rric</i>	Jeune et jolie
<i>Keƚtery-as ayen iƚemmel wul-is</i>	Je lui ai dispensé tout ce que son cœur aimait

La poésie féminine anonyme kabyle : thématique(s) corporelle(s)

<i>Lmakla-yis d absis</i>	Elle se nourrit de millet
<i>Tisit-is d aman n zzher</i>	Et boit de l'eau de rose
<i>Neppat ibeddel wul-is</i>	Mais son cœur a changé
<i>Inzel bu zzin-is</i>	Maudite soit sa beauté
<i>Nsellem akw di kra nextar</i>	Je renie tous mes engagements

L'imaginaire de l'homme et de la femme s'exprime rarement en termes d'ordre et de cohésion. Le poète ne retrouve presque pas la paix puisqu'il se voit commandé par les défauts que le verbe cherche à dévoiler. Dans des poèmes chantés, l'homme et la femme entrent en contact, se lamentant mutuellement sur leur sort de personnes trahies. Dans l'un des textes, la femme envoie une chanson d'amour à son amant qui accourt la nuit pour la retrouver au lit. Les retrouvailles furent brèves, à cause de l'arrivée du mari. L'homme se sauve mais la femme (*mm leɣyun*) en subit les conséquences dramatiques. C'est en faveur de la femme que milite la chanson, en tant que victime d'actions non conformes aux attentes de la société :

<i>Ay izli d uzen tazizt</i>	Cette invitation à l'amour que m'a envoyé ma bien-aimée
<i>Ger lmeɣreb d laica</i>	Au crépuscule
<i>Tɣfey deg-wuzzal ruḥey</i>	J'ai pris mes armes et suis parti
<i>S tmeɣyant akw d llemca</i>	Avec mon pistolet et mon épée à double tranchant
<i>Yenna-yas</i>	Lui
<i>Iwvey ɣer tlemmast bb-wefrag</i>	J'arrive dans la cour
<i>Tebda-yid s rrcid am yemma</i>	Ma bien-aimée me fait la morale comme fera ma mère
<i>Tenna-yas</i>	Elle
<i>Anney a llabel textliɖ</i>	Fou que tu es
<i>Keč d-iruhen deg-wavan-a</i>	Pourquoi viens-tu de nuit
<i>Inna-yas</i>	Lui
<i>Necrek talaba neɣtes</i>	Nous étions couchés ensemble
<i>Nesla i wergaz ataya</i>	Quand nous avons entendu le pas d'un homme
<i>Nemḥedwaq-ed ɣer tebburt</i>	Nous avons couru à la porte
<i>Ifey-ɣ a medden lxeffa</i>	Mes amis j'ai été plus rapide qu'elle
<i>Inna-yas</i>	Lui
<i>Tajmaɛit ḥemmed-iyi sslam</i>	Gens du village compatissez à ma détresse
<i>Mi d menɛɣey seg mi n tlafsa</i>	Si j'ai échappé à un bel esclandre
<i>Iyi-ɣaven d mm leɣyun</i>	Que j'ai de peine d'avoir abandonné ma belle
<i>I d-ğgiy deg ɣir ḥala</i>	Dans une situation si délicate

Dans un autre texte, s'ouvre une joute où la femme accuse l'homme de vouloir la trahir et l'homme se justifie et se décharge de toute responsabilité. Il insiste sur le fait que son comportement et son attachement à elle sont constants, à aucun moment, il ne s'est intéressé à d'autres femmes. Il refuse que l'amante le prenne pour un idiot parce qu'il est bien quelqu'un d'avisé :

<i>Iħma wzal iħma uqehqah</i>	Par cet après-midi torride
<i>Abrid yehwao amsafer</i>	Les routes sont vides de voyageurs
<i>Ileyman zebban ruhen</i>	La lourde caravane est partie
<i>Mi dallen Tizi əmer</i>	A franchi Tizi Amer
<i>I weqci rebbey mezzi</i>	Et ce garçon que je connais depuis qu'il est petit
<i>Taewint-is tebya a takwer</i>	Pour tout remerciement, il veut me tromper
<i>Inna-yas</i>	Lui
<i>Pxilem a ezza pxilem</i>	Je t'en prie chérie je t'en prie
<i>Ur d-iyi kkat di leməun</i>	Ne me fais pas la morale
<i>Inna-yas</i>	Lui
<i>Dadda-m d lbaz</i>	Ton homme est avisé
<i>Ur d am illi d bu qelmun</i>	Il n'est point idiot
<i>Wa teqwa şyada n tsekwrin</i>	Ce ne sont point les femmes qui manquent
<i>Kul taddart degs sut leşyun.</i>	Dans chaque village il y en a de belles

La femme assimile l'infidélité au vol et l'homme l'indique par l'image de la chasse. Cette proximité de l'être et du cosmos et toutes ces tournures montrent que la chanson est mise en relation avec un passage descriptif, mystérieux mais intime où le temps, le lieu, l'éternité et l'intérieur se rencontrent. L'homme reproche à la femme de le malmené et de le trahir, et la femme l'accuse à son tour. Elle lui rappelle que l'honneur, s'il est atteint, nul ne peut le restaurer et que le mal qui est fait dure toujours :

<i>Inna-yas</i>	Lui
<i>Anney a ssehma n leyraq</i>	A cause de toi qui m'a envoûté
<i>Tsxexarv-iyi lmitaq</i>	J'ai perdu ma chasteté
<i>Teskerv-iyi mebla itayfa</i>	Maintenant je suis seul et sans compagnie
<i>Tenna-yas</i>	Elle
<i>Lukan wer ikki lexdes</i>	Je crains que tu ne me trompes
<i>Kul yum d aceggeş</i>	Toi qui m'envoyais des messages d'amour
<i>Kul yiwen ivebber ixef-ins</i>	Chacun n'en fait qu'à sa tête
<i>Maççi d asyar at-neoreş</i>	Pourtant l'honneur n'est pas comme un
bâton	que je pourrais tailler à loisir
<i>Di tezgi at-wenşey</i>	Si je le perds dans la forêt
<i>Ad afey lmetl-ines</i>	J'en trouverai toujours un semblable
<i>Wa d nnif mara yebleş</i>	L'honneur quand il est atteint
<i>Işaşb i wreqqeş</i>	On ne peut le restaurer
<i>S itul ibezd hëllu-ines.</i>	Une fois fait le mal dure toujours

Dans tout ce paysage, on note un retour aux origines et au sacré (qu'incarne le code de l'honneur) et l'intériorité de celui-ci par rapport à l'être qui doit en prendre soin.

L'évocation de la nature insiste sur l'expressivité du rêve et la solennité de l'imaginaire féminin.

Dans les textes où la femme pour parler de l'infidélité, elle nous relate des séquences de perfidies qui déshonorent la femme abandonnée, trahie par le bien-aimé. La trahison est variée mais indique souvent l'inconscience de l'homme quant à la mauvaise réputation qu'il fait à la femme. Celle-ci se lamente sur son sort afin de surmonter la situation de rejet qu'elle subit. Certains textes soulignent l'amour trompeur, les beaux parleurs ; d'autres, la mauvaise réputation souvent causée par le qu'en-dira-t-on. Parfois la femme aimerait bien se venger de l'homme. Dans d'autres cas, elle le conseille et souvent elle le culpabilise. Non satisfaite de sa vie conjugale, elle reproche sa perfidie à l'homme qui cherche ses plaisirs ailleurs :

*Ggulley yeggul wul-iw
Rniy di lgameɛ n Bujha
Wi k-yennan ad iyi-tayev
Ad tuyalev di lɛewqa
Teṭṭayev awal n baba-k
Yeddebren fella-k
Ik-yemlan ives yef lbuṭa*

J'ai juré fidélité mon cœur en a fait de même
A la mosquée de Boujha
Qui t'a forcé à m'épouser
Puisque tu sembles le regretter
Tu te soumets à ton père
Lui qui te donne des ordres depuis toujours
Est-ce lui aussi qui t'a suggéré de chercher tes
plaisirs ailleurs

De tels textes sont à considérer pour connaître les visées de l'imaginaire féminin. Celui-ci nous montre que l'être et le corps ne vivent pas sans souffrir. Les femmes récitant nous proposent une autre image dans le thème du déshonneur. L'homme déshonore la femme et l'abandonne. Déshonorer une personne est aussi une atteinte à la communauté. Dans l'exemple suivant, une femme monologue en évoquant sa situation d'abandonnée. Mais l'homme qui s'en est rendu coupable s'est aussi moqué de toute la tribu des Aït Yahia :

*A yemma a tin d-iyi-dran
Mi bbwiy abrid n tala
Ma hkiy-d ugadey imawlan
Ma ssusmey ur ffirey ara*

*Sahha di eli bu qevran
Iyi-kksen ɛeryan
Yedṣa yef drum n At Yahya*

Mère si tu savais ce qui m'est arrivé
En route vers la fontaine
Si je parle j'ai peur des miens
Si je me tais
Au moins je ne mens pas
Tout est de la faute d'Ali le vendeur de goudron
Il m'a déshabillée
Et a sali l'honneur des Aït Yahia

La discrétion et la pudeur prennent place dans les textes. Dans la société, la femme ne doit pas attirer l'attention sur l'impuissance de son mari. Personne n'adhérera à sa souffrance, car on la prendrait pour responsable d'une telle situation. A l'exception des trois textes où est évoqué le mot *ahawi* pour désigner l'impuissant, la femme fait part de son malheur avec des tours déplorables pour elle mais non choquants pour la société. Elle est obligée d'inventer des scènes de ménage pour rendre compte de sa vie conjugale, comme lorsque dans ce texte, l'homme brutal se jette sur elle pour l'étreindre, alors qu'il est impuissant. Il n'arrivera jamais à la faire jouir.

*Steyfir Llah a Rebbi
Mara d-ihubb s lyaya
Uglan-is d iberkanen*

Pardonne-moi mon Dieu
Lorsqu'il se jette sur moi comme un fou
Ses dents sont toutes pourries

*S tazrabt iy-id-iluza
Acu d wviv d ašwin-ik
A winna tcedha ddenya*

C'est en arabe qu'il me parle
Qu'as-tu donc à m'offrir
Toi l'impuissant

Elle est obligée de le supporter comme le joug que supporte le bœuf.

*Yesrugmet uzejmi
Deg wannar n At Yiraten
D acu i-gcekklen tamgarf-is
D laməun i-gezzayen
Taqcict ma tebra i wallen-is
D argaz-is i-gmezziyen.*

Le bœuf beugle
Dans le champ des Ait Iraten
Pourquoi se plaint-il
C'est le joug qui lui pèse
De même la fille baisse les yeux
Parce que son mari est impuissant

La femme, dans le texte ci-dessous, se soumet à Dieu qu'elle croit responsable de son sort :

*Cnaən-iyi medden ur ččiy
Keč a Rebbi i d ləalem*

Les gens ricanent et pourtant je n'y suis pour rien
Toi seul mon Dieu tu connais la cause de ma souffrance

Et dans un autre texte, elle en vient même à rejeter la faute sur elle :

*Ccah degk ay ixef-inu
Ccah awer d uyalev.*

C'est bien fait pour toi
Tu l'as cherché maintenant tais-toi

Même si l'exil a été (plus ou moins) privilégié dans le champ d'investigation, il n'en affecte pas moins l'imaginaire du texte. Les hommes ont été les premiers à quitter le pays à la suite des différentes ruptures et de l'éclatement de l'ordre social traditionnel engendré par l'interventionnisme français en Algérie. Toute l'existence de l'exilé et tous les contrastes qui rapprochaient ou opposaient le pays *tamurt* et l'exil *lyerba* ont été traduits dans des textes chantés masculins.

Cette inhumaine coupure du pays ombilical s'exprime dans les chants, par le désespoir, certes, mais aussi, par la volonté de retrouver le rythme des saisons, l'odeur automnale de la terre, du bétail, ce lieu où la vieillesse et la mort ne font pas peur. Toute l'esthétique de la sensibilité est façonnée dans les métaphores de la sublimation. Duo fondamental, le chant de l'exil, des rives d'appels, de l'exhortation au retour, construit ce royaume de l'attente où tout se virtualise, jusqu'aux voix qui l'habitent (Mokhtari, 2001 : 49).

Mais la femme aussi a eu sa part. Elle n'a pas quitté le pays mais sa voix témoigne de son déchirement. C'est la « femme-natale »* qui relate à son tour l'histoire de l'émigration préméditée par « l'homme-vacant »* parti gagner sa vie, loin du village. Les textes que nous avons classés (dans le corpus) sous le thème de l'exil convoient des états d'âme féminins qui convoquent le corps. Un seul texte indique un duo un peu particulier. Ce ne sont plus les appels-réponses, dont parle R. Mokhtari, entre la femme-natale et l'homme-vacant qui se construisent dans la chanson médiatisée, où l'image de la femme est, tout en attente et en patience. L'homme également est obligé de se résigner, forcé à se désunir de la femme aimée que l'on marie, en son absence. Sa patience, à lui, et sa résignation peuvent

* Expression empruntée à Mokhtari (*ibid.* : 83).

dériver en la vengeance contre son sort et envers ceux qui en décident (les parents). Ce qui caractérise la séparation forcée, ce sont les comptes rendus des situations décrites dans les mélodies et les paroles imaginaires soulignant l'amour inassouvi.

Le texte suivant est un dialogue entre l'homme et sa bien-aimée, entre deux voix protagonistes. Il commence par la lettre que la femme écrit au bien-aimé qui est en France. Elle veut qu'il revienne car il ne doit pas subir les affres de l'exil. Il a laissé une place vide et le lit froid. L'homme répond en fantasmant sur la beauté de la femme aimée, au corps pur, éternelle vierge qui lui échappe. On l'a mariée. L'homme n'exhorte pas la femme à se résigner, à attendre son retour et les jours meilleurs, comme dans la chanson médiatisée. Il exprime au contraire son amertume vis-à-vis de la tradition, de ceux qui ont sacrifié son amour, pour lequel il a gagé tous ses biens.

<i>A yemma uriy tabraṭ</i>	Mère j'ai écrit une lettre
<i>yer fransa yer lqahwa</i>	Que j'ai envoyée au café en France
<i>S ddaw n tfaṛṛant</i>	Sous la vigne
<i>Inna-as i gma a d-yas</i>	Dis à mon bien-aimé de rentrer chez nous
<i>Tebḍ-ed l'aid tameqrant</i>	Car l'Aïd approche
<i>Yenna-yas</i>	Lui
<i>Timeḥremt n leḥrir</i>	Ton corps pur est une soie
<i>Tazegzawt n tcuḍaḍ</i>	Aux merveilleuses traînes bleues
<i>Yewt-iṭ wawu iqelb-iṭ</i>	Que le vent a jetée au sol et souillée
<i>Yettef-iṭ ufus azelmaḍ</i>	Moi je l'ai rattrapée de la main gauche
<i>Tenna-yas</i>	Elle
<i>Iyav-iyi wuzyin n gma</i>	Mon aimé tu me fais de la peine
<i>Yeḡḡa-d usu d asemmaḍ</i>	Car notre lit est froid
<i>Ay aneznaz yekkatn</i>	Ô voici que la pluie tombe
<i>Aqlay di tregwa nefsi i</i>	Tous nos espoirs fondent comme neige dans les rigoles
<i>Rsiy taqendurt n ccac</i>	J'ai mis pour toi ma plus belle robe
<i>Tinna ur d-bbwi tyersi</i>	Celle qui est sans accroc comme l'est ma virginité
<i>Yenna-yas</i>	Lui
<i>Taqemmuct d lwiz awray</i>	Ta bouche est un bijou en or
<i>Tibbucin d lmandari</i>	Et tes seins des mandarines juteuses
<i>Fellam i rehney leyru</i>	Pour toi j'ai gagé mes biens
<i>Rniy abernus</i>	Et mon burnous
<i>Lyella-yiw d kemmini</i>	Ma seule richesse c'est toi
<i>Yenna-yas</i>	Lui
<i>A taqcict a tamecṭuḥt</i>	Ô ma petite ô ma chérie

A tin i d-irebba ufus-iw
Lukan d lmut i temmut
Rebbi a k-işebbar ay ul-iw
Imi d rwaḥ i truḥ

Toi que je chéris depuis toujours
 Si tu étais morte
 Je me serais résigné et Dieu m'accorderait patience
 Mais te voici engagée ailleurs

Ad nyay seg mawlan-iw

La rage me prend et l'envie de tuer mes parents

Dans d'autres textes, le dialogue n'est pas apparent. La femme interpelle l'homme et raconte sa détresse et son désespoir suite à la trahison. Il n'a pas tenu à ses promesses. Son corps souffre. La femme fait part de son angoisse en l'absence de l'homme qui faisait son bonheur. La récitante du texte s'implique en parlant à la première personne du singulier. S'adressant à sa chevillière, elle projette sa passion sur ce bijou et s'exhorte à vaincre l'exil masculin par l'attente ou par la résignation. C'est le cas dans le texte suivant :

Ay axelxal bu tsarup
Isiyen i taddart lwil
Win i k-yepphuzzun iruḥ
Ataka di lpari
Ma yusa-d yezha wul-iw
Ma yeqqim yif-it Rebbi

Ô toi mon bracelet précieux
 Toi qui fais l'envie de tout le village
 Celui qui possède ta clé est parti
 Il est à Paris
 S'il revient tu seras heureuse
 Sinon il faudra te résigner

Parfois, elle décrit le drame de la séparation forcée qui intervient effectivement dans la réalité d'autres femmes, que des infidélités prévisibles de l'homme exilé et l'absence obligent à se plaindre. La récitante suggère ainsi des prénoms pour rendre compte de la douleur de toutes celles qui vivent le mal et la frustration au pays natal :

Ay axelxal bu tsarup
Wa k-ihuzzen id-agi
Aqcic acebḥan iruḥ
Imensi-yis di lpari
Tekker werḍya ad d-tessu
Terra-p i lwaɛd imeṭṭi

Ô toi ma chevillière à clef
 Dis-moi qui va te distraire ce soir
 Ton chéri est parti
 Il dîne à Paris
 Ouerdia s'est levée pour faire le lit
 Et s'est mise à pleurer

Si l'homme vit réellement l'exil, la femme le vit intérieurement. Il s'agit de la « fissure psychoaffective de l'amour refoulé » (*ibid.* : 41) duquel, dirait R. Mokhtari, les chanteurs masculins comme El Hasnaoui tirent substance et consistance. Mais la femme ne s'interdit pas d'en faire part : elle fait fi de tout interdit et s'exprime sur la vie sentimentale en exprimant les fantasmes, en images et en prenant à témoin les choses qui les symbolisent comme ici la chevillière qu'elle présente comme le symbole de l'amour. L'action de bercer ou de distraire le bracelet est à la fois une magnifique métonymie et une réponse sublimée à l'absence de l'aimé qu'elle rend puissant par le seul objet qui la rattache à elle. Même si l'homme trompe sa femme avec une femme occasionnelle (l'occidentale *tarumit*), la première ne le renie jamais. Pour combler son vide affectif, elle continue à l'attendre². Dans le corpus étudié, la condition de la femme est restituée

² A ce propos, R. Mokhtari (*ibid.* : 40) écrit : « à l'amour inassouvi d'une féminité sans réalité spatio-temporelle s'oppose le corps-plaisir de tarumit, forme frustrée du premier, fait de patience, de sacrifice, de dévouement, d'attente, de sevrage dont la passion d'amour est

dans sa réalité psychoaffective par les appels passionnels que la femme adresse par l'intermédiaire des lettres ou de messagers ailés (les oiseaux). Et dans le contexte de l'amour sublimé, manquant, elle inscrit le corps et sa vision subjective. La femme envoie une lettre au bien-aimé qu'elle attend mais en vain :

*Uriy-as tabrap teččur
Keřrey-as lehduř
Wařila izad yef qeņtar
Aqliyi cbiy asennur
Cabey p-paqrurt
Aqcic wukud nemzacer*

Je lui ai écrit une longue lettre
J'en ai trop dit
J'y ai mis cent kilos de paroles
Moi qui suis maigre comme un clou
Jeune je suis déjà vieille
A cause de ce garçon que j'ai dans la peau et que j'attends

Point de tabou, point de pudeur, la voix de la femme se dénude dans son langage. La femme envoie un messenger ailé pour rappeler à l'homme qu'elle est éprise de lui et impatiente de le revoir. Elle lui écrit. La femme introduit implicitement son désir de sexe avec l'homme exilé à Paris.

*A řtir ma d-ak arruy
Ad ak-aruy abiduē
Anida k-uzney terseř
yer lpari yer lluh
Ina-s i Ęmed bu leęyun
Louher sebbed-as acluh*

Oiseau si je lui écrivais
Je lui écrirais des tonnes
Et tu t'écraseras là où je t'envoie
Sur le sol de Paris
Dis seulement à Ahmed au beau visage que
Djouher a envie de faire se dresser ton membre

A trop vouloir dire et faire part de ses désirs, de ses obsessions, elle choisit le mot récipient *abiduř* pour indiquer la qualité des paroles qu'elle pourrait émettre et envoyer à son bien-aimé au beau visage (Ahmed aux beaux sourcils) *bu leęyun* qui est à Paris, pour lui faire part de son émotion et de son désir de sexe. La femme aurait utilisé le mot *acellul* (pénis) pour mieux se faire comprendre mais, pour la rime et pour l'équilibre des vers, elle utilise le mot *acluh* (vieux burnous). Mais c'est surtout un moyen détourné pour se tirer d'embarras et ne pas être trop explicite.

Enfin, l'union sexuelle entre l'homme et la femme se fait beaucoup entendre dans les textes féminins sur l'exil. Sans aucune nuance, les récitantes transmettent leurs sentiments, leurs désirs, comme dans ce texte :

D řemvan ad nřzzeb anřebber
préparatifs

*Tilawin yellint s wagus s usu
Ma nedder yezřif leęmer
Yerna ar d anemęer
A neřteř agerru deg fus*

Le carême approche et nous en faisons les

Les femmes se mettent au lit
Si nous vivons longtemps
Nous nous reverrons
Tu tiendras dans ta main mon cigare allumé

Pendant le carême, on doit se priver, non seulement de nourriture mais de toute réjouissance sexuelle. Mais le soir (après la rupture du jeun) les rapports sexuels sont permis. Dans le texte, le carême est un heureux événement pour les femmes

toujours protégée dans un futur indéterminé. L'image idyllique de la femme natale, idéalisée à l'extrême, exhortée à vaincre l'exil masculin par l'attente, répond en fait à l'imaginaire de tout émigré coupé de sa famille ».

qui font les préparatifs et se mettent au lit en se délestant de leurs habits. En attendant, elles souhaitent le retour des hommes absents lesquels, dès leur retour au pays, les combleront. Elles seront incendiées par leurs « cigares enflammés ». *agu* « ceinture » souligne le corps, en même temps que les pulsions, fantasmes et la patience féminine, et *cigare (agerru deg fus)*, l'amour assouvi, le feu et le désir satisfaits. Magnifique métonymie du désir sexuel partagé et de la souffrance sublimée par l'imaginaire et la création esthétique.

Les femmes récitantes font une place même aux personnes agitées, qui ressemblent au Diable, jamais content et que Dieu fait sortir du paradis. Le corps est représenté par les paupières maquillées de Satan :

<i>Cciṭan bu yrgel yesbey</i>	Une sorte de Satan aux paupières maquillées
<i>Tuy-it di loennet imetteε</i>	Prospérait au paradis
<i>Ayepharriv alammi t-iffey</i>	Elle y fit tant de remous qu'à la fin elle dut en sortir

Le corps donne lieu ici à une sorte de fantastique par lequel il échappe à la fatalité de l'être jeté au monde pour souffrir. Il incarne aussi le plaisir et la joie, comme dans certains textes où l'homme et la femme se divertissent sexuellement.

La mise en scène du corps s'organise également autour d'un dernier thème : la magie que nous avons déjà évoquée en détail dans la première partie de la première section de notre travail sur le corps (Kherdouci, 2007). Les femmes récitantes envisagent des actions magiques exercées sur le corps de l'homme. Le rapport du corps à ce domaine apparaît dans le désir fougueux de la femme à vouloir s'imposer en ce qui concerne sa vie sexuelle. Appliquer des potions magiques sur son corps, le corps de l'homme, envoûter celui-ci est pour elle une manière de le dominer, mais pour mieux l'attirer vers elle. Peut-être croit-elle aussi qu'elle a besoin d'une action particulière qui puisse lui assurer la libération sexuelle. Dans la totalité des textes à caractère magique la femme joint le geste à la parole. Le geste appuie la parole qui détient à elle seule un pouvoir : « les femmes et les hommes kabyles croient en la magie de la parole, car elle est un moyen de communiquer avec leur environnement humain et avec la nature. La langue formulée relève du pouvoir de l'invisible et donc du domaine religieux » (Makilam, 1999 : 11). La poésie possède un pouvoir d'agir sur le mauvais sort et le geste dans la procédure rituelle, magique, articulée seule ou animée par une parole de pouvoir, qui influe de façon bénéfique ou maléfique. En effet, elles interpellent des forces afin d'intervenir dans leur vie et celle de l'homme.

La femme accomplit des actes afin d'attirer le regard et l'attention de son mari ou des hommes en général. Comme nous le savons (dans les rites) les femmes ont recours à une série de plantes, de drogues ou d'objets pour soigner des maladies et surtout expulser le mal. Dans le cas du corps, la plante a une représentation un peu spéciale chez la femme. Elle peut servir de maquillage. La femme l'applique sur son corps pour se faire belle et attirer le regard.

<i>Hukey louz i tuεlac</i>	J'ai enduit ma gencive de feuille de noyer
<i>Ad yuri sekden warrac</i>	Pour que les garçons me regardent
<i>Am lqayed yef lefrac</i>	Comme un Caïd vautre sur son lit

La femme qui se fait belle sera l'élue du cœur des hommes et ressemble à cet individu prestigieux qu'est le Caïd. Qui ne voudrait pas d'un tel sort ?

La plante peut également servir d'appoint à la parole. Et la femme se contente de se confier à elle, comme dans le texte, où elle récite des paroles magiques en s'adressant au chêne vert qu'elle flatte en le qualifiant de Caïd, pour que son mari la désire. Elle veut être la dominante et l'homme, le dominé. Elle l'imagine dressé comme une cabane *aεcuc* faite de chêne vert et le frapperait sur le visage *axenfuc*. Le paradoxe est que souvent, c'est la femme qui est frappée et non l'homme, ici, la femme inverse les choses puisque c'est elle qui émet le souhait de frapper l'homme. Le contraire se réalise, eu égard à la perception qui se dégage de l'esprit de la femme concernant ses rapports avec l'homme et le pouvoir de la magie. La formulation poétique construit un certain accord entre elle, ses vœux et l'efficacité de la plante.

La magie a sans doute un rapport avec l'attention portée à soi. D'où l'intérêt des différentes applications des plantes sur le corps, réalisées dans le but d'être vues, comme dans la pratique du henné qu'applique la femme pour être désirée.

<i>Sslam εlikum a lhenni lhennani</i>	Salut ô doux henné
<i>I d-ikren di tyezwa n rmali</i>	Qui a poussé sur les terres sablonneuses
<i>Ifkan aεar yer lqεa</i>	Ta racine s'enfonce dans les profondeurs
de la terre	
<i>Dεay-k s Rebbi d Nnbi</i>	Je t'implore par Dieu et son Prophète
<i>Medden teggen-k i tbul</i>	Les gens t'appliquent sur les tambours
<i>Nekk ak-ggey i leqbul</i>	Moi j'en enduis mes membres pour que l'on me désire

La densité de la formule éclate dans le rapprochement que fait la femme entre la plante qu'elle utilise, le sens qu'elle lui attribue et le but qu'elle veut atteindre. Henné, khôl, savon peuvent avoir des sens ordinaires mais pour la femme, ils sont des moyens permettant la réduction des distances sociales avec l'autre. L'objectif étant de parvenir à exister socialement. La magie et ses applications laissent percevoir la glorification de l'ego. Peu importe les conséquences qui peuvent survenir sur les autres, l'essentiel est le bien-être de soi. Dans ce texte, par exemple, elle se maquille les yeux rien que pour envoûter les hommes, les séduire et porter atteinte à ses semblables dont elle envisage sans vergogne qu'elles puissent être abandonnées par leurs maris :

<i>Kεhhely i myat ccfar</i>	Cent cils maquillés
<i>Rniy i myat dkar</i>	Cent hommes envoûtés
<i>Sfesdey i myat mra</i>	Cent femmes abandonnées

Ccfar « cils » indiquent métaphoriquement le corps de la femme, *dkar* « le sexe » masculin et *mra* la femme. Le maquillage devient l'indicateur de l'affirmation de soi.

Dans d'autres textes, l'homme devient le lieu d'une expérimentation :

<i>Ssewy-ak aman n tebzziṭ</i>	Je te fais boire mon urine
<i>I d-yekkan ger tasa d tmit</i>	Cette eau qui vient de mon intimité
<i>Ad teṭharabev felli</i>	Tu seras mon ange gardien

Akken iḥarab wergel yef tit

Comme la paupière l'est pour l'œil

En récitant des paroles, la femme prépare une potion que constitue son urine, elle la fait boire à l'homme qu'elle désire. Ce dernier deviendra nécessairement son protecteur. Le corps est très lourdement convoqué dans ce texte : à travers l'évocation de la vessie *tabezziṭ* (réservoir d'urine), du foie et du « nombril » (passages et voies de l'urine) ainsi que de la paupière pour l'homme protecteur et de l'œil pour la femme protégée.

Dans ce texte encore, elle fait boire à l'homme son propre (à elle) crachat pour mieux le dominer et attirer son amour envers elle et affection vers ses parents.

Seččey i wergaz-iw
Imetman n yedmaren-iw
Leqlam-ines d iles-inu
Tadwap-ines d ul-inu
Ad iyi-iḥemmel nekkin
Ad yernu imawlan-iw

A mon époux j'ai fait boire
Mon crachat
Ma langue sera sa plume
Mon cœur son encrier
C'est moi qu'il aimera, moi
Ainsi que mes parents

L'homme dominé par la femme deviendra une chose facilement manipulable. Grâce au crachat qui l'envoûterait, il fusionnerait avec son corps *leqlam-ines d iles-inu* « ma langue sera sa plume » et *Tadwaṭ-ines d ul-inu* « mon cœur son encrier ». Ainsi, il ne réagira qu'à ses ordres. Salive *imetman*, poitrine *idmaren*, langue *iles* et cœur *ul* sont les éléments magico-poétiques du texte. L'homme se gagne : il faut non seulement séduire son mari par le maquillage mais le conquérir coûte que coûte, y compris par les pouvoirs maléfiques, tant est vulnérable son statut social.

Dans l'un des textes du corpus, la femme précède son mari dans leur chambre comme un lion, se pare de scorpions et se ceint de serpents venimeux pour qu'au final il soit hanté par son amour et littéralement assiégé par elle :

Kecmey fellak s p-pazim
Ḥelsey-d yurek am yizem
Begsey-d s yezrem
Xelyey-d s iyidem
Lemḥibba-inu a k-tali
Akken tuli tmeṭṭant bunadem

Je te précède avec fierté dans la chambre d'amour
Vaillante comme lion
Ceinte de serpents venimeux
Et parée de scorpions
Mon amour te hantera
Comme la mort assiège le moribond

Ainsi gagné selon ce désir ou ce fantasme, l'homme sera soumis, rendu inoffensif et, selon les lois de la magie, l'emprise de la femme sur lui sera éternelle :

Ssiy-as i wergaz-iw usu s lmul
Segney-t taguni bb-wewful
Rriy-as taberda uyerrus
Ad fellas rekbey ur ṭrus

A mon mari j'ai fait un lit douillet
Je l'ai fait dormir comme un loir
Je suis un cavalier qui domine sa monture
Et mon emprise sur lui sera éternelle

Dans le texte féminin, ce qui est observable, c'est la richesse des images et de l'imaginaire féminin. Le corps est caractérisé par un mouvement continu, il est un espace d'imagination. Lui qui a toujours constitué un tabou dans la société kabyle, semble devenir un objet apprivoisé, que la femme récitante se garde de toute nuance péjorative. Elle imagine son corps et celui de l'homme et fait donc appel à ses rêves, ses fantasmes. Elle ouvre la voie d'une littérature, laquelle n'existe certes que dans son esprit mais dénotant de l'imaginaire de l'érudition. L'évocation du

corps, impossible dans la réalité sociale kabyle, est rendue possible dans les textes féminins.

L'image n'est pas immobilisée par la peinture des états d'âme et la poésie et la désignation du corps, comme dirait J. Duvignaud « n'est jamais innocente ». L'image symbolique se transpose et évolue en fonction de l'extase corporelle dont fait part la femme dans le corpus. Ceci se lit dans la thématique qu'elle développe et que l'agencement des thèmes révèle avec toute une série d'interférences entre eux.

La voie de l'imaginaire attribue une valeur fondatrice au corps, conçu comme meilleur partenaire que l'on puisse avoir. Le corps, tabou et nourri par des contradictions, s'impose comme un lieu de prédilection du discours poétique et chanté. La femme découvre à travers son corps une autre issue à sa vie : une forme possible d'affirmation de soi ; « une forme possible de transcendance personnelle et de contact. Le corps n'est plus une machine inerte, mais un alter ego d'où émane sensation et séduction. Il devient le lieu géométrique de la reconquête de soi, un territoire à explorer à l'affût de sensations » (Le Breton, 2003 : 7). Elle a soudain la passion de son corps et favorise une relation toute maternelle, de bienveillance pour faire valoir celui-ci. Son effort à parler de son corps est une preuve du fait qu'elle souhaite l'assumer pleinement. Les différents registres du tableau assimilent le sens du corps à plusieurs couleurs. Séduction, sexualité, érotisme, affection, plaisir, souffrance, angoisse, négligence, vie malheureuse, infidélité, débauche, déshonneur et enfin beauté dévoilent toute la dignité du corps. Ces couleurs montrent l'évolution progressive et graduelle de son image dans le texte. Image négative et positive du corps ainsi opposent et relie : femme/homme, sentiment/désir, vouloir et pouvoir.

La récitante impose un discours social sur le corps à travers le discours poétique. Elle travaille à définir le corps et à vivre l'unité de son existence. Des images symboliques mettent à profit sa souffrance causée par l'amour, l'impuissance de l'homme, l'infidélité, le déshonneur. Elles montrent également sa révolte contre l'homme, idiot, indifférent ou brutal, contre le destin et le bienfaiteur, contre la société (mariage forcé par exemple). Désormais elle refuse le cours des choses, ainsi que les pratiques sexuelles qu'on lui impose. La femme fonde sur une représentation renouée, une identité plus légitime et acceptable. L'univers de l'image, fondement de la création poétique, tend à donner une signification au désordre apparent, et à révéler les logiques sociales et culturelles.

Nous voulons enfin évoquer les caractéristiques de l'œuvre féminine anonyme chantée. L'apparition du corps dans cette dernière est destinée à l'explorer intimement dans le but de le communiquer par le domaine de l'esprit et de l'intelligence. Les différents textes dérivent d'un esprit féminin où le sujet du corps est une approche de l'être et de l'âme. La femme, s'aventure dangereusement. Elle a décidé de le chanter en dépit des risques qu'elle en court.

Ainsi, toutes les sensations du corps sont reprises dans la création féminine orale. Elles sont nées essentiellement dans un enjeu de l'invention et de la fiction, donc de l'imaginaire, qui ne se constitue pas contre le réel. Le texte féminin chanté s'honore en premier lieu de dériver de la tradition orale, d'une création groupale. En second lieu, il envisage le corps dans un espace rituel, en tant que lieu de la

construction sociale de l'identité et dans ses relations avec l'appareil psychique. La poésie chantée féminine se voit comme une création. Aussi les traces du corps dans cet art féminin montrent-elles les situations érotiques extrêmes dénotant les différentes expériences et aventures amoureuses, rêvées, fantasmées ou mythiques mais ne le rebutent pas. Au contraire, elles le fixent dans la parole chantée pour l'actualiser.

N'ayant jamais fait partie d'une école littéraire ou artistique, les femmes récitantes effectuent un travail spontané. Elles improvisent et inventent ces scènes cosmiques, dans une perspective euphorique et le moment de l'*urar* (de la joie) vient confirmer l'attachement de leur être à la vie.

Les femmes pallient le manque et la frustration qu'elles vivent quotidiennement. Elles s'arrachent à la vie habituelle qui les considère comme non justiciables, qui les exclut. Le corps est rendu visible dans les vers, où l'homme, la femme, l'émotion, le rêve, le sexe et l'amour sont intégrés. Les images, les métaphores, les allusions et les comparaisons, les états d'âme remettent la vie en ordre. Le corps « s'écrit » dans l'imaginaire : les différentes parties du corps (visage, sourcils, cils, mains, jambes, taille, sexe) et tous les motifs d'échanges (regard, rêve, désir...).

Pour le groupe de femmes qui sont à l'origine de la création des textes, dirions-nous en conclusion, le corps parle si fort qu'il ne peut se taire. Sans doute ont-elles besoin de capter quelque chose qui échappe à tout discours logique et qui est un certain état d'harmonie entre elles et le monde. Les femmes ont su élaborer un contact direct avec le corps qu'elles ont retrouvé, évoquant pour elles une suture avec leur être, mais aussi avec l'homme qu'elles ne peuvent envisager séparé d'elles.

Tous les symboles, toutes les images relevées ici sont autant d'aspects de la créativité féminine. Les vers mettent en scène la femme-individu qui veut sortir de sa solitude et fait en même temps sortir l'homme de la sienne. Autour du corps bouleversant bouleversé, elle se restructure publiquement et socialement dans le processus de la création poétique chantée.

Dans toute la chanson kabyle qu'elle soit anonyme ou médiatisée, la femme (anonyme ou artiste) se crée un « Moi » neuf, qui dépasse ses déterminations sociales.

Les poèmes féminins chantés n'ont pas de titres mais sont déterminés par tous les imaginaires que les femmes récitantes nous offrent. La chanson anime les désirs, attire l'écho sur tous les traits inhabituels du corps. Les *urars*, qui ont presque disparu aujourd'hui, étaient des moments d'ivresse. Dans le corpus examiné, le langage du corps circule dans les poèmes chantés par l'évocation des parties du corps qui reviennent le plus fréquemment. Cette évocation allie la beauté à de grandes qualités du cœur, mais aussi elle harmonise les contraires, réunit étroitement par l'imagination l'homme et la femme tout en améliorant leurs rapports. L'idéologie des femmes qui récitent les textes anonymes est à l'encontre de l'idéologie groupale organisatrice. Les femmes font rupture avec l'atavisme groupal dans leur création esthétique traditionnelle où le soi et le corps sont simultanément réinventés.

Références bibliographiques

- Adel, F. (1998), « La nuit de noces ou la virilité piégée », *Insaniyat*, n° 4, Vol II, 1, Oran, CRASC.
- Bourdieu, P. (1990) « La domination masculine », Paris, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 84, p. 2-31.
- Kherdouci, H. (2007), *La poésie féminine anonyme kabyle : approche anthropo-imaginaire de la question du corps*, Thèse de doctorat, Université Grenoble III, Décembre, 539 p.
- Le Breton, D. (2003), *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF/Quadrige.
- Lacoste-Dujardin, C. (2005), *Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie*, Paris, La découverte.
- Makilam, (1999), *Signe et rituels magiques des femmes kabyles*, Aix-en-Provence , Edisud.
- Mokhtari, R. (2001), *La chanson de l'exil, les voix natales (1939-1969)*, Alger, Casbah Editions.
- Mahfoufi, M. (2005), *Chants de femmes en Kabylie, fêtes et rites au village*, Paris, Ibis Press.
- Oussedik, T. (1992), *Des héroïnes algériennes dans l'histoire*, Alger, Dar El Ijtihad et Epigraphe.

Questions de métrique kabyle traditionnelle

Kamal Bouamara
Université de Béjaïa (Algérie)

تعالج هذه المساهمة إشكالية العروض في الشعر القبائلي التقليدي، فتبرز أنماط "الأشكال" المستعملة فيه، والتي تنوزع إلى ثلاث مستويات هرمية، هي: الوزن، و"الشكل الثابت"، و"الشكل الوسيط" أو المقطع (الفرعي).
وقد قام المقال بجرد مختلف الفرضيات التي تمخضت عن التفكير في هذه المسألة خلال المرحلة الاستعمارية الفرنسية، مشيراً إلى أنها، أي الفرضيات، وعلى الرغم من أهميتها جميعاً، لم يكن لها نفس التأثير على المتلقي.
واستناداً إلى الفرضية الرائجة في الأوساط القبائلية، والتي دافع عنها بن سيدرة وفرعون ومعمري، حاولت المساهمة جرد أنواع الأوزان و"الأشكال الثابتة" التي يوظفها الشعر المدروس هنا، وتقديم أمثلة موضحة لكل حالة.

La poésie kabyle contemporaine est sensiblement différente de la poésie traditionnelle. Bien qu'il ne s'agisse ici que de cette dernière, nous pensons qu'il est nécessaire de commencer par montrer en quoi la première se démarque de la seconde. Cette distinction est par ailleurs nécessaire pour mieux cerner les contours de l'objet dont il sera question dans la présente contribution.

Ainsi que nous l'avons écrit ailleurs (Bouamara, 2007), la littérature kabyle actuelle n'est plus ce qu'elle était au début de l'indépendance politique de l'Algérie, et encore moins durant l'époque coloniale française (1830-1962). La transformation profonde de la configuration littéraire d'expression kabyle traditionnelle est due, essentiellement, à l'avènement en Algérie, voire au Maghreb, de deux phénomènes culturels importants : il s'agit, d'un côté, de ce que l'on appelle le processus de « passage à l'écrit » et, de l'autre, de la médiatisation. Le phénomène de l'écrit, qui a traversé à la fois la langue et la culture berbères (dont la littérature) dès le milieu du XIX^e siècle, a donné naissance, dans un premier temps, à une *littérature orale transcrite* et, plus tard, à une *littérature écrite*, dont la première création écrite en kabyle remonte aux années 1940¹. De leur côté, les moyens modernes de communication, à l'instar du disque magnétique et de la radio², et leur investissement immédiat par les artistes kabyles, notamment en France où il y a eu, dès les années 1910/20, une forte émigration, ont donné lieu à une *littérature orale médiatisée*. A l'heure actuelle, cette littérature écrite est diversement composée, puisque plusieurs genres dits « modernes » sont représentés : poésie, roman, nouvelle, chronique, théâtre, etc. Par ailleurs, en ce qui

¹ *Les cahiers de Bélaïd ou la Kabylie d'antan*, ouvrage qui n'a été publié par le FDB (Fichier de Documentation Berbère) qu'en 1963 (en version bilingue : kabyle/français), ont été rédigés en réalité dans les années 1940, puisque Bélaïd décède en 1950.

² La radio d'Alger a commencé à émettre en kabyle dès 1937 ; celle de Béjaïa (ex-Bougie) en 1947.

concerne la poésie écrite, de nombreux recueils ont été publiés durant ces deux dernières décennies, dans lesquels on trouve de la poésie versifiée, de la poésie libre, mais également de la prose poétique.

Pour ce qui est de la littérature orale traditionnelle, en général, nous pensons qu'elle présente au moins les deux caractéristiques suivantes :

- (i) elle est d'essence orale, ce qui signifie qu'elle se manifeste publiquement soit sous forme chantée, soit sous forme déclamée, ou alors sous forme mixte ;
- (ii) elle est très souvent³ versifiée.

La présente contribution se limitera à la métrique de cette poésie orale traditionnelle.

Quelques définitions relatives à la métrique

La métrique, écrit Cornulier (1995 : 13), est l'étude des *régularités systématiques* qui caractérisent la poésie littéraire versifiée, qu'il s'agisse des formes de vers (mètre), de groupes de vers (strophe) ou parfois de poèmes entiers (« forme fixe ») ... (c'est nous qui soulignons).

Etudier la métrique d'une poésie donnée, consiste donc à rendre compte des types de mètres qui y sont employés, des « formes fixes » des poèmes et, éventuellement, des « formes » intermédiaires. Le mètre étant défini par un nombre défini de syllabes, la syllabe est par conséquent l'unité de base de toute métrique. Au dessus du mètre, il y a la « forme fixe » du poème et, comme forme intermédiaire, on peut trouver éventuellement les strophes, voire les sous-strophes. L'existence de la strophe n'est par ailleurs attestée que si le poème est constitué de vers dont le nombre correspond, au moins, au double de celui dont les formes fixes simples sont formées. En outre, les strophes, lorsqu'elles existent, sont délimitées par le changement de la rime à l'intérieur du poème. Nous y reviendrons.

Les différentes hypothèses sur la métrique kabyle

La réflexion sur les mécanismes qui meuvent la poésie kabyle traditionnelle remonte à l'époque coloniale⁴. Après l'indépendance, elle n'a pas cessé de connaître un regain d'intérêt, dans la mesure où des hypothèses abondent. Nous nous limiterons aux plus importantes et par ordre chronologique de leur apparition.

L'hypothèse de Basset (1952)⁵

En analysant quelques poèmes de veines et de factures différentes, Basset a proposé pour le kabyle une théorie de type accentuelle. « Sa description, écrit

³ Dans les dits de chez Cheikh Mohand (Mammeri, 1990), on trouve bien de la prose rythmée.

⁴ Voir notamment Hanoteau (1867), Ben Sedira (1887) et Basset (1952).

⁵ La première édition des écrits de Basset sur la métrique kabyle date de 1952 ; ici, nous utilisons l'édition de l'*EDB* (1986, 1989).

Bouamara (2003 : 303), a porté sur la rime, la scansion syllabique et les accents. Sur la base de la rime, Basset a distingué deux types de poèmes : (i) deux neuvains dont la rime est configurée comme suit : aab, aab, aab ; (ii) six sizains dont la formule rimique est variable d'un poème à l'autre. Sur la base du décompte syllabique, il a constaté l'irrégularité du nombre de syllabes en passant d'un vers à l'autre (le nombre va de 5 à 8) [...]. Enfin, sur la base de l'accent, l'auteur a décelé, en général, 03 accents pour chaque vers analysé ». Il s'agit donc, selon Basset, d'une métrique à trois accents.

L'hypothèse de Mammeri (1969, 1991)

Selon Mammeri (1969 : 79, 1991 : 84), qui a repris Ben Sedira (1887) et Feraoun (1960), le vers kabyle est fondé sur trois caractéristiques : la syllabe, le décompte syllabique et, enfin, la rime ou l'assonance – qui marque toujours la fin de vers.

L'hypothèse de Chaker (1984)

A travers son analyse qui a porté sur deux poèmes appartenant à la veine dite villageoise, Chaker remarque que le vers kabyle repose plus fondamentalement sur deux types de récurrences :

- (i) récurrences phoniques, dont : *a.* intonatives ; *b.* accentuelles ; *c.* phonologiques parmi lesquelles la rime (ou l'assonance) ;
- (ii) récurrences grammaticales, au sens large du terme : lexicales, morphologiques et syntaxiques.

Chaker (1984 : 43) soutient que l'élément fondamental du vers kabyle se situe bien au niveau de la structuration prosodico-syntaxique et que « Les autres formes de récurrences, bien qu'elles ne soient pas totalement absentes (RIME, SYLLABATION..., cf. ci-dessus), paraissent nettement secondaires et peu prégnantes. »

Soulignons que dans cet article, Chaker propose une disposition typographique des vers en hémistiches.

L'hypothèse de Salhi (1996, 2007)

Salhi (1996 : 62) a axé sa démonstration en prenant en considération *a.* la mélodie de l'énoncé (vers), c'est-à-dire l'intonation ; *b.* son organisation syntaxique et *c.* son organisation sémantique. Autrement dit, Salhi propose également la disposition typographique des vers en hémistiches.

L'hypothèse de Bounfour (1999)

Bounfour a fondé son hypothèse sur trois types d'arguments : la structuration prosodico-syntaxique des vers, la qualité de la rime/assonance et la transcription autochtone de la poésie en caractères arabes. Selon Bounfour, les fins de vers

kabyles, par opposition aux fins des sous vers, s'achèvent par des syllabes marquées, comme la CVC ou CVCC.

Par ailleurs, Bounfour, comme Chaker et Salhi, propose la disposition des vers en hémistiches.

L'hypothèse de Bouamara (1995, 2003)

Après avoir remis en cause l'hypothèse selon laquelle la rime ne clôt pas seulement les fins de vers, mais également les fins des sous vers, Bouamara (2003 : 315 et suivantes) soutient que c'est la courbe intonative – qui se manifeste lors de la déclamation des poèmes oraux – qui constitue le critère démarcatif entre les fins de vers et celles des sous vers.

A l'instar de Chaker, Salhi et Bounfour, Bouamara propose également la disposition en hémistiches.

L'espace du présent article ne nous permettant pas d'en dire plus sur les fondements de chacune de ces hypothèses⁶, nous allons donc à l'essentiel. En fait, le nœud du problème que tente de traiter ces hypothèses se situe au niveau de la définition du vers (kabyle), d'où cette question récurrente : sur quels critères se définit le vers kabyle ? Selon :

– le nombre de syllabes et la rime ou assonance, qui clôt les fins de vers (Ben Sedira, 1887 ; Feraoun, 1960 ; Mammeri, 1969) ;

– le nombre de syllabes et la rime ou assonance, *en plus* d'autres critères, tels que l'accent (Basset, 1952), les éléments grammaticaux (Chaker, 1984), le rythme et l'harmonie (Salhi ; 1996, 2007), le marquage de la syllabe (Bounfour, 1999), l'intonation (Bouamara ; 1995, 2003).

Il va de soi qu'en fonction de l'hypothèse retenue, on aura affaire soit à des vers simples, soit à des vers composés, constitués de deux ou trois hémistiches (ou vers composants). En conséquence, nous obtiendrons, dans un cas comme dans l'autre, non seulement des mètres différents, mais également des « formes fixes » différentes.

On trouvera dans Bouamara (2003 : 312 et suivantes) un compte rendu détaillé et critique sur chacune de ces hypothèses. Par ailleurs, l'hypothèse que nous avons défendue pour la poésie kabyle – attribuée à Si Lbachir Amellah (1861-1930) – en 2003, nous paraît aujourd'hui limitée, parce qu'elle ne s'est fondée que sur l'intuition et l'ouïe. Ainsi que Chaker (1999) l'a fait pour l'accent en kabyle, il serait nécessaire de recourir à l'analyse instrumentale pour mesurer l'intonation et en avoir des données chiffrées.

Par prudence, nous nous en tiendrons donc ici à l'hypothèse défendue par la chaîne Ben Sedira (1887), Feraoun (1960) et Mammeri (1969, 1991) ; la seule hypothèse qui a par ailleurs fait école dans le domaine kabyle jusque-là. Selon ces auteurs, le vers kabyle est défini par le nombre de syllabes et la rime, qui clôt les fins de vers.

⁶ Pour plus de précisions sur ces différentes hypothèses, cf. Bouamara (2003 : 302 et suivantes).

Il va de soi que la rime constitue un critère important à la fois dans la définition du vers et dans celle de la « forme fixe » du poème.

Les différents mètres de la poésie kabyle traditionnelle

Dans l'un de ses travaux, Mammeri (1991) a essayé d'identifier les types de mètres de la poésie kabyle traditionnelle. Selon lui, ils sont au nombre de quatre : le 7-syllabe⁷, le 5-syllabe, le 4-syllabe et enfin le 3-syllabe, lequel est très épisodique. Typologie que nous admettons. En revanche, lorsque ces types se combinent entre eux et donnent lieu aux différentes « formes fixes », nous remarquons que certaines d'entre elles n'ont curieusement pas été repérées par l'auteur.

Dans le présent article, il s'agit de compléter autant que faire se peut cette liste de « formes fixes » et d'illustrer nos propos en donnant des exemples que nous puiserons dans un corpus de poèmes kabyles attestés. Notre corpus est essentiellement constitué des recueils suivants : Hanoteau (1867), Ben Sedira (1887), Boulifa (1904)⁸, Mammeri (1969, 1988) et enfin Bouamara (2003). Certains de ces recueils posent néanmoins un sérieux problème de datation : entre les trois premiers et les autres, il n'y a pas en effet de commune mesure. Les trois premiers, qui portent sur la poésie kabyle du XIX^e siècle (et sur celle des siècles précédents), ont été publiés au cours du XIX^e siècle. En revanche, bien qu'il soit question de poésie de la même époque, les autres n'ont été constitués et publiés qu'au cours du XX^e siècle. Ce problème de datation ne concerne pas seulement les recueils que nous venons de citer, il est généralisable à tous les autres travaux dont les conditions de collecte, de constitution et de publication sont similaires. La question qui s'impose est dès lors la suivante : comment doit-on traiter un recueil qui est censé rapporter les dits oraux des poètes du XIX^e siècle, voire du XVIII^e siècle, mais dont l'établissement et la publication n'ont été effectués qu'au cours du XX^e siècle, par exemple ? Est-ce vraiment de la poésie du XIX^e siècle (du XVIII^e siècle, etc.) ? La question mérite d'être posée.

Nous savons que dans le contexte de l'oralité, la mémoire des personnes est sélective et qu'au fil du temps, les productions orales, y compris les plus symboliques pour le groupe, s'érodent, s'oublient et disparaissent à jamais. Comme conséquence immédiate de ce phénomène d'érosion, qui est par ailleurs inhérent à toutes les littératures orales, nous n'arrivons à obtenir des poèmes du passé que des versions tronquées de mots, de vers, voire de strophes entières. Ces « amputations » pourraient en conséquence nous induire en erreur, particulièrement dans le champ de la métrique où il est question de mètres et de « formes fixes ». Elles pourraient par ailleurs fausser complètement les données métriques. Serait-ce la raison pour laquelle Mammeri (1991) n'a pas répertorié certaines « formes fixes » en usage dans la poésie kabyle « ancienne », comme le huitain et les formes à 10 et à 12 vers ?

⁷ Le 7-syllabe est pour Mammeri (1991 : 84) le vers « d'or » de la poésie kabyle.

⁸ Bien qu'il n'ait vu le jour qu'au tout début du XX^e siècle, le travail de Boulifa sur la poésie de Si Mohand Ou-Mhand a été réalisé du vivant même du poète.

Les « formes fixes » sans la rime

Selon la combinaison de ces types de mètres, nous obtiendrons les « formes fixes » que nous donnerons ci-après. Celles-ci peuvent avoir deux statuts différents : elles sont considérées soit comme des poèmes monostrophiques, soit comme des strophes (ou des sous-strophes) qui composent les poèmes longs.

Les formes monostrophiques

1) Le quatrain et le quintil

Les formes du quatrain et du quintil sont employées, par exemple, chez Sidi Qala, un poète qui a vécu bien avant l'avènement de la colonisation française en Algérie.

– Le quatrain : 77 77

L'exemple suivant est un poème de Sidi Qala (Mammeri, 1988 : 216).

Ddwa usemmid t-times

Remède froid-du c'est feu

Le remède au froid c'est le feu

Di ccetw'ur tessei nnuba

En hiver n'a pas-elle tour

Toujours là l'hiver

Anebdu teqqim wehdes

Été reste-elle seule

Vienne l'été et elle est délaissée

Alamma tella ssebba

Jusque existe-elle occasion

Sauf en cas de nécessité

Mais, contrairement à ce que soutient Mammeri (1991 : 85), certaines de ces formes ne sont pas archaïques, puisqu'elles étaient encore en usage au milieu du XIX^e siècle. Par ailleurs, on les trouve en usage chez les femmes, durant la guerre d'Algérie (1954-1962).

– Les quintils

(i) 747 77

Comme illustration, un fragment d'un poème de Mohand Saïd Ath Lhadj (Djellaoui, 2004 : 127) :

A ṭtir bu leḡnah xewwer

Ô oiseau aux ailes prend-toi le ciel

Oiseau aux ailes rapides, prends ton envol

Qbel a-tenqer

Avant poind-elle
Avant le lever du soleil

(ii) 777 77

Exemple : fragment d'un poème anonyme (Bouamara, 2005 : 95).

Amjahed seddaw ttarma

Maquisard-le en dessous mûrier-le
Quant au maquisard, embusqué derrière un mûrier

Iluea-t-id ccraf-is

Interpelle-il-lui chef-son
Le chef lui intima l'ordre

Mi s-yenna kkes lfista

Quand lui-dit-il ôtes veste-la
d'ôter sa tenue (militaire)

2) Les sizains

Le sizain se manifeste sous plusieurs formes, mais les plus connues sont les suivantes :

(i) 75 75 75

Exemple : fragment d'un poème de Mouh Aït Messaoud (Mammeri, 1988 : 132).

A Dadda Yusef ay ungal

Ô grand-frère Youcef ô symbole
Dadda Youcef maître des symboles

Ay ixfl-lehl-is

Ô premier de-pairs-ses
Prince des poètes

(ii) 74 74 77

Exemple : fragment d'un poème de Ahmed d'Ighil Hemmad⁹ (Mammeri, 1988 : 352 et suivantes)

Sslat refk a nnbi ttaher

Prière sur-toi ô Prophète parfait
Par toi je prélude Prophète impeccable

A nnwayri

Ô rayonnant
Et rayonnant

⁹ C'est cette forme que Ahmed Arab d'Ighil Hemmad a adoptée pour composer son poème *Lmursel* « l'envoyé ».

(iii) 57 57 57

Exemple : fragment d'un poème de Idir Ou-Bahman (Djellaoui, 2004 : 141).

A leḥmam sru

Ô pigeon envole-toi

Ô pigeon prends ton envol

Neḥxil azegza l-leyac

S'il te plaît bleu de-plumes

Je t'en prie, oiseau aux plumes bleues

(iv) 77 77 77

Exemple : poème de Youcef Ou-Kaci (Mammeri, 1988 : 98).

Mmi-s n taḡḡalt aras

Fils-son de veuve brun

Le bel enfant de la veuve

Ur iṭṭaggad tirsasin

N'a pas peur balles

Est impavide sous les balles

Ces factures étaient déjà employées dans la poésie d'avant l'époque coloniale ; on les retrouve en effet chez Sidi Qala et chez Youcef Ou-Qasi¹⁰ – un poète d'entre les XVI^e et XVII^e siècles – mais elles existent encore de nos jours.

3) Le septain

Cette forme s'obtient en combinant le 7-syllabe et le 5-syllabe.

(ii) 77 77 757

Exemple : fragment d'un poème de Mouh Aït Messaoud (Mammeri, 1988 : 152 et suivantes) .

Ay ixf-iw ignen yesreε

Ô tête-mon dormir-en assoupir-il

Mon esprit assoupi assommé

Ur k-ziden ixuraf

Ne pas toi-tritures meules

Tu n'as point été assez trituré

Tideṭ yesgaḡḡ-iṭ ṭmeε

Vérité est bannie-il cupidité

La cupidité a banni la vérité

¹⁰ Pour de plus amples informations sur ce poète, le lecteur peut consulter Mammeri (1988 : 62-141). On trouvera également une notice biographique sur ce poète dans Bouamara (2001).

4) Les huitains

Le huitain n'a curieusement pas été signalé par Mammeri (1991), sans que nous sachions pourquoi. Cette facture était pourtant employée dans plusieurs répertoires que nous avons consultés et dont les recueils ont été établis par Mammeri lui-même (1988). Cette facture est, entre autres, employée par Sidi Qala¹¹, Youcef Ou-Qasi, Ali Amrouche et enfin par Yemma Xliğa. Les formes du huitain les plus répandues sont les suivantes :

(i) 77 77 77 77

Exemple : fragment de Yemma Khelidja (Mammeri, 1988 : 382).

A Rebbi efk-d ameččim

Ô Dieu donne-nous neige aux flocons

Faits mon Dieu tomber la neige à gros flocons

Deg genni ad yeg aelawen

Dans ciel il fera tapis

Jusqu'à faire des voiles dans le ciel

(ii) 75 75 75 75

Exemple : fragment d'un poème de Ali Amrouche (Mammeri, 1988 : 260).

Ay afsih bu lekluf

Ô poète aux intrigues

Poète intrigant

ițțurrun tidma s ssda

Séduisant femmes avec chant

Tu séduits les femmes de tes accords

5) Les neuvains

Certains auteurs, comme Mammeri (1969), estiment que la « forme » du neuvain a été créée par Si Mohand Ou Mhand (1848-1905) au point de lui donner le nom de « asefrou mohandien » (Mammeri, 1969). A ce propos, nous apportons ici quelques précisions qui peuvent faire progresser le débat sur la métrique kabyle.

Le manque drastique de documents écrits datant du XIX^e siècle et d'avant la période coloniale nous empêche d'affirmer si oui ou non le neuvain, comme forme autonome, a existé avant Si Mohand¹². Ce dont nous sommes sûrs en revanche, c'est que le neuvain a bel et bien existé avant lui, en tant que sous-strophe de poèmes longs. Nous en concluons que Si Mohand n'a fait que donner au neuvain une autonomie, pérenne, qui a résisté à l'épreuve du temps, en ce sens que le

¹¹ On trouve le huitain dans *taqsit l-leđyur* « le dit des oiseaux », Mammeri (1988 : 226-257).

¹² On trouve bien le neuvain – en tant que strophe – dans les poèmes kabyles recueillis par Hanoteau dans les années 1850-60, c'est-à-dire avant que Si Mohand n'entre en scène.

neuvain a, depuis Si Mohand, fortement marqué la poésie kabyle de tous ses successeurs.

La seule forme du neuvain que nous connaissons est la suivante :

(i) 757 757 757

Exemple : fragment d'un poème de Si Mohand (Mammeri, 1969 : 146).

Yeggul wul-iw s wurfan

Fait serment-il cœur-mon avec colère

Mon cœur avec colère a fait serment

Lēibad imeefan

Personnes malpropres

De ne jamais fréquenter

Ur ten-gix d lemhibba

Ne pas fais-je de amour

Les individus tarés

(ii) 773 773 773

Une autre forme, plutôt singulière, a existé cependant. Nous la trouvons employée, par exemple, dans le poème anonyme appelé *Taqsiṭ n ttuḥid*, « Méditation sur l'unicité de Dieu » (Mammeri, 1988 : 342).

Sslaṭ fell-ak la eḍḍla

Prière sur-toi sans retard

Loué sois-Tu sans répit

Lehdur fell-ak ay zidit

Paroles sur-toi que sont douces-elles

Douce est la parole dite sur Toi

Ay utwil

Ô habile

Très sagace

6) La « forme » à 10 vers

Comme pour le huitain, la « forme fixe » à 10 vers n'a pas non plus été signalée par Mammeri (1991). Il y en a pourtant plusieurs dans Mammeri (1988). En voici quelques exemples :

(i) 77 77 77 77 77

Exemple : fragment du poème anonyme appelé *Aḥeddad l-lqalus*, « Le forgeron de Akalous » (Mammeri, 1988 : 168)¹³.

¹³ Cette « forme » est également en usage dans un poème de Sidi Arab Ait Sidi Amar (Mammeri, 1988 : 206) et dans un poème de Sidi Qala (Mammeri, *ibid.* : 246).

Xeddmex i medden akk• lxir

Je fais aux personnes toutes bien-le
Je suis le serviteur de tout le monde

Nekk d aḥeddad si Lqalus

Moi c'est forgeron de Akalous
Moi le forgeron d'Akalous

(ii) 757 77 757 77

Exemple : fragment d'un poème appelé *Taqsiṭ n welxrem*, « La légende du chameau » (Mammeri, 1988 : 318).

Sslaṭ eli-k d isem-ik zid

Prière sur-toi c'est nom-ton doux-il est
Je prélude par Toi Doux est ton nom

Itekkes ttesdid

Enlève-il rouille
Il décape

Seg wul yellan d imxegges

De cœur ayant c'est rouillé
Les cœurs rouillés

7) La « forme » à 12 vers

Cette « forme » n'a pas été non plus signalée par Mammeri (1991), bien que nous la trouvions à l'œuvre, d'un côté, dans quelques poèmes de Youcef Ou-Qasi, de l'autre, chez Sidi Qala (Mammeri, 1988 : 254).

(i) 77 77 77 77 77 77

Exemple : fragment d'un poème de Youcef Ou-Kaci (Mammeri, 1988 : 88).

Ssalamu əalikum

Salut à vous
Salut à vous

A ssyadi ssamein

Ô hommes entendeurs
Hommes qui m'écoutez

(ii) 77 74 77 74 74 77

Exemple : fragment d'un poème de Youcef Ou-Kaci (Mammeri, 1988 : 92).

A leḥmam ar k-ncəyyeə

Ô pigeon que toi-envoyons-nous
Va ramier mon messenger

Neqqel deg-gifeg-ik ejel

Déplace-toi de envol-ton hâte-toi
Prends ton envol hâte-toi

Les « formes fixes » avec la rime

Comme nous l'avons dit plus haut, la rime (ou assonance) – bien qu'elle ne modifie pas le mètre – compte bien dans la définition du vers, dans la mesure où elle nous en indique la fin. Par ailleurs, elle donne à une « forme fixe » donnée diverses configurations. Ainsi, en mettant en jeu la rime, on obtient de la « forme » du sizain les configurations suivantes :

(i) ab ab ab

77 77 77

Exemple : fragment d'un poème de Youcef Ou-Kaci (Mammeri, 1988 : 80). Dans le sizain ci-après, la rime/assonance est en *it/el*.

Yiwen d bu-zegza neqqel-it

L'un c'est au bleu on reconnaît-le
De loin vêtu de bleu on le reconnaissait

Seg-gezzer i d-uxutel

De ravin que guette-il
Qui guettait du fond d'un ravin

Ma yella d uħdiq neffer-it

Si il est c'est sage on tais-le
S'il est sage je tais son nom

Abrid wayeđ ad iqatel

Fois autre combattra-il
Mais que la fois prochaine il combatte

(ii) ab a'b a'b

77 77 77

En revanche, dans ce poème de Youcef Ou-Kaci (Mammeri, 1988 : 98), seuls les vers pairs riment entre eux en *in*.

Mmi-s n tağğalt aras

Fils-son de veuve brun
Le bel enfant de la veuve

Ur iřřaggad tirsasin

Ne pas craint-il balles
Est impavide sous les balles

Ur ikkat ur iřřwexxir

N'attaque-il ni recule-il
Il n'attaque ni ne recule

Ur iřřadded di tsaltin

Ne se met-il debout dans collines
Ni ne se profile sur les collines

Il en est de même de la « forme » du neuvain. La configuration la plus répandue est fort probablement celle-là :

(i)

aab aab aab
757 757 757

Comme dans ce poème de Si Mohand (Mammeri, 1969 : 146).

Yeggul wul-iw s wurfan

Fait-il serment cœur-mon avec colère

Mon cœur avec colère a fait serment

Lɛibad imeɛfan

Personnes malpropres

De ne jamais fréquenter

Ur ten-gix d lemħibba

Ne pas les-fais-je de amour

Les individus tarés

Mais il en existe d'autres¹⁴, à l'image de :

(ii)

aab a'a'b aab
757 757 757

(iii)

aab aab a'a'b
757 757 757

Les « formes » polystrophiques

Au niveau des « formes fixes » polystrophiques, les « formes fixes » simples, dont nous venions de parler, perdent leurs autonomies ; elles deviennent des éléments constitutifs de poèmes longs. Aussi, selon la longueur du poème, peut-on obtenir diverses « formes fixes » longues, dont les suivantes.

(i) Les neuvains juxtaposés

L'exemple de *Taqsiṭ n 1871* « La révolte de 1871 » (Mammeri, 1988 : 440-455).

Cette pièce, composée de 23 neuvains, c'est-à-dire de 207 vers, se subdivise en 6 strophes. Les vers de la première et ceux de la deuxième, composées chacune de 6 neuvains juxtaposés, riment respectivement en *an/i* et en *is/am* ; ceux des 3^e, 4^e et

¹⁴ Pour plus de détails sur ces configurations rimiques dans la poésie attribuée à Si Lbachir Amellah (1861-1930), voir Bouamara (2003 : 348 et suivantes).

5^e, composées chacune de 3 neuvains, riment respectivement en *uq/ar*, *it/ar* et en *ef/ya* ; en revanche, la 6^e et dernière strophe n'est composée que d'un seul neuvain, lesquels riment en *i/em*. Comme nous l'avions expliqué plus haut, c'est le changement de la rime dans un poème qui nous renseigne sur l'existence de la strophe.

Donnons-en un fragment pour illustration.

Première strophe : *an/i*

Sslaṭ refk a nnbi Leednan

Prière sur-toi ô Prophète Adnani

Gloire à toi Prophète Adnani

Bu yisem azidan

Au nom doux

Doux est ton nom

A rrsul a ttejra mm tili

Prophète ô arbre aux ombres

Envoyé comme un arbre ombreux

Seconde strophe : *is/am*

Taqsiṭ ad ṭ-bdux s lqis

histoire la-commencerai-je avec mesure-la

Je vais entamer ce poème avec art

Fhem ay ukysis

Comprends ô sage

Esprit sagace écoute-le

S lmizan bḍix nndam

Avec mesure découpe-je poème

J'en ai mesuré les vers

(ii) La juxtaposition de neuvains, de sizains et de quatrains

Nous prenons comme exemple un poème de Mohand Saïd des Ait Melikech (Mammeri, 1988 : 416-423). Ce poème appelé *Ma neqqim akka ur nerbiḥ* « Une lutte inégale » commence par deux neuvains, lesquels sont suivis par des sizains et des quatrains. Donnons-en un fragment :

Sslaṭ refk a nnbi ay ucbiḥ

Prière sur-toi ô Prophète ô bel homme

Gloire à toi Prophète clair

S lead n ttesbiḥ

Avec serment de chapelet

Par le chapelet

S lead n ssef g lmehreb

Avec serment de rangs dans mosquée

Par les rangs de prieurs dans les mosquées

Ce neuvain en est suivi par un autre, puis par plusieurs sizains comme celui-ci :

Taqsiṭ imiren a ṭ-imliḥ

pièce alors elle-sera-il charmante

Ton poème alors sera beau

Ad ixli w'innumen jidab

Il tombera celui ayant habitude de danse-de-l'extase

A faire choir les danseurs extatiques

Conclusion

Dans la présente étude, nous voulions faire le point sur la question de la métrique kabyle traditionnelle et d'en dresser un état des lieux, ne serait-ce que provisoire. La poésie kabyle « traditionnelle » (par opposition à la poésie kabyle *médiatisée*) étant caractérisée essentiellement par son oralité *directe* et sa versification. Le premier problème qui se pose est celui du corpus à exploiter.

Etablir un état des lieux de la métrique kabyle traditionnelle suppose que nous connaissions cette poésie, que nous disposons d'un continuum de recueils datés et sérieusement établis, ce qui n'est pas le cas dans le domaine kabyle. En effet, l'un des premiers recueils, sinon le premier, dont nous disposons est celui que Hanoteau a publié en 1867, lequel a été constitué durant les années 1850-60 et qui porte, selon l'auteur, sur la poésie de ses contemporains. Nous pouvons également exploiter aux mêmes fins d'autres recueils, certes moins importants, mais qui datent cependant de la fin du XIX^e siècle, tels que Ben Sedira (1887), Rinn (1887), R. Basset (1892) et Luciani (1899).

A côté de ces documents du XIX^e siècle, nous disposons d'une autre catégorie de recueils de « poèmes kabyles anciens », mais dont l'établissement a été fait au cours du XX^e siècle. Parmi ceux-ci, il en est qui sont plus importants, plus diversifiés et plus représentatifs de la poésie kabyle traditionnelle que tous les recueils de poésie du XIX^e siècle réunis. Le recueil que Mammeri (1988) a publié, pour la première fois en 1980, est de ceux-là.

Mais ce recueil, à l'instar de nombreux autres recueils de poésie « ancienne » dont la constitution et la publication ont été effectuées au cours du XX^e siècle, date qu'on le veuille ou non du XX^e siècle. En conséquence, cette dernière catégorie d'ouvrages a moins de *valeur documentaire* que les ouvrages qui ont été publiés au cours du XIX^e siècle. Prenons l'exemple du recueil de Mammeri (1988) et voyons-le de plus près. L'un des problèmes qu'il soulève est sans doute celui des époques auxquelles les poètes qu'il mentionne ont vécu : ces poètes n'ont pas été présentés par ordre chronologique, ce qui constitue un écueil pour les situer sur l'axe du temps. D'où la difficulté de savoir qui a vécu avant qui. Ce problème épineux de datation, qui est sans doute inhérent à toute production orale, constitue néanmoins un problème difficile à surmonter pour dresser un bilan évolutif des mètres et des formes fixes employés dans la poésie kabyle « ancienne ».

Le bilan des mètres et des formes fixes que nous avons tenté d'établir ici n'est ni exhaustif, ni représentatif de toute la poésie kabyle. Pour pouvoir atteindre un tel objectif, il va falloir lancer plusieurs travaux à l'avenir. D'abord, on doit

commencer par répertorier puis rassembler tous les documents fiables existants. Parmi ces derniers, il en est qui ont été déjà publiés et qui ont été, plus ou moins, exploités dans le cadre de la métrique, mais également à d'autres fins. En revanche, ceux qui ont été constitués au cours des deux ou trois dernières décennies dans le cadre de travaux de recherche universitaire, par exemple, n'ont pas été suffisamment exploités dans le cadre qui est le nôtre. Leur étude, qui nécessite à elle seule plusieurs thèses, nous fournirait certainement de plus amples informations sur ce sujet.

Par ailleurs, le bilan dressé ici s'est fondé sur la théorie syllabique. Celle-ci donne de la poésie kabyle, d'une part, des mètres et des vers simples et, d'autre part, des formes fixes dont nous avons rendu compte ici. Mais l'hypothèse syllabotonative que défendent plusieurs métriciens kabyles, bien qu'avec des argumentaires différents, est plausible également. Elle est intéressante et mérite qu'on l'approfondisse, dans la mesure où elle nous fournit un autre type de disposition typographique des vers et des poèmes kabyles. Mais pour que l'hypothèse de la disposition des vers en hémistiches soit plus valide, il ne faudra plus se fonder seulement sur l'intuition et l'ouïe, il est absolument nécessaire de recourir à l'analyse instrumentale pour mesurer l'intonation esthétique qui, rappelons-le, entre en jeu lors de la déclamation de la poésie orale.

L'autre perspective de travail qui nous paraît intéressant à mener, concerne l'étude de la métrique en relation avec la syntaxe de la phrase. L'étude des types de rejets et des contre-rejets qui existent dans cette poésie pourrait nous fournir des éclaircissements utiles à la compréhension de la métrique.

Références bibliographiques

Basset, R. (1892), *L'insurrection algérienne de 1871 dans les chansons populaires kabyles*, Louvain, Ictas.

Basset, A. (1987), « Sur la métrique kabyle », Paris, *Etudes et Documents Berbères*, n° 2, p. 85-90 [1952].

Basset, A. (1989), « Remarques sur la métrique dans quelques vers kabyles », Paris, *Etudes et Documents Berbères*, n° 5, p. 5-25 [1952].

Ben Sedira, B. (1887), *Cours de langue kabyle*, Alger, Jourdan.

Bouamara, K. (1995/1996), *Anthologie de poésies kabyles lyriques attribuées à Si Lbachir Amellah (1861-1930)*, Mémoire de Magister/DEA, Université de Béjaïa/Inalco (Paris).

Bouamara, K. (2001), « Notice biographique sur "Youcef-Ou-Kaci (1680-17??)" », in *Hommes et femmes de Kabylie. Dictionnaire Biographique de la Kabylie*, Aix-en-Provence/Alger, Ina-Yas/Édisud, p. 200-202.

Bouamara, K. (2003), *Littérature et société : le cas de Si Lbachir Amellah (1861-1930), un poète chanteur de Petite Kabylie*, Thèse de doctorat (nouveau régime), Paris, Inalco.

- Bouamara, K. (2005), *Si Lbachir Amellah (1861-1930), un poète chanteur célèbre de Kabylie*, Béjaïa (Algérie), Talantikit.
- Bouamara, K. (2007), « Où en est actuellement la littérature algérienne d'expression amazighe : le cas du kabyle ? », Alger, *Timmuzgha*, n° 14, p. 5-31.
- Boulifa, S. (1990), *Recueil de poésies kabyles*, Alger, AWAL [1904].
- Bounfour, A. (1999), *Introduction à la littérature berbère, 1. La poésie*, Paris-Louvain, Peeters.
- Chaker S. (1984), « Structures formelles de la poésie kabyle », *Littérature orale*. Actes de la table ronde de juin 1979, Alger, OPU, p. 25-38.
- Chaker S. (1991), « Eléments de prosodie berbère : quelques données exploratoires », Paris, *Etudes et Documents Berbères*, n° 8, p. 5-25.
- Cornulier, B. (1995), *Art poétique. Notions et problèmes de métriques*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Dellaoui, M. (2004), *Poésie kabyle d'antan* (Retranscription, commentaire et lecture critique de Hanoteau, 1867), Alger. Zyriab [1867].
- Feraoun, M. (1989), *Poèmes de Si Mohand*, Alger, Bouchene [1960].
- Hanoteau, A. (1867), *Poésies populaires de la Kabylie du Djurdjura*, Alger, Imprimerie impériale.
- Luciani, J.-D. (1899 et 1900), « Chansons kabyles de Smaïl Azikkiou », Alger, *Revue africaine*, tomes 43-44.
- Mammeri, M. (1969), *Les Isefra. Poèmes de Si Mohand-ou-Mhand*, Paris, Maspéro.
- Mammeri, M. (1988), *Poèmes kabyles anciens*, Alger, Laphomic/ Awal/ La Découverte.
- Mammeri, M. (1991), « Problèmes de prosodie berbère », *Culture savante, culture vécue*, Alger, Tala, p. 84-92.
- Mammeri, M. (1990), *Inna-yas Ccix Muḥend (Le cheikh Mohand a dit)*, Alger, Inna-yas.
- Nacib, Y. (1993), *Anthologie de la poésie kabyle*, Alger, Andalouses.
- Rabehi, A. (1995), « Quelques poèmes recueillis au village d'Ighil-wis (région d'Aokas, Petite Kabylie) », Paris, *Etudes et Documents Berbères*, n° 13, p. 179-210.
- Rinn, L. (1887), « Deux chansons kabyles sur l'insurrection de 1871 », Alger, *Revue africaine*, tome 31, p. 55-71.
- Salhi, M.-A. (1996), *Éléments de métrique kabyle : étude sur la poésie de Si Mha Ou-Mhand*, Mémoire de Magister, Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou.
- Salhi, M.-A. (2007), *Contribution à l'étude typographique et métrique de la poésie kabyle*, Thèse de doctorat (nouveau régime), Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou.

De la transcription à la transtylistation d'un récit oral. Ou vers l'établissement des bases d'une écriture moderne

Najate Nerci
L.A.P.R.I.L – Université Michel
de Montaigne Bordeaux III

يعد انتقال الأدب الأمازيغي من الشفهي إلى الكتابي المنعطف البارز والحاسم في تاريخه. إذ لم يكن هذا العبور مجرد انتقال للموروث الشفهي إلى مرحلة الكتابة والتدوين، أي محض عمل شكلي واشتغال بصوري، وإنما كان تحولا جذريا من حقل رمزي إلى آخر، وإحداثا لنقطة نوعية في قلب هذا التراث الشفهي حملته إلى عهد جديد وحياة أخرى.

تقترح هذه الدراسة مقارنة نمط من أنماط كتابة وإعادة كتابة الأسطورة، الذي يولي أهمية قصوى للوظيفة التدوينية والتأليفية التي يضطلع بها الكاتب المؤلف في انشغاله بالبحث عما يجعل نصه إبداعيا مكتوبا وفق قواعد الكتابة الأدبية. ويتعلق الأمر بالعمل الأدبي الذي أنجزه الأستاذ عبد العزيز بوراس سنة 1991 تحت عنوان "أوميي ن حمو أونامير" (حكاية حمو أونامير)، والذي اهتم فيه بإعادة بناء قصة أونامير وأخباره، بترميمها وملء بياضاتها وضمان الانسجام والاتساق بين مكوناتها وعناصرها. وقد رام هذا العمل التأسيس من داخل الثقافة الأمازيغية لتقاليد في الكتابة الحديثة والتعبير الأدبي الفني، بالتركيز على عدد من العمليات التحويلية اللغوية والنصية وفوق النصية والأسلوبية... ولقد انكبت هذه الدراسة على رصد مظهرين من مظاهر هذا التحويل في عمليتين اثنتين: تتجلى أولاهما في العناية بتنظيم الموازيات النصية ومنح النص الشفهي شكله الطباعي ووضع الاعتباري الكتابي، وتتمثل ثانيهما في الرهان على اللغة والأسلوب ومختلف فنون وتقنيات التحويل الأسلوبي لنص ينتمي إلى الثقافة الشفهية، ويحمل خصائصها، ويراد له أن يصير نصا مكتوبا منسجما ومتسقا ومعبرا عن وضع لغوي وثقافي جديد للأدب الأمازيغي.

Le passage de l'oral à l'écrit a été l'étape la plus marquante et la plus déterminante dans le parcours de la littérature amazighe. Il ne s'est pas fait comme une simple fixation scripturaire du patrimoine oral, où prévaut le souci formel, mais il a été accompli comme un mouvement opéré d'un champ symbolique à un autre, introduisant cette tradition orale dans une nouvelle ère qui la réactive et la fait vivre autrement. Il s'agit bien du transfert du legs oral en un autre lieu, loin de son lieu initial.

De tout le répertoire oral amazigh, le récit d'Ounamir est un grand texte qui a vécu ce passage et accompagné les processus d'évolution des formes de réécriture des textes fondamentaux de la littérature orale amazighe, il a également été le seul à connaître autant de transcription et de réécriture, de mise en scène et de relectures

et d'interprétations¹. Or, si toutes les formes de transmission écrite du récit d'Ounamir, qui ont succédé aux premières transcriptions dues aux berbérissants, peuvent être considérées comme des réécritures, celle dont il est question ici, est une réécriture avec une intention déclarée, consciente et volontaire de la part de l'écrivain. Elle se distingue par rapport aux autres formes de production par les transformations qu'elle accomplit sur les textes-sources, et la fonction scripturale qu'elle instaure à travers la mise en évidence de l'instance de l'écrivain, une réécriture singulière en ce qu'elle s'occupe de la reconstitution cohérente de toute l'histoire d'Ounamir par des agencements, des remaniements et des amplifications. Bref, elle a pour ambition de lui octroyer le statut de texte littéraire écrit. Elle se situerait, alors, autant du côté de la production que de la réception. Nous examinerons, donc, ici, une œuvre qui a tenté d'asseoir les bases de l'écriture moderne du récit d'Ounamir en y procédant à des opérations de transformation textuelles, paratextuelles et hypertextuelles. Cette œuvre qui appartient à un des fondateurs et militants du mouvement culturel amazigh constituera notre objet d'étude du travail de la réécriture du récit d'Ounamir, il s'agit d'un livre publié par Abdelaziz Bourass en 1991, sous l'intitulé : *Umiy n Hemmou Ounamir (récit de Hemmou Ounamir)* avec pour titre de la collection : *umiyn n tmazight : récits amazighs*, et édité par l'Association Marocaine de la Recherche et de l'Echange Culturel, qui n'est autre que la première association culturelle amazighe au Maroc, fondée en 1968.

Nous nous pencherons sur les procédés mis en œuvre dans la pratique de la réécriture qui a donné une nouvelle naissance au récit d'Ounamir, dans le cadre de l'avènement d'autres conditions de production mues par une réflexion autour de la langue et de la littérature amazighes. Or, cette réflexion s'insère dans tout un projet social et culturel amazigh élaboré autour de l'affirmation collective de soi qui est motivé par le besoin imminent de contrecarrer les risques de dissolution et de disparition au profit de cultures et de langues dominantes dans le champ linguistique et symbolique au Maroc, par la volonté de promouvoir la conscience identitaire amazighe et de réaliser un cumul qualitatif dans la production littéraire amazighe. Nous signalons que cette réécriture est faite en langue amazighe avec un souci de mettre en avant la littérarité et la beauté de cette langue.

De l'hypertextualité

Il convient d'emblée de signaler que le récit d'Ounamir écrit par A. Bourass est le produit d'une opération d'hypertextualité dans la mesure où des transformations sont effectuées sur *un hypotexte* (constitué par les versions de l'histoire d'Ounamir) pour engendrer *un hypertexte* dans le sens que Genette donne à ces deux termes :

¹ Voir notre thèse de doctorat : *Le mythe d'Ounamir, production, réception et imaginaire, une lecture palimpsestueuse*, soutenue à l'université Michel de Montaigne, Bordeaux III, le 19 décembre 2007, dans laquelle nous avons étudié l'identification générique, les formes de passage, de production et de réception qu'a connues ce mythe, suivant un angle de recherche pluridisciplinaire où se conjuguent approche éthique, existentielle, comparative, narrative, sémiotique, structuraliste, ethnologique, anthropologique, sociologique et psychanalytique.

De la transcription à la transtylisation d'un récit oral.
Ou vers l'établissement des bases d'une écriture moderne

« J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation » (Genette, 1982 : 16).

Ces transformations sont motivées par le fait que Bourass a perçu l'importance de reconstituer une histoire cohérente qui obéit aux contraintes du régime scriptural, à partir de recoupements et de reconstitutions divers prenant appui sur les différentes versions auxquelles il a eu recours, et de proposer un récit où s'intègrent les épisodes marquants et les éléments constitutifs de cette histoire. Il ne se contente pas de copier telle ou telle version, il condense et concentre les traits de plusieurs versions. Son travail entend assurer la survie au texte inaugural et s'approcher le plus du texte censé être le texte premier du mythe qui, faute d'être trouvé, peut être recréé. Il ne s'agit bien évidemment pas de raconter autrement l'histoire mais de la compléter en empruntant le détail manquant à une autre version. Opter pour ces procédés, c'est rejoindre un chantier plus vaste de réécriture de l'Histoire amazighe, par la reconstitution des étapes oubliées et par la valorisation d'un patrimoine, un nom et une géographie, ensevelis sous les cendres de l'oubli et de la marginalisation, que le mouvement culturel amazigh n'a eu de cesse de revendiquer depuis son émergence. Il semble que l'intérêt pour les particularismes culturels des peuples semble favorable partout dans le monde à la collecte et à la transcription du patrimoine oral, il en est ainsi pour le travail des frères Grimm :

« les temps et les lieux sont favorables : morcellement de la patrie allemande, provincialisme, occupation française, réaction du peuple et des intermédiaires culturels. La discussion ne porte plus sur des récits grecs et latins connus par les seuls érudits, mais sur des contes oraux que chacun sait par cœur » (Soriano, 1994 : 4).

Le travail de A. Bourass nous rappelle justement l'œuvre des frères Grimm qui se sont attelés, dans leurs efforts à collecter les contes populaires allemands menacés de disparition, à réécrire les textes recueillis dans un style littéraire afin de présenter le patrimoine national sous son meilleur jour. La tentation fut grande de fondre plusieurs versions pour en faire une œuvre achevée, complète et immuable. Le sens nationaliste n'était pas étranger à ces travaux de revalorisation du legs culturel allemand, dans la mesure où les frères Grimm aspiraient, dans une période historique qui a connu l'émergence du nationalisme dans une Allemagne morcelée, à faire renaître le passé germanique en ressuscitant la vieille Allemagne par la

recherche de l'art allemand loin des cultures savantes et le retour à la culture germanique avec son goût pour le merveilleux (Demet, 2002 : 845-846).²

Ce travail sur les contes n'a pas observé dans les éditions successives un respect total du texte oral tel qu'il a été raconté, les frères Grimm se sont autorisés à quelques remaniements « littéraires » des textes : rétablissement de leur cohérence interne par rapport aux différentes variations collectives, atténuation d'expressions jugées peu déplacées. Leur entreprise se démarque ainsi d'un travail de pure ethnologie (Cornillet, 1994 : 35). Ils ont d'une édition à l'autre de leur recueil, retranché, ajouté, développé (Soriano, 1994 : 5).

A son tour, A. Bourass entend amorcer un recommencement qui consiste à retrouver le futur de la littérature amazighe à partir de son passé, tout en créant les conditions d'une nouvelle naissance, il tend, au lieu de rechercher vainement le texte original, à conférer une originalité au récit. Authenticité et beauté, telles paraissent être les rôles fondamentaux impartis à cette réécriture.

Nous en venons maintenant à examiner l'ordre paratextuel et l'ordre transtylisationnel qui confèrent au mythe d'Ounamir un nouveau mode d'existence.

A. L'ordre paratextuel

Le paratexte tire son importance du fait qu'il est le lieu périphérique où se dévoile le travail de l'écriture et de la mise en sens. Par paratexte, il faut entendre ce par quoi un livre se désigne, s'annonce et se propose comme tel à la lecture³. Représentant un cadrage du livre, le paratexte du livre de Bourass est composé du titre, du titre de collection, des intertitres, de la préface, de la dédicace, des notes marginales, de l'illustration et de la quatrième de couverture. Ces lieux périphériques concourent à produire des effets de sens spécifiques en accord avec les intentions scriptorales. Notre objectif est d'étudier cette dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire son action sur le lecteur (Genette, 1982 : 10).

La publication du livre de A. Bourass concourt à garder le récit d'Ounamir à l'abri de l'usure du temps et lui permet une nouvelle naissance car c'est la première fois qu'un livre tout entier lui est réservé, et cela en exclusivité par rapport aux autres textes du répertoire oral amazigh. Il n'est plus inséré dans un recueil de textes

² Comparant la tradition orale à des épis épargnés, miraculeusement dans un coin caché, par un orage ravageur et cueillis par des mains délicates pour servir, entre autres, comme unique semence du futur, les frères Grimm avouent dans la préface à leur première édition des *Contes* que : « C'est un sentiment semblable que nous éprouvons en contemplant la poésie allemande des premières époques et en voyant que, de toute cette richesse, rien n'est conservé vivant, que même le souvenir s'en est perdu, et que seuls sont demeurés des chants populaires et ces innocents contes domestiques. Le coin de feu, l'âtre, l'escalier du grenier, les fêtes carillonnées, les prés et les bois dans leur tranquillité, mais surtout l'imagination limpide, telles furent les haies qui les ont préservés et les ont transmis d'une époque à l'autre » (J. et W. Grimm, 1994 : 36).

³ Nous souscrivons à cette définition de G. Genette : « Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public » (Genette, 1987 : 7).

De la transcription à la transtylisation d'un récit oral.
Ou vers l'établissement des bases d'une écriture moderne

oraux, cela lui confère un statut privilégié, en fait un produit autonome dans le marché de l'édition du livre amazigh, et permet sa vulgarisation. Et c'est la première fois qu'il se voit doté d'un auteur connu et non plus d'un simple conteur. L'auteur ayant scellé de son nom le livre, il a voulu affirmer que la réécriture est un commencement, un début, une création en tant qu'action de donner un nouveau mode d'existence au texte, et de l'organiser. La couverture du texte s'avère aussi être une opportunité pour conférer une densité symbolique à l'oeuvre. Le dessin qui l'orne met en avant les ailes, la goutte de sang, le ciel et la terre. Thématiquement, le dessin condense l'intrigue, et vient en renfort déterminer le point culminant de l'histoire, cette détermination n'apporte pas l'appui nécessaire à la « désambiguïsation » du titre et n'oriente aucunement la réception du récit mais elle génère du suspens. Les ailes de l'aigle, séparant des cœurs en rouge qui se dirigent vers le ciel et des gouttes de sang qui en tombent, au milieu des nuages, accusent la tension dramatique que connaîtra l'histoire. Séparant le ciel de la terre, elles sont « l'outil ascensionnel par excellence, c'est bien l'aile [...] l'oiseau est désanimalisé au profit de la fonction [...] ce n'est pas au substantif que nous renvoie un symbole mais au verbe. L'aile est l'attribut de voler, non de l'oiseau » (Durand, 1992 : 145). C'est la fonction de voler avec toute sa densité symbolique qui prévaut ici sur la représentation immédiate de l'animal.

L'image continue, donc, la puissance évocatrice du texte, et s'inscrit dans une lecture particulière de l'histoire ; Ounamir est un martyr de l'amour impossible et transgressif.



La couverture d'*Umi n Hemmou Ounamir* (A. Bourass)

Par ailleurs, c'est pour la première fois qu'une dénomination générique amazighe est donnée à ce récit et cela, sur la couverture qui instaure un pacte de lecture et comporte des éléments importants qui conditionnent la mise en place de la réécriture du récit d'Ounamir. Tous ceux qui ont publié le texte l'ont qualifié de :

lqist, tahajit (qui sont dérivés des mots arabes *Alqissa, Alouhja* : histoire, récit) même si *umiyn*, terme utilisé dans la zone de tachelhite, ne signifie pas précisément le mythe. La préface, elle, souligne que le récit d'Ounamir est un mythe, le choix de Bourass de cette classe générique n'émane pas d'un effort classificatoire pointilleux mais d'une intention de ressusciter une dénomination originellement amazighe et de la généraliser à tous les récits amazighs. P.Galand-Pernet (1998 : 67) souligne à ce propos que le mot *Umiy* signifie « "histoire", souvent "histoire plaisante" relatant un enchaînement d'événements fictifs mais non merveilleux ». Ce terme générique en langue amazighe reste vague et controversé, et il n'est pas le seul à poser problème dans le champ conceptuel de la littérature amazighe. En fait, la question générique connaît une complexité due aux particularismes régionaux et aux insuffisances des descriptions locales (*ibid.* : 74). Jusqu'ici les collecteurs se sont toujours contentés de transcrire les appellations dictées par leurs informateurs sans se soucier de la précision des termes employés. P. Galand-Pernet (*ibid.*: 45) affirme qu'« aucun des termes berbères traditionnels désignant un type littéraire n'a d'équivalent exact dans les termes d'une langue étrangère. »

Nous ne nous arrêterons pas longtemps sur cette question des genres littéraires dans la littérature amazighe qui requiert des recherches spécialisées et approfondies pour en circonscrire les formes et contenus. Ce qui nous occupe ici, c'est bien le sens que Bourass donne aux termes génériques amazighs *umi*y (au singulier) et *umiyn* (au pluriel) à travers les deux composantes du paratexte : le péritexte (la préface) et l'építex-te (interview et entretien)⁴.

Dans la préface écrite en arabe par le poète marocain Mohammed Elhabib Elforkani, le travail de Bourass est présenté comme étant l'écriture d'un mythe, l'auteur de la préface établit un pacte générique avec le lecteur, donnant indirectement au terme *umi*y le sens d'un mythe (en arabe *ostoura*) et défend l'appartenance du récit d'Ounamir à ce genre en le comparant aux grands mythes des peuples orientaux et occidentaux (l'Illiade et l'Odyssée, Galgamesh et Shâh-nâma) puisqu'il comporte toutes les caractéristiques du mythe.

Mais, l'on remarque qu'il le qualifie aussi d'*épopée*, de *mythe épique* ou encore *épopée poétique*. La préface, à travers son discours, a penché pour la dimension mythique de l'histoire d'Ounamir ; dès lors, le terme *umi*y signifie implicitement : mythe, et indiqué le mode de compréhension de ce terme.

Cette indication générique sera réaffirmée par l'auteur au cours d'une interview accordée à la radio régionale de Ain Chock (Casablanca) à l'occasion de la sortie du livre en question lorsqu'il dit :

⁴ G. Genette (1987 : 10-11) distingue à l'intérieur du paratexte entre deux composantes « péritexte » et « építex-te ». Est péritexte tout message matérialisé « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres des chapitres ou certaines notes ». Est építex-te tout message matérialisé « autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente) au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interview, entretien), ou lors d'une communication privée (correspondances, journaux intimes et autres) » .

De la transcription à la transtylisation d'un récit oral.
Ou vers l'établissement des bases d'une écriture moderne

« Le mythe de Hemmou Ounamir n'est pas ma propre création, c'est un mythe connu par les descendants de Mazigh depuis des temps ancestraux, il est à mettre sur le même pied d'égalité avec les mythes grecs, romains, égyptiens, iraqiens, et hindous, et il comporte toutes les caractéristiques du mythe [...] *Umiy* veut dire Histoire, mythe, légende, et s'inscrit dans le réel ou dans l'irréel ».⁵

Dans une autre composante du paratexte qu'est la dédicace (*Tarragt*) écrite en tamazight, et qui comporte le discours de l'auteur sur son propre texte, celui-ci adjoint au terme : « *Umiyn* » un autre terme générique : *Ddmnat* ou *Ddmin* (au pluriel) qui signifie également histoire et récit, ce qui renforce la perplexité du lecteur et confirme ce que nous avons dit plus haut, à savoir que l'auteur n'a pas en vue de trancher sur les genres narratifs de la littérature amazighe. La dédicace comporte aussi d'autres indices qui définissent le projet et la finalité de la réécriture de l'histoire. Nous la reproduisons, donc, pour dégager les principaux traits de ce projet de la réécriture.

Dédicace :

Je voudrais que cette écriture de l'histoire de Hemmou Ounamir, soit une dédicace à mon père et à ma mère, qui sont tous les deux dans l'autre monde, parce qu'elle (Umiy) est une des histoires (Ddmnat) qu'ils m'ont léguées, et m'ont racontées pendant mon enfance. Je voudrais également qu'elle soit un hommage rendu à l'Homme amazigh, et un couronnement pour la langue et la culture amazighes.

Abdelaziz Bourass

Cette dédicace dévoile les orientations de lecture suivantes :

-Elle fait apparaître la fonction scripturale. L'auteur considère que son travail consiste à réécrire une histoire qu'il a entendu de la bouche de ses parents alors qu'il était encore enfant. Ce qui peut laisser comprendre que le texte est une version recueillie mais d'autres éléments paratextuels établissent que l'auteur a eu recours à diverses versions écrites et orales, constituant la matière première. Il a donc accompli un travail synthétique pour élaborer ce récit. Dans la préface, il est nettement souligné que la réécriture de l'histoire d'Ounamir est la synthèse de plusieurs versions :

« C'est un travail beau et sublime, celui qu'a accompli M. Abdelaziz Bourass Elissafni quand il a adapté ce mythe et agencé ses épisodes de manière complète et cohérente en s'appuyant sur de nombreuses variantes ».

Dans une interview accordée à la radio, Bourass a déclaré :

« J'ai déployé tous mes efforts pour collecter un grand nombre de versions qui circulent dans toutes les régions du Maroc et du nord de l'Afrique. Ces versions qui divergent dans certains détails, s'accordent sur l'essentiel. J'ai, donc, essayé de les

⁵ Interview de A. Bourass (fin de l'année 1991) dans l'émission radiophonique *Echos de la ville*, animée par Mohammed Baamrane. Le texte de l'interview nous a été remis par l'auteur lors d'une entrevue que nous avons eue avec lui, et il nous a confirmé qu'il considérait que le récit d'Ounamir était un mythe.

rassembler et d'élaborer un texte qui comporte toutes les caractéristiques du mythe ». ⁶

L'auteur nous a confirmé, lors de l'entretien que nous avons eu avec lui, qu'il a, en plus de la version de sa tribu Issafen, consulté les versions transcrites par les berbérissants et d'autres chercheurs marocains. Tous ces éléments nous permettent de confirmer qu'il s'agit bel et bien d'une réécriture et non de la transcription d'une variante.

- Elle est destinée aux parents décédés de l'auteur, ce qui a une signification capitale au regard de la transmission d'une culture à travers les générations, c'est un message de fidélité à une mission de perpétuation de la tradition orale considérée comme un legs précieux à préserver et à sauvegarder. Ce point traduit la fonction idéologique de cette réécriture.

- Elle nous livre les intentions de l'auteur à travers cette écriture/réécriture : rendre hommage à *l'Homme amazigh* et mettre en valeur *la langue et la culture amazighes*. La finalité est, donc, clairement notée. Ces trois éléments guident le projet scriptoral et renforcent la fonction idéologique du travail de l'écriture en le recadrant dans le discours du mouvement culturel amazigh.

Le premier élément consiste à réhabiliter *l'Homme amazigh* en le nommant et en le soustrayant à l'anonymat, à l'assimilation et à l'aliénation. Le choix du prénom *Hemmou* qui est le plus original de tous les prénoms octroyés au héros des différentes versions de ce récit, en est une autre affirmation. Les deux autres éléments que sont la langue et la culture amazighes inscrivent d'emblée le travail de la réécriture dans un projet plus vaste initié par le mouvement culturel amazigh. Il est impossible, à la lecture de cette dédicace, de ne pas songer à la principale préoccupation de ce mouvement qui vise la promotion de l'amazighité en tant qu'*identité, langue et culture*.

Un autre procédé paratextuel qu'est la quatrième de couverture reprend un passage du texte, tiré du deuxième chapitre :

« Ounamir et son ange passèrent, ensemble, deux années. Ils sortirent plusieurs fois, fusionnèrent en une seule personne, relièrent la nuit au jour, joignirent le ciel à la terre et se rassasièrent d'amour ».

Ce passage est une amplification faite par l'auteur, d'une simple phrase dans les autres versions qui en usaient pour indiquer vaguement la durée de séjour de Tanirt sur terre en compagnie de son époux, telles les phrases suivantes : *Il vit avec elle longtemps* ou bien *Ainsi ainsi ainsi*. Ou bien en faisaient l'économie. Il est impossible de trouver pareil passage dans les versions orales vu que la pudeur empêche toujours le conteur ou la conteuse de décrire la nature de la relation unissant les deux amoureux. L'auteur a choisi de le mettre dans la quatrième de couverture, pour attirer l'attention sur le travail de réécriture qu'il a effectué sur l'histoire d'Ounamir, un travail essentiellement transtylistique.

La mise en texte du récit d'Ounamir, le titre, le sous-titre, la dédicace, la préface, la répartition en chapitres, la couverture, le format, « contribuent aussi à définir le

⁶ Interview de Bourass, cité plus haut.

cadre pragmatique de l'œuvre, à l'inscrire dans des institutions de communication historiquement déterminées » (Maingueneau, 1993 : 101).

B. L'ordre transtylisationnel

L'intention stylistique et esthétique annoncée par l'auteur à travers les procédés paratextuels, guide son travail et distingue son texte de toutes les versions recueillies et transcrites par la transtylisation qui y est mise en œuvre. Nous employons ce concept dans le sens que lui donne G. Genette :

« la transtylisation est une réécriture stylistique, une transposition dont la seule fonction est un changement de style » (Genette, *op. cit.* : 315).

Le style doit être pris dans le sens le plus large que lui assigne Genette :

« C'est une manière, sur le plan thématique comme sur le plan formel » (*ibid.* : 107).

Notre propos n'est pas de faire une analyse stylistique du texte mais d'étudier le travail de la transtylisation qui représente le déclenchement et la finalité de la production du texte d'Ounamir par Bourass. D'ailleurs, la transtylisation est un choix conscient de l'auteur, un choix annoncé dès la dédicace ainsi que dans d'autres éléments épitextuels : « je voudrais également qu'elle soit [...] une consécration pour la langue et la culture amazighes » (Bourass, 1991).

« Ce travail m'a pris un an et demi, et les principales difficultés que j'ai rencontrées concernent la recherche de phrases et de mots purement amazighs, qui avaient disparu, et dont j'ai fini par trouver une grande partie. Certains mots m'ont pris six mois d'investigations que j'ai entreprises un peu partout, et finalement j'ai réussi à les formuler dans des tournures belles et expressives ».⁷

Il s'agit, ici, à la fois d'un choix paradigmatique et syntagmatique, c'est-à-dire d'une opération de projection de l'axe de sélection (le choix de mots authentiquement amazighs par un procédé de substitution : un mot à la place d'un autre) sur l'axe de combinaison (des phrases syntaxiquement bien élaborées par la mise d'un mot à côté de l'autre), l'application de ces procédés d'écriture (le choix du vocabulaire, la construction des phrases, l'usage de la ponctuation...) a été la principale préoccupation de l'auteur⁸. Le travail de réécriture est né, donc, de ces opérations transtylistiques.

Nous étudierons deux dispositifs d'augmentation qui régissent la transtylisation dans la réécriture de Bourass, celui de l'extension et celui de l'expansion. Cette transtylisation sera étudiée également au niveau de la sélection du mot, de la construction de la phrase et de la mise en texte.

⁷ Interview de Bourass.

⁸ L'auteur nous a déclaré s'être réveillé, plusieurs fois, au milieu de la nuit, pour substituer un mot à un autre et mettre une phrase à la place d'une autre.

L'extension

Selon G. Genette, l'extension est une augmentation par addition massive et par remplissage de textes qui sont admirables mais insuffisamment chargés de matière. (Genette, 1982 : 364-365).

Bourass a employé cette forme d'augmentation quantitative pour élargir le récit d'Ounamir et pour préparer le lecteur à la suite des événements par l'adjonction de passions, cela apparaît dès l'ouverture du récit.

« C'est pour cela qu'elle s'occupait de lui depuis la mort de son père. Surtout qu'il ne lui laissa rien d'autre que Dieu et ce garçon. Elle le préservait de tous les maux, et vit pour lui le meilleur et le pire.

Elle le choya de toutes ses forces, au point qu'il n'eut plus besoin de rien, car, elle l'aimait beaucoup.

Elle lutta pour qu'il puisse recevoir la meilleure éducation, de façon à ce qu'il soit le meilleur parmi ses camarades, le meilleur en matière de vertu, et qu'il remplisse sa vie de bonheur, afin qu'il la compense de la souffrance qu'elle a endurée lors de son éducation et qu'il lui rende tous les honneurs possibles comme faisait son père sinon plus. » (Bourass, *op. cit.* : 11-12).

Ces détails sur l'affect des personnages ne figurent pas dans les versions orales qui se caractérisent par leur concision, ainsi en est-il des événements qui sont à l'origine fort laconiques, dans une version orale, le passage suivant se résumerait à une seule phrase : *Hemmou erra longtemps sur terre*, alors que Bourass parvient à en faire tout un paragraphe :

« Hemmou Ounamir chevaucha son cheval, et erra dans les villages, les plaines, les montagnes, et les forêts... il erra sur terre sans connaître sa destination. Des jours, des mois et des années passèrent, les jours où il ne mangeait pas étaient plus nombreux que les jours où il mangeait, les jours où il ne buvait pas étaient plus nombreux que les jours où il buvait, les jours où il veillait étaient plus nombreux que les jours où il dormait, et les jours où il était tourmenté étaient plus nombreux que les jours où il ne l'était pas, tel un vagabond sans pays, ou un errant sans objectif, tel un démuné privé de subsistance et qui n'a plus rien à épargner... En bref, il a beaucoup souffert à force de marcher, de courir, d'errer et de se perdre entre les terroirs et les forêts » (*ibid.* : 37).

L'extension concerne les passages descriptifs aussi bien que les passages dialogiques, le style indirect que le style direct :

« -je veux de toi et de Dieu... que tu m'emmènes à la source des servantes au septième ciel.- lui répliqua Ounamir- car l'ange que j'ai épousé, m'a laissé sur terre. Elle est partie au ciel... et je suis resté à brûler, à me plaindre, et à souffrir pour elle, parce que son amour, et la nostalgie que j'ai pour elle ont brûlé mon cœur... et mis le feu à mon foie...je n'ai pu supporter cela et j'ai quitté ma maison et mon pays, j'ai délaissé ma mère et les miens, j'ai parcouru les plaines, les dunes et les montagnes et j'ai erré des mois et des années avant d'arriver jusqu'ici... et je te prie de me faire parvenir à mon ange au septième ciel » (*ibid.* : 12).

Ces extensions qui émaillent le texte, bien qu'elles n'aient qu'une fonction de remplissage, sont loin d'être insignifiantes au niveau du discours. Elles servent à justifier un caractère, décrire un sentiment, relier deux moments ou deux événements de l'histoire, instaurer une logique dans le déroulement de celle-ci, et créer une illusion du réel. Elles sont certainement motivées par la brièveté constatée dans les versions orales et plus précisément dans des passages jugés trop laconiques voire dépouillés, et visent à prolonger au maximum la narration dans le temps et dans l'espace (Mouhsine, 2005 : 225).

L'expansion

Pour faire paradigme avec l'extension, G. Genette appelle la dilatation stylistique : expansion (Genette, *op. cit.* : 372), ce que la rhétorique classique nommait amplification, en y distinguant amplification par figure et amplification par circonstances (description, animation, etc.).

Cette forme d'augmentation qui trouve une large place dans le texte de Bourass, relève d'un ordre qualitatif et stylistique. Il s'agit de substituer un « bon » style à un moins bon en faisant appel à la correction stylistique (Genette, *ibid.* : 315) par l'enrichissement du lexique, l'augmentation du vocabulaire thématique : les substantifs et les adjectifs, l'introduction de figures, la comparaison, l'exclamation, l'énumération, l'exagération. Tout cela, comme on peut s'y attendre, contribue à produire une écriture plus riche et plus « artiste » au niveau verbal, au niveau syntaxique aussi bien qu'au niveau sémantique, vise à communiquer les valeurs émotives de la langue amazighe et ses connotations par le déplacement des énoncés d'un niveau purement linguistique à un niveau poétique. Il s'agit, en fait, de se porter témoin des potentialités stylistiques d'une langue confinée trop longtemps dans l'oralité et se cherchant une légitimité scripturale moderne tout en s'engageant dans la narration d'une histoire, ce qui reflète fortement les convictions identitaires et militantes de l'écrivain. Dans l'intention de fixer l'histoire d'Ounamir, il ajoute un enjeu plus important : celui d'illustrer la beauté de la langue amazighe et fournir un document concourant à créer un cumul au niveau des productions littéraires écrites en tamazight. L. Spitzer disait justement à propos de la relation entre la littérature d'une nation et sa langue :

« Le meilleur document pour l'âme d'une nation c'est sa littérature ; or celle-ci n'est rien d'autre que sa langue telle qu'elle est écrite par des locuteurs privilégiés... » (*in* Maingueneau, *op. cit.* : 53).

Ainsi, la transtylisation pratiquée par Bourass n'est pas uniquement un travail technique, formel, et purement linguistique renvoyant au mouvement singulier d'une écriture mais elle est conditionnée par son mouvement historique caractérisé par tout un débat culturel autour de la langue amazighe, de son passage à l'écrit et à la création littéraire, et elle est plus généralement la conséquence immédiate d'une dynamique qu'a connue le discours sur la langue et la culture amazighes. D'ailleurs, Bourass n'est pas en marge des débats sur l'amazighité, il en est un des acteurs. Ses convictions identitaires auront une influence déterminante dans la mise en œuvre, puis l'aboutissement de l'édition de l'histoire d'Ounamir. Dès lors, l'œuvre de Bourass deviendra l'expression d'une activité collective qui véhicule des préoccupations de tout un mouvement culturel à propos de l'affirmation d'une

langue amazighe expressive, originale et ornée. L'analyse du rapport entre le style de Bourass et le contexte social qui le conditionne requiert une étude socio-stylistique à même de nous faire saisir, dans cette écriture, les indices de l'impact des préoccupations à la fois propres au sujet écrivain et à sa communauté linguistique mais ceci ne constitue pas le but de notre analyse même si nous serons amenée à exploiter certaines de ces réflexions pour mieux approcher les manifestations du travail de transtylisation.

Pour mieux illustrer, donc, ce travail de transtylisation de Bourass, nous étudierons son fonctionnement au niveau du mot, de la phrase et du texte à travers les exemples suivants :

La sélection du mot : l'originalité

La réécriture de Bourass se caractérise par un travail laborieux sur le matériau même des mots, par une purification systématique de la langue, par une réduction maximale des emprunts aux autres langues et par la réactivation de mots anciens ou disparus. Le recours à ces procédés, inconnus pour la tradition orale, veille à inscrire le texte d'Ounamir dans le registre de l'écrit.

Dans le passage où les servantes ont aperçu le reflet du visage d'Ounamir sur la face de l'eau de la source au septième ciel, l'emploi et la recherche du mot ancien en tamazight : *Asklalou* qui traduit *le reflet sur la face de l'eau* a requis des mois d'exploration⁹. Cette recherche soigneuse d'un lexique amazigh original tisse tout le texte de Bourass qui s'est appliqué parallèlement à sa collecte des épisodes, à la recherche et à l'emploi de mots authentiquement amazighs. Cet intérêt lexical ne concerne pas uniquement le texte de l'histoire mais se manifeste également dans les paratextes. Le choix du mot *Umiy* pour indiquer le genre du texte, du prénom : *Hemmou* qui est plus amazigh que celui de Hmad témoignent de cet effort d'amazighisation.

Nous pouvons noter aussi un effort de création, d'innovation et de fondation en matière terminologique dans l'emploi des mots amazighs voulant dire dédicace : *tarragt*, et hommage : *tarzzift*¹⁰ qui sont empruntés aux rituels et aux fêtes traditionnels de mariage et qui signifiaient à l'origine : *cadeau* (Chafik, 2000 : 338-339). Il s'agit bel et bien d'un glissement sémantique d'un sens initial, social et courant à un sens spécifique et terminologique. Désormais, ces mots seront consacrés dans le vocabulaire de l'écriture amazighe. Loin par conséquent de se cantonner dans un simple rôle expressif ou ornemental, ils sont investis d'une mission fondatrice. D'autres mots étaient déjà employés dans les versions orales sans être accompagnés d'explications, sont réemployés par Bourass avec une définition, tel le nom de la bien-aimée de Hemmou : *tanirt*. Lequel nom est revêtu d'une ambiguïté certaine et utilisée fréquemment par la tradition orale sans qu'elle en précise le sens, dans la mesure où elle lui confère tantôt une origine humaine,

⁹ Entretien que nous avons eu avec Bourass, *op.cit.*

¹⁰ *tarragt* (au pluriel : *tarragin*) signifie initialement le cadeau offert à la mariée le jour des noces. *tarzzift* (tirzzaf au pluriel) est le cadeau présenté par un invité à son hôte (Chafik, *op. cit.* : 338-339).

tantôt une origine céleste, elle est indirectement et timidement désignée par diverses autres appellations : une fée, un(e) ange sous forme de colombe, *Imalayka* (ange). Bourass essaie de trancher cette question en la définissant dans une note : *Une jeune fille d'une beauté angélique* (op. cit. : 16). Cette note souligne la fonction scripturale dans le texte et semble être une manière de contourner la censure religieuse qui interdit d'octroyer une appartenance sexuelle à l'ange qui est un être asexué par excellence, et pis, de le marier à un être humain. Il s'agirait en l'occurrence d'un pur blasphème. Mais cet effort de définition n'a pas précisé l'identité de cet être qui oscille entre le texte qui dit : *tinirin ignwan* (*tinirin* : pluriel de *tanirt*) du ciel (*ibid.* : 16) et la note qui parle de *jeune fille à la beauté angélique*, cette définition venue désambigüiser la nature de *tanirt* ne fait que renforcer son indétermination. Laquelle indétermination traduit l'impact du code culturel et religieux. En effet, ce point révèle un conflit entre la religion et le mythe dans la réécriture de Bourass qui tente de trouver un compromis évitant de générer des heurts aux croyances religieuses ambiantes. Il s'agit d'une tentative de conciliation entre le discours mythique et le discours religieux qui transparait tout au long du texte et dont nous aurons à étudier certaines manifestations.

A- Créature terrestre → Une jeune fille	}	→ La beauté → Le rapprochement = <i>Une jeune fille à la beauté angélique</i>
B- Créature céleste → Ange + lique		

Le traitement réservé, donc, au mot amazigh par Bourass, que ce soit au niveau du signifié ou du signifiant, recouvre plusieurs opérations : a) la substitution d'un mot non authentique à un autre purement amazigh, ou d'un mot *moins beau* par un autre *plus beau* ; b) le déplacement du sens du mot d'un contexte usuel à un autre particulier ou terminologique, ce qui ouvre dans le lexique amazigh de nouveaux domaines que des mots déjà existants prennent en charge ; c) l'ajout de signifiés par expansion, ce qui permet au mot une actualisation dans un nouveau contexte linguistique et culturel ou une multiplication de ses sens.

La construction de la phrase : ornementation et expressivité

Parmi les procédés de stylisation qui sont mis en œuvre par Bourass, la construction de la phrase au niveau linguistique et au niveau stylistique prend une grande importance. L'objectif visé par Bourass qui est l'ornementation de la phrase pour pallier aux multiples incorrections observées dans les autres versions transcrites du récit d'Ounamir, est par ailleurs un choix conscient et assumé par l'auteur qui a déclaré avoir œuvré longtemps pour construire les « bonnes » phrases¹¹ afin de prouver que la langue amazighe n'est pas moins expressive ni moins littéraire que d'autres langues écrites. Ainsi, certains passages descriptifs semblent voués à être l'objet d'un exercice de style qui retarde le déroulement de la narration pour se fixer sur la description. Tout cela est régi par un travail d'expansion, c'est-à-dire : « le mécanisme par lequel la phrase passe du narratif au descriptif, de l'énoncé non motivé à une représentation vraisemblable ou aussi

¹¹ Entretien que nous avons eu avec l'auteur.

capable de susciter des émotions que la chose représentée » (Riffaterre, 1971 : 58). Ainsi, dans ces phrases du chapitre : *Ounamir et sa mère*, qui permettent le passage du narratif au descriptif, l'on peut remarquer que la description rend compte de la représentation vraisemblable de la colère de la mère, il s'agit dans ce sens d'une « animation réaliste » (Genette, *op. cit.* : 374) :

« Elle s'est sentie exténuée au point qu'elle s'assit au milieu du patio de la maison, prit sa tête dans ses mains, faillit s'étouffer, se tordit de colère et d'exacerbation puis soupira...

Ensuite, elle commença à réfléchir à la façon de défoncer les portes du nouveau logis et ses pièces. Elle ne s'attarda pas longuement à ses pensées car elle entendit le coq aveugle, qui est le plus âgé de ses volailles, chanter » (Bourass, *op. cit.* : 28).

« La mère continua à l'insulter [Tanirt] et ne lui épargna aucune injure au point qu'elle détesta la Terre et tout ce qui s'y trouve, puis sortit en la laissant gémir tel un bébé, ensuite elle claqua les portes de toutes ses forces, de telle façon que leur tonnerre retentit dans toute la maison. Et referma les portes à clé qu'elle remit dans la mangeoire du cheval. » (*ibid.* : 30).

Dans ces phrases, la description fait usage de figures, qui participent de la transtylisation du récit à travers ce que Genette (*op. cit.* : 372) nomme : « amplification par figures » et surtout par l'emploi de la métaphore : *le tonnerre des portes*, et de la comparaison : *gémir tel un bébé*. A ce rôle d'élargissement et d'augmentation quantitative de la phrase que jouent les figures, s'ajoute un effet émotionnel qui exerce une action affective sur le lecteur. Ainsi dans le dernier chapitre : *Le jour de la fête du sacrifice*, la description de l'état lamentable de la mère viserait à créer un sentiment de compassion avec elle : « jusqu'à ce que le chagrin l'ait rendue maigre comme un tronc d'arbre mort, l'ait broyée et tamisée. » (Bourass, *op. cit.* : 60).

Plusieurs formes d'expansion, à savoir les séquences dialogiques et les scènes affectives sont rendues présentes pour la première fois dans un récit d'Ounamir, des scènes dont nous privaient les autres versions qui relataient timidement ou passaient sous silence les nombreux détails du rapport de Hemmou avec sa bien-aimée, comme la scène des retrouvailles dans le chapitre : *Hemmou Ounamir au septième ciel* :

« Tanirt était empressée de le rencontrer, courut vers lui, le sortit du fourrage. Immobilisé par le poids de l'émerveillement, Ounamir la contempla pendant quelques instants. Tanirt, elle, lança un long youyou, dont les échos résonnèrent dans les couloirs, les chambres, et les vergers, puis, elle se jeta dans ses bras. Ils s'enlacèrent, puis il la porta et la promena... au point de sentir le vertige » (*ibid.* : 52).

D'ailleurs, les phrases désignant Tanirt par des appellations affectueuses telles : mon amour, sa bien-aimée qui sont tues, censurées ou rarement évoquées dans la tradition orale, prennent leur revanche dans le texte de Bourass qui n'hésite pas à en faire grand usage.

La phrase dans la réécriture de A. Bourass porte l'empreinte d'une recherche qui dépasse l'effort stylistique et technique pour viser la revalorisation de la langue amazighe et porter une nouvelle vision du monde.

La mise en texte : la cohérence

Lorsque Bourass cherchait le mot amazigh authentique et la bonne phrase, il pensait à la production d'un récit cohérent car si la phrase est l'unité du style, « le style, c'est le texte même » (Riffaterre, 1979 : 21). La mise en texte de l'histoire d'Ounamir se caractérise, donc, par l'intervention de l'écrivain pour organiser son énoncé, ce qui fait transparaître la fonction de régie. Pour cela, le texte de Bourass met en scène tout un dispositif de procédés qui instaurent les règles de l'écriture dans un texte à l'origine oral. Intervenant à différents niveaux du texte et de son organisation (le découpage en chapitres, les titres, les incipit et les explicits, la graphie...), ils s'annoncent dans leur multiplicité, comme la traduction d'une volonté de générer dans le texte une nouvelle pratique scripturale que le récit d'Ounamir ne connaissait pas, une pratique de nature à respecter les normes de l'expression littéraire écrite. Le narrateur comme régisseur occupe un rôle prépondérant dans cette technique de montage et n'hésite pas à mettre explicitement en évidence ses procédés.

En effet, bien que Bourass ait conservé le schéma narratif traditionnel des versions orales, c'est-à-dire le schéma triadique qui régit le récit héroïque : *départ-initiation-métamorphose*, souvent accompagné de retour au point de départ, il a axé son travail sur la création de nouvelles conditions de production du texte. La division en chapitres constitue un des procédés de l'organisation du texte. Celui-ci est découpé en six chapitres que l'auteur a intitulés respectivement : *Ounamir à la mosquée*, *Ounamir et son ange*, *Ounamir et sa mère*, *Ounamir et l'aigle*, *Ounamir au septième ciel*, *Ounamir le jour de la fête du sacrifice*. Ces titres binaires ont toujours pour première composante : Ounamir et pour seconde composante un lieu : sur terre ou au ciel, ou un temps : *Le jour de la fête du sacrifice*, ou un être proche : la mère et l'ange ou encore un animal : l'aigle. La particule *d* en tamazight dans la phrase : *Ounamir d tanirt nns* (Ounamir et son ange) et qui sépare, en outre, les deux composantes de trois autres titres signifie : l'accompagnement, l'addition et la liaison. Cet emploi est motivé par le fait que, dans chaque chapitre, Ounamir entre en relation avec un être ou évolue dans un temps et un espace depuis le début de son histoire jusqu'à sa chute. Les titres des chapitres donnent l'impression qu'Ounamir est le héros du récit alors que sa lecture révèle que la mère est le centre de l'histoire. L'écrivain déclare, dans l'entretien que nous avons eu avec lui, que la mère est la véritable héroïne du récit. D'ailleurs, l'incipit de son texte s'ouvre sur la mère et l'explicit se ferme sur elle.

L'incipit (le protocole d'ouverture) conserve la formule traditionnelle des autres versions : *Il était dans un temps lointain* mais inverse l'ordre de l'apparition des acteurs en focalisant sur la mère au lieu d'Ounamir :

« Il était une fois, une femme, dans un temps passé, un temps très lointain, à qui le mari, décédé, ne laissa qu'un garçon [...] ».

L'explicit (le protocole de clôture) se ferme sur l'image de la mère pleurant son fils mort :

« [...] elle se reprit et se mit debout en tapant ses mains sur ses genoux en criant : Mon errant amoureux.. mon fils est mort.. Hemmou Ounamir. J'attendais qu'il me revienne de Terre alors que son sang me tombe du ciel... Depuis ce jour-là, elle perdit tout espoir et sut que son fils Hemmou Ounamir est mort ».

L'explicit et l'incipit dévoilent implicitement la finalité du récit qui tente de focaliser l'attention du lecteur sur le drame vécu par la mère à cause des choix de son fils. Cela ne signifie pas que l'écrivain ne compatit pas aux drames des autres personnages mais il essaie de créer une sorte de conciliation entre une conception éthique de l'histoire (la désobéissance aux parents et particulièrement à la mère ne peut que mener à une fin tragique), très répandue par ailleurs dans les versions orales et une conception existentielle (la quête de l'amour impossible peut être fatale). L'écrivain avait plusieurs choix thématiques que le texte laisse apparaître dans le traitement réservé aux personnages tout au long du récit, mais la voix du narrateur crée une sympathie avec l'ensemble de ces personnages et hésite à pencher pour l'un contre l'autre. Une oscillation due aux diverses orientations de signification de l'histoire véhiculées par les versions orales et constituant la référence de l'auteur. Il s'agit, donc, de faire cohabiter un discours religieux /éthique et un discours mythique/existential qui sont énoncés d'emblée, quoique discrètement, dans la tradition orale. Nous pourrions même dire que l'écrivain a conservé dans sa démarche de réécriture les finalités divergentes de cette tradition, par la mise en œuvre d'une multitude de visions qui reflètent les positions, les pensées et les sentiments des personnages. Ainsi, et à titre d'exemple, pour rendre la cruauté de la mère envers sa bru, il a eu recours au discours direct et a délégué la parole à la mère qui s'adressait ainsi à sa bru :

« - Que fais-tu là ? Qui t'a amenée ici ? Tu es la fille de qui ? Qui sont tes frères ? Si tu enfanteras, qui seront les oncles maternels de ton enfant ? De quel pays viens-tu ? De quelle rue le vent t'as jetée vers nous ?... Je me plains à Dieu ! Tu as monté mon fils contre moi... Va-t'en hors de ma vue, maintenant. Va à l'enfer, retourne d'où tu viens... fille de rue... Ogresse... Égarée... » (*ibid.* : 29-30).

La voix du narrateur, par le biais du style indirect, vient renforcer l'image d'une mère cruelle et agressive :

« La mère continua à l'insulter et ne lui épargna aucune injure au point qu'elle détesta la Terre et tout ce qui s'y trouve, puis sortit en la laissant gémir tel un petit enfant, ensuite elle claqua les portes de toutes ses forces, de telle façon que leur tonnerre retentit dans toute la maison, et referma les portes à clé qu'elle remit dans la mangeoire du cheval. Elle voulait, par ce comportement, causer leur désunion et leur séparation » (*ibid.*).

Cette voix même qui exprime dans d'autres passages, comme dans le dernier chapitre intitulé *Ounamir le jour de la fête du sacrifice*, sa compassion avec la mère qu'elle dépeint avec une grande tendresse, tendant à créer chez le lecteur un sentiment de pitié envers le drame qu'elle vit suite à la perte de son fils :

De la transcription à la transtylisation d'un récit oral.
Ou vers l'établissement des bases d'une écriture moderne

« [...] elle était âgée, ne pouvait plus marcher et elle était également aveugle depuis que son fils l'avait quittée et laissée seule, elle en avait tellement pleuré qu'elle fut frappée de cécité » (*ibid.* : 60).

Cumuler différentes orientations de sens, et diverses significations de l'histoire telles qu'elles étaient traitées dans les versions du récit d'Ounamir, revient à multiplier les possibilités d'interprétation du lecteur, et ce par la distribution des voix et des visions des actants du récit qui le rendent pluriel et ouvert au lecteur invité à prolonger pour ne pas dire achever l'acte de création. C'est une réécriture de thèmes contradictoires (la mère méchante # la mère gentille, la bien-aimée angélique # la bien-aimée satanique, Ounamir le responsable # Ounamir l'irresponsable, le libre arbitre # la fatalité, l'amour possible # l'amour impossible...) qui consiste à les regrouper pour ne rien laisser perdre de la richesse des différentes versions orales ou transcrites. A défaut de cumuler tous les motifs existants dans les versions, l'auteur fusionne les traits divergents attribués aux personnages. S'il fallait se décider pour tel détail au lieu d'un autre : la mère ouvre les portes avec la clé au lieu de la fracasser avec une hache, cette clé même trouvée par un coq au lieu d'une servante, les soupçons éveillés par le comportement d'Ounamir et non soufflés par Satan..., l'auteur se réserve, par contre, le privilège de laisser à ses actants leurs différentes dimensions évoquées dans les versions du récit et les intégrer ensemble dans un récit cohérent.

Au travail technique et formel réalisé par A. Bourass dans la mise en texte (le découpage en chapitres, l'organisation en paragraphes, la ponctuation...), s'ajoute un effort visant à instaurer une cohérence interne au texte, par la mise en place de procédés dont nous étudierons deux exemples : le discours explicatif et le commentaire qui concourent avec d'autres éléments à générer une fonction argumentative dans le texte de A. Bourass. En effet, ce texte connaît une grande récurrence d'expressions causales et de connecteurs logiques : parce que, car, pour, c'est pour cela, au point de... (Achkou, Bach, Ghikan, Ar...) qui apparaissent dès les premières lignes. Lorsque le narrateur évoquait les efforts prodigués par la mère dans l'éducation d'Ounamir, il employait des conjonctions causales : « parce qu'elle n'avait que Dieu et lui... » (*ibid.* : 11), « [...] car, elle l'aimait beaucoup. » (*ibid.*) et se poursuivent tout au long du texte jusqu'à sa fin où le narrateur décrit l'état de la mère, devenue aveugle après le départ de son fils : « s'assied pour se reposer, car elle était âgée, ne pouvait plus marcher et était également aveugle » (*ibid.* : 60).

Cet emploi fréquent des connecteurs logiques traduit une volonté du scripteur de mettre en exergue l'enchaînement et la progression logique des événements, contribue à la fois à l'élargissement quantitatif du récit et au retardement du rythme de l'histoire, dévoile la position omnisciente du narrateur qui, par le biais de la justification, aide le lecteur à mieux comprendre les comportements des personnages, et crée une illusion du vraisemblable par l'explication des plus infimes détails de l'action.

Le commentaire vient renforcer la présence du narrateur, révèle l'attitude qu'il prend vis-à-vis de son récit et traduit ses réflexions. Il peut prendre l'allure d'une morale, d'une conclusion ou d'une explication. Il peut être question d'un « clin d'œil » au lecteur pour l'orienter vers une interprétation, ou lui délivrer un message

culturel et idéologique. Le dernier chapitre intitulé : *Ounamir au septième ciel*, contient un des commentaires les plus significatifs :

« Ounamir se réjouit de ces paroles, et fut heureux de son bonheur et des soins dont elle [Tanirt] le couvrait, de tout ce qui introduit la joie au cœur et apaise l'esprit, il vit un amour sans pareil, qui n'a été vécu par personne, et devint, ainsi, le plus grand des grands amoureux et passionnés. » (*ibid.* : 65).

Considérer qu'Ounamir est le plus grand des amoureux véhicule un message primordial : il faut lire le mythe comme une histoire d'amour. Ce commentaire rend faible les possibilités de le lire comme l'histoire du devoir d'obéissance envers la mère, le narrateur n'a eu de cesse de souligner que les sacrifices d'Ounamir pour son amour sont un acte noble et instaure une comparaison d'Ounamir amazigh et sa bien-aimée avec les célèbres amoureux du monde : Roméo et Juliette en Occident ou encore Kaiss et Leila en Orient. Les Imazighen, possèdent à leur tour un mythe d'amour si ce n'est que ce mythe est plus grand que les autres grands mythes d'amour du monde entier. Nous pouvons logiquement y déceler une expression idéologique identitaire qui fait écho aux finalités de la mise en valeur de soi annoncée dans les paratextes que nous avons étudiés. L'auteur corrobore cette idée, lorsqu'il déclare dans son interview à la radio casablancaise : « l'histoire de Hemmou Ounamir n'est pas moindre que les mythes des Grecs, des Romains, des Egyptiens, des Babyloniens, et des Hindous »¹².

Cette dimension identitaire dans le travail de Bourass se traduit également par le choix, pour la rédaction de son texte, de la méthode *Arraten* qui adapte la graphie arabe aux particularités phonologiques de la langue amazighe¹³. L'emploi de cette graphie était notamment dicté par des exigences communicatives, afin de garantir

¹² Interview de A. Bourass dans l'émission *Echos de la ville*, animée par Mohammed Baamrane.

¹³ Ce choix reflète les discussions qui ont alimenté le débat au sein du mouvement culturel amazigh avant l'officialisation de la graphie tifnaghe en 2003. Il s'agit d'une graphie arabe adaptée aux spécificités phonologiques de la langue amazighe et adoptée par l'Association Marocaine pour la Recherche et l'Echange Culturel (AMREC) sous la dénomination d'*Arraten* (Documents), du nom de la première publication amazighe éditée par l'association. Cette dernière a opté, depuis les années 70 jusqu'à la rencontre de Maamora (du nom d'une commune se trouvant au sud de Rabat) en 1992, pour la graphie arabe et la méthode *Arraten* à des fins de communication vu que la majorité de son lectorat ne pouvait lire que les caractères arabes ; la graphie latine est utilisée dans le domaine de la recherche et des études notamment linguistiques.

De la transcription à la transtylisation d'un récit oral.
Ou vers l'établissement des bases d'une écriture moderne

une plus large diffusion au texte d'Ounamir, et techniques puisque l'alphabet tifinaghe n'était pas intégré, à l'époque, aux nouvelles technologies¹⁴.

C'est donc au cœur de ces débats que se situe l'oeuvre de A. Bourass qui a réussi, par le biais de la méthode *Arraten*, à respecter les règles phonétiques et syntaxiques de la langue amazighe. Partant, ce travail constitue une nouvelle étape dans la production écrite du texte d'Ounamir dans sa langue d'origine.

En conclusion, le travail de Bourass sur le mythe d'Ounamir est une contribution importante non seulement dans la réécriture de cette histoire mais également dans la revalorisation du patrimoine culturel et dans la naissance d'une nouvelle littérature amazighe. Il représente, à l'instar des oeuvres littéraires de M. Mestaoui, A. Moumen Safi, B. Akhiat, H. Id Belkasssem, A. Sidqi Azaykou et autres, un tournant décisif dans le passage de la transcription de la tradition orale à la création d'une nouvelle tradition d'écriture amazighe. Ce travail a constitué l'oeuvre la plus développée du mythe d'Ounamir au niveau de la narration, de la description et du style par sa soumission aux contraintes formelles du récit et de l'écriture moderne, bien qu'il soit demeuré fidèle à la tradition orale de ce mythe à travers la conservation du schéma narratif traditionnel, des caractéristiques des personnages et des thèmes présents dans les diverses versions du mythe. Par l'effort formel accompli dans la mise en texte (le découpage en chapitres, l'organisation en paragraphes, la ponctuation...), la mise en place d'une cohérence interne du texte, l'emploi d'un riche vocabulaire amazigh, le recours à une narration détaillée, et à une description animée, la réécriture du mythe d'Ounamir par Bourass a produit, d'une part, une oeuvre ethno-littéraire et représentera, d'autre part, une référence incontournable pour les réécritures ultérieures.

¹⁴ Après l'aménagement de l'alphabet tifinaghe, son informatisation et la conjonction des conditions favorables à l'adoption de l'alphabet tifinaghe, Bourass écrit : « l'alphabet tifinagh correspond parfaitement à la phonétique amazighe de façon entière, et répond aux caractéristiques phonétiques de la langue amazighe, en plus il constitue une partie prenante de la personnalité amazighe, y est attaché historiquement et reflète sa spécificité et son existence symbolique. Pour ce qui est des raisons évoquées par ceux qui préfèrent d'autres graphies arabes ou latines en arguant des obstacles techniques, l'intégration de l'alphabet tifinagh aux nouvelles technologies a réfuté ces prétextes et a permis l'élargissement de ses emplois » (Bourass, 2002 : 51).

Références bibliographiques

- Bourass, A (1991), *Umiy n Hemmou Ounamir*, collection : umiyn n tamazight, éd l'Association Marocaine De La Recherche Et De L'échange Culturel (L'AMREC), Rabat, imprimerie El Maârif Al Jadida,
- Bourass, A. (2002), « Problématiques de l'écriture amazighe », in *Enseignement de la langue amazighe : pour une officialisation de l'alphabet Tifinagh – Analyses, opinions et documents*, Rabat, Publications de l'AMREC, Phédiprint.
- Chafik, M. (2000), *Al moajam Al arabi Al amazighi* (le dictionnaire Arabe-Amazigh), T. 3, Rabat, Publications de l'Académie du Royaume du Maroc.
- Cornillet. G. (1994), « Les contes de Grimm entre Iéna et Moscou », in *Europe*, revue littéraire mensuelle, n° 778-788.
- Demet, M.-F. (2002), « Grimm (Jakob et Wilhelm) 1785-1863–1786-1859 », Paris, *Encyclopædia Universalis*, corpus10.
- Durand, G. (1992), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 11ème édition.
- Galand-Pernet, P. (1998), *Littératures berbères. Des voix. Des lettres*, Paris, PUF.
- Genette, G. (1982), *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, Points/Essais.
- Genette, G. (1987), *Seuils*, Paris, Le Seuil/ Poétique.
- Grimm, J et W. (1994), « Préface » à la première édition des Contes, traduit de l'Allemand par Nelly Stéphane, in Les frères Grimm, *Europe*, revue littéraire mensuelle , n° 787-788.
- Jakobson, R. (1963), *Essai de linguistique générale*, T. 1, Paris, Les éditions de Minuit.
- Maingueneau, D. (1993), *Le contexte de l'œuvre littéraire : Enonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.
- Mouhsine, Kh. (2004), « Poétique du récit de l'oral à l'écrit », in *La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives*, Actes du colloque international sous la direction de A. Kich, série colloques et séminaires, n°4, Rabat, Publications de l'IRCAM.
- Riffaterre, M. (1971), *Essai de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.
- Riffaterre, M. (1979), *La production du texte*, Paris, le Seuil, Collection Poétique.
- Soriano, M. (1994), « Les frères Grimm, artistes et chercheurs », in Les frères Grimm, *Europe*, revue littéraire mensuelle, n° 787-788.

Le proverbe amazighe (domaine tachelhit). Aspects formels et sémantiques

Mohamed Sguenfle
ENCG, AGADIR

*Proverbs have recently experienced a very remarkable renewed interest as shown by recent studies devoted to this kind of discourse. In Amazighe language, the proverb calls for a special interest, it is called *awal iddern* "living word" or *awal ismenan* "word sense" in reference to the implicit target meaning, which differentiates it from *lžma't* "ordinary speech". This shows the importance attached to the *imazighen* proverbial speech.*

The aim of this paper is to delineate the Amazigh proverb as a linguistic phenomenon through the analysis of formal and semantic aspects. The vagueness of terminology that still prevails regarding the delineation of this phenomenon leads us to propose an approach in terms of prototyping a concept borrowed from the semantics of the prototype developed by G. Lakoff.

Les proverbes ont connu récemment un regain d'intérêt très remarquable comme en témoignent les différentes études consacrées ces dernières années à ce genre de discours¹. En amazighe, langue à tradition orale, le proverbe requiert un intérêt particulier, il est qualifié de *awal iddern* « parole vivante » ou encore *awal ism'nan* « parole sensée » en référence au sens implicite visé, qui le différencie de *lžma't* « la parole ordinaire ». C'est dire l'importance qu'accorde les *imazighen* à la parole proverbiale : « Il suffit, dans un cercle d'amis, de citer un proverbe avec à propos pour susciter plus d'écoute et d'intérêt » (Bentolila, 1994 : 7). Cependant, un flou terminologique règne encore quant à la délimitation de ce phénomène langagier. En effet, différentes appellations qui se recouvrent peuvent le dénommer : *proverbe*, *adage*, *aphorisme*, *dicton*...

- Comment reconnaît-on alors un proverbe en tachelhit ?
- Quels sont les paramètres de forme et de fond qui permettent de délimiter et de classer un énoncé comme étant un proverbe ?
- Qu'est-ce qui confère à cette forme langagière tant de charme et d'autorité dans la communication ?

1. Éléments de définition

Le proverbe en amazighe, comme dans les autres langues, se présente sous la forme d'un énoncé autonome. En tant que tel, il est appréhendé comme un tout, un

¹ Voir entre autres le numéro 139 de la revue *Langages* consacré à la parole proverbiale.

système. En tachlhit, il se présente souvent sous la forme d'une phrase, rarement sous la forme d'un discours versifié de deux vers ou sous une forme dialoguée :

(1) *Kks as g^wmas a ysmmiḍ*

Tu le sépares de son frère et il faiblira

(2) *Tammnt n imi mla gis isafarn*

Llah ur sar iṭṭaḍn yan tasa ns

Si les paroles mielleuses pouvaient guérir

Je jure par Dieu que personne ne serait blessé

(3) - *mani yakd tkka l'fit a yfarnu ?*

- *tkka yi d iminu.*

- Quelle est la source de ton feu, ô four ? / Quelle est l'origine de tes soucis ?

- Elle provient de ma « bouche » / moi-même !

Divers essais définitoires ont été proposés pour le proverbe. Le *Petit Robert* le définit comme étant « une vérité d'expérience [...] commune à tout un groupe social, exprimée en une formule elliptique généralement imagée et figurée ». Il s'agit donc d'une vérité qui s'appuie sur un fonds d'expérience humaine lui servant de cadre explicatif. Le proverbe se caractérise par son aptitude à saisir la réalité, en peu de mots, à caractère figuré.

Greimas (1970 : 311) propose une définition de type structural, mettant en évidence l'aspect formel : « les proverbes et les dictons se distinguent souvent, du point de vue formel par le caractère archaïque de leur construction grammaticale ».

Plus récemment, Kleiber (1994 : 208) a proposé une approche en termes sémantico-référentiels en définissant le proverbe comme un « nom-name » ou une dénomination.

1.1. Le proverbe est une dénomination

Le concept de dénomination renvoie à cette relation qui permet d'appeler les choses par leur nom. Comme le précise Kleiber (1989 : 234), pour que l'on puisse parler de dénomination d'un élément x par une entité X, « il faut qu'un lien référentiel ait été auparavant instauré entre x et X ». C'est le cas effectivement du proverbe puisqu'il dénomme (réfère à) une vérité générale.

Considérons les énoncés suivants :

(4) *yat tzzwit ur ar tskar tammnt*

Une seule abeille ne fait pas de miel

(5) *aslham ur a iskar ṭṭaleb*

Le burnous ne fait pas le maître d'école

Ces deux énoncés proverbiaux dénomment des situations génériques au même titre qu'« une unité lexicale dénomme un concept général » (Kleiber, 1984). Le proverbe est donc une unité codée qui a un statut de dénomination au même titre qu'un mot dans le dictionnaire.

En tant qu'entités codées, (4) et (5) sont donc mémoriellement associés aux référents (4') et (5') :

(4') L'union fait la force

(5') Les apparences sont trompeuses (l'habit ne fait pas le moine)

Les deux vérités générales (4') et (5') auxquelles renvoient les proverbes (4) et (5) représentent d'une certaine manière les sens potentiels ou virtuels qui s'actualisent dans différentes situations particulières : la famille, le domaine professionnel (le travail en équipe) pour (4) et le domaine des relations sociales où le paraître trompe souvent dans diverses situations la réalité de l'être.

Ce sens codé, préétabli du proverbe par convention dénomminative ne peut être calculé de manière compositionnelle (cf. l'analyse componentielle en grammaire générative). Le sens ne peut être saisi « dans la linéarité, mais dans l'épaisseur conceptuelle » (Gracia-Ruiz, 1983).

Soit à titre illustratif l'exemple (6) :

(6) *lefit ar tffal iyd*

Le feu engendre la cendre

Le sens littéral de ce proverbe, obtenu par analyse compositionnelle, est loin d'être le sens recherché. En effet, (6) est une phrase analytique, nécessairement vraie, dans la mesure où sa valeur de vérité est valable pour tout locuteur dans tous les mondes possibles. Sa valeur informationnelle est de ce fait nulle. Or, le proverbe se présente manifestement comme une parole sensée, *awal ismenan*. Il a donc une pertinence communicative qui transparait à travers ses lectures métaphoriques parmi lesquelles on peut citer :

(6') Les querelles et les guerres ne laissent que ruines

(6'') Un homme de valeur ne laisse après lui que des enfants médiocres

C'est donc le recours au sens implicite, métaphorique, qui explique l'aspect dénomminatif du proverbe : « Une dénomination ne serait pertinente que si l'on voulait exprimer autre chose que ne le permet le simple calcul sémantique sur les membres constituants » (Kleiber, 1999). Ce critère de non compositionnalité rapproche le proverbe des phrases figées.

1.2. Proverbe et figement

La notion de figement est à concevoir en termes scalaires puisqu'elle est liée à un processus diachronique. Une locution peut passer par différentes phases de figement. Ainsi, on peut avoir des proverbes totalement figés et d'autres moins figés. Le figement se caractérise par les trois propriétés suivantes : « le critère

sémantique de la non compositionnalité » (Conenna, 2000). Sur le plan morphosyntaxique, il est marqué par la non modifiabilité ou « l'impossibilité d'effectuer des transformations ». Enfin, sur le plan lexical, un mot ne peut être substitué à un autre. Il s'ensuit qu'un énoncé parémique qui manifeste les trois caractéristiques se présentera comme le prototype du proverbe, alors que les autres qui n'en manifestent qu'une ou deux caractéristiques seront considérés comme des exemples atypiques. Considérons à titre illustratif les exemples suivants :

(7) *kksas g^wmas aysmmiḍ*

Tu le sépares de son frère et il faiblira

(8) *yinayr tml ak aynna tra*

Le mois de janvier prédira l'année (agricole)

Le proverbe (7) peut être considéré comme le cas typique de l'énoncé proverbial, puisqu'il n'accepte aucune modification quelle qu'elle soit, morphosyntaxique ou lexicale. On ne peut substituer *babas* « son père » ou *mas* « sa mère » à *g^wmas* « son frère ». De plus, ce proverbe se distingue par une certaine opacité sémantique due au caractère dénominatif, *i.e.* la non compositionnalité du sens. Dans (8) par contre, les trois critères ne sont pas satisfaits : on peut aisément opérer une transformation de l'aspect verbal en ajoutant la modalité du futur *rad* sans que cela affecte le sens de l'énoncé. La propriété morphosyntaxique de la non modifiabilité n'est donc pas respectée :

(8') *yinayr rad ak tml aynna tra*

Le sens du proverbe est saisi à travers l'analyse componentielle des constituants : Dès le mois de janvier, on reconnaîtra la rentabilité ou la non rentabilité de l'année agricole.

On peut conclure, à partir de cet essai définitoire, que la représentation *prototypique* d'un proverbe interpelle les traits suivants :

- *un énoncé anonyme,*
- *un énoncé figé sémantiquement et formellement,*
- *un énoncé dénominatif d'une situation générique,*
- *un énoncé métaphorique.*

Après cette caractérisation définitionnelle, il convient maintenant de dégager les spécificités du proverbe en tachelhit.

2. Caractéristiques formelles

Le proverbe en tachelhit est caractérisé généralement par une régularité formelle qui se manifeste à travers différents aspects dont les plus marquants sont l'aspect dimensionnel, la structure binaire et la rythmicité.

2.1. La dimension

La brièveté est l'un des traits saillants du proverbe. En tachelhit, comme d'ailleurs dans bon nombre de langues, l'énoncé parémique se présente comme une forme circonscrite, dépassant rarement le cadre d'une phrase. La concision pourrait être doublement motivée : sur le plan communicationnel, le proverbe permet de transmettre un contenu riche en peu de mots, d'où le qualificatif *sage* collé à la parole proverbiale. D'ailleurs, presque toutes les cultures reconnaissent l'utilité de la concision dans la communication :

(9) *xayru lkalami ma qalla wa dalla* (proverbe arabe)

La meilleure parole est concise

(10) *Ya wawal ibbi mya* (proverbe amazighe)

Une seule parole met fin à cent autres

(11) « A bon entendeur, il ne faut qu'une parole » (Plaute)

« A bon entendeur, salut ! »

Ensuite, l'énoncé proverbial est facilement mémorisable grâce effectivement à cette forme concise et à sa structure rythmique. En effet, plus le proverbe est court, plus il évoque une image et acquiert toutes les chances d'être retenu au fond de la mémoire et mieux il informe : « Short proverbs tend to be packed with information and imagery » (Lakoff & Turner, 1989).

2.2. La structure binaire

C'est une particularité qui existe dans toutes les langues. Cette structure se présente comme le moyen structurel le plus adéquat pour exprimer en peu de mots un contenu riche et polysémique. En tachelhit, la forme binaire est perçue oralement grâce au contour intonatif. C'est un trait attaché immédiatement à l'oralité et qui caractérise la pratique parémiologique. Il constitue, de ce fait, l'élément prosodique majeur, qui atteste de la présence de cette structure binaire.

La forme binaire résulte de la juxtaposition de deux propositions ; « la juxtaposition, plus que la subordination, construit le proverbe » (Meschonnic, 1976 : 422). Considérons, à titre d'exemple, les deux proverbes suivants :

(12) *Gar g^wlla gar ayu*

Mauvaise bouillie, mauvais petit lait

(13) *Ixf y ignna idarn y tallayt*

Tête haute, pieds dans la boue

(12) et (13) manifestent une structure binaire marquée par la juxtaposition de deux propositions, P1 (*gar g^wlla ; ixf y ignna*) et P2 (*gar ayu ; idarn y tallayt*). On constate l'absence de morphème de coordination ; il n'y a pas de marqueurs concrets unissant les deux volets de la parémie. Le contour intonatif produit oralement par la pause (transcrit par la virgule) ainsi que le sens de chaque pôle de

la forme binaire forment les deux éléments co-occurents qui permettent de dégager le connecteur implicite, qui constitue selon Kleiber (1994 : 213) « l'ingrédient [...] obligatoire du sens d'un proverbe ». Ainsi, dans (12) et (13), on note la présence implicite de *māšš* « mais » et de *d* « avec » respectivement. L'absence dans la phrase de ce pivot implicatif entraîne une forme figée et conduit à une certaine opacité sémantique. Les énoncés (12) et (13) représentent le cas des proverbes symétriques marqués par un degré de figement formel élevé. Il est à noter aussi que la structure binaire peut découler de la présence de certains verbes comme *af* qui joueraient le rôle de centre de symétrie entre les deux volets P1 et P2 comme c'est le cas dans (14) :

(14) *Yuf gar imnsi gar awal*

Vaut mieux un mauvais dîner qu'une mauvaise parole

Ce proverbe est moins figé que (12) et (13) : le critère morphosyntaxique de la non modifiabilité n'est pas respecté. *Yuf* peut librement occuper aussi bien la position initiale que la position médiane.

La structure binaire peut aussi se manifester sous une forme non symétrique comme dans (15) et (16) :

(15) *Tawada n lxir tzzay*

La marche de l'abondance est lente

(16) *Yan ufus ur ar ikkat rršš*

Une seule main ne peut applaudir

Les deux syntagmes SN (*tawada n lxir* ; *yan ufus*) et SV (*tzzay, ur ar ikkat rršš*) sont juxtaposés de manière asymétrique.

Cette structuration binaire va de pair avec certains procédés stylistiques dont notamment la rythmicité.

2.3. la rythmicité

Le génie du proverbe tient à son rythme. Le parallélisme structurel, renforcé par une symétrie lexicale et serré par des rapports de sonorités phoniques, procure au proverbe une certaine rythmicité qui le rapproche du discours poétique. « Tant les rimes, les assonancements, les allitérations, que l'isosyllabisme ne sont pas là en tant que tels, mais en tant qu'indicateurs d'une structure rythmique. » (Anscombe, 2000 : 19). Ainsi, les assonances, les allitérations et la rime interviennent simultanément pour donner au proverbe une certaine harmonie et jouent par la même occasion un rôle majeur dans sa mémorisation.

(17) *Iqqan d a izbr yan iran a isdr*

Tout (e) accouchement/création s'accompagne de douleur

(18) *Ar ittay tiwbbaš ar ttarnt thk^wak*

Il s'efforce de ramasser des miettes et il perd des tas / blocs

Cette harmonie rythmique est produite grâce au phénomène de l'allitération ou assonances comme en témoignent les exemples (17) et (18) : *y, z/s, b/d, r* pour l'exemple (17) et *ar, tt, ti* pour (18).

3. Caractéristiques sémantiques

Le proverbe en tachelhit manifeste un certain nombre de traits relatifs au sens notamment aux aspects sémantique et rhétorique. Il s'agit, entre autres du fonctionnement métaphorique, de la généricité et de l'implication qui constitue selon Rieglé (1987) « la forme canonique » du proverbe.

3.1 La généricité

L'un des aspects saillants sur lequel un consensus est établi parmi les sémanticiens et les parémiologues est le caractère générique du proverbe. En effet, étant sémantiquement codé, celui-ci généralise sa référence : son statut de dénomination « présuppose la vérité de la situation dénotée » (Kleiber, 19). Soit à titre d'illustration le proverbe suivant :

(19) *Ur a ittmay uṭṭub d uzru*

Il ne faut pas se mesurer à plus fort que soi

L'interprétation métaphorique est déclenchée ici par la présence du verbe *mmay* « se quereller, se disputer » dont le sujet et l'objet doivent être qualifiés (+animé), ce qui n'est pas le cas dans cet énoncé. Grâce à la présence de ce verbe, (19) renvoie métaphoriquement à une situation humaine. Le sens du proverbe se situe d'abord à un niveau générique puisqu'il est codé à travers le processus de dénomination. La phrase « il ne faut pas se mesurer à plus fort que soi » représente la situation générique dénommée par (19) et renvoie, de ce fait, à une catégorie de situations particulières notamment :

- (i) une personne, qui ne maîtrise pas l'art de parler, aura du mal à affronter une autre qui maîtrise le pouvoir de persuasion (les débats, les joutes poétiques...);
- (ii) un pays, faible sur le plan de l'armement, ne peut défier un autre, fort dans ce domaine ;
- (iii) dans le contexte actuel de la mondialisation, une petite entreprise aura du mal à s'imposer sur un marché compétitif où s'implantent de grandes sociétés.

Ainsi, tout proverbe ne peut servir à une énonciation événementielle ; il énonce une généralité intemporelle, une vérité générale qui s'actualise dans diverses situations grâce au fonctionnement métaphorique qui permet de « cristalliser des signifiés souvent multiples » (Chertrit, 1995 : 124).

En tachelhit, la généricité du proverbe se manifeste par les modalités suivantes :

- la modalité verbale qui apparaît au niveau aspectuel à travers l'inaccompli et qui instaure une vérité générale, gnominique, par l'emploi d'un temps anhistorique ;
- la modalité lexicale, par l'emploi de certains verbes modaux tels *iqqan* « il faut » ou *af* « vaut mieux » sans oublier de citer certains items marquant la généralisation : *wanna*, *xtnna*, *assnna*, *aynna* :

(20) *Wanna tt irwin ihlb tt*

Celui qui s'est créé des problèmes, qu'il les résolve

(21) *Xtnna izzgn tlkm ulli*

Tout ouvrage achevé doit être classé

De plus, la vérité générale instaurée par l'énoncé proverbial transparait aussi à travers les différentes structures logiques que manifestent de tels énoncés, en l'occurrence l'implication, qui constitue selon Riegle (1987) « la forme canonique » du proverbe.

En tachelhit, l'implication est traduite à travers différentes structures dont la forme en *wanna*, la forme conditionnelle et la structure négative. Schématiquement, elle est représentée comme suit : $p \rightarrow q$

(22) *Wanna tt irwin ihlb tt*

Celui qui s'est créé des problèmes, qu'il les résolve

(23) *Iy tffy lemmart ur ad sul tturri*

Quand la balle sort, elle ne peut plus revenir

(24) *Aslham ur a iskar ttabb*

Le burnous ne fait pas le maître d'école

L'énoncé (22) fait partie du type de proverbes qui, en français, correspondent à la forme introduite par le relatif *qui*. *Wanna* ne signifie pas littéralement *qui* mais *quiconque* vu que le relatif *qui* a pour correspondant en tachelhit le morphème *lli*. Si pour le français, « la lecture générique est liée à l'interprétation non particulière du relatif sans antécédent », en tachelhit, cette lecture est encore plus marquée avec le morphème *wanna*, qui ne peut en aucun cas avoir une lecture particulière, chose corroborée par le sens attribué par le dictionnaire au mot *quiconque* : « toute personne qui, qui que ce soit qui ». *Quiconque* exprime l'indéfinitude qui ouvre la voie à la généralisation et permet donc de renvoyer, à l'instar de *qui*, à l'espèce humaine.

La forme conditionnelle en *iy* « si » en (23) représente le cas typique de la structure implicative : $iy\ p, q$.

La forme négative est utilisée en (24) essentiellement « pour combattre le mode des apparences ». La valeur implicative est véhiculée au moyen du verbe *skr* « faire ».

3.2 La métaphoricité

L'un des traits saillants du proverbe est cette potentialité signifiante qu'il possède et qui lui permet, en peu de mots, de cristalliser des significations souvent multiples. Cependant, dans l'ouvrage de Moustauoui (2005) consacré aux proverbes amazighes, nous trouvons aussi bien des cas métaphoriques que d'autres qui ne le sont pas. Est-ce à dire que la métaphore n'est pas une condition nécessaire à la reconnaissance de l'énoncé proverbial ?

En considérant les exemples (25), (26) et (27) :

(25) *tssugt aman i uyu nnk*

Tu exagères dans tes propos!

(26) *ar trggem ššbkt tallunt*

Le filet critique le tamis

(27) *iy iggut wawal ifis yan*

Quand la parole est abondante, mieux vaut se taire,

on constate que les deux premiers énoncés appartiennent au groupe des proverbes dits métaphoriques alors que le dernier représente les proverbes dits de sens littéral ou non métaphoriques.

Les deux premiers cas présentent une différence relative au « délit référentiel » source de la métaphore. Dans (26), il est linguistique (déviance sémantique) alors que dans (25), il est contextuel (déviance pragmatique). En effet, le sens visé par le proverbe (25) émerge de l'application inconvenante de l'énoncé à une situation qui ne rentre pas normalement dans sa sphère référentielle de situations. Ce proverbe renvoie littéralement à une situation précise relevant du domaine culinaire, celle de la préparation du petit lait. C'est le contexte d'énonciation qui permet d'interpréter métaphoriquement le proverbe : une parole abondante et trop diffuse perd de sa valeur et de sa saveur aussi bien qu'un petit lait auquel on a ajouté de l'eau sans mesure. Il s'agit donc ici d'une « métaphore du niveau proverbial » (Kleiber & Conenna, 2002), c'est-à-dire appartenant au sens du proverbe, contrairement à la métaphore dans (26) qui relève du niveau phrastique : l'exemple (25) se prête à deux lectures, une lecture littérale où on reproche à l'interlocuteur d'avoir raté la préparation du petit lait et une lecture métaphorique où on reproche à un bavard sa prolixité, sa parole abondante et trop diffuse. C'est le contexte pragmatique qui déclenche ici la lecture métaphorique, donc proverbiale. L'exemple (26), par contre, ne manifeste qu'un seul sens qui est métaphorique et qui se situe au niveau de la phrase : le verbe *rgm* « critiquer » est utilisé en dehors de son rang d'applicabilité pour un objet non animé. Cette déviance sémantique constitue une sorte d'indice qui interpelle, chez l'interlocuteur, la compétence inférentielle pour passer du sens phrastique déviant au sens visé par le proverbe. Ce passage s'opère bien sûr grâce à un processus d'« appariement analogique » ; il s'effectue « de situation à situation » : ce qui est comparé dans (25) par exemple, ce n'est pas *ayu* « petit lait » à un homme, mais surtout la situation de préparation du petit lait pendant

laquelle une quantité démesurée d'eau à été ajoutée à celle d'un discours trop détaillé et exagéré.

L'accès au sens visé par le proverbe est plus au moins difficile selon la structure linguistique de l'énoncé. Cependant, l'interprétation de la métaphore est facilitée grâce à un savoir socioculturel partagé qui constitue une sorte de socle permettant de garantir une certaine stabilité intersubjective du sens.

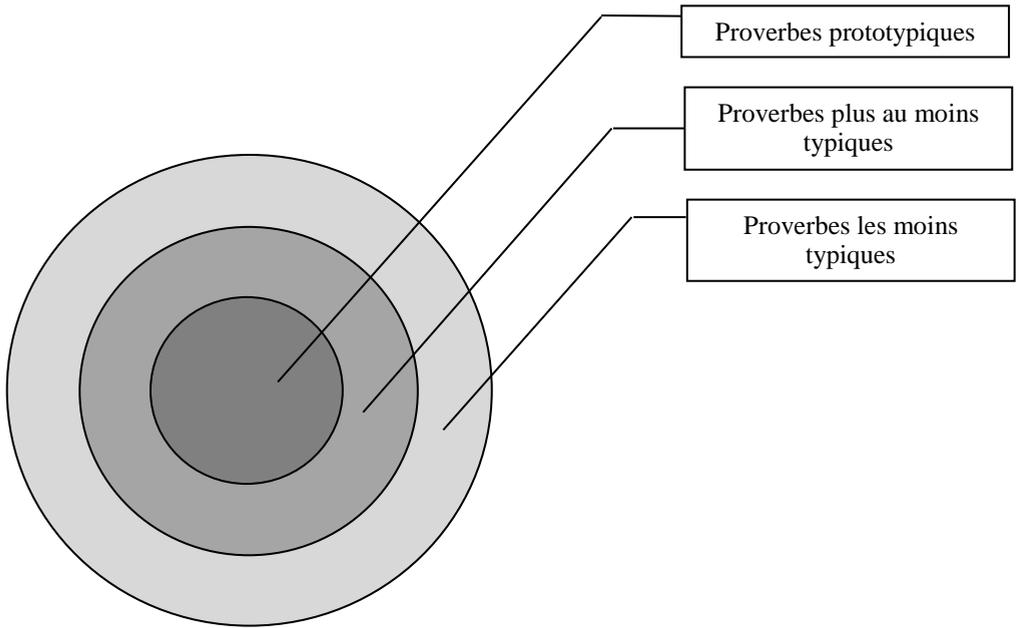
Cette brève analyse du proverbe en tachelhit, nous permet de dégager les conclusions suivantes :

- une définition précise et délimitée du proverbe en termes de conditions nécessaires et suffisantes s'avère difficile étant donné que les différents exemples de proverbes analysés ne manifestent pas les mêmes propriétés ;
- une approche en termes de prototypie (la sémantique du prototype) permet plus ou moins de circonscrire cette difficulté en définissant la catégorie proverbe en termes de degrés. Ainsi, il y aura une classe centrale qui représentera les cas typiques de proverbes et qui sera caractérisée par les traits suivants :
 - la dénomination ;
 - le figement ; *i.e.* une fixité au niveau structurel et sémantique
 - la rythmicité
 - la généralité
 - la métaphoricité
 - l'anonymat ou le « ON-sentencieux ».

Les proverbes qui répondent à ces attributs seront considérés comme les meilleurs exemples ou les cas les plus représentatifs de la catégorie « proverbe ». Les autres exemples se rapprochent de la classe prototypique par leur degré de similarité. Ainsi, on aura des cas plus typiques comme (18), (19) ou encore (25). Tous les traits énumérés ci-dessus figurent dans l'exemple (19). D'autres cas comme (8) appartiendront à la classe des plus ou moins typiques.

Le cas le moins typique dans les exemples analysés serait (27) puisqu'il ne renferme aucun des traits cités à l'exception du caractère anonyme.

Cette conception du proverbe en tant que phénomène langagier peut être schématiquement représentée de la manière suivante :



Ce schéma représente les trois sous catégories de la classe « proverbe » : la zone centrale renvoie à la sous catégorie prototypique qui regroupe les instances typiques de la classe. La zone médiane renvoie à la sous catégorie plus ou moins typique qui regroupe des exemples de proverbes moins typiques que la première sous catégorie. La troisième zone regroupe les cas marginaux. Les différentes occurrences appartenant aux trois sous catégories de la classe « proverbe » ne présentent pas des propriétés communes à tous ces exemples ; il s'agit plutôt d'une *ressemblance de famille* qui les regroupe dans la même classe. L'appartenance à une catégorie s'effectue sur la base du degré de similarité avec le prototype.

Conclusion

En définitive, on peut dire que le proverbe en tachelhit se distingue par un ensemble de traits définitoires qui le caractérise tant sur le plan de la forme que sur le plan sémantique. Les traits énumérés ne sont pas tous repérables dans tous les énoncés proverbiaux : certains se démarquent par la présence de tous les traits ou presque alors que d'autres n'en manifestent que quelques uns ; d'où la non homogénéité de cette catégorie langagière. Nous optons alors pour une délimitation en termes de typicalité ou de prototype qui permet de délimiter une classe prototypique du proverbe qui répond aux différents traits définitoires et dont les membres (les exemples) constituent les cas typiques. La structure interne de cette catégorie est de nature scalaire avec des exemples plus représentatifs que d'autres.

Références bibliographiques

- Anscombre, J.-C. (éd.) (2000), « La parole proverbiale », Paris, *Langages*, n° 139.
- Bentolila, F. (éd.), (1993), *Proverbes berbères, bilingue Français-berbère*, Paris, L'Harmattan-awal.
- Chertrit, J. (1995), « Dire proverbial et dire personnel : pour une socio-pragmatique du proverbe » in *Tendances récentes en linguistique française et générale* V. 20, H. B. Shyldkrot & L. Kupferman (éds).
- Conenna, M., (2000), « Structure syntaxique des proverbes français et italiens », Paris, *Langages*, n° 139.
- Conenna, M. & Kleiber, G. (2002), « De la métaphore dans les proverbes », Paris, *Langue française*, V, 134.
- Greimas, A.-J. (1970), *Du sens, essais sémiotiques*, Paris, Seuil.
- Hamdaoui, M. (1997), *Parémiologie berbère (dialecte tarifit) : analyse sémantique et linguistique*, Thèse de Doctorat d'Etat, Université Med I, Oujda.
- Kleiber, G., (1999), « Proverbe : sens et dénomination », *Nouveaux cahiers d'Allemand* (Revue de linguistique et de didactique).
- Lakoff, G. & Turner, M. (1989), *More than cool reason. A field guide to Poetic Metaphor*. University of Chicago Press.
- Meschonnic, H. (1976), « Les proverbes, actes de discours », *Revue des sciences humaines*, t. XVI, n° 163.
- Moudian, S. (2000), *Syntaxe des proverbes rifains*, Fès, Thèse de Doctorat d'Etat, Université Sidi Med Ben Abdellah, Fès Dhar El Mehraz.
- Moustaoui, M. (2005), *nnan willi zrinin*, Proverbes amazighes traduits en arabe, Casablanca, Annajah al-Jadida.
- Riegle, M. (1987), « 'Qui dort dîne' ou le pivot implicatif dans les énoncés parémiques » in M. Riegle & I. Tamba (éds), *L'implication dans les langues naturelles et dans les langues artificielles*, Paris, Klincksieck.
- Roux, A. (1995), « Enigmes et proverbes en berbère tachelhit », Paris, *Etudes et Documents Berbères*, n° 12.
- Sguenfle, M. (2002), *La métaphore dans la littérature berbère*, Thèse de Doctorat, Université Med V-Agdal, Rabat.
- Tamba, I. (2000), « Formules et dire proverbial », Paris, *Langages*, n° 139.

Les conditions de production de la néo-littérature amazighe. Cas de la littérature kabyle

Said Chemakh

Département de Langue et Culture Amazighes
Université de Tizi-Ouzou

ولد الأدب القبائلي المكتوب منذ ما يقارب قرنا، و لم يكن الانتقال من الشفوي إلى المكتوب دون قطائع أو تجديدات. وإذا كانت بعض الأعمال مجرد إعادة كتابة لنمط تقليدي، فإن البعض الآخر يعد تجديدا حقيقيا سواء من حيث الشكل أو من حيث المضمون. وعليه، سيكون مفيدا الرجوع إلى الشروط التي أدت إلى انتاج هذا الأدب الأمازيغي الجديد، ويبدو أن المهارات اللسانية والأدبية، بالإضافة إلى الدوافع الاجتماعية هي أول ما يجب التساؤل عنه. وهذا ما يحاول المقال تفسيره.

Avant de mener des études thématiques ou d'entamer des analyses littéraires du roman, de la nouvelle ou de la poésie kabyle écrite, il semble nécessaire de décrire les conditions d'existence de cette néo-littérature. La présente contribution relèvera donc plus de l'histoire littéraire et de la sociologie littéraire. Le rôle assigné à cette dernière est celui que donne R. Escarpit (1958 : 28) dans *Sociologie de la littérature* : « La sociologie littéraire doit respecter la spécificité du fait littéraire. Bonne affaire pour l'homme de métier, elle doit aussi être une bonne affaire pour le lecteur en aidant la science – historique ou critique – dans les tâches qui lui sont propres. Ces préoccupations restent indirectement les siennes : son rôle est seulement de les concevoir à l'échelle de la société ».

Par conditions d'existence, nous entendons toutes les conditions et situations par lesquelles passe l'œuvre de l'écrivain ou du poète depuis sa mise en forme scripturale par l'auteur jusqu'à sa réception par le public. C'est des conditions de la production de littérature écrite dont il sera donc question dans cette étude. Mais il nous a semblé nécessaire de revenir sur la connaissance et la maîtrise de l'écriture. Car comment un auteur peut-il aligner des lettres sur du papier s'il n'a jamais appris à écrire, sa langue étant non écrite pendant des siècles ? Et dans quelles conditions un écrivain kabyle a-t-il écrit (et écrit) en kabyle ?

A la suite du travail de M. Bakhtine (1977 : 128), on admet que trois conditions sont nécessaires pour devenir écrivain : la compétence linguistique, la compétence littéraire et la motivation sociale.

De la compétence linguistique

Les Berbères possèdent depuis au moins 25 siècles une écriture, le libyque dont la forme la plus connue sous le nom de tfinagh est encore en usage chez les Touaregs. Mais son usage est essentiellement d'ordre symbolique (stèles honorifiques ou funéraires) et il semble que l'usage du tfinagh a connu une extinction vers le V^e s. après J. C. pour ce qui concerne la partie septentrionale de l'Afrique du Nord. L'essentiel de la poésie conservée depuis le XV^e s. au moins,

était de production orale soumise donc aux aléas que connaît toute littérature orale de par le monde, à savoir la perte totale ou partielle de pièces qui la composent, éternelles modifications à travers le temps... En ce qui concerne la Kabylie, ce n'est qu'après la conquête française que le kabyle fut transcrit en caractères latins par les militaires, les missionnaires religieux et puis par les linguistes. Les premiers instituteurs kabyles ont appris cette écriture et l'utilisèrent à leur tour pour dire le monde. Certes, ce n'est pas seulement le fait d'être instruit qui permet de devenir écrivain ou poète. D'ailleurs, une bonne partie des écrivains kabyles sont des autodidactes. Mais cela ne signifie nullement absence de rapport entre l'apprentissage de l'écriture et l'école. S. Chaker (1992 : 8) notait qu'« il faut donc attendre la période coloniale et la très forte influence de l'Ecole et de la culture françaises pour que naisse une véritable production littéraire écrite en langue berbère ». Cette influence de l'Ecole est très variable car les rares écrivains qui y ont eu accès ont produit leur littérature en français, il s'agit essentiellement de M. Mammeri, M. Féraoun, J. Amrouche... D'autres ont préféré écrire partiellement en berbère, c'est le cas de M. Mammeri, S. Boulifa, M. Lechani... ou totalement comme Bélaïd Ait Ali. Certains écrivains ont appris à écrire en dehors de l'institution scolaire, par des apprentissages individuels. Toutefois, on remarque l'existence d'un lien entretenu avec les savoirs livresque et scolaire dans les propos tenus par ces auteurs dans leurs interviews et témoignages divers, mais aussi à travers les textes produits. Le rapport qu'entretiennent l'enseignement et l'écriture peut être aisément établi dans le cas de la littérature kabyle écrite. C'est la présence récurrente de *l'absence de l'accès au savoir que prodigue l'école* qu'il faut tenter d'expliquer. Une recherche reste à faire dans ce domaine et celle-ci permettra sûrement de saisir où finit l'oralité et où commence l'écriture dans la littérature kabyle. L'exemple de l'œuvre de Bélaïd Ait Ali est en ce sens très édifiant car il permet de poser dès la fin des années 40, deux questions :

1- Comment un écrivain peut-il ré-écrire une histoire transmise oralement depuis des générations (il s'agit de celle d'un saint : Ccix Hmed Wali) et l'insérer comme récit intradiégétique dans son roman, le premier du genre, *Lwali n wedrar* ?

2- Comment écrire en kabyle ? Faut-il reproduire récits et poésies tels qu'ils étaient dits depuis des siècles ? Ou alors faut-il modifier et travailler les textes en profondeur jusqu'à ce qu'ils soient différents de ce qu'ils étaient en littérature orale ? Si oui, quel rôle l'enseignement joue-t-il ?

De la compétence littéraire

Dans le cas kabyle, la compétence littéraire est généralement acquise en dehors de l'enseignement du kabyle. L'enseignement qui devait contribuer à sa formation et à sa consolidation est quasiment inexistant. La scolarisation s'était faite en langue française jusqu'à l'indépendance, puis en arabe mais aussi en français jusqu'à présent. Ce n'est qu'au cours de l'année 1995/96, que des cours de berbère ont eu officiellement lieu dans l'école algérienne. Si l'enseignement généralisé du berbère avait existé en Kabylie pendant la période coloniale, certains écrivains kabyles n'auraient-ils pas écrit et publié leurs oeuvres en berbère ? Si cet enseignement

avait existé après l'indépendance, n'y aurait-il pas une littérature algérienne de langue berbère à côté des littératures de langues arabe et française ?

Quelques arguments militent en faveur d'une réponse positive. De nombreux auteurs ont suivi les rares cours de berbère qui ont existé depuis au moins 1891, année où fut créé le Brevet de langue kabyle. C'était le cas de Said Boulifa, professeur de kabyle. Pour peu que l'on ne se limite pas aux fins pédagogiques pour lesquelles il était élaboré, le *Cours de 2^o année* (Boulifa, 1913) peut être la première œuvre en prose écrite en kabyle. Lechani dont la poésie vient d'être éditée avec une bonne partie de ses études sur la langue et la littérature sous le titre *Ecrits berbères*, est lui aussi diplômé de berbère en 1912. Brahim Zellal, l'auteur du roman *du chacal* est également diplômé de berbère de l'Université d'Alger.

D'autres auteurs tels A. Mezdad, S. Sadi... ont suivi les cours que donnaient M. Mammeri à l'Université d'Alger jusqu'à ce que ces derniers ne soient interdits en 1973.

Quelques auteurs ont appris uniquement comment écrire le kabyle en caractères latins, c'est-à-dire l'alphabet et n'ont suivi aucun cours de kabyle, c'est le cas de Mezyan u Muh (de son vrai nom Gherram Hocine). Et c'était le cas aussi de Bélaïd Ait Ali qui a pourtant poursuivi sa scolarité en français jusqu'au brevet mais qui n'a écrit en kabyle que lorsque les deux Pères J.-M. Dallet et J. Lanfry, responsables *du Fichier de Documentation Berbère* lui ont demandé de leur écrire des histoires et des contes pour le FDB, occasion où il apprit la transcription utilisée jusqu'alors. Le romancier Amar u Hemza, ouvrier immigré en France, a appris à écrire en kabyle en dehors de l'institution scolaire. C'est également le cas de prosateurs tels Djafer Chibani et Ahmed Berkouk.

Hamane Abdellah a créé un alphabet personnel à base de lettres arabes pour écrire non seulement ses traductions des versets coraniques ou des poèmes de Baudelaire, mais aussi ses nombreux récits et pièces de théâtre.

Toutefois, la compétence linguistique (et *a fortiori* littéraire) ne se réduit pas à la capacité de noter et/ou de transcrire la langue. Elle exige aussi l'acquisition d'un niveau de langue, d'un registre de la koinè littéraire qui, pour cette génération d'écrivains, est passée par l'oralité. Ce passage a, d'ailleurs, plusieurs incidences sur l'écrit.

La compétence littéraire se remarque aussi dans la maîtrise des oeuvres de la littérature kabyle orale par la plupart des écrivains. Parfois, l'influence des prédécesseurs, par exemple Si Muhend pour ce qui est de la poésie, est telle que l'on arrive difficilement à discerner l'appartenance de certains neuvains. De nombreux poètes (Si Lhusin, Mezyan u Muh...) ont fait du neuvain presque l'unique structure formelle en poésie kabyle. Cette influence est malheureusement inconsciente. Pour ce qui est de la prose, la compétence littéraire passe aussi par la maîtrise des techniques du conte traditionnel. Si on prend le cas de Bélaïd, on remarque qu'il a avant tout réutilisé le conte comme premier terrain d'essai avec de courtes introductions de description avant d'écrire des récits inspirés directement de sa vie quotidienne (*Afenjal n lqehwa*, *Lexdubegga...*). Toutefois, la littérature française (et universelle traduite en français) a beaucoup contribué à forger cette compétence surtout chez les romanciers des années 80 et 90 du XX^{ème} siècle.

Conscience identitaire et idéologie

Dans le cas du kabyle (et du berbère en général), la conscience identitaire a constitué une « motivation sociale » pour la génération d'écrivains qui ont produit après les indépendances.

Il est indéniable que la conscience identitaire berbère a joué un rôle déterminant chez la plupart des auteurs kabyles de ce siècle. Déjà, les poètes du XVIII^e et XIX^e siècles (de Yusef u Qasi à Si Muhend) ne se reconnaissent que comme kabyles. La Kabylie était indépendante de tout pouvoir extérieur, au moins depuis la fin du XIV^e s. et ce, jusqu'à la conquête définitive (1857) et surtout après l'écrasement de l'insurrection de 1871. La naissance d'une conscience nationale algérienne au XX^e s. n'a pas réduit pour autant la conscience identitaire kabyle, ni même la conscience d'appartenance régionale. Le vocable *tamurt n Leqbayel* ne se réduit pas à une région repérée sur une carte mais renvoie à une langue, une culture qui sont vécues comme différentes de celles des autres (Arabes, Turcs et Français).

L'exclusion des références à la berbéricité dans toutes ses dimensions linguistiques, culturelles et historiques dans le discours nationaliste et dans les textes fondateurs de l'Etat-nation algérien n'a fait que renforcer la conscience identitaire berbère. Cette dernière se caractérise par le sentiment d'appartenance à une même communauté linguistique, certes fragmentée mais ayant des références culturelles et historiques communes. Cette identité ne se veut pas seulement régionale (kabyle) ou nationale (algérienne) mais transnationale, c'est-à-dire nord-africaine car partagée avec les autres communautés berbérophones qui s'en réclament (Chleuhs, Rifains, Touaregs, Nefoussis...).

Si cette conscience identitaire se retrouve affirmée chez les militants politiques (A. Imache, O. Bennaï...), nous la retrouvons aussi chez les écrivains et poètes des années postérieures à l'indépendance et même chez les poètes nationalistes tels Yidir Aït Amrane, l'auteur du chant *Ekker a mmi-s umazigh* (1945). Elle n'est pas de reste chez les écrivains kabyles de langue française les plus classiques : M. Féraoun, M. Mammeri, J. Amrouche... Et apparaît même sous des formes subtiles dans l'œuvre de T. Djaout alors qu'elle est plus clairement assumée dans les écrits de N. Fares. Certes, leurs œuvres ne sont pas réductibles à cette seule référence idéologique, mais elle demeure, néanmoins, importante et même centrale dans *la Traversée* de M. Mammeri, par exemple. Chez Taos Amrouche qui a publié tous ses romans en français, cette référence se manifeste sous la forme d'un texte autant polémique que politique : *Que fait-on pour la langue berbère ?* publié une première fois dans *Le Monde* en 1956, avant d'être repris dans *Documents nord-africains* en 1957.

La berbéricité comme référence idéologique des auteurs se retrouve inscrite dans de nombreuses œuvres poétiques surtout à partir des années 1970. Mais elle est plus prépondérante dans le roman. Elle y est citée explicitement dans six des huit romans publiés jusqu'ici sans compter qu'elle l'est aussi dans la nouvelle *Lwali n wedrar* de Bélaïd Aït Ali.

D. Abrous (1989) a déjà mis en évidence cette conscience identitaire dans les productions romanesques kabyles. La récurrence de cette conscience chez les

écrivains et poètes kabyles, quelle que soit leur langue d'expression (kabyle ou français), est, par ailleurs, un des critères d'existence d'un *espace littéraire kabyle spécifique* telle que défini par D. Merolla (1996). L'histoire de la constitution de ce dernier et l'analyse des courants qui le traversent restent à faire. Mais il demeure néanmoins comme la seule dénomination permettant de consacrer la littérature écrite par les Kabyles loin des appellations spéculatives ou portant de fortes charges idéologiques que ce soit nationaliste, linguistique... Car après avoir été pris dans un ensemble nommé littérature algérienne de langue et/ou d'expressions : française, berbère... n'a-t-on pas vu Adonis la classer comme *littérature arabe d'expression berbère* ?

Si cet espace littéraire kabyle est en intersection avec l'espace littéraire algérien, il l'est tout aussi avec l'espace littéraire berbérophone¹ encore plus large que les espaces littéraires nationaux du fait que la langue berbère est une langue transnationale. Pourquoi ne pourrait-on pas parler alors de littérature berbère de Kabylie ?

Avant d'entamer ce débat, il va falloir approfondir l'étude sur les conditions matérielles d'éditions et/ou publications de ces œuvres une fois le manuscrit ou tapuscrit achevé. Mais aussi, il y a lieu de se pencher sur les conditions de diffusion de cette littérature, de sa réception par le public (critique universitaire et journalistique) de sa promotion auprès du lectorat (et de sa traduction) et enfin de consécration. C'est tout un programme d'études et de recherche relevant de plusieurs disciplines (sociologie de la littérature, critique littéraire...) qu'il va falloir mettre en place

Références bibliographiques

Abrous, D. (1989), *La production romanesque kabyle : une expérience de passage à l'écrit*, Mémoire de DEA, ILGEOS, Université de Provence.

Amrouche, T. (1957), « Que fait-on pour la langue berbère ? », Alger, *Documents nord africains*.

Bakhtine, M. (1977), *Marxisme et philosophie du langage*, Paris, Minuit.

Boulifa M. S. (1913), *Méthode de langue kabyle (cours de deuxième année)*, Alger, Jourdan.

Chaker, S. (1999), *Berbère aujourd'hui*, 2^e édition, Paris, l'Harmattan (Publié en Algérie sous le titre *Imazighen ass-a*, Alger, Bouchène, 1990).

Chaker, S. (1989), « La néo-littérature kabyle », Paris, *Bulletin d'Etudes Africaines*, Inalco.

¹ Il y a lieu de tenir compte des diverses littératures écrites en berbère que soit en Algérie (dans les variétés mozabite, chaoui et chenoui), au Maroc (dans les variétés chleuh, rifaine et tamazight), en Libye (nefoussa) mais aussi au Niger et au Mali (tamacheq).

Chemakh, S. et Khellil, S. (1989), « Développement de Tamazight à travers le mouvement associatif », Tizi-Ouzou, *Tafsut*, n° 13 : Hommage à M. Mammeri, p. 81-89.

Déjeux, J. (1992), *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, PUF.

Escarpit, R. (1958), *Sociologie de la Littérature*, , Paris, PUF, coll. Que sais-je ?.

Merolla, D. (1995), « Espace littéraire kabyle », Paris, *Etudes et Documents Berbères*, n° 13.

Merolla, D. (1996), *Gender and community in the Kabyle literary space*, Leiden, Research School CNWS.

Terminologie littéraire en amazighe

Mohand Akli Salhi

Département de langue et culture amazighe

Université Mouloud Mammeri. Tizi-Ouzou

This paper reports on results related to the experience of Amazigh terminological creation in the domain of study, and literary teaching.

First, we expose the adopted methodology. Next, we examine the stages Amazigh terminological creation went through. Finally, we present the terminologies proposals. Investigation is focused on the text itself as well as to on its relation to other texts.

L'enseignement de la littérature kabyle en particulier et amazighe en général, est désormais, en Algérie, une réalité institutionnelle aussi bien à l'école qu'à l'université. Les manuels scolaires (du cycle primaire jusqu'au cycle secondaire) proposent des thématiques de cours allant de l'écoute et de la lecture de poèmes et des petits contes au niveau du primaire jusqu'à l'initiation à l'histoire littéraire et à l'analyse séquentielle du texte dramatique en classe terminale en passant par l'enseignement de la structure du récit durant le cycle moyen. A l'université, une expérience de l'enseignement de la littérature en amazighe est engagée, aussi bien à Tizi-Ouzou qu'à Bejaïa, depuis l'ouverture de la licence de langue et culture amazighes en 1997.

L'un des garants de la réussite de cet enseignement est certainement les conditions didactiques dans lesquelles il s'effectue. Ces conditions didactiques sont grandement déterminées, entre autres, par la disponibilité et la maîtrise du corpus à enseigner et par la fiabilité du métalangage (traditionnel et moderne) utilisé dans l'enseignement¹.

L'objet de cet article n'est pas d'étudier les articulations et l'évolution de cet enseignement² ni de rendre compte de l'expérience de l'amazighisation engagée dans le département de langue et culture amazighes de l'université de Tizi-Ouzou³. Notre ambition est plus circonscrite ; il s'agit de rendre compte de notre expérience personnelle⁴ en matière de création terminologique. Il s'agit plus précisément

¹ Pour avoir une idée de la terminologie disponible, voir Salhi (2009a, 2009b).

² Cet aspect fera l'objet d'une étude à venir.

³ Il y a lieu d'évaluer cette expérience en toute objectivité et en dehors de tout parti pris.

⁴ Nous tenons cependant à remercier tous les collègues qui ont assisté à l'exposé que nous avons donné le 19 mai 2008 au département de langue et culture amazighes de Tizi-Ouzou. Nous tenons particulièrement à exprimer nos remerciements à Achour Ramdane et Mohand Ouamer Oussalem pour les nombreuses discussions que j'ai eues avec eux.

d'expliciter la méthodologie adoptée⁵. Pour les besoins de ce papier, nous nous proposons d'aborder le domaine de la transtextualité.

Le choix de ce domaine n'est pas arbitraire. Les concepts couvrant le domaine de la transtextualité sont à l'intersection de plusieurs autres domaines (poétique, théorie de la lecture, critique génétique, stylistique, etc.). De ce fait, leur traduction en amazighe nécessite préalablement leur repérage et leur inscription dans les domaines où ils sont opérationnels. Cela permettra, à notre sens, de mieux identifier leurs contenus par rapport à leurs domaines d'application. Par ailleurs, en plus du fait que les termes de base de ce domaine sont tous de création récente : tous des néonymes créés à partir de la fin des années soixante⁶, ils renvoient à des concepts opératoires dans l'analyse et l'enseignement de textes littéraires amazighes, qu'ils soient de nature traditionnelle (la question de la variation, la problématique des genres et des types littéraires, etc.) ou de nature moderne (les questions liées à la réécriture des textes et des genres traditionnels et des relations intertextuelles, entre autres). A toutes ces justifications, s'ajoute une considération plus pratique : traduire la terminologie scientifique d'un cours en théories de la littérature.

1. Méthodologie

En termes de démarche méthodologique dans la création terminologique, nous avons procédé comme suit :

1. définition et délimitation du champ à couvrir en prenant en considération les relations entretenues entre les concepts (relation verticale et relation horizontale) ;
2. définition des champs adjacents au champ de base ;
3. définition des priorités ;
4. bilan et état de l'existant (termes, formants, racines) en relation avec l'état de la recherche en littérature ;
5. analyse critique des propositions existantes (procédure de création, acceptabilité phonique, usage, etc.) ;
6. propositions terminologiques (nouvelles ou reprises) : (recherche lexicographique, traitement lexicologique, application d'une grille d'évaluation et de vérification préliminaire des concepts proposés (problème de gabarit, de phonie, proximité avec la langue quotidienne, homonymie et synonymie, transparence de la racine et motivation, etc.) ;

⁵ C'est cette méthodologie que nous avons adoptée dans la réalisation de notre *Amawal n tsekla* (Dictionnaire de Littérature).

⁶ Il n'est pas exagéré de penser que la terminologie en transtextualité constitue un cas extrême dans la mesure où elle contient plusieurs termes composés nécessitant des formants (préfixes).

7. définition et mise en contexte, par des exemples expliqués, des signifiants proposés pour les notions couvertes, l'objectif étant d'arriver à la réalisation d'un dictionnaire terminologique de la discipline.

Ces conditions d'ordre méthodologique ne doivent pas être conçues comme des étapes totalement indépendantes les unes des autres. Il faut plutôt les considérer comme des balises permettant l'organisation du travail mais également des impératifs de faisabilité de l'entreprise.

En effet, la définition du champ disciplinaire principal, par exemple, ne peut se faire en passant sous silence les relations qu'il peut entretenir avec d'autres champs disciplinaires voisins. De même, la proposition d'une nouvelle terminologie ne peut se faire qu'à partir de l'existant, une fois analysé et critiqué et après étude des domaines de priorités en relation avec l'évolution de la recherche en littérature amazighe (corpus et études). Cette démarche permet, à notre sens, à la fois de mieux optimiser l'intervention sur la langue tout en l'organisant.

Par ailleurs, pour des raisons pratiques et d'organisation, ces conditions méthodologiques couvrent trois aspects plus au moins distincts.

Les conditions 1, 2 et 3 peuvent fonctionner comme l'aspect théorique dans lequel seront prises en charge la définition et la délimitation du champ disciplinaire (qu'il soit principal ou adjacent), les relations (de filiation, de catégorisation, d'opposition et/ou d'exemplification) entre les notions à couvrir ainsi que l'inscription théorique et méthodologique. Cet aspect peut recevoir l'intitulé suivant : *descriptif théorique et méthodologique*.

Les conditions 4, 5 et 6 constituent les facettes les plus pratiques dans la mesure où il y sera question de la transposition (par la création terminologique) des notions théoriques en langue amazighe. Il y a lieu de mentionner à ce niveau qu'il faut absolument rompre avec cette « tradition » qui consiste à combler d'une manière *fragmentaire* les lacunes terminologiques (en amazighe). Cet aspect peut être nommé : *transposition terminologique*.

Le dernier aspect, *traduction didactique*, concerne la prise en charge notionnelle du concept rendu en amazighe. Il y sera question, précisément, de la définition et de la mise en contexte des propositions terminologiques (où l'explication, l'exemplification et l'expression scientifique du concept seront prises en charge).

Ces conditions d'ordre méthodologique sont traduites en niveaux d'intervention dans ce tableau et se présentent de la manière suivante :

Niveau d'intervention	Nature d'intervention
<i>Descriptif théorique et méthodologique</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Définition et délimitation du champ principal • Définition des champs adjacents • Désignation des différentes relations entre les notions
<i>Transposition terminologique</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Inventaire des termes couvrant le domaine en question • Analyse critique de l'existant • Recherche lexicographique (racine, mot, syntagme) • Analyse, critique et proposition des formants • Proposition de termes
<i>Traduction didactique</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Définition en amazighe des termes proposés • Mise en contexte par des exemples des termes proposés • Etablissement de relations entre les notions proposées

Il y a lieu d'accorder une attention particulière aux différents types de relations entre les concepts. Ces relations sont importantes car elles servent à préciser la notion et à la définir. Il s'agit essentiellement de :

- a - la relation de filiation (de nature verticale) qui prend en charge l'origine et l'historique de la notion ;
- b - la relation de catégorisation, d'opposition ou d'exemplification (de nature horizontale).

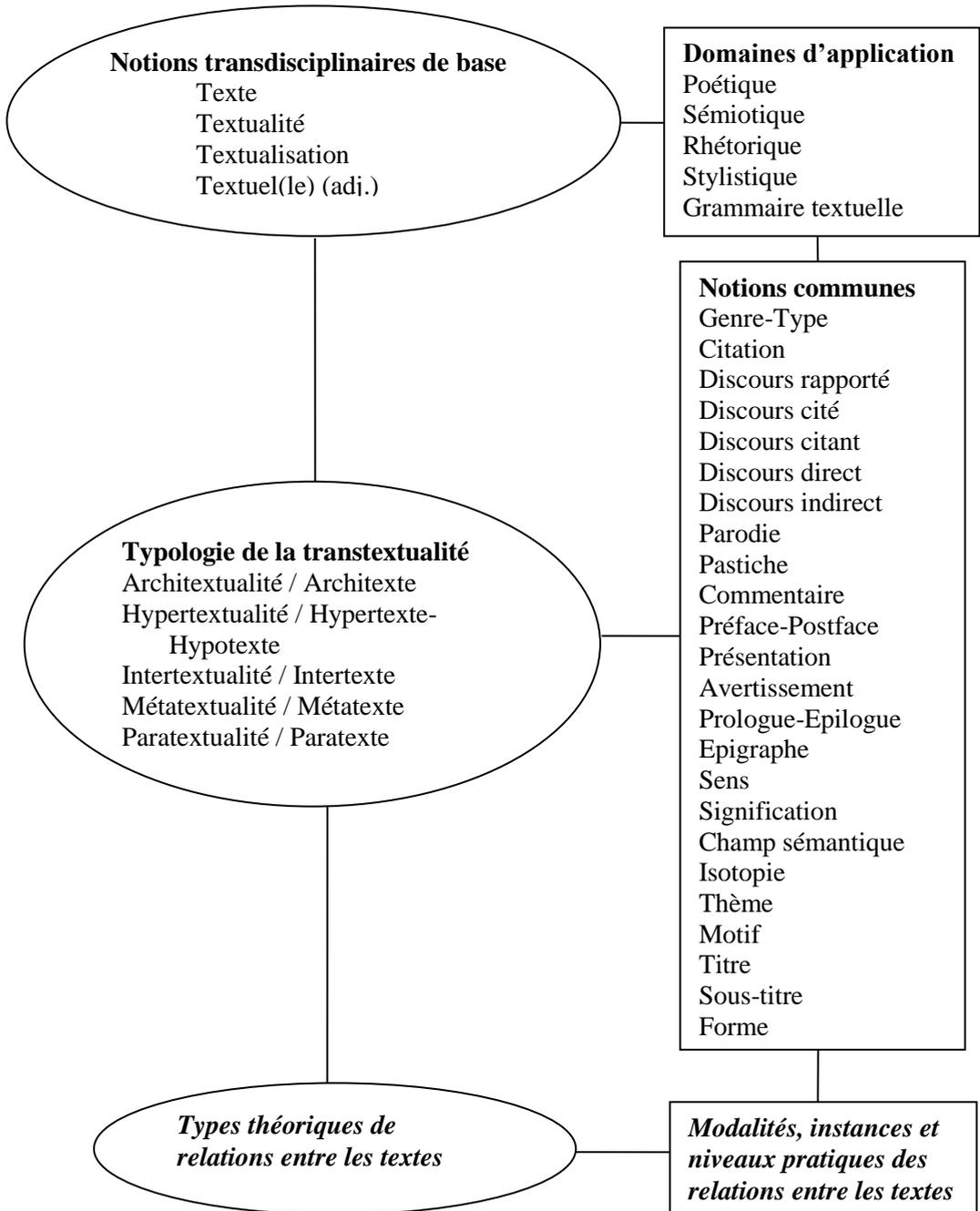
Schématisation de la définition du champ principal et des champs adjacents

Les domaines adjacents dans le cas qui nous préoccupe dans cet article sont :

1. *Poétique et sémiotique* (texte, forme, signification, sens, signifiante, thème, motif, personnage, action, intrigue, narration, narrateur, narrativité, temps, espace, etc.),
2. *Rhétorique et stylistique* (parodie, pastiche, figure de style, sens, signification, citation, style direct, style indirect, reprise, etc.),
3. *Linguistique textuelle* (texte, textualisation, textualité, progression, cohérence, cohésion, anaphore, etc.).

L'ambition du schéma suivant est de permettre de visualiser les relations que peut entretenir la transtextualité comme champ disciplinaire principal avec d'autres champs. C'est l'existence de ces relations qui invite les intervenants dans l'opération de la création terminologique à procéder d'une manière globalisante,

c'est-à-dire à travailler un domaine spécifique tout en l'insérant dans un cadre plus large.



2. La création terminologique proprement dite

La notion centrale dans le domaine qui nous intéresse ici est celle de « texte ». Une recherche lexicographique rapide nous permet de localiser dans les variantes amazighes la racine VRS qui véhicule le sens de base pouvant servir pour traduire la notion de « texte » :

Kabyle (Huygue) : verres, tverris = être touffu (p. 132)

Kabyle (Dallet) : evres : être touffu, épais (yevres umaday = le maquis est serré)

Verres : être serré (?)

Uvris, uvrisen ; tuvrisk, tuvriskin = plein, encombré (de choses entremêlées) (p. 182)

Ghadamès (Lanfry) : evrθs = tresser les cheveux, coiffer (p. 84)

Mozabite (Delheure) : θvres = être tressé, tresser (p. 41)

Ouargla (Delheure) : θvrθs = être touffu, dru ; rendre touffu, dru, serré ; presser, tasser

Tamazight (Taïfi) : avers (iversan, iversen) = taquet utilisé pour fixer l'étau de la charrue = fil parallèle aux montants servant à régler les fils de la chaîne (p. 94)

Tammacheq (Prasse et *al.*) : θvres = sevrer, être sevré

asevrθs (isevras), θssθvrθs (θssθvras) = cordelette de sevrage (en fibres de tagāyt, introduite dans 2 trous percés des deux côtés dans la lèvre supérieure d'un chamelon, parfois d'un agneau ou d'un chevreau, en la nouant derrière ses cornes, pour le sevrer en l'empêchant de téter) (p. 143)

Il nous paraît que deux sèmes importants de la racine VRS sont susceptibles d'être exploités en terminologie. Ce sont les sèmes d'*épais* [serré, garni, touffu, dru] (Kab. et Oua.) et de *tresser* (Gha., Moz. et Tamq.). De ces deux sèmes, on peut déduire l'idée d'enchevêtrement et d'entremêlement de deux éléments (ou plus). Ce qui nous rapproche de l'idée de *texte* dans son sens étymologique (lat. *textus*, *tessu*) [Texte : Ensemble des termes qui constituent un écrit, une œuvre]. Le mot latin *textilis* (tissé) est ce qui peut être divisé en fibres. Dans ce sens *verres* (ou *vres*) contiendrait étymologiquement le sème dominant de regrouper des éléments entremêlés (tressés ou tissés) comme formant quelques chose d'épais. Si cette interprétation est recevable, il serait alors justifié de dériver la notion de texte à partir de la racine VRS (*avris* est dans ce cas l'ensemble des termes, donc des sens, qui composent une parole prononcée ou écrite). C'est, nous semble-t-il, la voie suivie par Mammeri et son groupe pour proposer le terme *avris* comme équivalent au mot « texte » dans l'*Amawal n tmaziyt tatrart*.

La question des formants

Voici maintenant le pointage des formants susceptibles d'être exploités en terminologie de la transtextualité :

Les formants en français (préfixes)	Equivalents proposés	Usage
Trans-----	<i>ang---</i>	<i>nnig</i>
Inter-----	<i>agr---</i> <i>my---</i> (marque de la réciprocité)	<i>ger // my</i>
Para-----	<i>akn---</i> // <i>azn---</i>	<i>iken // kenni</i>
Méta-----	<i>adfer---</i> [post-----] // <i>anefl---</i> // <i>ayf</i>	<i>deffir // nfel //</i>
Archi-----		<i>yef</i>
Hyper-----	<i>afel---</i>	
Hypo-----	<i>adu---</i> [sous----- // infra-----]	<i>fell</i>
Poly-----	<i>aget---</i> [multi-----]	<i>ddaw</i> <i>gget</i>

Les propositions terminologiques

Ne sont présentés ici que les termes relevant explicitement du domaine de base, la transtexualité. A ce stade de notre recherche, il n'est pas encore question d'opter pour telle ou telle proposition; il s'agit plutôt de présenter les options terminologiques qui, à notre sens, poseraient moins de problème aussi bien au niveau phonotactique qu'au niveau de la motivation lexico-sémantique.

Terme en français	Propositions en amazighe
Texte	<i>Avris</i>
Textualisation	<i>Asevres</i>
Textualité	<i>taversa</i>
Transtextualité	<i>Asyevres // angevres ????</i>
Intertextualité	<i>Amyevres // agevres // agrevres ????</i>
Allusion	<i>Awehhi</i>
Citation	<i>tabdert</i>
Intertexte	<i>Agrevris // agevris ????</i>
Parodie	<i>???? / arwas s rkuz ???</i>
Pastiche	<i>???? / arwas alyawi ???</i>
Paratextualité	<i>Aznevres</i>
Epitexte	<i>Aznevris n tazwara</i>
Epotexte	<i>Aznevris n taggara</i>
Paratexte	<i>Aznevris</i>
Architextualité	<i>Awsevres</i>
Architexte	<i>Awsevris</i>
Genre	<i>Tawsit</i>
Hypertextualité	<i>Aflevres</i>
Hypertexte	<i>Aflevris / avris afellay</i>
Hypotexte	<i>Aduvris / avris adday</i>
Métatextualité	<i>Ayevres // afevres // ayfevres ????</i>
Commentaire	<i>Awennit</i>
Critique	<i>Azyan</i>
Etude	<i>Tazrawt</i>
Histoire littéraire	<i>Amezruy n tsekla</i>
Métatexte	<i>Afevris // ayevris // ayfevris ????</i>
Théorie	<i>Tiéri</i>
Dialogisme	<i>????</i>
Dialogue	<i>Adiwenni</i>
Polyphonie	<i>Agetyac ?</i>

Il y a lieu également de signaler, en guise de conclusion, que la proposition terminologique, une fois élue, gagnerait davantage aussi bien en clarté qu'en efficacité si elle est prise en charge dans une perspective de mise en contexte : définition en amazighe avec exemple(s) et mise en relation avec d'autres concepts du même domaine.

Références bibliographiques

- Amawal n tmaziyt tatrart. Lexique de berbère moderne*, (2008), Alger, CNRPAH.
- Amawal n tusnakt. Tafransist-tamaziyt. Lexique de mathématiques*, (1984), Tizi-Ouzou, Tafsut.
- Berkaï, A. (2007), « Néologie et néonymie : quels critères d'acceptabilité et quels procédés, pour tamazight, des « nouveau-nés » ? », *Timmuzgha*, n° 15, p. 15-50.
- Berkaï, A. (2009), *Lexique de la linguistique (français-anglais-tamazight)*, Tizi-Ouzou, Achab Editions.
- Boudris, B. (1994), *Tamawalt usegmi. Vocabulaire de l'éducation : français-tamazight*, Rabat, [s.e.].
- Boumalk, A. et K. Naït-Zerrad (Coord.), (2009), *Amawal n tjerrumt. Vocabulaire grammatical amazighe*, Rabat, Publication de l'IRCAM.
- Hamek, B. (2007), « L'enseignement de tamazight : choix et enseignement du lexique », *Timmuzgha*, n° 15, p. 50-72.
- Saad-Buzefran, S. (1996), *Lexique d'informatique (français-anglais-berbère). Amawal n tsenselkimt*, Paris, L'Harmattan.
- Salhi, M. (2009a), « Terminologie et enseignement de la littérature berbère (kabyle) », *Etudes Berbères IV : Essais lexicologiques et lexicographiques et autres articles*, Dymitr Ibrizimow, Rainer Vossen, Harry Stroomer (eds.), *Berber Studies*, Vol. 25, Rüdiger Köppe Verlag, Köln, p. 185-192.
- Salhi, M. (2009b), « Dossier sur la terminologie littéraire en langue amazighe », dossier élaboré suivant les recommandations des deux *journées d'étude sur l'enseignement de la littérature amazighe*, Bouira 9 et 10 juin 2009, 25 p.
- Salhi, M. (2010), *Amawal n tsekla* [Lexique de littérature] (version inédite), polycopié, 108 p.

Littérature amazighe : éléments bibliographiques

A. Elmounadi et H. Jarmouni
IRCAM

Il nous a paru opportun de présenter aux lecteurs de la revue *asinag-Asinag* une liste d'éléments bibliographiques relative à la littérature amazighe. Et ce, pour une raison simple mais pratique : la bibliographie est l'une des principales artères nourricières de toute recherche littéraire ou scientifique en cours de réalisation.

Chercheur, enseignant, étudiant ou toute personne s'intéressant à la littérature amazighe trouveront, dans ce recueil de titres éclectique, des éléments qui les mettront au fait de la situation de cette littérature durant les vingt dernières années.

Bien que riche et représentative, la présente bibliographie ne prétend pas être exhaustive (les travaux dédiés à la littérature amazighe sont abondants). Ces titres, qui servent essentiellement de jalons ou de repères, sont classés selon la nature ou le type des écrits comme suit : ouvrages, articles, thèses, actes de colloques, textes et créations.

Ouvrages

Amard, P. (1997), *Textes berbères des Aït Ouaouzguite*, Maroc, édités et annotés par Harry Stroomer, Aix-en-Provence, Edisud.

Basset, H. (2001), *Essai sur la littérature des Berbères*, Présentation de A. Boukous, Paris, Ibis Press.

Bentolila, F. (1993), *Proverbes berbères*, (sous la direction de Bentolila, F.), Paris, L'Harmattan-Awal .

Boughchiche, L. (1997), *Langues et littératures berbères des origines à nos jours : bibliographie internationale et systématique*, Paris, Ibis Press.

Boughaba, Z. (2003), *Cuentos populares del Rif contados por mujeres cuentacuentos*, Madrid, Miraguano ediciones.

Boukous, A. (1995), *Société, langues et cultures : Enjeux symboliques*, Rabat, Publications de la FLSH.

Bounfour, A. (1990), *Poésie populaire berbère*, Textes recueillis par A. Roux, transcrits, traduits et annotés par A. Bounfour, Paris, CNRS.

Bounfour, A. (1994), *Le nœud de la langue*, langue, littérature et société au Maghreb, Paris, Edisud.

Bounfour, A. (1999), *Introduction à la littérature berbère : la poésie*, Louvain, Peeters.

Bounfour, A. (1996), *Langue et littérature berbères*, Paris, L'Harmattan-INALCO .

- Dell, F. et Elmadlaoui, M. (2002), *Syllabes in Tashlhiyt Berber and in Moroccan Arabic*. In the series Kluwer Internatinal Handbook of Linguistics, volume 2. Dordrecht : Kluwer Academic Publishers.
- Dell, F. & Elmedlaoui, M. (2008), *Poetic Meter and Musical Form in Tashlhiyt Berber Songs*, Berber Studies, Volume 19m Rudiger Kopp Verlag-Koln .
- Drouin, J. & Roth, A. (éd.) (1993), *A la croisée des études libyco-berbères*, Mélanges offerts à Paulette Galand-Pernet et Lionel Galand, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- El Ayoubi, M. (2000), *Les merveilles du Rif : contes berbères narrés par Fatima n'Mubehrur*, Utrecht, M. Th Houtsma Stichting.
- Fares, N. (1994), *L'ogresse dans la littérature orale berbère : littérature orale et anthropologie*, Paris, Karthala.
- Galand-Pernet, P. (1998), *Littératures berbères : des voix, des lettres*, Paris, PUF.
- Hamdaoui, M. (2004), *Proverbes et expressions proverbiales amazighs*, (Le Tarifit), Casablanca, Imp. Al Najah Al Jadida .
- Hamri, B., La poésie amazighe de l'Atlas central marocain. Approche plurielle, Publications de l'IRCAM, à paraître.
- IRCAM (éd.) (2006), *Langue et littérature amazighes : cinquante ans de recherche*. Hommage à Paulette Galand-Pernet et Lionel Galand, Rabat, Publications de l'IRCAM, série Hommages, n° 2.
- Jouad, H. (1995), *Le calcul inconscient de l'improvisation : poésie berbère- rythme, nombre et sens*, Paris, Peeters.
- Leguil, A. (2000), *Contes berbères de l'Atlas de Marrakech*, Paris, L'Harmattan.
- Merolla, D. (2006), *De l'art de la narration tamazight (berbère) 200 ans d'études : état des lieux et perspectives*, Paris-Louvain, Peeters.
- Moudian, S. (2004), *Mille et un proverbes rifains*, Rabat, Dar Al-qualam.,
- Peyron, M. (1993), *Isaffen Ghbanin (Rivières profondes) : poésies du Moyen-Atlas marocain*, Casablanca, Wallada.
- Roux, A. (2007), *Textes berbères du Maroc central. (Textes en transcription)*, Tome 1, édités par Harry Stroomer, Berber Studies, volume 18.
- Roux, A. (1990), *Poésie populaire berbère : Maroc du Sud-Ouest Igedmiwn*, Paris, Ed. du CNRS.
- Roux, A. (2001), *Récits, contes et légendes berbères en tachelhit*, Rabat, Editions des Ecrivains .
- Roux, A. (2002), *Poésies berbères de l'époque héroïque : Maroc central, 1908-1932*, Aix-en-Provence, Ed. de l'IREMAM.
- Stroomer, H. (2001), *Textes berbères des Guedmioua et Goundafa, Haut-Atlas, Maroc*, basés sur les documents de F. Corjon, J.-M. Franchi et J. Eugène, Aix-en-Provence, Edisud.

- أقضاض، محمد. والوالي، محمد. (1997)، *ملحمة أدهار أوباران: أنشودة المقاومة الريفية*، مطبعة المناهل، الرباط.
- أقضاض، محمد. (2007)، *شعرية السرد الأمازيغي*، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.
- أمير عمر. (2008)، *المبدعون بالأمازيغية في الدار البيضاء*، الفنان احيا نموذجا، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.
- أمير، عمر. (2003)، *رموز الشعر الأمازيغي وتأثيرها بالإسلام*، ط1، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط.
- بوزيد الكنساني، أحمد. (1996)، *أحواش: الرقص والغناء الجماعي بسوس (عادات وتقاليد)*، منشورات عكاظ، الرباط.
- الحسين، رشيد. (2000)، *الحيوان في الأمثال والحكايات الأمازيغية*، البوكلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة.

Articles

- Alahyane, M. (2006), « La féminité dans la poésie tachelhite », in *Contribution à l'étude de la culture amazighe*, en hommage au Recteur Mohamed Chafik, Rabat, Publications de l'IRCAM.
- Benhakia, H. (1992), « Tanfust n twafit : entre l'image poétique et l'énigme culturelle », in *حوليات الريف*، مجلة مغربية تاريخية ثقافية.
- Boukhris, F. (1992), « Les izlan : de l'oralité à l'écriture », *Revue de la FLSH*, numéro spéciale *Ecriture et oralité*, Fès, n° 8, p. 177-183.
- Boukhris, F. & El Moujahid, El. (2005), « Les devinettes amazighes : structures, esthétique et fonctions », Paris, *Etudes et Documents Berbères*, n° 23, p. 133-151.
- Bounfour, A. (1995), « Les vers voyageurs dans la poésie chleuh », Paris, *Études et Documents Berbères*, n° 13.
- Brint-Joseph, T. (1993), « Poetry and strategy of power : the case of Rifian Berber women », in *Revising the word and the world : essais in feminist literary criticism*, Chicago, Chicago University Press.
- El Gamoun, A. (1999), « Imagen de los beréberes en la literatura colonial : Victor Ruiz Albéniz y François Berger, 1908-1921 », in *ندوة المغرب وإسبانيا والبرتغال*، منشورات كلية الآداب الرباط.
- Elmoujahid, H (1994) « La dimension interculturelle dans la poésie berbère tachelhit moderne », in *L'interculturel au Maroc*, Casablanca, Afrique Orient.
- El Moujahid, El. (1991), « L'expression de l'identité dans la poésie berbère moderne », *Awal*, n° 8, p. 55-66.
- Elmoujahid, H, (1992), « la poésie berbère tachelhit entre l'oralité et l'écriture : cas de la production de M. Moustououi », in *Ecriture et oralité*, Actes du colloque organisé par FLSH Fès, p. 195-203.

Elmoujahid, H, (2004), « Poétique de Mohammad Moustouï ou Poésie de l'entre-deux », in *La littérature amazighe, Oralité et écriture*, Actes du colloque international organisé par le CEAELPA les 23, 24 et 25 octobre 2003, Rabat, Publications de l'IRCAM, p. 217-221.

Galand-Pernet, P. (2006), « Classification et 'genre' oral », *Studi Magrebini*, nouvelle série, volume IV, p. 41-51.

Fertahi, A. « Etude Thématique de la Poésie Amazighe (Moyen Atlas) », in *Le Substrat Amazigh de la Culture Marocaine*, Actes du colloque national organisé à Fès les 10-11-12 mars 2005.

Kich, A, (2006), « Certains types inédits de la poésie amazighe », in *Le Substrat Amazigh de la Culture Marocaine*, Actes du colloque national organisé à Fès les 10-11-12 mars 2005.

Mouhsine, kh. (2004), « Poétique du récit de l'oral à l'écrit », in *La littérature amazighe Oralité et écriture*, Actes du colloque international organisé par le CEAELPA les 23, 24 et 25 octobre 2003, Rabat, Publications de l'IRCAM, p. 249-265.

Mountassir, A. (1992), « La littérature proverbiale chez les Achtouken (Souss Sud Maroc) », *Dirassat*, Agadir, n° 6, p. 105-131.

Peyron, M. (2000), « Amazigh poetry of the resistance period : Central Morocco », In : *The Journal of North African studies*, n° 1.

Peyron, M. (2000), « Les couleurs dans l'oralité des Imazighen du Maroc central », Toulouse, *Horizons maghrébins : le droit à la mémoire*, n° 42.

Peyron, M. (2006), « Procédés de poésie Amazighe », in *Le Substrat Amazigh de la Culture Marocaine*, Actes du colloque national organisé à Fès les 10-11-12 mars 2005.

Peyron, M. (1993), « Une version berbère d'un conte des mille et une nuits : Semmi Imerrakši », Rabat, *Langues et Littératures*.

Saa, A. (2006), « Les Proverbes Amazighs entre l'Universel, le National et le Local », in *Le Substrat Amazigh de la Culture Marocaine*, Actes du colloque national organisé à Fès les 10-11-12 mars 2005.

Skounti, A. (1993), « Tinezzra, devinettes des Ayt Mer-ghad : Tamazight sud-est marocain », Paris, *Etudes et Documents Berbères*, n° 10.

Taïfi, M. (2000), « L'Espace de la narration et la narration de l'espace : relation et glose », in *Espace, représentations*, Oujda, Publications de la Faculté des lettres et des sciences humaines.

Taïfi, M. (2009), « Le Thème du Déplacement dans la Littérature Amazighe » in *Le brassage de la culture amazighe et de la culture arabe en hommage à A.Boukous*, Acte du colloque du 5^{ème} festival de la culture amazighe, Imprimerie Imagerie, Pub-Fès, p. 187-195.

Littérature amazighe : éléments bibliographiques

- أرزوال، فؤاد. "الصورة والرمز في الشعر الأمازيغي المكتوب"، *مجلة آفاق* (اتحاد كتاب المغرب)، عدد 72، سنة 2006.
- أرزوال، فؤاد. "فرجات العرس بمنطقة الريف"، *أعمال ندوة الفرجة والتنوع الثقافي: مقاربات متعددة الاختصاصات*، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، 2008، طنجة.
- أفقيير، محمد. "الأدب الأمازيغي: من الشفاهة إلى التدوين والكتابة"، *مجلة آفاق* (اتحاد كتاب المغرب)، عدد 72، سنة 2006.
- أفضاض، محمد. "السرود الأمازيغي المكتوب: إرغامات البداية"، *مجلة آفاق* (اتحاد كتاب المغرب)، عدد 72، سنة 2006.
- أمير، عمر. "الشعر الأمازيغي: عادات الإنشاد وبدء التدوين"، *مجلة الثقافة المغربية*، عدد 1 سنة 1991.
- بوخريص، فاطمة. "صورة المجتمع من خلال الأحجية في منطقة الأطلس"، *مجلة آفاق* (اتحاد كتاب المغرب)، عدد 55 سنة 1994.
- بوكوس، أحمد. "قراءة في كتاب Henri Basset ل'Essai sur la littérature des Berbères"، *مجلة المناهل*، عدد 65/64 نونبر 2001.
- جهادي البعمراني، الحسين. "المثل الأمازيغي والتاريخ"، *مجلة فكر ونقد*، عدد 35 سنة 2001.
- خطابي، محمد. "قراءة في أغلفة دواوين الشعر الأمازيغي"، *مجلة آفاق* (اتحاد كتاب المغرب)، عدد 72، سنة 2006.
- زهيم، علي. "خصائص الشعر الأمازيغي"، *مجلة الفرقان*، عدد 40، سنة 1998.
- شريق، عبد الله. "الشعر الأمازيغي في الريف بين الشفاهية والكتابة"، *مجلة آفاق* (اتحاد كتاب المغرب)، عدد 72، سنة 2006.
- شريق، عبد الله. "مدخل لدراسة أشكال الأدب الأمازيغي في الريف"، *إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف*، مطابع أمبريال، الرباط، 1994.
- شفيق، محمد. "نبذة من الأمثال الأمازيغية"، *مجلة الأكاديمية*، عدد 8، سنة 1991.
- عصيدة، أحمد. "هاجس التحديث في النص الشعري الأمازيغي المكتوب"، *مجلة آفاق* (اتحاد كتاب المغرب)، عدد 1 سنة 1992.
- فاوزي، محمد. "الشعر الأمازيغي والمقاومة: منطقة أزيلال نموذجا"، *مجلة الذاكرة الوطنية*، عدد 4 سنة 2002.
- المجاهد، الحسين. "لمحة عن الأدب الأمازيغي بالمغرب"، *مجلة آفاق* (اتحاد كتاب المغرب)، عدد 1 سنة 1992.
- مستاوي، محمد. "الشعر الأمازيغي: قضايا واهتمامات"، *مجلة آفاق* (اتحاد كتاب المغرب)، عدد 1 سنة 1992.
- مستاوي، محمد. "الهجرة والاعتراب في الشعر الأمازيغي الحديث"، *مجلة آفاق* (اتحاد كتاب المغرب)، عدد 72، سنة 2006.
- المنادي، أحمد. "اشكال من الفرجة الشعبية في سوس"، *أعمال ندوة الفرجة والتنوع الثقافي: مقاربات متعددة الاختصاصات*، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، 2008، طنجة.
- موساوي، بوزيان. "الحكاية الأمازيغية الشعبية المكتوبة: أية مقاربة"، *مجلة آفاق* (اتحاد كتاب المغرب)، عدد 72 سنة 2006.

الوالي، محمد. "قراءة في شعرية ديوان تانزيت لإدريس الملياني"، مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب)، عدد 72، سنة 2006.

Thèses

Ajjoul, M. (1992), *Le conte berbère marocain (en Tachelhit): analyse sémiopragmatique*, Thèse de doctorat d'État, Toulouse: Université de Toulouse Le Mirail.

Bezzazi, A. (1993), *Etude d'un corpus de contes oraux au Maroc oriental. Lexique, configurations et énonciation. Corpus et traductions*, Thèse de doctorat d'Etat, Université Mohammed I Oujda, Maroc.

El Ouani, Y. (2000), *La représentation des femmes dans la tradition orale berbère. Le chant rituel du mariage et la chanson traditionnelle (Le parler tachelhit du Sud-Ouest marocain)*, Thèse Ph.D, Université Laval, département de langue et de linguistique, Qubec.

Jarmouni, H. (2009), *Anthologie analytique de la poésie berbère (Tamazighte) du Moyen Atlas*, Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès, Maroc .

Kich, A. (2006), *De la poésie orale berbère (tamazight) : typologie et mutation*, Thèse de doctorat, Université Cadi Ayyad, FLSH, Marrakech.

Nerci, N. (2007), *Le mythe d'Ounamir, production, réception et imaginaire. Une lecture palimpsestueuse*, Thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3 .

Sguenfle, M. (2002), *La métaphore dans la littérature berbère, approche pragmasémantique du sens métaphorique dans le discours parémique et poétique en tachelhite*, Université Mohammed V, FLSH, Rabat, Maroc.

Soughati, N. (1995), *Approche sémiolinguistique des chants de mariage berbère du Moyen Atlas*, Paris V, France .

Talmenssour, A. (2007), *Représentations du corps en tachelhit : polysémie nominale, expressions idiomatique, proverbes*, Université d'Orléans, France .

ألويز، رقية. (2003)، الشعر الشعبي في منطقة بني وراين: جمع ودراسة، أطروحة الدكتوراه، جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، عين الشق.

إيدار، محمد. (1999)، القصيدة الأمازيغية السوسية: دراسة نصية، دبلوم الدراسات العليا، جامعة القاضي عياض، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مراكش.

بادرة، محمد. (1997)، الحكاية الشعبية الأمازيغية السوسية: النبية والوظيفة، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط.

بن احيا، الحسين. (1997)، مساهمة في دراسة الأدب الأمازيغي: شعر الحاج بلعيد نموذجا، دبلوم الدراسات العليا، جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، عين الشق.

بن الشيخ، ثريا. (1999)، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الشعبي بين شعر الملحون والروايس، دبلوم الدراسات العليا، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط.

- جودات، محمد. (2002)، *تناصية الأنساق في الشعر الأمازيغي السوسي*، أطروحة الدكتوراه، جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، عين الشق.
- صبري، محمد. (2002)، *صورة الجسد في الطقوس الاحتفالية المغربية: قبائل بني مكيلا الأمازيغية نموذجاً*، أطروحة الدكتوراه، جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، عين الشق.
- المنادي، أحمد. (2002)، *الشعر المغربي الأمازيغي الحديث بسوس: مقارنة لظاهرة الديوان الشعري*، أطروحة الدكتوراه، جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، عين الشق.

Actes de colloques

La Littérature amazighe, oralité et écriture, spécificités et perspectives, Actes du Colloque international, Rabat, Publications de l'IRCAM, 2004.

Les types poétiques amazighes traditionnels, Actes du Séminaire organisé par le CEAELPA les 30 septembre et 01 octobre 2004, Rabat, Publications de l'IRCAM, 2009.

Le brassage de la culture amazighe et de la culture arabe, en hommage à A.Boukous, Acte du colloque du 5^{ème} festival de la culture amazighe de Fes, M.Ennaji (Dir), Imprimerie Imagerie, Pub-Fes, 2009.

تاسكلان تمازيغت: مدخل إلى الأدب الأمازيغي، أعمال ندوة، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، 1992، الرباط.

الرايس حماد أمناك، أعمال ندوة تكريم الشاعر الرايس حماد أمناك، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، 1992، الرباط.

تاريخ الأدب الأمازيغي: مدخل نظري، أعمال مائدة مستديرة، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 2006، الرباط.

Textes et créations

Aboulkacem, El. (2002), *imula n tmektit* (roman), Rabat, Ed. Phediprint.

Aboulkacem, El. (2006), *ighd n itran*, Recueil de poèmes amazighs, Lyon, Graphicas .

Aboulkacem, El. (2007), *iklan n mggu (iklan n mggu)*, Rabat, Publications de l'IRCAM.

Achkouk, M. (2009), *tidrin n wussan tidrin n wussan* (recueil de poèmes), Rabat, Publications de l'IRCAM.

Ajgoun, L. (2007), *içuëan n tudrt izuṛan n tudrt* (recueil de poèmes), Rabat, Publication du Ministère de la culture et de l'IRCAM.

Ajgoun, L. (2007), *tizlfin n ulili tizlfin n ulili* (recueil de poèmes), Agadir, Imp. Al Aqlam.

- Ajgoun, L. (2009), *ijjign n imal* (recueil de poèmes pour enfants), Casablanca, Ed. Sidi Moumen.
- Akkil, B. (2002), *tilmi n wađû tilmi n waäü*, Rabat, Ed. Bourgreg.
- Akounad, M. (2005), *tawargit d imik tawargit d imik* (roman), Rabat, Ed. Bouregreg.
- Akounad, M. (2006), *ijjign n tidi ijjign n tidi* (roman), Agadir, Ed. Al Aqlam .
- Alilouch, M. (2009), *amksa amksa*, Le Berger (recueil de poèmes) traduits en français, Casablanca, Ed. La croisée des chemins.
- Amgroud, T. (2008), *agad n tidt agad n tidt*, Agadir, Ed. Al Aqlam.
- Amgroud, T. (2009), *uâzirn ugwzirn*, Casablanca, Ed. Sidi Moumen
- Arejda, M. (2009), *aylal n iman aylal n iman*, Casablanca, Ed. Sidi Moumen.
- Arouhal, Kh. (2010), *açawan n uëmmaä açawan n uëmmaä* (recueil de poèmes), Casablanca, Ed. Sidi Moumen,
- Aynid, M. (1996), *rehriq n tiri* (nouvelles), Amsterdam, Publication Izouran. ,
- Ayt Abayd, L. (2004), *angi angi*, Agadir, Ed. Anti Atlas.
- Belgharbi, S. (2006), *aswad ibuyebpn (aşwad yebuyebhen)* (tinfas), Berkane, Imp Trifagraph.
- Belgharbi, S. (2008), *Asfiğet asfigex* (nouvelles), Berkane, Imp Trifagraph.
- Belgharbi, S. (2009), *nunja tanecruft n izerfan nunja, tanecruft n izerfan (ungal)*, Oujda, Imp Al Anwar.
- Bililid, A. (2009), *imakern n tafukt*, Casablanca, Ed. Beaulieu.
- Bouzaggou, M. (2001), *ticri x tama n tsarrawt* (roman), Berkane, Imp Trifagraph.
- Bouzaggou, M. (2004), *jar u jar* (roman), Berkane, Imp Trifagraph.
- Bouzaggou, M. (2006), *ifri n euna* (recueil de poèmes), Berkane, Imp. Trifagraph.
- El Farrad, S. (2007), *tiggest n wur* (recueil de poème), Berkane, Imp Trifagraph.
- Elmannani, A. (2003), *sawl s iyd*, Mohammadia, Ed. Elmottaki Printer.
- Elmannani, A. (2008), *uraw n umiïa uraw n umṭta*, Kénitra, Ed. Dar Alharf.
- Elmaraki, M. R. (2000), *ewc ayi turjit inu* (recueil de poèmes), Nador, Imp Ouaki.
- Elmaraki, M. R. (2004), *ashinhen izewran* (recueil de poèmes), Berkane, Imp Triphagraph.
- Elmaraki, M. R. (2006), *izrman n tadjst, izrman n tadjst* (nouvelles), Rabat, Publications de l'IRCAM.
- Gahmou, H. (2010), *tamda n izv tamda n izv* (recueil de poèmes), Agadir, Ed. Al Aqlam.

- Haddachi, A. (2001), *Tislit n kw yass* (recueil de poèmes), Marrakech, Ed. Walili.
- Haddachi, A. (2002), *memmi s n ifesti d awal* (roman), Marrakech, Ed. Walili.
- Ikan, Kh. (2009), *Iludi* (poèmes), Casablanca, Ed. Sidi Moumen.
- Iken, A. (2004), *askkif n inçadn askkif n inzâden* (roman), Rabat, Publication de l'IRCAM.
- Laaguir, H. (2007), *talalit talalit*, Agadir, Ed. Al Aqlam.
- Lasri, B. (2008), *ijawwan n tayri* (roman), Marrakech, Imp Imal.
- Lasri, B. (2009), *æzri n tuzzumt*, (Nouvelles), Rabat, Imprimerie Idgl .
- Najib, R. (2009), *tawgrat tawgrat, tallasin gzzulnin s tutlayt tamazighte*, Casablanca, Ed. La croisée des chemins.
- Ouagrag, M. (2004), *tinitin tinitin, timdyazin*, Rabat Publications de l'IRCAM.
- Ouarfa, L. (2009), *aylyas, asmattar n tyfrin* (recueil de poésie orale), Rabat, Publications de l' IRCAM.
- Oudmin, M. (2005), *urfan*, Rabat, Ed. Imperial.
- Ouhamou, M. (2008), *izmaz n trgin*, Agadir, Imp Al Aqlam.
- Ousous, M. (2009), *ayt iqqjdr d uxsay*, Rabat, Publication AMREC.
- Ousous, M. (2009), *tagldit n tiggas tagldit n tiggas* (recueil de poèmes), Casablanca, Ed. Sidi Moumen.
- Sabri, A. (2007), *azrf akucam azrf akucam* (roman), Casablanca, Ed. Sidi Moumen.
- Srhane, E. (2009), *isfðawn iãfãawn, timdyazin*, Rabat, Ed. infoprint .
- Taous, O. (1996), *Iledjigen n yigenna : isefra*, Rabat, Imprial.
- Zaheur, L. (2008), *amussu n umalu amussu n umalu*, nouvelles, Agadir, Imp Al Aqlam.

أسويق، محمد. (2005)، *أذ- إيسروذجي واوال* (ديوان شعر)، مطبعة مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة.
أشيان، محمد. (1998)، *أنزليف* (مجموعة قصصية)، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، الرباط.

أفضاض، سعيد. (2005)، *تبقّت* (ديوان شعر)، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط. أوبلا، إ. (1997)، *أيناس: تاموديت ن أوسايس* (ديوان شعر)، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، مطبعة أمبريال، الرباط.

إيدبلقاسم، حسن. (1991)، *أسقسسي* (شعر)، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.

بلوش، عبد الرحمان. (1996)، *أوال ن وار أوال* (ديوان شعر)، سمونا للطباعة والنشر، الرباط.

بوحلاسة، محمد. (1997)، *تشومعات* (ديوان شعر)، مطبعة بنعزوز، الناظور.

بوسنينة، عائشة. (1998)، *عاذ أخفي ثرزوز* (ديوان شعر)، مطبعة بنعزوز، الناظور.

- بوسنينة، عائشة. *تقصيصين ناريف عينو* (مجموعة حكايات)، مطبعة بن عزوز، الناظور.
- الجهادي، الحسين. (1997)، *تيماتارين* (ديوان شعر)، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء.
- حافظي، عبد الله. (1996)، *تايري د ونكيد* (ديوان شعر)، مطبعة صومانا، الرباط.
- الحسين، رشيد. (1997)، *تلا أيتماس*، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، الرباط.
- زوهري، نجيب. (1999)، *أفروان أسكاس* (ديوان شعر)، مطبعة أعكي، الناظور.
- الزياني، أحمد. (1993)، *أنا ريغ-ك-زرو* (ديوان شعر)، أوترخت، هولندا.
- الزياني، أحمد. (1998)، *ثريوروت ي مولاي* (ديوان شعر)، مطبعة أمبريال، الرباط.
- الزياني، أحمد. (2002)، *ايغيباب يارزون خ- وودوم نسان نك وودوم ن- وامان* (ديوان شعر)، مطبعة تريفية، بركان.
- السمغيني، سلام. (1992)، *ماتوشيد عليك رحريق عينو* (ديوان شعر)، دار قرطبة، الدار البيضاء.
- شاشا، محمد. (1997)، *عز طابو عاد تافاغ تفوشت* (رواية)، منشورات مطبعة إيزوران، هولندا.
- شاشا، محمد. (1999)، *شواي زي تيبوهليا عاد وار تيوا د* (ديوان شعر)، منشورات إيزوران، أمستردام، الدار البيضاء.
- شاشا، محمد. *عاجبيض عومي كين شالواو* (مجموعة قصصية)، هولندا.
- شوهاد، علي. (2004)، *أغبالو: تادلان ومارك* (ديوان شعر)، مطابع IDGL، الرباط، المغرب.
- صدقي أزيكو، علي. (1995)، *إيزمولن*، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.
- عصيد، أحمد. ولشكر، إبراهيم. (1996)، *أنعيبار* (محاورات شعرية)، سمونا للطباعة والنشر، الرباط.
- كنوف، كريم. (2004)، *جار أسفرض نؤسان* (ديوان شعر)، مطبعة تريفية، بركان.
- كنوف، كريم. (2008)، *راعوين تايري* (ديوان شعر)، مطبعة تريفية، بركان.
- المراقي مایسة، رشيدة. (2001)، *تاسريت ن عوزرو* (رواية)، مطبعة مؤسسة النخلة، وجدة.
- مستاوي، محمد. (1993)، *الرايس الحاج محمد الدمسيري*، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.
- مستاوي، محمد. (1996) *الرايس الحاج بلعيد: حياته وقصائد مختارة من شعره*، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.
- مستاوي، محمد. (1998)، *تاضانگيوين* (ديوان شعر)، مطبعة فضالة، المحمدية.
- مستاوي، محمد. (1998)، *وأمرير، ع. الرايس سعيد أشتوك شاعر الحب والغزل: منتخبات من أشهر قصائده*، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.
- مستاوي، محمد. (2009)، *مازا تنيث* (ديوان شعر)، مطابع IDGL، الرباط.
- المنشوري، عبد الله. (2006)، *امطاون ن- تامجا* (ديوان شعر)، منشورات سليكي إخوان، طنجة.
- الموساوي، الحسن. (2002)، *ما تغيراس قانتو* (ديوان شعر)، مطبعة فيديبرانت، الرباط.
- موساوي، بوزيان. (1994)، *رحمرات ثامقرانت* (مجموعة قصصية)، منشورات دار الجذور، أمستردام، هولندا.
- موساوي، سعيد. (1994)، *يسفوفيد أو عقا* (ديوان شعر).

Littérature amazighe : éléments bibliographiques

- ناصريف، عبد السلام. (2006)، *درست نيسوقاس* (ديوان شعر)، مطابع بورقراق، الرباط، المغرب.
- ناصريف، عبد السلام. (2008)، *أسونفو غ أوسافو* (ديوان شعر)، مطبعة ماريو، الدار البيضاء.
- ناصريف، عبد السلام. (2009)، *أز أولاون* (ديوان شعر)، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.
- الورياشي، فاضمة. (1998)، *يسرمنذ عايي واوار* (ديوان شعر)، مطبعة الرسالة، الرباط.
- وشيخ، محمد. (1995)، *عانونيورغ غار بادو خ- عوبريد عوسينو* (ديوان شعر)، منشورات إيزوران، أمستردام، هولندا.
- الوليد، ميمون. (1994)، *زي ريدجغ ن- تمورث غ- روعرا أوجاتا* (ديوان شعر)، أوترخت، هولندا.
- الوليد، ميمون. (1996)، *ثيفادجاس* (مجموعة قصصية)، منشورات مؤسسة أبولويس، أوترخت، هولندا.

Comptes rendus

Paulette GALAND-PERNET, *Littératures berbères : des voix, des lettres*, 1998, Paris, PUF, 280 pages.

Il y a peu d'essais critiques consacrés à l'ensemble des littératures berbères et le livre de Paulette Galand-Pernet a comblé un vide depuis l'ouvrage de référence de H. Basset (1920)¹. P. Galand-Pernet a déjà à son actif de nombreux travaux sur la langue et surtout sur la littérature berbères, on trouvera à la fin de l'ouvrage une bibliographie riche dont son ouvrage précédent *Recueil de poèmes chleuhs I : Chants de trouveurs*² et les références à ses nombreux articles.

Le pluriel de l'intitulé interpelle, il renvoie certes à une diversité géographique et générique mais peut aussi induire que les expressions littéraires berbères ne constituent pas une littérature dans l'absolu (?) La problématique ne manque pas d'intérêt car effectivement, la littérature berbère se décline en littératures dans les différents parlers malgré les parentés de l'héritage et les tendances communes de l'évolution actuelle. L'autre remarque concerne la seconde composante du titre : *Des voix* et *des lettres*, référence claire à littérature orale et littérature écrite constitutives également du pluriel, d'autant que l'auteur prend en compte dans son ouvrage, la modalité énonciative et son importance dans la transmission et la circulation des textes. « J'ai voulu, dit l'auteur dans l'introduction, attirer l'attention sur la nécessité de prendre en considération *les formes d'expression*, qui, autant que le fond caractérisent une société, et sur l'intérêt d'examiner, en deçà de la fonction des textes replacés dans leur contexte sociologique, leur *fonction sur le plan de la communication littéraire*³ ».

L'ouvrage est organisé en 5 chapitres qu'encadrent une introduction et une conclusion. On trouvera à la fin du livre des notes nombreuses – 30 pages en très petits caractères – un véritable trésor de références, commentaires, explications..., ainsi qu'un index des termes berbères.

Je reviendrai à la fin de cette présentation sur le premier chapitre car il pose la problématique de la critique littéraire dans et pour l'approche des littératures berbères. Les autres chapitres examinent les contenus (thèmes), le discours littéraire (la matière littéraire et son organisation) pour tenter de construire une Poétique (dégager des « lois qui régissent » des textes en prose ou poésie) (p. 159). Le livre revient également sur les fonctions de la littérature dans la société sur les plans historique et sociologique et sur le plan pragmatique.

Le chapitre II, intitulé *La matière littéraire et son organisation*, traite de la question des genres et de leur dénomination. C'est surtout la question du métalangage qui est posée : comment dénommer des catégories spécifiques à une culture donnée et dont le système plus ou moins universel des genres et ses composantes ne peut rendre compte ? P. Galand-Pernet illustre cette problématique par un exemple, celui du genre poétique de l'*ahellil*, à la fois poème et chant, et qui s'accompagne en tant que chant, de conditions d'énonciation spécifiques : type de

¹ *Essai sur la littérature des Berbères*, Paris.

² Ed. Klincksieck, Paris, 1972.

³ C'est moi qui souligne.

costume, d'attitude (debout/assis), etc. Certaines de ces conditions constituent en elles-mêmes des traits ou des modes de généricité ; ainsi, la distinction *noble* vs *profane* est corrélée aux positions *debout* vs *assis* (expression du quotidien et du familier) :

- *ahellil* debout = sujet noble ; actant homme ; cérémonial du costume
- *ahellil* assis = sujet familier, circonstances familières ; actants femmes

Pour construire un système générique propre à la littérature berbère, il faut un travail savant sur l'origine des termes et leur aire d'emploi ; cette recherche linguistique doit s'accompagner de recherches au niveau de l'histoire et de l'anthropologie culturelle.

Les types étudiés par l'auteur, celui de l'*ahellil* et de l'*izli*, exemplifient la question complexe et difficile d'une dénomination générique commune à tout le champ des littératures berbères et qui reste à construire comme elle le mentionne : « l'examen de l'*ahellil* et de l'*izli* dans leur manifestations régionales confirme qu'une dénomination berbère commune à une aire étendue ne peut pas servir à désigner un "genre" panberbère ; elle recouvre des types régionaux qui constituent chacun une classe de textes propres à un lieu et un groupe, même si l'on peut dégager des éléments communs aux différents types » (p. 59-60).

Autre exemple, dans l'aire chleuh, *lqist* est un terme générique qui retient la modalité narrative comme trait, subsumant les catégories (fable, légende hagiographique, conte merveilleux) ou encore des variétés thématiques. Remarque importante, la distinction prose/poésie est dans cet ensemble, un trait sous-générique, le trait définitoire majeur reste donc bien la modalité narrative (p. 67).

La difficulté de circonscrire un système des genres est illustrée par un autre type textuel emprunté à M. Mammeri puis à C. Lacoste-Dujardin, « un "genre" kabyle, la *taqsit*... constitué d'un récit en prose où s'insèrent des sixains ou des neuvains... » (p. 67). Ce texte narratif caractérisé par l'emploi alterné de la prose et des vers et par ses usages apparaît bien comme un type à part.

En conclusion à ce chapitre, P. Galand-Pernet note « la difficulté de définir actuellement « un genre » littéraire panberbère, même si l'on peut retenir des traits généraux, comme la distinction entre prose et poésie ou l'importance du narratif ou même si l'on peut apercevoir des structures littéraires très anciennes au travers des formes courtes, par exemple » (p. 74). Ainsi, l'opposition – dans l'aire chleuh – *lqist* vs *amarg* ne semble pas dénuée de fondement ; mais il faudra encore multiplier et développer les descriptions de catégories au niveau local pour déterminer des traits distinctifs plus pertinents permettant de décrire un système des genres. P. Galand-Pernet affirme qu'il y a bien des genres dans les littératures berbères mais « les classes [s'y] définissent régionalement » (p. 77).

Qu'en est-il de l'évolution ? Le contact d'autres littératures – notamment arabe –, l'évolution des sociétés ont contribué à l'émergence d'une littérature écrite caractérisée par l'apparition, dans ce champ, de types génériques nouveaux.

L'auteur en conclut qu'on ne peut arrêter actuellement un véritable système des genres : « Le classement des variétés littéraires berbères reste donc *provisoire* tant qu'on ne connaîtra pas mieux les systèmes locaux où l'extension et la

compréhension des catégories littéraires sont encore insuffisamment indiquées. » (*ibid*). Seule certitude de son point de vue « Mais on peut souligner que le principe de répartition entre épique, lyrique et dramatique, hérité de l'Antiquité et utilisé longtemps... dans les classifications occidentales, *ne peut s'appliquer* aux littératures berbères. Il faut donc utiliser *d'autres critères, intratextuels et extratextuels à la fois...* » (p. 78).

Il reste qu'il conviendrait de distinguer entre catégories génériques et modalités. Certes, le genre dramatique par exemple, n'existait pas avant l'émergence récente d'une littérature écrite, mais ces catégories sont présentes en tant que modalités caractérisant certains textes. Il serait utile de ne pas négliger ces traits dans la description des formes pour une typologie des textes.

Le Chapitre III, *La littérature dans la société*, est centré sur « l'usage fait des textes » et les « fonctions qui sous-tendent ces usages » dans l'objectif de rechercher des « critères extratextuels qui peuvent orienter un classement des œuvres littéraires berbères » (p. 69).

Le premier critère retenu est l'opposition entre *littérature savante* et *littérature populaire*. Cette distinction préside aux conditions de création, d'énonciation et de circulation des œuvres (importance de l'oralité, de la voix...).

Quant aux « Fonctions de la littérature », P. Galand-Pernet les énumère à partir des conditions de production du « texte littéraire berbère traditionnel » (p. 103). Les différents thèmes évoqués à travers les exemplifications mettent en rapport les textes et le contexte social, historique ou anecdotique. Dans cette perspective, le contexte confère aux textes une valeur socio-historique et une valeur de témoignage qui s'ajoutent à leur dimension littéraire.

La diversité thématique renvoie aux conditions de vie : conditions de travail, événements de la vie quotidienne ou événements plus marquants historiquement, rituels, etc. Elle s'accompagne d'une diversité de tonalités où se lisent également les fonctions : lyrique, tragique, comique, critique, satirique, etc.

L'auteur considère que « Cette structuration des fonctions, les superordonnées et les autres, permet de définir le sens du texte dans l'acte de communication littéraire et *intervient dans la définition des genres* » (p. 106).

L'objet du chapitre IV, *Thèmes et structures*, consiste en « une rapide revue, dans la prose ou la poésie berbères, des éléments récurrents porteurs de sens ou d'affect. » (p. 107). L'auteur constate à propos, que nous disposons de peu d'index de motifs ; un travail de recension s'impose donc à partir de l'analyse des textes prenant en compte les contenus et les éléments structurels et formels. A partir d'un exemple, le motif du henné, elle démontre bien qu'il n'a pas toujours la même signification ni la même symbolique, elles varient selon la structure de la diégèse, les conditions et contexte de production qui conditionnent l'horizon d'attente.

Pour débrouiller cette riche complexité, l'auteur retient quatre critères de classement des thèmes : 1) Thèmes archaïques ; 2) Monde sensible, société, Islam ; 3) Structures formelles et thèmes ; 4) Des universaux ?

Existe-t-il des mythes berbères ? P. Galand-Pernet examine la question avec circonspection, elle rappelle certes ce qu'en disait H. Basset : « Chez les berbères,

nul mythe, rien que le rite... [il] n'existe pas entre les légendes explicatives et les autres formes de l'activité mentale populaire [les contes merveilleux notamment] des différences essentielles »⁴ ; mais elle fait remarquer que pourtant, Basset « cite des personnages « mythiques » ou « telle légende cosmologique » (p. 113). Là encore, un travail de recherche, souligne-t-elle, s'impose, « une meilleure analyse des textes révélerait sans doute des traces de mythes plus importantes qu'on ne le croit et rendrait possibles des reconstructions pour les périodes antéislamiques, y compris préhistoriques, comme ces contes marocains de l'ogre borgne ou de sa variante animale » (p. 112).

Les thèmes islamiques nécessitent eux aussi l'élaboration d'un véritable répertoire pour en identifier les sources arabes, les modalités d'emprunt et de transmission ; ainsi en est-il en poésie par exemple du « rôle des textes édifiants » tels le poème du Saby, les légendes de Job, de Moïse...

Dans son étude de ces thèmes, P. Galand-Pernet attire l'attention sur « La coloration pessimiste... frappante dans les poésies berbères [qui] est sans doute à mettre en rapport avec les thèmes religieux du désespoir devant les turpitudes du monde d'ici-bas ». A la différence de la prose, « la poésie, partout sur l'aire berbère, a fait de la désespérance une trame où se sont entrecroisés des motifs variés » (cf. les prologues à dominante religieuse en poésie) (p. 134). Les thèmes de la concupiscence, de l'attachement excessif au monde d'ici-bas faisant oublier les devoirs et l'au-delà sont souvent articulés par l'opposition entre *ddunit* et *lixrt*. Le bestiaire, les contes d'animaux et autres exemples sont traversés par ces mêmes thèmes et illustrent le lien entre perversion et métamorphose. D'autres valeurs contrebalancent cette vision pessimiste dont *ssbr*, l'acceptation et « la soumission aux épreuves envoyées par Dieu... un des remèdes aux malheurs du monde d'ici-bas » (p. 137).

A côté de ces thèmes spécifiques, l'auteur relève la présence de thèmes universaux : la nature, l'eau, la femme, la souffrance, la mort, la satire, l'amour. Toutes les figures de l'amour, par exemple, sont actualisées à travers des métaphores diverses : l'amour impossible, la passion aveuglante, l'amour déchéance, etc.

Le cinquième chapitre, *Poétique*, s'intéresse à la question importante de la construction d'une poétique des textes : « Quelles grandes lignes peut-on dégager des diverses structures des œuvres littéraires traditionnelles, prose et poésie, en berbère, quelles sont *les lois qui régissent leur poétique*... ? (p. 159). Autrement dit, « définir la *littéarité* berbère » en partant cette fois « des traits formels ».

L'absence d'uniformité dans les dénominations génériques dans l'aire berbère, comme il a été relevé dans les chapitres précédents, ne permet pas d'arrêter les

⁴ H. Basset (1920 : 290-295).

traits d'une littérarité constitutive⁵, P. Galand-Pernet va donc partir du statut pragmatique de ces littératures, puis des différents procédés singularisant une langue littéraire.

- Statut pragmatique : il convient de rappeler la conception, socialement ancrée, de la création : la poésie est un don – conception largement partagée dans le pourtour de la Méditerranée et bien au-delà – et le poète, un inspiré « Les génies, l'ange, le monde des morts, le rêve, la prophétie sont des manifestations diverses du rapport de la parole et du poète avec un surnaturel recélant la vérité cachée que le poète interprétera pour ses auditoires. » (p. 169). Cette dimension est à prendre en compte au niveau du statut pragmatique de la littérature, illocutoire et perlocutoire (*cf.* la fonction des prologues en poésie ou des formules pour ce qui est de la prose). Il est donc important de considérer la réception des textes, le statut de l'auteur « La forme littéraire est indissociable du statut social et économique de l'auteur..., de la nature orale de la diffusion ainsi que de la présence d'un auditoire dans toutes les réalisations traditionnelles » (p. 171). Dans ce sens, P. Galand-Pernet utilise le terme (ou concept ?) de « *convenance* » « dans son sens ancien, dit-elle, l'accord entre E et R⁶, la conformité – Justinard disait « la complicité » – qui fait qu'ils peuvent se comprendre à demi-mot... : ils vivent dans le même système formel de la littérature » (p. 176).
- Langue littéraire ? Y a-t-il une langue littéraire berbère ? s'interroge l'auteur. « On peut constater sur plusieurs points du domaine berbère qu'il existe des systèmes d'expression *spécifiques* de la prose, du conte et de la poésie, c'est-à-dire *des langues littéraires* qui, sous les variantes régionales, présentent *des traits communs* à l'ensemble berbère » (p. 177). Elle passe en revue les aspects phoniques, morphosyntaxiques, stylistiques et rhétoriques qui singularisent la langue littéraire et la distinguent de la langue courante : l'apostrophe, l'altération de l'ordre des termes, les métaphores animales, végétales, la représentation poétique de la femme, etc. (p. 180-182). L'auteur évoque également la *prosodie* et la *musique*, les *éléments démarcatifs*. Beaucoup d'exemples textuels illustrent cette description ; on peut regretter l'absence, le plus souvent, du texte berbère à côté des traductions.

Je reviens à présent au premier chapitre introductif où P. Galand-Pernet pose en quelque sorte, la question de la légitimité de l'attitude critique, sinon du critique dans l'approche de la littérature berbère : « Etant donné la différence des conditions de réception, on peut comprendre que certains berbérophones dénieux aux chercheurs de culture occidentale toute faculté critique devant un texte berbère ». L'ostracisme dans le domaine ne garantit pas la valeur scientifique de la démarche critique. Les perspectives critiques partagent aujourd'hui des principes

⁵ C'est moi qui introduit cette notion en référence à Gérard Genette : *Fiction et diction*, Seuil, 1991. Genette distingue deux régimes de littérarité : l'un, *constitutif*, « concerne les textes (écrits ou oraux) tenus pour ainsi dire *a priori* pour littéraires, du fait de leur appartenance générique ou formelle... » ; l'autre, « *conditionnel*, concerne des textes dont le caractère littéraire dépend plus fortement d'une attention d'ordre très *grosso modo* esthétique ».

⁶ E = émetteur ; R = récepteur

plus ou moins universaux qui les valident en tant qu'approches, à la condition bien entendu, de prendre en compte les particularités linguistiques, les contextes historique, social et culturel de chaque littérature. Les instruments dont usent les berbérophones – quels qu'ils soient – pour une critique savante sont généralement acquis dans d'autres langues – et donc à partir d'autres cultures –, ils sont relatifs

- aux genres dans l'absolu et leurs spécificités respectives
- aux approches interprétatives
- aux approches formelles
- à la maîtrise de la rhétorique, de la métrique, etc.

Il ne s'agit pas de nier une possible exploitation idéologique mais d'inviter à une formation scientifique du critique. La seule connaissance de la langue ne suffit pas pour décrire les textes, rendre compte de leurs fonctions et de leur littéarité.

Khadija Mouhsine
Faculté des Lettres - Rabat
Université Mohamed V-Agdal

Varia

Analyse stylistique des locutions nominales en amazighe¹

Malika Chakiri
Laboratoire Dynalang-SEM
Paris-Descartes

« La cogitation d'une similitude délecte l'esprit »
Fouquelin, A. (1990 : 114)

This article is dedicated to the analysis rhetoric of devices. We shall examine therein the metaphoric functioning of the nominal locutions in tamazighte, a dialect in the Moroccan Middle Atlas. This examination will bring to light the semantic construction of the locutions in these stylistic devices.

Dans toutes les langues naturelles, la formation des unités lexicales complexes obéit au principe de l'économie linguistique. En effet, l'évolution, aussi bien économique que sociale, donne naissance à de nouveaux objets, et s'il fallait une nouvelle dénomination pour chaque objet, la mémoire de l'homme serait dans l'incapacité de jouer son rôle. D'où le recours de la langue à des concepts déjà existants. En s'appuyant sur une certaine analogie prototypique, elle opère une abstraction permettant un transfert du domaine matériel aux domaines abstrait, psychique et moral. Cette transposition se fait principalement grâce au processus de métaphorisation ou d'analogisation. En effet, ces unités lexicales complexes que nous appelons ici « locutions » sont, à l'origine, des créations individuelles de figures : « figures de style », « figures de sens », « figures de discours » ou « tropes ». Ces figures se généralisent, lors des échanges verbaux et des interactions sociales, pour devenir, ensuite, des locutions, formant ainsi de nouvelles unités dont le sens global diffère, le plus souvent, de celui de la séquence d'origine (Chakiri, 2007, 2008).

¹ - Les exemples étudiés sont issus du glossaire annexé à notre thèse de doctorat : *Le figement linguistique en berbère. Aspects syntaxique et sémantique*, Université Paris-Descartes, UFR des sciences humaines et sociales-Sorbonne, décembre 2007.

- Pour la traduction des composants de chaque locution, nous nous sommes basée sur notre connaissance de la langue en tant que locutrice native. Chaque locution est suivie de trois traductions : 1. traduction juxtalinéaire ; 2. traduction littérale (excepté pour les cas où elle n'est pas possible) et 3. traduction littéraire.

- Symboles phonétiques : voyelles : *a, i, u* et *ə* pour noter le schwa. Semi-voyelle : *w, y*. Consonnes : *p, b, t, d, k, g, l, m, n, s, z, š, ž, ħ/e* notent les fricatives pharyngales sourde et sonore, *x/ǧ* les fricatives vélares sourde et sonore, *h* la spirante, *q* l'occlusive dorso-uvulaire, *r* la vibrante apicale. Le point sous la lettre indique l'emphase, le *w* en exposant note la labiovélarisation, le trait sous la lettre note la spirantisation, le dédoublement de la consonne indique la gémination.

- Abréviations : A : aoriste, FM : formant, N : nom, EA : état d'annexion, litt. : littérale, sa : signifiant, sé : signifié, prép. : préposition.

Cet article est consacré à l'analyse rhétorique des figures. Nous y examinerons le fonctionnement métaphorique des locutions nominales relatives au parler tamazighte des Aït Wirra au Moyen Atlas marocain. Envisager un rapprochement entre les figures de style et les locutions se justifie par le fait que toutes les deux aboutissent à la fixation de configurations dans une langue donnée. Cet examen permettra de mettre en évidence la construction sémantique des locutions dans ces figures de style. Pour ce faire, nous nous sommes basées sur le modèle de Bernard Pottier (1987) qui retient quatre niveaux : référentiel, conceptuel, linguistique et discursif. Le niveau référentiel est la présupposition de l'existence d'un stimulus qui produit des sensations et des perceptions. Au niveau conceptuel, ont lieu la perception et la conceptualisation. C'est-à-dire « la saisie mentale, de la représentation construite à partir du référentiel » (*ibid.*). Au niveau linguistique, ont lieu les opérations d'exploitation d'un système de signes, *i-e* l'utilisation des moyens fournis par une langue naturelle donnée et que l'utilisateur est censé posséder et maîtriser. L'actualisation des potentialités de la langue, qui deviennent du dit, s'effectue au niveau du discours. Ces quatre niveaux peuvent être examinés d'un point de vue onomasiologique (du concept à son expression) ou sémasiologique (de l'expression au concept) et rendent compte des étapes par lesquelles se déroulent des opérations de perception, de conceptualisation, de sémiotisation et d'énonciation.

Notre objectif ici est, d'une part, de dégager les procédés de formation des différentes figures qui sous-tendent les locutions nominales et, d'autre part, d'analyser les différentes étapes du transfert métaphorique permettant leur création.

Métaphorisation, conceptualisation, dénomination

Les figures de discours constituent un domaine d'investigation inépuisable. Elles ont fait couler beaucoup d'encre et octets dans différentes disciplines. Cet intérêt est lié au fait que les figures sont des mécanismes essentiels à l'enrichissement lexical et ce, à plus d'un titre. Elles portent soit sur des unités monolexicales, et le transfert qui en résulte aboutit à des acceptions nouvelles de l'unité, soit sur des unités polylexicales, et dans ce cas, le transfert aboutit, au fil du temps, à une fusion sémantique du groupe, souvent accompagnée d'une désémantisation des éléments, ce qui donne lieu à des séquences figées souvent lexicalisées. La création de ces unités polylexicales se fonde sur « un stéréotype relevant d'une convention socioculturelle tout autant que sur un prototype d'ordre perceptif » (Tamba, 1981 : 220). En effet, les images véhiculées par certaines configurations présentent pour le conceptualisant une certaine similitude avec le nouveau référent, ce qui rend possible la métaphorisation. Dès lors, les figures de style, notamment la métaphore, sont considérées comme des mécanismes fondamentaux dans l'appréhension et l'organisation mentales du monde (Aristote, 1405a). Elles consistent à employer une unité ou une suite d'unités avec une signification qu'elle n'a pas habituellement ; cet emploi nouveau peut être la source d'ambiguïté chez l'interlocuteur parce qu'il n'y a pas forcément de compatibilité entre le signifiant (sa) et le deuxième signifié (sé2). Les exemples suivants illustrent ce phénomène. Ils se rapportent respectivement au français et au tamazighte :

tête de loup (sa)
 « tête + loup » (sé1)
 « brosse » (sé2)

mm şşaya
 celle qui a jupe
 « celle qui porte la jupe » (sé1)
 « citrouille » (sé2)

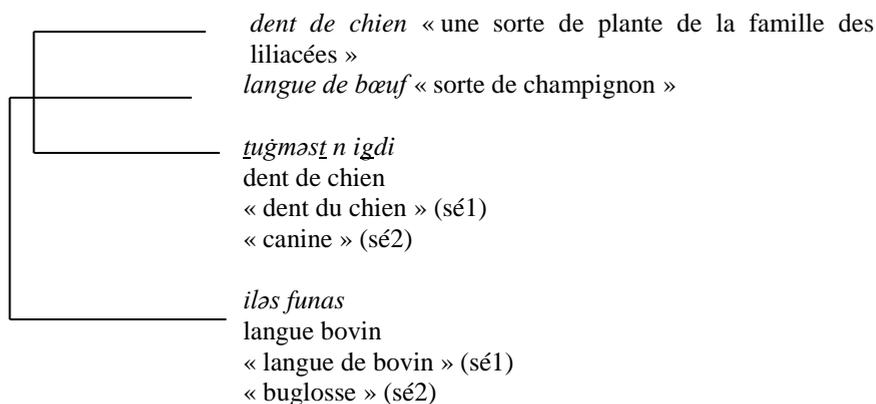
Dans ces exemples, le signifié dénoté (sé1) et le signifié connoté (sé2) présentent pour le conceptualisant une certaine analogie rendant possible la métaphorisation. Celle-ci, en tant qu'opération conceptuelle d'observation des ressemblances et similarités, est à l'origine de ces expressions. Effectivement, après la perception et la conceptualisation d'une analogie entre deux objets, deux expériences ou deux faits, on transfère un signe d'un domaine qui lui est propre à un domaine d'application métaphorique ou figuré. D'où le sé2 (voire sé3). Ce transfert peut être présenté comme suit :

Locution nominale	Domaine-source	Domaine-cible
<i>tête de loup</i>	faune	instrumental
<i>mm şşaya</i> « citrouille »	humain	flore

Il s'agit donc d'un processus où, à partir de la perception des parties saillantes du référent, de nouvelles dénominations voient le jour. En effet, le sujet conceptualisant perçoit un objet A avec l'éclairage d'un objet B, préalablement vécu et présentant, du moins pour le sujet conceptualisant, une similitude quelconque avec l'objet A.

Ce faisant, la dénomination ou la création de nouvelles unités lexicales ne se fonde pas seulement sur des similitudes morphologiques, mais également sur une représentation socioculturelle d'une communauté ayant sa propre organisation du monde référentiel, ses propres conventions et ses propres normes. Cela veut dire que les communautés linguistiques ne partagent pas forcément les mêmes perceptions. En effet, malgré le contact des langues, le découpage du monde référentiel demeure propre à chaque communauté linguistique.

Prenons les exemples suivants qui se rapportent tour à tour au français et au tamazighte :



En les examinant, on constate une différence entre ce que désigne chaque locution dans ces deux langues, même si elles sont constituées des mêmes items lexicaux. Autrement dit, « les êtres et les objets du monde où vit un peuple ne sont pas appelés n'importe comment dans la langue de ce peuple : il y a des habitudes de nommer [...]. Et ces habitudes sont liées dans le lexique. Les habitudes de nommer ne se reconnaissent pas dans les signes arbitraires (hérités ou importés), mais dans les dénominations motivées, formées sur la base des signes arbitraires sous l'effet de pratiques onomasiologiques peu à peu enracinées, qui résistent même aux changements morphologiques » (Cottez, 1987 : 175).

Dans ce qui suit, seront présentées les différentes figures de style, produits de la métaphorisation. Celle-ci s'exprime dans le domaine linguistique par plusieurs tropes dont la métaphore, la métonymie, l'allégorie, la personnification et l'euphémisme.

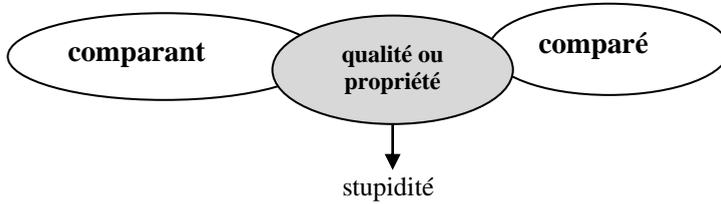
Métaphore

Si la métaphore se base sur une certaine ressemblance ou similitude perçue et conceptualisée pour créer de nouvelles unités lexicales, selon la nature du catégorisé et du catégorisant et selon l'objet sur lequel porte la relation de similitude, deux types fondamentaux de projections de similitude peuvent être soulignés :

- analogie prototypique
- analogie iconique

Le premier type d'analogie relève des métaphores dites « d'appartenance ou d'inclusion ». L'analogie, dans ce cas, se base sur un prototype qui ne se trouve pas forcément impliqué dans l'expression à travers l'unité lexicale qui le désigne mais qui peut l'être par l'un de ses dérivés. Selon le foyer métaphorique impliqué par cette relation, l'analogie s'effectuera par rapport à une qualité ou à une propriété comme dans l'exemple suivant où le point commun entre l'être humain et l'âne est la stupidité :

ixəf n uɣyul
tête de âne (EA)
« idiot »



Dans d'autres cas, l'analogie s'effectue par rapport à un modèle. Il est ici question d'une instance servant de parangon pour exprimer une idée précise. Cette instance est en relation, dans la plupart des cas, avec l'expérience et les pratiques de la vie quotidienne. Exemple :

tuf tɛlba
elle est mieux que maîtres en sciences religieuses
« ivette » (plante)

Cette dénomination est fondée sur l'efficacité supposée de cette plante dans la cure de certaines maladies.

Le second type d'analogie se limite à une simple similitude s'appuyant sur l'iconicité du référent. C'est le cas de la majorité des locutions nominales de notre corpus :

iləs funas
langue bovin
« buglosse »

ifər n dzzizwa
aile de abeille
« aile de l'abeille »
« mélisse »

aɗar n ufullus
pied de coq
« pied du coq »
« Pourpier »

Métonymie

La métonymie, ou trope par correspondance dans la terminologie de Fontanier, sert à désigner une notion par « un terme autre que celui qu'il faudrait, les deux notions étant liées par une relation de cause à effet [...], par une relation de matière [...] ».

Elle porte, contrairement à la métaphore, sur une relation référentielle. De ce fait, elle permet de catégoriser une chose par une autre avec laquelle elle est liée, sans toucher à l'intégrité conceptuelle de ses constituants. Traditionnellement, on distingue quelques rapports qui peuvent exister entre les unités propres et les unités qui les remplacent par métonymie. Ci-dessous quelques exemples :

Relation contenant/contenu

bu ħbba « fusil » (litt. « celui qui a une balle ou une graine »),

la dénomination, ici, est d'ordre métonymique puisqu'elle s'appuie sur l'un des constituants du référent, à savoir les balles.

Relation matière /objet

mm uġrum

« poêlon pour cuire le pain »

(litt. vendeuse du pain ou celle qui fait le pain ou qui a le pain)

Relation lieu d'origine/produit

tulġd aman « sorte de plantes »

(litt. celle qui ingurgite de l'eau »

Cette plante tire son nom de son lieu de croissance, à savoir le bord des rivières et des ruisseaux.

Allégorie et personnification

Allégorie ou « parler autrement », « parler par image », est une figure de style toujours confondue avec la personnification car elle suppose une relation analogique ayant pour comparant un être animé. Elle « consiste dans une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce » (Fontanier, *op. cit.* : 114).

Bien que l'allégorie et la personnification puissent, sous un certain angle, être considérées comme des figures extrêmement analogues, elles s'opposent dans la pratique pour devenir deux figures indépendantes. En effet, tandis que la personnification permet un changement de registre en passant d'un domaine de l'animé concret et réel à celui de l'inanimé, l'allégorie, quant à elle, provient d'un déplacement dans l'ordre de l'abstrait. Elle remplace une notion abstraite par une image dont les traits sémantiques qui la composent relèvent de l'animé.

L'allégorie et la personnification sont toujours confondues avec la métaphore filée car elles véhiculent deux lectures ou plus. L'une est dénotée, les autres sont connotées ou figurées. Exemples :

mm wašbar

celle qui a ongles (EA)

« celle qui a de longues griffes » (sé1)

« faucheuse » (sé2)

bu tǎlxuṭam

celui qui a bagues (EA)

« celui qui a des bagues » (sé1)

« bijoutier » (sé2)

« annulaire » (sé3)

m lləg tazlafin

FM. lécher + A grands plats en bois

« celui qui lèche les plats » (sé1)

« index » (sé2)

Azzar n iggḍan

cheveux de chiens

« cheveux des chiens » (sé1)

« capillaire » (sé 2)

Euphémisme

L'euphémisme est une tournure ou une figure servant à masquer des tabous et des inhibitions. On y recourt pour ne pas choquer le récepteur ou pour éviter l'effet indésirable que peut produire un énoncé ordinaire. Il se réalise souvent par la substitution d'une locution à une unité simple. Exemples :

Locution nominale	Correspondant simple
<i>mm uḡrum</i> (litt. celle qui a le pain), « Poêlon en terre cuite »	<i>tumlilt</i> ²
<i>aman n tasa</i> (litt. eau du foie), « urine »	<i>ibzziḍan</i>
<i>taməmt n waman</i> (litt. dattes d'eau), « laurier rose »	<i>alili</i>
<i>tiyni n ncm̄t</i> (dattes de la nourriture), « sel »	<i>tisənt</i>

Comme il n'est pas séant de parler des humeurs, des déchets secrétés par le corps, il arrive qu'au lieu d'utiliser le terme spécifique *ibzziḍan*, le locuteur recourt à la locution *aman n tasa* (litt. eau du foie), appropriée à des contextes où l'intimité n'est pas de mise. Il en va de même pour les unités lexicales *tumlilt*, *tisənt* et *alili* qui n'ont pas le droit d'être prononcées le matin car elles sont conçues négativement. Parler de « sel », de « laurier rose » et de « poêlon en terre cuite » par l'intermédiaire des unités simples (*tisənt*, *alili* et *tumlilt*), est de mauvais augure et, de ce fait, constitue un manque de respect envers l'interlocuteur, d'où le recours aux locutions qui leur correspondent. En ce sens, l'euphémisme peut être considéré

² Bien que le vocable *tumlilt* (litt. la blanche) soit lui-même un euphémisme, c'est-à-dire le substitut des mots interdits *afan*, *tasslit* et *anəxdam* (appellations non attestées synchroniquement dans le parler des Aït Wirra), il a perdu au fil du temps sa valeur euphémique par une sorte d'usure de l'expression euphémique. Cette usure explique le recours à une nouvelle expression pour détourner l'ancienne devenue tabou à son tour.

comme une figure « d'ordre social » car il permet « à l'instance énonciatrice de négocier l'équilibre rituel de la communication » (Bonhomme, 2005 : 251).

Dans le même ordre d'idées, et pour des raisons socio-psychologiques, il n'est pas fait usage de l'unité lexicale *lkunsir* « le cancer » pour désigner cette maladie, il lui est préféré l'une des expressions suivantes : *wattax ur iri rbbi* « litt. celui que Dieu déteste », ou *wattax yadān* « litt. l'autre ».

Cela étant, des locutions qui ont été créées comme des unités de substitution, sont loin d'être à l'abri de l'interdiction. En effet, elles peuvent être, dans certains cas, menacées et classées dans le registre des mots interdits. Nous avons relevé, deux exemples, dans notre corpus :

war igāš (litt. celui qui n'a pas l'os) et *bu yiles* (litt. celui a langue) qui désignent respectivement le sexe de l'homme et de la femme, ne sont plus des vocables favorisés pour désigner ces organes. Ils ont été remplacés par le mot simple *igšan* (litt. les os) : *ngant igšan nās* (litt. il a mal à ses os).

Conclusion

En définitive, cette analyse rhétorique des locutions nominales, nous a permis de mettre en évidence les faits suivants :

(i) L'opération conceptuelle de métaphorisation permet la création de nouvelles unités lexicales comme les locutions. C'est la perception d'une analogie ou d'une saillance qui permet de conceptualiser une expérience par l'intermédiaire d'une autre. D'où la dualité d'un signifié analytique et d'un signifié locutionnel. Le premier correspond à la concaténation des différents signifiés des éléments constituant la locution. Le second est obtenu grâce à une synthèse sémantique qui suspend le sens des constituants de départ pour mettre ainsi en latence le sens littéral de la locution, d'où l'émergence du sens locutionnel.

(ii) Le processus de métaphorisation dans une langue ne dépend pas uniquement de son système linguistique, *i-e* de ce qui est établi dans cette langue comme manière de voir et de dire *hic*, *nunc* et *sic*, mais également des connotations socioculturelles propres à chaque langue ou communauté linguistique.

(iii) S'il est communément admis que les locutions n'ont d'utilité que de combler un manque lexical et qu'elles apparaissent à partir du moment où les dénominations adéquates n'existent pas, nous avons néanmoins montré que la création de ces unités polylexicales remplit très certainement d'autres fonctions dont, principalement, les fonctions d'ordre discursif et notamment les unités qui servent à éviter des tabous et des inhibitions culturellement établis.

Références bibliographiques

- Amossy R. et al. (1997), *Stéréotypes et clichés, langue, discours, société*, Paris, Nathan.
- Aristote (1405), *Rhétorique*, traduit par Paul Ricoeur dans *La métaphore vive* (1975).
- Bonhomme, M. (2005), *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Honoré Champion.
- Chakiri, M. (2007), *Le figement en berbère. Aspects syntaxique et sémantique*, Thèse de Doctorat, Université Paris-Descartes, UFR des sciences humaines et sociales-Sorbonne.
- Chakiri, M. (2008), « Un bouquet de locutions nominales », *Langage et société* (à paraître).
- Cottez, H. (1987), « Sur quelques problèmes de la dénomination », *Cahiers de lexicologie*, 50, p. 165-176.
- Destaing, E. (1925), « Interdictions de vocabulaire en berbère », in *Mélanges René Basset*, T. III, Paris, Leroux, p. 177-277.
- Du Marsais et al. (1977), *Traité des tropes*, Paris, éd. Nouveau Commerce.
- El Adak, M. (2006), *Le figement lexical en rifain : étude des locutions relatives au corps humain*, Thèse de Doctorat, Paris, INALCO.
- Fontanier, P. (1968), *Les figures de discours*, Paris, Flammarion.
- Kleiber, G. (1984), « Dénomination et relations dénominatives », *Langages*, 76, p.77-94.
- Le Guern, M. (1987), « Parole, allégorie et métaphore », *Parole-figure-parabole*, Jean Delmore (dir), Lyon, P.U. de Lyon, p. 23-35.
- Lyons, J. (1990), *Sémantique linguistique* (traduction de Duraud et Boulonnais), Paris, Larousse.
- Mounin, G. (1994), *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, PUF.
- Pottier, B. (1987), *Théorie et analyse en linguistique*, Paris, Hachette (2ème édition 1992).
- Pottier, B. (1992), *Sémantique générale*, Paris, PUF.
- Tamba, I. (1981), *Le sens figuré*, Paris, PUF.

Résumés de thèses

Rahhou, Rachida (2005), *Dictionnaire berbère-français, parler des Béni-Iznassen (Maroc du nord-est)*, Thèse de Doctorat, Faculté des Lettres, Dhar El Mehraz, Fès, 728 pages.

Mots-clés : amazigh / znasni / lexique / entrée / définition / classement / emploi / contexte.

Dans ce travail, il s'agit d'une description du lexique de la région des Béni-Iznassen, ainsi que des charges culturelles de ce lexique amazighe.

Le parler *znasni* constitue un objet particulièrement intéressant à étudier tant sur le plan des formes que des signifiés. Sa dispersion sur une aire géographique immense, le nombre important des tribus qui en fait un moyen de communication, constitue un formidable moyen d'observation et un paysage lexical varié du Maroc oriental. Sa fragmentation en îlots linguistiques indépendants nous a incitée à accorder une attention particulière à ce parler. La variation lexicale de l'*iznasni* même pourra rendre claire sa spécificité.

L'objectif de cette thèse est non seulement d'établir un corpus varié, mais aussi de fournir le maximum d'informations sur ce parler amazighe, sur l'ampleur culturelle qu'il revêt et qui renferme la spécificité d'une région orientale peu étudiée.

Le but d'un tel *Dictionnaire* est d'augmenter le lexique existant en berbère en l'enrichissant par des termes inédits. Cette étude contribuera aussi à la connaissance du parler amazighe des Béni-Iznassen, de ses structures linguistiques tout à fait caractéristiques et à la sauvegarde d'un certain état de culture en voie de disparition. Le champ linguistique de la région orientale revêt un intérêt culturel important et est doté d'un lexique d'une richesse inépuisable. C'est ainsi que des expressions idiomatiques sont abondantes dans le présent travail. Ont été relevés des proverbes, des expressions euphémiques ainsi que des formules de serment connues chez les Béni-Iznassen. De même, des pratiques culturelles sont expliquées afin de faire connaître certaines traditions de la région. Les différentes variétés lexicales sont mentionnées dans les entrées et clarifiées par leurs contextes d'emploi afin de donner un aperçu sur l'aspect culturel de la langue.

La charge culturelle que recouvre le parler *znasni*, sa richesse et sa diversité lexicale méritent des analyses plus poussées. Le souci majeur dans cette thèse est de développer ultérieurement les définitions, de décrire ce parler dans tous ses aspects. Ce travail demeure, pour l'instant, un répertoire culturel et un outil de travail dans le domaine du lexique.

Kherdouci, Hassina (2007), *La poésie féminine anonyme kabyle : approche anthropo-imaginaire de la question du corps*, Thèse de doctorat, Université Grenoble III, 539 pages.

Mots-clés : approche anthropo-imaginaire / chanson / collectivité / corps / corps en islam / corps féminin / corps médiateur / corpus / croyance / désir / émotion / fantasmes / honneur / imaginaire / imaginaire collectif / imaginaire du corps / imaginaire individuel / imagination / image / individualité / littérature / littérature

orale berbère / magie / musique / mythe / poésie / poésie anonyme kabyle / poésie chantée / poétique / rêve / rêverie / sexualité / société / valeur.

L'approche anthropo-imaginaire du corps dans la poésie féminine berbère entend rappeler la manière de nommer le corps, de le figurer et de le symboliser dans la littérature orale maghrébine kabyle. Une telle approche est originale pour le lecteur, notamment occidental. Et pour cause : elle lui permet de découvrir les conditionnements du corps lié à l'espace souvent fermé en Berbérie. Le corps est abordé dans sa relation avec les valeurs, les croyances et les traditions liées à l'idée de la beauté, à l'érotisme et aux interdits célébrés par le chant et la poésie. Les rites, l'habitus, le tatouage entrent pour beaucoup dans cette codification du corps et du désir. L'imaginaire autour du corps rappelle l'intelligence sensible du corps, telle qu'elle s'exprime dans la culture et la production féminine traditionnelle. La femme, en tant qu'acteur et agent du changement social, récite le corps et parvient à exister à travers lui. Elle le présente par fragments dans ses textes puisés dans la tradition orale. Le corps est envisagé dans le contexte d'une esthétique de la relation. Il existe, il est médiateur entre l'individuel, le collectif, le conscient, l'inconscient, la chanson et la société. Sa problématique est posée dans un territoire poétique infiniment ouvert aux dimensions du temps et de l'espace. En effet, nous avons interrogé le corps dans des aspects qui l'explorent au sein de la poésie chantée féminine anonyme en relation avec ses lieux anatomiques, ses aspects psychosociologiques qui le révèlent en tant que corps fantasmatique et libidinal, un corps hallucinatoire, où images, rêve, rêverie, émotions nous font la démonstration à propos d'un corps qui dépend du refoulé primordial d'un sujet, lequel ne veut pas s'isoler de sa propre chair.

Meksem, Zahir (2007), *Pour une sociodidactique de la langue amazighe : approche sociodidactique*, Thèses de Doctorat (sous la direction de Marielle Rispail), Université Stendhal-Grenoble III, UFR Sciences du langage, Laboratoire LIDILEM, 523 pages.

Mots-clés : Langue amazighe / rapport à l'écrit / représentations linguistiques / textes sociaux de référence / textes publicitaires / texte explicatif / sociodidactique / sociolinguistique / genre et type de textes / langue maternelle / langue seconde / langue étrangère / pratique scripturale / séquence didactique / enseignement-apprentissage / didactique de l'écrit.

Ce travail a pour objet d'étude l'enseignement de la langue amazighe en Algérie. Il a consisté à chercher des réponses à un certain nombre de questions qui se posent à cette langue fraîchement introduite à l'école. Il s'agit, entre autres, des questions qui touchent au pôle des contenus et à celui de l'intervention didactique.

Les réponses à ces interrogations d'ordre didactique ne peuvent être saisies que sous un éclairage sociolinguistique. Car il convient au préalable de montrer les spécificités de cette langue afin de les problématiser. Sur ce plan, en effet, tamazight est une langue qui a vécu dans l'oralité depuis des siècles. Elle reste une langue minorée, sans marché linguistique et elle coexiste avec des langues prestigieuses. Par ailleurs, même si son passage à l'écrit a été entamé au XIX^{ème}

siècle, elle se caractérise par une visibilité graphique peu répandue. C'est pour cette raison que nous nous sommes référés à l'approche sociodidactique qui, pour apporter des réponses aux questionnements de l'enseignement des langues, s'appuie sur deux types de données du terrain, à savoir des données sociolinguistiques et didactiques.

Sur le plan sociolinguistique, nous avons recueilli par l'entretien et le questionnaire le discours des locuteurs qui ont servi à analyser leurs représentations envers les langues en présence en Algérie, leurs attitudes et leurs pratiques langagières écrites. Sur le plan didactique, nous avons mené une recherche-action et procédé à une expérimentation en classe. Cette expérimentation a pour objectif de vérifier si, en se basant sur les séquences didactiques pour enseigner-apprendre des genres et types de textes, cela pourrait faciliter aux apprenants l'entrée dans l'écrit dans cette langue. Pour l'élaboration des séquences nous avons opté pour deux genres textuels : l'un porte sur l'explicatif et l'autre sur le texte publicitaire, et nous les avons, nous-même, présentées en classe. Puis, nous avons soumis les productions des élèves à deux évaluations distinctes : pré-test (phase d'écriture) et post-test (phase de réécriture). Ces deux évaluations nous ont servi à nous rendre compte s'il y a progression ou pas des apprenants au terme de chaque séquence didactique.

On retient, en conclusion, les points suivants issus de l'analyse et qui sont des réponses à nos principales interrogations :

- l'analyse des entretiens a montré que l'effet de minorisation du tamazight existe chez les informateurs. Il paraît dans leurs discours par un mélange d'espoir et de pessimisme quant à son avenir. Cependant, ils réclament, pour la langue, une prise en charge effective par l'Etat et une place parmi les autres langues nationales et internationales ;
- il ressort également de l'analyse que les textes sociaux de référence choisis ont intéressé les apprenants et favorisé leur production scolaire et leur créativité. Le lien entre le scolaire et l'extra-scolaire est sans doute une des façons de mener des élèves à l'écrit sans qu'ils y voient seulement une tâche scolaire et rebutante ;
- enfin, le travail en séquence didactique est plus fructueux pour les apprenants. En effet, l'analyse de leurs productions a montré qu'ils ont enregistré des progressions lors des réécritures. Et ces derniers ont apprécié eux-mêmes la démarche en séquences et les chances qu'elle leur a apportées pour s'améliorer.

Au terme de ce travail, nous avons pu tirer la conclusion qu'enseigner une langue minorée qui, de proche en proche, commence à connaître une présence graphique, nécessite de s'inscrire dans l'approche sociodidactique qui recommande de se baser sur des données sociolinguistiques telles les représentations linguistiques des parents et des élèves, les textes sociaux de référence. En outre, il faut noter que la pédagogie du projet qui combine entre le social et le scolaire apparaît très utile pour fonder des démarches didactiques. Ces paramètres semblent garantir un enseignement-apprentissage qui se fonde sur des réalités langagières de l'élève et lui permettent l'entrée dans l'écrit avec aisance.

Rabehi, Allaoua (2009), *Analyse linguistique et stylistique de l'œuvre poétique de Lounis Aït Menguellet : texte kabyle et traduction française*, Thèse de Doctorat en sciences du langage (sous la direction de Joëlle Gardes-Tamine), Université de Provence, 674 pages.

Mots-clés : Kabyle / Aït Menguellet / Chanson / Poésie / Versification / Style / Traduction.

Le présent travail est une étude stylistique de l'œuvre poétique de Lounis Aït Menguellet, poète-chanteur kabyle contemporain, dont l'œuvre s'étale sur une quarantaine d'années (1967-2005). S'inscrivant dans le domaine des sciences du langage (option linguistique), cette analyse stylistique est doublée d'une étude comparative du kabyle et du français au plan stylistique. Elle fait intervenir les disciplines connexes comme la poétique, la sémiotique et la traductologie. L'œuvre, orale, de près de 9000 vers (sur quelque 150 poèmes-chansons), après avoir été transcrite (en caractères latins), traduite et annotée, subit une analyse d'un double point de vue : celui des ressources linguistiques et stylistiques de la langue kabyle – que le poète exploite pour produire une œuvre singulière – et celui de l'innovation qui caractérise l'œuvre par rapport à la poésie kabyle ancienne tant sur le plan de la versification que des figures de style. L'étude est suivie d'une analyse des problèmes posés par la traduction française, qui traverse aussi la partie consacrée aux figures.

Outre la transcription, la traduction en français et l'annotation du corpus, le tout constituant l'essentiel du volume qui réunit les documents annexes, la thèse, pratique plutôt que théorique, est articulée autour de l'analyse des résultats de l'inventaire quasi systématique des faits de style (les parallélismes, les figures de construction, les tropes, les figures de pensée) et des caractéristiques formelles (versification) de l'œuvre, d'une part, et des problèmes posés par la traduction au niveau des faits stylistiques, d'autre part. En outre, deux chapitres sont consacrés à la critique d'une traduction de l'œuvre et à la comparaison de traductions différentes du dernier album.

Textes - iäëiãñ

Tatbirt n idurar

Mcta fllam siggilv
ur tllid

tiwirga innfln
izdvn s wadda
ittmcucuÄn g ugris n tissit
ittalin itt□□□zn agatu
n di lliv
assa d uskka
smmiÄnt s tvufi
aÇaë nnsnt yaggug
ayna iÄmmu
ittawi tn uzwu
uhuy, uhuy
usar asnt yulis !

Illa innum tiwlaf nnm
ad tnt ittiÇië g unuddm
ar assnt issbvur imal
azmummg g tittdawin

d mcta aya n wussan
immdlulpal
tavul tãmÄi vurs ufus
todl tivrmrin i twuri nns

ar fllam siggilv
ur tllid. Dvi iffu lpal
aãmmiÄ Iufruri
vr itran nnm ittaylal wul iw
dvi g d tuggid

Oli ikkn

Tatbirt n idurar

di lliv tllid ur tllid
□□□□ nnm yura
tasa nw fllam tettru
imir a tvns as tflwit.

Oli ikkn

Tawmat

zg wulawn n idurar
zg wulawn n uçaavaë
ffyn d wawaln d wawaln
nccin maëëa d ulawn
nccin zi mlmi d imazivn
tutlayt nnv d tmazivt
g wul nnv tççu
g ukttay nnv tettwapäu
omm^ëã ad tt nttu
a adrar n arrif, a adrar n waïlaã, a adrar n drn !
als i umaäal xf targazt n imvarn nnv !
als as xf umzruy d tvrma n tmurt nnv !
idurar d uçaavaë n lmvrib, ëçmn i tvuyyit
a uma afgan, a uma afgan !
nccin maëëa d awmatn
nccin maëëa d ulawn
ur qqar, ur ttsqqa...
min iona? Manis nnta? Manis d yusa?...?..
afus g ufus a uma afgan
ad nççu amud n tayri d tmxsa
pma a nddar g laman d lhna
assa nmun, nmsagar,
s wul d amqqrان ad nmsawaä
s wul d amqqrان a nmsawal
ad mlaln wawaln, ad mlaln wulawn
ad naw^ä mani nra, assa niv askka
sriwru a uma, sriwru a imma !
tarwa n umaäal maëëa d inwjiwn varm assa,
g usinag agldan n tussna tamazivt

Riv ad sawalv

riv ad sawalv v uzmoz n ifssi,
ils inu sawal !
ur ak gv algamu,
am kra v ufgan .
ini ma ad illan,
ur d ma ad ak nnan .

is kæn akæ ur iããëmi,
ad tgim asmun i wiyaÄ
hati ur sar tgim
amalu nnsn mqqr tram
yan ijlan ixf nns
ad t ur isiggil v wiyaÄ.

ils inu sawal !
ur ak gv algamu,
am kra v ufgan .

Iv iyi nnan fiss
Tsalat tawuri nnk,
Man tawuri illan ,
Iv ibbi ils inu ?

ils inu sawal !
ur ak gv algamu,
am kra v ufgan .

Iqqan av d ad nini
Aylli av invan
Nsiggl as asafar

a t ur npÄu
hati abrri iv idl
ar ijddar ulawn.

Zuhra ayt bappa

Riv ad sawalv

ils inu sawal !
ur ak gv algamu,
am kra v ufgan .

Zuhëa ayt bappa

Tackart n mika d tpttact

Idjn n wass ammu yict tckart n mika tabrcant tlla tqqim zzat yict tpannt al dd iwwt wa^äu yawy it wahli bëëa al idis n yict tpttact, iëçm as din. Tapttact, tpny mskina, tpma al sad tëv. Iwa tkkr tettmnzv :

– Aplu! Cmm iyi yudnn ammu, u cmm qao ssinx wala d afup ! Mar ha lly xfi ! Yudu ! Yudu !

Trru xfs :

– A wtna ! Yisi dd iyi waäu ul ssinx qao l mani sad iyi yawy ! Ha manc tnnid mta ndwl dd d timddukal ? Atan ad iyi oad taf d idis nnm ukk ussan ulyicn !

– Mta txsd, tllid teänd iyi ! Cmm day yawkan lly xfi ! Qao ul illi may dg ala tend !

– Atan, a wtna, ul tssind ussan ! Day dj iyi idis nnm ad iyi taf d ass mi tpzz, tlzz ! A cmm adnx si tbica nix qao ul tssind ! Iwa day iif iyi agidm sukk uyn n waäu ! Day qqim ax dd d timddukal ! Cmm päa yi sukk waäu d tfuyt iëçiniçiën; nttc a' cmm päix sukk uyn n imcumn n ivaydn d wulli irddzan day ad am tcn afriwn nnm.

– Icnu may tnnid a lalla ! Walaynni cmm qao ul illi may dg ala tend ! Dx, tllid yawkan tsmuëääd iyi !

– A lalla ! nttc d cmm yawkan ad ncn d timdyanin, day amn iyi !

– Iwa, ha may sad yyx s tiddukla nnm ?

– Day mi dd vrm tiwä cëa n tili, sad iyi tte danis llix ajnna nnm, yawkan ad as qqimx i tmidjtt : ad tjaf din din. Qao at uvëm d tmuë nniän a zzis ssnn yawkan ad am ucn tazut. Ha may tnnid ukk ammu ?

– Wah ! Icnu may tnnid a wtna ! Ad nyy ammu !

Iwa tqqim akids al idjn n wass, äonent wulli idis nsnt. Tkkr yict tilli tteu ayn tckart, ha tuäa din tettmuëäuã yawkan ivrs as bab nns din idis n tpttact ammn d ul tettijaf. Ikk yuf d tackart n mika ay zgz tmmut tili nns, ikks as tt si tmidjtt, iyr it ajnna n tpttact iäë as a tt issrv.

pasan bnomaËa

Tackart n mika d tpttact

Tapttact, nttata, ul tufi ad t wl danis tolm i w an. Ntta day isskkr kaba  ha tackart yisi tt wa u al ajnna n tpttact nni n issrs it din walaynni tapttact tamzward tqqm t qq al tqqr : "Wah a wtna ! N wl i tmtciwt, nqqs dd i tmrviwt."

Anday

pasan bnomaËa

Guide de rédaction de la revue □□□□□-Asinag

Conditions générales

- Tout article proposé doit être original, accompagné d'une déclaration de l'auteur certifiant qu'il s'agit d'un texte inédit et non proposé à une autre publication.
- Le compte rendu de lecture doit avoir pour objet la lecture critique d'une publication récente (ouvrage, revue ou autres) en la situant dans l'ensemble des publications portant sur le thème concerné.
- Tout article publié dans la revue devient sa propriété. L'auteur s'engage à ne pas le publier ailleurs sans l'autorisation préalable du Directeur de la revue.
- Les textes non retenus ne sont pas retournés à leurs auteurs. Ceux-ci n'en seront pas avisés.

Présentation de l'article

- Une page de couverture doit fournir le titre de l'article, le nom, le prénom, l'institution, l'adresse, le numéro de téléphone, le numéro de fax et l'adresse électronique de l'auteur. Seuls le titre de l'article, le nom et le prénom de l'auteur et le nom de son institution doivent figurer en tête de la première page du corps de l'article.
- Les articles doivent être envoyés par courrier électronique sous forme de fichier attaché en format Word ou RTF (Rich Text Format) à l'adresse suivante : « *asinag@ircam.ma* ».
- L'article ne doit pas dépasser 15 pages (Bibliographie et moyens d'illustration compris).
- Le texte sera rédigé en police **Times**, taille 12, interligne **1**, sur des pages de format (17*24). Le texte en tifinaghe doit être saisi en police **Tifinaghe-ircam Unicode**, taille 12, téléchargeable sur le site Web de l'IRCAM « <http://www.ircam.ma/lipolicesu.asp> ». Pour la transcription de l'amazighe en caractères latins, utiliser une police Unicode (**Gentium**, par exemple).
- Le titre doit être d'environ 10 mots et peut être suivi d'un sous-titre explicatif. Il sera rédigé en gras, de police Times et de taille 14.
- Le résumé ne doit pas dépasser 10 lignes.

Moyens d'illustration

- Les tableaux sont appelés dans le texte et numérotés par ordre d'appel (chiffres romains). La légende figurera en haut des tableaux.
- Les figures et les images sont appelées dans le texte et numérotées par l'ordre d'appel en chiffres arabes. La légende sera donnée en dessous des figures.

Références bibliographiques et webographiques

- Les références bibliographiques ne sont pas citées en entier dans le corps du texte, ni dans les notes. Sont seulement indiqués, dans le corps du texte et entre parenthèses, le nom de/des auteurs suivi de la date de publication du texte auquel on se réfère et, le cas échéant, le(s) numéro(s) de la/des page(s) citée(s). Si les auteurs sont plus de deux, indiquer le nom du premier auteur, suivi de « et *al.* ».

Ex. : (Geertz, 2003) ; (Pommereau et Xavier, 1996) ; (Bertrand et *al.*, 1986) ; (Bouzidi, 2002 : 20).

Dans le cas de plusieurs publications d'un auteur parues la même année, les distinguer à l'aide de lettres de l'alphabet en suivant l'ordre alphabétique (1997a, 1997b, etc.).

Ex. : (Khair-Eddine, 2006a) ; (Khair-Eddine, 2006b).

Lorsque plusieurs éditions d'une même référence sont utilisées, on signalera la première édition entre crochets à la fin de la référence dans la liste bibliographique.

- Les références bibliographiques complètes, classées par ordre alphabétique des auteurs, sont fournies à la fin de l'article (sans saut de page).

✓ Les titres des ouvrages sont présentés en italique.

Les références aux **ouvrages** comportent dans l'ordre : le nom de l'auteur et l'initiale de son prénom, l'année de parution, suivie, s'il s'agit de l'éditeur, de la mention (éd.), le titre, le lieu d'édition, le nom de l'éditeur. Toutes ces indications seront séparées par des virgules.

Ex. : Cadi, K. (1987), *Système verbal rifain, forme et sens*, Paris, SELAF.

✓ Les titres d'articles de revue, de chapitres d'ouvrages, etc. se placent entre guillemets.

Les références aux **articles de revue** comportent (dans l'ordre) : le nom et l'initiale du prénom de l'auteur, l'année d'édition, le titre de l'article entre guillemets, le titre de la revue en italique, le volume, le numéro et la pagination. Toutes ces indications seront séparées par des virgules.

Ex. : Peyrières, C. (2005), « La recette de notre caractère », *Science & Vie Junior*, n° 195, p. 48-51.

✓ Les références aux **articles de presse** comportent seulement le titre entre guillemets, le nom du journal en italique, lieu d'édition, la date et le numéro de page.

Ex. : « Les premiers pas du supermarché virtuel », *l'Economiste*, Casablanca, 26 octobre 2007, p. 17.

✓ Les références aux **chapitres d'ouvrages collectifs** indiquent le nom et le prénom de l'auteur, le titre du chapitre, la référence à l'ouvrage entre crochets : [...].

✓ Les références aux **actes de colloque** ou **de séminaire** doivent comporter le nom et la date du colloque ou du séminaire.

Ex.: Boukous, A. (1989), « Les études de dialectologie berbère au Maroc », in *Langue et société au Maghreb. Bilan et perspectives*, Actes du colloque organisé par la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines-Rabat en octobre et décembre 1986, p. 119-134.

- ✓ Les références **aux thèses** : elles sont similaires aux références aux ouvrages, on ajoute l'indication qu'il s'agit d'une thèse, en précisant le régime (Doctorat d'Etat, Doctorat de 3^{ème} cycle...) et l'université.

Ex. : Hebbaz, B. (1979), *L'aspect en berbère tachelhiyt (Maroc)*, Thèse de Doctorat de 3^{ème} cycle, Université René Descartes, Paris V.

- Les références **webographiques** : il est nécessaire de mentionner l'URL (Uniform Resource Locator) et la date de la dernière consultation de la page web.

Ex. : http://fr.wikipedia.org/wiki/Langue_construite, octobre 2007.

Notes, citations et abréviations

- Dans le cas où des notes sont fournies, celles-ci sont en bas de page et non en fin d'article. Il faut adopter une numérotation suivie.
- Citations : les citations de moins de cinq lignes sont présentées entre guillemets « ... » dans le corps du texte. Pour les citations à l'intérieur des citations, utiliser des guillemets droits « ... "..." ... ». Les citations de plus de quatre lignes sont présentées sans guillemets, après une tabulation et avec un interligne simple.
- Toute modification d'une citation (omission, remplacement de mots ou de lettres, etc.) est signalée par des crochets [...].

Sous-titres : le texte peut être subdivisé par l'utilisation de sous-titres en caractères gras.

Italique : éviter de souligner les mots, utiliser plutôt des caractères en italique.

- Si l'auteur emploie des abréviations pour se référer à certains titres qui reviennent souvent dans l'article, il devra les expliciter dès leur premier usage.

Ex. : Institut Royal de la Culture Amazighe (IRCAM).



REVUE *ⴰⴳⴷⴰⵏ* - *Asinag*

Bulletin d'abonnement

Périodicité : 2 numéros par an

Bulletin à retourner à :

Institut Royal de la Culture Amazighe

Avenue Allal El fassi, Madinat al Irfane, Hay Riad. B.P. 2055 Rabat

Tél : (00212) 537 27 84 00 – Fax : (00212) 537 68 05 30 abonnement@ircam.ma

Titre	*Maroc Prix /an	*Etranger Prix /an	Quantité	Total
□□□□□□- <i>Asinag</i>	100 Dh	30 €		

*Les frais d'expédition sont inclus dans ces tarifs (Maroc et étranger)

Nom, prénom :

Etablissement :

Adresse :

Pays :

Code postal : Ville :

Tél. : Fax :

Je désire souscrire un abonnement à la Revue *ⴰⴳⴷⴰⵏ* - *Asinag* de :

- 1 an
 2 ans

Mode de paiement :

Chèque bancaire à l'ordre de

Virement bancaire

Préciser les noms et adresse de l'abonné ainsi que le n° de facture.

Banque.....N° de compte :

Virement Postal

Préciser les noms et adresse de l'abonné ainsi que le n° de facture.

Mandat administratif à l'ordre de

(Merci de joindre la photocopie du mandat)

Date : Signature



مجلة أسيناك-٥٤١٥٠

قسمة الاشتراك

تصدر هذه المجلة بمعدل عددين في السنة

ترسل قسمة الاشتراك بالبريد العادي الى العنوان التالي :

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

شارع علال الفاسي، مدينة العرفان، حي الرياض ص.ب. 2055 الرباط

الفاكس: 00 84 27 537 (00212) الهاتف : 30 05 68 537 (00212)

البريد الإلكتروني : abonnement@ircam.ma

العنوان	*المغرب سنة/ الثمن	*باقي الدول سنة/ الثمن	الكمية	المجموع
أسيناك - □□□□□□	100 Dh	30 €		

* بما فيه مصاريف الإرسال (المغرب وباقي الدول)

الاسم و النسب:

المؤسسة :

العنوان :

البلد :

المدينة:: الرمز البريدي.....

الهاتف :: الفاكس.....

أريد الاشتراك في مجلة أسيناك-٥٤١٥٠ لمدة: سنة
 سنتين

طريقة الأداء:

شيك بنكي لفائدة

التحويل البنكي
يجب تحديد اسم وعنوان المشترك ورقم الفاتورة.
المؤسسة البنكية.....رقم الحساب.....

التحويل البريدي
يجب تحديد اسم وعنوان المشترك ورقم الفاتورة.

أمر رسمي لفائدة.....
(مع إلحاق نسخة من الأمر الرسمي)

التاريخ : التوقيع :