

De la transcription à la transtylisation 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

بعد 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 "أوميبي 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 أولاها 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 berbérisants, 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 transtylistique 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 scripturales. 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

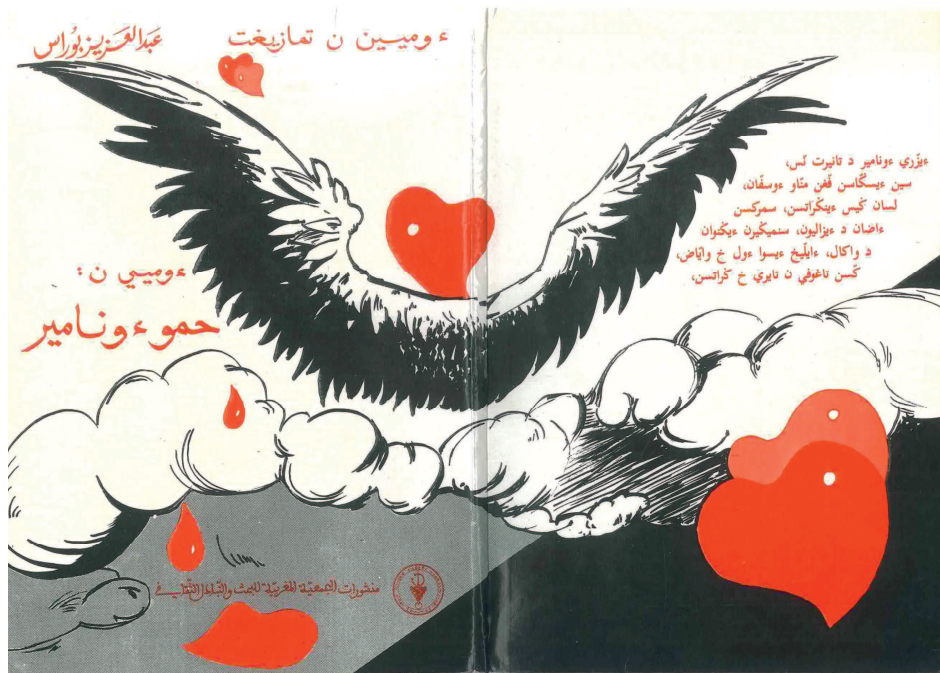
² Comparant la tradition orale à des épis épargnés, miraculeusement dans un coin caché, par un orage ravageur et cueillis par des mains délicates pour servir, entre autres, comme unique semence du futur, les frères Grimm avouent dans la préface à leur première édition des *Contes* que : « C'est un sentiment 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 suspense. 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'*Umiy 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 arrêtons 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 *umiy* (au singulier) et *umiyn* (au pluriel) à travers les deux composantes du paratexte : le péri-texte (la préface) et l'épi-texte (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 *umiy* 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'Iliade 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 *umiy* 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 « péri-texte » et « épi-texte ». Est péri-texte 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 épi-texte 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 transtylistique

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 transtylistisation qui y est mise en œuvre. Nous employons ce concept dans le sens que lui donne G. Genette :

« la transtylistisation 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 transtylistisation qui représente le déclenchement et la finalité de la production du texte d'Ounamir par Bourass. D'ailleurs, la transtylistisation 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 transtylistisation dans la réécriture de Bourass, celui de l'extension et celui de l'expansion. Cette transtylistisation 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 luttait 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 soignée 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, *lmalayka* (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 }
B- Créature céleste → Ange + lique } → La beauté → Le rapprochement =
Une jeune fille à la beauté angélique

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 transtylistique 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 signifiants :

« 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 tiffinaghe 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.

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 Belkassem, 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 tifinaghe 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 tifinaghe 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.