

ⵜⴰⴷⵓⴷⴰ ⵜⴰ ⴰⴳⴷⴰⵢⵜ

ⴰⴳⴷⴰⵢⵜ ⴰⴳⴷⴰⵢⵜ

ⴰⴳⴷⴰⵢⵜ ⴰⴳⴷⴰⵢⵜ



ROYAUME DU MAROC

INSTITUT ROYAL

DE LA CULTURE AMAZIGHE

Centre des Etudes Artistiques, des Expressions
Littéraires et de la Production Audiovisuelle

Série : *Colloques et séminaires* - N° 4 -

La Littérature amazighe

ORALITÉ ET ÉCRITURE
SPÉCIFICITÉS ET PERSPECTIVES

Actes du Colloque international

Sous la direction de
Aziz KICH

Rabat 2004

La Littérature amazighe

Oralité et écriture

ⵜⴰⵎⴻⵣⴰⵢⵜ ⵜⴰⵎⴳⴷⴰⵢⵜ

ⴰⵎⴳⴷⴰⵢⵜ ⴰⵎⴳⴷⴰⵢⵜ

*La Littérature amazighe :
oralité et écriture, spécificités et
perspectives*

ⵜⴰⴳⴷⴰⵢⵜ ⵜⴰⵎⴰⴷⵣⴰⵢⵜ : ⵗⵓ ⵓⵎⵎⵉ ⵏ
ⵜⵉⵔⵉⵔⵉ, ⵜⵉ ⵏⵏⵉⵔⵉ ⵏⵏⵉⵔⵉ ⵏ ⵏⵏⵉⵔⵉ ⵏⵏⵉⵔⵉ.

Actes du colloque international

Organisé par

*le Centre des Etudes Artistiques, des Expressions
Littéraires et de la Production Audiovisuelle*

Rabat, 23, 24 et 25 octobre 2003

Sous la direction de Aziz Kich

Publications de *l'Institut Royal de la Culture Amazighe*
(IRCAM)

Centre des Etudes Artistiques, des Expressions
Littéraires et de la Production Audiovisuelle
(CEAELPA)

Série : Colloques et séminaires - N° 4 -

Titre : *La Littérature amazighe :
oralité et écriture, spécificités et
perspectives*

Sous la direction de : **Aziz Kich**

Editeur : **Institut Royal de la Culture
Amazighe**

**Réalisation
éditoriale
et Suivi** : **Centre de la Traduction, de la
Documentation, de l'Édition et
de la Communication**

Couverture : **Réalisation : Unité de l'Édition
(CTDEC)**

Calligraphie : **Lahbib Fouad**

Imprimerie : **El Maârif Al Jadida - Rabat 2005**

Copyright : **© IRCAM**

Dépôt légal : **2004/2129**

ISBN : **9954-439-03-X**

Table des matières ¹

Remerciements.....	11
Présentation du colloque	
Aziz KICH.....	13
Résumé des actes.....	17
Actes du colloque	
<i>La Littérature amazighe : oralité et ou écriture ?</i>	
Abdallah BOUNFOUR.....	35
<i>Les créations amazighes dans les aventures de l'histoire</i>	
Tassadit YACINE.....	59
<i>الأدب الأمازيغي الشفاهي بين التاريخ له والتاريخ من خلاله- حميد تيتاو ومحمد لطيف</i>	71
<i>الأدب الأمازيغي بين الشفاهي والكتابي محمد أقوضاض</i>	81
<i>Les trésors littéraires du Sud marocain</i>	
Harry STROOMER.....	89
<i>La nouvelle littérature kabyle</i>	
Mohand Akli SALHI.....	103
<i>من الشفوي إلى المكتوب: الشعر الشعبي الورايني نموذجاً رقية ألويز</i>	123
<i>Le développement de la Littérature écrite amazighe et le devenir de la littérature orale</i>	
Abdallah EL MOUNTASSIR.....	135

¹ Les archives audiovisuelles des actes du colloque, réalisées par Houssa YAKOBI, pourront être également consultées, sous peu, au CEAELPA.

<i>Les formes courtes de la littérature amazighe : les énigmes et les proverbes</i>	
Fernand BENTOLILA	155
<i>Opacité référentielle : cas des devinettes berbères</i>	
Nadia KAAOUAS	171
<i>Langue poétique littéraire : enjeux et mutation chez les troubadours du Maroc Central</i>	
Michael PEYRON	191
<i>Poésie, don de Dieu, consignée dans de la ferraille</i>	
Miloud TAIFI	201
<i>La poétique de « Moustouï » : « l'entre-deux » de la poésie tachlhit</i>	
El Houssain EL MOUJAHID	217
<i>Les formes littéraires traditionnelles dans le roman kabyle ou l'oralité au service de l'écriture</i>	
Amar AMEZIANE	223
<i>De l'oralité à la sribalité : cas spécial de timdyazines</i>	
Youssef AIT LEMKADEM	239
<i>Poétique du récit. de l'oralité à l'écriture</i>	
Khadija MOUHSINE	249
<i>Le passage à l'écrit en littérature amazighe : enquête menée auprès de quelques élèves</i>	
Abdelkader BEZZAZI	267
تحليل تطبيقي لقصيدة باللغة الريفية عبد المنعم عزوزي، محمد الوالي.....	279

<i>Oralité, écriture et écriture médiatique dans la production littéraire amazighe (berbère)</i>	
Daniella MEROLLA	291
<i>Le passage de l'oral à l'écrit dans les journaux parlés de la chaîne Radio kabyle : problèmes rencontrés</i>	
Noura TIGZIRI	307
<i>Qu'impose le passage à l'écrit ?</i>	
Ahmed HADDACHI	317
<i>Oralité et écriture : enjeux de la néologie métalinguistique amazighe</i>	
Mohamed SERHOUAL	325
<i>Pour une néologie pan-berbère</i>	
Abdellah BOUNFOUR	361
<i>Problèmes de ponctuation dans la poésie amazighe</i>	
Hassan BANHAKEIA	375
<i>Ecriture et segmentation : cas des pronoms "dépendants" dans le parler des Beni-Znassen</i>	
Noureddine AMJOUN	399
<i>تتقييات في المصادر القديمة عن الكلمات الأمازيغية</i>	
محمد مجدوب	413
Synthèse	
Abdallah BOUMALEK	433
تقرير ختامي وتوصيات	
أحمد عصيد، فؤاد أزروال، محمد اقضااض	437
Recommandations	
Aziz KICH	443

Remerciements

En disant la joie qui est encore la nôtre d'avoir organisé le premier colloque international de l'Institut Royal de La Culture Amazighe sur *La Littérature amazighe*, c'est avec une profonde gratitude que nous nous rappelons toutes celles et tous ceux qui ont participé à cette rencontre et contribué à faire d'elle une manifestation réussie.

Nos vifs remerciements vont d'abord aux intervenants (participants et public), que nous félicitons pour la qualité de leur présence et de leurs communications respectives.

Nous remercions également la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat, en la personne de son Doyen, M. Saïd Bensaid El Alaoui et en celle de son Vice-Doyen, M. Mohamed Ezzroua, pour avoir bien voulu abriter les travaux de notre colloque et avoir mis à notre disposition les locaux et le personnel nécessaires.

Nous exprimons notre grande gratitude à tout le personnel administratif de notre Institut, particulièrement à M. le Secrétaire Général, El Houssain El Moujahid et à M. le Chef du Service du Matériel et de la Logistique, M. Abdallah Laïssi.

Monsieur Ahmed Boukouss, alors Directeur du CAL, a bien voulu lire et amender l'argumentaire du colloque, comme il a accepté volontiers de diriger une séance des travaux de la rencontre : nous lui en demeurons très reconnaissants.

En saluant respectueusement les autres Directeurs de Centres et les Collègues qui nous ont fait le plaisir d'être avec nous, nous avons une pensée plus chaleureuse pour M. Abdallah Boumalk, auteur de la synthèse en français de la rencontre. Nous remercions aussi Mme Aicha Bouhjar, Mrs Hassan Banhakeia et Hamid Souifi pour leur collaboration.

Enfin, nous remercions Mlle Ghislaine Mansori et M. Abdelhafid El Bouazzaoui pour l'aide précieuse qu'ils nous ont apportée. Nos félicitations à notre assistante, Mlle Zahra Ait Brahim, pour son efficacité!

Présentation

Aziz Kich

IRCAM, Rabat

La littérature amazighe, jusque-là essentiellement orale, a suscité la curiosité et l'intérêt de chercheurs d'horizons divers (orientalistes, universalistes, berbétisants... : anthropologues, linguistes, etc.), qui l'ont interrogé, chacun selon sa « vision du monde », sa « contexture culturelle », son « champ intellectuel », pour ne reprendre que quelques concepts connus. La bibliographie à ce sujet est d'ores et déjà considérable et promet de se faire de plus en plus large et diversifiée : ouvrages, thèses, mémoires, périodiques, etc. Il convient de dresser de cette littérature un bilan objectif, critique et vivificateur. Mais il est nécessaire aussi de réfléchir au devenir de l'oralité et à la meilleure manière de promouvoir l'écrit.

En effet, le passage de l'oral à l'écrit se fait par l'intermédiaire d'intellectuels eux-mêmes hautement « marqués », et sur la formation, la culture et la production desquels il est capital de s'interroger. Car en eux oeuvrent aussi des normes et des modèles culturels et méthodologiques autres que ceux de l'amazighe, acquis surtout à l'école, en même temps que d'autres langues (arabe, le français, l'anglais, l'espagnol...), qui constituent encore de nos jours les outils linguistiques les plus utilisés pour rendre compte de la réalité amazighe. Il est donc aussi primordial de pouvoir identifier l'apport extérieur pour mieux mettre en relief les spécificités de l'amazighe et mieux mesurer les conséquences du passage de l'oral à l'écrit. Ce travail ne va pas sans une analyse

comparative d'échantillons représentatifs de ce que produisent les créateurs de l'oralité et ce que créent des producteurs imprégnés de l'écriture et des modèles culturels de tradition scripturaire, et dont les écrits en amazighe sont parfois des translittérations ou des traductions. C'est un stéréotype de parler à ce propos d'écart et de déviation : ce qui est plus intéressant, c'est de déterminer *les caractéristiques de la langue littéraire amazighe* et de proposer un *métalangage* qui en exprime les spécificités.

« L'engouement » pour l'écriture, auquel nous assistons aujourd'hui, est si important et si envoûtant, qu'il importe d'en mesurer l'envergure et d'en prévoir les conséquences. Cette mesure est d'autant plus nécessaire que, dans l'histoire, l'écrit a souvent joué un rôle de substitution par rapport à l'oral : en assurant le contrôle de l'échange social, il a joué peu à peu un rôle de domination et de ségrégation. *De l'oral à l'écrit* (via une langue autre ?), *se dessinent ainsi les phases et les métamorphoses de l'amazighe*. Comment l'oralité pourrait-elle rester identique à elle-même à travers la différenciation des formes (performance directe, enregistrement audiovisuel, transcription, etc.) ou devenir « autre » (traduction, ouverture à la modernité...) tout en restant fondamentalement soi ? Serait-ce grâce à l'essence sauvegardée poétiquement ? Le destin de la littérature orale, et de tout ce qu'elle implique, serait-il de suivre la voie de la transformation en écriture et, ainsi, mourir ? Et l'écriture saura-t-elle un jour reconstituer l'oralité ?

Pour répondre à ces questions, il est important de prendre en considération la situation de l'amazighe, qui est unique: non seulement *les étapes du passage de l'oral à l'écrit sont en train d'être « brûlées »*, mais ces deux entités (l'oral et l'écrit) sont pour le moment

interchangeables. Serait-ce parce que la langue amazighe est de substrat écrit (a la particularité d'être une langue orale possédant une écriture)? Peut-être. En tout cas, la question qui se pose à ce niveau est de savoir s'il est dans l'intérêt de la littérature amazighe de cesser complètement un jour d'être orale ou s'il ne vaut pas mieux chercher à définir les modalités d'*encourager parallèlement les voix de l'oralité et la voix de l'écriture*. En attendant d'être consacrés dans l'ère de l'écrit, les producteurs amazighes sont devant un choix difficile : *écrire comme on parle*, pour se faire comprendre du large public, *ou inventer une langue autre*, avec le risque de demeurer longtemps incompris par la majorité? Si le premier terme de cette alternative contient le risque de la banalité, le second ne peut être que du ressort d'une élite privilégiée. Pourtant, l'écrit amazighe, dont le répertoire demeure encore relativement limité, compte déjà des œuvres de qualité.

Le colloque que nous avons organisé du 23 au 25 octobre 2003 a eu pour objectif d'approfondir la réflexion à ce sujet et d'apporter des éléments de réponse à ces interrogations.

Il s'agissait de réfléchir sur ce que l'écrit amazighe peut gagner et/ou perdre à rompre avec les modes de production traditionnels, liés à l'oralité, au travers d'*un bilan et d'une évaluation de la production littéraire amazighe aussi bien écrite qu'orale*. Si l'accent devait être mis sur les spécificités thématiques et esthétiques propres à chacun des deux volets oral et écrit, une attention particulière devait être accordée à l'étude des lieux d'échanges et de ruptures qui s'opèrent au niveau du passage à l'écrit.

Mais *comment parler de la littérature amazighe*, surtout orale, sans la déformer en l'abordant à travers le prisme d'un métalangage « artificiel » parce qu'emprunté à une autre langue, une autre esthétique, une autre vision

du monde ? La littérature écrite amazighe pourra-t-elle *développer sa propre esthétique*, à partir de son évolution spécifique ? Une *langue littéraire amazighe*, distincte de la langue ordinaire (du quotidien), existe-t-elle ? Faudra-t-il en inventer une ? Comment éviter alors de donner naissance à un écrit littéraire amazighe coupé du référentiel de la communauté linguistique à laquelle il s'adresse ?

Telles sont, brièvement, les interrogations auxquelles les différentes interventions, publiées dans cet ouvrage, apportent des éléments de réponse. Si certaines de ces communications ne traitent pas de littérature de manière spécifique, elles posent le problème de l'écriture et/ou du lexique amazighes, ce qui relève aussi, même indirectement, du thème de la rencontre.

Les frontières entre les interventions n'étant pas tranchées – d'ailleurs, peuvent-elles l'être ? – l'ordre de figuration respecté ici obéit à la loi du thème dominant, en allant du général au particulier.

Résumés des actes

Abdellah Bounfour, *La littérature amazighe :
oralité et écriture*

Dans la littérature linguistique, on lit toujours que la langue amazighe est orale, "essentiellement orale" mais il est très rare que cela soit apprécié à sa juste valeur.

Or, nous savons depuis longtemps qu'il existe une tradition scripturale séculaire dans plusieurs aires dialectales (l'aire tachelhit, l'aire mozabite, l'aire touarègue et l'aire kabyle). Il est certain que l'aire tachelhit est l'espace où, à ce jour, cette tradition est susceptible d'être mieux documentée. C'est à elle que je vais consacrer cette intervention pour en étudier les caractéristiques les plus importantes:

1. La langue: phonétique, écriture et lexicque.
2. Les genres "littéraires".
3. Le rapport entre l'oral et l'écrit dans les textes.

Tassadit Yacine, *Les créations amazighes dans les
aventures de l'histoire*

L'auteur met en relief les conditions de domination dans lesquelles la langue et la culture amazighes ont toujours vécu : pour survivre, elle ont dû recourir à l'oralité comme ruse, situation qui les ont compromises et marquées. Le passage à l'écrit ne se réalise que grâce à la traduction (notamment en français) d'une production où domine la poésie et qui est souvent politiquement engagée.

حميد تيتاو / محمد لطيف، الأدب الأمازيغي الشفهي
بين التاريخ والتاريخ من خلاله

تحاول هذه الورقة أن تلامس قضيتين أساسيتين تمس تاريخ المغرب بشكل عام، وتاريخ الأدب الأمازيغي بشكل خاص، وغني عن البيان أن البحث التاريخي المغربي قد عرف في السنين الأخيرة طفرة كمية ونوعية في مجال بناء المعرفة التاريخية بانفتاحه على مصادر جديدة من مثل كتب أدب الجغرافيا والرحلات، وكتب الفقه والنوازل وكتب التراجم والضقات. فضلا عن كتب الأدب بمختلف أنواعها التي تمثل مصدرا مهما لدراسة تاريخ المجتمع والعقليات، ورغم ذلك فإننا نعتقد جازمين أن البحث التاريخي المغربي سيضل قاصرا ما لم يعتمد الأدب الأمازيغي الذي يمثل رصيذا هاما يستحيل تجاهله مثلما نعتقد أن تعميم النتائج المستخلصة من اعتماد مصدر الأدب العربي وحده على مختلف مناطق المغرب. وفي جميع مراحل التاريخية يعتبر من المغالطات التاريخية التي يجب تصحيحها.

إن تحقيق هذا الهدف لا يتم دون العناية بتدوين الأدب الأمازيغي الشفهي، وتحقيقه وتعميق معاول الحفر فيه لتحديد كل ما من شأنه أن يحقق الاستفادة العلمية الكاملة منه، فاستمرار ضياع الإنتاجات القديمة المتوارثة وتعرض ما تبقى في ذاكرة الرواة للانتحال والتسويه، وضياع مصادره الحقيقية، وذوبان هوية المبدع الحقيقي في شخصية المبدع الجماعي، كلها عوائق تحاول هذه الورقة إثارتها في أفق بناء معرفة أدبية أمازيغية رصينة تستطيع المورخ وغيره استغلالها، وتطويرها في أبحاثه العلمية.

عموما سنحاول أن نطرح في هذه الورقة مسألتين أساسيتين:

- 1- حاجة البحث التاريخي إلى الأدب الأمازيغي لسد الكثير من الحلقات التي ما تزال غامضة ومسكوت عنها.
- 2- حاجة الأدب الأمازيغي الشفهي إلى التدوين والتحقيق العلمي الرصين.

محمد أفضاض، الأدب الأمازيغي بين الشفاهي
والكتابي

الثقافات الإنسانية، خاصة الأدب، انطلقت كلها من الشفاهي، وتحولت إلى ترميز كتابي، حين حقق الإنسان ثورته الفكرية الثانية في وجوده.

إذا كانت الكتابة تجمع وتوثق وتحمي وتقلص الامكان الشفاهي في الثقافة، فهي تجسد المقيد/المكتوب، بينما الشفاهية هي أكثر تحررا وتطورا وانفتاحا من الكتاب. وإذا كانت الكتابة، أيضا، قد ارتبطت في التاريخ بالمقدس، فإن الشفاهي مرتبط بالإنسان والأرض.

لم يعرف الأدب الأمازيغي الكتابة، أساسا، في مرحلة الحكم الإسلامي، رغم أن الكتابة الأدبية الأمازيغية عرفت في المراحل السابقة للهيمنة العربية، خاصة خلال السيطرة الرومانية.

لأن الكتابة العربية ارتبطت لغة ورموزا بالإسلام، بالمقدس، بالاشراف، بالفقهاء، بالأدباء، اعتبرت أسمى كتابة وأقدس لغة. لذلك اضطرت إلى احتقار الثقافة والأدب المحلية واعتبرت أحيانا مذنسة وأحيانا مرتبطة بالوثنية.

خلال أكثر من 15 قرنا اعتبرت الثقافة الأمازيغية لثقافة/ جهلا / كفرا، وحشية، فاعلنت عليها الحرب المعلنة وغير المعلنة مرة باسم الدين وأخرى باسم الوحدة القومية.

انطلاق الوعي المغربي بهويته الأمازيغية الأصيلة منذ أكثر من أربعة عقود، انطلقت معه الكتابة إما بالحرف اللاتيني أو بالحرف العربي... ومع وجود المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية انطلقت الكتابة بحرف تيفيناغ. الإبداعية بين الشفاهي والكتابي في الأدب الأمازيغي، الشفاهي أصيل (بلغته وتلقائيته) والكتابي جديد وأحيانا حدائي، (نماذج)...

Harry Stroomer, *Les trésors littéraires du Sud Marocain*

Les « trésors » évoqués ici par l'auteur sont :

- 1- les manuscrits berbères en caractères arabes du Moyen Age ;
- 2- les chants et chansons de l'Amarg, que les *ɣɣways* et *ɣɣwaysat* déclament, dans l'Aḥwac surtout ;
- 3- les contes collectés notamment par A. Roux, A. Leguil, J. Podeur, P. Amard, etc.

Mohand Akli Salhi. *La nouvelle littérature kabyle*

Après un appréciable travail de collecte et de transcription des textes issus de l'oralité, la littérature kabyle a connu une deuxième étape de passage de l'oralité à l'écriture durant laquelle de nouveaux textes et de nouveaux genres ont vu le jour. Ces nouvelles productions entretiennent des rapports diversifiés et complexes avec l'oralité. Notre communication se propose de faire un bilan de la littérature kabyle écrite (prose et poésie), d'établir les lieux de rupture et/ou de continuité de l'écrit littéraire par rapport à l'oralité et de donner les grandes caractéristiques (thématique, linguistique, stylistique, etc.) des ces nouveaux textes.

رقية أليز، من الشفوي إلى المكتوب : الشعر الشعبي
الورائيني نموذجاً

تتمحور هذه المداخلة حول تقديم حصيلة جمع وتدوين ودراسة الشعر الشعبي الورايني. وهو شعر يصدر عن ذهنية أمازيغية، تعبر عن نفسها بلغة أمازيغية تارة أو عربية عامية تارة أخرى. وقد كشفت دراسة هذا الشعر عن توظيف الشاعر الورايني لأغراض شعرية مختلفة واتخاذها أنبوية معبرة عن انشغاله بموضوعات ذاتية تستمد وجودها من وجدانه وحياته وعلاقاته مع أبناء بيئته المحلية. أو معبرة عن اهتمامه بقضايا متنوعة مستوحاة من الدين الإسلامي، أو من تاريخ المغرب في زمني الاحتلال والاستقلال، أو من الواقع المعيش المتردي، الذي يئن تحت وطأته الإنسان في الديار العربية والإسلامية. وإن كان الشاعر الورايني - كغيره من الشعراء - حريصاً على شعرية قصائده، يسعى إلى إدراكها، متوسلاً بعناصر فنية مختلفة. فلا شك أن تدوين شعره ونقله من المستوى الشفوي إلى المكتوب قد أفقده بعض مقومات جماليته.

Abdallah EL Mountassir, *Le développement de la
littérature écrite amazighe et le devenir de l'oralité*

Le développement récent de l'écrit amazigh entraîne de plus en plus, comme c'est le cas dans d'autres sociétés humaines, des changements culturels. L'examen de quelques productions littéraires écrites amazighes de certains auteurs nous permet d'identifier quelques caractéristiques linguistiques de cet écrit. Nous résumons ces caractéristiques dans les points suivants :

- rupture de plus en plus réelle entre cette langue écrite et la langue orale ;
- développement d'un écrit littéraire amazigh qui rompt totalement avec les spécificités de la production littéraire orale ;
- usage du calque de l'arabe écrit dans les écrits amazighs.

Cette tendance actuelle de l'écrit amazigh entraînera sans doute la naissance d'une langue littéraire amazighe qualifiée de langue de prestige, d'élite et de savoir ; à côté d'une langue littéraire orale véhiculaire.

Dans ma communication, j'insisterai en premier lieu sur le risque de créer une langue littéraire écrite amazighe " artificielle " complètement coupée de la réalité sociale. Pour éviter ce risque, je proposerai, en donnant quelques exemples, la récupération de certaines spécificités linguistiques de la littérature orale amazighe dans l'écrit littéraire.

Fernand Bentolila, *Les formes courtes de la
Littérature amazighe: les énigmes et les proverbes*

Au travers des énigmes et des proverbes amazighes, qu'il considère comme des créations littéraires authentiques, l'auteur montre comment la poésie qui les

caractérise peut transcender les différences de culture et atteindre l'universel. Si l'énigme égare en définissant, comme le proverbe, elle va à l'essentiel et attire l'attention sur un fait généralement peu considéré mais qui paraît évident dès qu'on l'envisage.

Nadia Kaaouas, *Opacité référentielle : cas
des devinettes berbères*

L'opacité référentielle est une forme à la fois archaïque et très vivante dans l'articulation des devinettes berbères. Ces dernières renferment souvent des items lexicaux dont l'interprétation n'est pas afférente à l'usage ordinaire de la langue. Mon propos est d'étudier l'interprétation de la relation qui unit le signifié au signifiant, de la question à la réponse dans les devinettes berbères.

C'est donc en relevant tous les noms et en les analysant en rapport avec les autres constituants de la devinette que l'on peut faire une analyse nouvelle du lexique des devinettes berbères. Cette contribution mettra en évidence ce que nous entendons par opacité référentielle et le rôle qu'elle joue dans l'oralité berbère.

Michael Peyron, *Langue poétique littéraire : enjeux et
mutations chez les troubadours du Maroc central*

Le phénomène littéraire qu'incarne les *imdayzn*, avant-gardistes de l'authenticité traditionnelle et véritable conscience de la communauté amazighe, a déjà retenu l'attention des chercheurs. Cela représentait jadis une production orale ponctuelle, fruit inhérent à la corporation, qui avait fleuri spontanément à l'écart de tout canon académique.

Avec la montée en puissance de la revendication identitaire amazighe, phénomène urbain devant rapidement gagner les campagnes, ce cloisonnement allait inéluctablement éclater. Cela paraît évident à l'examen du corpus de certains bardes, tels le Cheikh Lisyur des Ichichawn, activiste déjà ancien (à sa façon) dans ce domaine. Sur le plan de la recherche lexicale, ses textes de la fin des années 1990 sont moins frustes que ceux du début de la décennie 1980. Entre-temps est intervenu la prise de conscience vis-à-vis d'une spécificité amazighe en péril. Désormais, sa production poétique fera la part belle aux vocables relevant du tamazight ancien, au point d'exclure beaucoup de néologismes dérivés de l'Arabe.

Il s'agit d'examiner cette mutation, d'appréhender ce qu'elle a de naturel - dans la mesure où elle fait simplement appel à des lexèmes connus, bien que moins souvent usités - ou d'artificiel, à l'image de certaines entrées figurant dans l'*Amawal* d'inspiration kabyle. Sans oublier, au niveau lexical, les réalités d'une longue cohabitation arabe-bebère antérieure. De déterminer si, motivés par la seule soif inassouvie d'authenticité, et sacrifiant tout sur l'autel d'une supposée pureté langagière, les troubadours ne risquent pas, à moyen terme, de se couper de leur auditoire. Que Dieu nous en défende !

Tout en restant fidèle à l'oralité, gageons qu'ils pourraient, sans trop dénaturer leur discours, s'inspirer des thèses ébauchées par certains (tels 'Ali IKKEN, 'Abderrahim Youssi, Rachid Raha, etc.) visant à l'élaboration d'un Tamazight dit médian. Démarche positive, harmonisante, et susceptible à moyen terme de déboucher sur une unité linguistique sans larmes.

Miloud Taïfī, *Poésie, don de Dieu, consignée
dans de la ferraille*

lkaseffat, lmusežžalat, imesmar, iżaluqn, aṭṭasn, etc., tels sont les objets, manufacturés, témoins d'une modernité galopante dans le domaine de la communication, que les poètes amazighes, compositeurs-chanteurs du genre dit *ahellel*, craignent et redoutent et ils s'en expliquent dans leurs poèmes. Il y va en effet de la survivance de leur poésie et de leur voix car consignées désormais dans de la ferraille. Un fait paradoxal, sans conteste ! Autant en effet l'inscription de la poésie orale en assure non seulement une large diffusion mais une pérennité certaine, autant la capture de la voix orale engendre des effets pervers sur la créativité poétique, car la muse, sollicitée à outrance pour un renouvellement constant du répertoire, pour ne pas sombrer dans les redites, se renfrogne dans un mutisme fatal. On devine ainsi toute la détresse et la peine de poètes qui, ne pouvant créer plus qu'ils n'en peuvent, sont réduits au silence. La strophe suivante tirée d'un *ahellel* en est un cri parmi d'autres :

a imi-nw ssurf tiwan (a)
ur nanney ša n lexbar ad t neqqis (a)
teḥfa-i ula may ttinix (a)
ddan imferžen all ax εeffan (a)
awal uždīd ur ten ufix (a)
unna nerza ibda la tyašarr (a)
meš tannid lehri-nw yura (ya)
dis ax illa leɛdu s almessi (ya)
Ô ma bouche ! Passe par-dessus ces nœuds,
Je ne vois point de nouvelle à rapporter.
Je suis exténué et je n'ai plus rien à déclamer.
Les auditeurs finiront par m'abhorrer.
De la nouvelle poésie, je n'en ai point trouvé.

Celle que j'ai composée est bien vite volée
 Si vous constatez que mon grenier est vide,
 C'est qu'il y a des ennemis dans mon foyer.

Le but de cette communication est d'accompagner de commentaire et de glose un texte *ahellell* qui expose justement, avec des arguments et des contre-arguments, les effets et les conséquences de la consignation, sonore et/ou scripturale, de la voix poétique, tels que les poètes les vivent eux-mêmes.

El Houcine El Moujahid, *La poésie de « Moustaoû » :*
« l'entre-deux » de la poésie Tachlbit

A travers l'examen de la pratique poétique du « poète *Anddam* » Mohammed Moustaoû, qui oscille entre l'aire de l'Ahwach et les méandres de l'expérience éditoriale, il y a lieu d'apprécier les caractéristiques d'une poésie qu'on peut qualifier de « mixte ». Elle incarne en effet le passage imperceptible des espaces de l'oralité au domaine de la tradition scripturale, en conjuguant tradition et modernité, tant par sa forme que par sa thématique.

Amar AMEZIANE, *Les formes littéraires traditionnelles dans le roman kabyle ou l'oralité au service de l'écriture*

Il s'agit de l'examen, d'une des facettes du couple oralité / écriture dans la littérature kabyle, à savoir la manière dont le roman, genre littéraire appartenant par excellence au volet écrit, récupère les textes connus dans la tradition orale, les absorbe et les réutilise pour son esthétique propre, nous avons pris deux cas d'étude, lwali n wedrar écrite en 1946 et publiée à titre posthume en

1963 (l'auteur Belaïd Ath Ali étant décédé en 1950) et *Id d wass* roman de Amar MEZDAD publié en 1990.

A travers ces deux textes, nous examinons la façon dont les contes, les proverbes ou encore les discours élaborés de l'oralité sont réutilisés pour féconder l'écriture romanesque. Cette fécondation / fécondité se manifeste par la transformation des genres littéraires de l'oralité en procédés littéraires de l'écrit et l'attribution de signifiés nouveaux à des signifiants puisés de la tradition orale.

Youssef AIT Lemkadem, *De la scribalité de l'amazighe :
les failles pédagogiques de l'alphabet d'outre tombe*

A travers les processus de programmation de l'enseignement de l'amazighe et d'élaboration de manuels scolaires, une analyse préliminaire et quelques tests sur le terrain ont permis de dégager un bon nombre de handicaps montrant les asymétries sémio-graphiques et les limites pédagogiques de l'enseignement-apprentissage de l'alphabet tifinagh.

Partant de constats non encore contestés, couvrant les domaines linguistique, pédagogique et didactique, on se retrouve devant la nécessité de concevoir une batterie de palliatifs à un ensemble de difficultés risquant d'entraver, d'une manière ou d'une autre, l'assimilation rapide des contenus de l'enseignement- apprentissage de l'amazighe.

Khadija Mouhsine, *Poétique du récit de l'oralité à l'écriture*

Cette intervention se propose de traiter de l'organisation des récits et de leurs stratégies énonciatives. A partir d'exemples empruntés à la littérature orale et aux

réécrits écrits récents, nous examinerons les procédés respectifs propres à chacun des régimes d'écriture.

Nous nous proposons également de réfléchir sur la littérature amazighe contemporaine pour soulever certaines questions qui nous taraudent, elles sont relatives à la problématique de la réception de ces productions et à leur valeur esthétique intrinsèque.

Abdelkader Bezzazi, *Raconter une histoire est une chose,
l'écrire en est une autre*

Le passage de l'oral à l'écrit laisse transparaître des "traces" qui distinguent les deux registres. Inutile de rappeler un tel constat. Mais lorsqu'il s'agit de mettre en discussion la nature de ces traces et, aussi, la nature de leurs retombées en matière de "perte" et de "récupération" des ressorts constitutifs des mécanismes de cohérence d'un produit oral et, ensuite, écrit (et non transcrit), il y a lieu d'interroger ce même produit et son devenir à l'écrit. Quels sont, alors, les lieux que touche l'activité de "l'écriture" d'un tel produit initialement oral?

1. Hypothèse de travail : l'échange des rôles est volontaire, ni maître à craindre en cas d'erreurs d'orthographe ou de choix de caractères ou de toute forme d'impertinence jugée comme telle par les normes d'apprentissage ; mieux, l'élève est le savant, le maître est l'apprenant (pourquoi pas si les élèves disposent d'un répertoire d'histoires (fables, contes, devinettes, chants populaires, jeux...?). Peut-être faudrait-il tenir compte de cela pour amener les enfants à construire un savoir à partir de celui-là même qu'ils connaissent avant et tout au long de leur scolarisation. Ceci pourrait être, aussi, une base pour élaborer des recueils où il s'agirait d'amener les enfants à réfléchir en classe sur leurs propres productions.

2. Je me baserai sur une série de rencontres (enquêtes) avec une douzaine d'enfants amazighophones.

(9-11 ans) de l'École des Aït Moussi (Aït Snassen). Le contrat entre les enfants et moi-même consistait en ceci : ils ont choisi eux-mêmes de me raconter une histoire qui fait partie de leur répertoire commun. Les enregistrements, faits à tour de rôle, constituent un document. Il leur a été ensuite demandé de rédiger la même histoire, d'où l'idée de comparer les deux activités menées par les mêmes enfants à propos d'une même histoire que je soumetts à la discussion dans le cadre de ce colloque.

عبد المنعم عزوزي / محمد الولي، تحليل تطبيقي لقصيدة
باللغة الريفيّة

ينصب تحليل هذه القصيدة على المستويين الإيقاعي والاستعاري. على المستوى الأول سنهتم بنمط الإيقاع وبنظام القافية وبالمحسنات الصوتية البديعية والتوازي. وعلى المستوى الاستعاري سنهتم بنمط الاستعارات المعروضة وبملاقاتها مع باقي المحسنات البيانية ثم نربط بينها وبين المقومات الصوتية وبالخصوص التوازي. وسنحاول الربط بين هذين المستويين في إطار بناء القصيدة. إذ نعتبر هذين المستويين أساس بناء القصيدة. وسنختتم العرض بوضع القصيدة ضمن جنس أدبي ما ضمن ثقافة معينة هي الثقافة الأمازيغية الريفيّة.

Daniela Merolla, *Oralité, écriture et oralité médiatique dans la production littéraire amazigh (berbère)*

Ma communication touche au renouvellement littéraire qui, dans le champ socioculturel amazigh (berbère), trouve expression dans les productions théâtrales et cinématographiques actuelles et dans Internet. Le théâtre et l'audiovisuel, en détournant les difficultés de la communication écrite entre les auteurs et le public amazigh dans un contexte encore fortement

marqué par l'oralité, deviennent un terrain d'expérimentation artistique ainsi qu'un moyen puissant de critique sociale et de construction identitaire. Cela ne veut pas dire que la production culturelle dans l'oralité ne fonctionne pas au présent, tout au contraire les genres oraux berbères sont bien vivants. On assiste toutefois au renouveau des formes et des thèmes dans une interaction entre oralité, écriture et oralité 'médiatique' qui est réalisée par des auteurs insérés dans plusieurs circuits de production littéraire orale et écrite. Un autre aspect caractéristique est le mouvement d'entrecroisement entre la production au Maghreb et celle de la diaspora, ce qui est activé par plusieurs écrivains, acteurs et régisseurs qui travaillent dans les deux côtés de la Méditerranée et plus dernièrement aussi grâce à la communication et à la diffusion par Internet.

Nora Tiziri, *Le passage de l'oral à l'écrit : problèmes de calques syntaxiques, emprunts et néologies*

Notre communication portera sur les problèmes rencontrés lors du passage de l'oral à l'écrit dans les journaux parlés de la chaîne de radio kabyle. En effet la radio kabyle qui transmettait une culture orale depuis sa création, se voit obligée de passer à l'écrit depuis un certain temps et ce afin de transmettre des bulletins d'information, des émissions scientifiques, etc. Les intervenants (journalistes, animateurs...) n'étant pas des berbérissants, on assiste à une utilisation abusive de calques syntaxiques, de néologismes créés d'une façon anarchique...etc. Nous essayerons d'analyser un corpus pour montrer comment d'une langue orale qui était accessible à ses auditeurs, on est passé à une langue préfabriquée, dénaturée et qui devient incompréhensible pour le public.

Ahmed Haddachi, *Qu'impose le passage à l'écrit?*

Le passage de l'oral à l'écrit impose à l'individu un comportement différent de celui qu'il adopte vis-à-vis de l'oral. En effet, nous nous trouvons contraint d'observer un agencement des phrases et souvent des mots pour une même réflexion ou formulation d'idées lorsque celles-ci sont destinées à être écrites. Ce passage fait également appel à l'usage d'outils dont peut se passer l'oral ou auxquels celui-ci a pu substituer d'autres pour leur commodité ou adéquation, ou tout simplement parce que d'autres sens de perception, d'interprétation ou de réception sont mis en oeuvre chez celui qui parle ou écoute.

Notre intervention s'intéresse au passage de l'oral à l'écrit vu sous cet angle, d'après notre expérience personnelle, qui avons la chance de vivre ce passage pour le compte de notre langue: l'Amazighe.

Mohammed Serhoual, *Oralité et écriture : enjeux de la néologie métalinguistique amazighe*

La richesse de la langue amazighe doit être perçue comme un atout et non pas comme un handicap en vue de la promouvoir cognitivement, culturellement et scientifiquement. Cette richesse doit être exploitée scientifiquement afin de pouvoir en tirer le maximum de profit.

Langue essentiellement confinée à l'oralité, elle doit dépasser ce cap pour accéder au statut des langues graphiques, en toute sérénité. C'est la raison pour laquelle il faut éviter deux écueils qui risquent de l'étouffer : l'excès de vitesse qui pourrait donner lieu à des monstres linguistiques sur le plan lexical ; ou le fait de sombrer dans un métalangage calqué sur d'autres langues, au lieu de faire appel aux possibilités sui-generis offertes par le

système linguistique amazigh : la néologie sémantique et la néologie formelle pour forger un métalangage adéquat et fonctionnel. Il s'agit de faire le point, de mesurer la distance parcourue et de présenter l'état des lieux dans le domaine de la néologie métalinguistique.

Abdellah Bounfour, *Pour une néologie pan-berbère*

L'auteur aborde la section de l'affixation dans la néologie syntagmatique. A partir de l'évaluation de certaines pratiques, son objectif est de vérifier l'hypothèse d'une pan-amazighité de la néologie, notamment en matière de terminologie. Cela nécessite la définition et l'observance de règles de méthode rigoureuses —ce qui n'est pas souvent le cas chez les amateurs— et la construction d'institutions de recherche adéquates..

Hassan Banhakeia, *Problèmes de ponctuation dans la poésie amazighe*

La ponctuation, de par son absence ou présence, pose un grand nombre de problèmes au sein du poème amazigh. Si l'absence découle logiquement des vestiges de l'oralité dans la création, la présence implique des sous-entendus riches à étudier. De même cette présence est importante à analyser du moment que des traits sémantiques et syntaxiques s'imposent, incontournables pour construire le sens du poème. Enfin, la ponctuation du texte amazigh doit-elle obéir aux mêmes principes que les autres langues (occidentales, orientales) ou bien "s'inventer" les siens?

Noureddine Amjoun, *Écriture et segmentation : cas des pronoms "dépendants" dans le parler des Béni-Snassen*

La langue amazighe est en train de faire le passage de l'oral à l'écrit à travers les publications et les recherches faites par les berbérissants pour préserver ce qui se transmettait de bouche à oreille tels les contes, la poésie, les chants, etc. Cette "écriture" (qu'elle soit en caractères latins, arabes, tifnagh ou en API) ne faisait par ailleurs que transcrire les réalisations phonétiques de l'énoncé amazigh tout en négligeant plus ou moins la segmentation qui constitue la base de l'orthographe gérée par des règles morphologiques et syntaxiques. L'absence d'une segmentation unifiée basée sur l'orthographe rendra ardue toute compréhension des "écrits" amazighs. Jusqu'à quel point les règles grammaticales peuvent, cependant, régir l'orthographe de l'amazighe ? Si la catégorie "DDamir l-muttaSil" (pronom affixe ou collé) est adjoint au verbe, au nom ou à la préposition pour former un seul segment pour l'arabe classique, le pronom en français n'est jamais collé à une autre catégorie ; il est autonome. Qu'en est-il pour les pronoms "dépendants" en Tamazight des Béni-Snassen ?

محمد مجدوب، تنقيبات في المصادر القديمة عن الكلمات الأمازيغية

ينطلق الموضوع من جرد لبعض الأسماء الواردة في مصادر التاريخ القديم، قبل الفترة الإسلامية، ويسعى إلى مطابقة معانيها مع معاني كلمات أمازيغية متداولة راهنا.
ومجال تداول هذه الأسماء يشمل ربوع بلاد تامزغة، بين ليبيا والمغرب، وهو النطاق الذي كان يعرف ببلاد اللببيين.
ويتعلق الأمر في هذه الأسماء ببعض الأعلام والمواقع، والمعالم الجغرافية، وهي ما تزال متداولة إلى اليوم.

Actes du colloque

La Littérature amazighe : entre l'oral et l'écrit

Abdellah Bounfour
INALCO / CRB, Paris

On peut discuter longtemps de ce que l'on appelle la littérature amazighe dans la mesure où le terme «littérature» présuppose la notion de « lettre », c'est-à-dire l'écrit. Or, on ne cesse d'affirmer que la langue amazighe est « essentiellement orale ». C'est d'ailleurs ce que proclame un document récent de l'IRC'AM:

« L'amazighe a toujours été une langue essentiellement orale. Sa force ne se basait que sur ses fonctions dans ce domaine. Mais il a connu également une pratique scripturale assez limitée depuis l'Antiquité: des inscriptions anciennes aux textes littéraires actuels, en passant par les manuscrits du Moyen Age. La particularité de ces écrits est qu'ils étaient assez marginaux dans le champ des échanges, et non pris en charge par les institutions de l'Etat. Les normes graphiques assez variées (différentes notations, différents découpages de mots, etc..) sont plus des usages individuels qu'une graphie normée et générale. »

Or, ce discours n'est pas propre aux études amazighes. Il est fréquent en sciences humaines, particulièrement en ethnologie et en anthropologie. Il est plus visible dans l'africanisme, par exemple:

« L'écriture, au sens sémiotique, est présente partout en Afrique. L'écriture, au sens restreint, y est aussi pratiquée

¹ Centre d'aménagement linguistique, «Enseignement de la langue amazighe», dans *Documents de travail dans les sessions de formation. Enseignement de l'amazighe*, Ministère de l'Éducation Nationale et de la Jeunesse, 14 juillet 2003, p.4.

depuis l'Antiquité et le Moyen Âge. L'ennui, pour les stéréotypes persistants du discours africaniste, est que, outre l'Égypte, Kouch et Méroé, l'empire carthaginois, les cultures grecques et latines, on ne peut oublier que les Savane et Sahel africains sont musulmans et que cet islam, une religion du livre, est venue du Nord et de l'Est: [...] Une partie des systèmes d'écriture de l'Afrique dite noire ou sub-saharienne a été influencée par l'écriture dite coranique. Des centaines d'ajami servent à écrire des langues africaines en scripts adaptés et dérivés de l'alphabet consonantique arabe. »

Dans ce texte, on notera la reconnaissance d'une tradition scripturale, mais elle est doublement minimisée. Elle est, dit-on, « limitée » et marginale. Certes, mais on peut se demander par rapport à quoi? A la tradition arabe? Bien évidemment, mais encore faut-il nuancer ces affirmations en posant les conditions historiques de cette marginalisation (substitution progressive de l'arabe, disparition voire destruction d'écrits dont certains sont attestés dans l'historiographie arabe elle-même: ceux d'Ibn Toumert, par exemple ou, comme nous l'avons noté dans une étude récente², l'absence de manuscrits, jusqu'à plus ample informé, entre le 14^{ème} et le 16^{ème} siècle).

Ensuite, la graphie utilisée dans cette tradition est « individuelle » et, par conséquent, sans effet sur la société. Cette affirmation est irrecevable non seulement pour la tradition ancienne mais même pour le 19^{ème}-20^{ème} siècle, par exemple. En d'autres termes, il y a des normes graphiques anciennes et modernes que les manuscrits dévoilent avec beaucoup de lisibilité³. Dans l'étude citée plus haut, j'ai nommé la tradition du Moyen Âge, la transcription almohade et la nouvelle transcription post-almohade : ce qui signifie que chacune constitue une

² A. Boumfour, « Notes sur l'histoire du berbère (tachelhit). Essai de bilan et perspectives », à paraître dans les actes du colloque de Tunis chez Maisonneuve et Larose, dit. J. Dakhli.

³ Voir la thèse de Van Boogert, *Muhammad Awzal and the Berber literary tradition of the Sous*, Université de Leyde, 1996.

norme différente de l'autre et qu'elles se sont imposées, chacune en son temps, à tout scribe, du moins dans l'aire tachelhit.

Après cette mise au point nécessaire, on montrera la puissance de l'oral dans la tradition scripturale littéraire amazighe. On prendra justement deux aspects: la transcription ou l'écriture au sens restreint et un aspect de l'écriture au sens sémiotique soit le genre littéraire. Et comme il est difficile de généraliser en l'état actuel de nos connaissances, on présentera une étude de cas.

Il s'agit d'un opuscule en prose sur le soufisme (tendance derqawi d'Ily, à 100 km environ à l'Est de Tiznit)⁴.

LA TRANSCRIPTION

1. La transcription des sons: existence d'une norme

Aspinion affirmait « *Le berbère ne s'écrit pas, il n'y a pas d'écriture berbère* ». Pourtant, son informateur était formé par A. Roux dont l'une des activités scientifiques était la collecte des manuscrits amazighes et il y faisait participer ses étudiants. Il n'est pas interdit de penser que l'informateur d'Aspinion fut l'un de ces rabatteurs de manuscrits. Il s'en déduit une grande difficulté des berbérissants à se remettre en cause sur ce point. Cela continue car cette affirmation est reprise comme exergue d'un ouvrage récent. Tout berbérissant informé sait que l'amazighe s'écrivait et que cela transparait de plusieurs

⁴ Pour les renseignements sur Ily, voir *l'Encyclopédie marocaine*, vol. 2, pp. Quant à la zaouia d'Ily, on se reportera aux sources primaires que constituent les ouvrages de M. M. Al-Sûsi dont deux sont spécifiquement consacrés à cette institution: *Tiryaq (al-) al-mulawi fi asbâr al-cayy sidi al-Ilkij Ali al-Sûsi akDarqawi*, Tetouan, 1961 et *Muhyat al mutafallihîn ilâ man li al-âwiyya al-ilyyya min al-munqafîn*, Tetouan, s.d.

⁵ *Apprenons le berbère: Initiation aux dialectes chleuhis*, Rabat, Editions Félix Moncho, p.1

manières:

♦ La diffusion de l'alphabet, *id lif, taneqqit ou agⁿemmay*, avec des dénominations de lettres différentes de celles en arabe classique, mais elles constituent une norme pour ses usagers, c'est-à-dire qu'elles leur sont communes dans l'ensemble de l'aire tachelhit du moins. Elles sont généralement listées dans des poèmes didactiques dont voici une imitation⁶ :

*Ad iniy lif: nllf am, a dklunit, ylexl
 Ad iniy bi: baba d immi, hqiy issn
 Yar f usmun imu d lmuhibba igⁿilabu
 Ad iniy ta: tum ay, a wimu, zy lexl
 Ta iejmn: dlan ayt ma, ggⁿ izn ikalu*

*Disons lif / las! Loin du monde allons faire retraite'
 Disons bi / j'ai abandonné mon père et ma mère
 Pour l'amour de ma mie et pour l'amour des belles
 Disons ta / tu rejetas tout souvenir de moi, ma mie'
 Ta poimé / mes frères m'ont jointé, dans la tombe*

♦ On peut cerner une histoire de l'orthographe en deux grandes périodes dont les caractéristiques oppositionnelles sont les suivantes: g est représenté par *Jim* ou *kâf* / *kâf* avec trois points suscrits, (ii)z est représenté par *şad* / *şad* avec trois points suscrits, (iii)d est

⁶ P. Gialand-Pemet, *Recueil de poèmes chleuhs I. Chants de travailleurs*, t.d. Klincksieck, 1972, pp. 128-131.

⁷ Voici l'ordre standard des graphèmes dans cette tradition: *lif, bi, ta, ta irjmn, jim, lu, xi, dal, ri, zay, dad, kaf, lam, mim, nun, şad, cin, yi, qaf, ti, hin, sin, cin, fi, waw, ya*

Deux remarques s'imposent: (i) empruntées à l'arabe, ces dénominations sont intégrées à des degrés différents illustrés comme suit: *bi-lji-xi-ri-yi-lfi-i / hin / ta-dal-zay-dad-kaf-lam-mim-nun-şad-qaf-sin-cin-waw-ya*, (ii) le classement du poème est non conforme car le poète auprès duquel on a recueilli ce texte est était analphabète, indice d'une grande popularité de l'écriture et de l'alphabet.

représenté par *tâ'et* parfois par *ḏhâ' / ḏad!*, (iv) *a, i et u* sont notés comme en arabe mais suivis des marques de longueur (en filial de mot: *uw*) / la notation arabe des voyelles (*ḥarakat*) seulement, (v) *fatḥa* seulement = schwa / pas de notation, (vi) les prépositions et les pronoms sont séparés / connectés

2. La ponctuation

Plusieurs points peuvent être discutés, ici, mais nous en proposons deux: la ponctuation proprement dite et le mot. On relève trois signes de ponctuation: le point, le changement de graphie et la différence de justification à gauche.

Le point

Le lecteur remarquera que le texte n'est pas ponctué sauf douze fois, en 127 pages, où le copiste utilise le point. La question est donc: comment lire un tel texte si l'intelligibilité, pour les lecteurs modernes que nous sommes, a pour base nécessaire la syntaxe dont chacun sait que l'unité minimale est le morphème et l'unité supérieure est la phrase? Comment reconnaître la phrase puisque c'est elle que la vue du lecteur identifie pour conduire sa lecture? Rappelons que cette situation n'est pas spécifique à l'amazighe ; toutes les langues ont connu ce phénomène. Comme exemple, on a consulté, au hasard, deux ouvrages arabes publiés; ils ne sont pas ponctués comme le manuscrit qui nous intéresse⁸. La plupart des ouvrages lithographiés à Fès sont sans ponctuation. Que signifie ce phénomène pour notre sujet?

Pour y répondre commençons par le plus simple. Il

⁸ Ibn Arabi, *Futūḥāt (al) al-makkryya*, Beyrouth, Dâr ṣâdir, s.d. et Ibn Abi Ḥadîd, *Carḥ nahj al-balâya*, Beyrouth, Dâr Iḥyâ' al-thurât al-arabî, s.d.

y a bien des points dans le texte. Cela veut dire que le copiste n'ignore pas ce signe. Soit! Mais quelle est sa fonction? Il est clair que le point ne marque pas la frontière de phrase puisque des pages entières l'ignorent et parfois un mot est isolé entre deux points. Ce signe a donc, logiquement, une autre fonction que celle que nous lui connaissons aujourd'hui. Le point semble avoir quatre fonctions.

Le premier cas, très simple, est celui de la page 2. Visualisons-le en caractères latins:

[...] *nḍer. rrasayl Mmulay Lxerbi. voir les épîtres de Moulay Larbi*

La citation précédente est une phrase constituée d'un verbe à l'impératif (*nḍer*), d'un complément d'objet direct (*rrasayl*), d'un syntagme prépositionnel, expansion du nom précédent et composé d'une préposition (*n*) et de deux nominaux, un titre (*mulay*) et un prénom (*Lxerbi*). Autant la fonction des points aux frontières de la phrase semble claire, séparer cette phrase du reste du texte, autant celle du point séparant le verbe du reste n'est pas évidente. En effet, le marquage du lien syntaxique fort entre le verbe et son complément d'objet, la gémiation du /r/ de [*rasayl*], est là pour écarter l'idée d'un point séparateur, d'un marquage de frontière. Il me semble que ce point ainsi que celui qui le précède mettent en relief le verbe *nḍer* pour attirer l'attention du lecteur sur cette référence. En d'autres termes, c'est une convention semblable aux numéros de nos notes dans nos écrits sauf qu'ici la note est intégrée au texte tout en étant bien signalée par les points. En second lieu, le point est utilisé pour signaler une énumération importante. L'exemple de la page 36 l'illustre bien:

*Ccuruṭ n ddiḵr Ḥi s ittetmar kkuṣ .jjuc .d ifessi . d lexzla . d
yiwiz. Lwaṣat g-isn tadab-nns .tillas .d wuyus .d luḍu . iseqbel*

Les conditions du dhikr qui le rendent dense sont [de l'ordre de] quatre : la faim, le silence, la retraite et la veille. La conduite du central parmi elles : l'obscurité, la pureté, les ablutions.

L'énumération n'est pas seulement morphématique (la répétition de la préposition *d* normale en tachelhit) et lexématique (les substantifs qui suivent la préposition), mais elle est aussi indiquée par le point posé spatialement plus près de la préposition que de la fin du monème. Il en est de même de l'exemple de la page 112 où l'énumération concerne les noms de Dieu. En cela le point a la même fonction que notre numérotation, ou nos listes d'objets. C'est aussi le cas de la page 102 où il s'agit d'une énumération d'arguments.

Néanmoins, ce marquage n'est pas systématique. En témoigne l'exemple de la page 96 :

Larkan n ttubt kkuḥ a yendem yan f lmeḥṣiyt ibbi-tt inewwu ann sul ur iḥawd ifru lmaḍalim d ma idiyyeen y lferd.

Les piliers de la conversion sont quatre : qu'on regrette l'action illicite, qu'il rompe avec elle, qu'il aie la ferme intention de ne pas recommencer, qu'il règle les abus et le préjudice porté à ses obligations.

On remarquera que chaque chose énumérée n'est pas précédée d'un point comme dans l'exemple ci-dessus. Néanmoins, l'énumération finale est suivie d'un point comme pour signifier qu'elle s'arrêterait là. La fonction du point est de marquer cette frontière qui n'est pas seulement syntaxique mais discursive. On peut même dire que le point ne note pas du *tout* cette dernière mais signale la fin de la liste des arguments.

Enfin, il faut signaler que toutes les énumérations dans le texte ne sont pas marquées ainsi. Elles sont traitées comme cela se fait normalement aujourd'hui, c'est-à-dire sans point, car la répétition de la préposition *d* suffit pour la marquer. En voici un exemple (p. 14) :

Lislam iga yat ccahadatayn tazallit d zzka d wuzum d lhijj.

L'islam est en premier lieu les deux professions de foi, la prière, le jeûne et le pèlerinage

En troisième lieu, les exemples des pages 57, 68, 98, 99, 102, 110 et 113 peuvent être catalogués comme des énumérations. Néanmoins, il est plus juste d'y interpréter le point comme un indicateur de paragraphe.

Généralement, on rencontre, dans ce cas, un ou deux points. Jamais plus. Les thèmes de ces deux paragraphes sont toujours liés thématiquement ou logiquement. Souvent les termes initiaux sont des contraires comme par exemple: les plaisirs éphémères et illicites de la vie/les choses licites de la vie pour préparer l'au-delà (p. 57), le bien/le mal (pp. 68, 98), l'homme sensé/l'homme insensé (pp. 99, 110), l'opinion/l'ascèse (p. 113). Quand il y a deux points, l'antithèse est doublement signalée, mais quand il n'y a qu'un seul, il met toujours en relief le second terme et jamais le premier. Dans ce cas, le point n'est pas seulement un indicateur de paragraphe, il signale aussi une figure stylistique qu'est l'antithèse, mais une antithèse forte comme pour souligner cette force, la mettre en relief, la souligner. Le point est soulignement; ainsi a-t-il une fonction rhétorique, discursive.

Signalons, enfin que l'exemple de la première page montre un point indicateur de paragraphe mais sans qu'il s'agisse d'antithèse. En effet, il sépare un passage où l'auteur est présenté comme créature de Dieu du suivant qui est une prière coranique, prélude à tout discours oral ou écrit. Mais c'est le seul exemple.

La graphie et la justification

En plus du point, il y a d'autres moyens de marquage de la ponctuation. En effet, on le remarque dans deux types de citation, celle du Coran et celle du *Hadith* d'une part et de la poésie d'autre part.

Les citations coraniques et celles du *Hadith* sont

les plus reconnaissables car elles sont précédées d'une formule introductive avec le verbe de parole par excellence en tachelhit, le verbe *ini*. La formule invariable est la suivante: *inna Rebbi* (Dieu a dit) pour le Coran et *inna Nnbi* (le Prophète a dit) pour le *Hudith*. Puis suit le texte de la citation avec des lettres plus fines et plus soignées que le reste de l'ouvrage. Toutefois, le verbe de parole n'est pas toujours présent comme s'il n'était pas nécessaire pour signaler la citation: sur 31 citations coraniques, 5 ne sont pas précédées d'un verbe de parole et sont ainsi introduites directement. Mais toutes ces citations sont systématiquement écrites avec des lettres plus fines que celles du texte.

Il n'en est pas de même de quatre citations du *Hudith*. Elles sont systématiquement précédées de la formule introductive et calligraphiées finement. Le verbe de parole semble redondant pour le Coran et pas du tout pour les paroles du Prophète.

Le traitement de la poésie précisera davantage le statut de la forme graphique. En effet, le trait fondamental des citations poétiques réside dans le fait que les lignes du poème cité, généralement un distique, ne sont pas alignées à gauche avec celles du commentaire. Ceci est d'abord le marquage qui les signale de manière systématique²⁰. Une seule, sur un total de 23, est précédée d'une formule introductive, toujours avec le verbe de parole *ini* (p. 95). Qu'en est-il de la calligraphie?

Sur 23 citations, seulement 4 sont écrites dans le style du Coran et du *Hudith* et deux avec une certaine hésitation car un vers est différencié par la finesse de ses

²⁰ Signalons que ce phénomène est inconnu de la littérature médiévale européenne si l'on en croit Zumthor, qui écrit: «La page se présente de façon massive, parfois sans même isoler systématiquement les mots [...] L'écriture médiévale dissimule à l'œil les articulations du discours. Jusqu'au vers la fin du 14^{ème} siècle, il est courant de copier les vers, sans les isoler, comme de la prose». *La lettre et la voix*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 118.

lettres et l'autre ne l'est pas. C'est donc le non alignement du texte de la citation à gauche qui fonctionne comme marquage de la citation poétique. Pourquoi cette différence de traitement?

La réponse est simple: il y a une hiérarchie des textes cités: en premier le Coran, la parole de Dieu, doit être différenciée pour qu'elle ne soit pas altérée par quoi que ce soit; puis la suit la parole du Prophète, rare dans ce texte, mais présente et traitée graphiquement comme le Coran, mais rapportée en traduction chleuh alors que le Coran est cité en arabe; enfin, la poésie religieuse dans sa thématique.

Il convient de noter d'autres différenciations dans cette hiérarchie. La première est la langue. En effet, le Coran est toujours cité en arabe, selon la vulgate alors que le Hadith et la poésie sont en tachelhit. Tout se passe comme si la parole de Dieu était intouchable, c'est-à-dire non traduisible: elle doit être citée dans la langue de sa révélation. En revanche, le Hadith est traduisible et il est souvent traduit. Signalons que M. M. al-Sûsî a traduit les 40 Hadiths de Nawawî en tachelhit mais nous n'avons pas trouvé trace d'une traduction du Coran. On dira donc qu'il y a le Coran d'une part et le Hadith d'autre part. La seconde différenciation est la versification. Elle distingue le Coran et le Hadith d'une part et la poésie religieuse d'autre part.

Néanmoins, deux Hadiths sont cités en tachelhit, certes, mais versifiés. Les voici :

a. *Ilâ y lhadit n rasulullah yan*

Inqajarn s rebbi ikafa-t a ladmiiyyin (p. 75)

*Il y a dans les paroles de l'Envoyé de Dieu, celui qui
Ne s'inquiète que de Dieu, il lui suffit, ô les humains.*

b. *Ilâ y lhadit inna rasulullah le hlawt*

N liman a y tella d lhubb ad t-ifhem yan (p. 92)

*Dans le Hadith, l'Envoyé de Dieu a dit : « La douceur
De la foi, elle est dans l'amour qu'on doit comprendre*

Ajoutons que ces deux Hadiths n'ont pas bénéficié de calligraphie spéciale par rapport au reste du texte. En d'autres termes, ils sont traités comme la poésie. De ce point de vue, il y a le Coran d'un côté et le Hadith et la poésie de l'autre: le premier est systématiquement cité tel qu'il est dans la vulgate et mis en relief systématiquement par une calligraphie différente: la poésie est toujours en tachelhit et mise en relief, non par une calligraphie spécifique, mais par une justification de gauche plus courte que celle du texte; quant au Hadith, son traitement est ambivalent: il est comme le Coran grâce à la formule introductive qui est systématique mais aussi comme la poésie parce qu'il est cité en tachelhit et, parfois, versifié.

Conclusion

On voit que le système de ponctuation n'intervient pas seulement au plan linguistique et graphique mais constitue un système sémiologique complexe malgré le nombre très restreint de signes dans ce manuscrit. Il est donc clair que ce système ancre le texte dans l'écriture au sens sémiotique justement et l'éloigne de **l'oralité** sans pour autant que cette écriture renie **l'oralité** et son avatar, l'oralisation. La ponctuation a donc bien le souci de la lettre et de sa destination, la lecture¹⁶. Le statut du mot confirme-t-il cette conclusion?

¹⁶ Cf. P. Zumthor lorsqu'il écrit « Ce qui pourtant [...] dut favoriser la diffusion de l'écriture fut la relation, même, dans son étroitesse, qu'elle maintenait avec la voix: en amont, certes, dans la mesure où l'écrivain servait à fixer des messages initialement oraux; mais plus radicalement, en aval, parce que le mode d'encodage des graphies médiévales faisait de celles-ci une base d'oralisation. » *Op. cit.*, p. 108

2. Le mot

On n'engagera pas, ici, un débat théorique sur le choix de ce terme. Comme cette étude se contente de décrire un manuscrit, on se contentera d'une définition simple qui colle à l'objet décrit. Etant donné qu'il s'agit d'un écrit, on appellera mot toute suite de graphèmes entre deux blancs. Cette définition permet de décrire un certain nombre de phénomènes dont le plus important est la manière dont les satellites des grandes catégories grammaticales (nom et verbe) leur sont reliés ou non et le statut scripturaire des morphèmes grammaticaux, particulièrement certaines prépositions.

On devine que ce choix n'est pas fortuit mais déterminée par une conception hiérarchique des relations syntaxiques: la relation entre un nom et son déterminant est plus forte que celle entre ce nom et une préposition verbale. On peut supposer que la transcription peut être sensible à cette hiérarchie et la marquera d'une manière ou d'une autre. C'est ce qu'il s'agit de vérifier.

On étudiera quelques satellites du nom et du verbe.

Pour le nom, deux cas seront examinés: le pronom possessif et la préposition antéposée au nom.

Cette dernière est systématiquement accolée au nom et ne souffre aucune exception:

<i>slqdra</i> (s · lqdra)	« avec la volonté »
<i>nSus</i> (n · Sus)	« du Sous »
<i>ylmerder</i> (y · lmerder)	« dans lmerder »
<i>lurwah</i> (l · lurwah)	« pour les âmes »

Le pronom possessif est séparé de manière massive du nom mais il y a des cas où il lui est accolé:

<i>a. awal nnsn</i> (parole · leur)	« leur parole »
<i>ddin nnsn</i> (religion · leur)	« leur religion »
<i>id bab nnsn</i> (les propriétaires · leur)	« leur propriétaire »

b. ixfmsn (tête · leur) « leur tête »

tussnamsn (connaissance + leur) « leur connaissance »
ccixmy (maître + notre) « notre maître »

Cette fluctuation de la notation est corroborée par le fait qu'un même nom est transcrit dans les deux formes au fil du texte (*ccixmy*/*ccix msn*, par exemple).

Quant au verbe, on examinera les préverbes, la particule de mouvement et le pronom régime direct.

a. *anbiyyn ta + nbiyyn* « que nous montrions »
ar ittedhar (ar + ittedhar) « il se met à apparaître »
attirhem tad + t + irhem « pour qu'il l'ait en sa
 miséricorde »

b. *teylid (teyli + d)* « elle monte vers ici »
iqabelkid (iqabel + k + id) « il s'occupe de toi ici »
tæhmetid (tæhm + m + id) « il avertit eux vers ici »

c. *iqabelm (iqabl + m)* « il s'occupe d'eux »
nhekmdas (nhekmd + as) « nous le remercions »
igay (iga + y) « il nous met »

On notera donc que dans les trois cas cette notation est systématique. Sur 30 cas relevés, un seul est écrit de deux manières différentes (*attirhem/att irhem*) mais aucun dans une forme séparée.

Le cas du verbe est plus suggestif car non seulement il n'est pas séparé des satellites précédents, mais il ne l'est pas non plus de certains relatifs (*lliyselqen, lli +yselqen* : qui a créé), la négation (*urirwas, ur + irwas* : nég il ressemble), l'interrogation (*isyujad, is + yujad* : est-il prêt). Mieux, on peut coller un démonstratif et une négation: *williwrzrinin, willi + ur + zrinin* ou « ceux qui ne sont pas passés ».

Que conclure de l'ensemble de ces faits? La notation décrite, ici, marque massivement les relations syntaxiques fortes par la non séparation des satellites de leurs catégories majeures que sont le nom et le verbe. Elle

se conforme donc au principe énoncé plus haut: une transcription marque les relations syntaxiques fortes, du moins. Néanmoins, ceci n'est vérifiable de manière systématique que dans le cas des prépositions antéposées au nom: le reste fluctue même si l'on constate des tendances fortes vers le marquage du rapport syntaxique fort. Ceci étant, on peut alléguer que cette conformité est déterminée par deux choses qui ne sont pas des effets d'une analyse morphosyntaxique de l'amazighe.

Il s'agit, en premier lieu, d'une transposition de l'habitude d'écrire l'arabe de ces lettrés, auteurs de ce genre de manuscrits. Toutefois, il n'y a qu'une convention - la notation de la préposition anté-nominale - qui fait penser à l'arabe. Tous les autres exemples analysés plus haut ne réfèrent en rien à cette tradition. Il faut donc chercher l'explication ailleurs.

Puisque ni la syntaxe ni l'influence de la tradition arabe ne peuvent expliquer ces faits, il ne reste qu'un argument: cette notation est déterminée par l'usage oral de la langue. Elle serait alors une transcription de la parole et de son rythme. La séparation ou la non séparation des satellites de leurs noyaux dépend du marquage des silences de la parole. C'est pourquoi, on définira le mot comme suit: c'est un ensemble de graphèmes entre deux blanes lesquels sont la transcription de suspension de la voix dans l'usage oral.

Ceci est visible davantage quand on analyse des segments au-delà du mot. En voici un exemple parmi tant d'autres:

lhyratid ibret · lli · y · ra · it · id # i · bet
 « lorsque il a voulu la ressusciter ».

On voit bien que les 5 morphèmes qui composent le premier mot sont tous des satellites du verbe. Pourtant ils ne lui sont pas collés comme le laissait entendre la thèse de la relation syntaxique forte dégagée plus haut. En d'autres termes, ce n'est pas la syntaxe qui décide des

débuts et des fins du mot. C'est le rythme de la parole. En analysant un grand nombre de mots les plus longs, on constate qu'ils ne dépassent jamais plus de quatre syllabes: c'est donc cette contrainte qui va décider de la constitution du mot et non les relations syntaxiques¹.

Ce phénomène d'oralité est, d'ailleurs, observable dans le cas de l'assimilation: *llɛilm* est en fait *n lɛilm* (de la science). Par conséquent, c'est la *phoné* qui prime, le souffle de l'oral. C'est d'ailleurs ce qui explique certaines fluctuations. L'écriture transcrit, donc, la voix réelle ou imaginaire du scribe et non des articulations syntaxiques. L'écriture est donc déterminée par le rythme de la parole orale ou à oraliser.

4. Conclusions

L'écriture de l'amazighe se fonde sur une norme graphématique en usage dans une communauté religieuse qui a une tradition séculaire. De ce point de vue, cette écriture est conventionnelle au sens saussurien du terme. Néanmoins, on a vu que la ponctuation, aussi restreinte soit-elle, est fondée sur une hiérarchie des discours au sommet de laquelle trône le Coran, suivi du Hadith, puis de la poésie et, enfin, du commentaire de l'auteur. Si les trois premiers sont ponctués chacun selon son statut, le dernier se présente sans ponctuation comme un discours « informel », oral.

Cette oralité se manifeste clairement dans la figure du mot que promeut ce discours. Oralité signifie, ici, le souci de transcrire ce qui n'est pas prévu que les graphèmes transcrivent, le rythme de la parole. Le souci, donc, de l'écriture, au sens restreint, est de sauvegarder la

¹ Cette contrainte a été déjà observée dans la structure du mot d'un parler secret. Cf. R. Douhaïna-Ouammou, *Tadubhirt, un code secret des femmes de Tiznit (sud-ouest du Maroc)*, Paris, Thèse de doctorat, 1996.

voix et le rythme de cette parole. Or, ceci relève de l'écriture au sens sémiotique du terme, c'est-à-dire de la littérature.

En même temps et par le fait que la ponctuation s'organise pour exhiber une hiérarchie des discours, une mise en relief de certaines figures de style (l'énumération et l'antithèse) relève ainsi d'un système sémiotique qui inscrit ce texte dans l'écriture, c'est-à-dire la littérature.

LE GENRE LITTERAIRE

Le texte étudié, ici, est dénommé *risâlat Aznag*. Dans tous les cas, le milieu derqaoui la dénomme ainsi et ce titre constitue son identité. L'idée qui vient à l'esprit est, bien sûr, de se demander si ce texte a un rapport quelconque avec le genre *risâla* dans la littérature arabe. Mais nous n'en sommes pas là. Demandons nous d'abord s'il n'y a pas une tradition de ce genre dans le milieu soufi marocain.

Le texte nous indique lui-même la piste. Dès la seconde page, il fait référence à deux oeuvres: les *Rasâ'il* de al-ʿArabi al-Darqâwî et les *Hikam* d'Ibn ʿAṭâ' Allah¹². Certes, l'auteur du dernier ouvrage est un égyptien mais ses maximes ont été commentées par un marocain derqaoui, le célèbre Ibn Ajjiba. C'est à ce commentaire qu'il est fait allusion car, dans la confrérie, ces maximes ont été traduites et mises en tachelhit par un fils du fondateur de la zaouïa d'Ily. Chacune de ces références marque sa présence formelle selon son genre de discours.

1. L'espace citationnel de la textualité amazighe

On a fait remarquer plus haut que la citation poétique était mise en relief, qu'elle est exclusivement en

¹² Ibn Ajjiba, *Iqâz al-humam fi carh al-hikam*, Le Caire, Dâr al-Maârif, 1984

tachelhit. Pourquoi? Commençons par faire remarquer que la thématique générale des 23 citations poétiques relève du message soufi: un simple coup d'oeil sur le lexique montre qu'il s'agit toujours d'illustrer une catégorie mystique (*ssuluk, ayt rebbi, ayaras n rebbi, tussna, lḥikma*, etc.) Puisqu'il s'agit de citation, d'intertexte minimal, peut-on remonter à sa source? Ne serait-ce pas les *Hikam* en tachelhit ?

La réponse est négative: pas de citation mot pour mot. Il faut donc une enquête sur ce que Barthes appelait l'espace citationnel de ce texte. Un sondage rapide permet de montrer qu'il s'agit bien de l'existence d'une textualité bien connue de la communauté. En effet, voici un distique de la page 62 de notre manuscrit:

*Yan iran a xuti kra labudd a t ukan addran
Ur ay-itteṣbar acku ira-yas-tnt lxaṛri*

*Qui désire quelque chose doit alors se la remémorer
Il perd patience car il veut en jouir*

Il est le 19ème vers d'un poème célèbre et circulant dans cette confrérie. Ce poème, à la gloire du Prophète et dont le titre est Abucikr, est appris et psalmodié par les disciples.

Un autre (p. 7) imite la traduction en tachelhit du poème théologique bien connu en arabe de Ibn Ḥacir dont le poème est une référence essentielle dans l'enseignement traditionnel marocain :

*Aznag: Leaḡayd n ssuluk as ri y ad t-id-nawi / zy lektub n
ṣṣufeyya ad tn-d-inwwr Ibari (Les piliers de la voie, je vais les
exposer / à partir des ouvrages des soufis, que dieu les illumine.*

*Trad. De Ibn Ḥacir : Leaḡayd n ttawḥid lacear a gg-is idfar /
limam malik y lfenn-ad n ayt lfiḡh-i (([a propos de)
l'unitarisme, des rites, qu'il suive / l'imam Malik et dans ce
champ les jurisconsultes).*

Ce sondage montre clairement l'existence d'un espace citationnel scripturaire qui travaille notre manuscrit et, par conséquent, les autres textes. Tout texte suppose, donc, qu'il est écrit pour ou contre d'autres textes. En d'autres termes, cette intertextualité témoigne d'une tradition de la réalité d'une textualité amazighe qui reste à exhumer et à décrire.

Le trait fondamental de cette textualité est qu'elle est prise dans les mailles de la textualité arabe grâce à deux opérations linguistiques: la traduction et la transposition. On se contentera, ici, d'examiner la transposition générique.

2. La transposition du genre arabe risâla

Que la transposition des genres littéraires arabes en amazighe soit évidente n'est pas du goût de tout le monde, surtout en ces temps où dominent les passions militante et anti-militante. Elle n'a pas été non plus celle des études coloniales et post-coloniales. Encore aujourd'hui, on hésite à aborder ce sujet.

Pourtant on sait que les producteurs de la tradition littéraire écrite amazighe sont issus du système éducatif traditionnel en arabe. Ils sont donc des lettrés qui ont étudié la langue arabe, la théologie et le droit musulmans en arabe ainsi que les Belles Lettres arabes (*adab*) et le soufisme en arabe. Il suffit de lire l'œuvre de M. M. al-Sûsî pour s'assurer de l'engouement des juriconsultes, des soufis pour la production poétique. Tous ces faits devaient normalement être étudiés. Pourtant, à ce jour, nous ne disposons d'aucune étude scientifique sur l'éducation, la formation et son déroulement temporel des élites amazighes dans les grands et les petits centres ruraux et citadins. Le corpus de M. M. al-Sûsî, par exemple, n'est pas encore exploité dans ce sens. Pourtant il regorge de notations et de description très suggestives. En attendant de telles études, contentons-nous de décrire notre

manuscrit pour ouvrir des perspectives.

Comme il n'y a pas, à notre connaissance, d'étude scientifique sur le genre *risāla* (épître) en arabe, on se référera aux remarques très suggestives de Ch. Pellat¹³ :

« Dans le cadre de la littérature, risāla s'appliquait, au Moyen Âge, à l'épître, c'est-à-dire à une oeuvre sous la forme d'une lettre adressée à un correspondant réel ou fictif. Le genre risāla a pris naissance en même temps que l'adab, à un moment où des écrivains plus ou moins confirmés se sont sentis en mesure de donner, en usant du droit de nasīha, des conseils à des autorités politiques ou simplement administratives [...] »

Au cours de ce 3-9^{ème} siècle, la risāla littéraire avait pris un essor remarquable sous la plume d'Al Djāhīz (mort en 255 968-69) qui, à plusieurs reprises, avait utilisé ce procédé, certainement pour répondre à des questions qui lui étaient posées, mais aussi pour aborder des sujets de son choix en ayant l'air d'y avoir été poussé. [...] D'une façon générale, les risālas les plus anciennes justifient, par leur volume réduit, l'emploi de ce terme, mais les proportions tendent à se développer, et l'on voit par exemple un Ibn Abī Zayd al-Qayrawānī (812-886 H) offrir sous cette forme un long manuel destiné à instruire les musulmans de leurs devoirs religieux. »

De ce qui précède, on proposera que la *risāla* a les traits suivants: (i) c'est une épître adressée à un destinataire réel ou fictif, (ii) la thématique générale est l'édification morale, politique, administrative, religieuse, etc., (iii) elle est plus ou moins longue.

Du point de vue de sa taille, notre *risāla* est courte (22 pages dactylographiées). De ce point de vue, elle ressemble plus à celles du fondateur de la confrérie derqawa, Larbi Derquaoui auxquelles il réfère, par ailleurs, que du traité de *fiqh* de Qayrawānī cité par Pellat, qui est un texte célèbre au Maroc jusqu'à nos jours. Cette

¹³ « Risāla », in *Dictionnaire universel des littératures*. Paris, Puf, p. 3202-3203.

taille est liée à l'objet du texte.

En effet, toute *risāla* met en relation un destinataire et un destinataire explicites. En est-il ainsi dans notre texte?

On remarque, d'abord, que le scribe, Leḥsen u Mbark ben Mḥemd u Imuddizt, se définit comme copiste:

*Nezḡa kra n wawal n ucelḥiy n Sidi Brahim ben ʿabdullah
Aznaḡ ad t-irḥem rebbi icar-nn g-is i tḡariqa n sṣ ufeyya
macann iḡtajja s imikk n lbayan fadd jhemn lixwan.i (p.6-7)*

« Nous avons vu quelques paroles en chleuh de Monseigneur Brahim fils de Abdallah Aznaḡ - que Dieu l'ait dans sa miséricorde. Il y fait allusion à la confrérie des soufis. Il a besoin d'un peu d'explication pour que les frères les comprennent. » (p. 6-7)

Il y a donc deux destinataires, le commentateur et l'auteur. Les destinataires de l'auteur ne sont pas explicités mais ceux du commentateur le sont: les frères, c'est-à-dire la communauté des « cheminants». Ces derniers ne sont pas fictifs mais bien réels puisqu'on peut recourir aux informations historiques rapportées par M. M. al-Sūsî pour les identifier.

La forme du contenu n'est pas le conseil au sens strict du terme mais rendre clair un court traité de soufisme. On est plus proche de l'épître de Qayrawânî que de celle des scribes royaux. Il s'agit effectivement d'exposer les obligations ésotériques des soufis comme, chez Qayrawânî, il s'agit des obligations religieuses exotériques.

Sans remonter jusqu'à Qayrawânî, il suffit de revenir aux épîtres du fondateur de la confrérie du commentateur, Larbi Derquaoui. Elles montrent bien, comme ici et dès le début du texte, que ses disciples lointains l'interrogent sur telle pratique, conduite ou question du rite soufi de sa confrérie. Il cite la question posée et identifie les auteurs de la question avant de rédiger son texte dont les questionneurs sont les destinataires. Il en ressort que le

statut du destinataire est d'être dans la position d'un demandeur de savoir alors que le scripteur est dans une position de maître. Ce statut circonscrit le texte comme l'espace où le maître dépose le savoir dans un but de transmission alors que le disciple, lui, va l'en extraire. Opérations banales, certes, mais à condition de ne pas considérer la textualité comme un moyen simple de communication du savoir, qu'elle n'est pas semblable au discours oral même si elle tente de l'imiter comme on l'a vu plus haut. La question est, donc, de savoir comment le maître encode le message et comment le disciple le décode dans et par l'écrit dans les deux cas.

3. *L'épître, l'oral, l'écrit*

Texte d'enseignement des principes du soufisme, l'épître est structurée selon les chapitres canoniques de cette discipline. Sans table de matières explicite en début ou en fin d'ouvrages, les chapitres sont clairement indiqués. Comment? Par les vers.

En effet, toute nouvelle idée, généralement un concept soufi, figure dans le texte versifié puis suivi du commentaire. Voici un exemple:

*Add akk izwarn y uyaras iy ibda yan
D lmaerifa n şaşit s ddalil d lburhan-i*

*Ce qui est tout à fait premier sur le chemin pour qui commence
C'est la connaissance vraie grâce à la preuve et l'argumentation.*

Sans lire le commentaire, on devine que les mots clefs sont *ddalil* (la preuve) et *lburhan* (l'argumentation). L'extrait suivant du commentaire l'atteste:

*Ddalil icemmel nnaql ula lxaql lburhan lxaql hell ad t-nian
d ma s tessent tayawsa zund inna-yak kra nnar d waman llan
y mani tannit-nn aggu d tzezzut gan ddalil i (p. 14)*

« L'argument relève du naql (référence aux textes canoniques) et de l'opinion à la fois, la preuve relève seulement de l'opinion. Ce sont eux qui te font connaître la chose. Par exemple quelqu'un te dit qu'il y a du feu et de l'eau et tu vois de la fumée et de la verdure. Ce sont des preuves. »

Cette structuration du texte n'est pas fortuite. Elle est semblable à celle utilisée par Ibn Ajiba dans son commentaire des maximes de Ibn Atallah. Or, ce dernier est non seulement une des références explicites du manuscrit, mais il est aussi un maître dont le commentaire est un texte exigé dans la formation des « frères», y compris ceux de la confrérie du scribe. Elle est plus ancienne et classique, voire normative puisqu'elle est celle utilisée par l'exégèse coranique et, particulièrement dans le Hadith. En d'autres termes, l'écriture, au sens sémiotique du terme, structure le texte, l'éloigne de l'oralité et l'article à d'autres textes, à l'écriture littéraire.

Même oralisé ou écrit dans une intention d'oralisation (un enseignement oral pour les analphabètes, par exemple), il échappe à la voix tout en l'évoquant scripturalement comme s'il refusait d'en faire le deuil. Appelons vocalité de l'écriture pour reprendre un terme Zumthor, cette tension qui n'est pas une spécificité du texte littéraire amazighe écrit traditionnel. Sa vraie originalité est dans le mode de combiner divers discours (Coran, Hadith, poésie) écrits et oraux (poésie) dans le souvenir de la voix et l'espoir de sa vocalisation, dans le refus du deuil de la voix.

Annexes

Bismillahi rrahmani rrahim waṣalla llahu wa sallama eala sayyidina Muḥammadin¹⁴

Inna Leḥsen u Mbark b. Mḥemmed u Tmuddizt Abcaqil isemg n walli t-ixelqen y ddat-nns ula leaql-nns rebbi - tabaraka wa taēala- lli ixelqen igenwan ula ikaln ula mag g-isn iqabel-tn s lqudra-nns d lḥikma-nns nḥemd i rebbi lexyar n nnieam a iga nḥemd-as nezzal f nnabi S. d laqraba-nns d laz waj-nns d laṣḥaba-nns A ijaza rebbi i lacyax d lwalidayn d lixwan d laqraba ula imuselmen a jmaein lexyar n leilm a iga leilm n ṣṣuffeyya ur illi mad t-issenn y tmizar n Sus ula mad t-isalan y ma nezra ula man nesmee aylli y t-id ser-s yiwi ccix-nny Sidi Seid u Hemmu y Lmeeder d ccix-nns Sidi Lḥajj Muḥammad Abellfae f ccix-nns Sidi Ḥmad b. Abdullah u Merrakc f ccix-nns Mulay Leerbi Dderqawi y Jbala f lacyaxnnsn y Fas R. ar nnabi S. Naḍr rrasayl n Mulay Leerbi ur t-isala wanna helli isalan lkutub-nns wan Lḥikam n Ibnu Ēaṭa Llah ard ig isemg i i id bab-lins ig-as lfiel acku wanna ra idawa ur t-ikafa a issen lkutub n ṭṭibb da iḥil ddwa ard ifk ix-f-nns u wedbib, isteemel ddwa leilm, iga sin larhad leilm isawaln y lferḍ d leḥlal d lḥaram-nettan a igan leilm n dḍahir d leilm isawaln y ma itteṣlaḥn lqulub d ma ttn-ittefsadn d ddwa-nnsn iy fesdn nettan ad salan ṣṣufeyya nettan a igan eilmu lbaṭin urd lkac f ula iwargatn d lekraym acku ar sawaln y lḥalt n lqelb lqelb, ixfa y wad ittuqf f dḍahir dḍahir ittuqf f y wad kra igan amuselm iṭṭaf g-is lḥaq-nns macc lbaṭin ur a y as-ittefrak bla id bab-nns bnadm, ixleq-t rebbi y sin laḍdad labdan nettan a igan lbaṭar isker-as lemēict d tmudaḥn d isafarn ar tn akk addran medden a jenn

¹⁴ Pourquoi cette transcription voyellée ?

akk lkuffar wissin rruḥ isker -as lemēiet leilm d ttaet a s ti-igan- isker-as timuḍan lejhalt d nnaḥiy isker-as isafarn d ttubt d ṣṣuḥba n ayt rebbi ywad ixuṣṣa s ayt liman ur illi y lemēiet n labdan ma irwan i larwaḥ aeku laddad ad gan bla tujjut iḥellan leilm n ṣṣufyya, nettan a kullu iḥtajjan leaql ikemmeln d lfaray d ttejrib d ṣṣuḥba n id bab-lins illiy immut ccix-nny Sidi Seid -ad t-irḥem rebbi- ukan kuyan iddeut ḥetta willi t fella-s eadanin y lḥayyat-nns aylliy gmem ecahawwat d layrad s lawrad yikelli salan ayt leqran d leilm aylliy ixelt lḥal y Sus ula Lyerb bla lqalil aylliy ilkem lḥal wanna isiggiln ddwa d rreḥ ihelk wanna ikcemn iselm illiy nezra yikann iḍehr-any s lfdel n rebbi d lbaraka n laeyax a nbiyyin kra lli bahra iḥtajja lḥal ar d-iḍher uyaras wanna iwafq rebbi ixuf lḥalak n ayt leyrur nezra kra n wawal n ucelḥiy n Sidi Brahim b. Abdullāh Aznag ad t-irḥem rebbi icar-nn g-is i tḥariqa n ṣṣufyya mace ann-iḥtajja s imik n lbayan fadd ad t-fhemn lixwan kra igan leilm labudda n id bab-nns lli asganin Ifiel ajj-nn akk leilm n ṣṣufyya.

Bismillah as-nebda irna kra s ibda yan/nessedfur-as ṣṣalat wa ssalam ɛla nbina

Ibda s yism n rebbi iliq bahra yikann y lumur fulkinin wanna izzullan f nnabi S. ur ay-t-ittxiyyab rebbi a igan tzallit fella-s d ad as-izayd rebbi ttaedim.

Leaqayd n ssuluk as riḥ ad tid-nawi/zy lktub n ṣṣufyya ad tn-inuwwr lbari

Les créations amazighes dans les aventures de l'histoire

Tassadit Yacine

Musée des Sciences de l'Homme, Paris

On ne peut comprendre les problèmes liés à la littérature amazighe si on fait abstraction de son histoire spécifique marquée par la dimension orale qui caractérise sa langue. Les rapports entre littérature, langue et culture constituent un lien indissociable. Les secondes ne sauraient exister sans la première et réciproquement. On ne peut donc évoquer la littérature sans évoquer la langue. Or la langue n'a pas été reconnue dans aucun pays d'Afrique du Nord (à l'exception du Mali et du Niger qui l'enseignent au même titre que d'autres parlers locaux) jusqu'à une date très récente. C'est en effet l'Algérie qui va faire le pas de la reconnaissance du berbère (tamazight) comme langue nationale et non comme langue officielle à la suite de soulèvements et de manifestations qu'a connus cette région.

Outre les difficultés liées à l'absence de démocratie dans l'ensemble des pays arabes, s'ajoute cette cécité de leurs dirigeants devant la diversité culturelle. Dès qu'ils sont confrontés à des questions pouvant les amener à reconnaître un pluralisme de fait, ils verrouillent toute expression, toute langue qu'ils ne contrôlent pas.

Ainsi, dans de nombreux pays, on en est encore à la devise : un peuple, une langue, une religion. Les minorités, qu'elles soient religieuses, ethniques ou linguistiques sont littéralement interdites de parole car la communication doit se faire dans la langue "légitime", entendons par là la langue officielle (l'arabe écrit et savant), les parlers arabes dits "populaires" étant également exclus de la culture officielle ; mais du fait de leur proximité avec la langue savante, ne ressentent pas la même exclusion que les berbérophones.

Dans ces conditions, reprendre les étapes historiques que la langue et la culture berbères ont traversées par le passé se révèle être une nécessité.

S'agissant de cette entité linguistique, le concept de "création" est, à tout le moins, problématique. On ne saurait nier l'existence d'une création spécifique dans la mesure où les oeuvres sont là pour nous le rappeler, que ces dernières se rapportent à la poésie chantée, aux contes ou à la musique. Même si par ailleurs on constate leur marginalité et leur état de précarité. C'est précisément dans cette situation qu'il convient d'examiner cette production, dans la mesure où une culture et une langue qui ont survécu, par la force des choses, en marge des institutions officielles, ne peuvent - dans la pratique - prétendre à l'égalité avec les cultures qui les entourent. De ce fait, les caractéristiques intrinsèques de cette création méritent d'être soulignées. Car avant de parvenir à exister en tant que culture, il faut d'abord passer par la reconnaissance de la langue. C'est précisément à ce niveau-là qu'il y a obstacle puisque la marginalité de tamazight, c'est-à-dire de la langue berbère, est aussi liée à l'histoire de toute l'Afrique du Nord et ne date pas des indépendances. Il faut remonter jusqu'à l'antiquité pour en comprendre la genèse.

Sans forcer le trait, on peut dire qu'en Algérie et au Maroc, au niveau officiel, depuis l'antiquité jusqu'en

l'an 2000, bien de l'eau a coulé sous les ponts, mais rien n'a changé concernant la langue. Grosso modo, disons que les relations ont été - tout au long de l'histoire - marquées par des rapports de force patents. Que ce soit avec le Punique, le Grec, le Latin et plus près de nous l'Arabe ou le Français, le Tamazight a été relégué au rang de "patois local", indigne d'être le vecteur d'une culture qui transcende les aléas de l'histoire. Que s'est-il donc passé et pourquoi cette peur de la langue, qui n'est autre qu'une forme de peur de soi, ou peur du refoulé ?

Cette supériorité de la langue et de la culture dominantes est d'autant plus accentuée lorsque les langues importées sont les fers de lance des **religions monothéistes**, par opposition aux parlers berbères, perçus comme étant des "vecteurs" de **paganisme**. L'imposition d'une langue dominante, support de la religion, a eu pour effet de fragmenter la langue et de la cantonner dans une position d'insularité, puisque les villes, les plaines (les endroits accessibles) ont été contraints d'adopter la langue dominante.

Insularité d'un côté, fragmentation en parlers locaux de l'autre, cela constitue un héritage difficile à assumer par les pouvoirs des pays concernés et par les intéressés eux-mêmes, c'est-à-dire les producteurs de culture issus de la société berbère. Si la création en Tamazight se trouve dans l'insularité que nous lui connaissons aujourd'hui, c'est précisément en raison de cette ambiguïté qui enferme le créateur dans le dilemme décrit par bien des intellectuels depuis : communiquer dans sa langue maternelle et rester obscur (dans le sens d'inconnu), ou choisir la langue dominante et se couper de sa culture d'origine. Ce phénomène s'est largement produit pour les Kabyles venus chercher du travail à Alger ou les Chaouis (population berbérophone de l'Aurès), à Constantine et bien sûr pour des natifs du Sous, du Rif ou de l'Atlas.

Cette ambiguïté a été astucieusement exploitée par les conquérants successifs. L'hétérogénéité culturelle, ethnique et religieuse était loin d'être perçue comme richesse, mais comme moyen de dresser les communautés les unes contre les autres (juifs / musulmans) les cultures (arabe / berbère) et enfin d'accentuer les distinctions ethnoculturelles (citadin / rural, arabophone/ berbérophone... Pour exister, la culture berbère a dû se faufiler dans l'espace très exigu qui lui était réservé par les colonisateurs, c'est-à-dire recourir à une ruse grâce à l'oralité de sa langue et de sa culture. Mais cette situation l'a compromise et l'a pour ainsi dire marquée. C'est pourquoi dans les pays nouvellement indépendants, on ne peut aujourd'hui évoquer le fait berbère sans être identifié au colonisateur comme si le fait de révéler l'existence de cette culture revenait à affaiblir la culture dominante et officielle. Il n'y a aucun doute que les jeunes Etats-nation n'ont pu s'empêcher de dissocier la culture berbère du fait colonial en particulier en Algérie. Le traitement qui lui est réservé relève en partie des "erreurs" réelles ou supposées de la politique coloniale qui, bien entendu, n' a pas manqué de jouer sur les différences pour se maintenir.

Les pouvoirs nationalistes marocain et algérien ont été doublement ligotés car tributaires d'un héritage qu'ils ont voulu assumer dans un volontarisme démesuré.

En ce qui concerne l'Algérie, le pouvoir se devait de tenir les engagements à la fois tacites et explicites faits à l'élite conservatrice et aux " frères " arabo-musulmans. Pour cela, il fallait inscrire la langue arabe et l'islam au chapitre des revendications nationales assimilées au lendemain de l'indépendance à des " constantes " de la nation, irréversibles et exclusives.

D'autre part, il devait également relever un défi en mettant fin à l'aliénation culturelle et pour cela, substituer l'arabe écrit au français.

Cependant cette équation si simple niait de toute évidence les réalités sociales et linguistiques de l'Algérie. Si pendant longtemps les Algériens avaient tu leurs spécificités au profit du seul désir d'indépendance politique, il va de soi qu'ils ne renonçaient aucunement à leur culture vécue, qu'elle s'exprimât en arabe, en berbère ou en français. Ce pluralisme de fait constitue une situation paradoxale engendrée par la colonisation et par l'histoire de ce pays et atteste précisément d'une évolution et d'une avancée culturelles mais qui ne seront pas considérées en tant que telles par les dirigeants. L'instauration d'un parti unique n'allait pas sans la mise en place d'une **culture unique** et d'une vision tout aussi unique du monde. C'est ainsi qu'une idéologie "à trois têtes", à la fois arabiste, islamiste, et socialiste s'est imposée aux Algériens. Ces trois concepts réunis ne pouvaient laisser de place en théorie à d'autres formes de culture que celle-là.

Pour sa part, la culture amazighe a fait son apparition sur la scène publique en partie grâce à cette petite lucarne, héritage d'une conception considérée actuellement comme désuète et anachronique. La création berbère pendant la colonisation n'a pas été une création proprement dite mais liée de près à l'étude de ce qu'on appelait le "folklore". Tradition de recherche qui va se perpétuer en semi-clandestinité avec l'indépendance. Très peu de création donc, comme si le besoin d'affirmation de soi était plus fort.

La littérature, précisément, va donc faire partie de cet ensemble : elle ne sera pas connue comme création spécifique d'une région mais comme résidu d'une tradition culturelle révolue.

Les auteurs kabyles, essentiellement des instituteurs, imitent leurs prédécesseurs, ils essaient de recueillir des éléments de la tradition comme pour prouver

l'existence d'une langue et d'une culture spécifiques attestant d'un passé.

Mais, bizarrement, cet effort de collecte s'est arrêté à l'oeuvre de Si Mohand (Fin du XIXe), comme si la culture berbère n'était que le vestige d'un passé révolu. Des médiateurs comme Jean Amrouche, Mouloud Féraoun, Mouloud Mammeri ont été les continuateurs de cette tradition menacée. Outre leurs oeuvres romanesques, leur travail s'est focalisé sur la collecte, la traduction et l'interprétation de textes anciens prouvant la richesse de la tradition et l'existence d'un peuple à travers cette dernière.

Mouloud Mammeri lui-même, un des meilleurs créateurs, s'est retrouvé pris par le désir de sauvegarde au détriment de la création. Il rééditera lui aussi des poèmes de Si Mohand (1969) et plus tard des poèmes kabyles anciens (1980). Ainsi, on est bien dans une tradition où l'oral se perpétue par les voies de l'oralité (chansons, contes, proverbes...), et le passage à l'écrit ne se réalise que grâce à la traduction par le biais d'une langue écrite dominante, le français. Ce passage à l'écrit sert en fait à justifier un champ de recherche qui n'a pas d'existence dans le registre des sciences sociales. L'anthropologie sociale et culturelle n'existant pas, elle s'inscrit dans le folklore et la militance.

La seule véritable création se fait dans la langue orale par le biais de la radio, qui émet uniquement en langue kabyle, et bien sûr la cassette et l'enregistrement à l'extérieur du pays.

D'une manière générale, la langue berbère, en Algérie, est interdite jusqu'en 1980. Cette date est marquée symboliquement, car elle marque la levée d'un tabou suivi d'une contestation : l'explosion populaire, appelée " Printemps berbère ", où les jeunes se sont dressés contre la vision antidémocratique du pouvoir central, interdisant à Mouloud Mammeri de donner une conférence sur la

poésie ancienne de Kabylie. Contestation qui se poursuit avec le cycle révolte-répression jusqu'en 1988 (date des fameuses journées d'Octobre) et 2002, où une jeunesse excédée se soulève contre tout ce qui incarne l'autorité politique, parti unique, administration, appareil économique d'Etat... Depuis cette date le tabou qui pesait sur la culture berbère est levé mais sans que cela soit suivi d'effet dans la pratique. La langue n'étant pas enseignée, les publications dans cette langue sont le fait des individus et non d'institutions. Peut-on cependant nier l'existence de grands poètes tels que Aït Menguellat, Matouïb Lounès, malika Doumrane, Imazighen Imoula, Yugurten, Takfarinas etc., et de plus en plus de romanciers ? La plupart sont publiés à l'étranger et sont peu diffusés en Algérie, à l'exception de quelques-uns qui ont paru en Algérie au début des années 90 (à la suite de Rachid Alliche, comme Zenia).

Au Maroc, la situation de la création berbère est sensiblement différente : les formes de domination étant différentes, la prise de conscience y a été beaucoup moins aiguë qu'en Algérie. Il n'en demeure pas moins qu'un large mouvement culturel commence à émerger et qu'un grand nombre de poètes, de romanciers cherchent à se faire connaître. Si le pouvoir en place a été réticent au départ, il a dû faire une avancée en fonction de l'importance du Mouvement culturel berbère, de la société civile. Tous ces éléments ont permis la création d'un Institut royal sur la recherche en tamazight.

Dramatique est en revanche la situation des Libyens qui, non seulement n'ont pas le droit de publier et d'écrire leur langue, mais sont interdits de parole dans les lieux publics. Que dire des populations touarègues qui ont conservé un parler des plus riches (au niveau lexical) des plus purs au niveau de la syntaxe, de la prononciation, ainsi que des pans entiers de termes techniques ayant disparu dans le nord et qui n'ont d'existence propre dans

aucun des pays où ils vivent (Algérie, Mali, Niger, Burkina Faso) ?

Il va de soi que la situation est encore plus dramatique à l'intérieur de chacun des pays. Je n'ai évoqué ici que les groupes les plus importants dont on parle parce qu'ils font parler d'eux. En Algérie, si les Kabyles sont présents sur la scène (aussi relative soit cette présence), c'est aussi parce qu'on les considère - à tort d'ailleurs - comme plus représentatifs que les autres Berbères. Là aussi, c'est encore un des stéréotypes de la colonisation, qui continuent à avoir cours actuellement. On évoque beaucoup moins les Chaouias (habitants de l'Aurès), les Mozabites (habitants de Ghardaïa et sa région), ou encore les Gouraris (Timimoun). Chacun de ces groupes a conservé sa propre spécificité malgré son appartenance à la berbèrité. La culture mozabite est non seulement très riche mais a des traits particuliers, liés à son histoire politique et religieuse (l'ibadisme), distincte des autres groupes berbères.

De 1980 à ce jour, malgré des tentatives de reconnaissance au niveau symbolique, il n'y a encore rien de concret au niveau réel, en particulier d'œuvre littéraire nouvelle. Ce qui montre bien comment le pouvoir en place est fortement dérangé par une culture qu'il ne maîtrise pas et qu'il ne considère pas comme sienne. Cependant la revendication (en particulier depuis 1992) sert les intérêts du pouvoir en place. La culture berbère désigne une population qui, dans sa majorité, n'est pas favorable à l'islamisme (qu'elle perçoit comme négateur de la langue berbère). De ce fait, elle permet au pouvoir de se servir de cet enjeu politique. Il ne reconnaît pas la langue mais joue sur les divisions politiques (le FFS et le RCD) pour se positionner lui-même. Depuis le printemps noir (Avril 2002), le pouvoir essaie d'utiliser la population contre les partis politiques locaux en mettant en avant d'autres groupes.

Aussi, concernant la création littéraire proprement dite, la majeure partie des productions se rapportent à la poésie. Ces productions sont souvent déterminées par la situation sociale du poète et du groupe. Les oeuvres sont souvent politiquement engagées, comme c'est le cas pour Aït Menguellat, Imazighen Imoula... On peut avoir aussi des militants engagés jusqu'à l'extrême dans la revendication de la langue comme Matoub Lounès qui attirera les partis politiques voulant s'en servir comme bannière, comme d'autres voudront le faire avec le féminisme (Malika Doumrane, Nouara, ...).

Mais l'on remarquera que ces artistes, pour la plupart, sont connus grâce à la chanson. La publication de leurs oeuvres sous forme d'ouvrages ne se fait qu'après une popularité acquise grâce aux médias.

Pour conclure, il nous semble important de réunir un certain nombre de conditions pour favoriser la création dans le domaine de la culture berbère. Parmi ces conditions, nous citerons l'exigence d'une double autonomie :

- Par rapport aux Etats-nations, la culture officielle ne doit en aucun cas étouffer les cultures régionales et nationales.

- Pour cela il est nécessaire de reconnaître la langue berbère dans ses différentes variantes. Reconnaissance qui signifie son enseignement.

- Publication et diffusion des œuvres au même titre que celles qui se publient dans la langue dominante.

- Accès aux médias.

- Droit à la traduction dans la langue officielle et en langue étrangère.

Enfin la reconnaissance de cette culture au sein des Etats nationaux devrait amener une autonomie par

rapport à l'ancienne métropole qui, consciemment ou non, joue encore et toujours sur les clivages Arabe/Berbère; et sous l'appellation de Berbère, ce sont les Kabyles qui sont désignés alors que l'amazighité recouvre, comme nous l'avons montré, un ensemble beaucoup plus vaste.

Peut-être faudrait-il indiquer qu'en matière de création artistique, la culture berbère connaît actuellement un certain dynamisme. Dans le domaine cinématographique par exemple, plusieurs films ont été réalisés, qui montrent la vitalité de l'identité amazigh en Algérie. Bien sûr, les détracteurs de ces oeuvres mettent en cause leur caractère "régionaliste", voire "séparatiste", mais ces critiques ne visent pas la qualité intrinsèque de ces oeuvres, mais plutôt leur prétendue inspiration idéologico-politique.

D'autre part, il existe à l'heure actuelle une solidarité réelle entre la revendication berbère et celle qui consiste à réclamer la reconnaissance du pluralisme culturel de l'Algérie. A la suite de Kateb Yacine, de nombreux artistes revendiquent la reconnaissance de l'Arabe populaire comme langue d'enseignement et de création au même titre que le Tamazight. Bien sûr, il ne s'agit pas de baptiser création toutes les productions sous prétexte qu'elles sont d'inspiration populaire. Dans ce domaine, l'authenticité ne doit pas servir d'alibi à la médiocrité. Mais si, au niveau du principe on admet que la véritable création n'est pas la fidélité à un patrimoine suranné, anachronique, qui, sous couvert de religion, prétend unir des populations fort éloignées (aussi bien par la géographie que par la mentalité, le genre de vie...), si on admet que la création véritable est plutôt celle qui donne à voir le vécu d'une société dans ce qu'il a d'immédiatement observable, dans ce qu'il a de problématique et de nécessairement ambigu, on aura fait oeuvre utile.

On aura en effet déblayé le terrain de manière à déculpabiliser l'artiste-créateur face à une culture importée, considérée comme supérieure mais tellement extérieure à soi. Longtemps les créateurs ont pensé que leur rôle était de sublimer, ou d'idéaliser la vie. La noblesse "naturelle" de la langue arabe se prêtait admirablement à ce désir de grandeur. Mais cette soif de style a fini par fonctionner à vide en quelque sorte. Le parler hiératique des personnages déteignait sur leur caractère et du coup ils n'avaient plus rien d'humain, ce n'était plus du sang qui coulait dans leurs veines mais des règles de grammaire et de rhétorique. Or pour qu'une langue soit porteuse d'une création originale, il faut que le créateur se l'assimile et qu'elle devienne comme un miroir pour celui à qui elle s'adresse. En un mot, il faut qu'elle soit pénétrée d'un vécu qui l'authentifie aux yeux du public visé.

Au cours des vingt dernières années de sa vie, Kateb Yacine avait décidé d'abandonner le genre littéraire qui l'avait fait connaître, à savoir le roman moderne, écrit en Français et s'inspirant de ce qui se fait de plus neuf en matière de littérature. Des critiques avaient parlé à son sujet de Rimbaud, Faulkner... Or, en plein milieu de sa carrière, il abandonne ses anciennes pratiques et se consacre au montage de pièces de théâtre en arabe dialectal et en kabyle, à l'écriture desquelles les comédiens, tous amateurs, sont invités à participer. Il expliquait ce choix par le désir légitime de l'artiste de communiquer intensément avec son public et de pouvoir contribuer à sa prise de conscience. De la même façon que Molière ou Shakespeare ne furent jamais aussi maîtres de leur art que lorsqu'ils étaient sur scène face à leur public. De fait, Kateb n'a jamais renié *Nedjma* ou *le polygone étoilé*, mais il estimait que ces œuvres par trop élitistes n'aidaient pas à répandre la culture dans la société et qu'en un sens ce qu'il dénonçait dans les œuvres importées du

Moyen Orient, à savoir l'académisme et la distance, on le retrouvait dans ses propres romans. En cela, il rêvait d'un art vivant dont les effets sur le public seraient immédiats, un art qui contribue à faire avancer la société vers plus de sagesse et de lucidité.

Il nous semble, pour conclure, que si l'on veut protéger la création et les créateurs dans nos sociétés, il faut reconnaître à la culture une autonomie par rapport au politique. De la même façon qu'on ne peut contraindre par la force une nation à adopter une nouvelle croyance, de même il est vain et dangereux de contrecarrer la volonté d'une communauté d'affirmer son identité à travers les oeuvres de son choix.

الأدب الأمازيغي بين التاريخ له والتاريخ من خلاله

حميد تيتاو - محمد لطيف

قد يكون مجرد طرح فكرة التاريخ للأدب الأمازيغي بأجناسه المختلفة مجازفة، وقد تكون محاولة اللجوء إليه لبناء المعرفة التاريخية مغامرة، فالجانبان يثيران قضايا منهجية لا زالت تتفاعل وتختمر في أوساط المؤرخين والأدباء في ان، وبعبارة أدق كيف يمكن أن نوفق بين الأسئلة الجديدة التي يطرحها مؤرخ اليوم حول المجتمع والثقافة والسياسة والذهنيات وغيرها، وبين ضالة رصيدينا الوثائقي؟ وهل بإمكان الرصيد الهام الذي يحويه الأدب الأمازيغي الشفهي أن يجيب على بعض هذه الأسئلة؟

صحيح أن البحث التاريخي المغربي قد خطا خطوات هامة خلال العقود الأخيرة بفضل ثلة من الباحثين الذين تمكنوا من فتح نوافذ جديدة، وسبر أغوار قضايا كانت تعد من قبل في عداد التاريخ المنسي أو المسكوت عنه، بتوظيفهم لمناهج جديدة مكنتهم من الانفتاح على مضان جديدة لم تكن من قبل تدخل في حقل التاريخ، ومنها كتب الآداب وغيرها، وقد ساعد ذلك، فعلا، على الانتقال بالبحث التاريخي إلى مستويات أعمق. رغم ذلك، فإننا نعتقد جازمين أن القصور سيظل صفة لصيقة بهذا البحث ما لم يعتمد الأدب الأمازيغي مادة أساسية له في دراسته لتاريخ المجتمع المغربي.

فمن خلال قراءة أولية للمادة الوثائقية لمجموعة من الدراسات التاريخية الأكاديمية، التي جعلت من المجتمع المغربي في مختلف مراحل التاريخ حقلًا لها تتجلى طبيعة هذا القصور. فقد اعتمدت هذه الدراسات على مجموعة من كتب الآداب الناطقة بكل من العربية والدارجة لتحليل مجموعة من

القضايا المتعلقة بالمجتمع والثقافة والذهنيات، معممين مختلف النتائج التي توصلوا إليها على مختلف مناطق المغرب، في حين ظل التراث الأمازيغي وما يحويه من مادة هامة بعيدا عن هذا الاهتمام، وهو ما من شأنه أن يسقط تخريجات هؤلاء الدارسين في مازق الإسقاط والابتسار وربما أكثر من ذلك.

حقيقة أن صفة الشفاهية التي ظلت لصيقة بالأدب الأمازيغي، وهي الميزة التي "تستمد تبريرها من طبيعة وواقع اللغة التي تتوسلها أجناسه للتعبير عن ذاتها"¹ تمثل العائق الأساسي الذي أبعد هذا الأدب عن اهتمام المؤرخين، إلا أن ذلك لا يمكن أن يبرر الكثير من المنزقات التي وقع فيها العديد من الباحثين، نتيجة إغفالهم لهذا الموروث الهام.

لقد سبق أن أكدنا في دراسة سابقة أن "الاهتمام بالتراث الأمازيغي والعمل على جمعه وتدوينه ودراسته دراسة مدققة، بهدف إخراجه إلى منطقة الضوء، سيسمح بتكوين رؤية شمولية، ومتكاملة تتجاوز مستوى النظرة الضيقة، ومستوى المعاملة السطحية التي عومل بها هذا التراث على مر العصور"²، مثلما أكدنا أن البحث في هذا التراث و"دراسته دراسة برينة وبمنهجية تراثية ناجعة علميا كفيل بإماطة اللثام على جوانب مهمة من الحضارة المغربية، وبالإجابة على العديد من الإشكالات، وسد الكثير من الحلقات المبتورة التي يعاني منها تاريخ المغرب"³.

¹ الحسين المجاهد: نحة عن الأدب الأمازيغي بالمغرب. مجلة أفاق العدد 1، السنة 1992، ص 125.

² محمد لطيف - حميد نيتاوي: ملامح من التاريخ الاقتصادي والاجتماعي لقبائل أيت عطا من خلال أمثالها - مساهمة في تدوين الأمثال الأمازيغية - مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء طبعة 1، 2003 ص 5.

³ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الظاهر إذن، أن العناية بالتراث الأدبي الأمازيغي بمختلف أجناسه⁴ من حكاية، وأسطورة، وخرافة، وأمثال، وشعر وغيرها سيظل مطلباً علمياً ملحا في الوقت الراهن فقد صمدت هذه الأجناس "عبر آلاف السنين أمام مختلف العناصر المهددة لهويتها، ولم تردها القرون المتلاحقة من الاحتكاك بغيرها من الثقافات إلا غنا ورسوخا رغم ما بقيت فيه ولمدة طويلة من شفوية ضاع معها الكثير من ثرواتها الأدبية"⁵.

إن هذا الصمود للأدب الأمازيغي له دلالاته التاريخية، إذ يصدر عن عصره بمواصفاته الحضارية والسياسية والثقافية والاجتماعية، وشهد تغييرات تبعا لتغير الذوق والثقافة مؤسسا أو مرسخا أو نائرا على التقاليد، فكان بذلك وجها ثقافيا متميزا، يستوعب ما يستوعب من الفنون الأخرى كالغناء والرقص والموسيقى، ويستقطب ما يستقطب من اهتمامات وهموم جمهور واسع، تتناقله الأجيال ويعد بذلك طريقة فريدة في تأسيس التاريخ مغايرة وموازية للطريقة التاريخية التقليدية التي تهتم بالأحداث والأشخاص والدول، ويكفي أن نقدم هنا نموذجين من هذه الأجناس للتأكيد على أهمية هذا التراث بالنسبة للمؤرخ وغيره.

- الشعر الأمازيغي

يعتبر الشعر من أقدم هذه الأجناس الأدبية في الثقافة الأمازيغية، وهو أكثر الفنون انتشارا وتداولاً في المجتمع الأمازيغي قديما وحديثا، ويمثل في ارتباطه بفني الغناء والرقص ظاهرة اجتماعية تتدمج في المناخ الثقافي، وفي الحياة اليومية للمجتمع الذي يتمخض عنها، والذي يتوسلها كتعبير عن أفراده

⁴ للمزيد من التفصيل حول هذه الأجناس الأدبية، انظر: الحسين المجاهد، مرجع سابق، من ص: 125 إلى 132.

⁵ المرجع نفسه، ص 131.

وأحزانه وانشغالاته، فيكون انبثاقها مقرونا بالمناسبات الاجتماعية والدينية التي توقع حياة الأفراد والجماعات⁶.

تبدو أهمية الشعر الأمازيغي في الكتابة التاريخية في كونه يعبر عن مواقف أصحابه أو المتعنين به، ونظرتهم للحياة الاجتماعية، فضلا عما يمكن أن يتضمنه من وصف لمظاهرها العامة. ويكفي أن نشير هنا إلى تلك القصائد التي أرخت لكثير من الملاحم والحروب⁷، أو التي عبرت بشعور صادق عن الكوارث التي ألمت بالمجتمع المغربي، فضلا عن المادة الهامة التي تحتويها حول كثير من القضايا الاجتماعية من مثل الأطمعة، والألبسة، وعن الحياة اليومية للمجتمع الأمازيغي، وتقاليد الزواج، والعلاقات العائلية، ووضعية الخدم والعبيد، ويكفي أن تقدم نموذجا يكشف مدى قدم المادة التاريخية التي يضمها من جهة، وأصالة هذه المادة وتنوعها، وقيمتها التاريخية من جهة أخرى:

أيسليت لواجب أيدامن أوزنغ

إيسلي إيسغا كراض إسمخان

أدام خدمن أرام تاكمن أرام سكسان س أليواض.

وغير ذلك من الأمثلة كثير.

- الأمثال الأمازيغية:

⁶ المرجع نفسه، ص 129. أحمد عصيد، "فاجس التحديث في النص الشعري الأمازيغي المكتوب"، مجلة افاق العدد 1، 1992، ص 135.

⁷ من الدراسات التي اهتمت بالشعر الأمازيغي مادة للتاريخ انظر: محمد شفيق، الشعر الأمازيغي والمقاومة المسلحة في الأطلس المتوسط وشرقي الأطلس الكبير" (1934-1912) مجلة الأكاديمية العدد 4، نونبر 1987، ص 69-100.
- Basset, A. *La langue berbère*, Oxford, 1952.

لقد مكنتنا دراسة قمنا بها لجانب مهم من هذا التراث الأدبي، من ملامسة مجموعة من القضايا الثقافية، والاجتماعية، والاقتصادية التي تطرحها الأمثال، فلاحظنا الكم الهائل لهذه الأمثال - رغم اقتصارنا على مجال جغرافي محدد - وتعرفنا على بعض أوجه الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والذهنية من خلالها، مثلما مكنتنا من وضع بعض المصوغات العلمية لضرورة استغلال هذا التراث.

وكانت لانطلاقنا من مجال جغرافي محدد هو مجال آيت عطا حسنة علمية معتبرة، فتحديد المجال الذي وقع عليه الاهتمام سمح بتأكيد فكرة مدى تنوع وغنى الموروث الأدبي الأمازيغي والزخم الهائل الذي يمكن جمعه من مختلف المجالات الجغرافية الأخرى.

ولئن كان اهتمامنا قد اقتصر في استيفاء المادة المتعلقة بالتاريخ الاقتصادي والاجتماعي من هذه الأمثال، فإن ما تضمنه من مادة علمية حيوية - رغم صعوبة اعتمادها - ستسمح، ولا شك، بدراسة مختلف القضايا التي يطرحها الباحث والمتعلقة بأنماط التفكير وانشغالات الإنسان الأمازيغي وغيرها، فضلا عن كونها تمثل حقا معرفيا هاما للبحث في مختلف التخصصات الأدبية والعلمية الأخرى.

ولتبيين هذه الأهمية نسوق النماذج التالية:

إيلي لهمنك آ وعطا، ما لحاكم إيسن ما يداس نيغ.

إيرميت الصلح داشن تامصلوحت.

فالمثل الأول يحيل من مضمون قصته إلى معلومات تعود إلى فترة الاستعمار الفرنسي حيث يتحدث عن مقاوم ألقى القبض عليه فامتثل أمام الحاكم الفرنسي، وأثناء استجوابه حاول أحد العملاء المكلفين بنش الذباب للحاكم ترجمة أقواله من الأمازيغية إلى الفرنسية فنهزه المقاوم قائلا بالمثل. بينما يشير الثاني من خلال عباراته إلى العلاقة التي ربطت بين قبائل آيت

عطا و الولي سيدي عبد الله بن حساين الذي يعتقدون بولايته
وصلاحه.

دون أن نضاعف في ذكر الأمثلة عن أهمية الأجناس
الأدبية في التدوين التاريخي نرى أنه من الضروري أن نشير
إلى قضية أساسية في هذه الورقة التي نقدمها وتعلق أساسا
بمسألة التاريخ للأدب الأمازيغي.

تطرح مسألة التاريخ للأدب الأمازيغي بكيفية دقيقة
مجموعة من الإشكالات، وقد يرجع ذلك أساسا إلى طبيعته
الشفهية المعتمدة على الذاكرة الجماعية أو الفردية التي غالبا ما
لا تسلم من عيوب الانتحال والتشويه أحيانا، أو ضياع مصادره
الحقيقية أحيانا أخرى، وخاصة حينما يتعلق الأمر بالإنتاجات
القديمة والمتوارثة عبر مختلف الأجيال. وغير خفي أن الدراسة
العلمية للأجناس الأدبية الأمازيغية سوف تكشف أنها نتاج تراكم
تمتدح فيه ترسبات متعددة تغوص جذورها في أعماق التاريخ
القديم.

حقيقة أن الموروث الأدبي الأمازيغي يحمل في طياته
بعض الإشارات التي تمكن من تأريخه على المدى الطويل،
على الأقل، سواء على مستوى الغرض أو الموضوع أو الشكل
إلى غير ذلك من المقاييس التصنيفية التي من شأنها أن تساعد
على إسناد كل إبداع إلى عصره. ومع ذلك، فإننا نعتقد أنه من
الصعوبة بمكان أن نخضع الأدب الأمازيغي لمقاييس التحقيب
المعروفة على مستوى التاريخ، أو نسقط عليه المعايير
والتصنيفات التي صنف بها الأدب العربي أو الفرنسي أو غيره.

وإذا كنا نلاحظ أن هذا الإشكال يتقلص كلما اقتربنا من
الأدب الحديث حيث تبدو الشواهد واضحة والقرائن بيّنة، فإننا
نرى أن تصنيف وتاريخ الأدب الأمازيغي القديم يحتاج إلى
المزيد من البحث والتمحيص تتولاه فرق بحث متخصصة

⁸ الحسين المجاهد، مرجع سابق، ص 127.

يشارك فيها السنني، والمؤرخ، والسوسيولوجي، والأنثروبولوجي كل بدوره.

- المشاكل والمعوقات:

إذا ما تم التسليم بأهمية الأدب الأمازيغي بمختلف أجناسه في كتابة تاريخ المغرب، والإمكانات الهامة التي يقدمها من أجل سد الكثير من الفجوات التي يعاني منها هذا التاريخ، فإن اعتماد الباحث هذا النوع من المصادر لا يسلم من صعوبات ومعوقات منهجية على الخصوص. ويمكن عرض أهم هذه المشاكل والمعوقات في النقاط التالية:

1- الطبيعة الشفهية: لعل من بين أهم العوائق التي تعوق عمل المؤرخ هي الطبيعة الشفهية الغالبة على الأدب الأمازيغي، ذلك أن الاعتماد على الذاكرة الفردية أو الجماعية في الحفاظ عليه يجعله عرضة للنسيان والانقراض، فضلا عما يمكن أن يطاله من اختلال وتشتت، ذلك أن حفظ القصيدة أو أي جنس أدبي شفهي أمازيغي يخضع لجملة مقاييس ومعايير مختلفة، ولا تعدو هذه المعايير، في الغالب، أن تكون مرتبطة بالجمال وجودة الإيقاع وبالتالي تأتي المعلومة التاريخية من خلالها مبتورة أو مختلة.

2- التحديد الزمني والمكاني: يعتبر توطين النص الأدبي الأمازيغي في الزمان والمكان من أصعب الإشكالات التي تقف أمام الباحث، فإذا كانت بعض النصوص قد تسعف في معرفة تحديدها الزمني بفضل ما تتضمنه من إشارات تاريخية واضحة، فإن أغلب النصوص يصعب توطينها زمنيا، وهذا ما يتطلب من المتعامل معها منتهى الحذر المنهجي. والظاهر أن هذا المشكل قد يطرح بحدة بالنسبة للذي يريد التأريخ لحقب تاريخية قصيرة، ويزداد حدة كلما تدرج المؤرخ وتوغل في الأزمنة البعيدة. والصعوبة نفسها تواجه الباحث في توطين النص الأدبي الأمازيغي في المكان، ذلك أن معظمها لا يشير بتاتا لهذا العنصر -لا بد أن نسجل هنا بعض الاستثناءات التي

أشار فيها أصحابها عن مكانها بصيغة مباشرة مما قد يسقط المؤرخ في فخ التعميم والأحكام المطلقة.

3- طغيان المادة الأدبية: لا شك أن الأدب الأمازيغي، وكما أسلفنا، لا يدخل ضمن المضان التاريخية الصرفة لذا فالأديب لا يعبر أي أهمية للحدث التاريخي، فهو يحاول عرض موضوعه ويجتهد في تضمينه مختلف المحسنات خاصة اللفظية وهذا ما يلقي على المؤرخ مهمة الكشف عن خلفياته الاجتماعية والسياسية.

4- القضية اللغوية: إن الاختلاف بين المستويات اللسانية، ولو الجزئي، التي يرد بها النص الأدبي الأمازيغي الشفهي (بين مناطق سوس، والأطلس، والريف) تعتبر من بين الصعوبات التي تجعل الباحث يتجنب الوقوف على بعض الجوانب التي ينقب عنها، والتي تفرض الاتجاه نحو هذا التراث بمختلف أشكال تعبيره.

5- الخاص والعام في الأدب الأمازيغي: فبالقاء نظرة على المادة التاريخية التي يمدنا بها الأدب الأمازيغي الشفهي نلاحظ بأنها تعكس ظواهر يتداخل فيها الخاص والعام، ومن ثمة فإننا ملزمون بالكشف عن الحالات الطرفية والطارئة لتجنبها عند صياغة الخلاصات العامة، كما أن الاهتمام يجب أن يتوجه نحو الظواهر العامة وذلك بفرز الحالات التي يبدو عليها التأثير بالفترة التاريخية المراد دراستها.

- المقترحات -

من خلال عرضنا للمشاكل والمعوقات، يتضح أن التأريخ من خلال الأدب الأمازيغي الشفهي بصفة عامة يعتبر مجازفة والركون إلى مادته التاريخية مغامرة، وذلك لما يثيره من قضايا منهجية معقدة تجعل أمر فكها عسيرا، فالتعامل معها يستلزم إعمال النظر والتسلح بجملة من الأدوات المنهجية لإزاحة الضباب الذي يلف الكثير من المواضيع، وتجاوز نقائصه

في أفق وضعها في قيمتها الوثائقية. وهو ما لن يتأتى، من وجهة نظرنا، إلا بعد الوقوف على المقترحات التالية:

1- العمل على الانتقال بالأدب الأمازيغي من صيغته الشفهية إلى الصيغة المكتوبة عن طريق النقاط وتدوين ما يمكن التقاطه من أشكال التعبير الشفهي، بهدف إخراجها إلى منطقة الضوء، وبالتالي فتح مجالات وقضايا بكر للبحث والدراسة.

2- العمل على تعميم لغة موحدة تأخذ بعين الاعتبار الاختلافات اللسانية أو حتى الصوتية، بين مختلف اللهجات الأمازيغية، ولعل هذا ما يدفع إلى وضع قاموس أساسي يضم مادة معجمية كفيّلة بتسهيل عمل الباحث في هذا الإطار.

3- إنجاز مشروع التدوين بشكل جماعي، وذلك بخلق فرق بحث تتخصص كل منها بجنس أدبي محدد، ونقترح أن ينجز المشروع بطريقة مرحلية وحسب خطة زمنية معدة إعدادا دقيقا، تهتم المرحلة الأولى بالجمع، ثم التدوين في مراحل لاحقة، مع الاسترشاد بمتخصصين في حقول معرفية متنوعة مثل اللغويين، و اللسانيين، والمؤرخين، وغيرهم.

4- التدوين العلمي للأدب الأمازيغي: أي أن يتم إخضاع ما يتم تدوينه لشروط التحقيق العلمية، وبمنهجية تراثية ناجعة.

5- فرز المادة التاريخية التي يتضمنها الأدب الأمازيغي، وتوظيفها توظيفا منهجيا يعتمد أدوات قادرة على تطويع النص الأدبي الأمازيغي وجعله وثيقة تاريخية لا غنى للباحث عنها، ولعل هذا ما يدعو إلى ضرورة إعادة النظر في مفهوم الحدث داخله بشكل يساعد على فهم منطقه واتجاهه، ولما لا ؟ ابتكار مواضيع جديدة من خلاله.

6- العمل على تجاوز مشكل الزمان والمكان الذي يحول دون استغلال نصوص كثيرة من الأدب الأمازيغي (الحكاية، واللغز، والمثل...) وذلك بالاستعانة بنصوص

أسطوغرافيا أخرى ومقابلتها وتحقيقتها تاريخيا. مثلما ستكون لهذه النصوص التي لا تحوي إشارات تاريخية تساعد على توطينها زمانيا، أهمية، شأنها شأن أغلب المصادر التي هي شهادة على الذهن أكثر مما هي شهادة على الواقع، في دراسة ذهنية الإنسان الأمازيغي وأشكال تفكيره، وبذلك يصبح التعامل مع النص الأدبي الأمازيغي أغنى وأفيد.

7- الاستفادة من الإمكانيات الهائلة التي تقدمها التكنولوجيا الحديثة، حيث أنه من المفيد أن توضع كل المشاريع المنجزة بخصوص تدوين الأدب الأمازيغي في الحاسوب تسهيلا للمراجعة، وأن يفتح موقع خاص في شبكة الأنترنت يمكن المهتمين من الاطلاع على ما تم جمعه، ويسهل عملية الاتصال بين المشتركين في المشروع.

خلاصة:

من خلال هذا العرض الموجز يتضح أن الأدب الأمازيغي وعلى الرغم مما تعرض له من طمس وتعتيم متعمدين وما تطرحه طبيعته الشفهية من مشاكل ومعوقات، فمن الأكد أن الحفر في مخزونه والعناية به كفيل بإماطة اللثام على جوانب مهمة من الحضارة الأمازيغية، والإجابة على الكثير من الإشكالات وسد العديد من الفجوات التي يعاني منها تاريخ المغرب.

وإذا كنا نقر بأهمية الأدب الأمازيغي في الكتابة التاريخية فإن التاريخ له والتاريخ من خلاله يظل يطرح صعوبات بالغة، ويثير قضايا منهجية شائكة ومعقدة تجعل الاستفادة منه أمرا ليس بالهين، وبالتالي فالتعامل معه يتطلب إمعان النظر والقيام بجملة من الإجراءات حتى يكون الحوار معه أغنى وأفيد.

الأدب الأمازيغي بين الشفاهي والكتابي

محمد أفضاض

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية؛ الرباط

ربما من الضروري التذكير أن أصل التواصل الإنساني كان هو التواصل الشفاهي، وما زال هذا الأصل مهيمنا إلى الآن عند كل الشعوب، حتى في الوسائط الحديثة والمتقدمة. وقبل أن يكتشف الإنسان رموز الكتابة بكل أنواعها لتشكل أنساق الكتابة في ما بعد، كانت كل الإمكانيات الفكرية والفنية، خاصة منها الأدبية، تعتمد على الشفاهي، فكان الشعر شفاهيا يقوم على الإلقاء، ومن هذه الشفاهية اكتسب هذا الجنس جماليته الإيقاعية، وكانت الأمثال والحكم مركزة معتمدة على الاستعارة والكناية بشكل منغم، شفاهية، وكان الحكيم، بكل تنويعاته، قبل أن تقيده الكتابة، شفاهيا يتأسس على التوازنات الصوتية المثيرة للمتلقي... لذلك كان الأدب يتداول عبر الشفاهي، بل وحتى الآراء حوله، إلى عهد قريب، كانت شفاهية... هكذا انطلقت الثقافات الإنسانية كلها من الشفاهي، وتحولت إلى ترميز كتابي، حين حقق الإنسان إحدى أهم ثوراته الحضارية الأولى في وجوده. وحين ظهرت الكتابة انقسمت الشعوب تدريجيا إلى فئات ضيقة كاتبة وقارئة في موقع اجتماعي أرستقراطي، وإلى عامة الشعوب في موقع هرمي منحط على هذا المستوى للجهل بالكتابة، احتفظت في التعبير عن وجدانها وفكرها على إبداعاتها الشفاهية. فاكسب المكتوب طابعه النخبوي والفردي الضيق، بينما اتخذ الشفاهي صيغته الجماعية، "وخضع العمل الأدبي (المكتوب)، كما تقول نيقول بلمون، لإرادة إبداعية فردية، حتى ولو كان هناك إحساس بوجود إلهام خارجي، فإنه إحساس يستقر بقوة داخل الفرد المبدع، بينما الشكل البسيط (الشفاهي) للأدب يتم إنتاجه وتطويره

بالذات حين يتم نقله (عبر الرواية)، دون أن يعي الناقل (الراوي) أنه يبدع. ويتميز هذا النوع من الإنتاج، أيضا، باحترامه القواعد الضمنية غير المعلنة في الجنس الأدبي¹، كما تقول الباحثة نيكول بيلمو Nicole Belmont. لذلك يبقى "كلام" (كتابة) الأديب نهائيا وعمله الأدبي مغلقا - تضيف نفس الباحثة -، بينما "الكلام الأدبي المعتمد على الشفاهية، هو كلام متحرك وجماعي. وكل خصائصه تقابل خصائص الأشكال العالمية، التي لها وجود محدد مغلق وجامد، ثابت بواسطة الكتابة، وتعود أهميته إلى المبدع"². وحسب جان لويس جوبير، " فإن الشعر، والأدب عموما، باعتباره لغة - ذاكرة، يحقق شكلا يحفظ، يخزن، ويبلغ. وتبقى وظيفة البيت الشعري، القائم على اطراد الإيقاع بالعودة مرارا إلى القافية، وبالتكرارات الجناسية والتوازنات الصوتية، هي مساعدة اشتغال الذاكرة"³.

لا أريد بهذا تفضيل الشفاهي عن الكتابي أو الانتقاص من الكتابي، خاصة وأن الكتابة هي طفرة مهمة في حياة الإنسانية، ومتحف واسع يحتوي كل العالم يحفظ الوجود الذهني والوجداني للإنسان ويطوره ويساهم في ترفيهه... لكن أريد فقط أن أؤكد على أن الفعلين متكاملان، في حياة المجتمعات، فالكتابة إرادة فردية واعية يتسرب فيها كثير من الشفاهي خاصة في ما يتعلق ببعض الأفكار وأساسا ما يتعلق بالتناسق والإيقاع والتخييل، بينما الشفاهي هو عمل جماعي غير إرادي وغير واع، لأنه أساسا ينبع من الوعي الجمعي المتضمن للاوعي الجمعي، هو عمل جماعي ينتقل في المكان وفي الزمان بين الجماعات البشرية، عبر متقن لفن الكلام المحفوظ على قواعده الأساسية والمغير كل مرة لكلماته ونغماته والمضيف لما يزيد المنقول أكثر تأثيرا في

¹ - Nicole Belmont. *Poétique du conte*, Paris, Ed. Gallimard, 1999, p.10.

² - نفس المرجع ص. 10.

³ - Jean - Louis Joubert. *La Poésie*, Paris, Edi. Armand - Colin, p. 13.

المتلقي وخاضعا للسياق، المنعش للذاكرة ومن ثم للذهن... ولكن أيضا يبقى هذا الشفاهي يستفيد من المكتوب حين ينتقل المكتوب أيضا إلى الشفاهي ويفقد فرديته وانغلاقه فيندمج في الجماعي والمفتوح. وأريد أيضا التأكيد على أن طاقة الخلق في الكتابي الفردي هي المتوخاة بينما طاقة الخلق في الشفاهي مضمرة وخاضعة لمتطلبات السياقات وأوضاع المتلقي الجماعي. وأن الشفاهي أسبق من الكتابي...

لذلك حتى في المجتمع المغربي عموما لم تنتشر الكتابة العربية، وتخرج من حاشية السلاطين، إلا في أواخر القرن التاسع عشر، ولم تنتشر خارج المدن الرئيسية، كأداة مجتمعية، إلا منذ الستينيات من القرن الماضي، لذلك يبقى ميلاد الكتابة العربية في المغرب، خارج المجال الديني والمجال البلاطي، لم يكن ربما إلا مع ميلاد الكتابة الأمازيغية.

● كتابة وتلقي الأمازيغية:

من المؤكد أن الأدب الأمازيغي لم يعرف الكتابة، على الأقل خلال المرحلة العربية-الإسلامية، رغم أن الكتابة الأمازيغية عرفت في المراحل السابقة... فقد ارتبطت العربية، لغة ورموزا بالإسلام، بالمقدس، بالأشراف، بالفقهاء، بالأدباء، اعتبرت أسما كتابة وأقدس لغة، لذلك عمدت النخبة إلى احتقار الثقافة المحلية بما فيها الأدب، واعتبرتها أحيانا مدنسة وأحيانا مرتبطة بالوثنية والجاهلية، واعتبرتها لاثقافة/ جهلا/ كفرا/ توحشا، فأعلنت عليها الحرب المباشرة وغير المباشرة، مرة باسم الدين ومرة باسم الوحدة الوطنية.

لذلك يهيمن على الثقافة الأمازيغية، إلى يومنا هذا، التلقي السمعي حتى في مستواها العالم، باعتبار أن الثقافة الأمازيغية لم تعرف الكتابة، ومع ذلك -كما يقول الأستاذ محمد شفيق-: "مع أن اللغة الأمازيغية جردها الزمان من كتابتها، ومع أن الناطقين بها لم يعنوا كثيرا بتدوين انتاجاتها الأدبية، ومع أنها لم تكن قط لغة تلقين أو تعليم، ولم تكن موضوع بحث وتحليل إلا ابتداء من القرن الماضي، فقد ظلت حية في افريقية الشمالية كلها

والصحراء الكبرى إلى يومنا هذا...⁴ والحقيقة في رأيي أن إشكالية الثقافة الأمازيغية هي أيضا إشكالية القراءة وليست إشكالية الكتابة فقط. فقد عرفت هذه الثقافة الكتابة، على الأقل، منذ القرن التاسع عشر بشكل واسع، بالحرف العربي، خاصة في منطقة سوس، وبالحرف اللاتيني عند الجامعيين والباحثين الأوربيين. فإذا قمنا بمحاولة جرد ما كتبه هؤلاء، خاصة الفرنسيين والاسبان، حول اللغة والأدب الأمازيغيين، نجد أنفسنا أمام مكتبة ضخمة جدا...

وتقوم كتاباتهم على أربعة مستويات: 1- كثرة التنقلات والأسفار قصد الجمع من أفواه الناس بعد التعايش معهم وتمثل بعض العادات والتقاليد ثم التمكن من اللغة الأمازيغية... 2- مستوى الجمع والتدوين، خاصة جمع الأدب الأمازيغي وتدوينه... 3- مستوى جمع اللغة الأمازيغية في المعاجم الفرنسية الأمازيغية أو الإسبانية الأمازيغية... 4- وصف اللغة المجموعة وأدبها، من خلال دراسة بنائها الكرافيكى والنحوي والصرفي... ومن خلال البحث الأدبي في الحكاية والأشعار والأمثال... وفي المستويات الأربعة تلك أسسوا منذ أكثر من قرن ونصف، الكتابة الجرافيكية بالحرف اللاتيني، حيث اعتمدوا الحروف اللاتينية التي تطابق الأصوات الأمازيغية وعدلوا الحروف اللاتينية التي لا تتطابق صوتيا مع الأصوات الأمازيغية لتكون مناسبة، وأحيانا احتفظوا بحروف عربية من مثل العين والحاء... وقد خضعت هذه العملية للتطوير والتحويل على امتداد الفترة المذكورة، إلى أن أصبح هذا الحرف اللاتيني هو حرف رئيسي في كتابة الأمازيغية إلى حد الآن.

ويمكن الإشارة في هذا المجال إلى ما قام به أمثال René Basset منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، و André Basset و Henri Basset، سواء في جمع ودراسة اللغات الأمازيغية أو في جمع ودراسة الحكايات الأمازيغية، أو جمع

⁴لمحة عن ثلاثة وثلاثين قرنا من تاريخ الأمازيغيين. ص. 63. طبعة دار الكلام للنشر والتوزيع 1989 الرباط.

ودراسة أسماء بعض الأشياء الأمازيغية ك"الباب"، وكأسماء المعادين والألوان... أو ما قام به P. Galland من دراسة تقنية للحكاية الأمازيغية... و S. Biarnay من دراسة للغة الريفية 1917، والدراسة الانتوغرافية واللسانية لشمال إفريقيا 1924... و Edmond Destaing الذي درس اللهجة السغروشنية للأطلس المتوسط، ولغة سوس 1920... والأعمال التي قام بها الإسبان من مثل Pedro Sarrionandia حين دراسته نحو اللغة الريفية سنة 1905. و Fr. Estebaz Ibanez في معجمه الإسباني - الريفية... واللائحة طويلة جدا...

إضافة إلى ذلك ترقد في بعض الكليات بجامعة مغربية كميات هائلة من البحوث الجامعية، تخرخر بمادة لغوية وأدبية مهمة، إلى جانب المادة الوصفية اللسانية والشعرية، قام بها شباب أمازيغي، خاصة منذ السبعينيات من القرن العشرين إلى الآن، تحت إشراف أساتذة مؤطرين أمازيغ، في الغالب. ولكي تخرج تلك البحوث إلى الوجود الفعلي تحتاج إلى إرادة علمية وإلى إمكانيات مادية كبيرتين. ولعل من أهم مهام المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية إخراج هذه المادة إلى الوجود لتوضع رهن إشارة باحثيه وباقي الباحثين المغاربة المهتمين عموما. لذلك ربما يحتاج المعهد الملكي إلى مركز خاص وظيفته هي جمع هذه المادة، سواء التي راكمها مفكرون أجانب أو التي راكمها باحثون مغاربة، يكون هذا المركز مرجعا أساسيا تعود إليه كل مراكز البحث في المعهد... ويتهدأ ليصبح خزانة وطنية ثم عالمية حول كل مادة أمازيغية للبحث والدراسة، كمرجع أساسي... من خلال ذلك تؤسس فعل القراءة العادية والمنتجة وهو فعل تأخر بشكل مثير جدا...

• دخول زمن الكتابة والقراءة الأمازيغي:

ولندخل هذا الزمن إجرائيا أعتقد أننا في حاجة إلى: 1- القيام بعملية جمع وتدوين ما بقي حيا من تراثنا الشفوي الذي لم يدون بعد... 2- توظيف الحرفين الجاهزين حاليا: الحرف

اللاتيني والحرف العربي، ريثما يتم انتشار الحرف الأمازيغي "تفيناغ" فيتم التحويل إليه... 3- جمع المدون الأمازيغي الذي قام به الأجانب، وجمع البحوث الجامعية، التي جمعت ودونت ودرست التراث الأمازيغي... 4- إعادة ترتيب تلك المادة حسب الأجناس والموضوعات، وتقويمها وتحيين دراستها خضوعا للمناهج الوصفية المعاصرة... 5- نشر وتوسيع نشر كتابة تفيناغ، عبر كتابة الأدب الأمازيغي الشفاهي موازاة بالحرفين المذكورين، وتشجيع الكتابة الإبداعية بهذا الحرف الأصيل. 6- التشديد على ترسيم الكتابة الأمازيغية في المجتمع ومؤسسات التعليم...

وكما ذكرنا أنفا أن التدوين بالحرفين، اللاتيني والعربي، لا ينطلق من فراغ، وإنما ينطلق مما أسسه الأجانب، خلال حوالي قرنين، ومما قام به باحثون أمازيغ، ومما أبدعه مبدعون في الأمازيغيات الثلاث، خاصة منذ السبعينيات، وهذا ما يجعلنا نؤكد أن الكتابة الأمازيغية وجدت والإبداع الأمازيغي متراكم، سواء في مجال الفردي العالم، أو في مجال الإبداع الجماعي البسيط... غير أن تتبع هذا الإبداع بالوصف والنقد مازال ضعيفا. خاصة وأن هذا التتبع يمثل الوجه الآخر للإبداع من خلال ضبط وتوجيه المبدعين ومن خلال الدفع به إلى توسيع مساحة القراءة، وفي نفس الوقت يجعل القراءة مؤسسة حين يتجه الأدب الأمازيغي إلى أن يكون مؤسسة، والمعروف أيضا أن القراءة هي الوجه الثاني للكتابة...

وهذا ما يدفعنا إلى طرح بعض التساؤلات حول غياب القراءة كتقليد في الفضاء الأمازيغي، خاصة الفضاء المهم...

1 - هل يعود ذلك الغياب إلى الخصائص المميزة للأدب الشفاهي عموما، وتنطبق على الأدب الأمازيغي، وقد حدد بعضها الباحث الإسباني Menendez Pidal حين تحدث عن "الأسلوب التقليدي" الإسباني، في التميز بالكثافة والميل إلى اختزال التعبير في ما هو أساسي، وغياب الاصطناع الملجم لردود الفعل العاطفية، وفي هيمنة الكلام الفعال على الوصف، وفي لعبة

الصدى والتكرار، وفي مباشرة الحكي، حيث تتكون الأشكال المعقدة عبر تراكم، وفي لانتشخصن ولا زمنية⁵... تبرز هذه الخصوصيات، خاصة في الشعر، ما يميز الصوت عن الكتابة، فالشاعر الشفاهي، كما عندنا، يخضع لمتطلبات حاضر جمهوره، غير أنه يتمتع بحرية التدخل في النص الشفاهي باستمرار، كما يظهر في ممارسة الإنشاد⁶...؟.

2- هل غياب القراءة لهذا الكم من المكتوب الأمازيغي، يعود إلى أن الشفوي الأمازيغي مازال أكثر حيوية لارتباطه بالسماع والتأثر النفسي، ولقيامه، أساسا، على الإيقاع. والإيقاع في الشعر الشفوي مرتبط بالإيقاع الموسيقي وأحيانا بالرقص أي الإيقاع الجسدي، خاصة وكما يرى Octavio Paz في كتابه *القوس والناي*: إن الإيقاع في الأدب الشفوي سواء كان شعرا أو نثرا هو فعل أساسي يتحول إلى طقس من الطقوس يتعذر تجاوزه بسهولة، طقس يكتف إيقاع التاريخ، هو إيقاع الزمن الداخلي المشترك بين الأديب والمتلقي السامع، وهو أيضا يحمل رؤية إلى العالم... هذا سبب ربما؟.

3- وهل المتلقي الأمازيغي بذوقه المتميز عبر حاسة السمع لم يستطع بعد، في أدبنا، أن يألف الكتابة ويهمل بسهولة ذلك الإيقاع الفني الشفوي...؟.

4- هل يعود هذا الغياب أيضا إلى رفض القارئ الأمازيغي للكتابة بالحرفين اللاتيني والعربي الغربيين عن الثقافة والفضاء الأمازيغيين، في انتظار الكتابة بالحرف الأمازيغي "تقيناغ"؟...

5- ألم يألف الأمازيغيون قراءة آدابهم نتيجة حرمان لغتهم من التعليم والتدريس، ولم يتم تداولها، كتابة، في المؤسسات الإدارية والمجتمع المدني، خاصة وأن اللغة العربية نفسها، منذ بعيد الاستقلال أسست كتابتها وسوقها الإقرائية نتيجة ترسيمها في

⁵ "Le discours de la poésie oral". in Paul Zumthor. En *Poétique*. P.391. N. 52/1982.

⁶ نفس المرجع. ص. 392.-

التدريس والإدارة وكل الوثائق المرتبطة بها؟. ربما يكون هذا التساؤل أكثر مركزية من سابقه.
كل هذه التساؤلات، في اعتقادي متكاملة، تتطلب أجوبة متكاملة أيضا، وهي - هذه الأجوبة - حقيقة مضمرة في تلك التساؤلات.

ثم نصل إلى السؤال الإشكالي التالي. هل الأدب الأمازيغي، في حاجة إلى الكتابة بقدر ما هو في حاجة إلى القراءة؟ يبدو لي أنه ينبغي أن نؤسس للقراءة في نفس الوقت ونحن نؤسس الكتابة، وذلك من خلال إعادة نشر المكتوب وتكثيف تنظيم مثل هذه الندوات المقاربة لإشكالات الثقافة الأمازيغية لقضايا جمالية في أدبها... ومن خلال تهيئ الكتب التي لا بد أن يستأنس بها التلاميذ وكل مقبل على قراءة الثقافة الأمازيغية المكتوبة بتفيناغ. إن الانطلاق غير المسبوق في مؤسسة المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، يضطرنا إلى طرح التساؤلات الإشكالية قصد التأمل، رغم أن جل الأسئلة تنطوي على صيغة جواب...

*Les trésors littéraires du Sud marocain*¹

Harry Stroomer
Université de Leiden (Pays-Bas)

Dans cette contribution, je présente quelques observations préliminaires sur trois champs de grande importance pour la culture littéraire des tachelhiytophones du Sud marocain. Je les présente en combinaison avec quelques réflexions qui pourraient servir le développement scientifique de ces champs. Le Sud marocain est défini ici comme la région délimitée par des lignes imaginaires entre Essouira- Demnate- Foum Zguid- Hni- Essaouira.

1. Le premier trésor du Sud marocain : les manuscrits berbères en caractères arabes²

Le Sud marocain possède une tradition littéraire sous forme de manuscrits, écrits en berbère tachelhiyt, en caractères arabes, c'est une tradition qui existe depuis quatre ou cinq siècles. Dans l'ensemble des langues berbères, c'est probablement la tradition la plus ancienne et quantitativement la plus importante.

L'existence de cette tradition était connue en Europe au moins depuis 1850. Néanmoins il n'y a eu, jusqu'à maintenant, que très peu de textes édités de cette

¹ Contribution au colloque sur *La Littérature amazighe, oralité et écriture, spécificités et perspectives*, organisé par l'Institut Royal de la Culture Amazighe (IRCAM), Rabat, les 23-24 et 25 octobre 2003.

² La tradition littéraire des manuscrits berbères a été discutée pendant une journée d'étude très intéressante, organisé par l'IRCAM le 11 octobre 2003. Je reprends ici, brièvement, quelques observations que j'ai faites à cette occasion.

tradition et, pire encore, elle semble être restée ignorée de la majorité des berbérisants.

La plupart des manuscrits de cette tradition se trouvent encore chez les gens du Sud, qui les cachent contre les regards de presque tout le monde. On ne les montre que dans une atmosphère de confiance totale. La grande majorité des manuscrits berbères en caractères arabes de cette tradition est probablement toujours dans les villages et petites villes du Sud marocain, à la portée des gens de la région, mais plus ou moins hors de la portée des chercheurs. Leur découverte et leur catalogage n'a pas encore vraiment commencé. Mes propres observations et celles d'autres chercheurs mènent à la conclusion qu'il est sûr que les manuscrits abondent dans le Sud marocain. Il s'agit probablement d'un vrai iceberg de manuscrits, dont le sommet n'est visible que dans les deux collections européennes les plus importantes et les plus accessibles : le fonds Arsène Roux à Aix-en-Provence (France) et la bibliothèque de l'université de Leiden (Pays Bas).

Nous évoquerons en premier lieu, brièvement, la collection des manuscrits berbères à caractères arabes du fonds Arsène Roux à Aix-en-Provence. Arsène Roux (1893-1971) était l'un des rares berbérisants à l'époque du Protectorat qui s'intéressaient intensément à cette tradition littéraire et qui la connaissaient très bien. Durant sa vie, il a activement collectionné des manuscrits. Des assistants, recrutés parmi les savants traditionnels tachelhiytophones du Sud, étaient à sa disposition pour lui faire des commentaires et des copies. Le catalogue des manuscrits arabes et berbères du Fonds Roux³, réalisé par Nico van

³ Nico van den Boogert, *Catalogue des Manuscrits Arabes et Berbères du Fonds Roux (Aix-en-Provence)*, Travaux et Documents de l'IREMAM, Aix-en-Provence 1995. (127 p.) Mr. Nico Van den Boogert a déjà montré sa grande compétence dans ce domaine, dans son excellent ouvrage sur la tradition littéraire en tachelhiyt *The Berber Literary Tradition of the Sous*

den Boogert inventorie 195 articles, qui peuvent alors représenter soit des manuscrits complets, soit des fragments de manuscrits ou même des feuillets libres. Un nombre est catalogué comme manuscrits bien qu'il s'agisse seulement d'une copie, réalisée par l'excellent copiste Ibrahim al Kunki, qui avait l'habitude non seulement de copier le texte mais aussi de gloser sur les mots difficiles pour son directeur Mr. Arsène Roux⁴.

La collection des manuscrits berbères du Sud marocain dans la bibliothèque de Leiden est le résultat d'une collecte faite beaucoup plus récemment, commencée il y a quinze ans. Depuis l'arrivée, en 1970, des premiers émigrés berbérophones marocains aux Pays-Bas, ce pays a développé un véritable intérêt pour les études berbères, qui a abouti à divers programmes scientifiques, dont, entre autres, la constitution d'une collection de manuscrits berbères tachelhiyt à la bibliothèque de l'université de Leiden. Cette collection, déposée au département des Manuscrits Orientaux de cette bibliothèque, contient, actuellement, 290 numéros. Elle représente donc désormais la collection la plus importante en Europe, accessible aux chercheurs. C'est une collection d'un grand intérêt, non seulement en raison du nombre élevé de manuscrits qu'elle contient mais aussi à cause de la diversité de leur contenu. Nico van den Boogert est en train de réaliser *The catalogue of Berber Manuscripts in the Library of Leiden University*.

Les manuscrits nous invitent à entrer dans le monde complexe de la pensée islamique traditionnelle,

(Publication of the Goeje Fund, 27), Leiden 1997 : en vente chez le Nederlands Instituut Voor het Nabije Oosten, BP 9515, 2300 RA Leiden/ Pays-Bas. Un vrai travail de pionnier qui servira d'outil de travail pour tous ceux qui s'intéressent à ce domaine.

⁴ Il existe désormais une liste de Nico van den Boogert et une liste d'Ahmed Boukous des manuscrits considérés comme les plus importants de cette collection.

telle qu'elle était répandue dans le Sud marocain. Cette tradition des manuscrits était essentiellement au service de la religion et de l'enseignement religieux, mais d'autres sujets y sont abordés aussi.

L'œuvre la mieux représentée dans ces collections est celle de Awzal (décédé en 1162/1749), qui est l'auteur le plus important et le plus connu de cette tradition. Ses œuvres les plus connues sont : *Al Hawḍ* « Le Réservoir », manuel, en berbère tachelhiyt versifié, du droit malékite ; son *Baḥr al-Dumû* « L'Océan des pleurs », une admonition et traité d'eschatologie⁵ ; et son *Al Naṣiḥa* « le conseil », un éloge pour Aḥmad ibn Muḥammad ibn Nâsir, petit-fils du fondateur de la confrérie de la Nâsiriyya⁶.

L'importance attachée à l'œuvre de Awzal est démontrée par le volumineux commentaire sur le *Hawḍ*, par al-Ḥasan al-Tamuddizt (décédé en 1316/1899). Il s'agit d'un manuscrit en grand format (Leiden, Cod. Or. 23.401) qui, avec six cents pages de commentaire, représente le plus grand manuscrit berbère connu.

Le prédécesseur de Awzal est Aznag (décédé 1005/1595). Son œuvre est bien représentée dans les deux collections. Elle est intitulée *ṣaḡâ'id ad-dîn*, un ensemble de quarante chapitres traitant des sujets religieux importants.

Quant à la poésie religieuse, on trouve dans les collections mentionnées la traduction du fameux poème

⁵ La première édition scientifique dans le champ d'études des manuscrits berbères est réalisée par le chercheur néerlandais Mr. Bruno Stricker, qui a édité le *baḥr al-Dumû* : B.H. Stricker (éd.), *L'Océan des pleurs, poème berbère de Muḥammad al-Awzali*, Leiden 1960. Une autre œuvre de al-Awzali, le *Hawḍ*, est édité par A. Rahmani al Jictimi, *al-xawḍ fi lfiqh al-Maliki bi al-lisani al-amaziyi, li ccayx Muḥammad Awzal*, Dar al Kitab, Casablanca 1977.

⁶ Nico van den Boogert, " A Sous Berber poem on sidi Aḥmad ibn Nâsir », *Etudes et Documents Berbères*, 9, 1992, p. 121-137.

Qasidatu-Iburda, « le manteau du Prophète », de Busiri. La copie la plus ancienne en berbère de ce poème est le manuscrit Leiden Cod. Or. 23.114.

Paulette Galand-Pernet a déjà remarqué que « *les liens entre cette littérature écrite, héritage du passé, et une littérature orale en constante évolution sont indéniables* »⁷.

On retrouve dans les collections respectives de Leiden et Aix-en-Provence des versions anciennes des poèmes religieux populaires, tels que *Lqışt n Yusf*, *Lqışt n xamsa u xamsîn n ccabâb*, etc., poèmes qui sont connus aussi dans la tradition orale moderne en tachelhiyt. Les textes d'Awzal sont connus par cœur par les gens. J'ai pu enregistrer une partie d'Awzal sur magnétophone non seulement grâce à un savant arbo-berbère de Tizinit, mais aussi grâce à un professeur en sciences sociales, âgé de 35 ans, né à Massa et habitant aujourd'hui à Amsterdam.

En dehors des œuvres de nature religieuse, on trouve des œuvres contenant des prescriptions médicales, des œuvres sur l'alchimie, sur la magie, etc.

Il existe en outre des poèmes intéressants concernant la morale publique, parmi lesquels un bon nombre de poèmes contenant des recommandations (mṣaḥt) quant au comportement à adopter conseillé aux femmes⁸.

On trouve aussi, dans les collections de Aix et de Leiden, plusieurs anciens lexiques arabe-tachelhiyt, dont

⁷ Paulette Galand-Pernet, "Notes sur les manuscrits à poèmes chleuhs du fonds berbère de la Bibliothèque Nationale de Paris", in *Revue des études islamiques* XI/2 1973, p.296.

⁸ Cf. Ali Amahan en donne un exemple dans son article : « L'écriture en Tachelhiyt est-elle une stratégie des Zawaya ? », dans Drouin, J. & Roth, A. (eds.), *A la croisée des études libyco-berbères, mélanges offerts à P. Galand-Pernet et L. Galand*, (Comptes rendus du Groupe Linguistique d'Études Chamito-Sémitiques (G.L.E.C.S.), Supplément 15, Paris 1993, p. 437-449 et en particulier les pages 444 et 445.

ceux de Ibn Tunart et de Al-Hilali⁹. Un important manuscrit de ce genre, que je n'ai pas encore pu consulter moi-même, est le glossaire de at-l'iznîti, conservé dans la collection de la Fondation du Roi Abdul Aziz al-Saoud à Casablanca. Il s'agit d'un manuscrit probablement rédigé à l'usage des notaires, d'environ 400 pages, datant du XVIII^{ème} siècle.

Il est évident que les lexiques arabe-tachelhiyt contribueront positivement à la lexicographie tachelhiyt. Il est tout à fait recommandable de les étudier et de les éditer avant de créer des néologismes pour des concepts déjà mentionnés dans les manuscrits.

Il est évident aussi que le passage de l'oralité à l'écriture a été déjà fait dans le Sud marocain il y a quatre ou cinq siècles, répondant aux besoins des lettrés berbérophones de l'époque.

La collecte, l'étude sérieuse, l'édition des manuscrits et la valorisation scientifique de cette tradition méritent d'être un point d'action pour chaque centre où les études berbères sont engagées. Ce champ d'études nous donnera des perspectives nouvelles et inattendues sur la société tachelhitophone et sa littérature.

Passons maintenant de la littérature écrite dans les manuscrits à la littérature orale. Le concept "littérature orale" a été clairement défini par les chercheurs J.Nandwa et A. Bukenya :

"Oral literature may be defined as those utterances, whether spoken, recited or sung, whose composition and performance exhibit to an appreciable degree the artistic characteristic of

⁹ Cf. Nico van den Boogert, *La Révélation des énigmes, lexiques arabo-berbères des XI^{ème} et XII^{ème} siècles*, Travaux et Documents de l'IREMAM, n^o. 19, Aix-en-provence, 1998. Il s'agit d'un glossaire de Hilali et d'un lexique anonyme.

*accurate observation, vivid imagination and ingenious expression*¹⁰.

[La littérature orale peut être définie comme étant l'ensemble des manifestations, parlées, récitées, chantées, dont la composition et la présentation relèvent des caractéristiques artistiques de l'observation précise, de l'imagination vivante et de l'expression ingénieuse]

L'expression ingénieuse et l'imagination vivante sont évidentes dans la poésie orale et dans la tradition des contes du Sud marocain.

2. Le deuxième trésor du Sud marocain : *amarg*

Dans la région tachelhitophone, la poésie orale, indiquée par le mot « *amarg* » "nostalgie, poésie", fleurit. Les gens qui la produisent sont appelés *ayt umarg* "les gens de la nostalgie, de la poésie", une expression qui est devenue le sobriquet des berbères du Sud marocain.

On trouve l'*amarg* sur un plan local, régional et national. Le poète-chanteur non-professionnel ou bien la poétesse chanteuse non-professionnelle chantent de la poésie au cours des danses nocturnes, appelées *ahwac*. Ils ne sont pas dépendants, pour leur subsistance, de cette activité. Par contre, les professionnels le sont.

Cette grande tradition de la poésie chantée n'est pas seulement audible aux endroits où elle naît et est chantée, mais elle est aussi visible un peu partout dans le Sud marocain. Le visiteur des marchés d'Inezgane, Agadir, Awrir, etc., sera submergé par la quantité des cassettes *amarg* qui sont en vente. C'est une tradition qui touche l'identité berbère des auditeurs.

¹⁰ J. Nandwa and A. Bukunya, *African Oral literature for schools*, Nairobi 1983, p.1.

La quantité des images poétiques stéréotypées de l'amarg sont des témoignages de la richesse de cette tradition : L'aimé (e) (aḥbib ou taḥbibt) est indiqué par un grand nombre de termes : aḥnkud "gazelle", ajddig "fleur", asmun, asmmun, anṣḥab "compagnon", ayyur "lune", tafukt "soleil", nnqwr̥t "argent", anas "cuivre", tasa "foie", tiṭṭ "œil", bu twanza "celui avec des franges", bu twallin "celui aux petits yeux", aḍbib "médecin, docteur (le seul qui peut faire guérir les douleurs d'amour)", zzin "beauté", atbir "pigeon", atbir umlil "pigeon blanc", timilla "tourtereau", tudmt "face, figue" ḍḍyaman "diamant", lluban "ambre", asafar "médicament (contre les douleurs d'amour)", talxatmt "anneau", tammnt "miel", ljuhr "bijoux", l̥in "source", taskkurt "perdrix", tazzwit "abeille" lluz "amande". Pour l'aimée hors d'atteinte, on trouve : igidr "aigle", if̥is "hyène", udad "muflon", ayyis "cheval", ajde "poulain" et l'amant lui-même est indiqué par : amnay, arkkab "chevalier", lbaz "fauc̥on", akssab "commerçant de bétail (homme aux femmes multiples)".

Cette grande tradition d'amarg est l'objet de fierté, du reste tout à fait légitime, des tachelhitophones. Les anciens poètes-chanteurs professionnels (ṛṛways) comme lḥajj bl̥eid¹¹ et Muhammad Damsiri¹², les poétesses-chanteuses (ṛṛaysat) anciennes comme Tiḥiḥit, Raysa Mbarka de Tiznit et les vedettes modernes comme Lbaz, Arab Atiggi, Raqiya Damsiriyya, Fatima Tabaemrant¹³

¹¹ Pour des transcriptions en caractères arabes des 36 chants de ce grand ṛṛays, voir Muhammed Moustawi, *aṛṛays alḥajj Bl̥eid*, Casablanca, 1996. Les chants de alḥajj Bl̥eid seront bientôt publiés et édités dans leur totalité par Abderrahmane Lakhssasi et Elhousayn Ben lḥya.

¹² Cf. Muhammed Moustawi, *aṛṛays alḥadj Muhammad al-Damsiri*, Casablanca, 1993.

sont connus, estimés et honorés par tous les tachelhitophones.

Ce trésor devrait être étudié méthodiquement, de plusieurs points de vue : esthétique, littéraire, politique, social, musical, etc. Les stratégies linguistiques (choix lexical, archaïsmes, néologismes, syntaxe des vers etc) appliquées par les *ɣɣways* et les *ɣɣwaysat* pour construire leurs mètres sont un champ d'étude fascinant.

La valorisation scientifique de cette tradition complexe d'amarg, sur le plan professionnel et non-professionnel sera, elle-aussi, un des grands défis de la berbérologie dans le futur proche. Les études réalisées sur une tradition similaire, celle des griots de l'Afrique de l'Ouest pourraient servir en l'occurrence de source d'inspiration¹⁴.

3. Le troisième trésor du Sud marocain : la tradition des contes.

C'est une tradition plus discrète que celle des *ɣɣways*, mais néanmoins très présente, si on la cherche.

Bienqu'il existe, pour le domaine tachelhiyt, en général, un corpus solide de contes publiés¹⁵, il manque

¹³ Récemment Elhousayn Ben Iḥya Gwijjan a édité un premier tome des chants de Fatima Tabaemrant : *Tamagit inu, amarg Faḥima Tabacamrant*, AMREC, Rabat 2002.

¹⁴ Cf. Thomas A. Hale, *Griots and griottes, masters of words and music*, Indiana University Press, Bloomington Indiana 1998 ; see also Joseph B Hill, *People of word, song and Money, the evolution of the Senegalese Griots and their art*, thèse de PHD à l'université Brigham young, 1999.

¹⁵ Pour les contes des tribus Guedmioua, Ayt Brayyim, Lakhsas, cf. A. Roux, *Récits, contes et légendes berbères en tachelhit*, Rabat 1942 (iii= 123 p., édition provisoire dactylographiée). Repris par Harry Stroemer, *Tachelhiyt Berber texts from the Ayt Brayyim, Lakhsas and Guedmioua region (South Morocco) A linguistic reanalysis of Récits, Contes et Légendes berbères en Tachelhiyt by Arsène Roux with a translation in English*, Berber studies no. 5. Koeln 2003. (p. 233).

toujours, selon mes connaissances, des collections de contes des grandes tribus comme Haha, Mtougga, Sektana, Ida U Tanan¹⁶, Iglivwa (Glaw), de la région Tata-Igherm, etc.

Une collection très importante des contes en tachelhijt est celle de Hans Stumme : *Muehen der Schluch von Tazerwalt*, qui date de 1895. C'est le premier livre qui donne une vraie gamme de types et motifs. L'œuvre n'était pas vraiment accessible aux chercheurs, à cause de sa transcription presque illisible et à cause de la traduction en allemand de ses contes parfois compliqués. Par

Pour les contes de la tribu Mesfoua, cf. A. Leguil, *Contes Berbères du Grand Atlas*, Paris 1985 (contes 111) ; A. Leguil, *Contes Berbères de l'Atlas de Marrakech*, Paris, l'Harmattan 1988 (Contes 12-37) et A. Leguil, *Contes Berbères grivois du Haut-Atlas*, Paris, l'Harmattan 2000, p.124 (Contes 38-46).

Pour les contes d'Ihli, cf. Domench Lafuente, *Cuentos de Ihli*, Tetuan 1953.

On trouve quelques contes des Ayt Souab dans Jean Podeur, *Textes berbères des Ayt Souab*, édités et annotés par Nico van den Boogert, Michele Scheltus, Harry Stroomer, Aix-en-Provence, l'Édisud 1995.

On trouve quelques contes des Ayt Ouaozguite dans Amarg, *Textes berbères des Ayt Ouaozguite*, édités et annotés par Harry Stroomer, Aix-en-Provence 1997.

On trouve quelques contes des Guedmioua et Goundafa dans Stroomer, H.J., *Textes berbères des Guedmioua et Goundafa (Haut-Atlas, Maroc)*, basés sur les documents de E. Corjon, J.M. Franchi et J. Eugène, Aix-en-Provence, l'Édisud, 2004.

On trouve une dizaine de contes dans Emile Laoust, *Contes berbères du Maroc. Textes berbères du groupe Beraber-chleuh (Maroc Central, Haut et Anti-Atlas)*, vol. I, Paris, 1949, 178 p. (Publications de l'Institut des Hautes Etudes Marocaines, tome I) : VII, P. 5 (Guedmioua) ; XII, p. 9 (Ihahan) ; XV, p. 13 (Goundafa), XVII, P. 14 (Ayt Smng) ; XXXI, p.25, 26 (Ihli) ; XXXIV, p. 29 (Ida Uziki) ; I., p. 39 (Ida Umahmud) ; II, p.39 (Ida Uziki) ; LXXXVII, p. 75 (Ida Uzal) ; CXXXVIII, p.169 (Imstfiwn).

¹⁶ Je ne connais que les contes publiés dans l'article de Mohammed Zendouz, «Contes des Ida ou Tanan», *Études et Documents Berbères*, vol. 2, 1987, p. 111-116 et les contes Ida U Tanan publiés par Harry Stroomer, *Tachelhijt Berber folktales and riddles from the Ida ou Tanan region (Western High Atlas, Morocco)*, Festschrift A. Militarew (60th Birthday), Orientalia : Papers of the Oriental Institute, issue III, Studia Semitica, Moscow 2003 : 315-330. Voir aussi, Harry Stroomer, *Tachelhijt Berber Texts from the Ida U Tanan region*, Cologne 2004 (en préparation).

conséquent, cette collection importante a été malheureusement négligée par la plupart des berbérisants. Une édition récente de ce livre a enlevé ces obstacles en présentant les contes dans une transcription claire avec une traduction en anglais qui suit de près le texte berbère¹⁷.

La richesse des matériaux, et la persistance de la tradition des contes dans le Sud marocain sont unis en relief dans la collection de Stumme : aussi, aujourd'hui, on peut recueillir des contes qui ressemblent d'une manière frappante à ceux recueillis par Stumme un siècle avant.

La collection de Stumme donne déjà les éléments de base pour une division en genres. On trouve les genres "classiques" comme des contes d'animaux, des contes dérivés de la tradition des *Mille et une nuits*, des contes dérivés de la tradition de qīṣaṣ al-anbiya, des contes avec pour rôle principal le personnage du farceur (Alī U Lmqīys ou Jeha), des contes qui commencent avec les deux enfants égarés dans la forêt, qui rencontrent un ogre ou une ogresse, ect.

Parmi les contes du Sud marocain, on découvre facilement des contes appartenant à un type ou genre jusqu'à maintenant inconnu. J'en mentionnerai deux ici, à titre d'exemple :

Quelques personnages poursuivaient une vipère qui fuyait en rampant. Elle rencontra un homme et lui dit : « *Je t'en conjure, sauve-moi de ceux qui me poursuivent !* » Il lui demanda : « *Que vais-je faire de toi ?* » Elle lui répondit : « *Ouvre la bouche pour que*

¹⁷ Pour l'évaluation de l'importance de Hans Stumme, voir Khadija Mouhsine, « Hans Stumme, conteur de Tazerwalt », dans Bendaoud, A. et Berriane, M., *Marocains et Allemands, la perception de l'autre*. Publication de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Mohammed V, série : Colloques et Séminaires No. 44, 1995, p.251-259. Pour une réédition des contes de Stumme, voir Harry Strommer, *Tashelhyt Berber Folktales from Tazerwalt (South Morocco) - A linguistic reanalysis of Hans Stumme's Tazerwalt texts with an English Translation*. Op. cit. (p.253).

l'entre dans ton ventre jusqu'à ce qu'ils soient partis ».
Il ouvrit la bouche, la vipère y entra.

Quand ceux qui la poursuivaient arrivèrent, ils demandèrent à l'homme s'il avait vu une vipère. Il leur répondit que non. Quant ils furent partis, l'homme dit à la vipère : « *Sors, les gens sont partis.* » Elle lui répondit : « *Je ne sortirai pas d'ici, j'y ai de quoi manger.* » L'homme lui dit alors : « *Citons-nous mutuellement devant le juge hérisson.* » Ils allèrent chez le hérisson. L'homme lui raconta ce qui leur était arrivé, à lui et à la vipère. La vipère commença à parler : « *Tais-toi !* » lui dit le hérisson, « *Ceux qui sont à l'intérieur ne parlent pas avec ceux qui sont à l'extérieur ! Sors pour que nous parlions !* » La vipère sortit, le hérisson dit à l'homme : « *Dépêche-toi, ferme ta bouche, va à ton travail !* » Quand la vipère le vit partir, elle s'enfuit elle aussi.

L'homme s'éloigna quelque peu, puis revint et dit au hérisson : « *Je vais t'emporter à mes enfants pour que tu leur serves de jouet.* » Le hérisson lui répondit : « *Moi, je suis un vieux et bien fatigué, j'ai des enfants encore jeunes, viens chez moi, tu les emporteras.* » L'homme partit avec le hérisson. Ils arrivèrent près d'une grande pierre : « *Tends tes mains, lui dit-il, pour que je te les donne.* » Puis il entra dans un trou au sommet de la pierre et poussa du dos un serpent. Le serpent sortit et mordit l'homme aux mains. « *Voici ton salaire, lui dit alors le hérisson, pour le bien que je t'ai fait et voilà de quoi amuser tes enfants¹⁸.* »

La structure de ce conte est bien connue, on la retrouve fréquemment, par exemple dans un conte de la collection d'Émile Laoust¹⁹.

¹⁸ Jean Pondeur, *Textes berbères des At Souah (Anti-Atlas Maroc)*, édités et annotés par Nico van den Boogert, Michelle Scheltus et Harry Stroomeer, Aix-en-Provence, l'Édisud, 1995, p. 134-135.

¹⁹ Émile Laoust, *Contes berbères du Maroc. Textes berbères du groupe Beraber-chleuh (Maroc Central, Haut et Anti-Atlas)*, vol. 1, p. 29 et les commentaires de Laoust dans le vol.2, p.40-42.

Un deuxième type est celui du fou qui reste conséquent dans ses idées absurdes :

Un homme était allé au souk. Là, il trouva des pastèques avec lesquelles il remplit son double-panier. Lorsqu'il fut arrivé à un lieu inhabité, une de ses pastèques tomba et roula au pied d'un coteau. Voilà ! un lièvre (alarmé par la pastèque heurtant l'arbre où il avait son gîte) sembla sauter de cette pastèque. L'homme crut que le lièvre était apparu de la pastèque. Il se dit : « *Tiens, il y a de petits âmons dans ces œufs !* » (Il ne savait pas que) c'était seulement un lièvre !

Il apporta les pastèques chez lui. Il dit : « *Voilà, ce que j'ai acheté sont les œufs d'une ânesse !* » Il creusa un trou où il mit toutes les pastèques. Il amena l'ânesse qui refusa de s'asseoir pour couvrir les pastèques. Quand il se réveilla le lendemain, il alla voir et trouva l'ânesse grimaçant avec la bouche ouverte. Il se dit : « *Elle sourit, parce qu'elle va mettre bas des âmons !* » Mais, en vérité, l'ânesse était déjà morte²¹.

Pour un thème similaire mais avec d'autres protagonistes, on peut se reporter, par exemple, au conte des "Ayt Smouggen qui voulaient cultiver le sel"²².

L'analyse méthodique des motifs dans les contes berbères tachelhiyt, basée sur l'index international de Aarne-Thompson²³ ou, plus particulièrement, celui de Hassan M. El - Shami²⁴ pour les contes du monde arabe, est un des grands desiderata dans la berbérologie.

²¹ Stroomer, Harry, « Onze contes berbères en Tachelhiyt d'Agadir », *Études et Documents Berbères*, vol.15-16, 1998, p.135-136.

²² Jean Podeur, *Textes berbères des Ayt Souab*, op. cit., p. 122-123.

²³ Aarne-Thompson, *The types of the Folktale - A Classification and Bibliography* by Antti Aarne, translated and enlarged by Smith Thompson (Helsinki 1961).

De même dans le domaine de l'analyse des contes sur le plan formel²³ et sur le plan littéraire et social²⁵, il reste encore beaucoup à faire.

En conclusion :

La tradition des manuscrits berbères en caractères arabes, la tradition des *ṛṛways* et *ṛṛwysat* et la tradition des contes constituent sans doute les trois grands trésors littéraires du Sud marocain, dont la valorisation dépend totalement des chercheurs. Il appartient à ces derniers de rendre ces trois trésors plus visibles et de les valoriser dans le monde d'aujourd'hui.

²³ Hassan M. El-Shamy, *Folktraditions of the Arab World, a guide to Motif Classification*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, volume 1, 1995 ; volume 2, Alphabetical index of motifs, 1995.

²⁴ Je signale ici, comme exemple de l'analyse formelle, l'article de M^{me} Paulette Galand-Pernet, "Signaux démarcatifs dans "la Fille-Gazelle", conte berbère du Fazerwalt (Maroc)", in *Littérature Orale Arabo-Berbère* 6-7 (1973-1974), pp.53-98, et l'excellente contribution de Khadija Mouhsine à ce colloque concernant l'analyse de la légende de Hammou O namir. Je n'ai pas encore eu l'occasion de consulter : Khadija Mouhsin-Ajjoul, le conte berbère marocain (en tachelhijt) : analyse sémito-pragmatique, Toulouse : Université de Toulouse-II, Le Mirail 1992, 2 vol. (xv-249, p.269) [H. d'Etat, dir. G. Maurand], ni la thèse de M.E. Chadli, le conte merveilleux marocain : approche sémiotique du texte folklorique : univers sémantique et contraintes sémito-narratives, Toulouse, (Univ. Toulouse 2), 1991, 2 vol. p. 1070 (H. d'Etat)

²⁵ Pour une publication très importante dans ce domaine, voir Linda Dégh, *Folktales and Society, story-telling in a Hungarian peasant Community*, Indiana University press, Bloomington and Indianapolis 1969 (153)

La nouvelle littérature kabyle et ses rapports à l'oralité traditionnelle

Mohand Akli Salhi
Université de Tizi-Ouzou (Algérie)

Le passage de la littérature kabyle de l'oralité traditionnelle à l'écriture se réalise de deux manières différentes : la délocalisation des textes oraux et l'émergence de nouveaux genres littéraires. Par délocalisation textuelle, il faut entendre le déplacement des textes du lieu de l'oralité dont la rigidité formelle et la variation sont les caractéristiques les plus importantes, et dont les performances littéraires sont conditionnées essentiellement par la voix et les éventuels rites qui les accompagnent, à un autre lieu caractérisé par la graphie et la fixité. Il faut distinguer cinq types de délocalisation :

1- La délocalisation graphique : il s'agit de la transcription des textes (contes, légendes, poèmes, proverbes, devinettes) issus du système de l'oralité où la voix, le geste et le rite sont les éléments contraignants et hautement significatifs. Le nombre de recueils transcrits de la littérature orale kabyle dont on dispose actuellement est relativement important. Qu'on pense seulement aux recueils d'Hanoteau, A. Moliéras, S. Boulifa, les recueils édités dans le cadre du Fichier de Documentation Berbère (devenu Fichier Périodique) et M. Mammeri pour ne mentionner que ceux-là.

2- La délocalisation linguistique, qui concerne la traduction de ces textes. Généralement, la langue française constitue, pour le cas de la littérature kabyle, l'outil de cette délocalisation. Les exemples sont abondants ; on peut citer entre autres les traductions

respectives par J.-M. Dallet, T. Amrouche, P. Savignac, M. Mammeri et Y. Nacib (des contes kabyles) et les traductions (des poésies) par J. Amrouche, M. Feraoun, M. Mammeri, et T. Yacine, etc.

3- La délocalisation stylistique. Elle concerne les textes repris de l'oralité mais retravaillés à (ou par) l'écrit. Il ne s'agit pas ici d'une simple transcription dans la mesure où les textes subissent des transformations textuelles, parfois très importantes, qui peuvent atteindre même leurs structures et leurs fonctions. Ce type de délocalisation est pratiqué entre autres par Bélaïd Ait Ali, Abdellah Hammane, Kamel Bouamara et Nadia Djabber. Certains textes de ces derniers sont «ré»écrits dans un style nouveau qui instaure une nouvelle esthétique dans la littérature kabyle.

4- La délocalisation générique. Après avoir été repris et recomposés, les textes que nous venons de citer se sont vus attribuer des identités génériques autre que celles qu'ils ont dans l'oralité traditionnelle. Il faut mentionner ici que ces nouvelles identités sont empruntées à d'autres cultures, notamment à la culture occidentale. Ainsi certains textes oraux comme *tafimaɣ igujilen* et *taqsitt n eziz d ezuzu*, qui appartiennent originellement aux genres dits respectivement «*tamacahutt*» et «*taqsitt*» sont devenus, dans certains cas, des nouvelles au sens occidental du terme.

5- La délocalisation architextuelle. Certains auteurs ont repris de l'oralité traditionnelle non pas des textes qu'ils remanient par la suite mais des architextes propres à la littérature orale. Ils ont écrit de nouveaux textes en s'inspirant de la conception stylistique des textes de la littérature orale. Avec ses *Imettit n Bab idurar* et *Lkuj d tyazit*, Akli Azwawi (Kebaili) fait partie de cette catégorie d'auteurs.

Ces types de délocalisation, avec l'émergence de nouveaux genres littéraires, ont engendré deux conséquences majeures. Ils ont à la fois contribué à la modernisation, en instaurant les notions d'*auteur* et de *lecteur*, et élargi le champ de la littérature kabyle (Salhi 2002a, 2003), dans lequel une nouvelle littérature prend une place de plus en plus importante. Qu'en est-il de cette nouvelle littérature ? De quoi est composé son corpus ? Et quelles sont ses relations avec l'oralité traditionnelle ? Sont-elles des relations de rupture ou de continuité ? Ou les deux à la fois ? A ce moment, la meilleure réponse est celle qui est capable d'identifier les lieux de rupture et ceux de continuité. La problématique de ce colloque nous offre amplement l'occasion d'apporter quelques éléments de réponse à ces questions.

Par nouvelle littérature, nous entendons cette catégorie de textes à intentions et préoccupations esthétiques dont l'écriture et l'oralité médiatisée, telle que définie par Paul Zumthor, constituent les moyens de composition, de diffusion et de transmission. Font partie de son corpus, tous les textes écrits (nouvelles, romans, théâtre, poèmes écrits) ou enregistrés (sur bande magnétique, cassettes audio ou vidéo). Cette catégorie de la littérature ne se distingue pas seulement par les supports de son existence mais surtout par des critères proprement textuels tels que la langue, la structure, la thématique et les critères extratextuels comme la fonction, l'idéologie de l'auteur et les conditions de production propres aux textes qui la composent dont l'influence étrangère est décelable à plusieurs niveaux d'analyse (El Moudjahid, 1991; Galand-Pernet, 1998 : 228-229; Bounfour, 1999 : 42-46 et 71-75). En effet, néologismes, volonté et souci d'aménagement linguistique et calques syntaxiques caractérisent la langue de cette nouvelle littérature. Les structures des textes sont plus complexes que ce soit en prose ou en poésie même si certains

réflexes traditionnels persistent encore. Née dans des conditions socio-historiques et sociolinguistiques particulières caractérisées essentiellement par la revendication identitaire, la contestation socio-politique et l'émergence de plus en plus importante de l'individu au détriment de la communauté, la nouvelle littérature est volontairement une littérature engagée, par moment une littérature « d'urgence » et, concernant généralement la poésie médiatisée, plus intimiste et personnelle (pensons par exemple à certains textes chantés par El Hasnaoui, Matoub). Ses auteurs sont pour la plupart bilingues, voir multilingues pour certains, et se disent militants de la cause berbère, de la démocratie et de la justice.

En plus de la terminologie créée pour identifier les nouveaux genres littéraires (*ungal* pour le roman, *tullizt* pour la nouvelle, *amezgun* pour le théâtre et *tizlitt* pour la chanson), le terme *tasekta*, mot créé par dérivation à partir d'un autre mot *asekkil* touareg (lettre, caractère) durant les années soixante-dix, est utilisé pour désigner la notion de littérature (y compris la littérature orale).

Les prémices de cette nouvelle littérature remontent aux années quarante avec les productions poétiques d'un groupe de militants gauchistes kabyles du mouvement nationaliste (dont, entre autres, Yidir Ait Amrane, Bénéï Ouali, Tahar Oussedik et Sadek Hadjres) qui, selon M. Benbrahim, ont écrit et diffusé des poèmes nouveaux tant sur le plan thématique que formel et les écrits d'un certain Bélaïd Ait Ali, qui proposait des versions personnelles de contes issus de la tradition orale comme *tafunast igujilen*, *Eddi u-Bijfut*. Mais il faut attendre les années soixante-dix pour confirmer la naissance de cette nouvelle littérature avec l'apparition de textes poétiques et des tentatives d'écriture de nouvelles publiées dans le *Bulletin d'Etudes Berbères* puis dans la revue *Tisuraf*, qu'animait un groupe de militants culturalistes berbéristes dont M'Barek Redjala, Mohand U'-Yahia, Ramdane Achab, etc. La

tendance du passage de l'oralité à l'écriture va se renforcer par la publication des premiers recueils de poésie autour de l'année quatre-vingts et la publication des premiers romans et autres textes de poésie et de théâtre durant les années quatre-vingts. Depuis la petite ouverture démocratique de 1988, cette tendance va s'accélérer un peu plus. Depuis vingt ans, des maisons d'édition, en France essentiellement puis en Algérie, commencent, timidement certes, à prendre en charge la production littéraire de la nouvelle génération soucieuse de sauvegarder sa langue et sa culture.

Le corpus de cette nouvelle littérature est donc composé de romans, de recueils de nouvelles, de pièces de théâtre et de recueils de poèmes. L'inventaire proposé ici ne prend en considération que les textes et les genres *écrits*. Ceux *chantés* et diffusés par les moyens technologiques tels que la cassette, la vidéo et la bande magnétique nécessitent à eux seuls un répertoire et une étude à part, car ils exigent une approche nécessitant un outillage théorique et méthodologique, qui n'est pas forcément le même que pour les textes étudiés ici.

Les textes et les genres composant cette nouvelle littérature sont nés dans des conditions politiques, sociologiques et sociolinguistiques qui ont grandement influencé leurs conditions matérielles d'existence. En effet, s'exprimant dans une langue, réputée orale, venant juste d'être reconnue comme langue nationale, exprimant une culture menacée par la politique de l'arabisation et exprimée par l'écriture pour une communauté qui, ne lisant, jusqu'à une date très récente, qu'en langues française et arabe, langues de tradition écrite, les nouveaux textes kabyles naissent et vivent dans des circuits peu institutionnalisés (bulletins et revues d'associations, éditions à compte d'auteur) ou dans un milieu qui n'est pas leur milieu naturel (l'émigration, principalement en France). Compte tenu de ces conditions

et de leur mode d'insertion dans le marché littéraire, l'établissement de leur inventaire est une tâche difficile mais nécessaire quant à la compréhension de la constitution du nouveau champ littéraire kabyle (ses prémices, sa configuration, sa catégorisation textuelle, son institutionnalisation, etc.) et les rapports que ce dernier entretient avec le système littéraire traditionnel caractérisé par l'oralité et la convenance (cf. Galand-Pernet, 1998). À défaut d'une bibliographie, même signalétique, de ces textes, l'inventaire proposé ici est certainement lacunaire surtout en ce qui concerne le genre de la nouvelle.

À notre connaissance, seize romans sont, jusqu'à présent, publiés soit à compte d'auteur, soit chez des éditeurs professionnels (l'Harmattan, Fédérop, Casbah, etc.) ou encore par des instances politiques et associatives (parti politique comme le Rassemblement pour la Culture et la Démocratie, organisme d'État chargé de la réhabilitation de l'amazighité : le Haut Commissariat à l'Amazighité et association à caractère culturel tel que la coopérative Imedyazen en France). Le premier texte portant la mention éditoriale et paratextuelle « roman » est le texte de Rachid Aliche, *Asfel*, publié en 1981, en France, aux éditions Fédérop. Cinq ans après, le même auteur signe un autre texte, *Faffa*, et le publie chez le même éditeur. Il le réédite quelques années plus tard (1990) à son compte. En 1983, Saïd Sadi publie son *Askuti* chez la coopérative Imedyazen à Paris. Il le réédite en Algérie en 1991 dans *Asalu*, édition de son parti politique. La même maison d'édition édite le premier roman d'Amar Mezdad, *Id d wass*, en 1990. Le même auteur publie à son compte son deuxième texte, *Tagrest uryu*, en 2000. Salem Zenia a publié lui aussi deux textes : *Tafirara* et *Iyil d wefru*, le premier en 1995 et le deuxième en 2002. L'Harmattan et Awal ont coédité les deux romans. Les années quatre-vingt-dix ont vu la

publication de trois autres textes : *Si tedyant yer tayed*, *Yugar ucerrig tafawett* et *Ccna n yebzaz* respectivement d'Amar Uhemza (éditions berbères, en 1994), Ahmed Nekkar (Editions Yuba wissin, en 1999) et Laïfa Ait Boudaoud (Editions Casbah, en 1999). Les textes *Akal* et *Nek akw d kem, kem akw d nek*, respectivement de Meziane Boulariah et Belaid Hamdani sont, eux aussi, publiés durant cette décennie. Cependant, ils ne comportent aucune mention sur la date et le lieu de leur édition. Ils sont respectivement édités probablement en 1996 et 1998. De l'an 2000 à nos jours, quatre autres romans occupent leurs places dans les librairies et les bibliothèques. Il s'agit de *Tasga nttlam* de Saïd Iamrache (2000, à compte d'auteur), de *Timlilit n tyermiwin* de Djamel Bounaouf (2002, Editions L'Harmattan, Collection : Tira : Langues, Littératures et civilisations berbères que dirige Kamel Nait Zerrad) *Ddida* de Yazid Ulansi (2003, [Editions Talatikit]) et de *Bu tqulhatin* d'Omar Dahmoune (2003, HCA).

A cet inventaire, nous ajoutons le texte « *Lwali bb°edrar* » de Belaid AIT ALI que nous considérons comme un roman. Il est écrit durant les années quarante et édité après sa mort (1950) par les Pères Blancs (Le Père Dallet et Le Père Degezelle) en 1964 dans *Les cahiers de Belaid ou la Kabylie d'antan* (voir la partie " Les nouvelles et les contes "). Selon certaines informations, ce texte sera publié avec la mention *Ungal* (roman). Au niveau de la traduction romanesque, on peut mentionner au moins deux textes : la traduction du roman de Djoubran Khalil Djoubran, *Le Prophète*, par Farid Abache et la traduction (de l'arabe) d'un roman de Tahar Ouetar, *Remmana*, faite par Mohand Belmadi. Il y a lieu aussi de signaler, en guise de conclusion à ce recensement, que d'autres romans-manuscrits ont eu le premier prix ou le prix d'encouragement du concours qu'organise La Fédération des associations culturelles berbères (Agraw

Adelsan Amazigh) depuis le débuts des années quatre-vingt-dix. Les auteurs, dont l'un est décédé (Ali Makour), de ces textes primés n'attendent que l'opportunité de se faire éditer.

À côté du roman, il y a aussi la nouvelle. Cette dernière est publiée soit isolément dans des journaux (*Izuran* Racines par exemple) ou dans des revues, notamment associatives (*Izen amaziɣ*, *Asirem*, *Tidmi tamirant*), soit sous forme de recueil. Les premières tentatives d'écriture de la nouvelle remontent à notre avis aux écrits de Belaïd Ait Ali. Le texte *Jeddi* de ce dernier est à considérer comme une véritable nouvelle. Les textes composant ce genre sont de deux types : texte à histoire déjà connue, tirée de l'oralité traditionnelle comme deux nouvelles de Kamel Bouamara, *Taqsiɣ*, *n eziz d ezizu* et *Tirgara*, et textes à histoires originales telles que les nouvelles publiées de Idir Ahmed Zaïd. Les recueils de nouvelles sont en nombre réduit et peu connus. Ceux récemment publiés sont *Nukni d wiyad* de Kamel Bouamara, *Allen n tayri* et *Atlanta* de Mohand Ait Ighil et *Igrrat* de Brahim Tazarart.

Le conte écrit occupe lui aussi une place dans cette littérature. En plus des premières adaptations de contes traditionnels dues à B. Ait Ali, d'autres tentatives sont à signaler. Akli Kebaili en propose deux textes : *Imeɣfi n bab idurar* (1998) et *Ikuraj n tyaziɣ*, (2002). Le premier texte est publié sous le pseudonyme d'Akli Azwawi. Nadia Djaber et Abdellah Hamane ont respectivement écrit *Tifaggur d sin yemmayen* ([2000]), *Uccen Areqman* (1997) et *Tamacahuɣ n emer n wewriɣ* (1995). D'autres ont pu éditer leurs textes à compte d'auteur. Il s'agit entre autres de Yahia Korchi (*Agerruj ur nkeffu*, 2002) et Khaled Ferhouh (*Agerruj yefren*, 2001). Le texte de ce dernier est une adaptation du conte de Jean de La Fontaine : « Le laboureur et ses enfants ». Les fables de

celui-ci sont aussi adaptées en kabyle par Mohand Ouaneche (*Tidet s tkerkas*) et Belgasem Aït Ouyahia (*Tala n tmedwin* : La fontaine des bassins, 2003).

Autre genre littéraire nouveau : le théâtre. Apparue d'abord sous la forme radiophonique vers la fin des années quarante, la création théâtrale a connu par la suite une diffusion écrite, très timide certes, mais de plus en plus élargie. Parmi les pièces de théâtre écrites les plus anciennes, celles publiées dans *le Fichier de Documentation Berbère* qu'animaient les Pères Blancs, *Afengal Iqahwa* de Belaïd At Ali traitant des commérages des femmes autour d'une tasse de café (traduite par J. Degezelle) et *Bu-Saber* qui est une pièce à fonction didactique, en trois actes, composée pour les enfants par A. At Yahia et B. At Mammer (traduite par J.-M. Dallet). Cette dernière est inspirée, selon J. Lanfry, d'un conte tunisien. La pièce de B. Aït Ali est publiée dans sa version finale en 1958. Quant à la deuxième, elle est éditée en entier en 1965. Une bonne part de la création théâtrale, jusqu'à une date récente, se résume à des traductions et adaptations. Plusieurs pièces, dont une bonne partie de dramaturges mondialement connus (Brecht, Beckett, Molière, etc.) sont adaptées en kabyle. Il n'est pas possible d'aborder ce point sans mentionner le travail inaugural d'Abdellah Mohia (Mohand U-Yahia). Ce dernier a en effet adapté plusieurs textes (*Ilem-ik ddu d udar-ik*, *Aneggaru ad yerr tabh^ourt*, *Tachbaylit*, *Si nistri* et *Si lehlu*), etc. Les pièces « Mohamed, prends ta valise! », « La guerre de 2000 ans » et « La poudre d'intelligence » de Kateb Yacine sont, elles aussi, traduites en kabyle : *Rfed tabalizi-ik a Mu* et *Ayebbar s allen*. Ces deux dernières décennies ont vu la publication de certaines pièces créées. On peut citer entre autres celles de Mohand Aït Ighil éditées en deux recueils (1999 et 2001) et celles de Hammar Mokrane (1998), celle de Rachid Aliche (1988) et celle d'Abdellah Hamane. Il n'est pas possible de terminer cet

inventaire, sommaire il faut le rappeler, des textes de théâtre sans mentionner les nombreux manuscrits des pièces de théâtre diffusées par la chaîne kabyle depuis les années cinquante dont le nombre s'élève, selon le registre tenu par les gestionnaires des émissions consacrées au théâtre radiophonique, à près de mille textes. Les plus importants des auteurs sont Mohamed Brahimi (dit Mohamed Hilmi), Ali Abdoun, Idir Achrouf, M. Oussedik et Saïd Zanoun. Il est temps de retranscrire ces textes et de les éditer. L'étude des conditions de leurs productions, de leurs catégories et formes, de leurs thématiques et de leurs fonctions, de leurs structures et de leur langue est nécessaire, particulièrement, pour l'intelligibilité du théâtre kabyle et, généralement, de l'émergence du nouveau champ littéraire en langue kabyle et de sa configuration.

Des genres de cette nouvelle littérature, la poésie (chantée et écrite) est la plus productive. Des répertoires chantés, on dispose actuellement d'un corpus transcrit représentatif (S. Azem, Cheikh El Hasnaoui, Cheikh Nouridine, Aït Menguellet, Ferhat et Matoub, etc.). La poésie écrite connaît de plus en plus une large édition et plus ou moins une large diffusion. Les hebdomadaires *Tamurt/Le Pays* et *l'hébdon tmurt*, le mensuel *Racines/ɹaran* et les revues associatives ont diffusé une masse considérable de poèmes. Leur dépouillement et leur classement mettraient en lumière les grandes tendances poético-stylistiques de ces textes. À côté des ces canaux de diffusion qui ont pu s'imposer dans un climat des plus défavorables, on note durant près d'un demi siècle la publication de plusieurs recueils de poésie. Sans prétendre à l'exhaustivité, près de trente recueils sont édités jusqu'à présent dont une bonne partie est publiée durant la dernière décennie (Salhi 2002b). Des noms de nouveaux poètes sont désormais connus : Amar Mezdad, Mohand U-

Yahia, Méziane U-Moh, Arezki Mekki, Lhoucine Yahia, Salem Zenia, Ali Makkour, etc.

Quels sont les rapports qu'entretiennent ces nouveaux textes et genres avec l'oralité traditionnelle ? On peut penser que les genres comme le roman et le théâtre, étant donné qu'ils sont deux notions empruntées à d'autres traditions, occidentales notamment, n'ont aucune relation avec la tradition littéraire kabyle. Qu'on se détrompe. Il est vrai que sur le plan générique et esthétique, ces deux genres opèrent bien des ruptures avec les genres et les textes de cette tradition du fait, premièrement de l'écriture et, deuxièmement, du manque, à priori, de lien de parenté avec l'un des genres de l'oralité traditionnelle. Il demeure que les auteurs qui ont opté pour ces nouveaux genres sollicitent ceux de l'oralité traditionnelle pour féconder leurs textes. Ces derniers sont truffés d'éléments littéraires issus de la tradition orale. La présence des proverbes, des contes et des poèmes dans les textes romanesques rattache ces derniers à un fonds littéraire venant du fin fond de l'histoire. Le nombre de proverbes et d'expressions stéréotypées, par exemple, dans *Iq d wass, Tagrest uryu* d'Amar Mezdad, dans *Tafrara* de Salem Zenia et dans *Timlilit n tyermiwin* avoisine le chiffre de 600. Amar Ameziane a étudié les significations de ces formes traditionnelles dans le roman *Iq d wass* de Mezdad. Il conclut que l'auteur utilise ces genres traditionnels pour en faire des procédés. Autrement dit, Mezdad, tout comme Zenia et Benaouf, met l'oralité au service de l'écriture selon l'expression d'Ameziane. Par contre, par la nouvelle disposition rhétorique des textes et leurs matériaux linguistiques (néologie parfois très abusive et les calques syntaxiques), les auteurs de cette nouvelle littérature, notamment les romanciers et certains novellistes, s'écartent du système de convenance littéraire traditionnelle.

Le théâtre garde des liens forts avec l'oralité. Les pièces sont représentées dans des salles de spectacles ou diffusées par la radio ou par la cassette. La voix est omniprésente et structure même la signification des textes. A cela s'ajoute la forte présence des formes de l'oralité dans les textes. Une partie de ces derniers est inspirée de contes traditionnels autochtones ou empruntés. Des proverbes servent d'incipit à de nouveaux textes. D'autres textes sont émaillés de proverbes, de devinettes et de poèmes. Une étude qui prendrait en charge les relations intertextuelles entre le théâtre kabyle et les genres traditionnels est vivement souhaitable.

Nous avons mentionné dans l'introduction que certaines facettes du passage de l'oralité à l'écriture consistent à écrire de nouveaux textes suivant des conceptions stylistiques traditionnelles (délocalisation architextuelle) ou à réécrire des textes issus de l'oralité (délocalisation stylistique). Ces textes résultant de cette réécriture prennent une autre identité générique (délocalisation générique) (voir à ce propos Salhi 2003). La communauté des textes de la tradition orale est prise par les auteurs, notamment les nouvellistes (Bouamara) et les auteurs de contes écrit (B. Ait Ali, A. Azwawi, A. Hamane, Nadia Djaber) comme une terre d'argile avec laquelle ils peuvent créer ce qu'ils veulent. C'est à ce niveau, tout en passant de l'oralité à l'écriture, que la continuité dans le champ littéraire est plus apparente. Les changements introduits sont tellement subtils que le rattachement des textes à la tradition culturelle peut se faire sans difficultés majeures. En fait, les auteurs se donnent la tâche d'adapter des textes et des genres à leur époque. Cependant, il y a lieu de ne pas perdre de vue que les niveaux atteints dans ce processus sont indéniablement la configuration et la catégorisation du champ littéraire. L'émergence de nouveaux genres comme le roman, la nouvelle et le conte littéraire constitue une nouveauté. Ce

qui a, à notre sens, provoqué une nouvelle hiérarchisation des genres.

Même si certaines tentatives de rupture sont observables au niveau de la poésie (liberté vis-à-vis de certaines règles métriques comme la disposition strophique, la distribution rimique, etc.) notamment chez Mazdad et Zenia, il reste que le respect de la tradition poétique est de règle. En effet, au niveau métrique, les vers et les poèmes sont composés suivant les mètres repris essentiellement de la tradition. Il semble que les mètres les plus dominants dans la nouvelle poésie (Salhi 2002) sont le 19-syllabes et le 14-syllabes, suivis de loin par le 12-syllabes. Certains poètes vont jusqu'à l'adoption du schéma métrico-rhétorique mohandien : opposition zik/tura avec le mètre de 19 syllabes. A titre d'illustration, certains poèmes de Méziane U-moh, d'Arezki Meki, de Lhousine Yahia, de Ramdane At Mensour et de Rabah Larabi sont, du point de vue métrique, de conception traditionnelle. Certains poèmes de ceux-ci sont à considérer comme des imitations plus au moins réussies du poème mohandien.

En conclusion, la nouvelle littérature opère bien des ruptures dans le champs littéraire kabyle en introduisant des genres nouveaux (le roman, la nouvelle, le théâtre) tout en gardant des liens solides avec la tradition littéraire (relation intertextuelles, délocalisations des textes et des genres, présence de la voix). Il est vivement souhaité que les recherches à venir prennent en charge l'étude approfondie des lieux (et des degrés) de rupture et/ou de continuité dans le champ littéraire kabyle.

Références bibliographiques

Les études

- Abrous Dehbia, [199?], « Quelques remarques à propos du passage à l'écrit en kabyle », *Actes du colloque international « Unité et diversité de tamazight »*, Ghardaïa 20 et 21 avril 1991, pp. 1-14.
- Améziane Amar, 2002, *Les formes traditionnelles dans le roman kabyle : du genre au procédé*, Mémoire de DEA, Dir. : Abdellah Bounfour, Inalco, 108 p.
- Benbrahim-Benhamadouche Malha, 1982. *La poésie populaire kabyle et la résistance à la colonisation de 1830 à 1962*, Doc. 3^o cycle, Dir. : C. Lacoste-Dujardin, EHESS, Paris.
- Bounfour Abdellah, 2000, *Introduction à la littérature berbère. 1- La poésie*, Peeters, Paris-Louvain.
- Chaker Salem, 1992, « La naissance d'une littérature écrite : le cas berbère (Kabylie) », *Bulletin des Etudes africaines*, n^o 17-18, pp. 7-21.
- Chaker Salem, [199?], *Une décennie d'études berbères (1980-1990) : Bibliographie critique*, Bouchene, Alger, 256p.
- Dallet J.-M., J.-L. Degezelle, *Les cahiers de Belaid Ait Ali ou la Kabylie d'antan*, Fichier de documentation berbère, Fort National, 1964.
- El Moudjahid Elhoussein, 1991, « L'expression de l'identité dans la poésie berbère moderne », in *Awal*, n^o 8, pp. 55-66.
- Galand-Pernet Paulette, 1998, *Littératures berbères. Des voix. Des lettres*, PUF, Paris

- Merolla Daniela, 1995, « Peut-on parler d'un espace littéraire kabyle ? », *Etudes et Documents Berbères*, n° 13, pp. 5, 25.
- Merolla Daniela, 1996, *Gender and Community in the Kabyle Literary Space : Cultural Strategies in the Oral and in the Written*, Research Scholl CNWS, Leiden, 287 p.
- Salhi Mohand Akli, 2002a, « Les voies de modernisation de la prose littéraire kabyle », *Actes du colloque international « Tamazight face aux défis de la modernité »*, 15-17 juillet 2002, Boumerdès, pp. 244-251.
- Salhi Mohand Akli, 2002b, « La nouvelle poésie kabyle », Communication présentée au 2^o *Bayreuth-Frankfurter kolloquium zur Berberologie*, Frankfurt, 11-13 juillet 2002, à paraître.
- Salhi Mohand Akli, 2003, « La délocalisation des textes oraux : Le cas de deux textes kabyles (Aheddad l-lqalus et Taqsiṭ n eziz d ezuzu) », Communication présentée au colloque *Paroles déplacées*, Lyon, mars 2003, à paraître.
- Zumthor Paul, 1983, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris.

Les œuvres littéraires

Les romans

- Ait Boudaoud, 1999, *Cema n yebzaz*, Éditions Casbah, Alger, 174 p.
- Aliche Rachid, 1981, *Asfel*, Éditions Fédérop.
- Aliche Rachid, 1990, *Faffa*, [s.é.], [Alger], 160 p.
- Benaouf Djamel, 2002, *Timlilit n tyermiwîn* = La ville-rencontre, L'Harmattan, Paris, 186 p.
- Boulariah Meziane, [1996], *Akal*, [s.l.], 77 p.

- Djoubrane halil Djoubrane, 1991, *Anbi*, trad. Par Farid Abache, Laphomic, Alger, 75 p.
- Hamdani Belaïd, [1998 ?], *Nek ak" d kem, kem ak" d nek*, [Tizi-Ouzou], 75 p.
- Iamrache Saïd, 2000, *Tasga n tllam*, [s.é.], [Tizi-Ouzou], 160 p.
- Mezdad Amar, 1990, *Id d wass*, Editions Asalu/Azar, Alger, 182 p.
- Mezdad Amar, 2001, *Tugrest uryu*, [s.é.], [s.l.].
- Nekar Ahmed, 1999, *Yugar ucerrig Tafawett*, Editions Yuba wissin, [Alger], 223 p.
- Ouettar Tahar, 1999, *Remmana*, trad. par Mohand Belmadi, Ed El Djahidhia, 71p.
- Ouhamza Amar, *Si tedyant yer tayed*, Editions berbères, Lyon, 1994, 199 p.
- Sadi Saïd, 1991, *Askuti*, Asalu, Alger, 184 p.
- Ulansi Yazid, 2003, *Ddida*, [Editions Talantikit], Béjaïa, 100 p.
- Zenia Salem, 1995, *Tafrara*, L'Harmattan/Awal, Paris.
- Zenia Salem, 2002, *Iyil d wefru*, L'Harmattan /Awal, Paris, 270 p.

Les nouvelles et les contes

- Dallet J.-M., J.- L. Degezelle, 1964, *Les cahiers de Belaid Ait Ali ou la Kabylie d'antan*, Fichier de documentation berbère, Fort National.
- Ait Ighil Mohand, 1999, *Allen n tayri*, Association culturelle Tamazight, Béjaïa.
- Ait Ighil Mohand, 2000, *Atlanta*, Association culturelle Tamazight, Béjaïa.
- Aït Ouyahia Belgasem, 2003, *Tala n tmedwin* - La fontaine des bassins, Ed. Casbah, Alger, 159 p.
- Azwawi Akli, 1995, *Imetti n bab idurar*, l'Harmattan, Paris.

- Bouamara Kamel, 1996, *Tuyalin n weqcié ijayen*, Association culturelle Tamazight, Béjaïa,
- Bouamara Kamel, 1998. *Nekni d wiyed*, Le Haut Commissariat à l'Amazighité, Alger.
- Haman Abdellah, 1995, *Tamucahutt n emer n wewriz*, Tidmi tamirant, Tamazgha, A.E.B.F., Awal, Oran, Paris, Lyon,
- Ėmed Zayed Yidir, 1995, « Ussan yezifen », *Azul*, n° 10, pp. 24-27.
- Djaber Nadia, 1997. *Uccen areqman*, [Tizi-Ouzou],
- Djaber Nadia, 1998. *Tifaggur d sin yemnayen*, [s. é.], [Tizi-Ouzou],
- Ferhuh Xaled, [2001], *Agerruj yefren*, [s.c.], [Tizi-Ouzou], [16 p.]
- Kebaili Akli, 2002, *Lkuraj N tyazit* : conte, l'Harmattan, Paris.
- Korchi Yahia, 2002. *Agerruj ur nkeffu*, [s.c.], [Tizi-Ouzou], 40 p.
- Ouaneche Mohand, 1999. *Tidet s tkerkas*. Fables de la Fontaine en amazigh. [s.c.], [Tizi-Ouzou].

Théâtre

- Aliche Rachid, 1988, « Tasimfunit », *Awal*, n° 4, pp.73-81.
- Ait Ighil Mohand, 1999, *Tarchma, texser tayeffust ur terbiḥ ara d Amwa yextaren*, Association culturelle Tamazight, Béjaïa,
- Ait Ighil Mohand, 2001, *Axeddaε d Buher*, [Association culturelle Tamazight, Béjaïa.
- Hammar Mokrane, 1998, *Susem kemmini, Imḥbas, Tamsalt igudar, Anza*, [s.é.], [Tizi-Ouzou],
- Mohya, 1986, « Si leḥlu » : adaptation en kabyle du *Médecin malgré lui*. *Awal*, n° 2, pp. 145-156.

Recueils poétiques

- Ait Amrane Mohammed Idir, [199?], *Inachidn oumennough : chansons de combat 1945-1951 : l'éveil de la conscience identitaire*, [s.e.], [s.l.].
- Ait Amrane, Mohammed Idir, [199?], *Mémoire au lycée de Ben-Aknoun 1945 : Ekker a mmis oumazigh*, [s.e.], [s.l.].
- Amazigh Chabane, [2002], *Hadret ccetla*, [s.e.], [Tizi-Ouzou].
- Amedyaz n tmazya, [2003], *Tayri i tudert*, [s.e.], [Tizi-Ouzou].
- Amirat, 1996, *Tiyri n ielmezyen*, [s.e.], [s.l.].
- At Mensur Remdan, 1996, *Tiyri*, Paris : L'Harmattan.
- At Mensur Remdan, 2001, *Agani*, Alger : Ed. Zyriab.
- Azem Slimane, 1984, *Izlan : recueil de chants kabyles*, [Paris] : Numidie-music.
- Baya S., 1986, *Isefra : tamedyazt n tmejtut taqbaylit*, [s.e.], Paris.
- Ben Mohamed 1992, « Poèmes », *Littérature et oralité au Maghreb : hommage à Mouloud Mammeri, itinéraires et contacts de cultures*, vol. 15-16, pp. 171-183.
- Bettah Rabah, 1999, *Amrig-iw*, [s.e.], [s.l.].
- Bouchakour Moussa, 1999, *Isefra : Tamedyazt tamziyt (poésie berbère)*, Tizi-Ouzou, Ed. El Amel.
- Cherief Karim 1999, *Asirem*, [s.l.], [s.e.].
- Cherief Karim 2003, *Taqbaylit-iw*, [s.e.], [Tizi-Ouzou].
- Dallet J.M. & Degezelle J.L., *Les cahiers de Belaid Ait Ali ou la Kabylie d'antan*, 2 tomes Alger : Fichier de Documentation Berbère
- Larabi Rabah 2002, *Aqriḥ : tamedyazt*, Tizi-ouizou.
- Loukad Mohand 1999, *Lounès Matoub : tabrat i ... = lettre ouverte aux... : textes amazighes et traduction française*, Alger : SAEC/Liberté éditions.

- Makour Ali 2002, *Ul ycryan : tamedyazt*, Tizi-Ouzou : Ed. El Amel.
- Meki Arezki 1983, *Le pain d'orge de l'enfant perdu*, Ed. Naaman.
- Mezdad Amar 1991, *Tafunast igujilen*, [s.e.], [s.l.].
- Sahki Racid & Slimani Brahim. [1993], *D acu i γ-yuyen*. Boufarik : Imprimerie l'Artisan.
- U-muh Mezyan, 1988, *Targit umedyaz*, Saint-Ouen : Ed. Abrid-a.
- U-muh Mezyan. 2000, *Ihifyuran*, [s.e.], [s.l.].
- Yahia L'Hocine, 1990, *Wer tamurt*, Montréal : Association culturelle berbère.
- Zenia Salem, 1993, *Les rêves de Yidir : berbère-français*, Paris : L'Harmattan.
- Zerrougui Mohanmed 2002, *Ddaw tili n tayri*, [s.l.], [s.e.].

من الشفوي إلى المكتوب: الشعر الشعبي الورايني نموذجاً

رقية أويز

ثانوية جابر ابن حيان، المحمدية

تتمحور هذه المداخلة حول تقديم حصيلة موضوع أطروحة لنيل الدكتوراه تحت عنوان:
الشعر الشعبي الورايني جمع ودراسة¹.

فهذا الشعر فن من فنون الأدب الشعبي، يصدر عن ذهنية أمازيغية، تعبر عن نفسها بلغة أمازيغية تارة أو عربية عامية تارة أخرى. لا تنحصر وظيفته في الترفيه والترويح عن النفس، وليس قولاً رخيصاً أو ضعيفاً، بل إنه أحياناً تعبير لا عن واقع الوراينيين فحسب، وإنما عن واقع الشعب المغربي بصفة عامة. يستوحي معانيه من مختلف شرائحه الاجتماعية، ويفيض بروحه ويعبر عن وجدانه، ويصور ما يعج به من قيم سلبية أو إيجابية، فينتقد الأولى ويحث على التمسك بالثانية. إنه تعبير بسيط بساطة الشعب، وعميق عمق إحساسه. اهتدى إليه الشاعر الورايني بفطرتة، وانساق إليه بطبعه، فعبر من خلاله عما اختلج في مكنون صدره من عواطف ومواقف.

ويؤكد الشعراء الوراينيون الذين اتصلنا بهم أن لغة الشعر كانت من قبل أمازيغية، لأنها أداة التواصل اليومي في المنطقة التي ينتمون إليها. لكن ظروف المقاومة والرغبة في

¹ تمت مناقشتها في إطار وحدة التكوين والبحث في الثقافة الشعبية، شعبة اللغة العربية وأدبها، في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بعين الشق، تحت إشراف الأستاذ الدكتور محمد خليل تاريخ المناقشة: 23 ماي 2003.

تحدي مخططات الاستعمار، والاستجابة لتأثيرات شعراء القبائل المجاورة والناطقة بالعربية، كانت عوامل حملت شعراء المنطقة على التخلي عن اللغة الأمازيغية، واتخاذ العربية العامية بديلاً عنها وأداة تعبير في الشعر. وكان ذلك لأجل التأكيد على أن المغاربة كل لا يتجزأ، وأن الوراثة الأمازيغية في وسعه أن يضحى بلغته الأم، وإن كانت دليل انتمائه العرقي، إلا أنه لا يستسيغ ولا يقبل أن يضحى بوحدته الوطنية. وفضلاً عن ذلك فالشعراء يجمعون على أن التعبير باللغة الأمازيغية أو بالعربية العامية لا ينفي عنهم صفة الشاعر. وهم يطلقون على أنفسهم اسم الشاعر أو الشيخ أو «أستاذ». بينما يسمون إبداعهم الشعري: الشعر أو «أوال»، ويميزون بين ثلاثة أنواع شعرية، وهي:

* «نزلّي» ويجمع على «نزلان»: وهو شعر غنائي يرتبط إنشاده بأداء رقصة «أحيدوس»، في مختلف الأفراح وخاصة الأعراس. ويعد هذا النوع الشعري فرصة لاختبار مدى تمكن الشاعر من القول والإجادة فيه، لأنه شعر يقوم على الارتجال وسرعة البديهة والحوار. أما أغراضه فكثيرة، تختلف باختلاف المقام.

* «تأيقارت»: تسمى بهذا الاسم تشبيهاً لها بسلسلة متصلة الحلقات. وهي قصائد غنائية تتراوح بين الطول والقصر. قد تتعدد أبياتها وتناهز مائة بيت، وقد لا تتجاوز بضعة أبيات. أما أغراضها فمتنوعة ولا تختلف كثيراً عن أغراض الشعر العربي الفصيح. يعمل الشاعر على إذاعة هذه القصائد بين الناس عن طريق إنشادها على مسامعهم، كلما سنحت بذلك ظروف اللقاء الجماعي، بمناسبة عرس أو ختان أو احتفال بعيد ديني أو وطني، أو بمناسبة لقاءات أخرى تقترب ببعض عادات المنطقة مثل «ثويزي» أو «لامت».

وإلى جانب هذين النوعين الشعريين اللذين يبدعهما الشاعر، ثمة نوع شعري ثالث تبذعه الشاعرة ويسمى:

* «تأغرابت»: وهو شعر وجداني تتغنى فيه بهوم الذات وأشجانها، أو بهوم النساء ومشاكلهن بصفة عامة إن كن

يعملن ويكدحن، أو بمشاعرهن العاطفية وأمالهن وأحلامهن، إن كن يفرحن ويرقصن في عرس أو غيره من المناسبات السارة. إن الشعر الشعبي الورايني بمختلف أنواعه فن تعبيرى عن الذات والجماعة في أبعادهما المختلفة. فهو مظهر المعتقدات والعادات، ومترجم الميول والهموم والالام، ومجلي العواطف والأهداف والأخلاق والمثل، ودليل مقاومة وحشية الاستعمار... فهو تاريخ المنطقة وديوانها النابض، يتحدث عن صلة الأفراد والجماعات بعضهم ببعض، كما يتحدث عن هويتهم المغربية الإسلامية، وعن صلتهم برموز هذه الهوية. ومن جهة أخرى فهو جزء من تراثنا الثقافى الوطنى. فى ضوء هذه الحقيقة، فالبحث فى الشعر الشعبى الوراينى يستمد أهميته من وظيفته السامية، ومن أهمية الثقافة المغربية كوحدة متجانسة ومتكاملة، باعتبارها مظهرا من تجلياتها المتعددة والمتنوعة.

ولا نملك إنكار حقيقة أن السيل الوحيد إلى المحافظة على هذا الشعر من الضياع، فى مجاهل النسيان والاندثار، إنما هو جمعه وتدوينه. ولتظهر أهمية هذه العملية بجلاء، نشير إلى ما أخبرنا به شعراء الديوان، من ضياع كثير من أشعارهم طواها النسيان، وكثير من أشعار الشعراء الذين تقدموهم فى الزمن، لكن ذاكرتهم لم تحتزن منها إلا قصيدة بيمة، تتسم بالعراقة وتنسب إلى قائل مجهول. وهى على حد قولهم قطرة من فيض زاخر، قد ضاع وانقطع ذكره بسبب موت رواته وحفاظه، وبسبب انشغال الأجيال المتعاقبة بالأشعار التى تبدع فى عهدهم.

وقد انصب اهتمامنا على جمع وتدوين القصيدة «تايقارت» لدى ثلاثة شعراء فى المنطقة، يعتبرون من رموز الإبداع الشعرى الوراينى. أشير هنا إلى شاعرين. ويتم اختزال المنطقة فى مركز حضرى هو تاهلة وبها يقطن الشيخ الوردى. ومركزين قرويين أحدهما مغراوة وإليها كان ينتمى الشيخ هلال إداريا، باعتبار مقر سكناه هو جبل بوينلان، الذى صار حاليا تابعا لجماعة مستقلة بذاتها عن مغراوة تدعى تيسروين، وهاتان الجماعتان تابعتان لدائرة تاهلة. أما المركز القروى الثانى فهو

جماعة الصَّبَّاب التابعة لدائرة كَرْسيف، وهذه الجماعة كانت تنسب من قبل إلى جماعة بَرْكين. ويمكن القول إن الأماكن المذكورة انفا تمثل في حقيقة الأمر معظم مجال بني وراين، حيث تنتشر قصائد الشعراء الذين ينتقلون بدورهم في المنطقة كلها من أقصاها إلى أقصاها، للمشاركة في إحياء ما تشهده من احتفالات اجتماعية أو وطنية. أما الإطار الزمني لهذا البحث، فمقيد بأعمار هؤلاء الشعراء وبما تبقى من أشعارهم، وهي لا تخلو من إشارات إلى أبرز الأحداث التي عاصروها.

وهكذا فموضوع هذا البحث يتكون من قسمين أولهما الدراسة، عنوانها: **خصائص فكرية وفنية**. وثانيهما هو الديوان، عنوانه: **جمع وتصنيف**. وقد أثرنا - على مستوى إخراج البحث وطبعه - تقديم الدراسة، لتنهض بوظيفة تحفيز واستمالة القارئ، وإغرائه بقراءة الديوان.

يبدأ القسم الأول بمقدمة تعرف بإشكالية الأطروحة، ومدخل يعرف بالإنسان والمجال، وبيئته الشعر كما تعكسها أشعار مقتطفة من قصائد الديوان. إضافة إلى الإشارة لبعض العادات والتقاليد، التي تمثل مظاهر ثقافية شعبية سائدة بالمنطقة، وأومات إليها بعض القصائد. أما فصول الدراسة فخمسة وهي كالتالي:

الفصل الأول: يتناول أغراض الشعر، ويلفت الانتباه إلى ما عبر عنه الشعراء من قيم دينية أو مظاهر اجتماعية وسياسية، أو أحداث تاريخية ذات بعد وطني أو قومي. وانتهى هذا الفصل إلى خلاصات متنوعة تبعا لتنوع الأغراض التي طرقها الشاعر الورايني وهي: الذكر والغزل، واله طنيات والفوميات والاجتماعيات والمدح والرتاء ومختلفات، وتتمثل هذه الأخيرة في قصائد تباينت موضوعاتها ولم تستجب للتصنيف الغرضي السابق ذكره.

الفصل الثاني: كان الاهتمام فيه بمعرفة دوافع القول في الأغراض المذكورة ومنطلقات التفكير فيها. ولتحقيق هذا الهدف تم التركيز على غرض الذكر لأنه احتل الصدارة في الديوان. وقد هيمنت على هذا الغرض قضيتان بشكل لافت للنظر هما

التوسل والموت، وهما قضيتان تحكما في إنتاج رؤية الشاعر إلى ذاته والآخر والحياة. وهي رؤية تنطلق من منطلقات واقعية ليس فيها من الخيال إلا ما يعطي الصورة بعدها الشعري ووقعها المؤثر في نفس المتلقي.

الفصل الثالث: كان مقارنة أولية لبعض الملامح الإيقاعية في الديوان. فتمت فيه الإشارة إلى البيئة الموسيقية للشاعر الورياني. كما كان فيه التركيز على القافية، لأنها أهم العناصر الإيقاعية التي خصها الشاعر الورياني - عن وعي - بعناية خاصة، واعتبرها دليل مهارته وبراعته.

الفصل الرابع: اهتم بدراسة الصورة في الديوان، وسعى إلى الكشف عما يكسبها شعرية وجمالا، ويجعلها ملتحمة مع التجربة الشعرية. ويمكن القول إن الشاعر الورياني لا يخرج في تشكيل معظم صورته عن حدود توظيف الأشكال البلاغية التقليدية للصورة. وقد تجاوزها أحيانا كثيرة إلى توظيف رموز يبدع في خلقها وشحنها بإشارات موحية ومعبرة عما يقصد إليه من أفكار وعواطف ومواقف... وثمة رموز جاهزة ترد في سياق قصائده محملة بأبعاد دينية أو تاريخية. وورودها جاء منسجما مع الأجواء النفسية والمعرفية للمتلقي.

الفصل الخامس: كان الالتفات فيه إلى قراءة بعض صور التناص بين قصائد الديوان ونصوص أخرى ذات مرجعية دينية أو تاريخية. وإذا كان التناص يشكل إحدى أصول الشعرية في هذا الديوان، فإن القرآن الكريم يأتي في صدارة المرجعيات التي يتناص معها الشاعر الورياني. مما وفر للديوان دعامة بلاغية وبيانية، وحقق له هدفين أساسيين هما النفاذ إلى وجدان المتلقي، وإضفاء مسحة من الرونق والرقّة والجمالية على لغته الشعرية. فصارت تنتقل بالقارئ من مستوى البلاغة البشرية، إلى مستوى أعلى من البلاغة الإلهية المعجزة.

أما التناص مع الحدث التاريخي، فلم يكن مع نصوص مدونة قرأها الشاعر في كتب مصنفة، فاستوعب مغزاها وأدرك عبرها، ثم امتصها أو تحاور معها، لإبداع نصوص جديدة، ذات بعد ذاتي وموضوعي في الوقت نفسه. وإنما تحقق مع ما عايشه

من أحداث وصراعات، ومع من عاصرهم من رجالات كانوا وراء أحداث لا تنسى. فتفاعل مع ما سمع أو رأى، ثم انطلق معبرا بعفوية عما ينبغي أن يكون عليه الواقع وطنيا وقوميا. أما القسم الثاني من هذا البحث، وهو الجزء الهام من إشكاليته، فيتمثل في صناعة الديوان، التي تأسست على خطوات منهجية تتلخص في عملية الجمع والتدوين والتصنيف.

* عملية الجمع

بدأت هذه العملية بالبحث عن أشرطة التسجيل الحاملة لهذا الشعر لدى الأهل والأقارب. لكن هذا البحث باء بالفشل، لأن تلك الأشرطة قد تقادمت واستعملت كثيرا حتى أصابها التلف، وأصبح ما تحمله من شعر غير مسموع بوضوح. ثم كان الأخذ سماعا عن عدد من الرواة قبل أن تتيسر ظروف اللقاء بشعراء الديوان. وقد كان هذا الإنجاز على جانب من الأهمية، لأنه ساعد على تذكير الشعراء بما قالوه ولم ينتبهوا إلى مدنا به، لما كنا بصدد الأخذ عنهم مباشرة. ولما تيسر لنا هذا الأخذ، أثرنا تسجيل قصائد كل شاعر في أشرطة خاصة به. لكن حينما حاولنا تفريغ هذه الأشرطة، كانت الخيبة كبيرة، لما وقفنا على حقيقة صعوبة فهم وتدوين ما يقوله هذا الشاعر أو ذلك، نظرا لأن شريط التسجيل سريع الحركة، مما جعل أمر التدوين السليم والدقيق مستعصيا. فكان لا بد من لقاءات أخرى مع الشعراء، تمكنا خلالها من تدوين أشعارهم كما نسمعها عنهم.

* عملية التدوين

إن أول مشكلة اعترضت سبيلنا، ونحن نروم تحويل قصائد الديوان، من صورتها الشفهية إلى صورتها المدونة، تتمثل أساسا في ضبط مفهوم البيت الشعري وحدوده. فهو قد اتخذ في هذا الديوان صورا مختلفة، هي التي وجهتنا إلى اختيار كتابة البيت انطلاقا من الربض الأيمن من الصفحة إلى ربضها الأيسر. وقبل الشروع في كتابته، نثبت رقمه أولا لمساعدة القارئ على ضبط بداية البيت ونهايته. وسيلحظ القارئ - فضلا عن ذلك - أننا وضعنا نجيمات فاصلة بين أجزاء البيت أو وقفاته حسب الحالات التالية:

- نجيمة تفصل بين البيت الذي جاء مكونا من جزأين/شطرين متقابلين.

- نجيمة تفصل بين الوقفات التي تشكل البيت أفقيا، وهي تتضمن القوافي الصغرى، وتتموقع هذه النجيمة عند نهاية كل وقفة. واستغنيا عن وضعها عندما تتعدد وقفات البيت أفقيا، ولا يتسع لها سطر واحد، بل تستمر في السطر الذي يليه انطلاقا من بدايته. ففي مثل هذه الحال، يقوم البياض الفاصل بين السطرين مقام النجيمة الفاصلة بين ما سبق من وقفات البيت نفسه وبين تتمتها. ثم تظهر النجيمة من جديد في السطر الثاني ولا تختفي إلا بانتهاء وقفات البيت أفقيا.

وإذا كان البيت يتشكل إلى جانب الوقفات الأفقية، من وقفة عمودية تذيله وتتضمن القافية الكبرى، فإننا نشرع في كتابة هذه الوقفة بعد ترك حيز أبيض، التزمنا فيه قدر الإمكان بنفس المسافة الفارغة. مع الاحتفاظ دائما على نفس النهج، فيما يتعلق بالفصل بين الوقفات الأفقية، بنجيمة تخاطب عين القارئ، وتدله على الحدود الفاصلة بينها. أما البيت الذي أتت لغته أمازيغية، فنكتبه هو الآخر مرقما. إلا أن كل وقفة من وقفاته الأفقية أو العمودية، قد استقلت بسطر خاص بها، دون فصل بين الوقفات الأفقية بنجيمة، لأن كل سطر يحمل إحدى وقفات البيت، وهي تنتهي بعلامة (=) وتليها مباشرة ترجمة معنى البيت. وننبه إلى ترك نفس المسافة الفارغة قبل كتابة الوقفة العمودية، التي تتضمن القافية الكبرى.

وفي سياق الحديث عن البيت المعبر عنه بلغة أمازيغية، نشير إلى كون أبيات بعض قصائد الشَّيخ الوردِي وردت في صورة سطر شعري مقفى بحرف، التزم به من بداية القصيدة إلى نهايتها. وهذا البيت كتب مرقما أيضا، وصورته لا تقتضي توظيف النجيمة. أما ترجمته فإن لم يتسع لها السطر الحامل للبيت، فتوضع بواسطة الحاسوب في السطر الموالي محاذية لليسار.

وثمة في الديوان قصائد أثبتنا في أعلاها «الرَّسْم» دون أن نعمد إلى ترقيمه. وتميز عن كتابة سائر الأبيات بكونه يتوسط الصفحة. وهو قول شعري مرسل قصير، يؤدي وظيفة إيقاعية ودلالية. يستهل به الشاعر إنشاده، وتبرز أهمية هذا القول أثناء عملية الإنشاد، عندما يتطوع من جمهور المتلقين أشخاص يلمسون في أنفسهم القدرة على الإنشاد،

فيرددون «الرسم» كلما أدرك الشاعر في إنشاده الوقفة العمودية، وسكت لحظة قبل إنشاد البيت الموالي.

وفيما يخص رسم كلمات الشعر، فقد التزمنا بكتابتها وفق ما ينطق به شعراء المنطقة الوراينية، ووفق معايير اتخذناها قواعد ضابطة لعملية التدوين، مع الاعتراف أن تلك المعايير لا تمكن من المحافظة على كل ما يصاحب الأداء الشفوي من تنغيم ونبر وغيره من الخصائص الصوتية أو الإيقاعية، التي لا ننكر أهميتها في بناء دلالة النص وشعريته.

* تصنيف الديوان وترتيبه

اقتضت هذه العملية الاستعانة بالمنهج الإحصائي لأجل ضبط عدد القصائد ومعرفة نسبة كل غرض قياسا بالأغراض الأخرى. أما ترتيب أغراض الديوان فكان تبعا لارتفاع نسبة عدد قصائد كل غرض. ويتدرج هذا الترتيب من أكبر نسبة إلى أصغرها.

ولا بد من الإشارة إلى أن ترتيب الديوان تقيد بمراعاة المقاييس التالية: بيان الغرض، وتعيين اسم الشاعر، وتحديد رقم القصيدة، مع الالتزام بحرف القوافي، سواء أكانت كبرى أم صغرى، أو كانت ثابتة وموحدة أم متجددة ومتنوعة. وقد التزمنا في ضبط قوافي كل غرض بالترتيب الألف بائي. ووضعنا لها فهرسا خاصا من شأنه أن يخول للقارئ الرجوع إلى قصائد الديوان بسهولة.

وخدمة للنص وللقارئ، كان من الضروري وضع هوامش للشروح اللغوية، مع محاولة التمييز بين كلمات أمازيغية، وأخرى متداولة ومشتركة بينها وبين العربية العامية أو الفصيحة أحيانا. لأن الشاعر الورايني انطلق في بعض الأغراض من مرجعية لغوية فصيحة، تمثلت في النص القرآني. وهذا ما دفعنا إلى تعزيز هوامش الديوان، بالإحالة على السور والآيات القرآنية، التي متح منها الشاعر كلمة أو تركيبا أو معنى. وفضلا عن ذلك بينا الأصل الأجنبي لكلمات ضوعها الشاعر لطريقة نطقه. كما حددنا المدلول الرمزي لبعض الألفاظ والعبارات.

وأخيرا تشير إلى أن الديوان مرفق بملحق تضمن نماذج من فن نزلان، ونبذة عن حياة الشعراء، وخريطة لمنطقة بني وراين. وعسى أن تكون هذه الخطوات والإجراءات المذكورة، قد تمخضت عن صناعة ديوان، يحظى بإقبال القراء على قراءته ويجعلها ميسرة لهم.

وصفوة القول إن رحلة جمع وتدوين وتصنيف هذا الشعر كانت مضيئة، لكن نصيها سرعان ما تبدد، فصارت رحلة ممتعة لما تمخضت عن صناعة أول ديوان شعري ورايني، يعرف ولو بقليل من إنتاج غزير لا يتسع لاحتوائه بحث واحد. أما دراسته فتمخضت عن نتائج متنوعة، منها الكشف عن الأغراض الشعرية التي طرقتها الشاعر الورايني، وعن منطلقات القول ومرجعياته، وقد تجسدت بالدرجة الأولى في البيئة المحلية، التي ينتمي إليها شعراء الديوان. لكنهم لم يظلوا رهائن شرائنها الإقليمية المحدودة، وإنما تفاعلوا مع بيئة أعم، إنها البيئة الوطنية. فالبيئتان كانتا عنصرا فاعلا في تحريك وجدان الشعراء، وإشعال فتيل الدوافع النفسية، فنشطت الطاقة الإبداعية من عقالها، وانخرطت في ابداع شعري أفرغ في أبنية تعبيرية شكلت أغراضا مستقلة بذاتها حيناً، ومتداخلة مع غيرها أحيانا أخرى. وقد جاءت هذه الأغراض محاكية للواقع، ترصد ما طرأ عليه من تحولات على مستوى القيم الدينية والاجتماعية والوطنية. وتستحضر أهم ما شهدته من أحداث، مازال الناس يعانون من انعكاسات بعضها، أو يجنون حلو ثمار الأخرى. وتتأطر تلك الأحداث بين مرحلتي الاستعمار والاستقلال.

وبالرغم من محدودية الثقافة، وصعوبة مواكبة المشهد الإعلامي وما يأتي به من مستجدات، فإن بعض قصائد الديوان قد استشرفت آفاق ما وراء الحدود المغربية. والتفتت إلى انتفاضة أطفال الحجارة. كما تعاطفت مع مأساة الشعب العراقي المحاصر. ونهبت إلى اختلال نظام التوازن العالمي بعد انهيار الاتحاد السوفياتي. وكذا إلى غطرسة الهيمنة الأمريكية التي تكاد رياحها تعصف باستقرار الأمن في الديار الإسلامية.

وقد اتخذ الشاعر هذه القضايا منطلقاً إلى الدعوة للجهاد، لأجل نصره إخوة في الدين. وهنا لا بد من التذكير بأن الإسلام كان أهم منطلق استوحى منه الشاعر رؤيته إلى الحياة ومواقفه المختلفة، سواء في علاقته مع الخالق أو المسؤولين أو المجتمع أو المرأة والأبناء أو مع نفسه.

كما كانت النصوص القرآنية أهم خلفية مرجعية تتناص معها قصائد الديوان، وتستمد منها إحدى أهم أصول شعريتها. وقد حرص الشعراء بوسائل فنية أخرى، كل على قدر مؤهلاته الإبداعية، على إضفاء بعد جمالي على أشعارهم حتى تحظى بالقبول والإعجاب لدى المتلقين، الذين سعى الشاعر إلى عقد خطاب تواصل معهم، يقوم على الإعلام والتوجيه والتوعية. وقد لا تتضح أهمية هذا الخطاب إذا لم نستحضر واقع منطقة بني وراين، حيث كانت - وما تزال - تتعدم وسائل الإعلام وفضاءات التعليم، وبصفة خاصة في البوادي النائية.

ومن هنا يمكننا أن نتحدث عن بعض الأدوار الطلائعية التي نهض بها الشاعر الورايني. ففي مرحلة الاستعمار التقت إلى تصوير المعاناة التي كابدها الناس في ظل واقع يطبعه الاستبداد والظلم. فبدأ مؤرخاً أميناً يصور بإيجاز ما عرفته المنطقة الوراينية عهدئذ من بؤس وحرمان، وما شهدته من مقاومة بطولية، وما عرفه المغرب بصفة عامة من أحداث سياسية وحركة وطنية.

أما في عهد الاستقلال فنهض بالتوعية، وظل هاجسه هو المحافظة على الوحدة الترابية للوطن، منبهاً إلى ما يتطلبه ذلك من تضحية وجهاد. ويقدر ما كان منشغلاً بهم هذه الوحدة، كان شعوقاً بوحدة المغرب العربي، التي أشاد بتأسيس دعائمها في المغرب، غداة اللقاء التاريخي بين القادة المغاربيين. ولعله أكثر طموحاً وحرصاً على الوحدة الشاملة، حين دعا إلى وحدة الصف الإسلامي، لأجل الدفاع عن راية الإسلام، والجهاد ضد من يستخفون بمقدساته.

ومن جهة ثانية أشاد بما تحقق من تقدم وازدهار. لكن ذلك لم يصرفه عن تصوير ما يعانيه الناس من فقر مدقع في

البداية الوراينية، التي نسجل إلى يومنا هذا تهميشها في خطط التنمية القروية. كما نثبت هنا أن الشاعر الورايني لما ضاقت به سيل العيش، استسلم حيناً لواقع المعاناة باعتبارها قدراً لا سبيل إلى رده أو تغييره. بينما نراه حيناً آخر ينحى باللائمة على المرأة/ الزوجة، ويعتبرها سبب كل آلامه، لأنها لا تقدر المسؤولية ولا تشاركه في تحملها. وموقفه هذا نراه غير موفق، إن لم نقل إنه شاذ وغريب عما نعرفه عن المرأة الوراينية، التي تلعب دوراً أساسياً في بناء الأسرة وتبذل قصارى جهدها في تحمل مسؤولياتها داخل البيت وخارجه.

هذه بايجاز إطلالة عن ثمرة بحث يسعى قدر الإمكان، إلى أن يظل وفياً لأطروحة تدافع عن ضرورة الاهتمام بتدوين الشعر الشعبي الورايني. ولسنا ندعي بعد هذا تحقيق كل الغايات العلمية المطلوبة من تناول هذا الموضوع. وإنما هي خطوة أولى صوب إنقاذ جزء من التراث الأمازيغي ينم عن أهميته وجماليته من حيث معناه ومبناه. وليت أن نكون قد لفتنا الانتباه إلى الشعر الورايني، حتى يكون حظه من الاهتمام مثل حظ غيره من فنون الشعر الشعبي المغربي. وعسى أن يفتح هذا الديوان آفاق بحث جديدة وواعدة، ويستقطب اهتمام الباحثين اللسانيين بصفة خاصة، نظراً لما يختزنه من وحدات معجمية وصيغ صرفية وتركيبية أمازيغية، ولما يطبعه من ازدواجية لغوية، إذ اختلفت في تراكيبه كلمات عربية عامية أو فصيحة مع أخرى أمازيغية. والواقع أن هذا الائتلاف والانسجام في أحضان الشعر الورايني، بين الأمازيغية والعربية أوحى إلينا بطرح إشكالية تتعلق بمدى انبثاق اللغتين من أصل واحد.

La littérature écrite et la question de l'aménagement linguistique de l'amazigh

Abdallah El Mountassir
Université Ibn Zohr, Agadir

Écriture, oralité et littérature orale

De nos jours, il paraît très difficile qu'une langue purement orale se maintienne encore. Si une langue est appelée à subsister, elle doit être écrite : posséder son propre support écrit. L'écrit devient dans les sociétés modernes d'aujourd'hui un mode privilégié de la consommation culturelle et de la communication sociale. L'écrit joue à cet égard un rôle décisif, c'est un moyen qui assure pour les membres de la société l'information et la communication. L'écrit est devenu un moyen de communication de masse. L'écrit peut être aussi un moyen efficace de la promotion et de développement d'une langue. Il est producteur et diffuseur d'apprentissage : il diffuse une sorte de savoir-faire langagier. C'est dans ce sens que certains sociologues parlent des normes linguistiques véhiculées par l'écrit.

Pour certains spécialistes, la fixation d'une norme graphique d'une langue contribue souvent à dissimuler la pratique de l'oralité dans une société. Dans son étude sur les rapports entre la littérature orale et la littérature écrite, (Chadwick (1932, p. 698) distingue trois situations :

- l'écriture est inconnue,

- l'écriture est employée pour d'autres usages restreints mais non pour la littérature,
- la littérature écrite est courante. Selon cet auteur, l'écriture tend dans ce dernier cas à remplacer l'oralité :

"Quand l'écriture est employée pour le vernaculaire, alors la littérature orale tend à décliner, comme ce fut le cas dans la Russie du XIXe siècle."

Alors que pour d'autres, et contrairement à ce qui est souvent admis, l'écriture peut très bien coexister avec l'oralité et que le concept de l'oralité ne doit pas être confondu avec l'absence de l'écriture. A ce propos H. Meschonnic (1982, p. 706) souligne que :

"(...) l'absence d'écriture dans la production et la transmission, qui paraît constituer l'oralité, pour l'opinion courante, paradoxalement masque l'oralité. Elle donne à croire que l'oralité est l'absence d'écriture, que l'oralité s'oppose à l'écriture. La critique des définitions, l'effort pour caractériser la composition de cette oralité montrent que l'oralité s'étend hors des littératures orales."

Par ailleurs, P. Zumthor (1983) distingue trois types d'oralité :

- une oralité primaire connue dans les sociétés qui n'ont aucun rapport avec l'écriture,
- une oralité secondaire ; c'est le cas où l'oralité coexiste avec l'écriture,
 - une oralité médiatisée utilisant les moyens de la technologie moderne comme le disque, le magnétophone, la radio, la télévision

Il est à préciser que l'oralité ne doit pas se confondre avec la parole, comme le souligne M. Aufray (2000, p. 93) :

"L'oralité ne se confond pas avec le parlé, c'est-à-dire avec l'acte individuel de la conversation. En fait, l'oralité est d'abord une forme de communication sociale caractérisée par des modes de production et de transmission qui lui sont propres."

Le même auteur ajoute que :

"C'est pourquoi l'oralité doit être envisagée comme une performance qui est définie par des circonstances : temps, lieux, contextes sociaux, par le statut et le rôle des participants, interprètes et auditeurs et par les modes d'interactions entre ceux-ci."

Certains spécialistes de l'oralité ont proposé le terme "orature" pour remplacer l'expression "littérature orale". Pour ces chercheurs, le néologisme "orature", créé sur le même modèle que "écriture", convient le mieux au contexte d'oralité que "littérature orale", car le sens étymologique du terme "littérature", du latin *littera* "lettre", est conforme plutôt au contexte de l'écrit.

Une langue écrite n'est pas une langue orale transcrite

Le passage de l'oral à l'écrit d'une langue ne consiste pas seulement en l'acquisition d'un savoir-faire technique (apprentissage de l'écriture et de la lecture), mais ce passage fait appel à des valeurs et à des concepts

culturels fondamentaux. Les langues orales qui ont adopté récemment un système graphique ont connu par la suite un processus de transformation significatif.

Le texte écrit et le texte oral sont des systèmes de production et de circulation du sens. Les deux textes sont à la fois objets de communication et produits d'une pratique sociale et culturelle. C'est sur ce point que les deux textes ont des caractéristiques communes. Cependant, il y a lieu de préciser que pour une même langue, un texte écrit et un texte oral ne recourent pas aux mêmes procédés. Chacun des deux types de texte possède ses propres spécificités. Le texte écrit est investi d'un certain nombre de savoirs et savoir-faire qui sont nécessaires pour un bon fonctionnement d'une communication écrite entre membres d'une même communauté linguistique. Les spécialistes de l'écrit parlent dans ce cas de la compétence textuelle scripturale qui présente chez les individus plus ou moins de lacunes selon l'âge, l'appartenance sociale, le niveau de scolarisation, etc. Cette compétence, précisons-le, n'est donc pas innée.

Le texte oral fait appel à un style et aux procédés linguistiques et extralinguistiques qui lui permettent une efficacité mnémotechnique. Un orateur joint à ses paroles les gestes, les intonations, et un nombre de procédés de symbolique gestuelle et articulatoire plus expressifs que les mots. On a souvent noté que la langue écrite n'est jamais plus évocatrice que quand elle est "parlée" :

"La manière de mimer et d'orchestrer la langue a autant d'importance que l'articulation des mots (...) Nous parlons avec le corps tout entier"
(Bally, 1919, p. 9).

Dans les sociétés où l'écrit a beaucoup été développé, particulièrement si l'on enseigne des œuvres littéraires de la tradition écrite, la langue écrite et la langue orale, d'une même langue, peuvent évoluer dans des voies différentes et finir par diverger. Cette divergence ne se manifeste pas uniquement au niveau de leur vocabulaire mais aussi au niveau de leur grammaire. On a souvent noté que le chinois écrit et le chinois oral, par exemple, sont appris et utilisés comme deux langues indépendantes l'une de l'autre.

La naissance d'une littérature écrite amazighe (domaine tachelhit)

A. La tradition scripturaire en milieu religieux. La tradition littéraire amazighe (tachelhit), écrite en graphie arabe, est connue dans le Sud du Maroc depuis des siècles. Cette activité littéraire, qui remonte au XV^e siècle, était essentiellement religieuse (traités religieux et juridiques, poèmes d'édification religieuse). Les œuvres de Muḥammad U-εli Awzal, qui vivait au début du XVIII^e siècle, sont encore célèbres dans le Sud marocain, particulièrement dans le milieu des *ttelba* (lettrés religieux) d'établissements religieux ruraux et dans les *zaouïas*. Ce lettré célèbre, originaire de l'Anti-Atlas, a laissé une œuvre poétique considérable. Parmi ses œuvres les plus connues *Baḥr Addumε* [L'océan des pleurs] et *Al-ḥawd* [le bassin], écrites en caractères arabes, s'inspirent des écrits de Sidi Khalil, juriconsulte malékite du XIV^e siècle.

Cette pratique littéraire en milieu des lettrés religieux *ttelba* est encore vivante aujourd'hui dans le Sud marocain. Ce qu'il faut préciser ici c'est qu'il ne s'agit pas exclusivement de productions d'inspiration religieuse

(hadits, hagiographie et autres) comme on l'a souvent noté, mais il existe bien d'autres genres assez connus comme des textes de médecine traditionnelle ou des récits sur la vie quotidienne (v. Archives privées El Mountassir). Mais ces écrits, qui circulent dans le milieu restreint des lettrés, ne connaissent pas une diffusion large et restent à l'état de manuscrits.

B. L'époque actuelle (A partir du début des années soixante-dix). A partir de la décennie soixante-dix, on assiste à un nouveau mouvement d'intellectuels amazighs qui luttent pour la sauvegarde et la défense de la langue et la culture amazighes. C'est la naissance d'une littérature écrite tachelhit qualifiée de littérature moderne qui a pris un élan important dans les milieux urbains. Le domaine tachelhit a connu durant cette période une production littéraire écrite assez importante (particulièrement dans les domaines de la poésie, la nouvelle, et la création théâtrale) avec des écrivains et des poètes comme M. Moustouï, A. Azaykou, H. Id Belkacem, L. Juhadi, ... En 1974 parut le premier recueil poétique de M. Moustouï : *Imuzzar* [Cascades]¹. Il est important de rappeler ici que tous les auteurs de cette génération sont formés en langue arabe.

Par ailleurs, il importe de préciser que ce nouveau courant d'intellectuels a contribué aussi à une meilleure diffusion par l'écrit de la littérature orale tachelhit. Pour redonner du souffle à cette littérature, qui est confrontée de plus en plus aux changements que connaît la société traditionnelle² (exode rural, urbanisation croissante...), plusieurs publications de corpus littéraires (proverbes,

¹ Durant cette décennie soixante-dix, M. Moustouï a publié d'autres recueils : *Iskrif* [Entraves], en 1976, et *Tadssa d-imttawn* [Rires et larmes], en 1979.

² Le terme "traditionnel" n'est pas employé ici dans le sens péjoratif de "primitif", mais j'entends par ce terme des implications culturelles et des valeurs locales.

poésie) ont vu le jour ces dernières années (v. M. Moustaoui : 1993, 1996, 2002)

Cette littérature écrite a pris ensuite une ampleur considérable chez les générations successives, particulièrement dans les milieux associatifs (v. l'exemple de M. Akunad). Aujourd'hui, malgré le développement de cette littérature écrite, qui veut inscrire la culture amazighe dans le contexte moderne et universel, on peut remarquer que cette littérature n'a pas touché un public assez large et qu'elle est loin d'être un phénomène de masse.

Sur un autre plan, il faut rappeler qu'avec cette littérature écrite (sans oublier l'impact du développement des médias modernes : radio, disques, cassettes, ...) la dispersion géographique cesse d'être un obstacle pour les échanges entre les différents groupes amazighs et l'écrit littéraire a permis de rétablir les contacts entre ces divers groupes.

L'écrit littéraire et la revendication de l'identité amazighe

Dans les sociétés modernes d'aujourd'hui, l'écrit peut fonctionner dans certains milieux comme un enjeu d'affrontement et de conflit linguistique et culturel. Ainsi, dans certaines sociétés plurilingues qui connaissent un processus de minorisation linguistique, comme c'est le cas de la langue amazighe, la langue revendique sa légitimité et proclame son existence à travers l'écrit.

Dès le début des années soixante-dix, les combats pour l'affirmation de l'identité amazighe ont largement marqué la production littéraire écrite tachelhit. L'écrit littéraire, surtout avec la création à l'époque de plusieurs

associations amazighes, devient un moyen de sensibilisation et de revendication identitaire. La dominance /assimilation culturelle, les droits linguistiques, la quête de l'identité *tamazigh*, l'avenir de la langue et la culture amazighes, le passage à l'écrit..., sont quelques thèmes qui prédominent dans cette action culturelle (v. Id Belkacem 1991, Juhadi 1997).

L'ordre scriptural devient donc ici une réaction à la domination linguistique et culturelle que connaissent certaines communautés. C'est ce que certains spécialistes appellent la *textualisation de la diglossie* (R. Lafont 1984), c'est le cas par exemple des productions littéraires (roman, poésie, création théâtrale, etc) en langue dominée¹.

L'écrit littéraire et l'aménagement linguistique de l'amazigh

Cette production littéraire écrite amazighe est un exemple qui mérite d'être médité par les berbérissants et plus particulièrement par les spécialistes de l'aménagement linguistique. En effet, un premier examen de cette littérature écrite soulève inévitablement la question de l'aménagement et de la standardisation de la langue amazighe. En écrivant en leur langue, les auteurs amazighs développent de plus en plus un style écrit littéraire

¹ Dans un autre contexte et dans une étude en cours sur les enseignes commerciales de la ville d'Agadir, j'ai constaté qu'il y a de plus en plus une prolifération des termes amazighs qui investissent le paysage urbain de cette ville : façades des magasins, restaurants, cafés, pâtisseries, hôtels, salons de coiffure, etc. J'ai eu plusieurs entretiens avec certains commerçants et propriétaires des magasins sur le choix de la langue amazighe dans les enseignes. Ces commerçants déclarent qu'à la signification linguistique de leur enseigne, s'ajoute la valeur de revendication identitaire. Actuellement, certaines enseignes amazighes sont notées en graphie tifinagh. Mais pour la majorité de la population, cette graphie reste encore incompréhensible. Malgré cette incompréhension du tifinagh, les individus comprennent qu'il s'agit bien de l'amazigh. A travers ces enseignes en graphie tifinagh, la dimension revendicative est claire et évidente : c'est un moyen de protestation et une manière de réagir à la domination linguistique et culturelle (v. El Moutassir, étude en cours).

présentant un ensemble de caractéristiques linguistiques spécifiques, différent du style de la langue quotidienne. Cette différence, qui se manifeste au niveau de plusieurs aspects de la langue, révèle que nous avons là une "autre" langue spécifique pour la littérature écrite amazighe.

D'une manière générale, on constate que cette langue littéraire amazighe se caractérise par un brassage de plusieurs variétés régionales dans la mesure où chaque auteur évite d'employer exclusivement son propre parler local, particulièrement au niveau lexical. L'examen de certains écrits littéraires par exemple ne permettent pas d'établir une distinction nette entre les différentes variétés régionales ou de considérer qu'il s'agit d'une spécificité linguistique de telle ou telle région amazighe. Ajoutons à cela que cette langue littéraire se caractérise aussi par une prolifération de néologismes (création lexicale) et une influence des autres langues écrites, en particulier l'arabe écrit.

* Vocabulaire

Lorsqu'on examine un texte littéraire écrit amazigh, on est frappé par la fréquence des termes appartenant à plusieurs variétés dialectales. C'est sur ce point qu'on observe une tendance vers une harmonisation lexicale : les auteurs évitent l'emploi exclusif de leur propre parler ou des termes spécifiques à une seule région particulière. Pour illustrer ce phénomène, j'emprunte mes exemples au roman *Tawargit d imik* de M. Akunad⁴ :

taddart "maison" (Maroc central, kabyle)

tamṭtuṭ "femme" (Maroc central)

tamurt "pays" (Maroc central, kabyle, wargla)

⁴ Dans ce travail, tous mes exemples sont empruntés au même auteur.

izmer "pouvoir, être capable de" (Maroc central, kabyle, touareg)
dat "devant" (Maroc central)

Rappelons que tous ces termes ont leur équivalent en tachelhit, parler de l'auteur : *tigmmi* "maison", *tamyart* "femme", *tamazirt* "pays", *izdur* "pouvoir", *ammnid* "devant".

Parfois l'auteur emprunte un terme à d'autres parlers pour éviter l'emprunt arabe :
yas "sauf" (Maroc central) au lieu du terme arabe *yir* ;
usuf "seul, solitaire" (touareg) au lieu de *wafdu*.

* **Création lexicale et néologie**

Ce qui caractérise réellement l'écrit littéraire amazigh, c'est la prédominance des néologismes. Pour éviter les emprunts à l'arabe ou à d'autres langues comme le français, presque tous les auteurs recourent à la création lexicale. Les dernières publications se caractérisent par une prolifération de néologismes et de créations terminologiques. A ce propos on remarque une certaine incohérence et éparpillement dans l'usage de ces nouveaux termes : certains auteurs font appel au vocabulaire de l'*Amawal* (sous la direction de M. Mammeri), considéré par ces auteurs comme référence de base dans ce domaine ; d'autres créent leurs propres termes en se fiant à leur intuition.

Si l'écrit littéraire amazigh a activement participé depuis quelques années à véhiculer et à diffuser un nombre de néologismes, ces derniers restent néanmoins inconnus dans la langue courante :

is urta teskert kra n tnafutin (*tanafut* "intérêt")
willi ur ilin anuga "conscience"
ur gis igi awttas "but, objectif"
azerkki "respect"
tazengart "orgueil"
mmesskel "changer" au lieu du terme arabe *bddel*
amaynu "nouveau" au lieu du terme arabe *ljdid*
tikaylalin, sing. *takaylalt* "ambition"
asanay "vue, observation" < *anni* "voir, regarder"
artum "destin" < *ara* "écrire", *aylli ittyuran fufgan*
asegganfu "hôpital" < *sunfu* "se reposer"

Ce qu'on remarque dans ces néologismes, c'est que la majorité de ces créations sont des noms. Il s'agit là d'un aspect où cette langue littéraire écrite amazighe présente une différence nette avec la langue de l'oralité : les textes écrits contiennent un plus grand nombre de noms que dans les textes oraux. Ce processus de nominalisation est un nouveau phénomène linguistique qui se développe avec l'accroissement de l'écrit amazigh. Ce phénomène linguistique est aussi l'un des points essentiels où cette langue littéraire écrite présente des traces de l'influence des langues écrites (arabe et française) et que j'examine dans les points ci-dessous.

* Emprunt et calque

L'emprunt linguistique sous-entend le passage d'un élément (forme, contenu ou les deux) d'une langue à l'autre. L'emprunt peut mettre donc en jeu l'ensemble des structures de la langue : lexicale, contenu, structures syntaxiques, phraséologiques, phonétiques, etc. qui peuvent passer d'une langue à l'autre. L'emprunt ne se situe pas exclusivement au niveau du lexique (lexical)

mais on sait bien que le contenu peut être emprunté indépendamment de la forme.

Si les auteurs amazighs utilisent de plus en plus les néologismes pour éviter tout emprunt à d'autres langues, on relève curieusement beaucoup d'emprunts sémantiques et du calque dans leurs productions écrites. Certains écrits littéraires sont parsemés de traductions littérales :

*Mamek s rad tafɛ **afsay** i -umukris ad ?* "comment peux-tu trouver une solution à ce problème?"

Le nom *afsay* "solution" est inconnu dans l'usage courant de la langue. Le sens de "trouver une solution au problème" se traduit dans la langue amazighe par l'expression *fɛi amukris* (litt. dénouer le nœud).

mad iwatts ufgan ad ad-t inna ? "Que voulait dire cet homme ?"

L'auteur a employé le verbe *watts* ici pour éviter l'emprunt arabe *q°sad*. Or, l'emploi du verbe *watts* ici ne convient pas dans ce contexte puisque ce verbe ne peut avoir qu'un sens spatial spécifique (déplacement) "se diriger à". Il y a donc ici une traduction littérale du terme arabe *q°sad*, mais les deux termes sont dans ce contexte complètement différents au niveau du sens. Pour avoir le même sens voulu par l'auteur, c'est souvent le verbe *iri* "vouloir" qui est employé : *mad ira ufgan-ad ad-t inna?*

Iga afgan ad igan uɣzif, iy°radɛ zurnin, udem issutlen ...
"C'est un homme assez grand, robuste, visage bien rond..."

Nous avons ici une description d'un personnage avec une série de mots (nom + adjectif) séparés par des virgules sans l'usage de conjonctions ou de connecteurs. Il s'agit là aussi d'une structure syntaxique et phraséologique qu'on relève souvent dans les écrits littéraires amazighs et qui est

inconnue dans la littérature orale. Ce type de structure (juxtaposition de mots ou de phrases) fait partie du registre écrit et qu'on retrouve en arabe et en français.

*** Notation et transcription :**

L'un des problèmes épineux qui entravent la diffusion de l'écrit littéraire amazigh, c'est la question de la notation et de la transcription. En examinant quelques écrits littéraires, on remarque l'absence d'une uniformisation et d'une cohérence au niveau de la notation : chaque auteur utilise sa propre transcription. Nous avons ainsi des usages individuels et une multitude de modèles de transcriptions dont une bonne partie ne respecte nullement les règles phonologiques et syntaxiques de la langue. Le problème qui se pose souvent dans la notation de ces écrits littéraires, c'est celui de la segmentation des mots (El Mountassir 1994) : les mots sont difficilement identifiables, ce qui ne facilite guère la lecture même pour un lecteur maîtrisant parfaitement la langue amazighe.

Cette mauvaise transcription (en alphabet arabe ou en caractères latins) représentera un handicap majeur pour la diffusion et la promotion de la littérature écrite tant que la langue amazighe ne dispose pas encore d'une notation usuelle et d'une norme orthographique standard.

*** Un exemple de rupture entre l'écrit littéraire et l'oralité : les particules -d / -nn :**

La langue amazighe a développé le système de particules d'orientation *-d / -nn* comme système de référence spatiale. Ces particules accompagnent un grand

nombre de verbes qui appartiennent à différentes catégories sémantiques : de déplacement, de mouvement, d'état et d'autres verbes élémentaires de la langue comme *ini* "dire", *smaqel* "regarder", etc. Le champ sémantique de ces particules n'est pas limité à indiquer l'opposition spatiale rapprochement (-d) / éloignement (-nn), mais ces particules couvrent un champ sémantique plus large (El Mountassir 2000)

Les particules *-d /-nn* sont l'une des spécificités linguistiques de l'oralité amazighe, particulièrement dans les récits narratifs. Ces particules sont des éléments de signification fondamentaux qui interviennent dans le processus de compréhension au moment de l'audition des récits oraux. Voici quelques exemples extraits du conte *ifis d-bumḥnd d-umkraz* "la hyène, le hérisson et le cultivateur".

Le conte débute par la séquence suivante :

yan dḍur ε-yan-d yan sin ing" marn f-yan ifis, irur, ilkem-d yan umkraz, imma-yas

"Il était une fois deux chasseurs qui poursuivaient une hyène. Celle-ci arriva chez un cultivateur et lui demanda..."

Dans ce passage, les deux verbes *sεan* "poursuivaient" et *lkem* "arriva" sont suivis de la particule *-d*. Celle-ci permet à l'auditeur de prendre connaissance de la direction des déplacements des deux verbes qui est orientée vers le lieu où se trouve *amkraz* "le cultivateur". Et c'est à partir de cet espace - cultivateur que la suite des événements de ce conte va s'orienter. Autrement dit, chaque mouvement ou chaque déplacement des trois personnages *amkraz*, *ifis* et *bumḥnd* sera orienté par rapport à la sphère spatiale du cultivateur.

Autres extraits de ce conte :

... *imikk ha bumḥnd izri-d, iyr-as umkraz inna-yas :*

- *acek-d a-lqadi ad-ay tfukut*

" et puis, voici le hérisson qui passa et le cultivateur lui dit :

- venez par ici monsieur le juge, nous avons besoin de votre aide ..."

.... *inna-yas umkraz :*

- *rwaḥ ad'tm-d nawi*

" le cultivateur lui [à l'hérisson] demanda :

- allons-y pour les [petits de l'hérisson] ramener"

La particule *-d* dans ces exemples indique la direction du déplacement des personnages qui est orientée vers la sphère du cultivateur. Il s'agit donc ici d'un mouvement centripète vers le lieu d'origine du cultivateur. Ainsi l'auditeur de ce conte est constamment informé de la direction de chaque déplacement des personnages.

Si ces particules sont fréquentes dans les textes oraux, c'est qu'elles permettent d'assurer la cohérence et l'organisation de ces récits. Ces particules, comme d'autres indicateurs spatiaux (déictiques, locatifs) jouent un rôle fondamental dans l'intelligibilité de ces textes. Sur ce point, l'écrit littéraire amazigh s'inscrit en rupture avec la littérature orale. En effet, en examinant quelques écrits littéraires amazighs, on observe que les auteurs tendent à utiliser de moins en moins ces particules.

Un programme d'amazighisation pour la littérature écrite

L'examen de la langue littéraire écrite amazighe montre que le passage de l'oral à l'écrit affecte la structure de la langue. Nous avons un nouveau style qui se

développe de plus en plus pour l'écrit littéraire et une langue qui se différencie nettement du langage courant et de l'oralité.

Nous avons vu comment cette langue littéraire écrite se caractérise en grande partie par l'influence des langues dominantes écrites (emprunts sémantiques et calques syntaxiques et phraséologiques). Cette influence des autres langues est préjudiciable au devenir de la langue et de la littérature amazighes dans la mesure où le système de référence reste celui des langues étrangères. La tendance qu'on remarque dans ces écrits littéraires, c'est qu'en écrivant en leur langue maternelle, les auteurs amazighs restent en quelque sorte sous influence des langues étrangères. Ceci s'explique par le fait que tous ces auteurs sont d'abord alphabétisés dans ces langues dominantes (arabe et français).

L'analyse de certains écrits révèle que cette "nouvelle" langue littéraire demeure incompréhensible pour la grande majorité des locuteurs amazighophones. Actuellement, il n'y a qu'une minorité assez restreinte qui a accès à cette littérature écrite.

Ces problèmes et ces maux dont souffre cette nouvelle littérature ne peuvent être résolus que par les universitaires et les spécialistes de l'aménagement linguistique. Il est donc urgent de créer un chantier de recherches dans ce domaine et un organisme de la langue amazighe qui serait un organisme principal d'intervention linguistique. A l'heure actuelle, la tâche de cet organisme est considérable dans la mesure où la demande sociale (écrivains, associations, médias, etc) est de plus en plus urgente. Pour lutter contre les habitudes et l'improvisation, il est nécessaire de mettre en place un programme d'amazighisation pour la littérature écrite qui prenne en

charge l'adoption des mots nouveaux (néologie), la diffusion de la terminologie littéraire (en restituant la terminologie de l'oralité) et l'élaboration des normes d'usage et d'orthographe (établir des manuels d'orthographe et de lecture).

Références bibliographiques

- Aufray M., 2000, *Les littératures océaniques : approche syntaxique et stylistique. Le rat et le poulpe. Communiquer, parler et raconter en Océanie*, Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle
- Bounfour, A., 1999, *Introduction à la littérature berbère. I. La poésie*, Paris-Louvain, éd. Peeters
- Bally Ch., 1919, *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, 2^e éd.
- Chadwick H., 1932, *The Growth of Literature*, 3 vol., Cambridge
- Chaker S., 1992, La naissance d'une littérature écrite. Le cas berbère (Kabylie), *Bulletin des Etudes africaines*, n° 17-18, Paris, Inalco,
- El Mountassir A., 1994, De l'oral à l'écrit, de l'écrit à la lecture. Exemple des manuscrits chleuhs en graphie arabe, *Etudes et Documents berbères* 11, Paris, Inalco, p. 149-156.
- El Mountassir A., 2000, Langage et espace. Les particules d'orientation -d / -nn en berbère (tachelhit), *Etudes berbères et chamito-sémitiques. Mélanges offerts à Karl G. Prasse*, éditées par S. Chaker, Paris - Louvain, Editions Peeters, p. 129-154.

- El Mountassir A., (étude en cours) *Enseignes commerciales d'origine amazighe de la ville d'Agadir et la revendication identitaire*
- Finnegan. R., 1988. *Literacy and orality*. Oxford. Blackwell
- Goody J., 1993, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, Presses Universitaires de France
- Hagège C., 1975. "La ponctuation dans certaines langues de l'oralité" in *Mélanges linguistiques offerts à E. Benveniste*, Paris, Louvain, Coll. Linguistique publiée par la Société de Linguistique de Paris, p. 251-266.
- Houis M., 1980. Oralité et Scripturalité. *Eléments de recherche sur les langues africaines*, janvier, ACCI, p. 12-26.
- Lafont R. (sous direction), 1984. *Anthropologie de l'écriture*, Paris, Centre George Pompidou
- Meschonnic H., 1982. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Lagrasse, Verdier
- Zumthor P., 1983. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil

Œuvres littéraires :

- Akunad M., 2002, *Tawargit d'imik*, Rabat, éd. Bouregreg,
- Id Belkacem H., 1991. *Asqsi* [question], Rabat, Al-Maârif
- Jouhadi L., 1997. *Timatarin* [messages], Casablanca, Éditions Kortoba.
- Moustaoui M., 1991. *Iskrif* [entraves], 2^{ème} éd. Rabat, Al-Maârif.
- Moustaoui M., 1993. *Rays Muhammad Damsiri*, Rabat, Imprimerie Al-Maârif Al-Jadida.
- Moustaoui M., 1996, *Rays Lhaj Bel Sid*, Casablanca, Ed. Annajah.

Moustaoui M, 2002, *Nnan willi zrinin* [les ancêtres ont dit], Casablanca, Imprimeries Tawsna.

Sources manuscrites :

Al-Buchwari, Muḥammad Ben εbdrḥman, *Chaḥḥ Al-axdari*, (poèmes religieux en tachelhit), sans date [Archives privées A. El Mountassir]

Auteur anonyme, *Document à propos de la vie de Brahim U-Muḥammad Akunku* (extrême Ouest de l'Anti-Atlas, XIX^e siècle), [Archives privées A. El Mountassir]

Proverbes et énigmes amazighs

Fernand Bentolila
Professeur émérite, France

Pourquoi associer ici proverbes et énigmes? Cela tient au hasard de mes recherches; mais comme on dit, "il n'y a pas de hasard"! En fait, j'ai tout de suite été séduit par ces deux formes courtes de la poésie amazighe. Je parlerai donc ici du plaisir littéraire que m'a procuré la lecture des proverbes et des énigmes; car c'est par la collecte et la lecture que je les ai découverts. Bien entendu, pour un amazighophone, cette découverte se fait (ou devrait se faire) dans l'échange langagier (dans le cas des proverbes) et dans le jeu ou la joute (dans le cas des énigmes). En effet, les choses évoluent très vite et pour les jeunes générations, cet apprentissage devient de plus en plus aléatoire. Au Maroc comme en France, on voit se réduire sans cesse le nombre de proverbes compris ou utilisés par les jeunes.

Dans les proverbes et les énigmes, comme dans la poésie en général, l'attention est focalisée sur la forme. En ce qui concerne l'énigme, cette focalisation saute aux yeux parce que d'une part l'Œdipe (le questionné) va mâcher et remâcher le texte de l'énigme et d'autre part, la formule d'introduction est une manière de ritualiser le jeu de l'énigme.

A une époque plus ancienne, les énigmes, comme la poésie, donnaient lieu à des joutes où deux groupes s'affrontaient. Pour un mariage par exemple, ces joutes jalonnaient les moments importants de la fête : promesse de la fiancée, souper (application du henné), remise des

cadeaux. De nos jours, cette tradition s'est le plus souvent perdue ; mais, même s'il est devenu un simple passe-temps familial, le jeu des énigmes a gardé une partie du rituel ancien. Les formules de présentation, si souvent difficiles à interpréter et qui varient beaucoup d'une région à l'autre, renvoient à ce rituel. Par exemple, à Oum jeniba, village du Moyen Atlas où j'ai enquêté, toute présentation d'énigme commence par la même formule stéréotypée : *ħajix-awn-tt-nn* " je donne à deviner/à vous / la / vers là-bas" > "je vous la donne à deviner". Au Niger, on a une formule très proche : *nzuray- kawan-in* " je pose une devinette/ à vous/ vers là-bas".

Dans le proverbe, on trouve aussi cette force de focalisation qui découle déjà du fait qu'il se donne comme tel, comme proverbe, c'est-à-dire comme une parole qui vient de loin, avec l'autorité du grand âge et qui est reconnue comme vénérable par la société.

Dans les proverbes amazighs sont parfois mis en oeuvre des procédés poétiques traditionnels (mètre, assonances, rimes, images), comme on peut le voir dans les exemples suivants :

tzra ysрман

tettu sрман

«Elle vit les poissons

Et oublia Slimane».

asif ifstan a itsttan

«Fleuve silencieux, fleuve qui engloutit».

Ssufy-in d nšan

ma iżran mad ttcan ?

«Quand tu sors tes enfants, habille-les bien !

Car qui remarquerait ce qu'ils ont mangé ?»

wan mi-yr irdn

řln-as arn

«Celui qui a du blé
On lui prête la farine».

sesu x arwa

ramrac x arða

"Le couscous, c'est la sauce
Le mariage, c'est l'amour."

L'énigme aussi peut se présenter sous forme de distique (2 vers rimés de 4 ou 5 pieds):

jbdy d amrar

inhd wdrar. -- taxsayt

"Je tire sur la corde
la montagne s'ébranle. -- la courge."

s ufla tqbh

s daxl tšbh. -- takrmust

"Au dessus elle est hargneuse
au dedans elle a bon cœur. -- la figue de barbarie."

tkku ħisan, tkk bisan

tkk mani ulli ttkn iysan. -- tařsařt

"Elle va par monts et par vaux,
elle va là où ne vont pas les chevaux. -- la balle de fusil."

On peut avoir des créations libres pour le pur plaisir de l'assonance:

ħnncrus, bnncrus

iy nan afla ucrus. -- taħlast

"Nœud sur nœud,
ça ronchonne sur les nœuds. -- le tapis."

Le plus souvent, ce qui séduit dans les proverbes, c'est l'expression métaphorique. On y trouve des images très fortes ou des détails finement observés. Ainsi, l'amazigh dit de celui qui désire l'impossible : *lla ittšal x ižuran n*

tajutt «Il cherche les racines du brouillard»; ou bien *la iṭṭamz azwu ikms aman* "il attrape le vent et empaquette l'eau"; ou bien encore *lla iḍmme ad yamz tili-ns* "il espère attraper son ombre". Si quelqu'un veut à tout prix se mêler à une conversation, sans même savoir de quoi on parle, on dira de lui : *zund ikzin aḍurḍur, iḥa ttfan iḍan nta ar ittay* «Comme un chien sourd aboie parce qu'il voit les autres bâiller»; s'il intervient dans un conflit qui ne le concerne pas, on dit de lui *lla itkecam ingr iccr d uksum* "il s'introduit entre l'ongle et la chair" (cf "il ne faut pas mettre le doigt entre l'arbre et l'écorce"). Les amazighs ont un proverbe pour ridiculiser l'homme qui change sa décision pendant la nuit, sous l'influence de sa femme : «La parole de la nuit annule celle du jour». Ils se méfient de la parole sous la couverture (*Ijmaet n ddaw faggu*). Notons que proverbe et énigme ont parfois recours aux mêmes images : si une femme se montre trop généreuse envers les étrangers et oublie ses proches, on dira d'elle à Marrakech : «Elle ressemble à une aiguille : elle habille les autres et elle, elle reste nue» (ar. dial.). La deuxième partie de ce proverbe est une devinette dont la clé est l'aiguille.

Les énigmes aussi sont riches d'images fortes, "nécessaires", où la réalité est saisie de manière magistrale. Pour qui n'est pas allé au Mزاب, il est difficile de sentir la vérité de l'énigme IX, 25 : *ḥaba ḥaba irzm imi-s icmmf ifass-s l-ujnna.--tirst* "Petite bouche, petite bouche, il ouvre sa bouche et lève ses bras vers le ciel — le puits". Mais une fois que vous avez vu un puits du Mزاب, l'image se grave dans votre mémoire une fois pour toutes. Avez-vous jamais observé un chameau en train de brouter ? Si oui vous savez déjà qu' "il moissonne sur la terre et dépieque dans le ciel" *lla imggr i tmurt, issrwt gg-ujnna*. Sinon, retenez cette énigme et regardez et apprenez à voir. Car souvent les énigmes nous apprennent à voir, à ouvrir les yeux, ces "deux fèves qui ensemencent le

monde" *snat ibawn izren ddunit*.

Et maintenant regardez votre pied. Que voyez-vous ? — une certaine taille, une voûte plantaire peut-être affaissée, une cheville ? Vous avez raté l'essentiel, c'est-à-dire le berger conduisant son petit troupeau (III, 3) : *idj inddh xmsa*, "un qui conduit cinq — le talon et les orteils". Désormais votre oeil est instruit par l'énigme et devient sensible à cette "solidarité" du talon et des orteils.

Ce qui frappe aussi parfois c'est une codification et une polyvalence abstraite de certaines images récurrentes : par exemple, le cavalier sur sa monture pourra symboliser toute chose suspendue en l'air, aussi bien l'épi de maïs que la bouilloire posée sur le trépied, le couscoussier sur la marmite ou encore l'outre pleine sur le dos d'une femme. Le bon joueur, c'est celui qui a mémorisé un grand nombre d'énigmes et qui, en outre, maîtrise bien ces archétypes.

Cette puissance poétique des images peut se retrouver dans des traditions littéraires apparemment très éloignées comme, par exemple, celles de la France ou du Japon. Mallarmé, dans le dernier vers de "Las de l'amer repos...", est tout près de l'énigme quand il peint "trois grands cils d'émeraude, roseaux". Mais surtout les lecteurs de Francis Ponge se sentiront immédiatement en amitié avec les énigmes. Il suffit d'ouvrir au hasard *Pièces* ou *Le parti-pris des choses* pour faire une ample moisson d'images-énigmes :

"Feuilles en pales d'hélice et fruits en perles gluantes" (Le gui)

"Une levée de tendres boucliers autour du petit tas d'une poussière fine, plus précieuse que l'or" (La rose)

"La tête sous un hameau soudée au thorax, abondamment grée d'antennes et de palpes d'une finesse extravagante... Douée du pouvoir prompt, siégeant dans la queue, d'une rupture de chiens à tout propos" (La crevette)

"Sa feuille d'or tient impassible au creux d'une colonnette d'albâtre par un pédoncule très noir" (La bougie).

Toutes ces trouvailles paraîtront moins surprenantes si l'on songe à ce que Ponge dit lui-même de son art poétique. Dans *Méthodes*, il imagine en effet "une sorte d'écrits (nouveaux) qui, se situant à peu près entre les deux genres (définition et description), emprunteraient au premier son infailibilité, son indubitabilité, sa brièveté aussi, au second son respect de l'aspect sensoriel des choses..." L'énigme s'apparente aux deux genres retenus par Ponge, mais quand elle définit ou quand elle décrit, c'est pour égarer. Bien entendu, la définition que recherche Ponge n'est pas celle du dictionnaire : le poète voulant décrire un objet, "ouvre une trappe" dans son esprit : à force de ferveur et d'amour, il atteint la vérité poétique de l'objet, moment béni "où l'objet jubile... sort de lui-même ses qualités." Pour obtenir ce résultat, Ponge recommande de "tenter la chose : la considérer comme non nommée, non nommable et la décrire ex nihilo si bien qu'on la reconnaisse. Mais qu'on la reconnaisse seulement à la fin : que son nom soit un peu comme le dernier mot du texte et n'apparaisse qu'alors. Ou n'apparaisse que dans le titre (donné après coup)."

La ressemblance peut parfois aller plus loin que l'attention aiguë portée aux objets ou la technique poétique. Comparons le texte de Ponge sur la langue avec l'énigme III, 2 :

"Sorte de petite pelle — plus ou moins plate et mobile — servant aussi bien à enfourner la proie qu'à la gâcher avec la salive, à la présenter ou retirer aux mâchoires le moment venu pour la jeter enfin par derrière la glotte dans le gosier."

amllal isserwat, azgğay itrra, lbħr issmunu. -- tiymas, ils, tadist "Le blanc dépique, le rouge brasse, la mer ramasse. — Les dents, la langue, l'estomac." (III, 2)

Si l'on met à part des différences superficielles — forme plus ramassée et lapidaire de l'énigme —, la démarche est tout à fait analogue ; chaque poète s'efforce d'évoquer l'activité autonome de la langue dans ce qu'elle a d'essentiel et de naturel, à l'aide d'images simples et fortes : l'un nous montre un terrassier, l'autre un paysan.

Je terminerai sur une rencontre encore plus surprenante. J'avais en tête la belle énigme de Fatima Amrani (*imun d unđlib inyuma-s. — fus d uyzzim* "Il accompagne l'assassin et tue son propre frère. — Le manche de la hache") quand j'ai lu dans *Méthodes* l'apologue de l'arbre. On y voit un bûcheron couper une branche à un arbre. "Et puis quelque temps après, le bûcheron revient et ce jour-là, cette seconde fois, ... ses yeux d'arbre se portent sur la cognée que porte le bûcheron, qu'il n'avait presque pas remarquée la première fois, et il reconnaît dans le manche tout neuf de cette cognée le bois de la branche qu'on lui avait enlevée la première fois... Cela devient tragique au moment où notre arbre, non content de se plaindre, de dire : Tu quoque, fili mi, en arrive à penser : Je suis donc du bois dont on fait les haches ? "

Cette coïncidence étonnante nous montre comment la poésie peut transcender les différences de culture et atteindre l'universel quand le poète va à l'essentiel et attire

simplement notre attention "sur un fait généralement peu considéré et qui pourtant paraît évident dès qu'on l'envisage", nous donnant à voir l'arbre et un certain côté tragique de sa destinée.

Un autre attrait des proverbes réside dans leur caractère parfois énigmatique. Il y a une obscurité qui peut provenir de ce que la culture spécifique dont ils sont issus ne nous est pas familière; par exemple un proverbe indien (*Rob.* p. 440) dit: «Quand la mère meurt le père devient un oncle». S'agit-il d'une coutume (analogue à celle qu'on trouve chez les Sémites) qui veut qu'alors le père épouse la sœur de la défunte ? Dans la tradition juive, il existe d'ailleurs un proverbe analogue : «Quand le père épouse la tante, il devient un oncle» (*Rob.* p. 527).

Il y a aussi une obscurité qui vient, pour les lecteurs citadins, du fait qu'ils n'ont pour la plupart jamais observé attentivement les bêtes et les plantes. Quand nous lisons : *ayyul ur jjin iswi aman zddign* «L'âne ne boit jamais d'eau claire», il faut, pour bien comprendre l'image, savoir que l'âne a l'habitude, quand il boit, de frapper le sol du sabot et de troubler l'eau de la flaque.

Parfois le proverbe est la conclusion d'un conte et, bien entendu, on ne saisit pas le sens du proverbe si on ignore le conte d'où il est tiré : c'est le cas de *igg siwrt ewayt x uyyur mi* «Parlez encore un peu de cet âne», *min dac tma immac, tma-i-t ramme imma* «Ce que ta mère t'a appris, ma mère me l'a appris aussi».

Dans le premier conte il s'agit d'un paysan qui vient de perdre sa femme, il surprend une conversation de ses enfants qui parlent de vendre l'âne pour marier leur père. Puis le temps passe et les enfants ne reparlent plus de ce projet. Le veuf, à qui la solitude commence à peser, dit alors à ses enfants : «Parlez encore un peu de cet âne».

Dans le deuxième conte on assiste à la première sortie d'un souriceau et d'un chaton : ils font connaissance,

deviennent les meilleurs amis du monde, passent la journée à jouer ensemble. Le soir venu, chacun rentre chez soi et raconte à sa mère quelle bonne journée il a passée. Chacun subit reproches et réprimandes. Le lendemain, quand le chaton soucieux d'être un vrai chat va chercher le souriceau «pour jouer comme hier», ce dernier lui répond que lui aussi est au courant : «Ce que ta mère t'a appris ma mère me l'a appris aussi».

Notons au passage qu'on voit ici à l'œuvre l'un des modes de création des proverbes : la moralité du conte est détachée de son contexte et elle suffit à elle seule à évoquer le conte, c'est -à -dire la situation à laquelle s'appliquait le proverbe à l'origine. Une fois codée, cette moralité commence une nouvelle existence en tant que proverbe. Pour ma part, j'ai gardé le souvenir d'une histoire drôle qu'on racontait il y a une trentaine d'années : une famille pauvre, qui vient d'acheter un billet de loterie, commence à bâtir des châteaux en Espagne : «Si on gagne, on achètera une maison et puis une très belle voiture...» Là-dessus naissait une dispute entre les enfants qui voulaient tous monter devant à côté du chauffeur. Et le père intervenait alors avec autorité, giffant l'enfant qui ne voulait pas céder cette place privilégiée : «Prends cette gifle et descends de la voiture !» Cette dernière réplique avait été détachée de son contexte et suffisait à évoquer une situation où on se prend à rêver, à croire trop fort à ses rêves ; cette phrase n'a pas réussi à devenir un proverbe mais cet échec même peut illustrer le processus de création du proverbe.

En outre, grâce au proverbe, on évite les délayages, les analyses pesantes et les points sur les i. En une formule lapidaire se trouve résumée toute une situation complexe, avec des actions, des sentiments, des espoirs et des craintes ; — c'est pourquoi, il est si difficile d'étiqueter avec des «mots-thèmes» la grande richesse de cette expérience. Le proverbe en effet est comme

l'aboutissement d'une création artistique de la langue : il s'agit d'une mise en mots particulièrement réussie, de la meilleure saisie possible du réel.

Enfin, certains proverbes nous séduisent par une espèce de gaieté dont ils émaillent leur leçon. Cette gaieté se colore de toutes sortes de nuances. Il y a d'abord le sourire malicieux du souriceau disant au chaton : «Ce que ta mère t'a appris, ma mère me l'a appris aussi».

Il y a aussi des litotes savoureuses : au moment de récolter les fruits, la vue des propriétaires de vergers s'affaiblit, car ils craignent les sollicitateurs ; le veuf désireux de se remarier ne dit pas à ses enfants : «Où est cette épouse que vous m'aviez promise ? » (comme la jeune veuve de la fable de La Fontaine) mais : «Parlez encore un peu de cet âne» – l'âne qu'ils comptaient vendre pour marier leur père.

Les dialogues de sourds produisent inmanquablement un effet comique mais les proverbes amazighs n'en abusent pas ; on n'en trouve que trois exemples pour ridiculiser ceux qui sont à côté de la question : «On lui dit "il est court", il répond "raccourcissez-le".» «On lui dit "bonjour" il répond "je laboure mon champ de fèves".» (Curieusement on retrouve cette même image en grec (*Rob.* p. 414) «Bonjour Jean – je sème des fèves».) «Je lui dis "je suis stérile" il me répond "comment vont tes enfants ?"»

Enfin cette gaieté peut aller jusqu'à l'humour noir, c'est le cas du proverbe qui met en scène un Rifain particulièrement entêté qui décide d'abattre un voleur de figues : ce voleur, qui n'est autre que son propre fils, se fait reconnaître ; mais le père, inflexible, lui répond calmement : *turi turi ammi hannu* «Trop tard, trop tard, cher fils, le fusil est déjà armé» et il le tue.

Tout en étant des créations littéraires authentiques, c'est-à-dire susceptibles de séduire le lecteur de façon

universelle, ces proverbes et ces énigmes sont ancrés dans la culture amazighe. On trouve dans les proverbes de nombreuses références au vécu quotidien (activités agricoles, élevage, tissage, poterie, cuisine, souk); je ne citerai qu'un exemple, celui des aléas atmosphériques car il revient souvent: *asif ifstan a itsttan* "fleuve silencieux, fleuve qui engloutit".

Cet ancrage dans la culture amazighe est encore plus manifeste dans les énigmes. Pour bien comprendre les énigmes, il faudrait avoir maîtrisé et assimilé toute la culture amazighe. Mais cette proposition peut se retourner car la lecture des énigmes est d'un apport irremplaçable pour bien pénétrer cette culture. Pour ma part, j'ai toujours été surpris par les connaissances des Amazighs sur les techniques traditionnelles et sur la nature : même quand ils ont passé presque toute leur vie à la ville ils n'auront aucun mal à vous expliquer le vannage, le dépiquage, les constructions en pisé ou comment on écorche une bête. Ils savent comment l'âne boit, en aspirant, sans laper, ils savent aussi qu'il tape du sabot tout en buvant (selon un proverbe amazigh "l'âne ne boit jamais d'eau claire"). Enfin ils connaissent la couleur de la graine du navet même s'ils n'en ont jamais vu, car ils peuvent très bien l'avoir appris par une énigme :

(II, 2)4 *curdu yurwn azduz — llft* "une puce qui enfante un pilon — le navet". En effet, quand l'adulte apprend une énigme à l'enfant, il lui montre l'adéquation de l'image : outre la petitesse, la puce et la graine de navet ont en commun la couleur brun foncé.

Dans telle énigme (II, 56) c'est le verbe (*wzze*) qui évoque une pratique traditionnelle, celle d'acheter une bête à plusieurs pour s'en partager la chair : "une puce que se partage (*wzze*) toute la maisonnée — l'allumette".

Ailleurs (III, 17) on fait allusion aux crues soudaines des oueds : *ijj lla iggur bla idarn al iqqaz bla*

ayzzim

"elle marche sans pieds, creuse sans pioche et tue sans arme --- la rivière".

Une énigme du Niger (VIII, 47) montre l'importance du tracé des pistes pour des nomades comme les Touaregs : "j'ai deux sacs de céréales : de l'un tu prélèves et il augmente, de l'autre tu ne prélèves pas et il diminue" (c'est en marchant qu'on fait le chemin).

Pour clore cette partie, je commenterai une énigme des Aït Seghrouchen (II, 35) : *gəd asilf al zqqan ielluen*. *tiymas* "soulève l'*asilf* et aussitôt les agneaux bêlent — les dents". *asilf* désigne le pan de la tente qu'on peut relever et qui sert ainsi de porte. Il ne faudrait pas croire qu'on compare simplement deux blancheurs (dents / agneaux) ni retrouver ici l'écho prestigieux des "chèvres accrochées à la montagne de Galaad" du *Cantique des cantiques*. Pour une Amazighe comme Fatima Amrani, qui connaît bien les habitudes des éleveurs, l'image se justifie en profondeur : les agneaux dorment dans la tente avec la famille, les brebis dehors dans un enclos ; le matin dès que quelqu'un sort — et donc soulève l'*asilf* ---, les agneaux bêlent pour qu'on les conduise à leur mère.

Les proverbes ont un attrait de plus que les énigmes : c'est leur contenu moral, la leçon de vie qu'ils nous donnent. Oui, le plaisir littéraire des proverbes s'apparente à celui que procure la lecture des maximes ou des aphorismes.

De quoi parlent ces proverbes ? Ils parlent de l'essentiel, et cela se réduit à quelques observations, toujours les mêmes, qui reviennent dans des sociétés très éloignées l'une de l'autre.

On stigmatise l'impatience, on blâme l'égoïsme, l'injustice, l'hypocrisie, l'ambition démesurée, la vantardise, le sans-gêne, la mauvaise foi ; on loue la vérité, l'authenticité, l'entraide.

Tout cela est bien connu, mais justement le proverbe ne veut rien nous apprendre de nouveau : sa

réussite consiste à saisir la réalité, l'expérience de tout un chacun en peu de mots. Et cette forme lapidaire qui s'est transmise par l'usage est devenue apte à signifier des situations très variées. Ici encore, on voit le principe d'économie à l'œuvre dans la langue.

Est-ce ce fond commun d'expérience humaine qui explique qu'on retrouve des proverbes analogues dans des cultures très différentes ?

Quand on est dans une situation très difficile, on a recours, pour se sauver, à des solutions de désespoir : le français dit : «Un noyé s'accroche à un brin d'herbe.» (*Rob.* 12) ; l'arménien : «Un homme qui se noie s'accroche à un brin de paille» (*Lar* 283) ; et l'amazigh : «Celui que la rivière emporte s'accroche à l'aunée».

On lit dans un conte amazigh cette belle désignation de Dieu : «Celui qui protège la langue entre les dents.» On a une notation analogue dans un proverbe cinghalais : «La langue est en sécurité même au milieu de trente dents.»

Les rapports conflictuels entre l'arbre et le bûcheron se retrouvent dans les cultures les plus diverses. Deux proverbes indiens utilisent ce conflit pour vanter le juste et sa générosité : «L'arbre ne retire pas son ombre même au bûcheron» et : «Le juste doit imiter le bois de santal : il parfume la hache qui le frappe».

Dans une énigme amazighe, le manche de la hache symbolise la trahison : «Il accompagne l'assassin et tue son propre frère» On retrouve cette image dans bien des proverbes :

«Le manche de la hache se retourne contre la forêt d'où il vient» paroles d'Ahîqar, VI^e siècle avant J.C. (proverbe araméen, *Lar* p 236) «Quand la hache pénétra dans la forêt, les arbres dirent : "Son manche est des nôtres"» (proverbe ture, *Rob* p 472)

«Si on parvient à abattre l'arbre, c'est que le manche de la cognée s'est mis de la partie» (proverbe malgache, *Rob* p 495).

En bihari (langue de l'Inde) et en rifain, on a la même image du chat comme pèlerin : le bihari dit : «Après avoir mangé neuf cents rats, le chat part en pèlerinage» (*Rob* 437); du chat revenu de son pèlerinage, le rifain dit : «L'aspect d'un hadj, mais les yeux d'un chat» (I, 194) ; en français nous dirions : «Chassez le naturel, il revient au galop».

Il arrive souvent qu'on trouve des proverbes identiques en amazigh et en arabe dialectal. Ces rencontres doivent être traitées à part. Dans les rapports complexes qu'entretiennent ces deux langues, rapports faits d'apparement, d'emprunts, de calques, les productions de littérature orale et les proverbes en particulier occupent une place privilégiée. Il suffit de comparer les recueils de proverbes arabes et amazighs : les ressemblances sautent aux yeux immédiatement. Ainsi on trouve en arabe (in *Rob*) :

p 541 «On ne peut pas porter deux melons d'eau dans la même main» (*cf.* II.7)

p 545 «Une seule main n'applaudit pas» (*cf.* VII.10 et I.137)

p 546 «Le chameau ne voit pas sa bosse» (*cf.* IV. 83)
«Le chat mordu par un serpent craint même une corde» (*cf.* VII. 52 et IV. 58)

p 546 «Celui qui s'attend à manger la soupe de son voisin passe la nuit sans dîner» (*cf.* IV. 63)

p 541 «Le taureau ne se fatigue pas de porter ses cornes» (*cf.* II. 50)

p 541 «Dieu envoie des pois chiches grillés à qui n'a pas de dents» (*cf.* III. 32)

p 541 «Tout mouton est pendu par ses propres pattes» (*cf.* III. 49)

p 544 «Une poignée d'abeilles vaut mieux qu'un sac de mouches» (cf. IV. 13)

p 546 «Celui qui mange le miel doit souffrir les piqûres des abeilles» (cf. IV. 85)

Comme pour les ressemblances linguistiques, le chercheur est bien embarrassé pour décider s'il y a eu emprunt et dans quel sens ou s'il y a eu un fonds de civilisation commun où ont puisé les deux cultures (l'arabe et l'amazighe) ; de la même façon qu'en matière de linguistique on peut expliquer certaines ressemblances en se référant à l'apparemment chamito-sémitique. Notons aussi que rien ne voyage plus facilement qu'un proverbe.

Il est temps de conclure. Comme pour les autres productions littéraires, on constatera ici que les proverbes et les énigmes sont des miroirs précieux pour contempler la culture amazighe, et, inversement, une bonne connaissance de la culture amazighe est indispensable pour bien apprécier ces formes poétiques. L'exemple extrême est celui d'un certain type de poésie chinoise où chaque vers comporte une allusion historique indéchiffrable pour un profane. D'autre part, la marque, le sceau de la vraie littérature c'est ce caractère d'universalité, cette faculté, même une fois traduite, de parler à des lecteurs de langues et de cultures très différentes. C'est déjà émouvant d'apercevoir l'unité amazighe dans la constance des formules d'introduction des énigmes, la récurrence des mêmes métaphores d'un parler à l'autre. Mais c'est encore plus émouvant de retrouver des images identiques dans des énigmes et des proverbes produits par des cultures et des langues non apparentées. Enfin, puisque l'heure est à l'élaboration et à la confection de manuels, est-il besoin de signaler tout le parti qu'on peut tirer de ces formes courtes pour l'enseignement de l'amazigh?

Opacité référentielle dans les devinettes berbères

Nadia Kaaouas

Faculté des Lettres, Beni Mellal

Introduction

Le but de cette communication est d'étudier la relation qui unit le signifiant au signifié, la question à la réponse dans les devinettes berbères¹. Comment doit-on déterminer l'activité correspondant spécifiquement à ce couple d'association «question-réponse»? Autrement dit, quels sont les indices stylistiques, lexicaux ou autres permettant à l'auditeur de décrypter une devinette et de l'interpréter? Parler, comme on le fait souvent, des trois piliers de la communication : locuteur- message- auditeur, c'est se borner à constater la difficulté, car la compréhension de la devinette dépend de mécanismes plus complexes qu'une simple interaction entre les trois pôles de la communication. Ce fait paraît raisonnable puisque cette structure ludique (devinette berbère) suppose plusieurs niveaux d'interprétations (les tropes, les figures de style, l'utilisation du lexique). C'est sur ces mécanismes que nous voudrions nous arrêter sans chercher à relier l'opacité référentielle à une quelconque théorie linguistique.

(1. *Les devinettes berbères*, (sous la direction de Fernand Bentolila, 1986, Collection du Conseil international de la langue française, Paris.)

Etude de l'opacité

La production verbale propre à tout un chacun est souvent déterminée par plusieurs contraintes syntaxique, sémantique, stylistique ou autres. Or, dans une même langue, on peut s'exprimer de plusieurs manières selon les circonstances, les lieux, la culture ou l'objet du discours. Cela dit, chaque type de discours doit être le résultat d'une somme de règles qui peuvent produire des énoncés homogènes (cf., Todorov, 1973, p : 139). Cependant, la devinette berbère ne constitue pas une image réflexive de cette homogénéité puisque son contenu définitionnel (question) ressemble à un labyrinthe qu'il faut parcourir sagement afin de trouver le signifié (la réponse). Dans le langage, l'opération du décodage permet de porter toute l'attention sur la signification des mots afin de déceler leurs référents. Il est clair que le décodage dans la devinette berbère est lié à un traitement préférentiel de l'image acoustique et de l'information sensorielle.

Pour comprendre la devinette, il faudrait avoir la capacité de détecter correctement la portée significative des mots formant le contenu définitionnel. C'est ce que nous allons essayer de montrer en expliquant comment les items lexicaux, dans la devinette berbère, désignent des objets réels ou fictifs.

En fait, reconnaître l'opacité comme l'espace propre de la devinette n'a rien de particulier et nul ne s'étonnera de l'étendue qu'elle occupe. La devinette est établie comme la négation de l'usage de la transparence et c'est grâce à l'opacité que la plupart des devinettes sont devenues attrayantes. Mais à quel niveau, alors, peut-on parler d'un sens opaque : au niveau des mots, de la

phrase ? L'opacité de certaines séquences trouve-t-elle son explication dans la présence de certaines figures de style ou revient-elle à d'autres facteurs ?

A- Opacité totale

Nous entendons par opacité totale tout contenu définitionnel qui ne présente presque aucun indice de décodage, le cas des devinettes qui sont définies au moyen des métaphores, des métonymies et d'autres tropes ; en voici quatre, exemples qui illustrent, nous semble-t-il, ce cas de figure :

1- *geed aslif al zqqan icllušn*

Soulève l'aslif et aussitôt les agneaux bêlent.

Solution : *tiy^wmas* (dents).

2- *taqbilt nnx d'tuqqint n tinzar*

Notre tribu a le nez bouché.

Solution : *dzizwa* (abeilles)

3- *asenduq Imeyluq ikka d nnig ssuq*

Un coffre clos domine le souk.

Solution : *igenni* (ciel).

Comprendre ces trois devinettes suppose que les répondeurs reconnaissent que ces exemples ne sont qu'une interprétation littérale des objets à définir ; or, ce n'est pas le cas.

Avant de montrer comment nous devons interpréter ce genre de devinettes, nous tenons à signaler que nous avons utilisé plusieurs devinettes, dont les trois exemples cités ci-dessus, comme un test de décodage afin d'observer les effets de décryptage. Pendant ce test, nous avons essayé de voir comment les sujets déterminent

l'objet à deviner. Cela semblait facile, pour certains, mais les réponses obtenues n'ont jamais coïncidé avec celle du référent représentant la réponse. En fait, la réponse est difficile à déterminer car les indices de décodage ne projettent pas l'image acoustique de l'objet à deviner. Nous avons constaté que les sujets testés saisissent le sens littéral des mots utilisés par le poseur des devinettes. Pour l'exemple (1), il s'agissait de «*iellušn*» (les jeunes agneaux).

Nous avons compris alors que la devinette n'est transparente ou opaque que si nous lions la question à la réponse, sinon elle peut donner naissance à des réponses plurisémiqiques ; d'où la question suivante : comment peut-on approcher, traiter ce genre de devinettes, sachant bien que la réponse doit être monosémique ?

Considérons l'exemple (3), nous remarquons la présence de quatre éléments qui peuvent éventuellement présenter des indices de décodage : un objet «*aš enduq*» (référent linguistique) présentant deux indications catégorielles (genre et nombre), un deuxième référent «*ssuq*» marquant l'espace, un prédicat «*lmegluq*» déterminant l'état de l'objet «*ašenduq*» et la préposition situant le référent (1) par rapport au référent (2). Partant de ces quatre éléments, la réponse était pour la plupart des sujets testés «une construction superposée au souk» où le terme «*ašenduq*» présente une métaphore de construction. Soit, c'est une réponse qui est valide pour chacun des sujets ayant participé à ce jeu. Le référent «*ašenduq*» réfère à un espace fermé.

Toutefois, cette réponse demeure erronée quand on se base sur les données consensuelles et culturelles : dans notre culture, le souk a la propriété d'occuper un espace

libre où il n'y a point de construction qui lui soit superposée ; il est donc littéralement absurde d'accepter cette réponse. On comprend, ainsi, qu'il s'agit d'un énoncé totalement opaque où la prédication «coffre fermé » métaphorise le ciel.

Le problème que nous voudrions soulever à partir de cet exemple c'est : à quel moment peut-on déchiffrer ce qui est chiffré et mystérieux ? Si on reprend cette devinette :

aşenduq lmeyluq ikka d s nnig ssuq

Un coffre clos (fermé) domine le souk. (*igenni / ciel*).

La réponse se laisse aisément déceler grâce à l'interprétation littérale des items lexicaux ; or, ce n'est pas le cas des devinettes berbères. Le lien métaphorique entre les mots n'est pas facilement interprétable. La spécificité du lieu de la métaphore utilisée dans cette devinette est en relation directe avec la culture amazighe. On constate nettement la réapparition des éléments métaphoriques et symboliques qui poussent le répondeur à effectuer des recherches très fines et très éloignées afin de trouver la bonne réponse. En ce sens, on doit chercher dans la littérature populaire pour comprendre l'utilité du coffre «*aş enduq* ». Cet objet était utilisé pour ranger les bijoux, l'argent, les objets dont la valeur est précieuse. En outre, nous signalons à l'instar de Cazenave (1996, p : 133) que «*la valeur symbolique du coffre tient au fait qu'il cache quelque chose et qui fait l'obscurité dans son ventre une fois fermé* », d'où l'opacité de cette devinette dans laquelle le terme «*aşenduq* » métaphorise le ciel. Le souk se tient toujours pendant le jour, c'est pour cette raison qu'on ne voit pas les étoiles de la même façon

qu'un coffre fermé dont on ne peut pas voir les bijoux qu'il contient.

On comprend ainsi que cette devinette fait miroiter un espace où le culturel prévaut sur le reste, permettant de se mouvoir dans un espace qui semble révéler la bonne réponse. En outre, les indications temporelles et spatiales sont fort capitales pour le dénouement de cette devinette. Enfin, on peut dire qu'une métaphore une fois interprétée ne veut nullement dire qu'on obtient une réponse raisonnable, mais il faudra bien lier cette interprétation à d'autres processus tels que la culture et la symbolique afin de pouvoir donner plus de crédibilité et de représentativité.

B/ Semi-opacité

Plus la devinette présente des indices de décodage, plus elle devient transparente et vice versa. L'opacité partielle offre le plus souvent des signes qui renvoient partiellement à l'objet deviné. Ce genre de devinettes présente souvent des indices de catégorisation, des attributs qualificatifs : couleur, forme, description de l'action, localisation de l'espace, situation du temps. Toutefois, l'autre moitié de la devinette demeure opaque. Ce type d'énigmes se présente généralement en deux hémistiches, le premier est transparent, le second opaque ou inversement. Quelle que soit sa fonction dans la devinette, la transparence peut être présentée potentiellement par les procédés suivants : comparaison codifiée, des indices spatiaux ou temporels, etc.

Il est évident que les définitions des différents niveaux d'opacité dans la devinette que nous venons de voir s'interpénètrent les unes avec les autres. La devinette berbère se trouve entraînée dans des associations

constantes, le résultat en est que des fois on ne peut révéler l'image acoustique du référent à deviner. Quels sont alors les critères permettant de situer le sens opaque ? Est-ce le lexique ? Les tropes ? Par ailleurs, nous sommes ici en droit de nous demander si vraiment la culture amazighe contribue à l'opacité des devinettes ; en d'autres termes, comment s'opèrent l'encodage et le décodage des devinettes berbères et en quoi se distinguent-elles de la langue ordinaire ?

Opacité référentielle

L'opacité référentielle est une forme à la fois archaïque et très vivante dans l'articulation des devinettes. Ces dernières renferment souvent des items lexicaux dont l'interprétation n'est pas afférente à l'usage ordinaire du langage. Certes, comme l'explique Elséο Véron (1970), p : 61) « *les mots semblent avoir en partie une relation initiale de contiguïté avec ce qu'ils représentent* », mais les items composant le contenu définitionnel fonctionnent différemment de leur usage libre dans la langue. Les devinettes se basent essentiellement sur le maniement des référents présentés de façon tout à fait concrète, c'est-à-dire ils assument une fonction de désignation dont la signification renvoie à d'autres référents.

Le caractère opaque de la devinette provient, avons-nous dit, de la disjonction entre le référent existant dans la devinette et celui qui représente la réponse. On dira alors à l'instar de Ch. Morris (1974, p : 18) que les items lexicaux fonctionnent au sein de la devinette en tant que « *désignatum* » représentant le sens virtuel du référent et qui n'est qu'un spectre et pour pouvoir trouver le bon référent, il faudra trouver le « *dénotatum* » indiquant le véritable référent représentant la réponse, sachant que

L'emploi d'un nom dans la devinette est distinct de son emploi dans la langue ordinaire.

L'étude des référents relevés répond à deux objectifs essentiels : a- la présence de noms dont l'emploi et la signification sont différents de leur usage dans la langue ordinaire en renvoyant à d'autres référents avec qui ils partagent certains traits sémantiques ; b- la présence de noms qui ne présentent qu'une minorité : ils renvoient à leur tour à d'autres référents avec lesquels ils ne partagent aucun trait distinctif. Néanmoins, leur emploi consiste à déterminer l'appartenance catégorielle de l'entité à deviner (genre et nombre).

C'est donc en relevant tous les noms et en les analysant en relation avec les autres termes qui représentent la «question» puisqu'ils forment un lien soudé que l'on peut faire une analyse nouvelle du lexique des devinettes. Cette étude mettra en évidence ce que nous entendons par opacité référentielle.

Si nous examinons linguistiquement une devinette, nous pouvons constater qu'elle est le produit d'un certain nombre de supports référentiels auxquels nous attribuons certaines propriétés prédicatives. Cependant, ces supports et ces propriétés n'ont vraiment d'existence réelle que lorsqu'on produit la (ou les) devinette (s). Le questionneur fait référence à des entités qui n'ont pas d'existence que dans son imaginaire. Il s'agit d'une référence virtuelle qui renvoie à des entités qui n'ont d'existence réelle. *«Les référents sont des entités du monde réel, indépendantes du langage auquel on renvoie précisément à l'aide des expressions linguistiques. Et la référence apparaît alors comme étant une relation langue-monde qui établit le lien entre une portion ou des segments du monde réel et des expressions linguistiques»* (G. Kleiber 1999, p : 17). On

comprend ainsi que la réalité ou bien la relation «langue-monde» est une condition *sine qua non* de la référence. Or, les noms que nous avons relevés dans les devinettes berbères se caractérisent par une non-concordance entre le référent» virtuel (sujet linguistique) et le référent actuel (sujet extralinguistique «mot-référent représentant la réponse). Si le répondeur n'est pas en possession d'un savoir précacquis, il n'arrivera pas à dénouer l'entrave de la devinette. On ne s'étonnera nullement devant une telle incapacité puisque *«la conceptualisation ou notre modèle mental du monde est largement identique d'un individu à l'autre, ce qui forme une sorte de socle pour une intercompréhension réussie»*. (*Ibid.*, p : 22). Pour saisir le caractère opaque et déviant des référents, il va falloir étudier quelques devinettes dans lesquelles les entités sont référentiellement opaques.

Dans l'impossibilité d'étudier tous les noms qui sont opaques, nous n'avons retenu que ceux dont l'emploi est fréquent. Il est à remarquer que le signe linguistique dans la théorie énonciative oscille dans son emploi entre la transparence et l'opacité. Autrement dit, il peut désigner comme il peut renvoyer *«à une entité externe non linguistique qui n'a absolument pas le statut référentiel de la première»*, (*Ibid.*, p : 25). Ainsi, l'emploi des noms au sein des devinettes berbères est souvent marqué par un entassement, une accumulation et une superposition de plusieurs traits qui sont équivalents à ceux d'un autre nom. Leur présence (les noms) dépasse, en retour, toujours l'espace de leur clarté et s'ouvre ainsi à d'autres facteurs d'ordre culturel, psychologique et symbolique pour dépasser la dénotation et atteindre la connotation.

Les noms fonctionnent comme des masques, ils sont censés dissimuler la véritable identité du référent représentant la réponse ; ils (les noms) portent une marque

qui s'étend entre le méconnaissable et le reconnaissable. L'entrelacement des traits sémantiques que les noms et leurs référents partagent en commun gomme les achoppements du sens. Tropes, images, symboles, tous ces procédés nous permettent d'indiquer que le fonctionnement de ces «noms» n'est pas caractéristique, qu'ils ne viennent pas remplacer définitivement les référents qui ne seront dévoilés qu'après avoir effectué plusieurs étapes.

4- *gheed aslif al zeqqan icllušn*

Soulève l'aslif et aussitôt les agneaux bêlent.

Solution : (*tij^mmas* / dents).

5- *iker it walles t run izamaren*

Le bélier est tondu pendant que les agneaux pleurent.

Solution : *Imegget* (mort).

6- *ufrun ihaqqrn rsn isyar²*

Sitôt que s'envolent les corbeaux, les vautours blancs se posent.

Solution : *icibann* (cheveux blancs).

Du point de vue littéral, ces devinettes se laissent lire sans aucun problème. Tous les mots, les syntagmes et les constituants semblent remplir leur fonction, donc, ils ne dévoilent aucune irrégularité sémantique. Toutefois, comme on l'a déjà mentionné, quand on lie la question à la réponse, on se rend compte que les noms utilisés dans ces trois devinettes ne renvoient pas aux entités elles-mêmes, d'où leur caractère opaque. Prenons les noms suivants :

² *isyar* pluriel de *isy* : désigne un petit rapace blanc.

<i>illušn</i>	: (les agneaux)	→	les dents
<i>iker</i>	: (le bélier)	→	le mort
<i>isyan</i>	: (les vautours)	→	les cheveux blancs

Les dents dans l'exemple (4), le mort dans l'exemple (5) et les cheveux blancs dans l'exemple (6) se partagent la propriété de blancheur. En outre, les cheveux blancs et les dents dans les exemples (4) et (6) se partagent les propriétés de blancheur et de pluralité. On constate ainsi que l'interprétation de ces noms à partir de leur emploi dans les devinettes nous est en grande partie inconnue. Peut-on par conséquent assigner une frontière nette entre transparence et opacité ?

Les noms sont transparents quand leur signification se situe au niveau littéral, c'est-à-dire quand il y a disjonction entre la question et la réponse. Reprenons l'exemple (4) où le terme «*iε llušn*» est interprété littéralement. Or, en liant la question à la réponse, on incite le répondeur à lire la devinette, à la décoder en reposant sa lecture sur une interprétation métaphorique des agneaux ; il en est de même pour les exemples (5) et (6).

Si, de prime à bord, ces trois devinettes semblent sémantiquement bien formées, c'est qu'en réalité elles font appel à des images reconnaissables dans la réalité. En outre, il est suffisant que la culture interprète chacun de ces noms à travers le prédicat déduit «blanc» pour l'exemple (4), «être blanc et nombreux» pour les exemples (5) et (6) pour que la métaphore fonctionne parfaitement. Dans ces trois devinettes, si on interprète agneaux, bélier comme «mammifères ovins» et vautours blancs comme rapace blanc, on ne pourra nullement déchiffrer ces trois exemples. Pour saisir leur sens, il faudra accomplir quelques inférences :

- a- transmettre aux agneaux la propriété de blancheur ;
- b- transmettre aux agneaux la propriété d'individus semblables ;
- c- transmettre aux agneaux la propriété de pluralité ;
- d- transmettre au bélier la propriété de blancheur ;
- f- transmettre au vautour la propriété de blancheur ;
- e- transmettre aux dents la propriété de blancheur et de pluralité ;
- g- transmettre aux cheveux blancs la propriété de blancheur ;
- h- transmettre au mort la propriété d'être blanc.

Les noms «*ielluen*», «*iker*», et «*isgan*» ne réfèrent pas aux animaux tels qu'ils sont conçus dans la réalité. Pour obtenir cette interaction entre sens propre et sens figuré, entre opacité et transparence, qui s'instaure simultanément entre jeunes agneaux et dents, bélier et mort et cheveux blancs et vautour blanc, il a suffi d'écarter les traits définitoires et analytiques de ces entités en tant que «mammifères ovins», et «rapaces» et de faire appel à deux ou trois propriétés aléatoires et secondaires parmi les plus périphériques³, d'où leur opacité. Cette opacité référentielle est due en fait à la marginalisation des traits analytiques et pertinents et l'emprunt des traits secondaires.

Nous pourrions, certes, tenter d'analyser tous les noms répertoriés, nous préférons cependant exposer les échantillons des noms les plus récurrents puisés dans différents champs lexico-sémantiques.

aeddis / *tadist*

³ Cf. Eco, 1992, p. 156.

En référant au substantif «*aɛ eddis*», on renvoie nécessairement à cette partie du corps que le dictionnaire définit comme suit : «*partie antérieure du tronc, au-dessus de la taille, correspondant à la paroi abdominale et à une partie de l'abdomen* ». Or, en reliant la question à la réponse, on remarque qu'il y a un transfert de sens par extension. Cette extension attribuée au ventre «*aɛ eddis*» le sème d'intérieur. Le ventre est excellemment la partie intérieure de tout objet. Ainsi, «*aɛ eddis*» dénote par extension :

le ventre du mortier :

7- *ica yjiwn yca arkun uecddis*

Il mange, une fois rassasié, il se donne des coups de pied au ventre.

Solution : *idydy d ufus* (le mortier et le pilon).

le ventre de la théière :

8- *ila tadist ur ili işman,*

ila azlif ur ili allı.

ila fus ur ili idudan.

ila aqmu ur ili tiymas

Elle a un ventre et pas de boyaux,

elle a une tête et pas de cervelle,

elle a une main et pas de doigts,

elle a une bouche et pas de dents.

Solution : *abrrad* (théière).

le ventre du panier :

9- *tanıtıuıt ittamsn acal s tdist işman ur dig s dıy*

hlin

La femme qui prend de la terre dans son ventre et qui n'a pas d'intestins.

Solution : *tazgawt* (panier).

Ainsi, tout objet (végétal, instrument ou local) qui a un extérieur a relativement un intérieur qui lui sert de ventre. Le sens extensionnel de cet organe dévie la réalité pour brouiller les pistes du décodage. Le sens littéral du terme « *axeddīs / tadīst* » s'opacifie pour désigner les différents objets que nous venons de citer.

adan

Le questionneur définit les objets à deviner en partant de son propre corps, comme c'est le cas du nom « *adan* ». Le mot du corps « *adan* » forme une partie du corps extrêmement importante quant à la fonction du métabolisme humain. C'est un lieu où siègent nourriture et excréments, où se meuvent parasites et microbes, bref c'est le lieu de la digestion. *adan*, dans les exemples (10) et (11) s'opacifie pour désigner le fil à coudre qui passe à travers le chas de l'aiguille :

10- *šwuyt n ḥ titibiti itžara³adan*

Un petit rien du tout traîne des intestins.

Solution : *tisinf* *d ufiru* (L'aiguille et le fil à coudre).

11- *ežžeq yeggwi d adan*

Le grillon qui traîne derrière lui un intestin.

Solution : *tisinf* (l'aiguille).

« C'est le va-et-vient de l'imagination collective entre les deux réalités humaine et non humaine, l'échange d'images permettant l'échange d'interprétation » (H. Cottez, 1982, p : 43). A l'instar de Cottez, nous dirons que c'est à partir de ce « va et vient » perpétuel entre les différentes catégories que les devinettes ont tiré leur véritable originalité. C'est en puisant dans le végétal qu'on a défini des objets abstraits aussi bien que concrets.

ifsan/ irdn/ aεeqqa

« *ifsan/ irdn/ aε eqqa* » (les graines), symbole de fertilisation, de reproduction et de vie est employé dans les devinettes pour référer, tout en s'opacifiant, au sperme qui donne la vie, qui assure la reproduction :

12- *da tts ttarun ifsan ula da ttarw ifsan*

Les graines lui donnent la vie mais elle ne donne pas la vie aux graines.

Solution : *tasrdunt* (mule).

« *Le modèle végétal de la génération captive l'imagination et façonne le vocabulaire génétique ; le sperme (graine) en «grec» est la semence du mâle et ovule a d'abord été un terme de biobotanique ; les petits manuels d'éducation sexuelle parleront de la graine de papa qui va pousser chez la maman, d'où nâitra le fruit de l'amour et le fruit de vos entrailles est béni, répètent inlassablement les siècles chrétiens* ». (*Ibid.*, p : 45).

Les graines sont ainsi le symbole de progéniture, d'enfantement «qui permettent à «*tasrdunt*» de venir au monde.

- au tissage :

13- *ya wgudi n irdn ḥ uḡmmi nnun iḥ gi s ittyasay*

ya waqqa iḍ hr

Un tas de blé dans votre entrée, quand on en prend un grain il est vite repéré.

Solution : *aṣṭṭa* (tissage).

- aux morts :

14- *aεeqqa g ired alalef*

i deg itššan mya d^alef

ufan t war ead ineṣṣef

Un grain de blé gros et nourrissant,

cent mille ont beau y croquer leur part.
on le trouve entamé tout juste à moitié.

Solution : *tineqwbef t* (cimetière)

- à la lumière :

16- *uε eqqa yeššur takufit*

Un grain a rempli la jarre.

Solution : *Imeşbeḥ* (la lampe à pétrole).

Culturelle est aussi la manière de décrire certains objets : on attribue des qualités, des propriétés ou bien des façons d'être dont la définition de certains individus sert de modèle. Il est donc nécessaire de considérer les dénominations dans leur relation mutuelle avec les termes qu'ils définissent.

L'anérage de la culture apparaît même comme un phénomène éminemment présent dans la définition des objets. L'identité des objets à deviner se fonde sur des élaborations symboliques : si le répondeur ignore la portée significative et symbolique des noms, il ne sera pas en mesure d'identifier le mot-clé. Reprenons l'exemple (1) :

gε ed aslif al zqqan iε llušn

Soulève l'aslif et aussitôt les agneaux bêlent.

Solution : *tig^hmas* (les dents).

Au premier abord, on constate qu'il s'agit d'un énoncé transparent où l'on décrit une situation : « le fait de soulever «*aslif*» et d'apercevoir des agneaux qui bêlent ». Donc, l'information est codée ; le destinataire comprendra le message sans aucune difficulté. Quand on lie la question à la réponse, on constate que le contenu définitionnel ne se recoupe pas avec la réponse, d'où l'opacité, car chaque

mot porte une signification particulière : «*aslif*» désigne par métaphore la lèvre supérieure et «*iε llušn*» désignent les dents. L'opacité des référents n'est pas un problème de décodage, puisqu'elle n'a pas véritablement une incidence sur le contenu définitionnel, mais plutôt sur l'auditeur qui est censé, comme nous l'avons déjà mentionné, connaître toutes les informations culturelles et symboliques que peut comporter le référent en question. Les dimensions culturelles et symboliques affaiblissent essentiellement le décryptage. En employant des noms qui renferment des significations culturelles et symboliques, le questionneur tient à montrer qu'il est difficile de dévoiler le sens des mots, puisque les entités qu'ils sont censés représenter se prêtent difficilement à la généralisation. Prenons à titre d'illustration l'entité «*ismġ*» :

ismġ /ismaġn

Si on prend cette entité, on peut constater que la référence à la culture est fort intéressante. L'emploi symbolique dévoile à travers les devinettes la relation étroite avec la culture berbère, où «*ismġ*» est le domestique noir lié à l'esclavage, qui était courant au Maroc jusqu'au début du vingtième siècle et dont on trouve une marque encore aujourd'hui dans les grandes familles. Les «*isemġan*» n'en demeurent pas moins les serviteurs des maisons auxquelles ils appartiennent restant fidèles et loyaux à leurs maîtres).

A côté de l'esclavage qu'il relate, cette personne domestique dévoile du même coup la symbolique de la couleur noire et la soumission qui lui est transmise par défaut. Si on prend l'entité «*ismġ*», on se rend compte qu'elle désigne par métaphore, en utilisant essentiellement la connotation de la couleur noire :

- la rate :

17- *ismg inyin x ušlliq ur iwḍ i*

Un nègre monté sur un *ašlliq* et qui ne tombe pas.

Solution : *inṯ ḍ* (rate)

- la bouilloire noircie par la fumée :

18- *mš ur iniy ismg, ur ssan ayt uxam*

Si le nègre n'est pas monté, la maisonnée ne saurait boire.

Solution : *lmqr aš* (la bouilloire).

- les pépins de la pastèque :

19- *taddart nn-x tazizawt bu ismagàn ibrcan an tasarut nn-s zgguzal*

Notre maison verte aux esclaves noirs, sa clé est en fer.

Solution : *taddllaḥ t* (pastèque).

- la figue :

20- *ismg ibdd fya wḍ aṯ*

Un nègre sur un seul pied.

Solution : *aqurri* (figue).

- le couscoussier :

21- *ibkks ismg s ušddad*

Un nègre ceinturé de ruban.

Solution : *tikint d'ʿtsksut* (le couscoussier).

Il est illusoire de penser que la relation entre signifiant et signifié est suffisante pour le décodage de la devinette. Pour en rendre compte de manière plus précise, il importe de prendre en considération toutes les valeurs sémantiques, culturelles, les effets de sens qu'engendrent

les noms. La devinette, en ce sens, bifurque entre deux illusions :

- une illusion de la transparence : le langage dont elle se sert est réel, d'où la transparence ;
- une illusion de la réalité : le langage exhibe d'autres fonctions pour fonder la réalité, d'où l'opacité.

Même si l'acte de définir est précisément de décoder continûment la reconnaissance de (ou des) acception(s) d'une entité inconnue ou mal connue, les reconnaître, dans le cas des devinettes berbères, serait la banalisation de cette joute oratoire. Pour ce faire, le questionneur crée souvent des images en se basant essentiellement sur un langage figuré, imagé qui permettra de mieux occulter le réel pour ne retenir que ce qui clôt l'espace de la signification où l'imaginaire et le symbolique fondent l'ordre des devinettes.

En ce sens, les éléments métaphoriques et symboliques réapparaissent tantôt en tant que végétaux, instruments, animaux, tantôt en tant que parties du corps et sont périodiquement utilisés pour emmêler les pistes du décodage : et c'est là en fait l'une des raisons de la perpétuité des devinettes dans la tradition orale où les symboles reflètent les coutumes, les rites et la culture d'une société

Conclusion

Vu la diversité des contenus définitionnels (la question) fondant la devinette berbère, nous avons proposé de traiter la relation progressive entre signifiant et signifié. Nous avons dit progressive : dans la devinette, le progrès de la signification n'est pas loin d'avoir une envergure importante sinon capitale. Les leurres, les illusions et les simulacres qui ont contribué à la définition des entités

présentent de plusieurs manières. Ici comme ailleurs, dans la tradition orale qui touche tous les niveaux de la connaissance, de la culture amazighe, la devinette est le signe ostensible de l'opacité, de la déviance et de l'occultation du transparent. C'est grâce à l'opacité référentielle que la devinette a pu être attrayante en mettant en jeu, métaphore, métonymie, comparaison, hyperbole, antithèse, symbolique pour édifier sa notoriété. En cela la devinette berbère, comme les proverbes, les adages, les maximes et toutes autres formes de la tradition orale puise de tous les aspects de la vie ordinaire pour donner une assise naturelle à l'occultation du réel.

Références bibliographiques :

- BENTOLILA, F., 1986 : *Devinettes berbères*, collection du conseil international de la langue française, Paris.
- COTTEZ, G., 1982 : « Un va- et- vient entre l'homme et la nature », *Raison présente*, n° 62, N. R. S, Paris.
- KAAOUAS, N., 2000 : *Les devinettes en arabe marocain : analyse lexico-sémantique*, thèse de doctorat, UFR des Sciences du Langage, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Fès.
- KIEBER, G., 1999 : *Problèmes de sémantiques : la polysémie en question*, P.U.S., Paris.
- MORRIS, CH., 1977 : « Fondements de la théorie des signes », *Langages*, n° 33.
- TODOROV, T., 1972 : « Introduction à la symbolique », *Poétique*, n°11.

Langue poétique littéraire : enjeux et mutations chez les poètes du Maroc Central

Michael Peyron
Université Al-Akhawayn, Ifrane

Introduction

Le phénomène littéraire qu'incarne autant les *inššadn* que les *imdyazn*, avant-gardistes de l'authenticité traditionnelle et véritable conscience de la communauté amazighe, a déjà retenu l'attention des chercheurs. Cela représentait jadis une production orale spontanée, ponctuelle, fruit d'une certaine « intellectualité rurale »¹, d'inspiration souvent religieuse, obéissant à des règles de forme reflétant la cadence métrique sous-jacente et qui avait fleuri spontanément à l'écart de tout canon académique. Cela passait, aussi, pour incarner tout ce que la culture amazighe comptait d'authentique, d'inaltérable, de spécifique.

Avec la montée en puissance de la revendication identitaire amazighe, phénomène urbain devant rapidement gagner les campagnes, le cloisonnement entre les démarches amazighes citadines et rurales allait inéluctablement éclater. Toutefois, un examen attentif du corpus des *inššadn* et des *imdyazn* allait révéler une vérité de fonctionnement pas forcément du goût des puristes du mouvement culturel amazighe, en particulier au sein de la

¹ H. Jouad, « Les Imdyazen », *Les Prédicateurs profanes au Maghreb*, Aix-en-Provence, Edisud, 1989. (pp. 100-110).

mouvance associative. Un nombre appréciable de lexèmes arabes émaillaient le langage supposé pur et non-dénaturé de ces poètes ruraux. Constatation constituant une déconvenue de taille pour certains observateurs.

Pouvait-il en être autrement ? Certes, non. Autrement, il eût fallu nier mille ans de co-habitation, de cheminement commun arabo-berbère ayant contribué à une inter-pénétration des deux cultures encore aisément vérifiable sur le terrain. C'est la raison pour laquelle nous allons donner quelques exemples de cette durable co-habitation linguistique, tout en démontrant que le fait de chercher désormais à substituer à tout prix et à « tout bout de champ » des lexèmes amazighes à leurs équivalents arabes n'est pas nécessairement un exercice réaliste.

Cas concrets en poésie populaire

Déjà en 1914, Arsène Roux avait sans doute été le premier observateur à mettre en exergue ce bilinguisme poétique parmi des groupements essentiellement tamazightophones. Nous en voulons pour preuve cette *tamawayt* relevée chez les Bni Mtir (*ayt nḍir*) :-

luṣam wal lehyoḍ, u ḍḍerba d rṣas

el ḥvafel d lṣuṣ

msasan t taduyt ; unna yr usin ixf

am leaḥit nna d iniy uṣiḥl

« Les tatouages sur une peau blanche, la blessure
faite par une balle,
Et (enfin) les coups de baïonnette des hommes
braves
Provoquent également l'émoi ; quiconque est

menacé par Ces (maux),
Est comme (menacé) par un incendie poussé par le
vent.»

Fait intéressant, dans cette strophe sur l'intensité du pouvoir émotif des tatouages, les deux premiers hémistiches sont composés en *dariža*, les deux derniers en *tamaziyt*. Tout en soulignant la rareté du phénomène, Roux insiste sur le côté valorisant du recours à l'arabe dialectal, fait de langue poétique et qui confère à l'utilisateur une supériorité pouvant s'avérer déterminante, dans toute joute oratoire entre poètes, par exemple².

Dès la fin des années 1930, compte tenu des progrès de l'arabisation, ce genre d'exercice était à la portée d'un plus grand nombre de praticiens. On retiendra, cependant, que la versification demeurait amazighe de caractère. Bien longtemps avant Rouicha, le barde mtiri Saïd U Brahim mélangeait avec bonheur hémistiches berbères et arabes comme dans la *tamawayt* suivante :-

3
*franšis iya yi d lbiban : « šuf u skut ,
ila tkellemti b leequba,
elli sereq ndiru-h f-eššežen,
iwa, elli ma dar ši ma ixaf.»
awal n id lbiru aya d aš teqqišx*

Les Français m'ont imposé des règlements :
« Observe mais tais-toi,
Si tu parles tu seras puni,
Celui qui vole nous l'emprisonnerons,

² A. Roux, « Poésie populaire arabo-berbère du Maroc central », *Congrès Fédéral des Sociétés savantes de l'Afrique du Nord*, 1938, p. 3.

Mais l'innocent n'a rien à craindre.»¹
 C'est là le discours des fonctionnaires de
 l'administration française que je vous cite.

À partir des années 1990, outre le sus-nommé Rouïcha, bien d'autres musiciens du Moyen-Atlas se livreront à des arrangements similaires, dont certains, comme le groupe de Raïs Najib, exécutera en *dariža* des chants de facture purement amazighe². Mutations lexicales qui ne seront pas forcément à sens unique. Il m'a été ainsi donné d'entendre un orchestre andalous exécuter le refrain très connu *awid aman*, alors que dans des chants de type *šaubī* on pouvait entendre au passage des termes purement berbère tels que *baḍaḍ* ('passion'), voire de courtes phrases du genre :- « *ay illi, ša lbass ur illi !* » ('O ma fille, aucun mal à cela !').

À la même époque, lorsque je montrais à certains amis amazighes des échantillons de ma collecte d'*izlan* et de *timawayin*, ils souhaitaient en expurger tout terme dont l'origine arabe était trop évidente, notamment ceux comportant le son /e/. La langue amazighe ayant été occultée pendant tant de siècles, il s'agissait de leur part d'une recherche d'authenticité bien compréhensible ne reflétant toutefois pas la vérité du terrain. M'intéressant moi-même aux termes en Berbère ancien, je me rendais compte des difficultés d'application inhérentes à la forme poétique. En effet, le lexème amazighe qu'ils proposaient

¹ *Ibid.*, p. 5.

² R. Barnwell & B. Lawrence, *Morocco: Crossroads of Time*, New York, Ellipsis Arts, 1995, (p. 19-21). Cet ouvrage consacré à la musique marocaine, fort décevant malgré la qualité du CD joint, ne contient pas une seule chanson en berbère ! En matière de musique amazighe on lui préférera, par conséquent, le CD, *Chants du Moyen-Atlas : Les Imazighen*, H. Jouad (réd.), I.M.A / Centre Tarik Ibn Zyad, 2002.

ne convenait pas pour des raisons de métrique. Un bon exemple, la *tamawayt* classique que voici :-

4

*am udfel ilan i leammud ayd yix,
ar iy issamum wenna rix am uzal !*

Suis tel la neige qui séjourne dans les collines,
Telle la canicule me fait fondre mon amant !⁵

Or le terme bi-syllabique *leammud*, que mes amis voulaient rayer du discours, est d'un usage poétique courant en *tamazigt*, ainsi que l'atteste le lexique de Laoust, qui remonte, dans son édition initiale, aux années 1920⁶. Vouloir lui substituer le terme *imudal* (sing. *amadl*, 'recoins cachés') à trois syllabes, par seul souci d'authenticité, se heurtait par ailleurs à des difficultés d'ordre métrique. Il eût alors fallu re-étalonner l'hémistiche en tenant précisément compte des impératifs de la métrique⁷.

Cas concrets dans la poésie des troubadours

Ce qui vaut pour la poésie populaire s'applique également à la production des *imdyazn*. Mon recueil sur la poésie des temps héroïques contient une *tayffart* sur la célèbre bataille d'El Herri (*lahri*, 1914), près de Khénifra, où le barde intercale plusieurs couplets en arabe dialectal⁸.

⁵ M. Peyron, *Isaffen Ghbanin*, Casablanca, Wallada, 1993, (pp. 92-93).

⁶ E. Laoust, *Parlers du Maroc central*, Paris, P. Geuthner, 1939, p. 305.

⁷ M^{me} F. Amrani, doctorante à l'Université de Fès en littérature orale amazighe, a fort obligeamment proposé une solution : à *leammud*, substituer *imadl*. Pour les questions de métrique, consulter H. Jouad, *Le Calcul inconscient de l'improvisation*, Paris-Louvain, Peeters, 1995, ainsi que A. Bounfour, *Introduction à la littérature berbère. La poésie*, Paris-Louvain, Peeters, 1999.

⁸ M. Peyron (éd.), *Poésies berbères de l'époque héroïque*, 2002, pp. 174-175.

De même, Roux cite une *tamdyazt* sur la prise de Tounfite en 1931, dont nous publions ci-dessous un court extrait, illustrant un procédé similaire.

- 3/ *ur dğin d iwin imežžan inw adida žill*
iwa, xes awal n mšerđul i tğerr ddunit !
- 4/ *žit men tunfit rani neawed likum,*
a sağbi wağed elqessa dart lemžriya !
- 3/ « Mes oreilles ont cessé d'entendre de bonnes
nouvelles ;
Tous les propos sont tristes et la vie est pénible !
- 4/ J'arrive de Tounfite et vais vous raconter,
O amis, une histoire véridique ! »⁹.

Tout cela a naturellement de quoi dérouter les puristes de la langue amazighe. Du reste, Roux observe avec beaucoup d'à propos :-

« Cette constatation ne vient-elle pas modifier quelque peu cette idée souvent exprimée que les Berbères, conservateurs, ont toujours lutté contre l'envahissement de leurs dialectes par la langue des conquérants arabes ? »¹⁰.

6

Actuellement, on constate la quasi-disparition de ce phénomène d'alternance arabo-berbère. Entre-temps, il est vrai, est intervenu la prise de conscience vis-à-vis

⁹ A. Roux, *op. cit.*, p.7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

d'une spécificité amazighe en péril. Désormais, sa production poétique fera la part belle aux vocables relevant de l'amazighe ancien, au point d'exclure beaucoup de néologismes dérivés de l'arabe. Cela paraît évident à l'examen du corpus de certains bardes, tels le cheikh Zaïd Lisyur des Ichichawn (Ayt Yahya), activiste déjà ancien (à sa façon) dans ce domaine. Sur le plan de la recherche lexicale, ses textes de la fin des années 1990 paraissent moins frustes que ceux du début de la décennie 1980.

Or, une *tamdyazt* de Lisyur d'une centaine de vers, avec l'attaque *ak iniğ d amzwaru, ay awal n rebbi*, illustre parfaitement notre propos. Sous sa forme initiale, cette chanson-gazette a été conçue aux alentours de 1983, alors que la fin est de facture plus récente (2000). Cette partie semble avoir subi un léger remaniement langagier, sans que nous ayons pu, toutefois, établir si cela était attribuable à l'*amdyaz* lui-même (sous une possible influence associative), ou simplement imputable au copiste¹¹. Toujours est-il que des vocables d'origine arabe ont été parfois remplacés par des équivalents à résonance plus authentiquement amazighe : *lħeqq* > *azerf* ('droit', vers 43 & 88) ; *lmalik* > *agellid* ('souverain', vers 75) ; *eeddan* > *ggudin* ('sont nombreux', vers 84), etc. Par ailleurs, dans cette même *tamdyazt*, on constate que la cohabitation entre termes d'origine arabe ou amazighe reste toujours de mise : *lmsakin* (vers 20) et *imezlaç* (vers 77) pour désigner les 'pauvres' ; le verbe 'revenir' rendu autant par *agul* (vers 5 & 44) que par *vayd* (vers 24), de même qu'en anglais on utilisera aussi bien les verbes 'to come back' que 'to return', sans que, dans le dernier cas,

¹¹ Remarques inspirées par la lecture d'une version notée en 2002 par notre ami *u-mergad* Heddou Khettouch de Ouarzazate, doctorant en littérature orale amazighe.

on puisse faire rougir le locuteur en lui reprochant d'employer un terme dérivé du français ! Au Maroc, donc, cela ne fait que refléter une volonté de se démarquer, après tout, l'existence d'un bilinguisme arabo-berbère plusieurs fois centenaire. Ainsi se trouve-t-on en présence d'une réalité de terrain parfaitement incontournable, celle du langage pratiqué par le public.

Standardisation et authenticité

Confronté à cette situation, dès lors que l'on cherche à établir une langue amazighe standard, situation rendue nécessaire par l'inévitable passage de l'oral à l'écrit, il convient de déterminer dans quelle mesure on pourra faire appel à certains termes. Chacun d'eux représentant un apport spécifique, il s'agit d'en examiner la faisabilité. D'appréhender ce que ce lexème a de naturel pour un locuteur amazighe de base – dans la mesure où l'on fait simplement appel à des termes connus, bien que moins souvent usités – ou d'artificiel, à l'image de certaines entrées figurant dans l'*amawal* d'inspiration kabyle¹². Sans oublier, au niveau lexical pratique, les réalités de la ci-dessus mentionnée co-habitation arabo-berbère antérieure. Il s'agit également de déterminer si, motivés par la seule soit inassouvie d'authenticité, et sacrifiant tout sur l'autel d'une supposée pureté langagière, les troubadours ne risqueraient pas, à moyen terme, de se couper de leur auditoire, qui constitue ce fameux « référentiel de la communauté linguistique à laquelle il s'adresse. »¹³ Que Dieu nous en préserve !

¹² Cf. B. Belaïd, *tamawalt usegmi*, Casablanca, Imprimerie El Jadida, 1993 - A. Adghimi, A. Afalay & L. Fouad, *amawal azerfan*, Rabat, Imprial, 1996.

¹³ A. Kich, présentation sur le colloque de Littérature Orale Amazighe (Rabat, 23-25 octobre, 2003).

Tout en restant fidèle à l'oralité, gageons qu'ils pourraient, sans trop dénaturer leur discours, s'inspirer des thèses déjà ébauchées par certains observateurs (tels 'Ali Iken, 'Abderahim Youssi, Rachid Raha, etc.¹⁴) visant à l'élaboration d'une forme de *tamazigt* dite médiane. Il suffit pour cela de puiser dans l'une ou l'autre des trois grandes composantes de *tamazigt* au Maroc, matière riche par excellence, pour trouver les solutions appropriées. Démarche positive, harmonieuse, et susceptible de déboucher à moyen terme sur une unité linguistique sans larmes.

*a wayd as nn innan i yu gix taxamt
afella n eari ġas aberrad as teetaqq !*

*ddix d g^w brid awix aberrem annix
iġrem n usmun ttuttin ziyi yimeṭṭawn*

*ay irden n uzaġar ur idd is tġl^w am
taseggart awr ġuri allig ur k^w n šilx*

*iṭtu mš kkerx, iṭtu mš da gganx,
iṭtu mš iwix abrid, iṭtu mš d mmutx
awa yad itili g^w almessi nw!*

¹⁴ Cf. 'Ali Iken, « Asekkif n Yinzad'en », *Tifawt*, n°1/Mars-Avril 1994 : 36-39 + autres livraisons de la même revue. A. Rachid Raha, « Tamazight commune ?... Elle existe déjà ! », *Tifinagh*, n°7/Septembre 1995 : 43-46. Dans un ordre d'idée voisin, A. Youssi, « Quelle notation pour Tamazight ? », *Tifinagh*, n°5-6/Mai 1995 : 5-12.

*Poésie, don de Dieu,
consignée dans de la ferraille*

Miloud Taifi
Université de Fès

Introduction

lkaseṭṭat (cassettes), *lmusežžalat* (magnétophones), *imesmar* (ferrailles), tels sont les objets, manufacturés, témoins d'une modernité galopante dans le domaine de la communication, que les poètes berbères, compositeurs-chanteurs du genre dit *ahellel*, craignent et redoutent et ils s'en expliquent dans leurs poèmes. Il y va en effet de la survivance de leur poésie et de leur voix car consignée désormais dans de la ferraille¹. Un fait paradoxal, sans conteste ! Autant en effet l'inscription de la poésie orale en assure non seulement une large diffusion mais une pérennité certaine, autant la capture de la voix orale engendre des effets pervers sur la créativité poétique, car la muse, sollicitée à outrance pour un renouvellement constant du répertoire, pour ne pas sombrer dans les redites, se renfrogne dans un mutisme fatal. On devine ainsi toute la détresse et la peine des poètes qui, ne pouvant créer plus qu'ils n'en peuvent, sont réduits au silence.

Le but de cette communication est d'accompagner de commentaire et de glose un texte *ahellell* qui expose justement, avec des arguments et des contre-arguments,

¹ La nomenclature lexicale employée par les poètes pour désigner les moyens d'enregistrement est diverse et est généralement investie d'une nuance péjorative. On relève ainsi, à titre d'exemple, *ižaluqn* (ustensiles), *aṭṭasn* (seaux), *aṭṭawtn* (chaudrons), *iğerrafn* (gobelets).

les effets et les conséquences de la consignation, sonore et/ou scripturale, de la voix poétique, tels que les poètes les vivent eux-mêmes.

Inutile de présenter ici une définition du genre littéraire dit "*ahellel*", plusieurs travaux en ont déjà proposé des contours définitionnels, quoique grossiers, qui permettent de le distinguer, relativement à la typologie locale des genres littéraires.

Il ne s'agira donc pas pour moi, dans ma contribution à ce colloque, d'exposer une quelconque théorie de la littérature berbère du Maroc central. Je me contenterai, pour plus de prudence et de clarté, de vous proposer l'étude d'un texte que j'ai choisi parmi d'autres, pour la circonstance. Le contenu de ce texte porte en effet sur la problématique qui constitue la charpente de cette rencontre, à savoir l'avenir de la littérature berbère relativement à la dichotomie orature / écriture, en entendant évidemment par écriture toute forme de consignation de la voix sur des supports, qu'ils soient scripturaux, sonores et/ou iconiques.

Le point de vue relaté et commenté ici est celui des premiers concernés, en l'occurrence les poètes eux-mêmes. Je ne ferai donc que leur prêter ma voix académique, la voix autorisée dans ce genre de manifestations scientifiques. Voici donc le *ahellel* que je commenterai :

1. nezzur unna da islalan (a)
bnadem isul iga taselmya (ya)
all ixatr ifaṛ lʕamal (a)
ad isinn lʕebd isinn řebbi (ya)
iga-s rzeq ad iʕiř is-s (a)
all iss ig anebgi i iřenḍal (a)
ur as ithedda g ddunit (a)

- all as imun d wufuġ n rruħ (a)
2. rebbi as beddux i wawal (a)
 ad i izwur iggir-i xf imi (ya)
 netta ay mi da nessutur(a)
 ur ibaḍ leebd i ma x yakka (ya)
 meš i ran leċfu ur t ulin (a)
 is i ran leib ur ascen igiy (a)
 tisura n lxir a mulana (ya)
 šegg a mi llant g ifassen-nnun (a)
3. rebbi ay ittenbaḍen ġif-i (a)
 nša-s tigerḍin ar teddux (a)
 ad i sellekn zi tsemmnin (a)
 ad ur nsadeġ dat-i lellat (a)
 mħu-i ddnub a mulana (ya)
 tebdud-i d iberdan ur žillin (a)
 tenna g ithaḍar ššifan (a)
 ad ax issemzjal-iss rebbi (ya)
4. šelli-εel-nbi ad ten inix (a)
 ad ax ilin g wul-inw iżill (a)
 nella numn-ik ur š nannay (a)
 ula nekka-d g wani g tellid (a)
 bedd-ax i rriħil-inw s ašal (a)
 a nn awix azedduġ all ġur-un (a)
 nella-š g wumur a ašafiε (a)
 lear-neš ay nga tamraḥḥ-in (a)

5. a imi-nw ssurf tiwan (a)
 ur nanney ša n lexbar ad t nteqqis (a)
 teħfa-i ula ma ttinix (a)
 ddan imferžen all ax εeffan (a)
 awal uždıd ur ten ufıx (a)
 unna nerza ibda la tyašarn (a)
 meš tannid lehri-nw yura (ya)
 dis ax illa leεdu s almessi (ya)
6. žemεat ixf-neš ur tsulad (a)
 a llan imferžen la tsaln gif-un (a)
 adda š iğer bnađem s ammas (a)
 ira lemliħ ad ilin ğur-un (a)
 unna tusey lmusežžala (ya)
 waxxa s tεawedd ur awn iliq (a)
 iga am lemtul ubazin (a)
 unna t issužden ur ittyatša (ya)
7. ułlah a lħel a meš t ufıx (a)
 d winna x itsežžaln g wužemmuε (a)
 a gan-i rrba g uynna lix (a)
 anna nezđa ur da i ittenfaε (a)
 nga am tebhirt yurun (a)
 ğas is ur as ngi ša uεessas (a)
 nella g ubrid i menwala (a)
 a tšan-ax inežda nna t ikkan (a)
8. šber-as a nešber i legrubit (a)
 ula ma sen teġgad i imesmarn (a)
 a llan wudmawn meqqurin (a)

la nn srusen dat-ax ɛillat (a)
 k^wnni ay mi ssuʒdex awal (a)
 a imaziġen nna x isxatarn (a)
 uɫlah ur t xzinx ġif-un (a)
 mġar iga ddehb ani g tellam (a)

9. illa wudem nna t iwatan (a)
 yili unna ur da t ittwatan (a)
 akk^w anna rʒix meš t tiwid (a)
 a bu-nnefxa ur da i tneqqad (a)
 maša llan yits imerruya (ya)
 nna da x izzenzan all nemsus (a)
 unna x ifdeħn ur nemsamah (a)
 idda leħsab ger-ax all rebbi (ya)

10. izill agg^wd unna ittawin (a)
 i winna da zzenzanin g ssuq (a)
 gan-ax nnfad ur šhillil (a)
 lxir-nes a ur da nteqqal (a)
 nedda niwq nn id lxariž (a)
 slan-ax inežda nna ur ʒrix (a)
 uɫlah a ššneɛt ar tġudid (a)
 ur da ittuzenza ġas lemliħ (a)

10. tedda luqt isayb wawal (a)
 ġer s ineššaden nna t itxeyyafn (a)
 zegg^wis as teggan ttaman (a)
 unna t iran bbin-asen ššum (a)
 mxullašen lli g tħanut (a)

yits iwin adegda yits leflus (a)
 uma šegg ma aš iṣaḥan (a)
 a axeddam bla ša n lmuna (ya)

12. ḥid-as i uḥenžif ur izill (a)
 awal a muḥand iša-t ṛebbi (ya)
 unna š isḡan iss k ira (ya)
 lkaṣiṭa ur da tt netharaṣ (a)
 meš izill ḡas sin n wussan (a)
 ammi ḡur-i ššehriya n lwaḍif (a)
 adday inšer yun elaxir (a)
 a iżemmuen dis ur t issin (a)

13. maša da nḥemd i mulana (ya)
 awal am lkenz unna ḡer illa (ya)
 a ddix g iżemmuen žillin (a)
 nsix d tiqebba nna šfanin (a)
 iša ax ṛebbi g ddunit (a)
 nēiṣ g tazedgi all neddu (ya)
 meš illa rzeq-inw ḡur-un (a)
 a ameḥsad bbi-t inn ḡif-i (ya)

Lecture du texte

Cet *ahellel* fait partie d'un répertoire de textes dans lesquels les *imhelleln* parlent ouvertement de leur statut, de leur situation sociale et de leur métier. Les textes se présentent généralement sous forme de joutes oratoires. De tels duels oratoires permettent un débat sur un thème

porteur d'une problématique sociale, culturelle ou comportementale : vieux / jeunes, marâtre / bru, père / fils, citadin / paysan etc. Ces textes sont plaisants mais aussi, et surtout, des véhicules d'une morale sociale².

Le texte qui nous intéresse ici porte sur le sort et la destinée même de la création poétique et sur les vicissitudes vécues par les poètes eux-mêmes en tant que civilisés de l'oralité. L'architecture du texte comporte trois parties énonciatives : un prologue, une matière et un épilogue.

a) Prologue :

Le prologue est réservé à l'invocation de Dieu, du Prophète et aux saints patrons. Cet acte énonciatif de soumission et d'assujettissement est un préalable à toute prise de parole car, pour les poètes, l'inspiration dépend de la volonté divine. La bénédiction, la protection et la clémence de Dieu, de son prophète et des saints patrons doivent être demandées avec toute l'humilité requise. La prise de parole est clairement indiquée par des formules linguistiques codifiées dont les poètes font usage selon la structure et le rythme de leur chant. Dans la strophe 1, le premier dualiste emploie le verbe *zwur* dans sa forme dérivée en factitive, conjuguée à l'accompli de la première personne du pluriel : *nezzur* < *neszwur* (litt. nous faisons précéder). Dans la deuxième strophe, l'autre joueur fait de même, en changeant de formule : *ʔebbi as beddux i wawal* « c'est par Dieu que j'entame la parole ». Les poètes, dans le genre *ahellel*, ne font, en fait, que sacrifier à une pratique linguistique rituelle bien ancrée en terre d'islam : tout acte, quelles que soient sa nature et sa portée, ne peut

² Voir Taifi (1991) : Tradition et modernité dans la littérature berbère. *Identité culturelle au Maghreb*. Rabat : publications de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Rabat. série : Colloques et Séminaires n° 19.

avoir lieu que si l'on invoque Dieu, dans l'espoir évidemment d'une aide de sa part pour que l'acte effectué soit réussi.

L'appel à Dieu dans les poèmes est cependant plus circonstancié. Ainsi, dans la première strophe, c'est le créateur et le pourvoyeur de la subsistance qu'on invoque. Dieu qui assure à chaque créature sa pitance, dans le monde ici-bas, jusqu'à ce qu'elle rende l'âme et rejoigne les hôtes des tombes. Dans la seconde strophe, c'est la prépondérance divine qui est sollicitée face au pouvoir précaire et aléatoire des hommes, Seul Dieu peut sauver ou au contraire enliser davantage dans la misère la plus noire, car les « clés » du bien sont dans ses mains. La troisième strophe explicite la nécessité de soumission à Dieu, de par même sa puissance et son incommensurable savoir. Qu'il guide nos pas, dit le poète, et nous évite les épines du chemin de la vie, nous épargnant ainsi de buter sur des obstacles insurmontables. Que Dieu, dans sa magnanimité, efface nos péchés et nous oriente vers le droit chemin, en nous protégeant contre les manigances de Satan qui n'a de cesse de nous tenter !

La dernière strophe du prologue invoque le prophète dans son rôle primordial d'intercesseur. Le poète confirme tout d'abord sa foi en le messager de Dieu, bien qu'il ne l'ait jamais vu, bien qu'il ne soit jamais allé en pèlerinage en lieux saints ; il sollicite ensuite l'intercession et l'assistance du prophète pour faciliter son ultime transhumance vers l'au-delà.

Comme on peut le constater, le prologue est un prélude incantatoire à la prise de parole, car, pour les poètes, le fait de casser (*reZ*) la langue pour en extraire la quintessence poétique dans ce qu'elle a de lyrique, de sensible, d'imagé et de beau, ne relève pas seulement du pouvoir des

hommes³. L'inspiration est un bienfait divin qui est accordé à ceux qui en sont dignes de par leur sagesse et leur discernement.

b) Matière du texte

La matière du texte commence à partir de la **strophe 5**. Ce passage du prologue à la matière est généralement, voire dans tous les cas, en ce qui concerne le genre *ihelliln*, indiqué explicitement au moyen de formulés linguistiques diverses. Dans le texte qui nous intéresse ici, le premier joueur annonce ce passage par : *a imi-nw ssurf tiwan-a* (litt., ô ma bouche, enjambe ces nœuds). Il faut comprendre le terme *tiwan* dans le sens de point d'envergure dans un tissage. Le poète entame ensuite la thématique du texte en annonçant son infortune : sa muse est tarie et il n'a plus rien à dire ; ce qui, non seulement l'expose à l'exclusion et au bannissement de la communauté des poètes, mais engendre le dégoût, l'antipathie et le rejet des auditeurs. Désarmé, le poète avoue clairement son embarras et fait état de son malaise : d'une part, il n'a plus de nouveaux poèmes à déclamer et, de l'autre, son œuvre, qu'il a consenti à soumettre à l'appréciation générale des auditeurs, a été l'objet d'un vol, d'un détournement, d'un pillage. La conséquence en est que le dépôt, le magasin (*lehri*) s'est ainsi désempilé – le magasin référant au répertoire de poèmes que le chanteur-compositeur mémorise en attendant l'opportunité de les

³ Pour dire « faire de la poésie », le tamazight use d'un paradigme verbal qui porte sur la parole « awal » : *rež awal* (casser la parole), *wet awal* (frapper la parole), *neg awal* (tuer la parole), etc. On constate ainsi qu'il s'agit d'une sorte de lutte instituée entre le poète et la langue ordinaire, le but étant de soumettre la langue linguistique à un façonnage selon les règles de poéticité requises. Or cela exige du talent et de l'art ; ce qui distingue les poètes des locuteurs ordinaires. Ce talent et cet art ne peuvent être, selon la croyance des poètes, qu'un don de Dieu.

dire : le voleur, le maraudeur et le pillard se sont introduits au sein même du foyer et ont tout emporté. Situation donc fâcheuse et exaspérante qui justifie la jérémiade du poète.

Strophe 6

Mais les jérémiades ne sont point de mise, rétorque le second joueur, exhortant son compagnon à se ressaisir, car les spectateurs-auditeurs s'impatientent, et lorsqu'ils honorent le poète de leur invitation, ils ont le droit d'exiger de la qualité, de l'excellente et nouvelle poésie. Il serait alors inconvenant de redire, de répéter, de rechanter celle qui est déjà captive de l'enregistreuse (*Imusežžala*). C'est comme si on servait un repas sans viande, que personne ne consommerait. Ce serait là un déshonneur certain.

Strophe 7

Le plaignant insiste davantage. Mais quelle solution ? dit-il, quelle parade trouver contre ceux qui, sans vergogne, procèdent aux piratages de la poésie ? De tels actes dévalorisent mes biens et ma fortune et tout ce que je compose ne m'est d'aucune utilité ni d'aucun profit. Je suis tel un verger fécond et fertile qui se trouve à la croisée des chemins et dont n'a préposé aucun gardien qui en assurerait la protection. Je suis ainsi livré au saccage, à la déprédation des passants anonymes.

Strophe 8

Patience et résignons- nous à cette inéluctable calamité, suggère le premier joueur. Que pouvons-nous donc contre une telle ferraille? Ce sont des personnes dignes et honorables qui nous imposent ces malheurs de machines. La parole, que j'ai apprêtée, vous est destinée ô Imazighen qui m'honorent. Je ne peux, par Dieu, vous en priver, où que vous soyez : serait-elle même de pur or composée !

Strophe 9

Objection ! rétorque le plaignant qui s'explique : il est certes des hommes nobles qui sont dignes de ma poésie, mais d'autres n'en sont point. J'avoue que si tu t'empares de tout ce que je compose, ô toi qui as du mérite, je ne m'en offusque guère. Mais il est certains larrons sans scrupules qui nous bradent jusqu'à l'abjection. Point donc de pardon à tous ceux-là, qui nous divulguent et nous dévoilent. Que notre plainte soit entendue par Dieu et que sa justice soit implacable !

Strophe 10

Il est quand même utile et vital celui qui approvisionne les receleurs qui font du commerce dans les marchés. Ce sont ceux-là qui créent de la prospérité dont nous oublions souvent, hélas, les bienfaits. Bien plus, notre poésie est parvenue même à l'étranger et elle est bien appréciée par des voyageurs inconnus. Par Dieu ! Que la célébrité est bien lucrative et avantageuse ! Car, comme tu sais, ne peut être vraiment demandée que de l'excellente poésie, la meilleure.

Strophe 11

Les temps ont changé en effet, concède le jouteur plaignant ; la parole prolifère désormais chez tous les poètes qui en choisissent la qualité. Mais depuis que l'on en monnaie la valeur esthétique, quiconque en veut n'a qu'à en fixer le prix. On procède alors à l'échange dans une quelconque boutique, les uns s'emparant alors de la voix, les autres de l'argent. Mais quel bénéfice en tires-tu, toi, ouvrier de la rime, qui travailles sans cesse sans salaire ?

Strophe 12

Trêve de manières ! Elles ne te conviennent guère. Tu sais bien, ô Muhand, que la parole est un don de Dieu.

N'achète ta poésie que celui qui l'apprécie et nous ne pourrons jamais prohiber la cassette. Que ma poésie se vende pendant deux jours, et me voilà doté de la mensualité d'un salarié. Celui qui renie le bien qu'on ne cesse de lui faire est incapable, ô assemblée, d'en prodiguer lui-même.

Strophe 13 (en chœur)

Mais louons toutefois Dieu pour ses bienfaits. La parole est un trésor pour celui qui en est doué. Nous sommes continûment invités par des assemblées honorables et nous portons toujours de belles djellabas toutes propres. Dieu nous a pourvus de ses bienfaits en ce monde et nous vivrons dans la probité jusqu'à notre terme. Et si jamais, ô toi qui nous envies, notre subsistance est en ton pouvoir, ose donc nous en priver, si tu le peux.

Commentaire

Lu ainsi, ce texte *ahellel* expose clairement une problématique qui confronte des faits culturels dans toute leur complexité relativement à la dichotomie orature/écriture. La poésie dans la civilisation de l'orature est tout d'abord un plaisir de « casser < « *reZ* » la parole ordinaire pour en construire ensuite des poèmes que les poètes eux-mêmes chantent lors de séances de déclamation. Le chant ainsi proféré est unique et éphémère. Les poètes le consignent certes, en le mémorisant, dans leur répertoire, mais pour les auditeurs du moment, ceux qui ont assisté à la séance de la déclamation, le poème n'engendre son effet esthétique et thématique qu'à l'instant même de son énonciation, l'oubli fait le reste ; ce qui est à l'avantage des poètes-compositeurs, car ils peuvent toujours, si l'inspiration fait défaut, chanter de nouveau le même texte, mais dans des

circonstances différentes, sans que cela suscite une quelconque désapprobation de la part des auditeurs.

On constate ainsi que l'orature, fondée sur le paramètre de la voix, est un vivier favorable à la pérennité de la poésie chantée telle qu'elle est pratiquée par les *imhelleln* du Maroc central dans l'aire linguistique de tamazight. Il en a été toujours ainsi et les traditions se sont maintenues de génération en génération en réservant aux textes poétiques oraux un destin naturel : naître et disparaître, pour laisser la place à d'autres créations poétiques qui connaîtront le même sort.

Mais c'est compter sans l'incursion de l'écriture qui, dans sa captation vorace, consigne tout et emprisonne la voix, la privant ainsi de cette liberté énonciative initiale qui lui donne vie et confère aux poètes la latitude de disposer de leurs créations selon leur disponibilité et selon surtout leur inspiration. Il faut entendre écriture ici dans le sens global de l'inscription sur des supports matériels de la production phonatoire. L'enregistreuse (< *Imušžalla*), que redoutent les poètes en est un exemplaire. Une ferraille qui intercepte et confisque la voix poétique et permet aux receleurs de la diffuser auprès d'un plus large public, moyennant de l'argent. Un tel acte de piraterie ne peut avoir que des effets néfastes qui sont de diverses natures :

a) Le premier est redoutable : l'intrusion de la cassette, comme média de consignation et de propagation des textes poétiques, bouleverse et dénature même la tradition orale qui se fonde sur les interactions réelles, directes et immédiates entre les chanteurs – compositeurs et les auditeurs-spectateurs lors du moment de l'énonciation. Car l'émission d'un *ahellel* n'est pas seulement une affaire de poésie déclamée, elle est aussi une représentation théâtrale qui met en jeu la gestuelle, les postures et la qualité de la voix⁴.

⁴ Voir Taifi (1994) : La transcription de la littérature orale : de la transparence orale à l'opacité scripturale. Actes de la table-ronde

b) Le second est plus terrible encore : la divulgation de la poésie à travers des supports technologiques de transmission est considérée par les poètes comme une pure usurpation de leur bien : usurpation qui met à rude épreuve leur art et leur aptitude à renouveler constamment leur répertoire, puisque les textes diffusés ne peuvent plus être repris et déclamés de nouveau. Ce qui contraint les poètes à tourmenter et à martyriser leur inspiration jusqu'à l'épuisement afin de produire continuellement de nouveaux textes pour ne pas perdre la face devant le public et ne pas sombrer dans le renoncement.

c) Le troisième effet enfin concerne la situation socio-économique des poètes. Bien que leur production soit l'objet d'un commerce, parfois juteux pour les vendeurs et les revendeurs de cassettes, les poètes n'en tirent aucun profit qui peut améliorer leur quotidien. Il s'agit en fait des droits d'auteur, puisque aucune législation n'a été mise en place pour protéger les *imhelleln* de ceux qui procèdent aux enregistrements de leur production poétique dans un but lucratif.

On constate ainsi que les poètes-compositeurs sont, eux-mêmes, conscients des conséquences engendrées par l'incidence de l'écriture sur l'orature. Ils en font état dans leurs poèmes. Le texte dont il a été question dans ce papier n'est qu'un échantillon de tout un répertoire de poèmes qui relatent, dans des perspectives différentes, cette confrontation entre deux manières. Mais à vouloir trop sauver la tradition d'une éventuelle disparition, comme le souhaitent certains, en lui imposant des modes de fonctionnement qui lui sont étrangers, on risque, par l'effet du boomerang, d'en saper les fondements. La parole

poétique est un don de Dieu, elle est fondamentalement orale et libre de toute contrainte. Il en a été toujours ainsi. La consigner dans de la ferraille et la divulguer à la croisée des chemins frôle l'indécence.

Poétique de Mohammad Moustouï
ou
« Poésie de l'entre – deux »

El Houcine El Moujahid
IRCAM, Rabat

L'appréhension du phénomène du passage de l'oralité à l'écriture au niveau de la poésie amazighe présuppose un certain nombre de questions préalables, dont entre autres, les suivantes :

- Comment cette poésie s'accommode-t-elle du processus du passage à l'écrit ?
- Comment le poète-*anddam*, en tant que lettré de l'oralité vit le processus de cette mutation ?
- Que se passe-t-il dans le cas où la pratique poétique d'*anddam* oscille entre l'espace de l'oralité et les conditions de production de la poésie écrite ?

Pour tenter de répondre à ces questions, nous nous sommes penché sur la pratique poétique de Mohammed Moustouï. Nous l'avons interrogée il y a dix ans et avons suivi son évolution à travers ses publications.

Poète contemporain, natif des années quarante, enseignant, écrivain et militant amazighe de la première génération, c'est à lui qu'on doit la publication du premier recueil de poésie tachelhiyt intitulé « *Iskruf* » en 1976, suivi d'une douzaine de publications dont plusieurs autres recueils de poésie et de proverbes (série *Tifawin*).

De l'examen de la pratique poétique des poètes amazighs, on relève trois manières différentes de s'accommoder du processus du passage à l'écrit :

a. Un passage par simple transcription ou translittération par des scripteurs lettrés, autres que les poètes qui sont généralement illettrés. C'est le cas d'un grand pan du corpus recueilli sur le terrain :

b. Une transcription laborieuse par poète-chanteur semi illettré de sa propre production (le cas d'Amentag et ses manuscrits parchemins conservés jalousement) :

c. Une transcription et une réélaboration du poète-chanteur –auteur de sa propre poésie chantée. C'est le cas de Moustauoui :

d. Enfin, une poésie élaborée directement comme création du registre de l'écrit : c'est le cas de la poésie moderne contemporaine : Sidqi, Akhiat, Idbleqacem, Moussaoui, Heddachi, entre autres...

La production poétique de Moustauoui :

La production de ce pionnier de la poésie moderne, écrite et éditée, est une illustration manifeste de la résistance de la poésie amazighe à la violence symbolique qui attente à son identité et à son originalité, par ce passage au registre scriptural.

Je qualifierai cette poésie de « *mixte* » ou d'« *entre-deux* » pour plusieurs raisons.

D'abord, son auteur, Moustauoui, se distingue foncièrement des poètes-chanteurs de l'oralité (*indɣamm, imɣazn et fɣwajɣs*). Toutefois, il se démarque également des poètes dits modernes dans le paradigme desquels une certaine critique non avertie le situe.

En fait, il est à la fois le poète – chanteur du domaine de l'*Ahwās (asayɣs)* et le poète moderne revendiquant pleinement le statut d'Auteur confirmé et accompli, ayant

à son actif un vaste répertoire éditorial, et étant rompu au terrain périlleux de l'édition, des droits d'auteurs, de la distribution, entre autres aspects spécifiques à la littérature écrite et éditée. (*Moustaoui presse pour les amis*).

En adoptant le mode de transmission de l'écrit et de l'édition, et en s'assumant comme auteur, Moustaoui se refuse d'être réduit à *anddam*, au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire le poète chanteur scandant la poésie des ancêtres ou de la collectivité et dont les éventuelles productions individuelles sont noyées dans la masse anonyme du répertoire de sa propre communauté.

Cependant, notre poète se livre, depuis son très jeune âge à nos jours, avec une régularité inconditionnelle, à l'exercice de l'activité créatrice dans les aires d'*Ahwaš* en se mêlant à ces poètes-chanteurs avec qui il anime des séances d'*aneibar* ou joutes poétiques affectionnées par les imazighens lors de leurs cérémonies festives. Mieux, il lui revient souvent le rôle prestigieux du soliste (*a'llâm*) ou d'*amarir* de la troupe. Il vit cette situation le temps d'une cérémonie ou d'un séjour au pays, puis rompt aussitôt avec elle une fois de retour dans la ville, pour repasser au statut d'auteur, réélaborant sa création dans les canons esthétiques, rhétoriques et poétiques de la composition écrite. Curieusement, cette mutation de registres se trouve corrélée aux périples réguliers du poète entre *tamazirt* (terroir natal) et Casablanca. C'est dire une oscillation symbolique entre le monde de l'oralité et l'espace de l'écriture et de l'édition.

En tant que poète, Moustaoui remplit les critères définitoires d'un *anddam*. Il est doté de la vocation exceptionnelle que la tradition attribue à un art qui relève de *eilm al-krch* ou *eilm nnûr*. Il invente des poèmes en situation d'improvisation instantanée, sous la pression de

l'immédiateté. Mais contrairement aux *imarirn* du terroir, il ne se réclame nullement d'un marabout (*shikh*) inspirateur du génie créateur. Tenant ainsi son rôle d'*anddam* soliste dans l'arène d'*asays* (*Ahwaš*), il y est créateur et détenteur d'un riche répertoire poétique dont des fragments s'envolent et s'ajoutent au répertoire anonyme de la collectivité. Cependant, il n'est pas pour autant professionnel, comme *rays* contemporain ayant une troupe qui vit de sa musique et de son chant – danse ; car il ne remplit sa fonction de poète-chanteur que dans le cadre de la communauté rurale, à l'occasion des cérémonies célébrées par *Ahwaš*. Enfin, sa compétence poétique est telle qu'il s'adonne aisément à la création instantanée en respectant les règles métriques qui sont souvent d'une extrême complexité et requièrent une présence d'esprit et une capacité d'anticipation qu'on doit observer pendant la scansion sous peine d'une sévère sanction par la collectivité.

Interrogé sur sa conception de la poésie, Moustauoui la considère comme pratique relevant exclusivement de l'*amarg*, en ce sens qu'elle n'est concevable que comme chant et pas autrement. Elle est liée à la fête, aux rites, aux travaux champêtres et aux circonstances qui ponctuent la vie dans la campagne. L'autre poésie, dite moderne, est, d'après lui, un autre genre qui se rapproche davantage de la poésie libre d'expression arabe et s'écarte de la poésie chantée. Le poète-chanteur n'acquiert donc son statut légitime d'*anddam* qu'après un passage obligé par l'école d'*asays* des *rways* pour interioriser la vocation créatrice. Avant de procéder à l'improvisation sous-tendue par le calcul inconscient, la composition du poème-chant doit passer inévitablement par la scansion de *talalayt* (formule syllabique et rythmique basée sur des unités métriques, les *tiyyat*). Les matériaux phonémiques

se coulent ainsi dans les unités prosodiques de cette formule rythmique afin d'acquérir le statut de vers.

En effet, la production poétique de Moustououi a ceci de particulier qu'elle est la transcription et l'édition de sa version orale chantée préalablement dans le cadre d'*asays*, conformément à sa conception de la poésie. L'un de ses derniers recueils est délibérément libellé « *Asays* ». Celui-ci se présente sous forme de reproduction textuelle pleine d'indicateurs manifestes qui évoquent le concept d'*Ahwaś*, dont les codes traversent le recueil. Chaque poème y est ainsi précédé par sa matrice rythmique (*ahnaqqar*, *tamssust*, *ddrst*, etc) ; une façon d'aider le lecteur à bien rendre le poème en le scandant comme il se doit et non en lui inlligeant une lecture atone propre à la poésie moderne ou libre.

Moustououi est ainsi poète-chanteur-auteur en même temps. Sa poésie orale-écrite (ou transcrite) constitue un genre particulier, pour ne pas dire excentrique dans l'anthologie de la poésie amazighe. La critique littéraire pourrait peut-être y voir un genre tout particulier avec une poétique « entre deux » ou tout simplement une poésie mixte « *orale écrite* ».

Les formes traditionnelles dans le roman kabyle ou l'oralité au service de l'écriture

Amar Ameziane
INALCO, (Paris)

Notre communication se propose d'examiner à travers le roman kabyle une facette du rapport oralité/écriture dans la littérature amazighe. La manière dont les romanciers kabyles reprennent et réutilisent les éléments de la tradition orale peut servir à cerner le lien que l'écriture entretient avec l'oralité dans le domaine amazighe.

Quoique le premier roman kabyle soit écrit en 1946¹, c'est à partir de 1981, date de la publication du roman *Asfel* de Rachid Aliche, que le genre romanesque a connu le début d'une réelle floraison. En effet, même si la production littéraire en kabyle souffre de l'absence d'une prise en charge institutionnelle, le nombre de romans publiés, dans la majeure partie des cas à compte d'auteur, est de plus en plus croissant². Comme le souligne Mohand-Akli Salhi, « *il n'est pas exagéré de dire que l'écriture du roman est devenue chez les Kabyles une pratique culturelle établie* »³.

¹ Il s'agit du roman *Lwadi n Wedrar* (Le saint de la montagne) de Belaid Ali, publié à titre posthume en 1963.

² Aliche, *Asfel*, ungal, Mussidan-Fédérop, Lyon, 1981.

³ Le nombre de manuscrits en attente d'être publiés est encore plus grand.

⁴ Salhi, « Les voies de la modernisation de la prose littéraire kabyle », in *Actes du colloque international : Tamazighit face aux défis de la modernité*, Juillet 2002, H.C.A., Alger, 2002, p. 250.

L'adoption du genre romanesque marque une évolution importante dans la littérature kabyle. Cependant, cette évolution n'est rendue possible que grâce à un travail sur la tradition. En effet, comme nous allons le vérifier à travers le texte *Id d Wass*⁵ de Amar MEZDAD, les romanciers intègrent dans leurs textes beaucoup d'éléments puisés dans la tradition orale. Ces éléments sont tantôt reproduits tels quels, tantôt transformés. Essayons de voir les formes que ces éléments revêtissent dans le contexte romanesque ainsi que leurs fonctions.

Nous avons de nombreux exemples où les textes littéraires déjà existants sont repris, interrogés, parfois remodelés. Belaid At Ali, le premier romancier kabyle, a repris les contes de tradition orale et les a inscrits dans le cadre de la littérature écrite. Bien avant lui, Boulifa a retravaillé des textes de littérature orale pour y imprimer des marques de l'écrit⁶. La chanson dite moderne a réactualisé les chants de guerre pour les adapter à l'actualité. Ces reprises ne doivent pas, cependant, être interprétées au premier degré. Il faut les interroger, voir la façon avec laquelle elles contribuent à l'évolution des textes, des genres et de la littérature kabyles.

La tradition orale a particulièrement servi le projet d'écriture kabyle. Les différents écrits parus jusqu'ici en portent les marques. *Les Cahiers de Belaid* foisonne de textes pris *ad litteram* de l'oralité. On y trouve un nombre important de proverbes puisés dans le discours quotidien des villageois, des contes merveilleux rapportés par les vieilles femmes, des anecdotes toutes faites entendues

⁵ Ce roman a été publié en 1990 aux éditions Asalu/Azar.

⁶ Cf. Lacoste-Dujardin, « Discours social et contexte de production, passage de l'oral à l'écrit », in *LOAB*, 10, 1979.

chez les gens du village. Toute cette matière a servi à alimenter les textes de Belaid At Ali.

De son côté, Amar Mezdad n'a pas manqué de reprendre dans son roman *Id d Wass* les éléments de l'oralité. Un intérêt particulier est accordé aux formes traditionnelles qui, intégrées par le romancier dans son écriture, telles qu'elles ou sous forme fragmentaire, perdent leur statut de genre littéraire et deviennent des techniques d'écriture ou des procédés. Nous allons, donc, voir la manière dont le texte romanesque absorbe les textes oraux traditionnels pour en faire des procédés. Nous le verrons plus particulièrement à travers le conte et le proverbe, genres traditionnels que Mezdad a exploités pour tisser son texte. Nous analyserons cela en termes d'emprunt, de reprise et de référence.

L'emprunt au récit traditionnel : du merveilleux au réel

A la différence du proverbe qui est emprunté tel quel ou transformé, le conte apparaît sous forme fragmentaire. Le roman lui emprunte quelques uns de ses éléments structurants tels l'espace, les personnages, le bestiaire.

La scène par laquelle s'ouvre le roman, à savoir celle de la femme kabyle entourée de ses enfants, évoque inévitablement la scène analogue de la conteuse entourée de petits enfants qui écoutent son récit. Si dans la performance du conte cette scène constitue un prélude à l'entrée dans un univers relevant du merveilleux, dans le roman de Mezdad elle restitue la dure réalité d'une population ravagée par la pauvreté. Le passage ci-dessous le confirme :

*« Tger ayenja yer tasilt, idda-d wacu i d-yeddan.
Tebda tferreq-asen.*

*Sin d arrac, yiwet d taqciot. Ssya yer da
tettbeddil-asen imensi. I nutni kan. Ma d nettat, ayen
yellan*

*tesegy-it. Ayen i d-yugaren tettarra-t yer
tama i uzekka-nni lawan imekli. (p.2)*

*« C'est l'heure du dîner. Elle plongea la louche
dans la marmite et y puisa.*

*Elle commença à leur partager. Deux garçons et
une fille. Ils n'aiment pas le*

*couscous. Parfois, elle change de menu. C'est
pour eux seulement. Quant à elle, elle*

*mange ce qu'elle trouve. Le reste, elle le met de
côté pour le lendemain. »*

Le passage décrit avec simplicité et exactitude le quotidien d'une mère kabyle. Ce quotidien, somme toute, n'est pas reluisant : il est fait de privations. Privée elle même, elle ne prive pas ses enfants pour autant. C'est cette image que Mezdad a voulu restituer. Et dans les deux situations analogues, la femme est la gardienne. Elle est gardienne de la tradition : c'est elle qui la transmet par le biais des contes et la préserve de la disparition. C'est également elle qui prend soin de sa progéniture, l'élève et la préserve au prix de beaucoup de sacrifices.

Concernant les personnages du conte merveilleux, ce sont leurs caractéristiques qui sont transposées dans le texte du roman. On retrouve, ainsi, le motif de l'ogresse

dévoratrice qui est réactualisé pour qualifier la vie moderne ou encore les dures conditions de vie montagnarde qui n'épargnent personne telle l'ogresse qui dévore tout ce qui passe sur son chemin.

Parfois, le personnage de l'ogresse est utilisé non pas comme simple référence mais comme le personnage d'un récit connu dans la tradition orale et enchâssé dans le texte du roman. Souvent, les récits enchâssés servent de prétexte pour décrire avec précision les personnages du roman. C'est ainsi que Mezdad utilise l'image, puisée dans des récits oraux, de l'analogie entre la vieille femme et l'ogresse pour décrire la méchanceté dont font preuve les vieilles femmes à l'égard de leurs belles-filles. Ainsi, à la page 169, Mezdad insère un récit mettant en scène une vieille femme, sa bru et un ogre. La vieille femme épouse l'ogre déguisé en homme pour se débarrasser de sa belle-fille.

Mezdad réactualise cet aspect important des contes kabyles, en l'occurrence la dimension fantastique⁷ du personnage de l'ogresse pour décrire la réalité de ses personnages, confrontés aux affres de la vie quotidienne. Voyons l'exemple suivant :

« Tamurt-nneγ akka γur-s d tannumi. Tsett arraw-is am uwaγezniw neγ yir taqjunt. »(p.3)

« Notre pays a l'habitude de dévorer ses propres enfants comme l'ogre ou la chienne enragée. »

Le passage décrit le climat de désolation qui règne dans le village. *« Trente maisons au début du siècle, trente aujourd'hui »* (p.3) Les maladies, souvent mortelles, et la

⁷ Cf. Fares, *L'ogresse dans la littérature orale berbère*, Karthala, Paris, 1994

faim sont le lot quotidien des villageois. Le pays est comparé dans son élan ravageur à l'ogre qui dévore sans répit. Les éléments de l'oralité servent, ici, le projet réaliste du romancier.

Le roman de Mezdad contient de nombreuses références aux animaux des contes merveilleux. Les animaux apparaissent comme des éléments faisant partie intégrante du monde rural kabyle. Ils constituent de ce fait une source d'images dont le narrateur et ses personnages se servent pour s'exprimer. L'image stéréotypée, dans la société rurale traditionnelle, du bœuf de labour exploité sans relâche par l'homme est transposée dans un autre contexte économique, un contexte où l'homme se retrouve à son tour asservi par ses semblables.

Par ailleurs, Mezdad se sert des fables animalières dont il emprunte un des modes de fonctionnement consistant à prêter aux animaux le langage humain⁸. Le romancier établit, alors, une analogie entre l'expérience animale et l'expérience humaine. La tradition orale constitue dans ce cas un réservoir d'expériences dont le romancier se sert pour alimenter son propre récit.

On retrouve dans le roman *Iq d Wass* des expressions toutes faites déjà utilisées dans les contes merveilleux et dont Mezdad se sert pour créer de nouveaux signifiés. Si dans le cadre du conte kabyle, l'expression *ççaw ssaw* est utilisée pour inviter les animaux domestiques à manger et s'abreuver, dans le roman elle prend un tout autre sens. Elle fait référence au climat de corruption qui règne à l'usine où travaille Muhend-Amezyan, le personnage principal du roman. En effet, suivant le mot d'ordre des autorités, *ççaw ssaw*, c'est

⁸ A propos de ces fables, cf. Zella, *Le roman de Chacal*, Awal-l'Harmattan, Paris, 1999 (réédition).

à dire mangez et taisez-vous (traduit littéralement), certains employés de l'usine sacrifient les intérêts de leurs collègues et s'enrichissent à leurs dépens.

Nous l'avons vu dans les quelques exemples ci-dessus. Amar Mezdad a réactualisé des motifs et procédés propres aux contes oraux kabyles pour les adapter à son écriture romanesque.

La légende a également servi le projet d'écriture romanesque de Mezdad. Pour décrire les dures conditions hivernales, ce dernier a recours à la légende de l'*amervil*⁹ (emprunt). Les figures légendaires islamiques sont elles aussi citées dans le texte romanesque de Mezdad. Toutefois, si dans le cadre de l'oralité ces personnages sont glorifiés, dans le nouveau contexte, leurs vertus et leurs gloires se trouvent parodiées. Le ton ironique adopté par le narrateur à l'égard de ces mêmes actions et vertus le montre si bien. Par ailleurs, le fait d'attribuer au personnage du roman les mêmes qualités que celles de Sidna Ali¹⁰, personnage sacré dans la tradition islamique, obéit au projet de désacralisation propre au roman.

Iq d Wass confirme ce que Bakhtine dit à propos du genre romanesque : « le roman ne vit pas en bonne intelligence avec les autres genres, (...) les parodie (justement en tant que genres) ; il dénonce leurs formes et leur langage conventionnels, élimine les uns, en intègre d'autres dans sa propre structure en les réinterprétant, en leur donnant une autre résonance. »¹¹ A ce niveau, nous percevons une rupture que le roman introduit dans la

⁹ Cf. Servier, *Tradition et civilisation berbères, les portes de l'année*, Rocher, Monaco, 1985, pp. 384-385

¹⁰ Cf. l'image d'Ali dans un poème kabyle ancien, in Mammeri, *Poèmes kabyles anciens*, Maspero, Paris, 1980, pp. 420-421

¹¹ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978, p. 443

littérature kabyle : contrairement aux genres narratifs traditionnels, le roman est aux prises avec la réalité. C'est, nous semble-t-il, pour montrer leur distance de la réalité, leur inadéquation avec le présent historique, que le roman fait référence aux genres traditionnels.

Le proverbe dans le roman : du figement au défigement

Le proverbe est le genre par excellence de l'oralité. Il est «*créé, utilisé et transmis oralement* »¹² Par ailleurs, ses caractéristiques formelles et sémantiques lui permettent de s'intégrer dans tous les types de discours. Le roman de Mezdad contient un nombre important de proverbes connus dans la tradition orale. Par son aspect normatif --il répète, en effet, la doxa-- le proverbe constitue un genre représentatif de la société kabyle traditionnelle, une société tribale axée sur un type de vie collectif. Il est particulièrement intéressant de voir la manière dont il est repris par un genre moderne qui se démarque de la société traditionnelle.

Dans le roman *Id d Wass*, les proverbes apparaissent sous différentes formes. On les retrouve soit avec les formules introductives qui sont les leurs dans le contexte de l'oralité, soit avec les guillemets, ou encore sous une forme libre. Dans le premier cas, le romancier, nous semble-t-il, reste fidèle à la tradition, non seulement en reproduisant le proverbe tel quel mais aussi en lui attribuant la fonction qui est la sienne dans son contexte d'origine. Insérés dans le roman, les proverbes utilisés avec les marques d'énonciation ont la même valeur que celle qu'ils ont dans leur contexte d'origine, c'est à dire une valeur argumentative. Utilisés en grande partie par le narrateur, ce qui suggère sa parfaite connaissance du

¹² Nacib, *Proverbes et dictons kabyles*, Andalouses, Alger, 1990, p. 18

terroir kabyle, ils aident à renforcer son discours. La référence à la tradition lui donne, en effet, davantage de consistance. Mezdad reprend certains proverbes avec guillemets pour marquer une distance à l'égard de certains types de discours, à fortiori les discours populaires qui véhiculent le fatalisme et incitent à la soumission, discours omniprésents dans la société kabyle traditionnelle et qui constituent une barrière devant l'initiative individuelle. C'est le troisième cas de reprise qui nous intéresse le plus, dans la mesure où le romancier se donne la liberté de transformer le proverbe, sinon de lui attribuer d'autres fonctions. C'est à travers cela que l'on peut le mieux voir le travail d'écriture romanesque sur les éléments de la tradition orale.

De la fonction de clôture à la fonction d'ouverture

Si dans le cadre de l'oralité le proverbe sert souvent à clore le discours, dans le roman de Mezdad il est investi d'une autre fonction, celle de l'ouvrir. La première phrase du roman est un proverbe. Nous savons que ce dernier se caractérise sur le plan sémantique par la généralisation. Or, dans le nouveau contexte, le proverbe sert de prélude pour apporter à la règle une exception.

« Tasa ur tessager yiwen. Maca d win i d-yufraren ger tarwa-s »

C'est la première phrase du roman, le proverbe en l'occurrence, qui va déclencher la suite du récit. En d'autres termes, la suite du récit consiste à montrer de quelle façon Muhend-Amezyan, puisque c'est de lui qu'il s'agit, s'accapare toute l'attention de sa mère.

D'autres fonctions sont attribuées au proverbe dans le roman *Id d Wass*. De par sa nature elliptique, il est utilisé pour dresser le portrait des personnages. C'est ainsi que pour suggérer l'entêtement du personnage, Mezdad utilise l'expression *ansi i s-tekkiv i Taher d asawen*. Dans le contexte de l'oralité, le proverbe se dit : *ansi i s-tekkiv i Sedni d asawen* et suggère la difficulté du chemin emprunté. La substitution du nom du personnage (Taher) au toponyme (Sedni) illustre la flexibilité du proverbe kabyle qui est adapté à la matière romanesque.

Une autre fonction qui n'est pas des moindres est celle de faire avancer le récit. Nous avons relevé plusieurs cas où le proverbe est intégré pour exprimer un changement d'état. Il perd de ce fait son figement pour devenir un segment, une phrase ordinaire. C'est le cas dans l'exemple suivant :

« *Mi tefqeε neγ tewwev-as tfidi s iyεs... »*

« Quand elle est en colère ou qu'elle n'en peut plus... »

L'expression ci-dessus, figée dans son contexte d'origine, est intégrée dans l'énoncé pour exprimer l'état du personnage.

Le roman fait subir au proverbe diverses transformations que nous pouvons vérifier à travers les exemples suivants :

Anda yeqqen i yebra devient *anda teqqnev i tebriv* (la transformation consiste à substituer un sujet déterminé (tu) à un sujet indéterminé (on), il s'agit donc de l'application d'un général sur un cas particulier)

Temlal tasa d wayen turew devient *ad temlil tasa d wayen turew* (passage de l'accompli à l'inaccompli/passage d'un constat à un souhait)

Tarewla temneε bab-is (*saue qui peut*) devient *tarewla ur temniε bab-is* (passage de la phrase à la forme négative/à la règle on substitue une exception)

Akken tenyiv ad temtev devient *eny ney ad temmtev* (le verbe passe du mode indicatif au mode impératif)

Am ueyolal yeddem weerus devient *am uoeylal yeooa weerus* (substitution du verbe *yeooa* au verbe *yeddem*/ description du personnage à l'état d'abandon)

Si dans le cadre de la tradition orale le proverbe est « un tout autonome, une phrase citée, figée dans sa forme (...) et utilisée pour son contenu »¹³, dans le texte de Mezdad il fait l'objet d'un retraitement qui le dépourvoit de son figement. Il est intégré sous forme de phrases ordinaires perdant, ainsi, leur figement syntaxique et sémantique. Dans son oralité, le contenu du proverbe revêt un caractère sérieux : c'est une parole qui provient des ancêtres et en tant que telle elle est dotée d'un statut particulier qui lui confère une sorte d'autorité et de sacralité. Or, dans le roman de Mezdad, cette autorité est allégée et relativisée. Ceci relève, nous semble-t-il, du dessein de l'auteur de reproduire les éléments de l'oralité tout en leur attribuant des significations nouvelles qui vont à l'encontre de celles qu'ils ont dans leur contexte d'origine.

¹³ In *Dictionnaire de proverbes et dictions*, Le Robert, Paris, 1993, p. IX

Signification des opérations intertextuelles

Nous l'avons déjà dit, le roman *Iq d Wass* reprend les textes traditionnels issus de l'oralité et les intègre en son sein. Cette intégration n'est pas un fait anodin. Ces textes ont une esthétique et des fonctions propres dans leur contexte d'origine. Déplacés dans un autre contexte, celui de l'écriture et de l'univers romanesque, ils acquièrent d'autres fonctions et épousent l'esthétique propre à l'écriture. Ce phénomène de reprise de textes antérieures est appelé l'intertextualité.

Dans le texte de Mezdad, la reprise des textes traditionnels de l'oralité obéit à un besoin esthétique car « *la fonction esthétique dépend dans une large mesure de la possibilité d'intégrer l'œuvre à une tradition, ou à un genre, d'y reconnaître les formes vues ailleurs* »¹⁴ Cette reconnaissance des formes vues ailleurs se fait au prix de certaines transformations et transgressions. L'écriture de Mezdad est, en effet, une écriture de transgression. Celle-ci apparaît sous la forme de la parodie des genres de l'oralité, de la *doxa* littéraire traditionnelle. Le roman s'attaque à leurs conventions, à leur esthétique.

Parodie du conte merveilleux

Si par moments Mezdad se sert de certains motifs extraits des contes pour féconder son écriture et créer des significations nouvelles, cette attitude reste mineure devant le traitement évaluatif qui est fait de ce genre littéraire traditionnel. Les formules introductives qui ouvrent le conte et qui permettent de faire une distinction

¹⁴ Riffaterre, « La trace de l'intertexte », in *La Pensée*, n°215, 1980, p. 4

entre le monde réel et le monde merveilleux du conte sont remplacées par des commentaires qui les discréditent. Le terme même de *Tamacahut* (conte merveilleux) se voit doter d'une signification qui se démarque totalement de l'aspect merveilleux. Si le background mythique est évoqué, c'est pour montrer sa distance vis à vis de la réalité objective du roman. C'est là une rupture considérable que le roman apporte par rapport au récit kabyle traditionnel : l'auteur est en contact direct avec le monde qu'il décrit.

Parodie de la légende (du genre épique)

La référence aux personnages légendaires de la tradition orale entre elle aussi dans le cadre de la logique de transgression des conventions du genre épique. Mezdad substitue aux personnages légendaires et mythiques tels Sidna Σli, Sidna Nuh, Sidna Σumer des personnages de chair et de sang, proches de la réalité décrite. La dimension épique des personnages des textes oraux fait l'objet d'une moquerie qui se traduit par l'usage intensif de la figure rhétorique de l'ironie.

Parodie du proverbe

Nous avons vu que, dans le roman de Mezdad, la règle du figement est enfreinte. Le proverbe est, en effet, déconstruit, transformé et reconstruit. L'écriture romanesque lui fait subir sa loi à elle. Celle-ci se traduit sur le plan formel (syntaxique s'entend) par une intégration dans l'énoncé romanesque des composantes du proverbe faisant perdre à ce dernier son caractère de tout

autonome. Sur le plan sémantique, on assiste à une relativisation du savoir de l'ancêtre et des vérités proverbiales.

Nous avons vu par ailleurs que le proverbe est parfois utilisé à *contrario* véhiculant un sens opposé à celui qu'il porte dans son contexte d'origine. La parodie du proverbe sert l'écriture romanesque dans la mesure où elle permet de générer de nouvelles significations. Cela s'apparenterait à 'faire du neuf avec du vieux'. Et c'est l'une des vertus du genre romanesque.

Conclusion

Nous avons vu dans ce qui a précédé que le roman reprend les formes littéraires traditionnelles (de l'oralité s'entend) et les intègre en son sein. Cette reprise a une portée subversive. Les textes repris sont, en effet, parodiés et utilisés à des fins polémiques. En parodiant les textes de l'oralité, c'est la société qui les a produits qui est, par ricochet, fustigée.

Si l'intertextualité permet d'établir un dialogue entre le présent et le passé (la tradition), par son truchement, l'écriture romanesque introduit une nouvelle dimension dans la littérature kabyle, le dialogisme en l'occurrence, et rompt ainsi avec le dogmatisme et le monologisme des genres traditionnels.

Si comme nous l'écrivions dans le titre, l'oralité a été au service de l'écriture romanesque, l'inverse n'est-il pas valable ? Le roman, donc l'écriture, ne permet-il pas

aux formes littéraires traditionnelles, et partant à l'oralité, de se voir sous un autre angle, même si cet angle s'appelle l'angle subversif ?

De l'oralité à la scribalité : le cas particulier de timdyazines

Youssef Ait Lemkadem
CRIDPP, IRCAM, Rabat

Depuis les temps où l'amazighe dans ses différentes variantes a véritablement suscité l'intérêt des linguistes comme André Basset, Lionel Galand et bien d'autres, on l'avait qualifié de système uni et diversifié en le démontrant par l'expression paradoxale « unité dans la diversité ». Si j'osais, j'utiliserai les mêmes mots en les intervertissant pour obtenir « diversité dans l'unité » en ce sens que l'Amazighe peut être conçu comme un seul corps dont les membres constitutifs (soit les variantes linguistiques amazighes) sont conditionnés par les poids microculturels de leurs aires respectives.

En effet, l'unité que nous montre la morphosyntaxe, ainsi que le pourcentage conséquent du lexique constituant un stock commun aux variantes, est constamment dérangée par le phonétisme variable et le conditionnement-environnement qui affaiblit redoutablement l'intérêt des locuteurs amazighs à s'ouvrir sur leurs semblables linguistiquement issus d'autres variantes. Le poids magique du microcosme auquel ils appartiennent les en empêche. Un seul exemple rifain tiré du registre de tmimunt n srwan peut illustrer ce phénomène :

Au bureau, un collègue rifain se mit à chanter en marmonnant deux vers tirés de la production orale de ladite artiste, je l'interpellai et lui

demandai de m'apprendre ce qu'il chantait. Il me livra les vers avec un petit grain d'émotion et je les transcrivis. J'en appris un seul par cœur et m'amusai pendant plus d'un mois à le sortir à n'importe quel amazigh que je rencontrai. Constat : à chaque fois que je disais mon vers devant des Rifains, ils sursautaient. Par contre, mon vers dit en rifain n'a suscité de réaction aucune chez les imazighn des autres variantes. Hier, ici même dans ces lieux bénis, d'autres collègues irifiyin à qui j'ai dit mon vers m'en ont donné deux autres du même registre et du même auteur.

Les voici :

*Mer ittiri idjja ssdjum ghar ujnna
Ad arigh ghar rbbi a s cawdgh timnna*

Si le ciel était doté d'une échelle
Je m'en irai voir Dieu pour lui dire ma parole.

Déclamer ces vers devant les Rifains est tout simplement une opération de reterritorialisation dont on reparlera un peu plus loin.

Le désintérêt souligné, bien qu'actuellement moins accentué chez les intellectuels, est tellement inconscient et évident que même les cassettes audio, censées être un matériau de colportage efficace entre le Rif, le Souss et le Centre, ne sont vendues en masse que dans l'espace où leurs auteurs en ont produit la matière. Mise à part la musique amazighe dite moderne, on entendra Tabaâmrant, Tihihit et RRways plus à Souss qu'ailleurs et Lghnuj et Lalla bouya uniquement dans le Rif, Timdyazin ou Ihlliln au centre et au Sud-est. Ces phénomènes relevant du manque d'appréciation de l'autre ne constituent-ils pas un syndrome psychologique

d'autodestruction, d'une standardisation linguistique encore dans l'œuf ?

La force du terroir, en tant que microcosme linguistique et culturel, subordonne la production littéraire à un acquis commun, tant au niveau de la langue et des comportements que sur le plan de l'espace physique. Tout compte fait, lorsqu'un amdyaz produit, il le fait pour compléter un savoir jugé communément acquis par les membres de la communauté devant laquelle il déclame sa création. Comment voulez-vous, alors, que la scribalité, avec son caractère universalisant, remplisse, dans nos esprits et nos cœurs, les cases vides d'une microculture qui nous manque et handicape du même coup notre capacité de compréhension ? Autrement dit, si les Rifains ont réagi émotionnellement aux deux vers poétiques de *tmimunt n srwan*, c'est bel et bien parce qu'ils connaissent *tmimunt*, ses productions et leurs portées sémantiques, mais aussi leur passé commun et leur espace qu'est le Rif. C'est pourquoi ils arrivent immédiatement à re-territorialiser le texte dans leur esprit, où foisonnent d'autres images d'une réalité nécessaire qui échappent aux autres.

Déterritorialisé, par la scribalité, le texte poétique amazighe acquiert inéluctablement un caractère d'universalité mais devient orphelin de sa communauté, de son espace, de la voix physique qui l'a mis au jour et on a l'impression de ne regarder devant soi qu'un squelette décharné ou, si vous préférez, un oiseau encore vivant mais complètement plumé. Pourquoi ? La réponse est simple : Amdyaz ne produit généralement que pour une communauté restreinte, la sienne, qu'il comprend et qui le comprend. Prenons deux autres exemples dont le premier, puisé dans la poésie Kabyle, est transcrit en alphabet latin et le second, en version tachlhiyt, trouvé dans un

palimpseste chez un jeune instituteur de Tagdicht, est transcrit en caractères arabes:

Iggut mad nnigh ar'zzu wr dar s imi
Tiffil tgnnaw dar s ignna ar ukan iss tsawal

Bnadm id lligh ur sul agh issfflid
Iffl azagham ittu mad kkih
Ittu mad nghan ur issin akal
Igdeds igh ifk ajddig bbin as a'zur
Argaz igh ikujm akal ttun as lkhir.

Nombreux ont été mes propos mais Arzzu n'a point
de bouche
Tiffil est muette et n'a pour interlocuteur que le ciel

Ces gens avec qui je vis ne m'écoutent plus
Ils ont déserté Azagham et oublié d'où je viens
Ils ont oublié ce qu'ils ont tué et ignoré l'espace
A l'Igdeds fleurit, ils coupent les racines
Et de l'homme enterré ils oublient tout le bien.

La scribalité des textes oraux amazighes est un processus exogène dans la mesure où il ne relève ni de la volonté ni de la création des producteurs de ces textes.

Non seulement la scribalité sépare la voix de l'émetteur de sa présence physique, mais elle l'isole dans l'individualisme en la dégageant de la chaleur communautaire. Libérée par la scribalité, en tiffinaghe plébiscitée, et publicisée par l'imprimé et l'Internet, la voie de l'amdyaz se traduit en un ensemble de lignes graphiques permettant à son auteur de se poser en propriétaire par la fastidieuse illusion d'un ex-libris. Il

s'immortalise dans un matériau traditionnel (le papier) ou virtuel (l'ordinateur) accentuant ainsi chez lui le caractère de compétitivité et de mercenariat : un amdyaz analphabète vivant à Khénifra s'est fait déjà ouvrir un site internet pour vendre ses timdyazines !

Là-dessus, à l'heure actuelle où le berbère passe de l'oralité à la scribalité, à l'heure où les aèdes peuvent enfin prétendre à une certaine immortalité, on est confronté à deux discours contradictoires dont l'un trouve que la langue berbère n'a pas de chance alors que l'autre appuie la thèse qu'elle en a de trop.

Sans prendre parti ni pour l'un ni pour l'autre, on peut constater que le premier accuse l'Histoire, en agençant que l'amazighe n'a pas de chance parce qu'il n'a pas pu profiter d'un processus de scribalité traditionnelle suffisamment étalée dans le temps pour mûrir, se reconstituer et trouver sa voie d'unification. La scribalité traditionnelle, conjuguée à une scolarité aurait été une voie salutaire.

Le deuxième discours, moderniste, peu fataliste et quelque peu chevaleresque, dit que le berbère a beaucoup de chance parce qu'il enjambe la codification traditionnelle pour naître graphiquement dans le virtuel. Il est vrai que les premiers documents officiels de l'enseignement de l'amazigh au Maroc sont sortis directement d'un hard disk. A quoi cela peut-il contribuer et en quoi la scribalité de l'amazighe dans le processus de la standardisation peut-elle en perspective déranger ou être dérangée par la production poétique ?

La poésie amazighe n'est pas docile, elle est linguistiquement caractérisée par la révolte par ce qu'elle est le lieu de recherche de la puissance : puissance du

verbe, de l'image, de la métaphorisation et du style mais également du rythme et de la sophistication de la mécanique linguistique et sémantique.

La scribalité, à plus forte raison lorsqu'elle est à visée standardisatrice, va inéluctablement défigurer le vers poétique en le déterritorialisant et en y gommant l'irrégularité morphosyntaxique et phonétique qui est à l'œuvre dans l'esthétique de la rythmique et dans le soutien mélodique de la voix. Les normes rigides de l'écriture, en matière de régularité orthographique et syntaxique, corrige le « je » qui devient « nous », le « tu » qui devient « il », etc. ainsi que les désinences des verbes que ces pronoms introduisent. Elles restitueront aussi les différentes troncations lexicales qui oeuvrent pour la bonne métrique. Voici un exemple tiré d'une tamdiast de Ouhari chez les ayt Seghrouchène d'Inmel :

Nteni gigh anfal nra dduyt iâddan
 Tgmt a rabha nniyt ggw hyud ar ntffar
 Illa fus ghrent g uzta ya g da ttififn
 Tettem a suq n khmis tawuri n ult usdghi.

*Je ne suis qu'un égaré amateur de richesse
 Et en moi ô Rabha tu as confiance et tu suis
 Tu as une main d'artiste agile au tissage
 Mais le souk du jeudi engloutit tes ouvrages
 (pauvre des ayt sdghi)*

La territorialité, pour l'heure, consigne, semble-t-il, l'élan fiévreux de l'unification. Je me retire et vous remercie.

D'ici peu de temps, imdyazn des Atlas et du Rif, ne déclameront plus leurs productions devant le public car

celui-ci pourra les lire, mais dans un autre style et
quasiment en l'absence de toute dimension kinesthésique.

Ali ou Amrouche
Aït Meddour

Isefra

1. Lqewl iw mefruz
At tbaay kifac
Lehrir ubrin azegzaw l-leryac
Cekrey s-ut Beexix
Ay agwđi l-lesrar
Ma llant da ney ulac ?
2. Lqewl iw mecbuđ
Mi tehdiy meryađ s-ult Ahmed u Yahya
Ljaw' iqeđren
S đdawin lejruđ
3. Lhemra ikerrez u-erqi
Di lewđa zdat at yennur
Ikerz iđ d g lyali
Yebbweđ s anebdu teqqur!
A Juhra ddheb amrecci
Fatima titbirt n ššur

Poèmes improvisés

1. Mon propos est clair
 Je le forge tant et plus
 Soie en tresse aux franges bleutées
 Je chante les filles de Bechkhikh¹
 Le puits de secrets²
 Sont-elles là ou non?

2. Mon propos est beau
 Je le commence un peu fou
 Les filles des Ait Ahmed ou Yahia
 Sont pareilles à l'encens purifié
 Qui soigne les blessures

3. Le blé que laboure le bœuf de l'est
 Dans la plaine des Ait-Innou³

¹ Les Bechkhikh sont une famille des Ait Yala, ensemble de villages du versant méridional du Djurdjura, face à Bouira.

Agwdi est le trou creusé par le cultivateur pour y planter un arbre. Dans une joute oratoire comme celles auxquelles se livraient les anciens paysans du Djurdjura à l'occasion de certaines cérémonies, on raconte que la mère de la jeune mariée qu'on venait chercher s'adressa en ces termes à une parente du fiancé :

Nefla y awen tanqweet tflaz

Nous vous avons offert un figuier excellent

La répartie fut immédiate :

Ar tezred agwd'is n'az

Si tu voyais quel magnifique trou nous lui avons préparé (pour le planter)

Les sous-entendus sont évidemment plus importants ici que les dits. On pourrait traduire par :

-Vous vous alliez à une famille noble, généreuse, fertile, résistante (comme un bon figuier dont il faut prendre soin).

-Nous sommes une famille prévoyante, prévenante, responsable... (toutes les précautions sont prises pour que votre fille soit heureuse).

"Lesrar" sont ici les secrets mystérieux et poétiques des jeunes filles.

Hanoteur a traduit par "joies" (les deux mots "secret" et "joie" viennent de l'arabe)

A été labouré en hiver⁴
 Et a durci quand vint l'été
 O Djouhra, or incrusté,
 Et Fatima, colombe posée sur le rempart

p.222

⁴ Les Ait Imour (abréviation d'Ait Abdennour), habitent la région sétifienne (entre Setif et Chelghoum Laïd) (M. Gaïd).

⁵ "lyali", période de 40 jours en hiver à cheval sur décembre et janvier.

Poétique du récit de l'oral à l'écrit

Khadija Mouhsine
FLSH, Rabat

Que peut-on dire aujourd'hui de la littérature narrative écrite en amazighe ? Question embarrassante. Un constat, depuis la dernière décennie du XXème, il s'est écrit et publié des textes littéraires dans des genres différents : pièces de théâtre, nouvelles, contes, récits divers (je précise que je me limite à l'aire de mon parler, Tachelhiyt). Mais l'existence éditoriale est-elle suffisante en soi ? C'est certes une condition nécessaire à la circulation des œuvres, mais elle n'est pas pour autant suffisante. La Littérature ne peut exister et s'imposer durablement que par sa valeur esthétique intrinsèque qui force la reconnaissance et la fait rechercher comme telle : c'est aussi la condition de sa pérennité. Ceci nous conduit à un autre problème, celui de la réception : toute littérature suppose ou présuppose un lectorat qui la porte ; ce lectorat existe-t-il actuellement pour la littérature écrite en amazighe ?

Ces préoccupations justifient à mon sens que l'on pose et que l'on se pose ces questions aujourd'hui, d'autant plus que l'Amazighe, en tant que langue, connaît actuellement un tournant historique déterminant, celui de sa fixation. Cela signifie, à terme, un statut de langue écrite institutionnalisée qui verra se diversifier davantage ses domaines d'expression et s'élargir le champ de la réception de ses productions esthétiques. C'est un changement important qui s'annonce ; on sait qu'il sera

lent et tributaire d'une réussite intelligente de la phase actuelle.

C'est donc à la lumière de ces remarques préliminaires où je situe mon propos que je me propose de traiter, dans la littérature narrative en Tachelhiyt, du passage d'un régime d'oralité à la littérature écrite -donc en principe savante-, à partir de la lecture du texte de Abdelaziz BOURAS, intitulé *Hmou Ounamir*, publié en 1991¹ ; je le mettrai en perspective avec des versions orales du même conte. Je précise que je ne considère pas le livre de BOURAS comme une version nouvelle au sens que l'on donne à ce terme lorsque l'on confronte diverses variantes d'une même histoire rapportées oralement. Il ne s'agit pas ici de transcription d'une version orale mais bien d'un conte littéraire. D'ailleurs, l'auteur ne fait aucune allusion à ses sources : c'est certes une réécriture, palimpseste du conte, mais ce récit d'une soixantaine de pages est une forme fixe tout en restant une forme simple² ; ce sera mon hypothèse d'approche.

Présentation du livre de BOURAS

- Ce texte de 61 pages est intitulé *umiy n hmmu unamir* ; en haut et à droite de la couverture figure un autre intitulé que l'on pourrait considérer comme un titre de collection *umiyyn n tamazigt*, 'Contes en amazighe', introduit le pluriel dont le titre premier devient une occurrence. Sous cet intitulé générique, l'auteur précise le genre littéraire.
- Le paratexte comprend plusieurs autres éléments :

¹ - Publications de l'Association Marocaine de Recherche et d'Echange Culturels : Imprimerie Al Maaraf Al Jadida, Rabat.

² - André JOULES *Formes simples* Seuil Paris 1972 (trad. Française)

- la dédicace : l'auteur dédie son livre d'abord à feu ses parents
- la préface signée par le poète EL FORKANI
- la quatrième de couverture reprend un passage du texte.
- Le texte est construit en chapitres ayant chacun un intitulé marqué en caractères gras en haut de la page :

1- <i>unamir ġ tmzgida</i>	Ounamir à l'école coranique
2- <i>unamir d tanirt-ns</i>	Ounamir et son ange
3- <i>unamir d ma-s</i>	Ounamir et sa mère
4- <i>unamir d igidr</i>	Ounamir et l'aigle
5- <i>unamir ġ w issa ignwan</i>	Ounamir au septième ciel
6- <i>unamir ġ leid n tfaska</i>	Ounamir le jour de la fête du sacrifice

Ces titres correspondent à un découpage du conte en grandes unités narratives. Les macro-séquences obéissent à un critère spatial (l'école coranique/le 7^{ème} ciel), ou actoriel (sa mère/la femme ange/l'aigle), ou temporel (le jour de la fête).

L'histoire de Hammou Ounamir

Il s'agit d'un jeune garçon qui vit avec sa mère dont il est l'unique enfant. Lorsqu'il grandit un peu, elle le conduit à l'école coranique, le confie au taleb (le clerc) pour qu'il l'instruise. Toutes les versions relèvent l'extraordinaire beauté d'Ounamir. Elle lui vaut que des anges jettent leur dévolu sur lui : ces créatures célestes, figures féminines, le marquent en lui enduisant les mains de henné, toutes les nuits, dans son sommeil. Il finit par épouser une de ces créatures qu'il capture grâce au stratagème du taleb, mais à l'insu de sa mère. La femme

ange, elle aussi d'une extraordinaire beauté, exige comme condition, de n'être jamais vue par autrui. Mais un jour, en l'absence du fils, la mère viole l'espace interdit, ce qui contraint la fée à mettre fin à son séjour terrestre : elle regagne son espace source et enjoint à son mari de la rejoindre au septième ciel, ce qu'il fera après quelques épreuves.

Ils vivront heureux longtemps jusqu'au jour où, transgressant lui aussi un autre interdit de l'ange-femme, il découvre la porte ou le trou à travers lequel communiquent ciel et terre et alors il découvre le spectacle du malheur de sa vieille mère, seule, tenant son bélier, le jour de la fête du sacrifice, désespérée et implorant Dieu que son fils accomplisse le rite pour elle. Il s'élance du septième ciel, une goutte de son sang atteint le bélier et l'égorge.

C'est un récit très connu dans la tradition orale en tachelhiyt, il en existe de nombreuses versions narratives mais aussi poétiques et même chantées. Dernièrement, il a donné lieu à une adaptation cinématographique ; le film vidéo réalisé par Fatima BOUBKIDY a conservé le même intitulé, mais le sous-titre est intéressant (en arabe) : « Légende adaptée du patrimoine amazighe ». Que devient cette histoire sous la plume de Bouras ?

Pour construire une poétique de ce récit, je traiterais des points suivants : 1) l'organisation narrative ; 2) la description ; 3) la temporalité ; 4) les discours ; 5) le niveau de la narration. Mon objectif est de mesurer l'écart avec le régime d'oralité mais aussi de rendre compte de la littéarité du texte et de ses procédés. La littéarité, on peut la chercher et la trouver, selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, aux trois niveaux de fonctionnement distingués par Aristote : l'invention, la disposition, l'élocution.

I – L'organisation narrative

La structure dramatique du conte écrit reste très fidèle aux versions orales. Ici, elle est marquée et balisée par les six chapitres qui l'articulent distinguant ainsi les principaux épisodes de l'intrigue.

On notera toutefois que toutes les versions orales du moins celles dont j'ai eu connaissance- s'ouvrent sur une situation initiale présentant le héros : *ika tt in ya^wfrux illa dar-s ma-s*, 'il était (une fois) un garçon qui avait sa mère' (les variantes portent sur l'expression parfois de la restriction 'qui n'avait **que** sa mère'). Le texte de Bouras conserve le même protocole d'ouverture à la différence qu'il met en exergue la mère et non plus le fils : *ika tt in yat tmgart ġ ya uzuz izrin, immut as urgaz ifl as d ya^wfrux ihruran ifulkin* : 'il était (une fois), il y a bien longtemps, une femme dont le mari mourut lui laissant un très beau garçon'.

La focalisation sur la mère continue au-delà des énoncés d'ouverture ; plusieurs paragraphes détaillent les peines et sacrifices de la veuve pour élever son enfant, pourvoir à ses besoins et veiller à son éducation.

Les événements se succèdent dans le même ordre que les versions orales du conte, mais le texte de Bouras se caractérise lui, par une vision réalisante. Pour développer en longueur chacun des épisodes, le narrateur a eu recours dans ses expansions, à l'introduction d'éléments qui ancrent l'histoire partiellement dans une illusion du réel ; j'en donnerai pour preuve les exemples suivants :

1. Les progrès d'Ounamir à l'école coranique : le narrateur souligne qu'il est non seulement intelligent et doué mais qu'il devient très vite le plus performant de ses camarades : *ur ikki yat ayllig yuf imhđarn lli da illa ihrš flla sn* (p.13). Dans un autre épisode (p.23) Ounamir annonce à

sa mère qu'il arrête ses études pour travailler désormais, elle se met en colère et révèle les projets qu'elle nourrissait pour son fils : qu'il devienne un savant : *kullu ma trit a^ywi ra k a žg att tskrt, ibla a^ tbbit f tğri nk ! uhu...ibla kudmma tğit amssan maqorn.*

2. Ounamir en tant que personnage a une dimension plus prosaïque. Il travaille, gagne sa vie et devient un homme aisé, il fait construire une nouvelle maison avec les 7 pièces-l'une dans l'autre- que l'ange avait exigées pour se conjoindre à lui. Le narrateur ajoute dans un commentaire qu'il ne manque de rien, assouvit les besoins et désirs de sa femme : il acquiert même un beau cheval blanc, indice qui concrétise l'aisance du héros.
3. La femme-ange gagne aussi en consistance ; c'est un personnage moins abstrait et un peu plus vraisemblable, en témoigne la scène suivante (p.25) : *yat tdggwat ggiwrn s sin ad šttan imnsi s tuđn tanirt agayyu-ns* 'un soir, ils allaient commencer tous les deux à dîner lorsque tanirt (l'ange) fut prise d'un mal de tête'.
4. A ce malaise, s'ajouteront d'autres détails, les vomissements, les envies, indices qui éclairent le mari puisqu'il comprend que sa femme attend un enfant : elle veut, lui dit-elle, « un gigot de gazelle rôti dans du beurre ». Je signale au passage que ce motif est nouveau, il est absent de toutes les autres versions connues. Au plan dramatique, il est la motivation logique de l'éloignement d'Ounamir. Cette absence est stratégique, elle permet à la mère de percer le secret de son fils et de violer l'espace de sa femme. Si toutes les versions rapportent ces événements, aucune n'explique le motif du départ, de ce point de vue, le récit de Bouras préserve de façon cohérente une logique des actions.

5. Le dernier exemple concerne les détails que le narrateur donne du séjour céleste. L'espace où réside la femme est repérable, il jouit d'un toponyme. Au moment de s'envoler l'ange avait dit à son mari de la rejoindre au septième ciel et plus précisément dit-elle à « la source des négresses » *aǧbalu n twiwin*. On en sait plus également sur la demeure de tanirt : elle habite un riad qu'elle fera visiter à son mari. Le personnage de la femme a une dimension moins surnaturelle, elle a un père qui se trouve être le roi de ce pays là, c'est d'ailleurs lui qui a construit le riad en tout point semblable aux demeures d'ici bas.

II- La description

La quantité de description ainsi que ses modalités sont déterminantes pour caractériser une esthétique donnée. L'on sait la part qui lui revient dans la définition de l'esthétique réaliste et naturaliste mais aussi son rôle et sa fonction dans le Nouveau Roman par exemple. Le conte oral, comme toute forme simple, fait l'économie de cette catégorie du récit.

Ici, le plus souvent, les énoncés descriptifs ont pour fonction essentielle d'installer une illusion du réel. Ainsi peut-on lire dans le récit de Bouras plusieurs types de descriptions.

1- Description de personnages

Les créatures célestes qui teignent de henné les mains d'Ounamir sont décrites du point de vue du héros, comme on peut le lire à la page 20 : *irzm hmmu unamir imik ġ walln ns sa ittannay ma žžu ur izri* 'Hmmou

Ounamir entrouvre les yeux, il vit alors ce que de sa vie il n'avait jamais vu`. Suit alors une description qui détaille les yeux, la bouche, la stature, la couleur des cheveux, jusqu'à leurs tenues blanches en soie.

Plus loin, page 39, c'est un autre acteur du récit qui est décrit, le vieil aigle décrépît dont la vue et l'ouïe ont baissé.

Il y a également des descriptions psychologiques comme celle du passage (page 31) décrivant l'émotion d'Ounamir lorsqu'il découvre sa femme dans un océan de pleurs : *izra tt ukan gikan, idduhdu, ibbi žžhd ns. đđrn waman g ifaddn ns, ur ikki yat sa^ytmlilliy ayllig elayn idđr. llig d idiw...* (à traduire).

Le même Ounamir est décrit effondré suite au départ de sa femme : *lhalt ns isa tzayad ayllig imda, yamum, isdid zund akššud* 'son état s'aggravait, il maigrit, devint efflanqué, squelettique tel un bâton`.

Enfin, les retrouvailles d'Ounamir et de sa femme (page 52), au 7^{ème} ciel donnent lieu à une scène minutieusement détaillée, du cri de joie aux youyous de la femme dont l'écho retentit dans tous les coins et recoins de la maison jusqu'à l'étreinte des deux amants occupent un long paragraphe.

2- Description de l'espace

Les modes de représentation de l'espace à travers quelques indications et descriptions se veulent plus précis et plus vraisemblables.

Ainsi, à travers le terme **riad**, on peut imaginer un type d'habitation grande, avec un jardin intérieur, connotant une certaine aisance voire même richesse de l'occupant. Ce choix lexical contribue à un effet de réel là où les versions orales se contentaient d'un terme générique neutre, *tigmmi* 'la maison`.

Curieusement, l'espace céleste est dans ce texte le plus décrit, Tanirt fait visiter le riad à son mari. Mais auparavant, le narrateur livrait la première vision de l'espace céleste tel que le découvre Ounamir (page 50). La description de la source, des arbres auxquels pendent toutes sortes de fruits –une liste détaillée en est donnée– reproduit une représentation du paradis mythique.

Mais la description la plus longue et la plus intéressante à mon sens reste celle qui ouvre le cinquième et avant-dernier épisode (page 47). La focalisation interne y prédomine puisqu'elle est faite du point de vue de l'aigle ; le passage est d'ailleurs structuré par le déplacement de son regard :

yull igidr alln ns s ignna 'l'aigle leva les yeux vers
le ciel

iluh izri ns s uglay n tafukt 'il détourna son regard
vers le lever du soleil'

izdr alln ns s wikal ar ittannay 'il ramena son
regard en direction de la terre et vit...'

A chaque mouvement du regard correspond un énoncé descriptif, c'est d'abord le ciel bleu limpide, puis le lever du soleil dont les rayons brillent entre les cimes des montagnes et enfin une vue panoramique du parterre d'herbe et de fleurs. C'est une même connotation positive que véhiculent les trois moments de la description, ils traduisent l'état euphorique de l'aigle qui décide enfin que ce sera le grand jour, celui de l'ascension ; il annonce lui-même à Ounamir le grand voyage en l'interpelant : *nikr a unamir...lève –toi, Ounamir...*

3- Description d'actions

L'expansion des épisodes du récit s'appuie également sur un détail minutieux de certaines actions. Ce procédé a pour fonction d'accréditer la vraisemblance des situations

décrites. En voici un exemple dans un passage qui détaille les préparatifs de la chasse. Un rappel du contexte : Ounamir se prépare à aller à la chasse ; enceinte, sa femme a formulé le désir de manger un gigot de gazelle.

*azkka inkr zik ar ithiyal a yldu s dar tgmurt...yusi
d lewin ns ils tumlsa n tgmurt ig nn algammu d
tarikt...*

le lendemain, à l'aube du jour, il entreprit les préparatifs pour aller à la chasse : il prit des provisions, revêtit la tenue de chasse, sella son cheval...

La présence quantitative d'énoncés descriptifs est un des traits qui permettent de ranger un texte dans une catégorie générique donnée ; l'intérêt du texte dont nous traitons est que le passage de l'oralité à un conte littéraire passe justement par un travail spécifique de la description. Si le merveilleux entache toujours le récit de Bouras, il s'accompagne ici d'une vision 'réalisante' à travers les énoncés descriptifs qui ont pour fonction à chaque fois de donner une certaine consistance -aux personnages, lieux ou actions- susceptible de créer par endroits, une illusion du réel. Pour autant, cela ne signifie pas que nous sommes dans une esthétique réaliste, après tout, nous n'avons aucun portrait permettant une représentation nette d'un personnage mais nous ne sommes pas non plus dans une indétermination propre au conte merveilleux oral.

III- La temporalité

La remarque faite à propos de la description vaut pour le traitement de la temporalité dans ce récit. Là aussi le lecteur est ballotté entre l'indétermination qui caractérise le conte merveilleux et entre des repères qui veulent ancrer l'histoire dans un temps référentiel.

Dès l'ouverture du conte, c'est plutôt l'indétermination qui domine :

ya uzuz izrin nna bahra yaggug n 'à une époque très très lointaine'

L'histoire se déroule dans un passé impossible à circonscrire, l'énoncé insiste même sur la distanciation temporelle. Cette même indétermination se retrouve à d'autres épisodes et vers la fin du conte, pour mesurer la durée du bonheur et du séjour céleste d'Ounamir et du bonheur momentanément retrouvé, le narrateur dit (page 56) :

zrin ussan zrin iyyirn tabcanin isggwasn 'les jours passèrent puis les mois et les années'

Malgré la présence de termes comptables, il est impossible de quantifier cette durée.

Pourtant, certaines séquences bénéficient au contraire d'une précision étonnante pour le genre :

- La durée du séjour terrestre de la femme-ange est de deux années, (page 25) : *izri unamir d tanirt us sin isggwasn*
- Après le départ de sa femme, Ounamir est plongé dans le désespoir 'une année et plusieurs mois : *ikka unamir asggwass d mmaw yirn*

Les précisions de ce genre font oublier l'indétermination globale du récit, elles ont aussi pour fonction d'accrediter - au niveau du déroulement de l'histoire- une temporalité à dimension humaine. Au niveau de la narration, de telles indications sont utiles à la vitesse du récit. Un passage illustre particulièrement cet aspect (page 16) :

- *g uzal ar itnbhar italb man lhilt ra iml i unamir* 'toute la journée, le taleb cherchait un stratagème ...'
- *llig zzuln midn tiyyiys igr us* 'après la prière du soir, il le fit appeler'

- *tadggwat iskr hmmu unamir aylli sa-s inna ttalb* 'la nuit, Himmou Ounamir fit exactement ce que le taleb lui a dicté...'

IV – Les discours

La modalité de transposition des discours la plus récurrente dans ce texte est le discours rapporté direct : en effet, les scènes dialogales sont fréquentes. A l'exception de deux échanges entre le clerc et la mère (cf. le premier épisode), tous les autres dialogues mettent en scène Ounamir et l'un des protagonistes du récit. La rencontre, la confrontation avec un nouvel acteur qui entre en scène, donnent lieu à un échange dialogal. On peut en dresser une liste : Ounamir/le clerc ; Ounamir/la créature céleste ; Ounamir/sa mère ; Ounamir/sa femme ; Ounamir/le vieil homme ; Ounamir/l'aigle ; Ounamir/la négresse...

Il faut aussi signaler qu'après le départ de sa femme, Ounamir plonge dans un mutisme profond ; sa mère promet même une récompense à qui rendra à son fils l'usage de la parole. Je précise au passage que ce motif intrus est connu dans d'autres contes merveilleux, mais il n'est présent dans aucune des versions d'Ounamir que j'ai eues à connaître.

La fréquence des scènes dialogales confère, elle aussi, au texte une dimension plus romanesque et vraisemblable, d'autant plus que souvent, la modalité énonciative et la caractérisation de la situation d'énonciation sont détaillées : en voici quelques exemples :

- *s zzb isawl d inna yas* 'il répondit rapidement et dit...'
- *lig t tza tanirt tggwd tkr thidd tsmun imttawn d wawal tsawl d inna yas* 'lorsque Tanirt la (mère) vit, elle prit peur, se leva et mêlant la parole aux larmes, elle lui dit..'

- *tml as mad as tskr ma-s tzayd ġ wawal ns tma yas*
 'elle lui révéla le méfait de sa mère, puis ajouta...' (contexte: revenu de la chasse, Ounamir trouve sa demeure inondée et sa femme en larmes)

Sur le plan stylistique, Bouras joue les variations pour une introduction moins monotone de la parole des personnages. Des verbes de locution autres que 'dire' *inna* sont utilisés pour marquer le tour de parole par exemple : *irar f wawal ns* (littéralement il rend sur la parole de lui / il lui répondit).

Autre type de transposition de discours fréquent, le récit de pensées : il a pour fonction d'informer sur l'état psychologique d'un personnage.

A la différence d'énoncés le plus souvent lapidaires du conte oral, la présence des discours sous des modalités diverses est féconde. Elle traduit une recherche stylistique tout en conférant une consistance aux protagonistes de l'histoire qui deviennent moins abstraits.

V – Stratégie narrative et vision du monde

Les points abordés plus haut démontrent chacun à sa manière la distance par rapport au régime d'oralité qu'accuse le texte de Bouras. Si la légende d'Ounamir reste le canevas de base, celui-ci est enrichi aussi par l'imaginaire de l'écrivain. L'écriture de Bouras donne à lire une stratégie narrative, elle apparaît dans le choix des épisodes auxquels il invente des expansions jouant les possibles narratifs, dans la quantité de récits de pensées et de discours insérés, dans le traitement de la temporalité et enfin dans le recours à plus de descriptions. Le narrateur

construit ainsi une nouvelle histoire même si dans ses grandes articulations, elle reste fidèle à la légende éponyme.

Il en résulte également une vision globale implicite par le traitement de l'histoire. Le texte de Bouras est une réécriture, or toute réécriture est quelque part réinterprétation. L'épilogue est intéressant à comparer avec d'autres versions orales du conte. Dans certaines, la fin d'Ounamir est embarrassante, il s'élance du septième ciel, une goutte de son sang égorge le bélier de sa mère, ses doigts éparpillés par les vents font jaillir des sources là où ils sont tombés. Il y a là une évaluation indécidable de la sanction finale, double ; elle est à la fois châtement - Ounamir est coupable d'avoir abandonné sa mère pour un amour égoïste- mais aussi rétribution voire reconnaissance puisqu'il renaît symboliquement, la source étant le symbole de la vie. D'autant, il faut le rappeler, qu'Ounamir est marqué dès le départ, le henné que les anges lui appliquent est un signe d'élection. Cette dualité de la sanction, présente dans de nombreuses versions, disparaît dans le texte de Bouras.

L'inscription de certaines modalités d'évaluation, imputables à l'instance du narrateur en tant que voix dans le texte, véhicule une axiologie, elles tendent vers une interprétation unique et non plus duelle.

- Dès le premier chapitre, le narrateur insiste sur le sacrifice de la mère qui ne s'épargne aucune peine pour bien élever son fils unique : le commentaire du narrateur induit un devoir de reconnaissance (page 12) : *baš kudma imqor a flla s yasi ddrk yall sr s giklli s tt in ikka baba-s art iskar ng uggar* 'pour que lorsqu'il sera grand elle puisse se reposer sur lui et qu'il la prenne en charge comme son père le faisait naguère, voire mieux encore'. La modalité est

intéressante, on pourrait lire dans ce passage comme un DIL (discours indirect libre), le narrateur tout en prenant en charge ce commentaire, le fait du point de vue de la mère. Ainsi donc, le dévouement et l'amour maternel se doublent d'une « exigence » toute naturelle d'un retour obligé. C'est tout à fait conforme aux mentalités et à l'axiologie dominantes dans notre société.

- Le texte de Bouras focalise du reste beaucoup sur la mère, l'un des chapitres du livre lui est dédié « Ounamir et sa mère ». Or, ce qui aurait dû consacrer la conjonction de la mère et du fils met plutôt en exergue un conflit et même une confrontation entre les deux personnages. L'épisode s'achève sur une espèce de rupture, Ounamir fait ses adieux à sa mère. Il faut rappeler que cette scène fait suite au départ de la femme –ange, départ dont la mère est responsable. Pour autant, le fils ne formule aucun reproche à l'adresse de sa mère. Au moment de partir, il sollicite même son pardon et sa bénédiction. Il sait pourtant le discours fielleux et les injures qu'elle a proférées à l'adresse de sa bru : *a illi s n sukt / timžlit / tssxsrt flla iwi..* 'fille de la rue ; fille perdue ; tu as détourné de moi mon fils...
- Le récit insiste sur la mauvaise conscience du fils. Il semble même que le séjour céleste soit inconsciemment perturbé par un sentiment de culpabilité ; après un certain temps, torturé par le souvenir de sa mère, Ounamir ne jouit plus pleinement de son

bonheur. Corrélativement, le dernier chapitre du texte insiste longuement sur la solitude et le désespoir de la mère. Le parallèle entre les deux situations induit implicitement et accrédite l'ingratitude et la culpabilité du fils.

Tous ces éléments convergent vers une vision cohérente qui donne à lire la même dimension axiologique. Ainsi, cette nouvelle histoire d'Ounamir me semble plus moralisatrice là où d'autres versions orales se contentaient de suggérer. La représentation fictionnelle d'un univers projette une vision du monde où sont transposées certaines valeurs, celles que le narrateur a choisi de mettre en exergue retiennent explicitement la dimension déontique, elles réfèrent à l'amour filial, au devoir envers les parents qui doit primer sur d'autres considérations passionnelles. J'étayerai ce dernier argument en revenant à la langue car le texte de Bouras est truffé de termes et d'expressions empruntés au lexique religieux :

- *afrux mu yfka rbhi ddrift d zzin* 'un garçon que Dieu avait doté de charme et de beauté' (p. 11)
- *llig ira rbhi a izzm tamukrist ns* 'lorsque Dieu voulut le soulager'...(p.15)
- *iga rbhi lharaka g tawwuri ns* 'par la grâce de Dieu, ses affaires prospérèrent (p.24)
- *ur ismumuy f rbhi lli t ixlqn* 'il se plaint à Dieu qui l'a créé' (p.33)
- *llig t ira rbhi s ufulki* 'lorsque Dieu voulut accorder ses faveurs' (p.37)
- *ur km d dari izwar yan abla rbhi* 'je ne mets personne au-dessus de toi si ce n'est Dieu' (p.58)

- *s lqdr̄t n rbbi tq̄r d yat tmqqit i^ydamn..t̄gr̄s*
as 'par la grâce de Dieu, une goutte de
 (son) sang atteignit le bélier et l'égorgea'
 (p. 61)

Ces quelques exemples illustrent la forte présence du champ lexical de la religion. Ils signalent aussi l'ancrage dans un multiculturalisme amazighe et arabo-musulman, composantes dont se nourrissent et la langue et l'imaginaire de l'écrivain.

*Raconter une histoire est une chose,
l'écrire en est une autre*

Abdelkader Bezzazi

Université Mohamed Premier. Oujda

Le passage de l'oral à l'écrit laisse transparaître des "traces" qui distinguent les deux registres. Inutile de rappeler un tel constat. Mais lorsqu'il s'agit de mettre en discussion la nature de ces traces et, aussi, la nature de leurs retombées en matière de "perte" et de "récupération" des ressorts constitutifs des mécanismes de cohérence d'un produit oral et, ensuite, écrit (et non transcrit), il y a lieu d'interroger ce même produit et son devenir à l'écrit. Quels sont, alors, les lieux que touche l'activité de "l'écrit-ure" d'un tel produit initialement oral? C'est surtout de cette question qu'il s'agira dans cette communication sous forme de quelques notes qui sont encore à l'état de remarques plutôt simples en elles-mêmes, mais qui interpellent l'activité de "faire passer le message" par écrit comme pratique portant sur une littérature amazighe, essentiellement orale. Ces notes auront toutes la caractéristique d'être issues de comparaisons entre quelques aspects des performances de quelques élèves lorsqu'il leur a été demandé de rédiger ce qu'ils avaient raconté quatre semaines auparavant.

1. Hypothèse de travail : une histoire et quelques enfants

Une enquête est programmée de façon oblique sans trop savoir comment elle allait se dérouler, décision prise sans aucune justification ; son objectif a été de tenter de voir ce que cela allait bien offrir à l'observation¹. Les enfants (une douzaine) sont tous amazighophones (10/12 ans) issus de la même région (Aït Moussi, Beni- Snassen). La règle est la suivante : la substitution des rôles est volontaire, ni maître à craindre en cas d'erreurs ou de choix de caractères ou de toute autre forme d'impertinence jugée comme telle par les normes traditionnelles de l'enseignement, ni espace à percevoir comme sacralisé par l'estrade ; à l'élève est attribué un rôle de maître. Cet échange de rôles est motivé par une idée simple en elle-même bien qu'elle risque -aux yeux du "bon enseignant"- d'être jugée relativement marginale : si les élèves disposent d'un répertoire d'histoires (fables, contes, devinettes, chants populaires, jeux....) il ne me semble pas inutile d'interroger les techniques d'extériorisation de leur savoir comparativement à ce que l'école programme pour eux comme si elle était la seule à savoir ce qu'ils doivent (ou ne doivent pas) apprendre. Peut-être faudrait-il tenir compte de tout cela pour amener les enfants à construire

¹ Cette enquête s'inscrit dans le cadre d'un accord de coopération interuniversitaire associant l'Université d'Osnabrueck (Allemagne) et celle de Mohamed Premier (Oujda) au travers de l'UER de Linguistique et théories du langage ; participants à l'enquête : N. Amjoun, Kh. Jaafar et U. Mehlem.
Tel : 056 54 09 25/066 25 85 13
E-mail : kaderbezzazi@yahoo.fr

un savoir et à y réfléchir à partir de celui-là même qu'ils ont incorporé avant même leur scolarisation.

Le premier contact s'est fait autour d'un jeu auquel les enfants étaient en train de s'appliquer (*imzelqfen* : les osselets) ; j'ai été battu très rapidement (il faut dire qu'il y a beaucoup de choses que les adultes ne savent plus faire!) : l'évaluation a été visiblement négative : j'ai été maladroit, ce qui m'a donc attribué la modalité de celui qui ne sait pas; l'enquête a pu ensuite être entamée dans le sens du jeu auquel je venais de participer et qui m'a permis de démontrer ma perfection en matière d'ignorance par rapport à ce que les enfants savent faire. Tout ce qui allait suivre allait être déterminant pour l'enquête : les enfants en savaient bien plus que ce à quoi je pouvais prétendre. Le second jeu a été de raconter une histoire. Laquelle? Celle qui faisait l'unanimité des enfants. Très rapidement, ils se sont mis d'accord sur celle de *Uššen n ifellaħen*.

2. Ecrire le narré et lire l'écrit

La distinction entre l'oral et l'écrit n'est jamais à l'abri d'une certaine labilité lorsque la question, d'ailleurs sans importance, est posée en termes de ce qui revient à l'écrit d'un côté et de ce qui revient à l'oral, de l'autre. Cette distinction est, sans doute, artificielle (C. Velay-Vallantin : 1992, 39) ; l'oral, non seulement réapparaît à l'écrit dans les versions de l'histoire racontée par les enfants, mais il constitue la référence par excellence lorsqu'il s'agit de leur demander de lire ce qu'ils ont écrit. De la même manière que la narration orale ne se réfère pas à une tradition de

l'écrit chez les enfants, la pratique de la lecture se détache comme activité d'elle-même pour retourner à l'initiale qui est celle de la narration orale. Si la transmission par écrit a tendance à être savante, cette empreinte inévitable de l'écrit n'est pas accessible pour les enfants. La preuve en est que, comme je viens de le dire, les enfants se détachent plus ou moins rapidement -selon les cas- du support-papier (sur lequel l'histoire est écrite) pour rejoindre le registre oral qui semble permettre un meilleur rapport avec l'histoire. On peut croire que ce détachement est dû à des difficultés de lecture. En fait, il s'agit plutôt d'une réduction des moyens expressifs, notamment corporels, que l'enfant a du mal à supporter : la lecture devient alors une souffrance lorsqu'il est entièrement conscient qu'il ne saurait lire une histoire à laquelle il n'est habitué que sous son mode oral. Ceci explique peut-être pourquoi, dans certaines sociétés où l'écrit est devenu une tradition, les enfants préfèrent qu'on leur lise des histoires même s'ils peuvent les lire seuls.

En tout état de cause, lorsque les figures de l'empreinte de l'écrit tentent d'occulter celles de l'oral pendant la rédaction de l'histoire, les enfants ne sont pas sensibles à l'idée que ce qu'ils écrivent ne leur appartient pas une fois qu'ils ont fini d'écrire. Par contre, à l'oral les empreintes corporelles dans l'activité de narration les particularisent et leur accordent une individualité qui émerge de la collectivité (l'ensemble des enfants).

Par ailleurs, l'on sait que l'oral est à l'écrit ce que les semences sont au sillon -je ne sais plus chez qui j'ai pêché cette idée, que le lecteur me pardonne ce péché- et si les semences ne tombent pas toutes dans le sillon la récolte ne

saurait être excellente. La récolte est, justement, le produit écrit qui se donne à être lu par la suite. J'ajouterai autre chose : le corps vivant (la chair), le corps parlant lors de l'activité orale, c'est en lui que le sillon se fait tracer au même moment qu'il y a production : les tessères -pour emprunter ce terme à M. Balat (1999) qu'il a lui-même emprunté à Peirce- sont immédiates dans le contrat de la narration (orale), comme c'est le cas pour tout autre genre de littérature dite orale ; à l'écrit, ce corps est mis à l'ombre pour que ne surgisse que celui de l'écrivain dont les tessères sont d'une nature différente par rapport à celle de l'enfant en train de raconter ; elles sont fragilisées puisque le corps tente de faire ressusciter le premier sans jamais y parvenir intégralement.

En partant de ces considérations pour observer le travail réalisé par les enfants, on peut faire au moins trois remarques essentielles :

1) il est évident que tout ce qui se rapporte à la voix, au ton... toutes ces choses qui ont été largement mises en discussion dans la littérature autour de l'oral VS écrit, sont à reprendre mais le plus important sont ces indications discursives qui assurent la cohérence interne de l'histoire : reprises, répétitions, corrections et soucis d'assurer l'intercompréhension comme si la présence de l'auditoire (élèves et moi-même) était un garant, une condition, un impératif que s'impose l'élève le long de la narration pour assurer la cohérence de la structure narrative du récit. Si cette condition n'est pas respectée, la réaction de l'auditoire est immédiate (tu ne sais pas raconter! tais-toi).

2) la réussite exige que l'élève s'écoute tout en proposant à ses amis de l'écouter. Voilà donc un paramètre

de base : si tu n'arrives pas à t'écouter toi-même pour anticiper sur ce qui suit dans ton discours, tu ne peux pas assurer à ta mise en fonctionnement de la langue l'intelligibilité nécessaire à ton discours dont l'instance jugeante est l'auditoire. Ce discours, pour être jugé comme tel, contraint son énonciateur à un véritable travail d'*archéologue-de-la-voix* puisque cette littérature ne peut se comprendre sans la corporéité d'une co-présence des partenaires de la narration assurée par l'incorporation.

3) les paramètres qui entrent en jeu dans ce cadre - troisième remarque- sont moins les règles de syntaxe, de construction de phrases que celles qui déterminent l'univers de discours sur un plan transphrastique. Remarquons que beaucoup d'énoncés à l'oral ne respectent pas la syntaxe ; la visée sur le plan du sens est ce qui prévaut : le découpage en phrases est pratiquement une tâche sans intérêt. Par ex., *idjen wyyul yenna-s wuššen i wyyul a ɣesseny* : où est l'agent, le patient?

idjen wyyul yemmelqa idjen n wuššen yenna-s seny-yi : qui dit quoi à l'autre?

Puisque ce qui semble difficile à comprendre (une ambiguïté par ex) est récupéré par ce qu'on peut appeler "mémoire de discours", le problème ne se pose pas à l'oral : quant à l'écrit, il exige un réajustement des places, des fonctions et des rôles.

3. Que devient l'histoire racontée oralement lorsqu'elle est écrite?

Dans l'ensemble, on arrive à retrouver la structure générale (structure d'ensemble), dans la lignée de la

sémiotique dite narrative et discursive (Greimas, Courtés,...) : les séquences initiale et finale, les contenus posé et inversé, la transformation principale, etc. ne posent pas de problèmes majeurs. Mais cela ne réhabilite pas les paramètres contextuels de la narration où les problèmes de compréhension ne se posent pas chez les enfants ; par contre, si on donne le texte à un enfant qui n'a pas assisté aux séances de narration, il se lasse très vite de faire l'effort de déchiffrer et de tenter de comprendre de quoi il s'agit. L'écrit n'aide absolument pas le jeune lecteur à s'intégrer dans l'univers de l'histoire. La remarque est la même aussi bien pour les jeunes que pour les moins jeunes. J'ai pris soin de soumettre les écrits des enfants à quelques lecteurs. Résultat : on a plus tendance à épeler les mots avant de se rendre compte que ces mots signifient telle ou telle chose. C'est dire que les enfants écrivent sans aucune référence à des normes partagées avec le lecteur. Ces normes n'existent pas encore pour ce public mais elles constituent un moindre mal puisque l'effort que cela exige semble plus technique qu'autre chose (voir, par ex., les propositions de M. El Medlaoui (1999)). Par ailleurs, dans une même copie de rédaction ou de dictée -lorsqu'elle est lisible- le flottement règne :

Par ex., dans l'une des copies les moins difficiles à déchiffrer, on relève :

- 1) *idjen wyy_l (_ : allongement)/idjumur : idj(en) n wyyul, idj(en) umur
- *iš deryeṭ, /išnedderreyy : išt n dderreṭ
- *tawid : yttawey d
- nettadyedwel : netta (a)d yedwel
- auššen : uššen

TTefdzemmur
 nettaṭyaweyyericifellaḥen/nettadyazeylamer
 ahttfen
 ayaæemmiayy_l : a æemmi yayy_ul
 qadi qaurzmiry ḡayuyuren : qa di
 senyi : seny-yi
 inna-s/yenna-s
 misemṭexsem

On voit bien que pour un lecteur non participant aux séances de contage, il est très difficile de reconstituer les mots et les liaisons qui entraînent la compréhension. Ce travail exige un premier déchiffrement des lettres, des mots et un effort de segmentation avant de retrouver les ressorts constitutifs du point de vue sémantique: l'enfant-lecteur n'est pas encore sensible aux aspects narratifs de l'histoire écrite et encore moins à ceux qui relèvent spécifiquement de l'oralité. La tâche est si difficile que rares sont les lecteurs qui s'essayent à aller jusqu'au bout de leur tentative de lire le texte. Ce volet ne se pose pas comme problème au niveau de l'oral.

Nous avons essayé de voir si ce genre de problèmes relève de l'usage linguistique dont le support est l'amazigh : nous avons alors demandé aux mêmes élèves de faire le même travail en arabe marocain. Il s'est avéré que les mêmes problèmes se posent. De ce constat découle une remarque : l'élève amazighophone qui rencontre sa langue en classe est confronté à un double problème : son savoir linguistique étant incorporé ne serait-ce que parce que c'est la langue qu'il utilise en dehors de son univers de scolarisation, il doit pouvoir s'en détacher pour mener une

réflexion qui ne s'est jamais posée pour lui comme exercice actif : le savoir incorporé doit être en même temps un savoir su ; l'élève non amazighophone, prêt à apprendre l'amazigh, n'aura pas cette compétence de savoir incorporé ; il doit construire son savoir en même temps que ce qui gère son application sur le plan de l'écriture, ce qui l'amène à saisir la littérature orale, la littérature de la voix (N. Decourt et M. Raynaud :1994, 42) comme une littérature savante. Ce serait le premier clivage qui institue une littérature en quête des indices de vocalité que l'oral assure naturellement. Autrement dit, la voix nomade qui accorde à la littérature orale une vie plurielle, résultat de ses reprises chaque fois uniques, particulières et singulières, qu'il s'agisse du même énonciateur ou non, se perd par l'écriture et la lecture en ce sens qu'il y a forcément des modifications radicales des moyens de conservation et de transmission (la mémoire et le corps tissés cèdent la place au papier et à des fonctions nouvelles liées aux support de perception : il faut regarder le papier, faire les gestes qui accompagnent l'écrit, etc). Ceci ne veut pas dire qu'on est en train de s'installer dans une prédiction qui enterre l'écrit et l'enferme dans une opposition radicale à l'oral. Car lorsqu'il s'agit du langage, il est difficile de se passer tout aussi bien de l'oral que de l'écrit mais les régimes que l'un et l'autre engagent ne sont pas les mêmes. L'écriture doit être un travail conscient et respectueux des exigences, des spécificités et même des apports sur le plan pédagogique de "l'orature" (C. Hagège : 1985, 84) selon un désir déclaré d'afficher les effets de l'oralité. Il s'agit bien d'un chantier à explorer pour y voir comment, par le subterfuge de la typographie, comme

dirait N. Decourt, il est important de faire figurer ce qui est rebelle à la graphie : les intonations, les inflexions de la voix, les rythmes de timbre, etc. coordonnés avec le corps en pleine activité parlante et signifiante. Ces coordinations varient lors de la narration d'une même histoire en fonction de la situation, de l'ambiance, de l'état d'humeur... La somme de toutes ces données est ce qui se perd lors de l'écriture et de la lecture.

Lire une histoire n'est pas raconter, (ré)écrire une histoire n'est pas raconter sauf s'il manifeste une oralité qui se donne à être recomposée pour accompagner la lecture. Entre l'oralité et l'écriture demeure cette frontière qui spécifie, particularise "la qualité littéraire d'une parole qui n'est pas de l'ordre du parler ordinaire, mais qui se veut un objet d'art dont la transmission de bouche ou de livre à oreilles ne peut qu'être mouvance" (N. Decourt, M. Raynaud, *op.cit.*, 47).

La fidélité au texte oral, lors de son écriture, est une illusion. Dans l'opération de l'écriture, il y a une relative trahison en ce sens que le souei vis-à-vis du lecteur est de "faire passer l'histoire", ce qui est déjà autre chose par rapport au texte recueilli. Par ex., dans ce passage tiré de l'une des copies des élèves qui est presque une reprise de la version orale :

*hajit k idjen w>yul ifellahen daymen yettawid
ifellahen Imakla ifellahen idjumur yemlaqa ussen seny-yi
qa di ist n dderreyt qa ur zmir< >a yuyuren seny-yi qa di
ist n dderreyt*

On peut constater qu'il est inutile de commenter le problème qui bloque la compréhension. Pourtant, la reconstruction n'est pas difficile : on aura compris que

l'âne a rencontré un chacal et que ce dernier lui demandé de le laisser monter parce qu'il avait mal aux pieds...

Conclusion

Pour l'activité de rédaction des textes initialement racontés oralement, faut-il présenter le texte intégral à l'état oral avant de procéder à l'exercice de "faire passer le texte" tel que l'écriture l'impose en évitant les répétitions, en signalant par des signes les types d'arrêt à adopter (ponctuation), en proposant des techniques pour reconnaître les tons, les gestes du corps, la respiration, etc. ou alors, comme le dit si bien P. Chamoiseau (1994, 157) :

"Depuis que je m'y applique, j'ai acquis le sentiment que le passage de l'oral à l'écrit exige une zone de mystère créatif. Car il ne s'agit pas, en fait, de passer de l'oral à l'écrit, comme on passe d'un pays à un autre ; il ne s'agit pas non plus d'écrire la parole ou d'écrire sur un mode parlé ; il s'agit d'envisager une création artistique capable de mobiliser la totalité qui nous est offerte, tant du point de vue de l'oralité que celui de l'écriture".

Y a-t-il alors une nouvelle direction qu'il faudrait essayer : penser à des méthodologies qui puissent valoriser l'oralité lorsqu'elle est intrinsèque à une littérature comme la littérature amazighe orale ? Quelques expériences, en l'occurrence celle menée en juillet 2003 auprès des instituteurs chargés d'enseigner le tamazight, montrent bien qu'une chose est certaine : si l'enseignement de cette littérature s'appliquait à suivre l'exemple de ce que les enseignants savent déjà pour l'avoir pratiqué avec les scolarisés (textes arabes ou français), l'échec est assuré parce qu'il ne s'agit pas, justement, d'une littérature écrite.

Les techniques d'approche doivent tenir compte de l'oralité de cette littérature en ce sens que le texte écrit ne sert que comme déclencheur de tout un travail de recomposition et d'adaptation à voix plurielles où le corps vivant sert de médiateur pour relancer la littérarité-oralité. A l'écrit, on n'accordera que le rôle d'initiation à l'écriture selon les règles de morphosyntaxe, de lexique et des exercices traditionnels mais jamais une initiation à la littérature amazighe proprement dite. Le maître d'école doit se faire Poète, conteur, sage, etc. le chantier ne fait que commencer.

Bibliographie

- M. Balat (1999), "Sémiotique et psychanalyse", IRSCÉ, Université de Perpignan (cours dact.)
- A. Bezzai et M. Kossmann, *Berber sprookjes uit Noord Marokko*, Amsterdam, Bulaaq.
- P. Chamoiseau (1994), *Ecrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Folio/Essais.
- N. Decourt, M. Raynaud (1999), *Contes et diversité des cultures*, CRDP de l'Académie de Lyon.
- M. El Medlaoui (1999), *Principes d'orthographe berbère*, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines d'Oujda, n° 25.
- A.J. Greimas et J. Courtés (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette
- C. Hagège (1984), *L'homme de parole*, Fayard.

تحليل تطبيقي لقصيدة باللغة الريفية

عبد المنعم عزوزي

شعبة اللغة الفرنسية بكلية الآداب سايس فاس

و محمد الولي

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية؛ الرباط

1 مَامِي لَعَزِيزْ إِيئُو أَنَانِي يَمْرَشْ

2 شَيْئُو الدَّاتْ إِيئُو غَايْقَبْمَنْ تَهْرَشْ

3 يَنْيْ مَوْتَمْرِيشْدْ أَلْلُوَكْسْ أَوَاغِي

4 ثَعَايَانْعْ أَرِيضَا مَانِي دَايَغِيوي

5 أَبْرِيْدْ نَطُوْمُبِينْ أَرَعُوِينْ دَاسْمَاضْ

6 أَوْشَابْدْ أَدَسُوْعْ زَكْفُوْسُنْسْ أَزْرَمَاضْ

7 وَتَوِّيْ عَامِيْنْ وَتَوِّيْ عَامْ أَنْصْ

8 مَوْنَعْ كِيْشْ إِيْجَنَهَارْ أَيْسُوْمْ يُوْضْ خِيْغَسْ

9 مَامِي لَعَزِيزْ إِيئُو مَامِي بُورَمَحَايْنْ

10 يَنْيَايْ أَرْبَارْ إِيئُو أَشْكْ دَايَغِيْنَعَانْ

11 أَوْتْ أَنْزَارْ أَوْتْ حُمَا دَيْشَرْ جُوْبْ

12 أَتْرَقْحْ أَرِيضَا حُمَا دَيْتَجْحْ الحُبْ

- 13 العداوُ أَرْجَوَادُ الحُبِّ مَا يَنْخَدَامُ
 14 احْكَمْ رَنْثًا أَمْشَنَاوُ ارْمَخْرَنُ
- 15 وَيَا لَلْأَيِّمِ أَشِيخَتُ أَكْرَشْمُونُ
 16 نَشُ يَسْتِينُ بُونَاجُوفُ دَكُوخْرِيحُ اِيْمُونُ
- 17 مَعْلِيكُ ذَايِي تَنْبِيْدُ بَعْدُ اِيْرِي بَعْدُخُ
 18 مَايِمُ ذَايِي تَجِيْدُ أُوْمِي كِيْدَشُ ائُوْمَخُ
- 19 أُوْيُوْرُ شُوَايِ شُوَايِ اْمُوَاْمَانُ ذِيْثَارَا
 20 قَا يَمُشْنُ اِيْنُو مَا كِيْحُ اْرِيْضَا
- 21 يَنْبَايِ مَايْمِي تَقْضِيْضُ دُوْرَادُ اْمُوْفِيْرُو
 22 عَلِي سِيْبَاتُ اَنْشُ مَامِي لَعْرِيْزُ اِيْنُو
- 23 مَشُوَاْفُ اَزِيْرَارُ وَخَافِي ثَبَاسِلَا
 24 اَفَا شَمُ تَطْرَبْطَدُ زَلِيْفُ اَنْمُ اْمَزُوَارُ
- 25 الكِيَّةُ خَالِكِيَّةُ الكِيَّةُ اِيْنُو نَقْرَا
 26 الكِيَّةُ كُوْرِيْنُو جَارِبْدُوْدَانُ اِيْنُو
- 27 الجُوْلُخُ وَاْرِيُوِيْحُ ثَانُ وَاِيْعْرِيْنُ
 28 رَحْرُوْفُ نَتْبَرَاثِيْنُ وَاَشِيْنُ مَا يَنْدِيْنُ
- 29 اَكِيْدَشُ اِسُوْرَاخُ اُوْنُ ذَايْفَهْمَنْ
 30 اُوَانُ ذَايْغِيُوِيْنُ رَعْمَارُ دَكُوْمَايْنُ
- 31 اَبْرِيْدُ نَطُوْمِيْبِيْنُ اُدِيْسُ اَعْرَاغُ لِسَاسُ
 32 اُدِيْنُ اَبْنِغُ اَرْفُوْقِي بُوْنَاجُوفُ ذَاْعَسَاسُ

33 أذقناغ بَطَّاوِينْ أذوذيخْ ذكوانو

34 أومِي قَاغْ تَرِيَّا ذِيونا جُوفْ أَيُّو

35 أواحْ أُنْمعاهاذْ وَكيشْ أُنْمعهيذْخْ

36 مامِي سَكْ ذَمزِيانْ وَزِيخْ تَمْسيميِنَاخْ.

المقدمة

ينبغي، لدراسة قصيدة أمازيغية ريفية، استعاضة المفاهيم الأدبية المتداولة بالاحتكاك التلقائي والعفوي بالنص. ذلك لأن الاستسلام لإغراءات تماسك المفاهيم وشباكها الموهمة قد يجعلنا نضحى بكل ما هو شعري.

تتنمي هذه القصيدة التي نقدم على تحليلها من حيث الدلالة والشكل، إلى جنس شعر "الغزل". وهي قصيدة نقلناها عن تسجيل أغنية. وهذه أول مرة تكتب فيها وتحلل. وفوق أن القصيدة غزلية فإنها تميل في هذا الإطار إلى الغنائية ذات النبرة المتحسرة. وهي تصوير لحال الشاعر النفسية المتأرجحة بين الرضا بما يناله من الحبيبة لمجرد حضورها وبين الخيبة التي يشعر بها بسبب انفلاتها من بين يديه. والواقع أن الحبيب هو دوما في هذا النص سبب المعاناة. إنه سبب مرض المحبوب. ينظر الشطر 2 وتفسخ الجسد. ينظر ش. 8 — 21 — 22. وموت الحبيب. ينظر ش. 10 — 29 — 30. والطغيان. ينظر ش. 14. ومرارة العيش. ينظر ش. 16. والتوريط، ينظر ش. 17 — 18. وتقلب العواطف والنزق والطيش، ش. 23 — 24 — 35 — 36. ش. والعذاب. ينظر ش. 25 — 26. وأخيرا إنه سبب الانتحار والسقوط النهائي في مياه البئر. ش. 33 — 34.

إنها قصيدة يمتزج فيها الإحساس بالألم والشكوى الصريحة تارة والضمنية طورا آخر. وهذا ناتج عن الريبة من

كون الحبيبة متذبذبة وغامضة وينتج عن هذا نوع من الإحباط واليأس ولكنه يأس ينبئ بالانفراج الذي يعبر عنه بواسطة رمز هطول الأمطار وامتلاء الآبار التي تحيي الطبيعة والحب. فإذا كان المطر يحيي الأرض بعد موتها فإنه يحيي رمزيا الحب أيضا، إلا أن هذا التمكن من الحبيبة والعشق القوي هو دوما مصدر معاناة. إنه بعيد عن الرضا التام والإشباع. إن سلطة الحب مهددة شأنها شأن السلطة أو "أرمخزن" المقترن دوما بالتسلط.

فالطبيعة حاضرة هنا بطاقتها الإيحائية والاستعارية الحرة. ويتأكد هذا النزوع من خلال الشطرين 19 – 20، حيث تقارن المشية المتمهلة للحبيبة بسيلان مياه العين السلسة. إن مظاهر الطبيعة حاضرة بقوة في هذه القصيدة حضوراً إيجابياً، من خلال "أمان" و "الذسوع" و "أخريج إمُونن" و "أززار" و "الجُب" و "الترقح"، ومع ذلك فإن لهذه الطبيعة وجهها كارثياً لأن الشرب يتم باليد اليسرى الرامزة إلى إقتراف المحرم. وتبلغ هذه الكارثية قمتها في الشطرين 33 – 34، حيث يغمض العاشق عينيه استعداداً للانتحار في بئر. العاشق يفضل الانتحار عن فقدان الحبيبة. الفقد ليس متحتملاً، وتوقد مشاعر الحب كقيلة بالدفع إلى الموت، وإلا تهاوى الجسد تحت ثقل الهوى.

هذه القصيدة متعددة المعاني، وهي من العمق بحيث أن مجرد قراءتها العابرة قد تسطحها وتقتل معانيها وجماليتها. أنظر مثلاً الشطرين 27 – 28، حيث يشدد الشاعر على أهمية تعلم المرأة الذي يساهم في التواصل الخفي بين العاشقين. الحبيبة القارئة هنا تستطيع أن تقرأ رسائل الحب في الوقت الذي تعجز الأمية عن ذلك. هذا الموقف يعبر بوضوح عن تغير الذهنيات التي تمجد هنا القراءة والكتابة. كما يدين بشكل ضمنى التفكير التقليدي الذي يحرم المرأة من حقها في طرق أبواب المعرفة.

1. الهيكل العروضي القفوي

تنبئ المادة الصوتية للقصيدة لحظة التلقي وقبل إدراك المعنى، عن أن ما نسمعه شعر؛ فبالوزن والقافية والتوازي تتأهب الكلمات لهجر نثريتها.

يقوم هذا النص على النظام المقطعي الكمي العددي. إنه نظام مختلف في رأينا عن النظام النبري كما نعرفه في الشعر الإسباني وعن النظام التفعيلي كما نعرفه في العربية. نحن هنا إزاء شطر يقوم على إثني عشر مقطعاً. الواضح أن الشطر تتخلله وقفة في وسطه، أي بعد كل ستة مقاطع. إلا أن الوقفة الثانية والرابعة تتفقان على الاختتام في الغالب، وليس دائماً، بنفس الساكن والحركة. إنها القافية التي تتصور في شطرين. إلا أن القافية هنا قد تعيش حالة من الكفاف إنها قد تركز على مجرد الاشتراك في الحركة *assonnance*. نلاحظ هذا في الأشطر 5 — 6 و 7 — 8 و 13 — 14 و 19 — 20 و 21 — 22 و 23 — 24 و 25 — 26. إلا أن هذا التباين قد يقرب الشقة بدعم تطابق الحركة بحرف متشابه من قبيل الشطرين 7 — 8 والشطرين 13 — 14. إلا أن القافية نفسها قد تتقوى فتقوم على تشابه كلمتين متجانستين كما نلاحظ في الشطر الأول.

2. البناء اللفظي المتوازي

التوازي أو التقسيم أو التقطيع، بالفرنسية *parallélisme*، هو تناظر نحوي صرفي كمي عروضي قفوي بين مركبين متجاورين. ففي المثال:

11 أوْتْ أَرْارُ أوْتْ حُما دَيْشَرُ جُوبْ

12 أترْفَحْ أَرِيضاً حُما دَيْبَجْ الحُبْ

في هذين الشطرين أربعة أقسام عروضية ولغوية متناظرة كماً وصرفياً وصوتياً. إن الأقسام 2 و3 و4 جمل تابعة فعلية مقفاة متألفة كلها من كلمتين. هو هذا التوازي. ولقد تقوى بالعروض وبإلباسه لباس الاستعارية: "أثْرِقْخَ أَرْضًا، أَدْيَجْخَ الحُبَّ" وهما تلوين نباتي وإنساني للعشق. هو هذا التوازي الشعري المطعم بالاستعارية.

في التوازي، وهو مهيم في هذه القصيدة، يغرق المتلقي في سيل التشابهات اللفظية فيندرج في مناخ هذه التكرارات الطقوسية منسلخاً من سيولة الخطاب النثري السديمي الذي لا تتميز فيه الحدود ولا يلاحظ وجوده. بالتوازي "تغدو الكلمة أكثر من مجرد ظل لفظي، بل تصبح شيئاً يتمتع بكل الحقوق". إنه إحدى الخاصيات الجوهرية للشعر. يؤكد الدارسون المحدثون أن هذه الخاصية انتقلت إلى الشعر من الإنشاد والغناء والرقص والطقوس البدائية. التوازي خطاب بدائي يستخدم للتعبير عن كل ما لا يستطيع النثر التعبير عنه

يتمثل هذا التوازي في القصيدة التي بين أيدينا في إفراغ كل الأطراف المتوازنة في هيكل ستة مقاطع في الغالب. هناك في القصيدة تصادف الوقفين الإيقاعية واللغوية حسب عبارة جان كوهين. هذان المركبان المتوازيان قد يكونان جملة واحدة مركبة يكون في الغالب الطرف الثاني قيدا للجملة أي مكمل كما نلاحظ في الشطرين 5 - 6 و10 و18 و20 و28 و30. وقد يكون الطرفان معاً تابعين لجملة أساس سابقة كما في الشطر 34. وقد يكون الطرفان المتوازيان جملتين مستقلتين. ففي الشطر 15 نجد الطرفين أمراً وخبراً منفياً. وفي الشطر 23 نصادف النداء والأمر المنفي أو النهي. وفي الشطر 21 نصادف الاستفهام والخبر. وفي البيت 7 نصادف الأمر متكرراً في الطرفين.

فيكتور إيرليخ، الشكلائية الروسية، ترجمة محمد الولي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 2000، ص. 27.

3. لعبة الاستعارية والتصويرية.

الصورة، سواء في صيغتها الاستعارية أو التشبيهية، "عنصر محسوس يقتنصه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه ويستخدم ذلك العنصر لأجل توضيح قوله أو لأجل التمكن من حساسية القارئ بواسطة الخيال".² إنها الظاهرة التي يدعوها أوكتافيو بات³ "أعراس المتناقضات"

هذه هي الخاصية الجوهرية لكل شعر حقيقي. وهي الخاصية التي تشع في سماء هذه القصيدة في مواقع عديدة. فلنعرض عليكم هذا الجرد المختصر:

اللوكس أو اغي ش. 3

أترقيح أريضا ش. 12

العداؤُ أَرْجوادُ الحُبِّ ما يُنْخِدامُ

احكم رننا أمشناؤُ ارمخزن ش. 13 — 14

نش يشين بوناجوف ش. 16

أموامان ذناراً ش. 19

أدوردا أموفيرؤ ش. 21

الكية خالكية ش. 25 — 26.

بوناجوف ذاعساس ش. 32

هناك صور مخفية في زي عبارات معتادة وهي ليست كذلك من قبيل هذا: "أوثُ أنزارُ أوثُ" ش. 11 حيث يخاطب غير العاقل، والحال أنه لا يخاطب إلا الذي يستطيع الاستجابة للنداء. إن هذه استعارة مكنية يمكن أن تضاف إلى الجرد السابق. هذه الاستعارية الندائية والأمرية والنهيية كثيرا ما اعتبرت في البلاغة العربية مجرد خروج للكلام عن مقتضى الظاهر،

² ميشيل لوكيرن نقلا عن فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البلاغية، ترجمة محمد الولي، جريز عائشة، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002، ص. 18

³ Octavio Paz, *El arco y la lira*, ed. Fondo de cultura economica, Mexico, 1990, p. 112

واعتبرتها البلاغة الغربية مجرد محسنات فكر هي كلها استعارات مكنية أي تدرج في حقل البيان ومحسنات المعنى. الاستعارات والتشبيهات هنا شفافة؛ تنتمي إلى جنس الصور القائمة على المشابهات الواضحة. إننا هنا بعيدون عن عصر النُظْم من غموض الشعر.

إن أهم استعارة في هذا النص هي تلك التي نلاحظ في "بُوناجُوف" والتي تكررت ثلاث مرات. وهذه الاستعارة التقطها الشاعر من الرصيد العام الشائع في اللغة الريفية وفي التداول اليومي. "بُوناجُوف" نبتة تصيب أكلها بالدوخة والإغماء وذهاب العقل. ولهذا جاز للريفي أن يستعيره للحب. إلا أن شاعرنا لم يترك هذه الاستعارة دون أن ينفذ عنها الغبار على طريقته الخاصة فحاول أن يطبعها بختمه الخاص. فركب فوق استعارة بُوناجُوف الخابية والقريبة من الاستعمال المعجمي الحرفي استعارة أخرى حينما جعل بوناجوف عَسَّاسًا. "بُوناجُوف" /عَسَّاسُ"

لا ينبغي طي صفحة الاستعارة دون التوقف عند هذه الصور المعتادة التي قد تتخطى الدائرة الثقافية الأمازيغية مثال ذلك: "الكَيْة خَالِكِيَّة" أي الاحتراق بلواعج الحب. إن هذه استعارة عامة في كل الثقافات التي نعرفها. هذا الجنس من الاستعارية ينتمي إلى الخزان المشترك من الصور الإنسانية. الإنسانية كلها تستعير للمجردات والعواطف الأشياء المادية. الحب لا يرى ولهذا نُصِبُ له شبك الماديات. فحينما نجد مبرحاً وأليماً، لا نجد في متناول الأيدي أفضل من النيران. إذ إن الإنسانية لا تتحدث في لغتها اليومية بالنثر وحسب بل إن لغتنا اليومية محشوة بتلك الاستعارات الخابية أو المنسية. وكما يفعل كل الشعراء حينما يتزودون من الخزان المشترك للاستعارات فيفركونها ويلمعونها ويعيدون تركيبها وتأليفها وإدراجها في علاقات جديدة. كذلك فعل شاعرنا مع استعارة "الكَيْة" حينما ذهب إلى أن "كَيْتَه" "ثَغْرِي"، أي عميقة. وحينما جعل حروق الحب تتراكم على بشرته الخ الخ. وحينما كرر "الكَيْة" أربع مرات في نفس البيت.

4. الاستعارية وسلطة التوازي العروضي القفوي

الاستعارية تنقوى أيضاً بإفراغها في هياكل متوازية وعروضية. أنظر إلى الشطرين:

13 العَدَاوُ أَرْجَوَادُ الحُبِّ مَا يَنْخَدَامُ

14 احْكَمْ رَنّاً أَمْشِنَاوُ أَرْمَخَزَنُ

إن الذي بعث الحياة في استعارة بوناجوف هو إفراغها في عبارة موزونة ومتوازنة ومقفاة. وتفتت الاستعارة باحتلالها موقع القافية. فإذا كانت القافية تنكشف أمام أبصارنا وأسماعنا أكثر من غيرها فذلك هذه الاستعارة التي احتلت هذا الموقع. أنظر أيضاً إلى إفراغ نفس بوناجوف في هيكل متواز وعروضي وقفوي وتشبيهي أيضاً. مثال ذلك:

31 أْبْرِيْدُ نَطُوْمُبِيْنُ أُنَيْسُ أَعْرَغَ لِسَاسُ

32 أْذِيْنُ أْبْنِيْعُ أَرْفُوْقِي بُوْنَاجُوْفُ دَاعَسَّاسُ

إلا أن هذه الاستعارية قد تأتي أحياناً بسيطة وعفوية، ولكن ليست خالية من توفد التصويرية الشخصية الحاملة لطابع الذات المتفردة. مثال ذلك:

19 أُوْيُوْرُ شُوَايْ شُوَايْ أُمُوَامَانُ ذِيْثَارَا

20 قَا يَمْشِنُ إِيْنُو مَا كَيْخُ أَرْيَضَا

إلا أن هذه البساطة نافذة؛ فلا أحد غير الشاعر فكر في هذا الربط العفوي، ولكن الشعري، بين المشي وسريان مياه العيون.

5. الاستعارية والاحترق العاطفي

هذه الاستعارات تتغذي في مجملها من الانفعال والمعاناة، فلولاً المعاناة لما وجد شعر. إذ خاصية الشعرية الأساسية التعبير عن حسرة ما وفقد لا يُعوّض. من الضروري لأي شعر جيد الضرب على الأوتار الجنائزية. الشعر الحقيقي تعبير عن الآلام المبرحة. إلا أن هذه التعبيرية لا يمكن أن تتجسد حقاً إلا في لغة استعارية. "الشعر، حسب جان كوهن في الكلام السامي، يقوم على وحدة انفعالية لا مفهومية". إلا أن هذه الانفعالية تناسبها الأقوال الموزونة، لسبب بسيط هو أن الوزن يقتضي الغناء والغناء لا يستقيم إذا لم يكن حاملاً لنبرات الحسرة، والاستعارة نفسها ينبغي أن تكون متحسرة. كذلك الأمر في هذه القصيدة. إننا نساير شاعرنا في موكب جنائزي، أي الخوف من خسارة المعشوق. ولهذا تتكشف نيمة الموت، الذي يصل إلى حدود الانتحار، بكثرة في القصيدة. ومع الموت المرض. أنظر الأسطر: 2 و 8 و 10 و 21 و 26 و 30 و 33 الخ.

يتدعم هذا الإحساس المتجسد في وقائع معجمية بالتوسل بالخطابات التعبيرية أو الإنشائية: لاحظ هيمنة النداء والاستفهام والأمر والنهي والتعجب والتمني. من الناحية اللغوية المنطقية العبارات الإنشائية تعبير عن حركة الانفعال أو الرغبة، مقابل العبارات الخبرية التي تعبر عن حالات الأشياء. إلا أن العبارات الوصفية الخبرية في ظاهرها هي في الشعر تعبير عن انفعال قوي. "الجوّح". إن الحكاية هنا جملة خبرية، ولكن فعل القسم هو أخطر من ذلك بكثير. إذن هي خبرية في شكلها إنشائية في محتواها، حسب لغة البلاغيين الخادعة، وغنائية حسب تعبيرنا. الغنائية تعني شعرية يُعغَى بها على أنغام الليرة؛ والواقع أن أجمل الغناء هو للتعبير عن الخسارات الإنسانية الكارثية. لهذا نعجب بالغناء الأمازيغي الأطلسي لأن هناك بكاء متصلاً. ليس تعبيراً عن أماري. الليرية هي خاصية كل شعر رفيع. وليست

خاصية الشعر الرومانسي وحده. الرومانسية عمقت هذا الإحساس، ولكنها لم تخلقه.

هكذا أمكننا الاستمتاع بقراءة قصيدة تعبر بشكل عفوي وظهري عما يختلج في صدر كل المحبين، ولكن لا يستطيع كل المحبين أن يجسدوا تحاربهم العشقية في قصيدة مثل هذه. الشعراء الكبار وحدهم هم القادرين على شحن انفعالهم في مادة الشعر ويؤمنون بذلك نقل العدوى إلى الآخرين. ولهذا لا تعود المعاناة حالة فردية مسيجة في قلب شخص مفرد. بهذه الطريقة يمكن للشعر الأمازيغي أن يشق طريق التدوين والتحليل والدراسة. وإن يكسب قراء كثيرين وتداولاً أوسع وإشعاعاً أكبر داخل وخارج الحقل الأمازيغي. وهكذا يمكن صونه من الضياع المحتمل.

Amazigh : la production culturelle entre oralité, écriture, audio-visuel et Internet

Daniela Merolla
Université de Leiden, Pays-Bas

Ma communication touche au renouvellement littéraire et artistique amazigh (berbère) qui trouve expression dans les productions théâtrales et cinématographiques actuelles et dans Internet¹. Le théâtre et l'audiovisuel, comme la création de 'websites', sont devenus un terrain d'expérimentation artistique ainsi qu'un moyen puissant de critique sociale et de construction identitaire. Cela ne veut pas dire que la production culturelle dans l'oralité ne fonctionne pas au présent, puisque les genres oraux berbères sont bien vivants. Mais l'on assiste au renouveau des formes et des thèmes dans une interaction entre oralité, écriture et oralité 'médiatique' qui est réalisée par des auteurs insérés dans plusieurs circuits de production littéraire orale et écrite. Un autre aspect caractéristique du renouvellement littéraire est le mouvement d'entrecroisement entre la production au Maghreb et celle de la diaspora, ce qui est activé par plusieurs écrivains, acteurs et régisseurs qui travaillent dans les deux côtés de la Méditerranée et plus récemment aussi grâce à la communication et la diffusion par Internet.

¹ Le texte de ma communication se fonde sur deux articles publiés respectivement dans *The Journal of North African Studies* (Merolla 2003) et *Afrika Focus* (Merolla 2004). Ma recherche a eu lieu grâce au financement de l'Organisation Néerlandaise de la Recherche Scientifique.

Bien qu'il y ait une production écrite en tamazight de plus en plus étendue, la création contemporaine par l'écrit pose des problèmes aigus de communication entre les auteurs 'lettrés' et leur public². On touche bien entendu à la question connue de l'alphabétisation diffusée au moins par l'école publique. Si un passage 'généralisé' à l'écrit en tamazight reste visé par les écrivains, et les 'acteurs culturels' en général, il n'y pas lieu de s'étonner qu'aujourd'hui la création artistique passe largement par des genres et des médias qui favorisent la communication orale, comme la chanson, le théâtre et les vidéos. La comparaison avec les expériences du développement artistique contemporaines dans d'autres langues africaines, comme l'Haussa, le Yoruba, ou le Swahili, pourra donner quelques indications ou suggestions à la fois aux chercheurs et aux écrivains de langue tamazight. Sans essayer la comparaison dans cette communication, je voudrais toutefois dire que la présence croissante des vidéos ainsi que des revues et journaux électroniques sur Internet nous suggère l'idée que le rapport entre la production écrite en tamazight et sa diffusion chez le public amazighophone n'est pas seulement une question d'alphabétisation, mais elle est tirée aussi aux développements qui ont lieu dans la société en général et aux possibilités financières et technologiques.

Le théâtre

Le théâtre qui a vu le jour récemment au Maghreb diffère des formes théâtrales orales déjà connues et intégrées dans les rites religieux ou dans les autres moments importants de la socialisation. Si l'on considère

² On n'a pas encore de données sur la lecture en tamazight. Les lecteurs, pour le présent, restent restreints aux circuits universitaires et à l'activisme culturel, mais on aura probablement des changements avec la récente intégration du tamazight dans les écoles au Maroc.

le théâtre dans la forme d'une pièce écrite et jouée dans l'espace clos d'une salle, je crois que les premières expériences de théâtre en tamazight sont les pièces jouées en taqbaylit dans les années 1970. Il s'agit, avec plus de précision, de la pièce *Mohamed, prends ta valise !* de Kateb Yacine. La troupe de Kateb Yacine en fait utilisait l'arabe dialectal et le berbère kabyle (taqbaylit) pour se rapprocher du public algérien³.

Dans la même période, Muhand U Yehya publiait ses adaptations en kabyle des pièces internationales avec une influence majeure de théâtre européen (Beckett, Brecht, Molière, Pirandello). Le ton typique de ces pièces théâtrales est celui de l'ironie et de la dérision qui vise toute forme de totalitarisme étatique ainsi que, et peut-être encore plus, les stéréotypes, les idées enracinées, les faiblesses et les illusions du public kabyle. Dans une interview accordée dans les années quatre-vingt, U Yehya expliquait que traduire et recréer des pièces était pour lui une étape du développement de la tradition littéraire en kabyle (1985, p. 44). Dans le même entretien, U Yehya disait ensuite que publier sur cassette audio et vidéo était ce qui correspondait «le mieux aux exigences de l'heure» à cause de l'analphabétisme.

Au cours de la dernière décennie, la production théâtrale kabyle en Algérie et en France a augmenté et un grand nombre de pièces ont été jouées par des acteurs professionnels mais aussi par des compagnies semi-professionnelles et par des amateurs⁴. Je parle d'acteurs professionnels dans le sens que ces artistes ont la possibilité de se consacrer exclusivement au théâtre : tandis que pour les acteurs semi-professionnels, les

³ Pour la période précédente, voir les textes publiés dans les Fichiers de Documentation Berbère (cf. la communication de M.M-A.Salhi).

⁴ En tout manque de données bibliographiques, on dira qu'il y a plusieurs dizaines de pièces qui ont été jouées en tamazight ou en forme bi ou trilingue. Voir Siagh 1991.

moyens de subsistance sont dû principalement à d'autres activités.

De manière générale, on dira que si le théâtre amateur kabyle reste très lié à la langue maternelle, à la fois pour le type d'auditoire et l'engagement en faveur du berbère, les compagnies professionnelles utilisent plusieurs langues, c'est-à-dire l'arabe, le français et le kabyle. C'est le cas par exemple du célèbre acteur Mohamed Fellag qui, en Algérie, a créé et joué des pièces dans ces trois langues. Quelle que soit la langue utilisée, Fellag ponctue ses 'one-man-shows' de mots et d'expressions tirés de ses deux autres langues. En France, cela a été un des éléments de son grand succès auprès du public 'monolingue' français ainsi que chez les immigrés plurilingues. Les pièces de Fellag racontent avec un humour corrosif l'histoire et le présent tragique de l'Algérie. L'ironie est souvent présente déjà à partir du titre. Par exemple, dans la pièce *Djurdjurassic bled*, on trouve le jeu de mots entre le titre du film américain *Jurassic Park*, le nom des montagnes de la Kabylie centrale Djurdjura, et le *bled* – le village en arabe algérien/maghrébin. L'auto-dérision, l'humour et l'ironie socioculturels, qui jouent souvent avec le multilinguisme des auteurs et du public, caractérisent ce théâtre multivocal et multilingue.

Au Maroc, je crois que le début du théâtre amazigh moderne est marqué par les pièces de théâtre de Moumen Ali Safi, publiées dans les années 1980. Les pièces de Moumen Ali Safi sont écrites dans le tachelhit de la région de Casablanca et il s'agit des textes métaphoriques et poétiques qui mettent en jeu les questions existentielles ainsi que l'oralité et l'écriture en berbère⁵. Si ces textes

⁵ *Ussan semmudjîn* ou *Les jours froids* présente un village forcé de réfléchir sur lui-même et sa propre façon de vivre quand un matin le soleil ne se lève pas, tandis que la question de la langue est traitée dans *Tighri n thrat* (*Lecture d'une lettre*) à travers la recherche déçue d'une vieille femme. La vieille femme reçoit une lettre de son fils émigré en France, le premier contact avec lui depuis vingt-cinq ans. Après de vaines recherches, elle trouve finalement

signent le début du théâtre moderne en chleuh, il y a eu des autres expériences de théâtre dans le cours des années quatre-vingt-dix. Plusieurs compagnies d'acteurs sont devenues actives dans la région de Casablanca. Entre les compagnies les plus connues du public amazighophone, je peux mentionner 'Tifawine', et en particulier les acteurs Abdellatif Atif et Ahmed Nassih, et aussi le musicien et acteur Brahim Hannoudi et sa femme Fatima Joutam, qui ont joué plusieurs pièces de théâtre avec le groupe 'Timitar', et je voudrais mentionner aussi Rachid Boulmazghi plus connu comme Aslal, qui est monologuiste.

La naissance du théâtre écrit en tarifit est dû à Azaroual Fouad qui a écrit au moins sept pièces de théâtre et un roman⁶. Dans l'entretien que nous avons eu il y a quelques années, Azaroual Fouad nous a indiqué un itinéraire artistique semblable à celui de U Yehya pour le théâtre kabyle⁷. Son intérêt est né avec le théâtre joué en arabe et en français, ce qui l'a conduit à traduire des textes en tarifit avant de se décider à écrire et monter des pièces nouvelles. De même, le choix du théâtre n'est pas seulement lié à son propre intérêt artistique, mais aussi à la nécessité de communiquer avec le public. La réaction du public amazighophone a été très positive⁸.

un garçon qui peut la lire, mais ni lui ni elle ne peuvent en comprendre un mot parce que la lettre est écrite en arabe.

⁶ Son premier monodrame met en jeu la recherche identitaire d'un intellectuel amazigh qui passe en revue l'histoire des langues et cultures du Maghreb, du tamazight à l'arabe, au latin et au grec. Dans d'autres pièces, traitant plus directement des difficultés de la vie au pays et dans l'émigration, la critique sociale touche aux aspects absurdes de la quotidienneté avec des influences de Kafka et Gogol, comme dans *Aryur-ou luzzen (Mon âne bien aimé)* où un âne obtient un diplôme et fait carrière dans l'administration.

⁷ Nous tenions à remercier Azaroual Fouad que nous avons rencontré à Nador en octobre 2000.

⁸ Azaroual Fouad et Farouk Aznabet nous ont dit qu'une fois, le public applaudissait et battait des pieds en rythme, si fortement après la représentation '*Allal en Allemagne*' (l'histoire d'un émigré en Europe), qu'ils

Comme dans le cas de la production en chleuh, dans le Rif aussi des acteurs avaient également commencé à jouer en tarifit des pièces déjà connues en arabe, ou des adaptations de sketches et de contes. C'est le cas de Farouk Aznabet qui, ayant joué pendant plusieurs années dans le théâtre amateur arabe, avait très tôt porté en scène des pièces en tarifit pour mieux réussir à entrer en contact avec le public amazighophone. Toutefois, c'est dans les années quatre-vingt-dix qu'il a décidé de passer décidément aux pièces 'solo' en tarifit⁹. Pour créer ses pièces, Farouk Aznabet a collaboré avec plusieurs écrivains, parmi lesquels Azaroual Fouad et Ahmed Ziani qui travaille dans le Rif et aux Pays-Bas. Aznabet lui même a joué ses pièces non seulement dans le Rif, mais aussi dans plusieurs villes marocaines, belges et néerlandaises, et exactement aujourd'hui il y a une représentation de Farouk dans la ville de Utrecht aux Pays-Bas¹⁰.

Tous les acteurs et les écrivains interviewés sont toutefois d'accord sur le fait que le développement du théâtre amazigh au Maroc est lié aux moyens institutionnels et matériels. Plusieurs d'entre eux nous ont dit que leur expérience majeure s'est effectuée grâce au théâtre de langue arabe ou française, et que l'engagement personnel et financier pour poursuivre des études ou le travail artistique est actuellement exorbitant pour ceux qui voudraient se consacrer sérieusement au théâtre amazigh.

ont presque craint que la salle — qui était située dans une ancienne maison de jeunesse — ne s'effondrât.

⁹ Entretien personnel.

¹⁰ Ses pièces sont quelquefois situées dans le présent et d'autrefois dans un espace-temps épique et fabuleux. Par exemple, dans *La cité des rêves*, deux anciens rois berbères (Jugurtha et Taqfarinas) s'en prennent l'un à l'autre et s'adressent à Numidia, la terre imaginaire des Imazighen. Dans *Nanja*, la fille de l'ogresse est représentée seulement par ses tresses et sa voix, mais on ne la voit jamais : c'est la vie des femmes qui restent toujours chez elles et la télévision est leur seule forme de communication avec le monde extérieur.

La professionnalisation ne peut donc se réaliser que par la subvention privée ou étatiques.

Si au Maroc la question des moyens financiers reste un problème, aux Pays-Bas et dans les autres pays de l'émigration amazigh, la situation s'est déjà évoluée vers la professionnalisation grâce aux possibilités de spécialisation et de supports financiers. Le trajet du régisseur et acteur Chaib Massaoudi est emblématique : après d'autres expériences de travail aux Pays-Bas, il a décidé de se consacrer au théâtre et il a bien réussi. Au cours des dernières années, il a mis en scène deux pièces tragi-comiques, *Taslit et Roméo* (en neerlandais) et *Rabiaa, Buzeyyan et le permis de séjour* (en tarifit avec sous-titres en néerlandais), qui ont obtenu des critiques positives et un accueil chaleureux aux Pays-Bas¹¹. Grâce à une subvention de la fondation néerlandaise *Prins Claus*, ce dernier travail a aussi été joué à Ceuta en 2002, et après la troupe a obtenu l'autorisation d'effectuer une tournée dans le Nord du Maroc. Maintenant, Chaib Massaoudi est en train de mettre en scène des pièces de théâtre en coopération avec Abdelkader Benali, un romancier originaire du Rif mais qui est émigré avec sa famille aux Pays-Bas quand il avait sept ans. Le premier roman de Abdelkader Benali, *Bruiloft aan zee* (Noce à la mer) et aussi son dernier roman *De langverwachte* (L'enfant tant attendu) ont reçu des prix littéraires prestigieux aux Pays-Bas et en France et ils ont été traduits dans plusieurs langues.

Comme dans le cas des écrivains et des acteurs kabyles, on constate donc une continuité de la production

¹¹ Voir Schaap 2002. Les pièces mises en scène par Chaib Masasaoudi ont été écrites par Omar Boumazzough qui parvient à réunir des thèmes internationaux et le patrimoine berbère dans la pièce *Taslit et Roméo*, jouée de manière convainquante entre autres par l'écrivain et musicien Mustapha Ayned. La pièce *Rabiaa, Buzeyyan et le permis de séjour* traite par l'ironie et l'absurde la situation des émigrés rifains et de leur langue. Deux histoires tragiques, mais enrichies de traits hilarants.

culturelle entre le pays d'origine et l'émigration rifaine qui s'est orientée vers la Belgique, l'Espagne et les Pays-Bas. Et il faut dire qu'il y a dans les dernières années une véritable effervescence de la création artistique marocaine, amazighe en particulier, aux Pays-Bas avec plusieurs compagnies d'acteurs et actrices très jeunes qui travaillent surtout dans les villes, comme Amsterdam, Utrecht et Rotterdam.

Si l'on regarde la production théâtrale dans son ensemble, il faut dire qu'il s'agit d'une création artistiquement et socialement engagée, qui utilise souvent l'arme de la dérision et de l'ironie non pas seulement pour critiquer la société la plus élargie mais aussi les individus et leur propre communauté familiale et villageoise. Les thèmes les plus courants sont l'injustice sociale, la corruption, l'immigration, les rôles féminins et masculins dans la famille et la société, mais aussi, comment on a déjà dit, les contradictions et les mesquineries individuelles. Un thème de relief est enfin l'amour pour la langue, pour le tamazight. Évidemment, ces thèmes sont traités différemment d'une pièce à l'autre et l'on a donc de la tragédie comme de la comédie ou des genres d'amusement plus ou moins léger.

Une question très débattue concerne ensuite la langue des pièces de théâtre en tamazight. D'un côté, pour adhérer au réalisme narratif, on veut faire parler les personnages dans la langue qui correspond le mieux à leur position socio-culturelle : l'on trouve donc l'utilisation de la langue quotidienne avec les emprunts à l'arabe et au français; d'un autre côté, on veut contrer le risque de perdre de vitalité du tamazigh par un effort volontariste de recherche linguistique en récupérant les mots anciens et désuets et en rénovant le vocabulaire dialectal avec des néologismes. Mais il ne faut pas penser qu'il y a une division nette, il s'agit plutôt de tendances dans un

continuum. Par exemple, Farouk Aznabet nous a dit qu'il essaie d'utiliser une langue accessible et quotidienne mais avec l'insertion de certains termes anciens pour en éviter l'oubli, ce qui donne aussi un effet poétique à ses textes.

Une autre question ouverte dans les entretiens que j'ai eus, concerne la participation restreinte des actrices au théâtre amazigh. Bien qu'il nous semble que la situation évolue, et cela certainement dans les pays de l'émigration, la participation restreinte des jeunes actrices est déplorée par plusieurs écrivains et acteurs (Lazrak 2000). L'écriture féminine en berbère au Maroc est encore limitée. Par exemple, nous avons rencontré trois femmes auteurs, Fatima Bouchane (Sous), Aicha, et Fatima Bouziane (Rif), dont seulement la dernière a publié ses écrits (en arabe). Elles ont créé des récits modernes fondés sur des thèmes tirés de contes berbères. Fatima Bouchane, la plus jeune, a essayé la traduction en berbère d'un roman et l'écriture d'un scénario.

Un aspect important de la création contemporaine est ensuite l'interaction entre plusieurs média. Une des pièces de Chaïb Messaoudi, *Rabïaa, Buzeyyan et le permis de séjour* était par exemple, bien connue dans le Rif avant même d'être représentée puisqu'un enregistrement du texte sur cassette a trouvé sa voie dans le circuit informel et est devenu très populaire dans la région (Messaoudi 2000). Il ne s'agit pas d'un cas isolé, puisque l'interaction entre théâtre et oralité médiatique est une caractéristique forte de la production culturelle amazighe d'aujourd'hui. Non seulement les pièces sont diffusées grâce aux enregistrements sur cassettes, mais les acteurs de théâtre travaillent également dans la production de vidéos. Une des premières pièces jouées par la troupe Tifawine dans les années 1980, *Tagodi*, est devenue fort populaire après sa production en vidéo en 1995. Que les vidéos soient 'officielles' ou des copies illégales, leur distribution soutient la communication entre auteurs, acteurs et public

plus efficacement que le théâtre seul ou les publications écrites qui demeurent encore l'apanage d'un public plus limité.

Vidéos et Films

Malgré les grandes difficultés de financement, diffusion et réalisation, dans les années quatre-vingt-dix au moins une cinquantaine de vidéos en tachelhit ont vu le jour. Aujourd'hui on peut trouver des copies de films vidéo en tachelhit sur tous les marchés marocains comme dans plusieurs villes de France, de Belgique et des Pays-Bas¹².

Entre autres, on peut mentionner le film *Bu Tfinast* (l'homme à la vache) du cinéaste et chanteur Agouram Salout, qui a été un des premiers réalisateurs de vidéos en berbère tachelhit (Maroc)¹³. Parmi d'autres titres connus, figurent *Tagodi* (Le chagrin, 1995) de Ahmed Badoui avec la troupe Tifawine, *Tassaste* (Le problème, 1994) de Agouram Salout avec Brahim Hanoudi et Fatima Joutan, *Moker* (1996) de Ahmed Larbi et Agouram Salout avec Fatima Taboukhouchte, *Tamghart worgh* (La femme en or, 1992) de Lhoussaine Bounizakam avec la troupe Tifawine, et *Tihiya* (biographie de F. Tabaamrante, 1994) de Ahmed Larbi et Mohamed Walkader avec la chanteuse Fatima Tabaamrante. La plupart des histoires narrées dans ces films sont situées dans une ambiance rurale et mettent en jeu des relations familiales et d'amour donnant dans la farce plutôt que dans le drame, ce que l'on pourrait

¹² Comme dans le cas du théâtre, on n'a pas les données exactes. Toutefois, on dénombre au moins une cinquantaine de titres de vidéos offerts dans les magasins à Casablanca (et environs) et dans les marchés d'Amsterdam. Une courte cinématographie berbère est dans Fodil 1997.

¹³ Le thème est tiré d'une histoire bien connue, celle d'un brigand qui veut vendre sa vache et devenir un honnête homme, et ce film vidéo a obtenu un succès inattendu.

presque qualifier par le terme anglais de 'soap', on dira une sorte de 'soap' rural.

Cette production vidéo se différencie de la production des premiers films du cinéma en berbère kabyle (Algérie). La production en berbère kabyle, bien plus limitée, concerne des films pour le grand écran (cinéma) dont la réalisation est le résultat de la coopération de plusieurs partenaires, de différentes sources de financement et de longues années de persévérance de la part des réalisateurs et acteurs¹⁴. Le premier film, *La colline oubliée, Tawriɛt itwattun* (1994) de Abderrahmane Bouguermouh, est l'adaptation d'un des romans les plus célèbres - et controversés - de l'écrivain Mouloud Mammeri. Il s'agit de problèmes existentiels, d'amour et d'identité, dans un village kabyle d'avant la guerre de libération. La vie et l'honneur dans le monde villageois à l'époque coloniale sont repris ensuite dans *Machacho, Il était une fois* de Belkaem Hadjadj et dans *La montagne de Baya, Adrar n Baya* (1997) de Azzedine Meddour¹⁵. Tous ces films comportent une tonalité lyrique et dramatique et le dernier en particulier a un caractère légendaire. Bien que situés dans un espace-temps révolu, celui de la colonisation et d'un monde traditionnel presque a-historique, ces films communiquent un message actuel sur la nécessité de respect à les individus et leurs aspirations ainsi qu'une dimension épique du monde berbère et l'amour pour la langue et la culture amazighes.

Aujourd'hui, la différence entre les films de cinéma en kabyle et les vidéos en tachelhit pourrait être simplifiée en termes de savante vs. populaire. Les films de cinéma sont des productions coûteuses fondées sur des textes

¹⁴ Par exemple, Azzedine Meddour avait commencé à s'activer pour le film *Adrar n Baya* presque dix ans avant sa réalisation.

¹⁵ Le double titre indique que ces films ont été présentés avec des sous-titres en français.

littéraires, avec des aspirations esthétiques et culturelles liées à la revendication berbère. Les vidéos sont des productions au budget limité, bien qu'elles aient des ambitions artistiques, elles sont plus directement orientées vers le marché local. Ils tendent donc à reproduire le discours social de la communauté de destination, en particulier de la classe urbaine moyenne de Casablanca ou Rabat et sa perception de la vie rurale. Une caractéristique que les films de cinéma et les vidéos ont toutefois en commun est l'interaction entre écriture, théâtre et musique dans leur réalisation. Dans tous les cas, les acteurs des films viennent du monde du théâtre et de la musique. Plusieurs musiciens, chanteurs et chanteuses ont été recrutés par les réalisateurs ou ont eux-mêmes réalisé des productions audiovisuelles.

La production audiovisuelle semble répondre à une demande diffusée entre plusieurs couches de la population amazighophone: elle a été en fait accueillie avec un grand enthousiasme dans le monde des mouvements associatifs culturels comme par le public urbain et rural amazighophone.

Internet

Quel est donc le rôle de Internet dans les développements artistiques des Imazigheren ? On a déjà mentionné le fait qu'il y aura la nécessité d'une subvention financière pour professionnaliser la production du théâtre et du cinéma. Un problème similaire concerne aussi la diffusion d'une telle production qui, sans moyens, ne peut circuler qu'avec difficulté. C'est dans cette situation que Internet devient un moyen très important de diffusion, pour ses caractéristiques d'accès et de diffusion relativement peu chers.

Je crois qu'il y a actuellement au moins une cinquantaine de sites amazigh sur Internet. C'est

probablement intéressant de mentionner que ces sites sont souvent multilingues : il y a donc la présence de plusieurs langues, ce qui nous donne l'indication d'une approche de la communication souple et pragmatique, donc moins idéologique. La référence à la langue tamazight marque toujours ces sites Internet, mais dans certains cas les sites sont écrits dans les langues de la communication internationale usuelle, c'est-à-dire, l'anglais, le français, et l'arabe, ou dans les langues de la "nouvelle" diaspora, comme le néerlandais et l'italien ; dans les autres cas, les sites Internet présentent une sorte de double voix, avec des pages en tamazight et d'autres dans une des autres langues ; dans d'autres cas encore, l'on peut choisir entre la version du site en tamazight, en anglais ou en français. Il me semble que pour l'instant, cela est dû d'un côté au fait qu'une bonne partie de ces sites sont organisés grâce à l'activité importante et sérieuse des Imazighen en émigration ; de l'autre côté, il y a la volonté de communiquer avec le plus grand nombre possible d'individus, exactement comme dans le cas du théâtre et de la vidéo.

En effet, comme une base d'alphabétisation pour utiliser Internet, est nécessaire l'élargissement croissant de la scolarisation et des lieux d'utilisation d'Internet (les "cafés Internet") un peu partout a contribué à l'élargissement de son public. Il faut aussi dire que dernièrement il semble que les écoliers sont portés plus facilement à l'utilisation de Internet qu'à la lecture de textes littéraires, mais on n'a pas de données statistiques précises. Ce qui est certain, c'est que les sites Internet ont une fonction de plus en plus importante pour ce qui concerne la diffusion de la production littéraire et artistique. Il faut considérer que : 1. les websites présentent plusieurs pages d'information sur les nouvelles productions artistiques en tamazight ; 2. ces sites rendent aussi possibles la publication de textes en tamazight et leur

diffusion, 3. la fonction attribuée à la création culturelle dans les sites amazigh révèle l'importance d'une telle production dans la recherche de soi et de sa propre identité.

Les sites Internet prennent donc le rôle de 'vitrine' (étalage) globale pour la production artistique amazigh et dans le même temps ils contribuent à diffuser l'idée qu'une création contemporaine autonome en tamazight (au-delà de la création orale) est possible, et qu'il est possible de la diffuser pour un public plus élargi que la communauté linguistique régionale restreinte.

En conclusion, il me semble qu'on peut mentionner deux aspects centraux du renouvellement littéraire amazigh. Le premier aspect est que le théâtre et l'audiovisuel sont devenus un terrain d'expérimentation artistique ainsi qu'un moyen puissant de critique sociale et de construction identitaire. Une autre caractéristique est l'interaction entre la production au Maghreb et celle de la diaspora, ce qui est activé par plusieurs écrivains, acteurs et régisseurs qui travaillent des deux côtés de la Méditerranée. Une telle interaction est renforcée par la diffusion par Internet, ce qui tend ensuite à activer et accélérer les processus en acte dans les pays d'origine comme dans la diaspora.

BIBLIOGRAPHIE

- Fodil, R., Cinématographie berbère, *Tiziri*, nov. 1997 : 42-43.
- Lazrak L., (Entretien avec Laïla Lazrak). Theater: interview met Laïla Lazrak, actrice uit Rif, *Rif Bulletin*. Association Amazigh Syphax, Utrecht, Pays-Bas, année 2, no. 2, 2000 : 21-22.

- Massaoudi C., (Entretien avec Chaïb Massaoudi), Amazigh Theater in Nederland, gesprek met Chaïb Massaoudi, *Rif Bulletin*, association Amazigh Syphax, Utrecht, Pays-Bas, année 2, no. 1, 2000 : 10-13.
- Merolla D., Digital Imagination and the 'Landscapes of Group Identities': the Flourishing of Theatre, Video and 'Amazigh Net' in the Maghrib and Berber Diaspora, *The Journal of North American Studies*, vol. 7, no. 4, 2002 : 122-131.
- Merolla D., De la parole aux vidéos. Oralité, écriture et oralité médiatique dans la production culturelle amazigh (berbère), *Afrika Focus*, 2004.
- Schaap W., Stadsschouwburg pakt uit met El Fraaja, *Utrechtsnieuwsblad*, 23-9-2002.
- Siagh, Z., Le théâtre amateur en Algérie : choix et usage des langues, *International Journal of the Sociology of Language*, 87, 1991, pp. 71-82.
- U Yehya M., (Entretien avec Muḥend U Yehya), *Tafsut* (Tizi-Ouzzou), no. 10, 1985 ; 43-64.

Le passage de l'oral à l'écrit : problèmes de calques syntaxiques, emprunts et néologies

Noura Tigziri

Doyen de la Faculté des Lettres de Tizi Ouzou

La langue berbère est répartie sur un vaste territoire. Si l'intercompréhension reste possible entre locuteurs d'une même région berbérophone, elle devient difficile avec l'éloignement des populations berbérophones.

Depuis l'introduction de l'enseignement de Tamazight à l'université algérienne en 1990 et plus tard à l'école en 1995, et son introduction dans la communication (télévision et radio) on assiste à l'utilisation d'une langue amazighe incompréhensible par ses locuteurs : cela commence par la chasse aux emprunts intégrés ou non, la création de néologie d'une façon systématique et anarchique, des calques syntaxiques et on va même jusqu'à la création d'expressions totalement étrangères à la langue. Les kabylophones ne se reconnaissent plus dans la langue diffusée sur les ondes de la radio kabyle. On assiste à la reproduction du schéma appliqué sur l'arabe. En effet le danger qui guette la langue berbère est de se retrouver devant une diglossie entre la langue vernaculaire et celle enseignée à l'école et utilisée dans les systèmes de communication.

La radio kabyle ou chaîne 2 existait déjà avant l'indépendance. Elle représentait le seul canal officiel d'expression berbère mais elle émettait exclusivement en

kabyle. Son appartenance à une administration centrale ne la mettait pas à l'abri de toutes les censures et pressions exercées sur toutes les autres radios du territoire national. Contrôle des contenus, intervention permanente sur la langue, rien n'échappait aux organes de contrôle. La plupart des foyers kabyles suivaient de très près les programmes de cette chaîne. Cet engouement s'explique par l'analphabétisation de cette frange de la population à l'époque qui n'avait d'autres sources culturelles que l'écoute des ces émissions radiophoniques.

La langue employée était la langue du foyer, de la djemaa (tajmaat), en résumé la langue des locuteurs. Depuis au moins une décennie la radio kabyle assure un large éventail d'émissions radiophoniques : émissions culturelles, sportives, débats politiques... Tous ces domaines étrangers auparavant à la langue berbère sont dorénavant investis, profession exige, par les journalistes. De plus son passage à l'écrit et son officialisation dans l'enseignement a poussé les animateurs, journalistes de la chaîne à ne plus utiliser une langue orale mais à passer de l'écrit à l'oral : les commentaires, reportages, revues de presse... sont désormais d'abord écrits, ensuite lus et transmis à travers les ondes. Les travailleurs de cette radio, pour la plupart arabisants sans aucune formation en berbère étaient contraints de se débrouiller avec les moyens du bord : L'utilisation abusive de néologies non contrôlés et quelques fois lancés par 'des charlatans de la langue', la chasse systématique aux emprunts et la traduction littérale de la presse arabophone ou francophone ce qui conduit à l'emploi de calques syntaxiques qui engendrent des expressions complètement étrangères à la langue kabyle. La méconnaissance des mécanismes linguistiques, l'absence de la maîtrise de la langue et de sa culture engendre des transpositions d'actes de langage et par conséquent des productions abracadabrantes.

La langue berbère sans tradition écrite aucune ne peut que souffrir d'un manque de vocabulaire particulièrement dans les domaines scientifiques et toutes activités liées à la modernité, mais les berbérophones longtemps frustrés de la reconnaissance de leur langue les amène pour certains d'entre eux, à combler négativement ce vide terminologique par la fabrication hasardeuse d'unités lexicales et le rejet quasi-systématique des emprunts pourtant pour la plupart intégrés à la langue depuis longtemps. Ces puristes de la langue, ignorants ou faisant semblant d'ignorer qu'il n'existe pas au monde une langue pure, dont l'objectif principal est pourtant de promouvoir leur langue en sont les premiers fossoyeurs. En effet, cette langue inventée de toutes pièces est rejetée par ces locuteurs. Ils ne savent pas ou ne veulent pas savoir que ces néologies sont souvent concurrencés par des emprunts plus répandus, plus utilisés et qui sont souvent le dénominateur commun à tous les groupes berbérophones.

Notre analyse portera sur un corpus d'émissions radiophoniques. Il s'agira de faire l'inventaire et la critique de tous les procédés nouveaux introduits pour les besoins de la communication.

1-les néologismes

Dans le corpus analysé, nous avons dénombré un certain nombre de nouveaux procédés dans la formation d'un nouveau lexique. Ces méthodes sont basées sur des procédés employés en français ou en arabe dans la formation du lexique. Il s'agit principalement de suffixation, de préfixation de mélanges hybrides, de formants + une base lexicale.

- Cas du formant + base lexicale : azgn 'moitié'

On retrouve dans le corpus des mots tels : azegnawal (demi-mot) ; asslal (anniversaire), agrudem (interface) ; azdatlemmas (avant-centre). Que des lexèmes tels que azegnaⓈri, asslal puissent être utilisés sans problème cela se comprend étant donné que ce sont des mots nouveaux qui répondent à des notions qui n'existaient pas en kabyle mais là où il y a danger c'est là où on rencontre des expressions telles que azegnawal (demi-mot) qui ne veut absolument rien dire pour un natif de la langue.

- La préfixation :

Les préfixes les plus utilisés sont : azer « pre » comme dans azermezrui « préhistoire » et ar comme dans arusrud « indirect », usrud (direct)

- La suffixation

Ce procédé est beaucoup moins utilisé. le seul suffixe signalé est – man du kabyle « soi » et du touareg « âme ». On le retrouve dans aferkman « autogestion » de aferk « gestion » et man « auto ».

Ces procédés de création, l'injection de néologismes doivent être rigoureusement contrôlés par une instance scientifique composée essentiellement de linguistes qui seront chargés de veiller au respect des formes structurales de la langue (composition, dérivation...), du schème phonétique et au recours à la création de nouveaux mots, une fois toutes les sources berbères disponibles épuisées. Ces néologismes une fois créés, contrôlés, doivent être soumis à un banc d'essai et ne seront retenus que ceux qui auront passé dans le langage courant car en définitive, seul l'usage fixera ou non le mot ainsi créé.

2-Le calque syntaxique

Le calque syntaxique reste sans aucun doute l'élément ravageur du passage de l'oral à l'écrit. Les traductions littérales d'expressions du (de) français (l'arabe) au kabyle génère des situations complètement rocombolesques. En effet que peut vouloir dire à un kabylophone monolingue *ad ieeddi zdat wexxam n crae* ? cette question posée à un certain nombre de locuteurs kabylophones a donné comme réponse : il est passé (en marchant) devant le palais de justice. A aucun moment il ne lui est venu à l'esprit que le sens donné à cette expression était : la personne a été jugée. Il en va de même pour d'autres expressions dont les réponses aux questions posées sont résumées dans ce qui suit :

La question posée à 10 locuteurs monolingues : *d acu i tfehmed m a k d-iniy* :

- 1- *ilem n crae* (vide juridique)
- 2- *ticrihin n leama* (couches sociales)
- 3- *tazmert n tiyin* (pouvoir d'achat)
- 4- *tulya n useggwas n crae* (l'ouverture de l'année juridique)
- 5- *deg anharak a diplomasi* (activité diplomatique)
- 6- *agellid hussein yemdal seddaw tmuyli lleānas* (le roi Hussein est enterré sous le regard du monde entier)
- 7- *rruḥ annadal* (esprit sportif)
- 8- *ad ieeddi zdat wexxam n crae* (passé devant la justice),
- 9- *yeddad f qarū n yiwet ttarbaet* (venu à la tête d'une délégation)
- 10- *ifka-yas teftilt tazegzawt* (il lui a donné le feu vert)...

Les réponses fournies à ces questions sont successivement :

- 1- je ne comprends pas. Je connais 'ilem' (vide), je connais *crae* (justice) mais je ne connais pas 'ilem n crae'

- 2- *ticrihin* veut dire des steaks, *leama* c'est lyaci mais je trouve l'expression bizarre...
- 3- *tazmert* c'est la santé, *tiyin* c'est quand on achète mais je ne comprends pas du tout l'expression.

Ces réponses se répètent pour les expressions 4 et 6. Les éléments constituant l'expression indépendamment les uns des autres sont compris mais une fois formant une phrase, cela n'a plus de sens pour eux.

Pour les expressions 8, 9 et 10 les réponses formulées sont tout à fait attendues. Pour la 8, ils comprennent qu'une personne en marchant passe devant un palais de justice. Pour la 10, le sens retenu est qu'on a donné une lampe verte à quelqu'un, pour la 9, *idda-d f qaru* veut tout simplement dire qu'il est tombé sur la tête. L'expression 7 n'est pas du tout comprise. Le terme *fruh* est compris mais *annadal* qui est un néologisme n'est pas du tout compris.

Les expressions telles *neqqim akken s tewyi n wass* qui est une traduction littérale de (on est resté ensemble tout le long de la journée) sont souvent apparues, alors que l'expression kabyle existe : *neqqim akken ka yekka was*.

Et pour ajouter un grain de sel à la conversation, les personnes interviewées déclarent : ah oui vous faites une enquête sur tamazight qu'on entend à la radio ? Eh bien on ne comprend rien. ça n'a rien à voir avec le kabyle. On préfère mieux avant.

3- Les emprunts

Le berbère nié, relégué souvent aux oubliettes, qui n'est parlé que dans les régions berbérophones est composé d'un lexique envahi dans une large proportion d'emprunts aux langues en présence en Algérie : l'arabe et le français. 38% du lexique est emprunté à l'arabe, selon S.Chaker (1984 :116-229), 'les termes arabes concurrencent même les mots autochtones qui, parfois,

tombent en désuétude ou voient leur sémantique se réduire¹. Son passage à l'écrit, son enseignement à l'école algérienne ont provoqué chez certains berbérisants (praticiens et autres) l'envie d'avoir une langue pure dénudée de tous les emprunts. Et la purification de la langue commença... Les procédés de remplacement sont nombreux : on utilise d'autres termes provenant de différents dialectes, on recourt à des extensions du champ sémantique pour étendre vers l'abstrait le sens concret d'un terme connu.

Mais le résultat obtenu est parfois désastreux. La langue reproduite n'a plus rien à voir avec la langue vernaculaire. Ces exemples sont édifiants :
 ixeddem remplacé par iqeddec (iqeddec a plutôt le sens de travail domestique et même de servante, de domestique...)
 aedaw par afna (adversaire). afna terme inconnu et difficile à passer
ɣruħ par *iziyer* (âme). *iziyer* ‘ ‘ ‘
qbel par *mtawi* (accepter)

Parmi les autres emprunts courants et à incidence large en kabyle mais qui sont toutefois remplacés par des néologismes, les adverbes et principalement ceux indiquant l'opposition.

Imaena (*maena*), *walakin* (lakin) « mais » remplacé par *acku*, terme fortement utilisé dans les journaux parlés.

Ces emprunts faisaient partie intégrante de la langue kabyle puisqu'ils ne dérangent en aucune manière les structures de la langue et s'adaptent en se soumettant aux règles dérivationnelles du berbère. verbe

¹ R. Kahlouche, *Le Berbère (kabyle) au contact de l'arabe et du français*. Volume 2. Thèse pour le doctorat d'état en linguistique. 1992

[xdem] « travailler », nom d'action (laxdmt] « travail »
nom d'agent [axeddam] « le travailleur »...etc

Il est parfois remarqué chez certains journalistes l'effet complètement inverse. Le kabyle, qui n'était jadis en contact qu'avec l'arabe dialectal et le français, devient perméable à l'arabe classique qui est la langue de formation de toute une génération. A partir de là on voit apparaître des termes tels *yeTMmaras* (il pratique) qui vient du verbe en arabe classique *marasa*. Il en va de même pour *s lehzzen* ...qui vient du terme en arabe classique *hozni* (tristesse).

Il faut aussi signaler la réhabilitation de certains mots tombés en désuétude tels *welleh* (aiguiller), *zdi* (rassembler), *ameddakul* (camarade, ami)....

Ces procédés de création, principalement la chasse aux emprunts et l'injection abusive de néologies inhibent d'une part, tout effort de recherche sur la langue et sa richesse lexicale et sémantique, oubliés au profit d'outils plus faciles et plus disponibles ; d'autre part, elles peuvent conduire à une langue 'monstre' loin de ses locuteurs. Cela peut être dangereux car le nombre d'auditeurs de la radio kabyle diminue progressivement depuis une dizaine d'années.

Bibliographie :

ABROUS D., Quelques remarques à propos du passage à l'écrit, in Actes du colloque international de Ghardaia, 1991

ACIAB R., *La Néologie lexicale : Approche critique et propositions*, Thèse de Doctorat (nouveau régime) « Etudes africaines : berbère ». 1994

AZIRI B., Influence des langues scolaires : incidence du français sur le kabyle, in Actes des séminaires sur la formation des enseignants de tamazight et l'enseignement de la langue et de l'histoire amazighes. Alger, 2000.

Kahlouche R., *Le berbère (kabyle) au contact de l'arabe et du français*, Thèse pour le doctorat d'état en linguistique. Alger 1992.

Qu'impose le passage à l'écrit ?

Cas de l'amazigh

Ahmed Haddachi
AREF, Meknès

1. SUR LE PLAN TECHNIQUE

L'écrit impose l'usage d'une graphie qui, quel que soit l'effort de conception investi, n'arrivera pas à répondre à toutes les exigences de l'oral. En particulier à celles afférentes aux nuances qui distinguent les sons qui sont très proches ou qui ont tendance à se confondre.

1.1 EXEMPLE 1:

- DA (particule temporelle du présent d'habitude)
- DA (démonstratif ici)

Ils ne sont pas prononcés de la même façon sont écrits de manière identique.

» Oral → écrit pour l'Amazighe n'est pas une application injective.

» Pour le Français, par exemple, ce n'est même pas une application puisque le même son a plus d'une représentation à l'écrit. Il en est de même pour l'Arabe.

1.2 EXEMPLE 2:

- Le verbe se stabiliser wr
 - La négation ur
- Sont-ils prononcés identiquement ou nuancés?

Pour nous, ils sont nuancés. En effet, le nom verbal de (se stabiliser), très rare sur le terrain est tawart ce qui nous fait pencher vers l'écriture wr pour le verbe et ur pour la négation. Ce choix d'écriture pour wr est confirmé par la forme négative: ur iwir, qui fait apparaître le w.

Conséquence: → le passage à l'écrit impose de faire usage de conventions et de concessions.

1.3 EXEMPLE 3:

L'annexion pose trois problèmes, au niveau de l'écrit:

1- Au niveau de la représentation du son issu de l'oral et correspondant à l'agent d'annexion, certains s'accordent sur **u**, certains sur **w**, d'autres utilisent les deux pour l'annexion du même mot dans un même texte qu'ils ont produit.

Idda **w**(aryaz), newan **w**(aman)

Idda **u**(aryaz), newan **u**(aman)

2- Au niveau de l'écriture, faut-il écrire le symbole utilisé séparé du mot annexé ou doit-on lui imposer d'en faire parti?

Idda w(a)ryaz, newan waman

Idda w (a)ryaz, newan w aman

3- Pour certains mots annexés, à l'oral, la première voyelle semble disparaître. En faisant de l'écrit une image fidèle de l'oral ou « une continuité » ne serait-on pas entrain d'engendrer, par ce choix, d'autres problèmes d'ordre lexical et/ou pédagogique par le passage à l'écrit pour l'Amazighe?

Idda wryaz, tedda trbatt, istegh wzal, teswa tfunast, tenwa tfïrest... Ismar w awal, tedda tatëfi, newan w aman, teswa tadawt, tenwa tiyni, itteca ts w uccen, inna w iyhëya...

Conventions :

1- → utiliser w comme agent d'annexion.

2- → l'écrire séparé du mot annexé.

3- → garder la première voyelle du mot annexé

sans la prononcer.

1.4 LA PONCTUATION

- La ponctuation peut-elle rendre les différentes intonations et assurer le démarcage des phrases en Amazighe?
- Peut-on vraiment substituer, lors du passage à l'écrit, des signes graphiques à tout ce qu'apporte les gestes, le regard et les aspects du visage à l'oral?
- Devrons-nous nous contenter des signes de ponctuation existant ou nous en faut-il d'autres?
- Quelle ponctuation utiliser pour l'amazighe?

1.5 EXEMPLE 5 :

Laquelle (ou lesquelles) des écritures suivantes, rend(ent) l'idée soutenue par l'oral ?

- Tamazirt nna c yurwn, tessudëdë, tessegema dig
Wn memmi s.
- Tamazirt nna c yurwn, tessudëdë: tessegema dig
Wn memmi s.
- Tamazirt nna c yurwn, tessudëdë... tessegema dig
wn memmi s.
- Tamazirt nna c yurwn, tessudëdë tessegema dig wn
memmi s.

2. SUR LE PLAN LITTÉRAIRE

Que pouvons-nous, à partir de la littérature orale, écrire?

La réponse à cette question peut paraître, pour l'amazighe, simple : TOUT, étant donné que nous n'y avons qu'une littérature orale. Mais comme pour toutes les langues du monde, il y a le langage familier et le langage soutenu, comme il y a l'argot et un langage

spécifique à certains groupes dans une même aire linguistique, et comme il en est de même pour le lexique qui peut avoir des sens totalement opposés d'une zone à l'autre, l'écrit amazighe ne peut pas faire exception à la règle.

Nous ne pouvons pas ne pas prendre en considération toutes ces données, dès que nous en sommes conscients, lors du passage à l'écrit, dans le but d'assurer une meilleure qualité à l'écrit par rapport à l'oral.

2.1 LE REGISTRE FAMILIER

- Les mots suivants peuvent-ils faire parti de l'écrit amazighe?

- Ibawn!
- Tamara!
- Ibih, ibih
- Tiwɣyiwin.
- Sɣiɣan.
- Ayyul.
- Ppiw!

Pour nous, ces mots relèvent du registre familier, mais nous les utilisons dans l'écrit, non pas pour les promouvoir mais parce qu'il s'avère que ce sont les seuls, pour le moment, qui peuvent rendre l'image que nous souhaitons transmettre au lecteur. Autrement dit, certains mots de l'oral s'imposent à l'écrit amazighe comme il en a été le cas pour les autres langues (nous pensons ici au TUFF-TUFF du moteur d'un train).

- Les phrases suivantes peuvent-elles passer de l'oral à l'écrit?
- Ur ss'.
- Iwa i sur !
- Ayd as nnan.
- Da ttewargad.

- Ini t i iyf n c.
- Da ittenada awal.
- Ad as ed ikke tayennitt!
- Wt as ibenyr.
- Ary a mmay s i w aherdun! (aniry am a
- may s n w aherdun).
- Ddu ad terzd tuçmin.

La première phrase est une abréviation de Ur ssinegh. Les autres, à notre avis, phrases du registre familier, peuvent passer tout de même dans la littérature écrite amazighe. Nous nous sommes toujours posé la question chaque fois que nous avons à écrire la première s'il faut utiliser la forme abrégée ou explicite. La continuité s'impose parfois comme choix à faire pour l'auteur.

2.2 LES MOTS A SENS MULTIPLES

• Les mots à sens dérivés, posent des problèmes, vu que même pour l'oral le risque de commettre une imprudence, qui peut tourner à la risée, lorsque nous nous adressons à des interlocuteurs d'une autre aire linguistique. Ainsi les mots:

- Tikkelt
- Awjjim
- Taerurt
- Asatl
- Abassa

Pour ne citer que ceux-ci, nous pouvons dire qu'ils sont à utiliser normalement avec prudence à l'oral comme à l'écrit. Personnellement nous n'avons pas été prudent lors de leur usage surtout pour *Tikkelt et asatl*, parce que le sens commun domine.

2.3 L'EMPRUNT

- Les emprunts à l'oral sont issus de deux situations:
 - L'absence d'un équivalent.
 - L'ignorance de l'existence d'un équivalent.

Pour le passage à l'écrit, comme beaucoup de ceux qui ont lu nos écrits ont pu le constater, nous avons évité, sciemment, d'éviter les emprunts dont regorge l'oral. D'une part pour donner au vocabulaire de l'amazighe la place qui lui revient de droit et sa chance d'exister, d'autre part pour prouver que cette langue est capable de se suffire à elle-même. Nous avons même poussé le bouchon plus loin, en essayant de contourner l'emprunt lorsque nous ne disposons pas d'équivalent comme en témoigne cette phrase tirée de notre écrit *Yu! Ttugh ur am nnigh... : ... is as immurttēs w azger n s m idd tufa mayd as as ighersn...* pour ne pas utiliser *ihēlla* qui semble s'imposer dans cette phrase.

Si nous avons préféré le mot *tigemmi* ou le mot *taggurt* au mot *taddart* nous avons été forcé d'emprunter *utilifizion*, *ttēumubil* en attendant de trouver mieux. Toujours est-il que nous estimons que l'écrit de notre ami A. Ikken (*Askkif n y inzēadn*) reste acceptable sur ce plan et constitue un autre choix au niveau du passage à l'écrit.

Mais ni Ikken ni Haddachi ni Akunad ne descendraient si bas au point de substituer *azērgui* et *ahēmrei* respectivement à *azizaw* et à *azeggwagh* ou écrire *qqimat ad ttegheddam a dderari* comme nous le rencontrons de plus en plus ces derniers temps en usage à l'oral.

2.4 LA METAPHORE

- Sur ce plan, il y a vraiment continuité. La métaphore, hautement utilisée dans la littérature

orale, est pour nous un atout de taille pour l'écrit amazighe. Si E.Laoust avait qualifié les vers des poètes des Ayt Merghad d'énigmatiques, c'est parce que, à notre avis, il n'arrivait pas à en déchiffrer le code.

- ...Tella tafuyt tessafegh ed ils n s ar ttellegh iselliwn, tuwy tidi afriwn n tuga ddaw w amal n isekwla, zëun da ikkat igimmir n w anerghi, n w assnagh, s tagwmamt ghif w acal, zëun illa mayd izizzill kw asekkinn g w adghar n s...

-- Tillas timallasin: timalasin.

-- A wa ma xf a y ajjerg ad i tenaqqad,
Mr e i kkisey ur i isxub iyf adëu.

- Gigh ti n w aghanim ur dig i y adif.
A y azwu ur dig i may' tessergigid.

2.5 LES CARACTERISTIQUES

- La littérature orale amazighe possède quelque chose qui lui est propre, son style peut-être, sa façon de voir les choses, en un mot son label. Nous pensons, et à force de pratiquer, nous sommes de plus en plus convaincu, que le cachet de cette littérature orale trouve sa continuité dans l'écrit. La façon de voir les choses, chez un Amazigh, ne peut pas être changée par le passage à l'écrit. Cette façon fait parti du culturel .

2.6 QU'APPORTE L' ECRIT?

- Nous sommes sûr que l'écrit apporte à notre littérature beaucoup:

- La comptabilisation.
- La large diffusion.
- La critique et l'analyse.
- La préservation.
- La performance.
- Une meilleure intégration dans la littérature mondiale.

Pour la communauté, l'écrit favorisera en elle sûrement la réduction du taux d'analphabétisme, ce qui permettra à notre société une meilleure qualification de ses citoyens.

3. CONCLUSION

- Sur le plan du schéma graphique, nous avons, personnellement, à tort, diront certains, cassé la continuité pour des raisons pratiques et surtout pédagogiques. Nous avons concédé et convenu pour une pratique simple de l'écrit amazighe.
- La littérature orale amazighe, d'après nous, trouve sa continuité dans l'écrit. Elle y trouve également son développement, sa promotion et sa performance. L'écrit apporte beaucoup de choses qualitatives à la littérature amazighe, beaucoup d'enrichissement. Mais ses écrivains, qui commencent à immerger, puiseront, à notre avis, pour longtemps, si ce n'est pour toujours, dans la littérature orale amazighe.
- L'écrit impose un certain écart par rapport à l'oral.

(*) A.HADDACHI :

Chercheur, écrivain et poète Amazighe.

Oralité et écriture
Enjeux de la néologie métalinguistique
amazighe¹

Mohammed Serhoual
FLSH, Tétouan

Introduction :

Le passage à l'écrit est la voie royale pour la préservation et la promotion de la langue amazighe. C'est vrai qu'il y a une production littéraire non négligeable en tamazighte avec ses trois variétés bien connues au Maroc. Mais il y a lieu de distinguer les deux niveaux de la langue : la langue littéraire et le métalangage en général et le métalangage littéraire amazigh en particulier. C'est la raison pour laquelle nous allons essayer de rendre compte des expériences dans le domaine de la néologie relatif à la langue amazighe pour une mise à profit du métalangage littéraire.

I. Synthématique amazighe : rappel

Exemples classiques et valables pour toutes les variétés

- Agglutination : *asegg^was* , terme pan-amazigh, formé de *as* « jour » + *gi* « dans » + *as* « jour », qui signifie littéralement « jour dans jour ». C'est une forme lexicalisée qui donne *isegg^wasen* , au pluriel et non pas *ussan gi ussan* puisque *ussan* est le pluriel de *as*.

¹ Cet article est une version remaniée d'une étude tirée du second volume de notre thèse, chap.XIV, pp. 275-296 (Cf. Serhoual , t. II : 2001).

- Synapsie : *ayrum n thayra* forme lexicalisée. Les éléments lexicaux qui le composent *ayrum* « pain » et *thayra* « corbeau (femelle) » fonctionnent librement en dehors de cas de lexicalisation, dans d'autres contextes. Mais il s'agit d'une forme figée sans pluriel.
- Dérivation associative : avec la racine **ZDY** associé à des schèmes, on peut obtenir plusieurs formes verbales ou nominales telles *izdey* « il a habité » ; *ad izdey* « il habitera ; il va habiter » *thazeddiyt* « habitat, maison » *amezday* « habitant », etc.

II. Etat des lieux de la langue amazighe

Le lexique amazigh se caractérise par la dispersion et se présente sous forme de trois variétés bien connues au Maroc. Malgré cette dispersion, elle est dotée d'une même structure syntaxique et laisse apparaître, au niveau du lexique, à la fois une richesse impressionnante et une indigence notable dans bien des domaines, faute de culture écrite, ayant trait à des domaines du savoir et à la connaissance qui relèvent de l'abstraction. Cet état de langue sans statut officiel ni ascèse solide privilégie le recours à l'emprunt massif en dépit des potentialités lexicales offertes par la structure lexicale et malgré le fond commun de la langue. C'est le signe avant-coureur du démantèlement. Il serait donc utile de faire appel à l'emprunt endogène et expurger l'emprunt exogène de nécessité ou de prestige, non intégré dans la mesure où il est nocif et perturbe le système et le mine de l'intérieur ; donc rejet de l'emprunt externe non intégré au cas où la langue dispose d'un équivalent, exemple :

celha ou *tacelhit* au lieu de tamazight ; *tilelli* en remplacement de *rḥuriyeth* « liberté ; *tifawt* au lieu de *taw* « lumière ».

III. Néologie :

La néologie est définie par Dubois comme « *le processus de formation de nouvelles unités lexicales...*, [il] *distingue néologie de forme et néologie de sens* » (Cf. Dubois et autres 1973 : 334). Il s'agit d'un besoin de création lexicale pour une adaptation du vocabulaire à de nouvelles réalités linguistiques. La création lexicale est tantôt voulue et consciente pour les besoins de la cause ; tantôt elle est spontanée et aléatoire, donc incontrôlable. Pour le cas qui nous concerne, celui de la langue amazighe, la création lexicale dépendra d'une néologie sentie comme une nécessité pour l'enrichissement et la modernisation du lexique.

Il y a lieu de signaler, en matière de néologie amazighe, une recherche qui est une première en son genre, intitulée *La néologie lexicale berbère (1945-1995)* de R. Achab, publiée en 1996. Cet ouvrage est, à notre connaissance, le seul à avoir mis le point dans ce domaine. L'auteur de ce livre a fait une synthèse et un bilan d'un demi-siècle de travail dans ce domaine. Cette étude est à l'origine une recherche académique supervisée par Chaker et soutenue à l'INALCO (Paris, France).

Compte tenu de l'importance de ce document, nous allons en faire une présentation, tout en essayant d'en dégager les lignes de force. Le livre, préfacé par Chaker, se présente sous forme de quatre parties de longueurs inégales. La préface se clôt sur une impression optimiste qui a donné le ton à l'ouvrage.

Une première partie contient trois chapitres de 31 pages (pp. 25-56). Le premier est consacré à des indications d'ordre général sur la langue amazighe : il

examine les points suivants : (i) l'aire d'extension de la langue amazighe, (ii) l'apparement et la genèse de la langue amazighe et (iii) les convergences et les divergences lexicales.

Le second chapitre est consacré à un rappel de la synthématique amazighe avec des indications données sur les procédés de création lexicale offerts par le système linguistique. Le second chapitre se présente sous forme d'un bref aperçu ayant trait au domaine de l'aménagement linguistique tel qu'il est élaboré par des linguistes canadiens². Pour préciser le concept d'aménagement linguistique, l'auteur fournit les définitions suivantes empruntées à l'ouvrage indiqué ci-dessus, l'aménagement linguistique « *désigne l'intervention humaine consciente sur les langues* » ; ou encore, l'aménagement linguistique vise « *à régler les problèmes créés par la présence de plus d'une langue ou de plus d'une variété linguistique d'une même langue sur le même territoire* » (p.43).

L'auteur rend compte de la situation linguistique de la langue amazighe dans différents pays. Il fait la constatation suivante, connue par ailleurs, que l'Amazigh est une langue majoritaire sur le plan quantitatif et, paradoxalement, marginalisée parce qu'elle n'est prise en charge par aucune institution étatique ; elle n'est pas non plus reconnue sur le plan légal puisqu'elle ne jouit d'aucun statut juridique ; existence de facto et non de jure, malgré les critères de territorialité et le facteur démographique, si l'on se fie à Mackey (1976 : 83 et 203). Cette langue se trouve dans une situation embarrassante ; elle est coincée entre l'étau du jacobinisme linguistique français et l'enclume de l'exclusivisme idéologique arabo-islamique, selon une formule de l'auteur (p. 63).

² Cf. *Politique et aménagement linguistique*, publié en 1987 par le Conseil de la langue française (Gouvernement du Québec, ouvrage collectif, sous la direction de Jacques Maurais.

L'aménagement linguistique est une discipline multidisciplinaire qui englobe plusieurs domaines des sciences humaines (linguistique, sociolinguistique, politique, sociologie, droit, etc).

L'auteur préconise, dans le cadre de la néologie, 3 types de traitement en matière d'aménagement linguistique; ces interventions peuvent être de nature extra-linguistique, semi-linguistique et linguistique (p 43).

Le premier se rapporte à l'usage et au statut aux plans sociolinguistique et socio-géographique.

Le second type de traitement relève d'un travail d'harmonisation ayant trait à la graphie, à l'orthographe et à la prononciation.

Le dernier type de traitement occupe une place primordiale, il appartient au domaine de la linguistique et embrasse les niveaux morpho-phonologique, syntaxique et lexical. Le travail de Achab porte sur ce dernier, le plan lexical.

La seconde partie (pp.59-242), la plus longue et la plus élaborée, contient un maximum de données lexicales en matière de néologie. Cette partie, composée de 7 chapitres, nous fait entrer de plain pied au cœur de la recherche en passant en revue les différents travaux de néologie dont nous allons citer les plus représentatifs, selon l'ordre chronologique. Nous allons nous attarder particulièrement sur cette partie essentielle du travail parce qu'elle contient justement le matériau néologique qui fait l'objet d'une réflexion élaborée de l'auteur.

Les documents néologiques présentés successivement par l'auteur sont les suivants :

- Pages lexicales du *Bulletin de l'Académie berbère de Paris*
- *Tajejrumt n tmaziyt* ou Grammaire berbère de M. Mammeri (1976)

- *L'Amawal* (1974–1980)
- *Lexique français–berbère de mathématiques* (1984)
- *Déclaration universelle des droits de l'homme et du citoyen* (1990) de H. Id Belkassem
- *Le vocabulaire de l'éducation* de B. Boudris (1993) et d'autres productions néologiques.
- Autres : traduction kabyle de la Bible ; *Lexique de géographie* ; matériaux néologiques maliens et nigériens ; document mozabite

Achab adopte une démarche constante pour l'analyse de la néologie ; cette démarche peut être schématisée comme suit :

- Présentation de l'aspect matériel du travail avec des indications d'ordre statistique.
- Indication de l'origine dialectale des termes néologiques.
- Présentation des modes de création lexicale tels que : la dérivation (associative) , la composition, l'emprunt interne, l'usage de nouveaux formants lexicaux,
- type de néologie : sémantique ou formelle
- évaluation critique et conclusion.

La plupart de ces travaux, signale Achab, n'ont pas pu accéder à la notoriété académique et universitaire, étant donné qu'ils n'ont pas dépassé le stade de l'amateurisme, exception faite de l'*Amawal* de Mammeri, faute de cadre théorique académique et par manque de méthodologie rigoureuse ; il s'agit en fait d'une simple juxtaposition de listes de mots sans la moindre analyse critique, ni étude détaillée.

Il s'agit d'un travail de dépouillement et de recensement d'une vingtaine de termes.

Achab situe volontairement ces différents travaux dans leur contexte historique : éclatement du second conflit mondial, éveil du nationalisme algérien et passage à la lutte armée pour la libération du pays de l'occupation coloniale. Il rappelle également que de telles activités étaient frappées d'interdit et de censure politiques avant et après l'indépendance.

L'auteur fait un survol rapide de la lexicographie amazighe ; ce tour d'horizon est limité et ne va pas au-delà de l'époque coloniale. La lexicographie post-coloniale, bien qu'importante, n'est pas mentionnée.

La première tentative du genre est née en Algérie, au milieu des années 40. L'auteur fait une remarque générale portant sur la notation caractérisée par un manque d'harmonisation au niveau de la transcription.

L'auteur cite un nom célèbre en Algérie: *Mohammed-Idir Aït Amrane*. Né en 1924, il fut considéré comme le pionnier des chansons patriotiques dont la plus célèbre est *kker a mmi-s umaziγ* « lève-toi, fils de berbère », composé au mois de janvier 1945. Le texte en vers, à vocation incendiaire, est destiné à la scansion pour embraser l'enthousiasme des nationalistes et des maquisards de la lutte armée ; il est truffé de néologismes pour les besoins de la cause. Les néologismes, mis en vedette, apparaissent dans les titres comme *amaziγ* « amazigh, berbère » ; *adyan* « histoire » ; *tiggureg* « indépendance » ; *agaraw* « mer, lac » ; *amadan* « peuple » ; *amteddu* « progrès » ; *tera* « amour » ; *tilelli* « liberté » ; *tiddukelt* « amitié », etc. (pp.71-75). A cet égard, l'usage de l'ethnonyme *amaziγ* comme terme authentique est, à lui seul, très significatif.

L'auteur dégage les fonctions des néologismes selon l'ordre suivant :

- La néologie est une contribution à la fertilisation du lexique ; elle expurge l'emprunt exogène et superflu ; ce dernier doit céder le pas à l'emprunt endogène.
- La néologie a une fonction expressive et stylistique : elle favorise le sentiment de satisfaction linguistique en termes authentiques, concrètement disponibles.
- La fonction socio-linguistique des néologismes consiste en une revalorisation de la langue au sein du marché linguistique et symbolique.

Ces termes néologiques sont empruntés généralement à une triade linguistique (kabyle, touareg et tassoussit). Un exemple d'emprunt interne avec un jeu sur le genre du substantif *tadyant* « événement, aventure, histoire » (Cf. Dallet 1982 :166) prend le sens de 'histoire' comme c'est le cas dans l'intitulé de cette chanson (p.71) :

adyan s idammen a t--naru « nous écrivons
l'histoire avec notre sang »

L'auteur passe ensuite aux Pages lexicales du *Bulletin de l'Académie Berbère* (1967), qui est le fruit d'un travail réalisé par de non-spécialistes(p.87). Il s'agit d'une simple nomenclature de termes mis en vis-à-vis ou plutôt d'un fatras de néologismes sans exemples, sans référence et sans méthode ; travail émaillé d'erreurs auquel manque une vision d'ensemble. Ces erreurs sont dues à une mauvaise exploitation des documents lexicographiques ou au traitement fallacieux des noms de nombre calqués sur le modèle français et alimentés de termes empruntés au touareg ou au soussi; exemple :

mrawtša « dix-neuf » < *mraw* « dix » + *tša* «neuf »
(p.92)

L'auteur fournit deux tableaux contenant chacun une vingtaine de termes néologiques. Le premier tableau montre les écarts sémantiques par rapport à *Amawal*

(1974) auquel l'auteur fait constamment référence. Ainsi un terme comme *admer* « armée » sera repris par l'*Amawal* en 1974 ; ce terme va prendre un sens nouveau « front d'une armée ». Nous devons signaler au passage que, en plus de ces acceptions mentionnées, ce mot a un sens initial de « poitrine » puis celui de « versant (de montagne) » en tarifit. Autre exemple de divergence, toujours en comparaison avec *Amawal*, ouvrage de référence, c'est le terme de 'alphabet' dit *asekkil* dans l'un et *agemmay* dans l'autre.

Une vision d'ensemble semble faire défaut à ce genre de travail puisque un terme comme *tanfust* « conte » dit d'origine mozabite existe en tarifit. Il en est de même pour un emprunt externe comme *agaraf* « écrivain » qui est quasiment inutile puisque le terme *amari* est disponible et d'un usage courant; il est inutile de rappeler que le mot *amzil* « forgeron » présenté comme néologisme alors que ce dernier appartient à un fonds ancien. Enfin, l'emprunt interne est favorisé au détriment de la création lexicale dans les Pages lexicales du *Bulletin de l'Académie Berbère*.

Malgré les défaillances déjà signalées ayant trait à la méthodologie adoptée et au manque d'une vision globale, cette tentative néologique est perçue comme positive, compte tenu du climat socio-politique marqué de tabous et d'interdits linguistiques.

Vint ensuite le tour de *tajeřrumt n tmaziyt* (Grammaire berbère) de Mammeri, troisième document réservé à la néologie. Il est formé de 180 termes environ ; termes qui sont de nature métalinguistique pour la plupart (p.120). *tajeřrumt n tmaziyt* est qualifiée de première tentative sérieuse dans le domaine du vocabulaire de spécialité ; cet ouvrage de référence comble une lacune puisque le langage grammatical fait cruellement défaut à langue amazighe. Ainsi Mammeri fait preuve d'innovation par la mise en place d'un vocabulaire de spécialité

(p.122), par le recours à l'emprunt interne, en faisant usage d'abréviations et en utilisant , pour la première fois dans l'histoire de la néologie amazighe des préfixes calqués sur le lexique français comme *sn* « -logie » ; *azgen* « semi, demi, hémi » et enfin l'observation des règles de formation lexicale pan-berbères sans rejet exclusif de racines arabes.

La présentation de l'auteur s'achève par une indication sur l'origine dialectale des parlers avec des chiffres à l'appui : 43 % pour le touareg ; 24% de termes sont d'origine pan-berbère ; 20% pour le kabyle ; 8% d'origine chleuh ; 5% autres (Maroc-Central, Gourara, mozabite, chaoui, arabe).

tajerrumt n tmaziyt de Mammeri est un travail inaugural, il ouvre la voie à d'autres travaux dans le domaine du vocabulaire de spécialité.

Ouvrage de grande envergure, *L'Amawal* remonte aux années 70 (p.133) ; il est plus fourni quant à la nomenclature (1940 termes environ). A participé à ce travail une équipe de chercheurs, tous ingénieurs de formation, équipe supervisée par Mammeri avec une attitude défavorable du régime politique à ce genre d'activité.

L'auteur évoque non seulement les conditions mais également l'ambiance qui va accompagner la réalisation de l'ouvrage : cours universitaires informels qui vont durer neuf ans (de 1965 à 1974) de Mammeri, avec une affluence d'auditeurs venus d'horizons divers ; cet auditoire est composé d'enseignants, de poètes, de chanteurs et d'animateurs de la radio kabyle. L'expérimentation de textes kabyles est fondée sur la comparaison interdialectale (14 dialectes dont le touareg et le chleuh). Cette démarche pédagogique constante nourrit ces cours de littérature et de civilisation amazighes ; elle leur assure une grande audience. La langue amazighe est mise en activité. (p. 143).

Malgré les conditions d'existence difficiles, *L'Amawal* a connu une grande diffusion en comparaison avec les lexiques précédents : 3 éditions, en 20 ans, avec 10 000 exemplaires.

Ce travail occupe une place centrale (pp. 133 et 175) et fera date dans l'histoire des annales de la néologie amazighe. Ce document novateur, qui inclut les termes de *tajrrumt*, vise la modernité en premier lieu dans le domaine des sciences humaines.

Comme pour *tajrrumt n tmaziyt*, *L'Amawal* se caractérise par l'introduction de nouveaux formants lexicaux, préfixés ou suffixés, dont la structure est calquée sur le lexique français comme semi- et hémi-, nourrie de matériaux touaregs.

Cette façon de procéder est considérée comme défailante, sachant que le touareg, malgré sa productivité et sa pureté, n'est pas la langue de tout le monde. Cette néologie ne tient pas compte de l'utilisateur potentiel. Le touareg a toujours la part du lion 65% (p. 146) ; il est toujours à l'origine de divergences lexicales dans la plupart des expériences néologiques.

Par conséquent, peu de néologismes ont fait fortune comme *amaziy* « berbère » ; *idles* « culture » ; *adlis* « livre » ; *tilelli* « liberté » ; *imesfliden* « auditeurs » ; *isalan* « informations » ; *tamedyazt* « poésie » ; *ungal* « roman » ; *amezgun* « théâtre » ; *tasertit* « politique » ; *maša* « mais » ; *tagdut* « démocratie » ; *ayref* « peuple » ; *tayri* « amour » ; *azul* « salut » ; *ašku* « parce que » ; etc. (p.175, note1). Si ces néologismes ont été couronnés de succès, c'est grâce à la diffusion par l'intermédiaire des mass-médias, la chanson et la production écrite, la littérature notamment.

Comme toute tentative de recherche, celle-ci ne peut échapper à la critique, faute d'une vision d'ensemble, et par le manque d'un groupe de chercheurs et de spécialistes faits de linguistes notamment. D'autant plus

que les auteurs de l'*Amawal* sont restés prisonniers du modèle lexical français.

Le projet n'a pas été pleinement réalisé : le lexique proposé ne touche pas toutes les disciplines en sciences humaines, comme il a été annoncé dans le projet initial (p.169). D'autant plus que la méthode est entachée d'imprécision et de subjectivisme.

Lexique français–berbère de Mathématiques (2319 termes) est considéré comme le second document terminologique de spécialité après *tajeřřumt n tmaziyt* de Mammeri (p.183).

Trois spécialistes, tous enseignants universitaires de mathématiques, dont R. Achab et deux linguistes sous le patronage de Mammeri et de Chaker ; ils se sont tous attelés à la tâche pour la confection de ce lexique de mathématiques. La tâche a duré dix–huit mois, de septembre 1982 à janvier 1984. Ce travail est nourri de deux types de bibliographie : une bibliographie d'ouvrages lexicographiques amazighs et une bibliographie de lexiques de mathématiques. L'objectif est clair et précis : mettre à la disposition du public intéressé un lexique complet pour les trois niveaux : le primaire, le secondaire et le supérieur.

Le traitement néologique est soumis à une procédure comprenant les 3 opérations suivantes :

- (i) recours à l'*Amawal* choisi comme ouvrage de référence
- (ii) dépouillement d'ouvrages lexicographiques, suivi d'un tri de termes pris tels quels.
- (iii) Création lexicale à l'aide de procédés en usage comme la dérivation, la composition ; en plus de l'affixation déjà expérimentée, et ce à partir de racines amazighes.

Il y a lieu de signaler que parmi les termes choisis, beaucoup d'entre eux sont d'un usage généralisé ; ils sont donc susceptibles d'être utilisés dans d'autres disciplines, en dehors des mathématiques.

En plus de la néologie de forme, les auteurs de ce lexique de mathématiques ont expérimenté la néologie de sens :

Terme mathématique	Sens ordinaire	Sens néologique
<i>antad</i>	coller (action de)	adhérence
<i>tiymart</i>	coin, angle, coude	angle (sens géométrique)

Le résultat en est qu'on s'est trouvé devant une inflation lexicale avec 7 termes en langue amazigh contre un seul pour le français. Cette pléthore lexicale pourrait être résorbée par l'élaboration de ce qu'on pourrait appeler le vocabulaire fondamental amazigh, chose sur laquelle nous reviendrons au moment opportun.

Fidèle à sa méthode d'analyse, l'auteur fournit les décomptes suivants concernant l'origine et le pourcentage des parlers : kabyle : 25% ; pan-berbère : 23 % ; touareg : 23 % ; emprunts externes (arabes et français) : 4,6 % ; autres : 4,4 %.

Malgré la baisse du touareg (23 %), les mêmes défaillances qu'auparavant sont relevées comme l'usage systématique du calque linguistique, ce mal nécessaire (p.358) et l'alourdissement du lexique par la préfixation et la suffixation.

Les mathématiques ont bénéficié d'autres travaux néologiques au Mali (avec 60 termes) et au Niger. Ce dernier est soutenu officiellement, contrairement au

Lexique français–berbère de Mathématiques réalisé à titre de volontariat et sans subvention.

Enfin, vint *tamawalt usegmi* (*le vocabulaire de l'éducation*) de B. Boudris avec 3240 termes (1993). Achab met l'accent sur des *choix différents* par rapport à l'*Amawal* auquel il se réfère toujours, et dresse une liste de 10 pages pour signaler les divergences entre les deux lexiques.

Nous donnons ici-même quelques exemples de néologismes avec leur mode de formation :

- lexème lexème :

asliqel « audio–visuel » < *sel* « entendre » + *ql* « voir »
adlesumuy « bibliographie » < *adlis* « divre » + *umuy*
 « dessin » (p. 206).

- schèmes du nom d'agent :

imsegg^wassen « annales » < formé de *im* (formant lexical de nom d'agent) + *isegg^wassen* « années ».

- Préfixation :

- *ar* « privatif »

argemmuy « illettré »

aw « qui a la propriété de » :

- *man* « auto » :

afulman « autonomie » < *aful* « partie » + *man* « auto ».

- *sn-* « -logie » :

awessun « cognitif »

- *ger* « entre » :

agraylan « international » ; *angergemmin* «
 interdisciplinaire » ; *tingergemint* «

interdisciplinarité » ; *agrewrik* « interpersonnel » (p.207).

Le domaine juridique, lui aussi, a fait l'objet d'une tentative de traduction de la *Déclaration universelle des droits de l'homme* (200 termes) de H. Id Belkassem, avocat

de formation. L'auteur s'est astreint à une seule procédure de création lexicale mise en œuvre, tel est le reproche qui a été fait à ce travail : la formation verbo-nominale. Il n'y a pas d'introduction de nouveaux formants par rapport à *l'Amawal*. L'ouvrage de Boudris n'est pas mentionné par Achab ; il est passé sous silence.

Le domaine de la religion chrétienne est également représenté par une traduction kabyle de la *Bible* préfacée par le Père Jacques Lanfry, auteur de plusieurs articles en linguistique amazighe et l'un des collaborateurs de *l'Introduction du Dictionnaire kabyle-français* de J.-M. Dallet (1982) . Ce lexique a l'avantage, selon Achab, de grouper des mots de même famille morpho-sémantique et de s'en tenir aux règles de formation lexicales du système. Nous donnons quelques exemples pour l'illustration de notre propos :

tuyalin a abrid « retour vers le (droit) chemin, conversion
et retour vers Dieu
beššer « évangéliser » ;
at tnaš « les 12 apôtres de Jésus ».

La néologie amazighe s'est aussi intéressée à la géographie par la production d'un *Lexique de géographie* de 1500 termes (1987) ; ce dernier existe seulement sous forme de manuscrit non publié. Il est réalisé par un certain Slimane Touati, ingénieur en aménagement urbain et régional. Exemple :

tarukalt « géographie » < *aru* « graphie » + *akal* « géo » ;
tasnakalt « géologie » < *sn* « -logie » + *akal* « géo » (p.
232).

Le *Lexique mozabite français-berbère* (de 60 termes) est un ouvrage, malgré le nombre limité des mots ; doté de références bibliographiques, ce lexique est qualifié

de précis et de méthodique. Comme les autres documents, celui-ci est comparé à l'*Amawal*.

Pour clore cette série de lexiques néologiques qui embrassent une multitude de disciplines, Achab signale les travaux suivants de manière sporadique :

- *Lexique de technologie, lexique d'informatique, lexique de sciences physiques*, en plus de quelques tentatives de valeur moindre publiées dans les revues et les journaux.

La troisième partie (pp. 243–312) met l'accent sur l'importance de la production écrite et littéraire en langue amazighe pour la revivifier et lui donner un souffle nouveau. L'auteur attire l'attention sur l'importance des moyens de communication comme la presse écrite, l'audio-visuel et la radio pour l'expansion et la vulgarisation des termes nouveaux et ce à travers la chanson ; cette dernière est considérée comme étant un support idéal.

Il rend compte de certaines productions amazighes qui remontent au début des années 90 non seulement en Algérie mais aussi au Maroc. Il cite des titres de journaux et de périodiques comme *tasafut*, *tifawt* et *Al Bayane*, quotidien marocain qui réservait une page hebdomadaire à la langue amazighe, sous le nom de *Spécial tamaziɣt*. Il fait état de la production littéraire concernant les trois genres littéraires : poésie, théâtre et roman.

Si le néologisme est vu en tant que création, voyons ce qu'il en est de la réception de ce type de lexique et de son horizon d'attente auprès du destinataire.

L'auteur fait un bilan de cette néologie. Les néologismes amazighs ne sont pas tous acclimatés pour

plusieurs raisons. Ils n'ont pas reçu la consécration attendue tant qu'ils n'ont pas reçu l'aval politique.

L'échec des néologismes peut s'expliquer par des causes de natures différentes : linguistiques et extra-linguistiques.

Déconnectée de la réalité linguistique amazighe, l'expérience néologique est faite *in vitro*, en dehors de tout ancrage dans la réalité linguistique, les néologismes sont à l'état passif. La néologie est mise en veilleuse; elle attend le feu vert des Etats concernés.

De la reconnaissance juridique de cette langue découle la pratique et par conséquent la réussite du néologisme; cette réussite est tributaire du niveau d'instruction et l'engagement idéologique du locuteur pour faire valoir cette néologie. Le néologisme doit faire bouler de neige.

L'usage du néologisme est un signe de connivence identitaire au sein du groupe. La néologie va en augmentant au fil des années avec une prise de conscience de la chose amazighe chez une jeunesse instruite à la quête de son identité.

Le terme néologique, pour connaître le succès, doit obéir à des contraintes linguistiques inhérentes au système, il doit être conforme à une norme, à des contraintes liées au schème et la consonance amazighes : la surcharge est à éviter au niveau des formants. Une fois dépassé le stade de la création, il lui faut un soutien dans la pratique par l'usage quotidien et les supports médiatiques ; il doit être réemployé pour une longévité assurée et pour une fixation certaine.

Le degré d'intégration diffère selon le registre d'élocution oral ou écrit. Ce dernier est plus favorable. Avant d'atteindre un stade de cristallisation, le néologisme doit être d'abord intériorisé, assimilé et approprié.

Pour schématiser l'évolution néologique, on peut dire avec R. Achab que les années 70 marquent une

décennie de stagnation ; les années 80 de revitalisation, l'édition et les mass-média aidant ; l'auteur donne le nombre de 200 mots mis en usage effectif. Les années 90 s'avèrent plus prometteuses quant à la mise en circulation des termes néologiques.

La quatrième et dernière partie (pp. 313–353) est réservée à une évaluation générale suivie d'une reprise des propositions déjà signalées. R. Achab établit une distinction entre néologie de forme et néologie de sens ; et affirme que c'est cette dernière qui est plus opérationnelle.

Deux propositions reviennent à plusieurs reprises ; elles portent sur les deux points suivants :

- (i) la centralisation des recherches effectuées dans le domaine de la néologie.
- (ii) l'aménagement de passerelles linguistiques face à un paysage linguistique en archipel pour mettre fin à ce dysfonctionnement néologique.

Ces deux points sont réalisables, semble-t-il, d'autant plus que les moyens de communication modernes peuvent faciliter la tâche.

S'inspirant des travaux de Guilbert (1975), Achab présente une grille ayant trait à la typologie de la néologie amazighe ; il distingue ainsi quatre types de néologie : la néologie phonologique, la néologie sémantique, la néologie d'emprunt et la néologie syntagmatique. Les deux derniers types ont été suffisamment analysés, tout au long de ce compte rendu analytique et critique. Nous allons néanmoins parler de la néologie phonologique et de la néologie sémantique.

• *La néologie phonologique :*

La rentabilité de celle-ci est quasiment nulle ; néanmoins l'auteur donne quelques exemples de sa propre création :

akerdis « triangle » < *kreḍ* « trois » et *idis* « côté » (chute de la consonne *ḍ* et de la voyelle *i*). d'où terme *akredis* et non *akerdis*.

ageddis « polygone » < *get* « nombreux » + *idis* « côté » (phénomène d'assimilation *dd* < *t + d* et chute de la voyelle *i*).

Cette procédure nécessite des réajustements sur le plan phonologique ; elle doit être soumise aux règles canoniques de la création lexicale en langue amazighe.

• *La néologie sémantique :*

Nous reviendrons à la néologie sémantique, bien que déjà citée, pour deux raisons. La première en est que cette dernière peut, parfois, être entachée *d'arbitraire* tant qu'elle n'a pas été fixée par l'usage. L'exemple du terme néologique *arbib* donné par l'auteur, a un sens initial qui est celui de « beau-fils » ; ce terme peut signifier « adjectif » ou « adverbe » selon la bonne volonté du néologue. Il en est de même pour le terme

Un cas intéressant de néologie appelée improprement sémantique ; elle est en fait grammaticale puisque le terme change de catégorie grammaticale et de sens en même temps. L'auteur donne un exemple de termes adjectivaux qui ont été substantivés :

tamellalt « blanche (adjectif) » devient un substantif
« œuf ».

imeqq^uranen « grands(adjectif) » devient « chefs »

Le nom d'agent peut devenir un nom d'instrument:

amaṭṭaf nom d'agent du verbe *ṭṭef*³ « attraper, saisir » est utilisé avec expansion syntaxique *amaṭṭaf wis sin* « litt. récepteur – deuxième » pour signifier « chaîne 2 ». la néologie d'emprunt (interne et externe) et la néologie syntagmatique ont été examinées maintes fois.

Mais il arrive que ce procédé s'estompe puisqu'il n'est pas toujours systématique.

Suite à ce travail de Achab, et pour le compléter, nous aimerions présenter cette autre expérience néologique de Adghirni.

En suivant une démarche onomasiologique, allant du concept au mot, nous allons procéder à une comparaison lexicale de deux nomenclatures appartenant à deux secteurs différents⁴. Si on ne considère que les entrées lexicales de la lettre A dans les deux lexiques l'un de l'éducation (378 termes), l'autre du juridique (210), on constate qu'il y a certes des recoupements malgré les différences entre les domaines lexicaux étudiés. Examinons le tableau suivant :

Sens	Boudris	Adghirni et al.
abandon	<i>tafuli</i>	<i>tafelt</i>
absent	<i>amg^w aḍal</i>	<i>anabay, amg^w aḍal</i>
abus	<i>azekker</i>	<i>azkker, asukey</i>
acceptation	<i>tazayet</i>	<i>tirit</i>
accident	<i>amexix</i>	<i>amxix</i>
accord	<i>ametawa</i>	<i>ametawa</i>
accusation	<i>tilumas</i>	<i>tadrayt</i>
accuser	<i>ilumes</i>	
acquisition	<i>alummez</i>	<i>tamsuyt</i>

³ Le tarifit dispose du terme *lwajjaf* « lance-pierres : fronde ».

⁴ Il s'agit de lexiques. L'un se rapporte au domaine de l'éducation (Cf. Boudris 1993) ; l'autre au domaine juridique (Cf. Adghirni et al. 1996).

acquiescement	<i>timelsit</i>	<i>asunfu</i>
acquiescer	<i>issufe y zeg turdut</i>	
acte	<i>igi, tigi</i>	<i>igi, ara</i>
administration	<i>tadbelt</i>	<i>tadbelt</i>
administrer	<i>idbel</i>	
administrateur		<i>anedbal</i>
adolescent	<i>anubi</i>	<i>anubi</i>
adolescence	<i>tanuba</i>	<i>tanunba</i>
adoption	<i>azdal</i>	<i>azdal</i>
adopter	<i>izdel</i>	
adulte	<i>amagur</i>	<i>amengad</i>
adresse	<i>tansa</i>	
adversaire	<i>akena</i>	
affaire	<i>awazelu</i>	<i>awazlu</i>
agent	<i>ameggi</i>	<i>amegi</i>
agresseur	<i>azernan</i>	<i>azerman</i>
allaitement	<i>asuted</i>	<i>asudéd</i>
alliance	<i>tamsisit</i>	<i>tamsist</i>
alliés	<i>amsisa</i>	
amende	<i>tafgurt</i>	<i>izmaz</i>
arbitrage	<i>tanefrut</i>	<i>tanefrut</i>
arbitre	<i>anefray</i>	
arbitrer	<i>inefgug</i>	

termes identiques : 13

termes différents : 10

Des termes comme *avocat* sont inexistantes ou omises chez Boudris, ou comme *adresse* ou *adversaire* dans la nomenclature de Adghirni. Parfois l'orthographe est différente : *awezlu* / *awazlu* ; *ameggi* / *amegi* ; *asuted* / *asudeed* ; *incedined* ; *agerawl* / *agraw*.

Cette présentation rapide portant sur un échantillon très réduit appartenant à deux domaines différents (l'éducation et la judicature) montre qu'il y a

des aires de recoupement ; et c'est là où les efforts des uns et des autres doivent converger. L'accentuation des écarts va croissant, faute d'harmonisation, d'échange d'informations et d'instances scientifiques.

Ce travail de R. Achab est un argument qui milite en faveur des potentialités lexicales de la langue en matière de néologie ; il réfute également une idée préconçue sur l'indigence du lexique amazigh et sur son inadéquation aux concepts abstraits et à la modernité (Cf Laoust 1920 : 121). Cette entreprise est légitime puisqu'elle vise à revaloriser un lexique marginalisé ; elle va dans le sens d'une réflexion de portée générale formulée par R. Barthes : « *il n'y a rien d'étonnant à ce qu'un pays reprenne ainsi périodiquement les objets de son passé et les décrive de nouveau pour savoir ce qu'il peut en faire : ce sont là, ce devraient être là des procédures régulières d'évaluation* ».

C'est une démarche qui se veut pan-berbère, d'après les dires de Achab ; cependant, nous devons signaler, quoi qu'en dise l'auteur en ce qui concerne la *démarche pan-berbère* (p.356) dont il se réclame, l'ignorance ou du moins la négligence des données rifaines ; le dialecte rifain dispose de lexiques (Cf. Ibañez 1944,1949 et 1959). Il y a un manque de documentation : aucune référence de lexicographie rifaine n'est signalée ; aucun terme rifain n'est cité dans les listes comparatives dressées par l'auteur ; bref, il n'y a pas de bibliographie rifaine. Les termes *asemmam* « acide (adj.) » et *awes* « aider » sont donnés comme mozabites et pourtant ils sont attestés en tarifit.

Il y a lieu de signaler un effort qui va dans le même sens du journal *tawiza*, de publication mensuelle à Nador, dont le directeur, M. Boudhan, enrichit l'éditorial bilingue (arabe-tarifit). Cet éditorial est baptisé *tamezzwarut* « litt. la prioritaire, éditorial ». Le texte amazigh écrit en

alphabet latin est régulièrement nourri de termes nouveaux rendus par des équivalents français mis entre parenthèses.

Dans un article consacré à la néologie, M. Taïfi (1997 : 68–72), fait une évaluation objective de la néologie taxée, à juste titre de *sauvage*. Pour lui, la néologie connaît trois modes de formation : *l'emprunt interne*, la *néologie sémantique* et la *néologie formelle* ou *morpho-sémantique*. Cette dernière, d'ailleurs la plus délicate, est la plus commode, d'après lui, étant donné qu'elle obéit au processus de dérivation associative (mot simple = racine x schème).

1. La néologie de forme :

L'idiome amazigh est doté de potentialités néologiques internes qui lui sont propres. Elles ont été examinées précédemment. Rappelons-les rapidement :

- 1^{ère} possibilité :

l'agglutination. Exemple :

tasnilsit ou *tasnawalt* « linguistique ».

- 2^{ème} possibilité :

la *synapsie* : elle est vivace dans la langue au même titre que les autres procédés mais elle est peu citée ou pas du tout. Les deux premiers exemples sont attestés en tamazight :

lmizan n[^] tawla « balance de fièvre, thermomètre »
lmizan n[^] lhend « fil à plomb » (Cf. Taïfi 1991 : 777)
abrid n wuzzar « chemin de fer ; voie ferrée »

En exploitant le paradigme *aḍbib* (fém. *taḍbibt*) *n* ... « médecin de ... », on obtient la série suivante, en tarifit :

aḍbib n teymas « litt. médecin des dents, dentiste »
aḍbib n tiṭṭawin « litt. médecin des yeux, ophtalmologue »
aḍbib n wur « litt. médecin du cœur, cardiologue »
aḍbib n termešt « litt. médecin de la peau, dermatologiste »
aḍbib n temyarin « litt. médecin de femmes, gynécologue »
aḍbib n iḥarmušen « litt. médecin d'enfants, pédiatre », etc.

• 3^{ème} possibilité :

On peut procéder à la création lexicale par le recours aux racines des dialectes amazighs pour combler les cases vides et pour la modernisation du vocabulaire (Cf. Chaker 1983 ; Houache et autres 1994 ; Achab 1995).

Ce schéma structurel appartient, lui aussi, à un vieux fonds lexical ; qu'on rencontre en toponymie qui témoigne que cette procédure est déjà fort ancienne ; exemples :

dhar ubarran, *adrar n yksan* (Rif)
imi n tanut (Sous)
tizi n wuššen, *tizi usli* et *tizi oezza* (Rif)
tizi n tiška et *tizi n telyemt* (Haut-Atlas)
tizi ouzzu (Kabylie), etc.

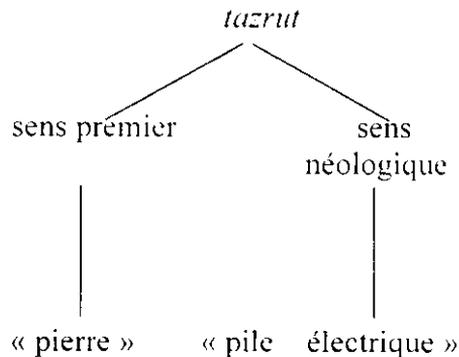
Les linguistes font la distinction entre la norme et le système. La norme est soumise à des règles proscriptives qui condamnent toute déviation afin d'éviter toute entorse à la langue. Et comme chaque dialecte s'est confiné dans sa propre norme compte tenu de l'éparpillement, il faudrait que la néologie soit envisagée

dans le système et non pas dans la norme afin que les possibilités de création lexicales soient plus accrues de manière adéquate et conforme aux potentialités de la langue⁵.

2. La néologie de sens :

La néologie de sens peut intéresser la création lexicale dans la mesure où elle garde le signifiant intact, et tout le travail de création se fait au niveau du signifié ; c'est le cas de la polysémie examinée précédemment et jugée comme une nécessité linguistique. On peut affirmer que la néologie est, en diachronie, l'ancêtre de la polysémie et que la polysémie est, en synchronie, une néologie lexicalisée.

Un mot comme *tazrut* ayant un sens initial de « petite pierre », diminutif de *azru* « pierre » a pris sens néologique « pile (électrique) », en tarifit⁶. En kabyle, le terme *tazrut* est remplacé par *pile* qui est un emprunt exogène (Cf. Achab 1995 : 322).



⁵ « La norme comprend tout ce qui, dans la « technique du discours, n'est pas nécessairement fonctionnel (distinctif), mais qui est tout de même traditionnellement (socialement) fixé, qui est en usage commun et courant de la communauté linguistique. Le système, par contre, comprend tout ce qui est objectivement fonctionnel (distinctif), (Cf. Ceseriu 1966 : 205).

⁶ Ce sens s'est même perpétué en arabe dialectal marocain par calque *lhejra* « litt. pierre (dim.) pile électrique ».

La néologie sémantique est rentable contrairement à ce que pourrait affirmer Achab (1996 : 322 et 357). Voici des exemples donnés à titre indicatif, pris dans le tarifit :

tinešri

- sens 1 « réveil »
- sens 2 « prise de conscience »

uzzal

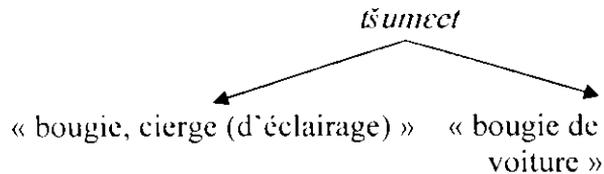
- sens 1 « fer (métal) » ; arme tranchante ;
arme blanche »
- sens 2 « métal »
- sens 3 « véhicule »
- sens 4 « soc » (Laoust 1920 : 276).

tšumect

- sens 1 « bougie (d'éclairage) »
- sens 2 « bougie d'une voiture »

aifar

- sens 1 « aile ; aileron »
- sens 2 « nageoire »
- sens 3 « feuille ; feuillage d'un végétal »
- sens 4 « dessus du bras, aisselle »
- sens 5 « pavillon de l'oreille »
- sens 6 « pan d'un vêtement »
- sens 7 « feuille d'un livre »
- sens 8 « plaque de métal »
- sens 9 « lame d'un tranchant »
- sens 10 « couvercle d'une caisse ; battant d'un meuble ».



Serra (1973 :114 116) a montré comment la langue peut rénover dans le domaine du vocabulaire tout en

adaptant le vocabulaire terrestre à celui de la mer, soit par analogie, soit par métaphorisation. Exemple :

ayunja

sens 1 « louche ou cuiller à pot » (Cf.

Laoust 1923 : 321)

sens 2 « grondin (poisson) ». Ce terme est prêté au poisson par analogie formelle puisque il en évoque vaguement la forme.

Tamšet

sens 1 « peigne »

sens 2 « sole (poisson) » (Cf. Serra 1973 : 119, note 15).

tadbirt n ilél « litt. colombe, pigeon de la mer, raie, bouclée (*poisson*) »

On remarque que le terme *tadbirt* « colombe, pigeon » appartient au vocabulaire de la faune terrestre ; ce terme est repris avec expansion syntaxique suivie d'extension sémantique pour désigner un animal maritime.

Cette idée de transfert de sens par analogie est soutenue par El Moujahid (1992 : 53) qui affirme que « *la transposition du lexique terrien sur les éléments du monde marin pourrait être interprétée comme le fait d'une loi universelle selon laquelle toute langue a tendance à permettre l'extension de son vocabulaire ou le transfert de celui-ci d'un champ notionnel à un autre, en respectant bien entendu les règles de la correspondance analogique* »

Dans les exemples ci-dessous, la création lexicale se fait par métaphorisation ; elle relève du registre du langage populaire parfois péjoratif ou même vulgaire comme :

tudayt « litt. « juive (Zouara) pagre, pageau
rouge»
zebb el-ihudi (Sous) « litt. pénis du juif » (Laoust
1923 : 317 et 346 ; Serra 1973 : 119).

La même procédure, encore faut-il le rappeler, a été adopté en français, qui avait besoin de rénover son vocabulaire, compte tenu du changement de la réalité extra-linguistique et de son impact sur le lexique. C'est à partir du siècle des Lumières, qui met fin à la période du Moyen-Âge, en passant par la Révolution de 1798 et les inventions du monde moderne, marqué par la recrudescence de technologies nouvelles comme l'invention du chemin de fer et l'aviation, que la lexicologie moderne a réalisé de grands exploits (Cf. P. Wexler, *Formation du vocabulaire des chemins de fer en France* (1778-1842), 1955 et L. Guilbert *La formation du Vocabulaire de l'aviation* (1965) et *Le Vocabulaire de l'Aéronautique* (1967). Toute une terminologie technique est empruntée aux domaines routiers et fluviaux : ainsi, deux possibilités sont-elles offertes en matière de rénovation lexicale : la néologie de sens et le recours à l'emprunt. L. Guilbert (1965), parlant du vocabulaire de l'aviation, affirme à ce propos que « ...l'accumulation de données scientifiques et techniques tirées des sciences connexes comme la physique et l'ornithologie et de techniques plus anciennes comme la navigation maritime et l'aérostation ».

Et c'est à juste titre que certains linguistes (Picoche 1983 : 110 et Mitterrand 1963 : 87 et 92) affirment que le renouvellement des signifiants est plus rapide que celui des signifiés.

3. L'enjeu de la néologie entre la réflexion et l'action :

Concrètement, la néologie a donné naissance à un certain nombre de recueils néologiques que nous citons à titre d'illustration, tels que *tajeɣɣunt n tmaziyt* de Mouloud Mammeri, qui démontre encore une fois que l'idiome amazigh est apte à la rénovation lexicale dans des secteurs multiples.

Une autre tentative néologique menée en Algérie mérite d'être citée, vu son importance pratique. Il s'agit d'un travail collectif (Cf. Houache et autres 1994 : 137-148) fondé sur des réalisations concrètes montrant, si besoin en est, que la néologie amazighe est capable de s'adapter aux besoins nouveaux du monde moderne. On se contente de l'exemple numéro 14 portant sur le terme 'aérodrome' (Cf. Houache et autres, *op. cit.*) qui semble représentatif ; il nous fait penser au vocabulaire des chemins de fer de Wexler et à celui de l'aviation de Guilbert cités plus haut.

Un terme *inifeg* « aérodrome », pl. *inifag* que les auteurs signalent comme provenant du verbe *afeg* « voler ». Les auteurs donnent un exemple : *ners-d inifeg, tamet d wezgen* « nous avons atterri à 8 heures 30 ». Une telle démarche n'est pas sans intérêt, ni sans originalité. Mais la difficulté à laquelle elle se heurte, c'est que ce verbe n'est pas attesté dans l'ensemble de l'aire amazighe. Il faudrait penser à un cadre général qui exploiterait le fonds lexical commun par le recours aux productions lexicographiques disponibles, afin d'éliminer les écarts ou, du moins, les réduire. Donnons l'exemple du verbe 'voler (oiseau)', et en faisant le tour, on trouve les formes suivantes :

afeg, kabyle (Cf. Dallet 1983 : 194)

afey et *edwa* Rif (Cf. Renisio 1930 : 296 et 311),
deux synonymes
afrew, tamazight de Ayt Myill (Cf. Taïfi 1991 :
129)
afraw et *ayell*, tamazight de Ayt Hadiddou (Cf.
Azdoud 1997 : 19 et 102), deux synonymes
emfer, tasiwit (Cf. Laoust 1931 : 313)
firri, tassoussit (Cf. Destaing 1938 : 297)
afĕ, Beni Snous (Cf. Destaing 1914 : 371).

Il s'agit, d'abord de trouver ou de restituer la forme de base ; et à partir d'un ratissage au niveau des parlars, il serait possible de se référer au touareg pour réhabiliter les formes morpho-dérivationnels au cas où un terme mène une vie solitaire.

L'élaboration d'un métalangage, pour être efficiente, doit passer par une autre opération de grande envergure, à savoir la standardisation à laquelle le CAI. (Centre d'Aménagement Linguistique) consacrerá un séminaire dans les prochaines semaines.

C'est dans ce sens que le touareg pourrait être exploité avec prudence et rationalisme pour ne pas provoquer l'effet contraire. Un tri des racines communes à revivifier et une sélection des termes de souche amazighe qui existent isolément, mis en dehors du système dérivationnel, s'imposent pour les réintégrer et leur restituer leur vitalité au sein de l'ensemble lexical de la même famille. Cette démarche semble salutaire dans la mesure où on ne travaille pas que sur des termes existants et connus ; ce qui permettra de renouer avec les termes tombés en désuétude ; ce qui permettra aussi d'expurger les emprunts inutiles ; donc adopter une démarche contraire à celle qui a favorisé l'intrusion des emprunts. Il y a donc tout un travail en amont qui est une affaire de temps.

Donc, il faut se mettre d'accord en vue d'élaborer un lexique fondamental, et ce par l'adoption d'une procédure sémasiologique. Une solution consiste à instituer le terme qui doit passer par le milieu scolaire.

Avant de terminer avec la néologie, nous allons faire appel à une affirmation de Galand (1974 : 94, note 4) qui pronostiquait déjà de la vivacité et du degré de l'adaptabilité de la langue amazighe en disant à ce propos « *qu'il est vrai qu'un informateur conscient de son système linguistique risque de forger des mots. Cela prouve que le système est vivant* », note optimiste.

J'aimerais également signaler que l'œuvre lexicographique de M. Chafik n'est pas mentionnée dans la recherche de R. Achab ; elle mérite d'être exploitée à fond. Le *Dictionnaire arabe-amazighe* de M. Chafik, en 3 tomes, est une mine d'or pour la standardisation en général et pour l'élaboration du métalangage en particulier.

Voici quelques exemples de termes néologiques relevés dans ce *Dictionnaire* :

Tome I :1993

Rhétorique : *tisrqet* (p.180) ; Personne : *urikk*, pl. *urikkaten afeggan*, pl. *ifegganen ugid* , pl. *ugiden* (p.585),
 Personnalité : *iman* (p.585) ; Style : *anaw*, pl. *inawen* (p.533) ; Comportement humain *tayara*, pl. *tiyariwin* (533) ; Temps : *anaz* , pl. *inazen* ; *turmit* , pl. *turmin* ;
 Contemporanéité : *amyadar*, *tamyadart* ;Phrase : *tinawt* , pl. *tinawin* (p.233).

Tome II :1996

Espace, lieu, place : *ansa*, pl. *insawen*, *adyar*, pl. *idyaren*, *idda*, pl. *iddawen*, *aggat*, pl. *iggaten* , *asmell* pl. *ismillen* (p.420) ; Métaphore *tangalt*, pl. *tingalin* (p.167).

Tome III : 2000

Linguistique : *timsilsit*(p.38) ; Refrain *tamuyult* : (p.36) ; Similitude *tarwusi* (p.87) ; Rédaction, dissertation, composition : *asnulfu*, pl. *isnulfaten* (p.228) ; Publication : *azizhreg* (p.230) ; Critique (la) littéraire ; Critique (le) *istel* ; *amestal* , pl. *imestalen* (p.278).

L'éventail de choix est riche, il suffit de passer à l'action et conjuguer les efforts : lexicographes, lexicologues, enseignants, médias, chanteurs, etc.

Il y a également tout un travail en instance au niveau de la standardisation, celle-ci fera l'objet d'un séminaire de l'IRCAM-CAL (Centre d'aménagement linguistique).

En ce qui concerne le vocabulaire technique, il faut éviter la précipitation et l'improvisation, on n'a qu'à penser au métalangage de la nouvelle critique littéraire française qui s'est démarquée de la critique traditionnelle par son lexique des années soixante qui a fait irruption avec l'avènement du structuralisme.

Bibliographie

- L'astérisque signale un dictionnaire de néologie

ACHAB, R. 1996 *La néologie lexicale berbère (1945-1995)*, Paris / Louvain, Editions Peeters, Etudes berbères, 367 pages.

AZDOUD, D.1985 *Lexique et textes des Aït Hadiddou (Maroc central): aspect de la vie sociale avec une description de la dérivation verbale*, Université Paris III.

BELAÏD, B, 1993 **Tamawalt usegmi, vocabulaire de l'éducation français-tamaziyt*, 123 p.

- CHAFIK, M.1990 *al muĕjam al ʿarabi al amaziġi* [Dictionnaire arabe-amazigh], Rabat, Publications de l'Académie du Royaume du Maroc, Coll. Dictionnaires, t. 1, a-d), 734 p. ; t. 2 (è-K), 427 p., t. 3. (L- Y),512 p., suivi de 310 proverbes.
- CHAKER, S. 1983 De la description à la planification linguistique : un tournant dans le domaine berbère (Réflexions sur l'enrichissement du lexique), *Tafsut*, 1, (série spéciale: Etudes et débats), Tizi Ouzu, p. 57-63.
- DALLET, J.-M. 1982 *Dictionnaire kabyle – français, parler des At Mengellat*, Algérie, SELAF (Maghreb – Sahara I),1050 p.1985 *Dictionnaire français-kabyle, parler des At Mengellat*, Algérie, SELAF (Maghreb-Sahara I), 258 p. [inverse du précédent].
- DESTAING, E.1914 *Dictionnaire français-berbère (dialecte des Beni Snous*, Publications de la Faculté des Lettres d'Alger, Leroux, 374 p.1938 *Vocabulaire français-berbère, tachelhît*, Leroux.
- DUBOIS, J. et al. 1973 *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, 516 p.
- GUILBERT, L. 1975 *La créativité lexicale*, Larousse Université, coll. « langue et langage » .
- EL MOUJAHID, EL H. 1992 Histoire et lexicographie : le vocabulaire maritime d'origine berbère, *Le Maroc et l'Atlantique*, Publications de la F.L.S.H., Rabat, série Colloques et séminaires, 21, pp. 51-58.
- HOUACHE, A. et al. De quelques créations lexicales à partir de racines berbères en usage dans le sud algérien, *Awal*, 11, pp.137-138.
- IBANEZ ESTEBAN, O.F. M. 1944 *Diccionario español-rifeño*, Madrid.

- 1949 *Diccionario rifeño-español (etimológico)*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos.
 - 1959 *Diccionario español-senhaji (dialecto bereber de Senhaya de Serair)*, Madrid, Instituto de estudios africanos.
- LAOUST, E. 1920 Coup d'œil sur les études dialectales berbères du Maroc, Bulletin de l'Institut des Hautes Marocaines.
- 1923 Notes sur un vocabulaire maritime berbère, *Hespéris*, III, pp. 297–366.
- MACKEY W. F. *Bilinguisme et contact des langues*. Initiation à la linguistique, Klincksieck linguistiques, série B 5, Problèmes et méthodes, Paris, 539 p.
- MAMMERI, M.(s. la dir.). 1980 **amawal (lexique), Imedyazen* [terminologie technique et moderne berbère–français et français–berbère], E.P.D., 131 p.
- MITTERAND, H. 1976 *Les mots français*, P.U.F., Coll. Q.–S.–J., 1963, 1^{ère} édition.
- PICOCHÉ, J. *Précis de lexicologie française, l'étude et l'enseignement du vocabulaire*, Nathan, langue française, 1977 1^{ère} édition.
- RENISIO, A. 1932 Etude sur les dialectes berbères des Beni Iznassen, du Rif et des Senhaja de Sraïr, grammaire, textes et lexique, Leroux.
- REY, A. 1972 Usages, jugements et prescriptions linguistiques, *L. F.*, 16, (*La Norme*).
- SAAD, S. 1991 **Lexique d'informatique français-anglais-tamaziyt*, Université d'Alger.
- 1984 **Lexique de mathématiques*, Tafsut Alger, Tizi Ouzou.

- SLATKA, D. 1969 Les problèmes du lexique à la lumière de thèses et de travaux récents, *L. F.*, 2, Larousse, pp.87-103.
- SERHOUAL, M. 2001 *Dictionnaire tarifit-français & Essai de lexicologie amazighe*, 2 volumes, XXX + 749 p. + 354 p., soutenance d'une thèse de doctorat d'État à la F.L.S.H. de Tétouan, Université Abdelmalek Es Saâdi (inédate).
- SERRA, L. 1973 *Le vocabulaire de la mer en berbère. V. Actes du 1^{er} Congrès d'Etudes des Cultures Méditerranéennes d'influence arabo berbère*, Alger, SNED, pp.111-120.
- TAÏFI, M. 1991 *Dictionnaire tamaziyt français (Parlers du Maroc central)*, L'Harmattan-Awal.
- 1997 Le lexique berbère entre l'emprunt massif et la néologie sauvage. *International Journal of the Sociology of Language*, 123, Berlin-New York : Mouton de Gruyter, pp. 61- 80.
- TOUATI, S. s.d. **Lexique français-berbère de géographie*, Tizi-Ouzou, inédit

Pour une néologie pan-berbère

Abdellah Bounfour
CRB-INALCO, Paris

INTRODUCTION

On considère généralement qu'il y a quatre types de néologie : la néologie phonologique, la néologie sémantique, les emprunts et la néologie syntagmatique. Il n'est pas question de considérer, ici, tous ces types voire un seul de manière exhaustive. Je choisirai dans la néologie syntagmatique une petite section, celle de l'affixation ou des formants.

Ce choix me permettra l'évaluation de certaines pratiques pour définir des règles de méthode en néologie et, surtout, vérifier une hypothèse formulée depuis longtemps sur la pan-amazighité dans ce domaine. En effet, tous les néologues professionnels et amateurs pensent que la néologie, de par sa nécessité et les domaines où elle est nécessaire – ils sont tous modernes et, par conséquent, communs à toutes les variétés de la langue berbère – est susceptible de construire des terminologies communes pour l'ensemble de la berbérophonie. C'est le principe de convergence que retiennent les options réalistes de la standardisation du berbère. Ceci étant dit de nombreux obstacles se dressent devant cet idéal. Les plus importants sont la méthode et la construction d'institutions adéquates.

LE PROBLEME INSTITUTIONNEL

Le territoire de la berbérophonie est immense et plusieurs Etats se le partagent. De plus le statut du berbère

n'est pas identique dans ces Etats. Si au Mali et au Niger, il est pris en compte comme langue nationale, il n'en est pas de même au Maroc et en Algérie où une reconnaissance balbutiante est visible alors que rien n'est fait en Tunisie, en Libye et en Egypte.

Il découle de ces remarques qu'il est impossible, aujourd'hui, d'imaginer une institution inter-étatique pour promouvoir une standardisation du berbère. Ceci est d'autant plus probant que certains Etats, entre autre, ont tout fait pour dynamiser une ONG supra-nationale (Congrès mondial amazigh).

Une autre voie pouvait être pratiquée : une institution universitaire compétente et capable de réunir les chercheurs de tous les pays de la berbérophonie. C'est dans ce sens que les colloques du CRB (INALCO, Paris) ont été organisés depuis 1993.

Les travaux du CRB, auxquels ont participé les spécialistes européens, maghrébins et sub-sahariens de 5 variétés du berbère (kabyle, tachelhit, tamazight, tamzabit, tarifit et touareg), ont posé comme principe de constituer une instance pan-berbère pour la néologie, particulièrement pour la terminologie. Certes, on peut, on doit enseigner un berbère vivant à l'école et, par conséquent, les différentes variantes régionales quitte à les faire converger en choisissant ce qui leur est commun au plan lexical et morphosyntaxique. En revanche, la convergence s'impose d'emblée dans le domaine de la terminologie à condition qu'une instance institutionnelle adéquate se saisisse de cette fonction. Sinon, on aura autant de terminologies que de variantes linguistiques : on aura alors une terminologie grammaticale en tachelhit, en tamazight, en tarifit, en kabyle, en mozabite, en touareg, etc...

Quand on voit ce qui se passe dans les divers pays berbérophones, il devient clair que la création de cette instance est problématique.

En effet, des travaux de néologie et de terminologie à base kabyle sont produits en Algérie ; au Maroc, les divers lexiques publiés sont faits sur la base des dialectes, voire des parlers de leurs auteurs.

A cela il faut ajouter que chaque Etat a une vision politique de l'amazighité et une manière de la gérer à son compte. Tout ceci milite contre une instance pan-berbère de néologie et de terminologie d'autant plus que beaucoup de chercheurs sont impliqués dans ces politiques. Faut-il abandonner ? Nullement. La recherche scientifique continue et continuera dans ce domaine en dépit de ces obstacles. Comme dans tous les autres domaines scientifiques, on sait que la coopération entre les laboratoires et les centres de par le monde fait progresser la science grâce à la mise en commun des moyens humains et matériels pour ce faire.

En attendant ces lendemains qui chantent, il n'est pas interdit de rappeler quelques règles simples de méthode pour les néologues, surtout les amateurs car ils sont nombreux aujourd'hui et la diffusion éditoriale leur accorde une diffusion qui risque de nuire à la langue et à la production scientifique dans ce domaine nécessairement de diffusion restreinte. Commençons par l'analyse d'un cas de néologie d'amateur qui fait autorité au Maroc.

DE LA METHODE

1. La néologie actuelle : l'exemple de l'éducation

On prendra comme exemple le lexique de Boudris Bélaïd¹. Une évaluation globale de cet ouvrage a déjà été faite². On se contentera d'analyser ce travail avant de

¹ *Tamawalt usegmi. Vocabulaire de l'éducation. Français-tamazight*, Casablanca. Imprimerie Najah al-Jadida, 1993.

² R. Achab, *op. cit.*, pp. 205-223.

l'évaluer en choisissant deux formants grecs en usage en français.

A. *-logie*

Voici l'ensemble des données du lexique de Boudris :

Anthropologie	<i>talsasnet</i>
Archéologie :	<i>tirekkisent</i>
Biologie :	<i>tudersent</i>
Chronologie	<i>tasimirt</i>
Docimologie :	<i>tamstalsent</i>
Epistémologie :	<i>tusensent</i>
Méthodologie	<i>tanerrayt, tarraysent</i>
Sémiologie :	<i>tasndugmt</i>
Topologie :	<i>tasnidegt</i>
Typologie :	<i>takawesnt</i>
Sociologie :	<i>timettisnt</i>

On notera que le suffixe en question est globalement rendu par le *sn* qui renvoie à l'idée de savoir, mais n'est pas utilisé comme suffixe en berbère. C'était déjà le choix de l'*Amawal* réalisé en 1972-1973 à Alger sous la direction de M. Mammeri³. Ce choix peut paraître judicieux pour plusieurs raisons dont la plus importante, dans cette discussion, est son caractère pan-amazigh.

Néanmoins deux remarques s'imposent :

1. Il n'est pas employé systématiquement et ce sans autre explication. Ainsi est-il absent dans l'équivalent berbère de « chronologie » et hésite-t-on dans celui de méthodologie.

2. Il se comporte, non plus comme suffixe, mais comme préfixe dans les équivalents de « sémiologie » et « typologie » sans aucune explication.

³ *Idem*, pp. 133-175.

Et si l'on applique la grille d'évaluation citée ci-dessus il n'est pas certain que des lexèmes comme *tamstalsnt*, par exemple, soit d'une maniabilité sans faille.

B. *-graphie*

Voici un autre exemple plus problématique :

Autobiographie :	<i>tameddurmant</i>
Bibliographie :	<i>adlesumuy</i>
Biographie :	<i>tameddurt</i>
Calligraphie :	<i>izriri</i>
Géographie :	<i>tarakalt</i>
Monographie :	<i>tayenarrat</i>
Photographie :	<i>awelaf</i>

Si « man » est l'équivalent de « auto- », comme l'a proposé l'*Amawal*, on a l'impression que le formant « graphie » est rendu par *m* dans deux cas (*tameddurmant* et *tameddurt*), par *ara* (écrire) dans *tarakalt* comme préfixe, dans *tayenarrat*, comme suffixe et il est absent dans tous les autres.

Que peut-on déduire de ces exemples sur un plan méthodologique ? Quel que soit le choix du néologue, il y a trois principes fondamentaux qu'il faut rappeler : le principe de cohérence, celui de l'exhaustivité et celui de la précision définitionnelle.

La cohérence doit jouer à la fois dans le choix de la nature du formant et dans celui de sa fonction (préfixe ou suffixe). Le principe d'exhaustivité consiste en ce que tous les termes de la langue qu'on veut transposer soient traités de la même manière autant que faire se peut.

Toutefois, une question préalable se pose : sur quelles bases le formant nouveau a-t-il été choisi ? On ne le sait pas, mais l'analyse des néologismes permet d'affirmer qu'il s'agit de calques : on traduit le nom français en berbère et on lui accole le formant sans

changer ni la catégorie grammaticale (nominal) ni le genre (féminin). C'est d'ailleurs la voie royale pratiquée par les néophytes de la néologie berbère.

2. Retour à la langue réelle : le cas de la toponymie.

En effet, nous pouvons considérer la toponymie comme un domaine où la terminologie autochtone est à l'œuvre et nous en inspirer, après étude, pour formuler des règles de composition néologique.

Dans l'introduction de son ouvrage⁴, Emile Laoust donne une liste de formants qu'il a déduits de son analyse morphologique des toponymes. La voici mise en tableau ; on y a ajouté des statistiques pour évaluer la fréquence de tel ou tel formant :

⁴ *Contribution à une étude de la toponymie du Haut Atlas. Adrar n Deren d'après les cartes de Jean Dresch*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1942, pp. 13-15.

Catégories	Morphèmes	Exemples
Préfixes	<ul style="list-style-type: none"> ◆ <i>Afa, anfa, af</i> : sur, colline, sommet ; ◆ <i>Ager, ger</i> entre ; ◆ <i>Agg, ugg, tuk, ak</i> : être supérieur de niveau ; ◆ <i>Bu, bi</i> : celui qui a la propriété X. ◆ <i>Dar</i> : chez, près de ◆ <i>Du, ddu, ddaw</i> ; ad (<i>adasil</i>) : sous ; ◆ <i>F</i> : sur, au-dessus ; ◆ <i>Tin</i> : celle de ; <i>el</i> ◆ <i>U</i> : celui ou ce qui a x ; ◆ <i>war, ar, tar</i> : privatif ◆ <i>Wa(n), wi(n)</i> : celui de ; 	<ul style="list-style-type: none"> ◆ <i>afuyir</i> : sur la falaise. ◆ <i>agerzran</i> : entre les rochers. ◆ <i>tuksus</i> : dominant le Sous. ◆ <i>humazir, biygra</i> ◆ <i>dar waman</i> : près de l'eau. ◆ <i>duzru</i> ◆ <i>adrar f uzayar</i> : montagne dominant la plaine. ◆ <i>Tinmel</i> ◆ <i>Ufad</i> : où il y a la soif. ◆ <i>Warceme</i> ◆ <i>wanukrim, winiwaliwn</i>
Suffixes	<ul style="list-style-type: none"> ◆ <i>A, ann</i> : ce, cet, cette ◆ <i>Im</i> : ◆ <i>S</i> : avec ; 	<ul style="list-style-type: none"> <i>Iyira</i> Agundis : avec tas
Nominaux	<ul style="list-style-type: none"> ◆ <i>Imi</i> : bouche, entrée, défilé ◆ <i>Isk</i> : corne ◆ <i>Ixf, ras</i> : tête, sommet ◆ <i>Tama</i> : à côté. 	<ul style="list-style-type: none"> Imi n tanut

Si l'on considère l'utilisation de ces formants dans la liste des toponymes de Laoust, on remarquera ceci :

1. Les suffixes sont peu nombreux (3), peu exploités et, par conséquent, d'un usage

parcimonieux : 4 toponymes pour *s*, 3 pour *im* et 10 pour *a* et *am*.

2. Les préfixes sont plus nombreux (11) mais le paradigme est plus fourni dans la langue. Voici le nombre d'occurrences par préfixe : *bu/bi* (41), *wa(n)/wi(n)* (35), *u* et *tin* (22 chacun), *af/afa/f* (15), *ager/ger* (10), *tuk* (5), *agg/ugg* (7), *du/ddu/ddaw* (6), *dar* (5).

3. Les préfixes et les suffixes, entrant dans la composition d'un toponyme, représentent 29% de l'ensemble des 641 toponymes, soit un tiers environ. Ce qui est très significatif quant à ce mode de composition.

4. En y ajoutant les nominaux relevés plus haut, on peut atteindre près de 35%. Ce qui montre que nous avons là un moyen de formation des mots très productif et bien ancré dans la langue. Il répond à la grille d'évaluation canadienne citée par Ramdane Achab⁷ et mérite donc d'être repris et exploité dans la néologie actuelle.

5. Il reste à enquêter sur leur pan-amazighité si l'on tient à l'hypothèse de la néologie pan-amazighe. Un simple sondage dans les manuels de grammaire kabyle, tarifit et tamazight conforte cette hypothèse et nous pousse à suivre cette voie quitte à introduire les formants de telle ou telle variante du berbère.

3. *Quelques règles simples.*

Le succès de l'*Amawal* au Maroc s'explique par le fait qu'il a été le seul document de néologie à s'attaquer au problème du déficit du berbère dans les champs

⁷ *La néologie berbère*, Paris, Peeters, p. En effet, 5 critères sont retenus : motivation (rattachement à des unités existantes), adéquation (désignation sans ambiguïté de l'objet), dérivation (productivité) et maniabilité (intégration aisée dans une phrase, prononciation naturelle).

notionnels modernes. Les nouvelles élites berbères marocaines s'en sont emparé pour exprimer une certaine réalité que leur langue maternelle traduit en empruntant des xénismes arabes et/ou français. Et si l'*Amawal* est déficient, on crée des calques en l'imitant. Cette pratique correspond donc à une période où les linguistes marocains n'ont pas encore investi ce champ. D'ailleurs le livre de R. Achab, en tant qu'évaluation de toute cette période et de celle qui précède l'*Amawal*, vient clore cette pratique d'autant plus qu'il fait des propositions et un programme de recherche de valeur académique digne d'intérêt. Hormis les travaux du Centre de recherches berbères de l'INALCO, on ne voit nulle part ce programme repris, y compris en le critiquant. C'est pourquoi il est nécessaire de poser un certain nombre de conditions pour une néologie rationnelle, pratique et utile qui ne dénature pas le système linguistique du berbère.

Reprenons les données de Boudris :

Anthropologie	<i>talsasnet</i>
Archéologie :	<i>tirekkisent</i>
Biologie :	<i>tudersent</i>
Chronologie	<i>tasimirt</i>
Docimologie :	<i>tamstalsent</i>
Epistémologie :	<i>tusensent</i>
Méthodologie :	<i>tanerrayt, tarraysent</i>
Sémiologie :	<i>tasndugmt</i>
Topologie :	<i>tasnidegt</i>
Typologie :	<i>takawesnt</i>
Sociologie :	<i>timettisnt</i>

Posons que ces données doivent faire l'objet d'un travail néologique même si leur choix n'est pas justifié de manière explicite. Que constatons-nous ?

En dehors du terme *chronologie*, tous les autres désignent des sciences. Ils peuvent être paraphrasés en français comme ceci : science de X. Il en découle qu'il y a

un invariant (science de : logos > logie) et une variable (X). Le dictionnaire français définit cette variable pour chaque lexème et ces définitions sont, théoriquement, identiques dans les dictionnaires des autres langues.

Le principe de pan-berbèrité s'impose quant à l'invariant. Comme on l'a dit plus haut, SN convient bien pour plusieurs raisons : (i) il évoque l'idée de savoir, (ii) il est en usage dans les diverses variétés de berbère comme verbe (tachelhit, *issen ma ira* = il sait ce qu'il veut), comme nom d'action verbale (*tussna* = la connaissance) y compris dans la littérature traditionnelle écrite, comme nom d'agent (*amusnaw* = savant, sage en touareg).

Le problème est de savoir maintenant comment l'utiliser dans la composition des noms des sciences.

Pour répondre à cette question, avançons les usages à éviter. Il n'est pas obligatoire d'en faire un morphème grammatical pour deux raisons au moins : (i) il n'existe pas en tant que tel dans la langue et ne présente même pas un début de grammaticalisation comme certains lexèmes (le verbe *iri*, par exemple), (ii) il détruit la structure syllabique naturelle du mot berbère qui dépasse rarement 3 syllabes alors que la plupart des données précédentes ont 4 syllabes.

Si nous tenons compte des données de la toponymie ci-dessus, il y a un moyen naturel pour traduire « science de » : c'est l'utilisation du nom dérivé de SN, c'est-à-dire *tussna n*.

Il reste à traduire la variable. Curieusement, c'est là la difficulté car le principe de pan-berbèrité est difficile à appliquer avec autant de rationalité.

Prenons le terme biologie qui semble le plus simple à traiter.

La première règle consiste à revenir à la définition dans différentes langues (français, anglais, allemand). Contentons-nous du français dans un dictionnaire de

langue (le *Petit Robert*) et d'une définition très générale :
« Science générale des êtres vivants. »

D'après cette définition, bio- évoquerait donc « êtres vivants », mais on sait que ce terme grec signifie vie et, par conséquent, la biologie serait la science de la vie. La première difficulté consiste, donc, dans le choix de la définition qui va orienter notre traduction. Ce choix doit obéir à des critères explicites.

Supposons que ce choix est fait et que c'est *vie* au lieu de *êtres vivants* comme l'a fait Boudris. Il reste à trouver un mot panberbère équivalent à *vie*, soit *tudert*. L'équivalent de biologie serait donc : *tussna n tudert*.

Considérons maintenant le cas du formant *graphie* :

Autobiographie :	<i>tameddurmant</i>
Bibliographie :	<i>adlesumuy</i>
Biographie :	<i>tameddurt</i>
Calligraphie :	<i>izriri</i>
Géographie :	<i>tarakalt</i>
Monographie :	<i>tayenarrat</i>
Photographie :	<i>awelaf</i>

Comme dans le cas précédent, on est en face d'un invariant (*graphie*) et d'une variable (X). Commençons par l'invariant et choisissons là aussi un terme aussi simple que le premier pour la simplicité de la démonstration et pour d'autres raisons qui apparaîtront à la fin de notre raisonnement ; c'est le terme *biographie*.

Le principe de cohérence impose que le formant invariant doit être le même pour tous ces termes. C'est donc un équivalent berbère qu'il faut chercher et il doit être pan-berbère si possible. Enfin, il faut qu'il réponde au sens de *graphie*, c'est-à-dire une « idée d'enregistrement » qui n'est pas seulement l'enregistrement par l'écriture sinon comment rendre cartographie, phonographie, télégraphie ?

Tenant compte de ces remarques, il apparaît que ce n'est pas *ara* qui est le candidat le plus sérieux mais plutôt *zemmem* qui signifie très précisément l'idée d'enregistrement. Un simple sondage permet de dire qu'on le trouve en tachelhit, en tamazight mais introuvable, sauf erreur, dans les dictionnaires publiés du kabyle. En revanche, c'est le terme *qiyyed*, emprunt à l'arabe, qui est utilisé en mozabite. Ceci nous permet d'énoncer un autre principe en néologie berbère : privilégier toujours le terme berbère, quand il existe, sur l'emprunt. C'est donc *zemmem* qu'il faut choisir. Comment construire alors l'équivalent de biographie en berbère ?

Des considérations morpho-sémantiques s'imposent ici : la biographie est définie comme étant la vie de quelqu'un enregistrée par quelqu'un d'autre ; elle se présente donc comme un produit fini, un enregistrement déjà effectué. Pour rendre cette effectuation, le berbère utilise l'adjectif et/ou le participe. C'est donc cette forme qui s'impose, c'est-à-dire *izemmemn* (qui est enregistrée). Et comme nous avons déjà traité bio (*tudert*), on dira que biographie a pour équivalent *tudert izemmemn*.

CONCLUSIONS

Quels sont les avantages de ces deux exemples ?

1. Ils sont construits selon un principe de composition (Nom + préposition + nom, Nom + Participe) en usage en berbère comme celui qui est en œuvre dans *imi n tgemmi* (bouche de la maison, porte en tachelhit) ou *asif melluln* (rivière blanche).
2. Ce principe est pan-berbère : on le trouve dans toutes les variétés de cette langue.
3. Ces principes de composition leur assure une double productivité : (i) le biologiste sera appelé

amesnaw/amusnaw n tudert, et le biographe⁶ *azemmam n tudert*, termes parfaitement naturels dans la langue et (ii) toutes les sciences seront dénommées *tussna n* et toute technique d'enregistrement *X izemmemn*.

4. Ils respectent la structure syllabique de la langue.

5. Ce sont des néologismes sémantiques et ils constituent ainsi le degré zéro de la néologie.

6. Pour toutes ces raisons, ils sont faciles à apprendre et à diffuser.

⁶ On notera aussi que cela permet de donner un équivalent à autobiographie (*tudert-ns izemmemn*) et autobiographe (*azemmam n tudert-ns*). Le choix du morphème du possessif ne pose aucun problème de ce point de vue mais il reste à considérer si ce formant est systématisable. Nous pressentons qu'il l'est dans des cas comme celui-ci mais pas ailleurs où c'est le réfléchi qui sera requis comme dans autosatisfaction : c'est l'idée de tête (*ixf, agayyu, aqarru*) qui sera plus adaptée.

Problèmes de ponctuation dans le texte poétique amazighe

Hassan Benhakeia
FLSH, Oujda

Dans cette étude modeste, je ne vais pas présenter un travail « normatif ». Je vais juste parler de la poésie (écrite) amazighe du Rif, depuis la première publication de Samghini 1992 jusqu'à la dernière publication de fin 2002, *Ma qa tyir-as nettu ?* de Alhassan El Moussaoui. Je vais y traiter la question de la ponctuation, précisément dans sa dimension dynamique (du passage « formel » de l'oral à l'écrit). Ponctuer un texte poétique, c'est tendre à briser son hermétisme, à le « traduire de l'oral » et à le fixer... En effet, ce passage non seulement pose une série de questions techniques, mais permet de saisir la logique intrinsèque des mots dans la phrase en tamazight du Rif.

Rarement l'on pose le problème de la ponctuation dans une 'culture-langue' minorisée, qui commence à connaître les premiers pas de transcription et d'écriture¹. Cette aspiration à la formalisation (le passage de l'oral à l'écrit) passe par un ensemble de conditions. Par quel moyen reçoit-on la poésie ? Quel est le moyen le plus approprié ? La page blanche, l'enregistrement ou l'air... Vrai, la poésie non seulement se greffe sur la mémoire, elle est surtout mémoire. Elle existe pour l'oreille qui distingue les voyelles et les consonnes. Elle n'est pas faite pour l'œil. Ainsi, il est difficile d'expliquer pourquoi elle quête la page blanche. Elle a précisément une fonction

¹ La ponctuation est un phénomène propre à l'industrialisation et à l'essor du mercantilisme. Plus une littérature avance, plus les critères de la ponctuation se définissent clairement.

spéculaire pour le poète, et prétend être une occupation physique de l'espace en tant que géométrie des signes.

L'on pense généralement que « ponctuer un texte » est un exercice de moindre importance, posant des problèmes d'un intérêt minime. Si la ponctuation se définit comme un système de signes qui marque les divisions d'un texte, indique les différents rapports syntaxiques et les nuances sémantiques (affectives ; les textes amazighs peuvent-ils se passer de la ponctuation ?

Ici, nous allons insister davantage sur l'analyse des textes qui sont 'à peine' ponctués, ceux qui hésitent physiquement entre le statut de l'oralité et celui de l'écrit.

I.- LA PRODUCTION POÉTIQUE ET LA PONCTUATION

La production poétique écrite, au Rif, connaît depuis les années 90, un développement timide, nous avons plus ou moins une publication par an :

- 1992** : *Ma tuqid ig reḥriq inu?*, Sellam Samghini, (alphabet araméen, 87 p)
- 1993** : *Ad ari y g wezru*, Ahmed Ziani, (araméen, 55 p)
- 1994** : *Yesfuji-d ueeqqa*, Saïd Moussaoui, (araméen, 61 p)
Zi redjay n tmuart yar ruera ujenna, Mimoun Elwalid, (alphabet latin, 73 p)
- 1995** : *Ad uyurey yar heddu x webrid usinu*, M'hemed Ouachikh. (latin, 49 p)
- 1996** : *Poetas amazigh*. recopilation de neuf poètes. (ponctuation présente, latin, 47 p)
- 1997** : *Talewliwt i Mulay*, Ahmed Ziani, (araméen, 77 p)
Tcumeat. Mustapha Buhlassa, (araméen, 44 p)
- 1998** : *Yesremd-ayi wawar*, Fadma El Ouariachi. (ponctuation présente, latin, 48 p)
ead a xafi tarzud, Aïcha Bousnina, (araméen, 29 p)
- 1999** : *Afriwen usegwas*, Najib Zuhri, (araméen, 49 p)

Cway zi tibbuhelya ead ur tiwid, Mohamed Chacha, (latin, 184 p)

2000 : *Ewc-ayi turjit-inu*, Mayssa Rachida, (ponctuation présente, latin, 54 p)

2002 : *Iyembab yarezun x wudem-nsen deg wudem n waman*, A. Ziani, (ponctuation présente, latin, 216 p).

Ma tyir-as qa nettu ? Alhassan El Moussaoui, (araméen, 68 pages)

Notons quelques remarques indispensables :

* Cette production écrite commence tard par rapport à d'autres publications poétiques de Tamazgha. De même, elle n'est pas exhaustive : juste quinze titres, de petits textes (de 29 à 216 pages, en moyenne 60 pages par recueil (environ une quinzaine de poèmes), et des tirages faibles (allant de 100 à 300 exemplaires).

* Les poètes, en général, publient un seul texte, sauf Ahmed Ziani (auteur de trois recueils).

* Les titres, reproduisant un vers ou deux, sont très longs.

* Le pictural occupe une place importante dans les textes poétiques. Des œuvres de peintres (comme A. Sakali, Lakhdiri Hafid, Abdelkhalki Ahmed, Boulghalgh Safia) y sont présentes.

* L'écriture se fait en caractères araméens (8 publications) et en caractères latins (7) et rien en tifinagh. S'il y a problème de ponctuation, c'est parce qu'il y a problème de transcription (orthographe, et de graphie à utiliser (arabe, latin, tifinagh). Que dire de la ponctuation et de tamazight transcrite en tifinagh ?

* Les textes écrits en caractères latins respectent plus ou moins la ponctuation, à l'opposé des recueils écrits en caractères araméens.

* Vu les conditions et les difficultés matérielles de publication, l'œuvre poétique pose un certain nombre de problèmes sur le plan de la confection, et surtout au niveau

de la ponctuation. Il y a des textes qui ignorent complètement les signes de la ponctuation (comme *Tcum²at*), des textes qui renferment quelques signes (comme *Ma tucid ak rehriq inu ?*), et d'autres qui sont totalement ponctués (comme *Yesremd-ayi wawar*) Là, on cite la dichotomie de Valery Larbaud : dans l'exemple de la poésie amazighe, sommes-nous devant une ponctuation « littéraire » ou une ponctuation « courante » ?

* La formation du poète a-t-il un rapport avec l'utilisation de la ponctuation dans les textes ? Si le poète autodidacte l'utilise, comment l'emploie-t-il ? Dans le cas des poètes 'scolarisés', dans quelle logique l'utilisent-ils en s'inspirant de la ponctuation des textes arabes ou des textes occidentaux ? Peut-on découvrir dans ce corpus une logique proprement amazighe de la ponctuation ?

Au sein de ces textes poétiques, quelles sont les fonctions de la ponctuation ? Tout d'abord, qu'est-ce que la ponctuation ? Quel est le commencement de cet exercice typographique ?² D'après les travaux de grammaire et de linguistique, elle sert essentiellement pour marquer :

- * les parties d'une phrase complexe ;
- * les limites au sein d'un ensemble de phrases constituant un discours ;
- * les différentes intonations ;

² La ponctuation est l'invention de la littérature hellénique : Aristophane de Byzance (II^e siècle av. JC)

Chez les latins, les écrits ne comprennent pas de ponctuation, « si ce n'est que le point se plaçait souvent après chaque mot pour le séparer du suivant » (*Le Bon Usage*, p.1413)

Au IX^e siècle, l'usage commence sans arriver à fonder les règles de base.

Ce n'est qu'au XVI^e siècle, « en effet, après l'invention de l'imprimerie, que notre système moderne de ponctuation, dans son ensemble, s'est fixé et développé. Il comprenait alors la virgule, le point, les deux points et le point d'interrogation. On ne tarda pas à ajouter à ces signes les guillemets et le trait d'union.

Au XVII^e siècle, on introduisit l'alinéa, le point-virgule et le point d'exclamation. L'usage des points de suspension date de la fin du XVII^e siècle, et celui du tiret et des crochets, du XIX^e siècle. »

- * les coordinations ;
- * les subordinations.

Ces fonctions, qui sont au fond une logique de structuration, d'organisation formelle et d'intonation sont-elles les mêmes dans le texte amazigh ?

Dans la poésie amazighe, la ponctuation est rarement présente : elle est soit partiellement présente, soit totalement absente. La ponctuation, de par sa présence ou absence, pose un grand nombre de problèmes au sein du poème amazigh. Si l'absence découle logiquement des vestiges de l'oralité dans la création, la présence implique l'aspiration à l'écrit, au formel et à l'institutionnel. De même, cette présence est importante à analyser du moment que des traits sémantiques et syntaxiques s'imposent ; ils sont incontournables pour construire le sens du poème. La ponctuation du texte amazigh doit-elle obéir aux mêmes principes (syntaxiques, sémantiques et typographiques) que dans les littératures « d'à côté » ou bien inventer les siens ?

Prenons un exemple au hasard. Sur 21 poèmes du recueil de M. Ouachikh, les signes de la ponctuation se répartissent de la manière suivante :

« » -----→	8 occurrences
: -----→	2 occurrences
, -----→	1 occurrence
? -----→	1 occurrence

Les autres signes sont inexistants.

II.- LA PONCTUATION, UN EXERCICE DE RECONSTRUCTION

La poésie amazighe a-t-elle vraiment besoin de la ponctuation ? Cette question est capitale pour développer la littérature amazighe et sa critique. La ponctuation est un exercice de reconstruction au niveau de la réception /

lecture. Elle assure, en effet, le passage à l'écrit (à la fixation). Elle aide au décodage du message tout comme à sa réduction. Aussi organise-t-elle et délimite-t-elle le flux des mots, l'écoulement des phrases et l'organisation des paragraphes.

Cet exercice est le relais entre la production et la réception. Cependant, il y a ceux qui avancent que la ponctuation (surtout les modernistes et les surréalistes) appauvrit la réception. Cela est faux. En ponctuant, on réécrit le texte du fait que l'on multiplie les sens.

Prenons l'exemple des textes de Elwalid Mimoun (1994, en caractères latins) et de Ziani (1993, 1997, en caractères araméens), le traducteur Roel Otten ponctue les textes hollandais, et non pas le texte original. Comment peut-on expliquer cette divergence? Peut-être, le traducteur posait-il une frontière entre une langue écrite et une autre destinée à demeurer parole, précisément entre le flamand et l'amazighe. De même, curieusement, dans les remerciements (mis à la fin du livre) Elwalid Mimoun utilise la ponctuation (p.72), cela veut-il dire qu'il ne faut pas ponctuer la poésie, mais uniquement la prose?. De là, la ponctuation détermine-t-elle physiquement le genre? Non, ce n'est pas cela car Elwalid use de quelques signes de la ponctuation dans son dernier poème intitulé « *A dwer-d a mmi-nu* ».

La ponctuation se présente alors comme un ensemble d'artifices avec des précisions didactiques. Selon la grammaire, les signes de ponctuation sont des signes de nature syntaxico-sémantiques. Ils ont pour fonction de « *distinguer, selon le sens, les phrases et les membres de phrases de la langue écrite* »³ Dans

³ Pour les poètes du début du XXe siècle, la ponctuation tue la poésie. Chez d'autres, comme Mallarmé, la présence de la ponctuation est très simplifiée. P. Claudel écrit : « laisser dans certaines phrases de petits intervalles en blanc. Les points et les virgules, déclarait-il, ne donnent en effet qu'une articulation de la phrase grossière et purement logique. Sans nécessité grammaticale, il y a dans le discours des pauses et des arrêts qui sont absolument indispensables au sens. » (cité par Grevisse p.1414) Le sens? Voilà le critère qui se pose impérieusement dans le poétique.

l'expérience poétique de Ziani, il y a une évolution vers la ponctuation. Notons ceci : dans Ziani (1993), des 21 poèmes, nous avons comme signes de ponctuation :

() -----→	3 occurrences
! -----→	1 occurrence
? -----→	1 occurrence

Parallèlement, dans Ziani (1997), la ponctuation est plus présente (la virgule notée quinze fois). Et dans Ziani (2002), le texte est totalement ponctué. Comment peut-on expliquer cette prise de position chez le poète rifain ?

III.- LE POEME AMAZIGH ET LA PROBLEMATIQUE DE LA PONCTUATION

Dans toutes les littératures, ce sont toujours les poètes qui posent le problème de la ponctuation. Pourquoi ? Elle orchestre le mouvement des mots, des vers et des strophes. De par la ponctuation l'on peut lire le poème dans une direction ou dans une autre⁴. Ainsi, dans la réception critique, l'on s'amuse à préciser les rapports entretenus par un écrivain avec les virgules, les points d'interrogation, les points-virgules, comment sont les phrases chez tel ou tel autre ? Comment se répartissent les signes ? Mais, dans le cas de la littérature écrite amazighe, la question à poser : comment expliquer cette présence partielle ? Comment expliquer l'absence ?

Sur la question épineuse de la ponctuation au sein du poétique, Aragon écrit : « Pour moi, c'est question de diction. Je déteste la diction habituelle du vers : on n'entend plus le vers comme unité. Je veux qu'on s'arrête là où il y a une rime ; le poème est d'un seul tenant et il n'y a pas d'autre ponctuation que celle de la rime. » (p.1413)

⁴ Grevisse, *Le Bon Usage*, p.61.

1.- L'absence de la ponctuation et le statut de l'oralité des poèmes

Lire par exemple *Tcumcett* de Bouhlassa, recueil écrit en 1997, est une aventure « réceptive » : il n'y a pas de signes de ponctuation. Comment expliquer cette absence totale ? Les mots se bousculent linéairement sans limites ni pauses.

La seule présence de la ponctuation se réduit au point d'interrogation et au point final.

Un poème, sans ponctuation, est difficile à lire car le lecteur ne peut pas :

- établir les pauses au cas où il se fatigue, s'embrouille, s'ennuie ou se recherche au milieu des vers ;
- déterminer le ton, le rythme du texte afin de construire le texte « chanté » ;
- déterminer qui parle ? non plus les registres (par exemple discours direct / indirect) afin de rendre le commentaire et l'analyse faciles.

Depuis la première publication (1992), les problèmes de ponctuation sont présents. Car nous sommes devant un texte qui ne se revendique pas de l'écrit, non plus de l'oral. L'absence des signes de ponctuation est manifeste. Juste le titre renferme le point d'interrogation, et le même poème à la page 86 et un autre poème : « *Main zzay-k ggin wussan ?* » (p.54). Curieusement d'autres titres de poèmes qui sont sous forme d'interrogation ne portent pas le signe : « *Mayar a tamara* » (p.55) et « *Min yuyin ddunect a* » (p.76)

Dans Ziani (1993), il y a d'emblée une série de questions qui se posent : est-ce de la parole ? Est-ce de la chanson ? Ces poèmes peuvent-ils être versés dans l'écrit ? Car c'est écrit dans l'alphabet araméen, d'une part et de l'autre il y a absence presque totale de ponctuation. Au sein d'un ensemble de questions, une seule est posée avec le point d'interrogation :

« *Tuya-ne y di tudart ni y ead nebda ?* » (p.19)

Il paraît que le protagoniste « *eellal* », émigré sans chance, incarne le destin de tous les jeunes qui se posent cette question-charnière.

De même au fil d'un flux de vers « sensibles », un seul vers se termine avec un point d'exclamation :

« *Fekk-itt a uma fekk-itt muxas ruxa muxas !* »

(Ziani (1997), p.23)

Cette exclamation-clôture renvoie à la tragédie continue de l'émigration.

Par le biais de la ponctuation, le même exercice d'hésitation entre l'oral et l'écrit est présent dans les textes poétiques. Il y a des textes poétiques qui tranchent : ils sont de l'oral. Chez Moussaoui Saïd dans son texte *Yesfufi-d U²eqqa* publié en 1994, la ponctuation est absente. Elle n'existe ni dans les titres, ni dans le corps des vers.

Le poète Mhamed Ouachikh, dans *Ad uyurey yar beddu n webrid usinu*, publié en 1995, applique « timidement » la ponctuation. Prenons la strophe suivante :

« *War dayi tseqsa
x-webrid inu
war dayi qqar mani
ya trahed a-yur inu
jjayi admqetmarey
ig tesdart inu
rrimet n-tiri ynu »*

(Ouachikh, p.16)

Remarquons l'absence du point d'exclamation alors que tout le recueil traduit un flux de sentiments, c'est au lecteur de marquer ces moments « forts » et ces moments « faibles ».

2.- De la ponctuation vers l'écrit

La ponctuation est présente dans quelques textes : *Poetus amazigh*, recompilation de neuf poètes rifains publié à Melilla en 1996, *Yesremd-ayi wawar*, Fadma El Ouariachi (1998), ensuite *Ewc-ayi turjit-inu*, Mayssa Rachida (2000) et *Iyembab yarezun x wudem-nsen deg wudem n waman*, d'Ahmed Ziani (2002). Tous ces recueils qui renferment une logique « exogène » pour ce qui est de la ponctuation, ne seront pas étudiés.

IV.- LA LOGIQUE DE LA PONCTUATION DANS LES TEXTES AMAZIGHS

Nous excluons de notre étude les textes qui ne sont pas ponctués. Ce serait un exercice agréable et didactique de les ponctuer différemment... Nous excluons également les textes totalement ponctués.

Comment se présente la ponctuation dans les textes amazighs ? Nous allons surtout analyser les signes dans les textes qui refusent « timidement » la ponctuation.

Rappelons que les signes de ponctuation sont : le point, la virgule, le point-virgule, le point d'interrogation, le point d'exclamation, les deux points, les points de suspension, les guillemets, les parenthèses, les crochets, l'alinéa, l'astérisque. Dans les textes écrits en tamazight, juste le point, la virgule, le point d'interrogation et le point d'exclamation sont souvent utilisés. Les autres signes sont non seulement moins utilisés, mais utilisés à tort et à travers.

Chronologiquement, il faut y distinguer deux étapes différentes : des recueils non ponctués et d'autres qui le sont.

1. Point : la fin du poème

Le point ressemble géométriquement au graphème a (a) en tfinagh. Cela va poser un problème de confusion symbolique. Bien que le point corresponde à un silence ou à une pause, il est rarement utilisé.

Le point final des poèmes est également peu utilisé. Cette absence peut signifier que la voix du poète se veut parole infinie, une chanson. Ou bien n'est-elle pas à lire comme le refus de l'écrit ?

Dans les textes de Najib Zuhri, de Alhasan Elmoussaoui, il y a respect de la règle suivante : mettre le point final. Chez Chacha (1999), il y a des poèmes qui se terminent par un point (p.167), et dans d'autres le point est totalement absent.

Prenons un autre exemple du même recueil :

*« Lefjer, yittased mertayen, ad yiṭtes x lebḥer.
Ij umur yittaf di-s rraḥet, ij umur iredzu di-s x
wemyar. Netc, alami tuya diyyi-yttet yiṭzer,
yakuc tuya wer dinni yilli.»* (Chacha, p.107)

Ici, le point dans les trois phrases de l'incipit du poème "Vondelpark" intrigue le lecteur. Surtout, nous avons la suite du poème qui n'est pas ponctuée ! Ce passage ressemble à un paragraphe de prose. Cela est manifeste dans le poème sans titre de la page 167 où la ponctuation est respectée.

Les sigles qui se composent de points, sont également utilisés en tamazight :

« Ma yiweyi-tt-id LGAT »

(Chacha, p.15)

Le poète Chacha utilise les majuscules pour distinguer le sigle G.A.T. des autres mots, sans user des points. Faut-il utiliser les points du fait que tamazight n'est pas cursive quand elle est écrite en tfinagh ?

2.- Point d'interrogation : la question autoritaire

Chez le poète-chanteur, par cette présence typographique l'intonation est ascendante suivie d'une pause. A ce propos, Chacha écrit :

« *ēbdekrim, wi t-yinyin ?*
Wi t-yijin, ad itwaḥebbes ? »

(Chacha, p. 6)

L'intonation, ici, révèle le style engagé et révolutionnaire qui tisse tous les vers. Là, nous avons deux interrogations rhétoriques.

Chez le même poète, nous lisons :

« *Mayemmi dayi-ya-yettef*
Mayemmi dayi-d-ya-jjen
Mayemmi dayi-ya-qqnen
Mayemmi war yar-i bu lḥeq »

(Chacha, p.59)

Cette absence du point d'interrogation, comment l'expliquer? Cette contradiction « typographique », comment l'expliquer ?

Cette contradiction « typographique » n'est pas spécifique à ce poète, mais à d'autres. Par exemple, chez Mhamed Ouachikh, nous lisons :

« *Marra ḡrin min ḡrin*
maca min ḡrin ? »

(Ouachikh, p.40)

L'interrogation est là pour indiquer l'étonnement du poète : le vu et l'invisible font un même corps. Cette contradiction y est explicitée :

« *I cem*
a tajdit ittawen
min cem yuyin
tkessid ag meṭṭawen »

(Ouachikh, p.44).

Cette absence embarrasse fortement le lecteur.

Et dans un autre passage de Azuhri :

« *Meçhar*
Ghar-nek nteayan ? »

(Azuhri, p.7)

Si le point d'interrogation montre la présence d'un discours direct, parfois, l'on trouve chez l'écrivain amazigh la présence du point d'interrogation dans une interrogation indirecte ! Est-ce correct ? Incorrect ?

D'autres fois, nous avons le redoublement du point d'interrogation :

« *Semçen-ayi ixsan*
mayemmi arezuy ad ddare y
min a zzayi yuyaren ?? »

(Azuhri, p.12)

Ce double point d'interrogation est issu d'un discours indirect.

Quand une phrase interrogative est suivie d'une incise (*yenna-s*) où faut-il mettre le point d'interrogation ?
 Lisons :

« *Nniy-as cek d leahed ? Yenna-yi bla maca*
Necc d tamentiwt uxarriq yarca
D ayemmuy n tidet yeksin ifarca »

(Ziani (1997), p.28)

Seulement la deuxième phrase interrogative n'est pas marquée...

Chez Elwalid, dans le poème « Tabrat » (p.60), nous avons des interrogations qui ne sont point marquées.

3.- Point d'exclamation : l'interjection brève

Chez le poète, par l'emploi du point d'exclamation, l'intonation est descendante suivie d'une pause. Nous lisons chez Chacha :

« *Mselqan yiwalen*
ur ssinen mayemmi ! »

(Chacha, p.166)

Ici, le poète s'étonne, s'exclame et exprime des états d'âme dans son expérience physique avec les mots.

Le même poète enchaînera des exclamations :

« *Qae teddeca!*
Qae tettic armud! »

(Chacha, p. 33)

Le rythme va dans le sens de montrer le ton 'désespéré' du poète.

De même, l'on trouve des locutions interjectives sans présence du point d'exclamation :

« *eyen aten yeteyanen*
yar min war ditisen »

(Ouachikh, p.22)

Cette absence tue l'âme du texte.

Cette absence est totale dans les textes de Alhassan El Moussaoui, Bouhlassa, Samghini, Ouachikh, Ziani (1997), Moussaoui, Elwalid et Bousnina.

Parfois, cette exclamation est doublement marquée :

« *A tseqsi y ixf-inu*
Ad qqaren ayi d iseqsan
War xafi ad yayaren!... »

(Azuhri, p.11)

Cette redondance met en exergue l'impossibilité de trouver des réponses à tant de questions qui tracassent le poète.

Une spécificité de ponctuation chez les écrivains est l'emploi simultané de deux signes. Nous lisons chez Chacha :

« *Mani ya traied?!*
Umi ya trud!? »

(Chacha, p. 33)

Ici, l'interrogation et l'exclamation sont unies, mais s'interchangent de place. Dans le premier vers, l'interrogation est première, et seconde dans le deuxième.

D'autres fois, trois vers ayant la même structure et la même intonation sont différemment ponctués. Ce n'est

qu'au troisième vers que nous avons le point d'exclamation :

« *Qim x ujij*
Qqar sidi
Reẓ nnaqus ! »

(Chacha, p.157)

Comment peut-on expliquer cette organisation typographique ?

Enfin, nous avons souvent des vocatifs qui ne sont pas marqués par le point d'interjection : l'exemple de Ouachikh (dans les pages 7, 18, 28). Les exemples ne manquent pas.

4.- Virgule : confusion avec le point

La virgule est une pause de peu de durée. Elle sert essentiellement pour rendre clair le contenu. C'est chez Chacha que la virgule est plus présente : plus de cent fois. La virgule apparaît dans Ziani (1997) quatorze fois. Comment fonctionne-t-elle dans les poèmes amazighs ?

Statistiquement, elle est plus présente dans la situation suivante. Elle marque la suite des noms :

« *Maryus, Takfarinas, Yughurta d Lkahina* »

(Chacha, p.43)

Elle entretient des rapports forts avec le « d » :

« *D nnecc, d wi d-yusin*

D nnecc, d yakuc

D nnecc, d lesbab n tteberzit »

(Chacha., p.33)

Cette présentation est marquée par des pauses médianes.

Seulement, la virgule précède le « d » de présentation chez Chacha, aussi chez Ziani (1997) :

« *Ad ane y yeqqim, d lfal* »

(Chacha, p.121)

« *Kenniw, d ttinuwwarin* »

(Chacha, p.120)

« *S uyenni zzman-a jar-aset, d aseymi* »

(Ziani (1997), p.38)

Les exemples ne manquent pas.

D'autres fois, Chacha ne marque pas le « d » :

« *Tyiley d ssem*

Secca twamesxe y akd lewhuc »

(Chacha, p.33)

Cela peut expliquer l'aléatoire qui régit la ponctuation dans la poésie amazighe.

Elle sépare les éléments semblables (sujets, compléments, adjectifs) non unis par une conjonction de coordination. Cela est manifeste dans les vers de Elwalid Mimoun :

« *tmenyat, lpetrol, ddular, d arehb n wemziwen*

(...)

tmenyat, rbumbat, lpetrol, ddular d arehb n wemziwen

(...)

mechar gha-yekk, mechar, mechar »

(Elwalid, p. 32)

Cette présence organise les idées du texte. Pourtant, chez le même poète, nous avons bizarrement d'autres passages, ayant les mêmes caractéristiques, non ponctués :

« *Maca tfukt-nne y xa tiri xa tari*

U mara turi turi turi »

(Elwalid, p.22)

Cette absence (de la virgule qui peut éviter la redondance ou la répétition) s'explique par des raisons de rythme.

La virgule, dans les textes amazighs, sépare tout élément ayant une valeur purement explicative :

« *Maca gwde ya cem xse y, zzman-nne y yebda* »

(Ziani (1997), p.52)

Cette peur est générale : elle naît de la conscience de la division et de la défaite assurée au moment d'aimer ou d'être...

Dans un autre passage, chez le même poète, nous lisons :

« *ɖwiy deg ujenna-nnem, tammurt war xaf-s arsiy* »
(Ziani (1997), p.22)

Le signe de ponctuation sert à “insister” sur ce vol intérieur qui l’emmène loin de l’amour infini et total.

La virgule sert à changer de ton :

« *Alayi d aseqsi, a zzman ac-seqsiy* »
(Ziani (1997), p.18)

Ce signe forme partie d’une réflexion « polyphonique », en passant sous silence des conjonctions et des outils de raisonnement.

La virgule délimite plusieurs propositions de même nature non unies par une conjonction de coordination :

« *Gwareyx uyembub n tirja*
surufe y, yelhem, ad bedde y, ili yedwel-d »
(Ziani (1997), p.44)

Cette énumération des actions (des deux protagonistes) est organisée pour mettre en relief le contact impossible entre les deux.

Citons un contre-exemple, pour parler de l’absence au milieu d’une énumération, le texte de M. Ouachikh dans le poème intitulé « *Rmewt n tudart* » (pp.14-15), qui peut recevoir des virgules afin d’exprimer cette succession des actions enchaînées.

La virgule est souvent utilisée pour rendre compte d’une pause longue (du point). Lisons des vers de Alhasan El Moussaoui :

« *Netru imeɖɖawen, imeɖɖawen qɖan*
nbedd x idaren nne y ifadden nne y wɖan
war nzemmar a nhezz rebda day-nne y ɖɖan
war nzemmar a neɖɖar idammen nne y ɖɖan, »
(El Moussaoui, p.43)

Cette dernière virgule peut être un point. N’y a-t-il pas de confusion entre (.) et (,) surtout quand un écrivain « détache d’une proposition principale une proposition

subordonnée ou un membre de phrase auxquels ils veulent donner un relief plus accusé.»

La virgule peut fonctionner comme marqueur de la limite entre la proposition participe absolue ou la proposition incise :

« *Maca necc aqa yedsey, trajiƣ fus-mem* »
(Ziani (1997), p.36)

Ici, les deux propositions sont déterminées par la position du signe.

Parfois, d'autres poètes utilisent la virgule pour rendre compte de leur lecture solennelle du poème :

« *War xsey, ad yar-i yili*
Xsey, ij umessad
Di qama yihhema
I yij n wass
Maci i lebda »

(Chacha, p.31)

Cette pause ne peut pas être typographique.

5.- Point-virgule : l'absence raisonnée

Le point-virgule correspond à une pause de moyenne durée. Il marque dans une phrase la limite entre des propositions de même nature qui ont une certaine étendue. Reconnaître la nature des propositions ? Cette action n'est pas encore faite par les poètes amazighs. Le point-virgule est le signe inexistant dans la poésie amazighe.

Cela s'explique par la confusion entre le point-virgule et la virgule. Cela est manifeste dans le passage suivant :

« *U'zyen-asen deg walli*
afusi, azelmad
Ttegen-as nayt miri »
(Chacha, p.119)

Ici, le point-virgule peut s'employer pour séparer dans une phrase les parties dont une au moins est déjà subdivisée par la virgule, ou encore pour séparer des propositions de même nature qui ont une certaine étendue.

6.- Deux points : présentation de l'aléatoire

Géométriquement, ils ressemblent à « u » en tamazight. Cela pose un problème de confusion symbolique.

Les deux points marquent une pause assez brève. Ils incarnent la logique des changements de ton. Ils annoncent une citation ou un discours direct. Dans le texte de Ouachikh, nous lisons :

*« Tennayyi : mana imunasa
yarek di temḥarwacen »*

(Ouachikh, p.12)

Cette clarté typographique aide le lecteur à se retrouver.

Un peu plus loin, nous avons :

*« Nnan yi : min xef tneḥrayed
am tzeitunt eg dehhanen »*

(Ouachikh, p.12)

Juste les deux points précisent le discours direct.

Chez le même poète, dans d'autres passages, cette marque du discours direct est absente :

« Nniy-as, d ccek »

(Ouachikh, p.86)

Au lieu de deux points, dans ce poème: "Yenna yi nniy as" les deux points posent problème.

Les deux points dans la poésie amazighe n'annoncent pas les sentences, ni les proverbes. Non plus l'analyse, l'explication, la cause, la conséquence, la synthèse de ce qui précède.

7.- Points de suspension : le caché manifeste

Ces points de suspension marquent une pause de la voix, « sans qu'il y ait chute de la mélodie, à la fin du mot qui précède »

Ils indiquent que l'expression de la pensée reste incomplète pour quelque raison d'ordre affectif ou autre (réticence, convenance, émotion, brusque repartie de l'interlocuteur, etc.); parfois ils marquent une pause destinée à mettre en valeur le caractère de ce qu'on ajoute.

Chez Chacha, nous lisons :

*« Awmi niwed a nemmet
Tennid maci... lla ħuma »*

(Chacha, p.18)

Est-ce l'ellipse ou l'attente pour le lecteur ?

Parfois, une sorte de prolongement inexprimé de la pensée chez Elwalid :

« Tuya deggijn-zzman zzman nni yecdan... »

(Elwalid, p.66)

Dans ces chansons engagées, au lecteur d'imaginer la suite.

Lisons chez Ziani :

« D tuddint, d tuddint... »

(Ziani (1997), p.30)

Ces points de suspension peuvent incarner la chute de la pluie dont le poème parle longuement et métaphoriquement.

8.- Parenthèses : cerner l'emprunt occidental

* Les parenthèses sont énoncées d'un ton très bas. Elles renferment une pensée secondaire. Dans cette fonction précise, les parenthèses du poème amazigh ne sont pas présentes.

Si les parenthèses s'emploient pour intercaler dans la phrase quelque indication, quelque réflexion non

indispensable au sens, et dont on ne juge pas opportun de faire une phrase distincte, cela n'est pas dans la poésie amazighe.

C'est bien sous forme de parenthèses explicatives qu'elles se présentent :

« *Farid yeqqar* (papa) *Hniyya teggar* (mother) »
(Ziani (1997), p.23)

Et un peu plus loin :

« *Hniyya nes tegga amenn tegga* (Anna) »
(Ziani (1997), p.23)

Elles servent essentiellement à présenter des mots étranges à la culture amazighe.

9.- Crochets : l'absence en relief

* Les crochets servent au même usage que les parenthèses, mais ils sont moins usités. On les emploie surtout pour isoler une indication qui contient déjà des parenthèses.

- On emploie aussi les crochets pour enfermer les mots qui, dans un texte, ont été rétablis par conjecture

- s'emploient aussi pour enfermer trois points représentant, dans un texte cité, la partie qu'on a jugé bon de ne pas reproduire

Dans la poésie amazighe, ils sont totalement absents.

10.- Guillemets : marquer l'emprunt (nom propre)

Si les guillemets « correspondent généralement à un changement de ton qui commence avec l'ouverture des guillemets et s'achève avec leur fermeture », dans la poésie amazighe ce n'est pas le cas.

S'ils s'emploient au commencement et à la fin d'une citation, d'un discours direct, ils n'ont pas cette fonction dans la poésie amazighe. Rares sont les exemples, mais nous lisons chez Ziani :

« *Ad awem iniy « dwel-d a mmi-ynu » d alayi n ddidect, »*
(Ziani (1997) p.46)

Ces guillemets marquent une phrase ou une chanson, quelque chose de très connu.

Le poète amazigh les utilise quand il use d'une locution étrangère au vocabulaire ordinaire ou sur laquelle il veut attirer l'attention :

« *Jjinane y nezzueuf*
di tmurt n-« yutupya »
netxarres
ag xeddim n-« ttiknulujyya » »
(Ouachikh, p.26)

Ces mots « Ethiopie » et « technologie » sont intégrés par des guillemets dans la langue poétique.

Nous lisons chez le même poète émigré en Hollande :

« *Amen tendi artila*
zixemrawen imin yettawen
idawem nedyen « ilibiraleyyen »
z-macinat nsen »
(Ouachikh, p.12)

Les libéraux... « *ayyub* » et « *arifyus* » (p.10)... « *samsun* » et « *dalida* » (p.11)... Mais que dire de « *artila* » qui est également un mot étranger à tamazight ? Non plus le terme « *l-idyulujyyat* » (p.9) n'est pas mis entre guillemets !

11.- Tired : déchirer le texte

Il inonde le texte pour marquer une fonction grammaticale, celle d'articuler les parties des phrases, tantôt pour séparer les éléments, tantôt pour les définir...

Dans la poésie amazighe, il sert, en général, à découper ou à articuler morphologiquement et syntaxiquement la langue (corps à fixer ou à figer).

En conclusion...

De par l'étude de la poésie amazighe, nous terminons par ces constatations :

1°- la ponctuation s'avère un exercice difficile : elle demande une certaine maîtrise de la mise en écriture. Si la plupart des poètes amazighs s'inspirent de la poésie arabe qui, à son tour, souffre du même problème...

2°- Faut-il y ajouter que le travail fait par les linguistes est souvent « ignoré » par les poètes, et l'inspiration écrite est à son tour peu étudiée dans les travaux des linguistes amazighs. Ainsi, l'on trouve des poètes qui font sauter des « r » ou des « d », et de la grammaire amazighe ils entendent peu de choses.

3°- Cette absence de la ponctuation, s'il faut la définir, est une déclaration inconsciente de la non-« vente » des textes, de la non « acceptation » de cette forme fixée. De même, ce refus est une tendance à rester soi-même, à fuir toute fixation ou aliénation, à se rattacher encore à l'oralité et à s'éloigner de l'écriture.

4°- L'emploi (erroné) de la ponctuation est enfin à expliquer dans son étroit rapport avec la rime, le rythme et l'intonation. Les pauses, qui sont le dessein principal de la ponctuation, se confondent avec la rime dans la poésie amazighe.

5°- Une « contradiction » de ponctuation traverse tous les poèmes étudiés, mais est-il opportun de se demander si elle ne peut pas devenir une règle constante de la ponctuation amazighe...

*Écriture et segmentation :
cas des pronoms "dépendants"
dans le parler des Béni-Znassen.*

Nour Eddine Amjoun
Berkane

Le passage de l'oral à l'écrit, dans la langue amazighe, est en train de se manifester à travers des publications et des recherches pour préserver ce qui se transmettait de bouche à oreille tels les contes, la poésie, les chants, etc. Cette "écriture" (qu'elle soit en caractère latin, arabe, tifinagh ou API) ne faisait, par ailleurs, que transcrire les réalisations phonétiques de l'énoncé amazigh tout en négligeant plus ou moins la segmentation qui constitue la base de l'orthographe gérée par des règles morphologiques et syntaxiques. L'absence d'une segmentation unifiée basée sur l'orthographe rendra ardue toute compréhension des "écrits" amazighs. Jusqu'à quel point les règles grammaticales peuvent, cependant, régir l'orthographe de l'amazigh ? Si la catégorie "d-damir l-muttasil" (pronom affixe ou collé) est adjoint au verbe, au nom ou à la préposition pour former un seul segment pour l'arabe classique, le pronom en français n'est jamais collé à une autre catégorie ; il est autonome. Qu'en est-il pour les pronoms "dépendants" en Tamazight (Rifain : parler des Béni-Snassen) ?

¹ Ce terme, emprunté à certains berbérissants, laisse croire que nous avons dorénavant déjà conclu que ce type de pronoms devrait constituer un seul segment avec la catégorie grammaticale dont il dépend ; cependant, il n'est que le moyen qui nous permettra de distinguer ces pronoms et ceux dits "indépendants".

L'écriture doit en premier lieu répondre à certaines conditions pour rendre compréhensible et décodable le message représenté par cette écriture. La principale condition est d'éviter toute ambiguïté ou confusion pour le lecteur, lui permettre un décodage rapide et efficace, lui rendre ce message compréhensible tout en évitant les variations contextuelles et garantir une stabilité et une cohérence entre les différents constituants du texte écrit². Il n'est nullement aisé de rendre l'auditif visuel tout en respectant ces conditions sans créer une certaine distanciation entre la transcription phonétique de l'amazigh et son orthographe qui essaye de rendre compte des règles grammaticales qui y jouent un rôle primordial. En effet, la segmentation qui ne tient pas compte des règles morphologiques et syntaxiques serait aléatoire ; partant, le texte écrit serait incompréhensible et difficile à décoder.

Cette communication sera consacrée aux comportements des pronoms personnels dépendants à régime direct et indirect³. Nous essayerons d'interroger les différentes méthodes de segmentation de ces pronoms vis à vis des verbes dont ils dépendent afin d'étaler les avantages et les inconvénients qu'offrent chaque méthode. Les écrits qui ont été faits usaient de trois procédés de segmentation concernant les pronoms et les verbes : le premier représente ces deux constituants de l'énoncé amazigh comme deux segments distincts, le second regroupe les pronoms et les verbes dont ils dépendent dans un seul segment et le dernier les sépare d'un trait d'union.

² Voir S. CHAKER, « Propositions pour une notation usuelle du berbère (Kabyle) », Bulletin des études africaines de l'INALCO, vol. II, n° 3, p. 33-34.

³ Les indices de personnes ne feront pas l'objet de notre communication. Ils seront transcrits collés aux verbes dont ils dépendent. Cette transcription ne reflète pas une position de notre part envers la segmentation de ces deux catégories (verbe et indice de personne).

Séparer les pronoms dépendants - qu'ils soient à régime direct ou qu'ils soient à régime indirect - des verbes a l'avantage d'exhiber les deux catégories grammaticales dans la structure orthographique de l'énoncé, d'amener le lecteur à reconnaître chaque catégorie grammaticale ainsi que sa fonction syntaxico-sémantique dans le processus de décodage. Cette méthode garantit au lecteur de distinguer invariablement le radical verbal du pronom. Elle est usuelle dans l'orthographe des langues latines comme le français qui sépare ces deux catégories⁴. Cependant, ce procédé connaît certaines limites ; les pronoms personnels dépendants entraînent des variations morphologiques au contact des verbes. Le lecteur sera, par conséquent, induit dans l'ambiguïté ; il lui serait difficile de faire le rapprochement entre la forme verbale suivie d'un complément nominal et celle suivie d'un complément pronominal et de comprendre la cause de cette variation morphologique en l'absence de l'élément influent dans le segment verbal. En effet, une alternance vocalique finale de la forme "--a / --i" du verbe (ayant un "a" final) à la troisième personne du singulier au prétérit apparaît au contact des pronoms (2^{ème} et 3^{ème} personnes du : sing. et pl. / masc. et fém.).

1. yetca yayrum —> yetci t.
- Il-manger-prét. pain —> Il-manger-prét. pron.
- Il a mangé le pain —> Il l'a mangé.

Au contact du pronom de la 1^{ère} personne du singulier, il y a aussi alternance de la voyelle "a" du verbe avec "i" qui s'assimile au "y" du pronom qui devient tendu.

⁴ Exception faite des pronoms qui suivent un verbe à l'impératif : brise-le !
La séparation de ces deux catégories se fait à l'aide d'un trait d'union.

2. *yezra* → *yezr̄ yyi*
 • Il-voir-prét. → Il-voir-prét.-pron.
 • Il a vu → Il m'a vu.

Ces verbes n'ont pas un "a" final à la forme de l'aoriste simple. Dans le cas contraire le "a" est maintenu au contact des pronoms personnels :

3. *ad ixala* → *ixala yi*.
 • Particule il-parler à voix basse-aor. → Il-parler à voix basse-prét. pron.
 • Il parlera à voix basse → Il m'a parlé à voix basse.
4. *ad ixala* → *ixala t̄*.
 • Particule il-parler à voix basse-aor. → Il-parler à voix basse-prét. pron.
 • Il parlera à voix basse → Il lui a parlé à voix basse.

Les verbes ayant le sous-schème "-ac" ou "-uc" au prétérit ou à l'aoriste intensif sont suffixés d'un "i" au contact des pronoms personnels dépendants à régime direct de la 2^{ème} et la 3^{ème} personnes du singulier :

- -ac :

5. *yexdar...* → *yexd̄ari t̄*.
 • Il-choisir-prét. → Il-choisir-prét. pron.
 • Il a choisi → Il l'a choisi.
6. *yeddaffar...* → *yeddaffari t̄*.
 • Il-poursuivre-Aor. intensif... → Il-poursuivre- Aor. intensif. pron.
 • Il est en train de poursuivre... → Il en train de le poursuivre.

-uc :

7. yeshuf... → ishufi t.
 - Il-faire tomber-prét. → Il-faire tomber-prét. pron.
 - Il a fait tomber... → Il l'a fait tomber.

8. yetteshuf... → yetteshufi t.
 - Il-faire tomber-Aor.intensif. → Il-faire tomber -Aor.intensif. pron.
 - Il est en train de faire tomber... → Il est en train de le faire tomber.

Les monolithères n'ayant pas de voyelle finale sont aussi suffixés de "i" au contact des pronoms personnels dépendants à régime direct de la 2^{ème} et la 3^{ème} personnes (singulier ou pluriel / féminin ou masculin).

9. ttuya yettet ayrum → ttuya yettetti t.
 - particule il-manger-aor.intensif. pain → particule il-manger-aor.intensif pron.
 - Il est en train de manger du pain → Il est en train de le manger.

Quand les pronoms personnels dépendants à régime direct de la première personne du pluriel sont adjoints à un verbe ayant un "a" final au prétérit, la voyelle "a" est supprimée ; soit celle du verbe soit celle du pronom :

10. yezra → yezra ney.
 - Il-voir-prét. → Il-voir-prét. pron.
 - Il a vu → Il nous a vus.

11. yeḏḗra → yeḏḗr aney.
 . Il-voir-prét. → Il-voir-prét. pron.
 . Il a vu → Il nous a vus.

Les verbes ayant un "a" final au prétérit maintiennent cette voyelle au contact des pronoms personnels à régime indirect de la première personne du singulier. Cette voyelle est supprimée au contact des autres pronoms :

12. yenna yi.
 . Il-dire-prét. pron.
 . Il m'a dit.

13. yenna s.
 . Il-dire-prét. pron.
 . Il lui a dit.

Dans certaines région, un "y" est inséré avant les pronoms à régime indirect afin d'éviter le contact de deux voyelles (le "a" du verbe et le "a" du pronom).

14. yenna yas / yenna y as.

Cette méthode crée une sorte d'anarchie au niveau de la forme du texte : les pronoms, les prépositions, les particules dont certains ne dépassant pas une seule lettre seraient la source d'un encombrement de segments dans la structure orthographique du texte. Il pourrait même y avoir des confusions entre catégories : le pronom personnel dépendant "as" qui devient "s" au contact d'un verbe à "a" final peut être confondu avec la préposition "si" (variante régionale de "zi") qui devient "s" devant un nom à voyelle initiale :

15. yetca s ifassen.

- . Sens 1 : il-manger-prét pron. mains.
- . Sens 2 : il-manger-prét. prép. mains.

Sens 1 : il lui a mangé (dévoré) les mains. Le "a" initial du pronom à régime indirect de la troisième personne du singulier "as" a été supprimé au contact du "a" final du verbe "yetca".

Sens 2 : il a mangé avec (en utilisant ses mains) les mains. Le "i" final de la préposition "si" a été supprimé au contact du nom "ifassen".

Le second procédé de segmentation pourrait être le moyen d'échapper à l'encombrement des segments et de distinguer le pronom, qui constitue avec le verbe dont il dépend un seul segment, des autres catégories. Nous retrouvons cette méthode en arabe classique qui nomme les pronoms adjoints au verbe : "d-dami:r l-muttasil" (pronom collé ou affixe). Ce procédé offre au lecteur l'élément influent (pronom) sur le verbe (variation morphologique) dans le même segment contenant le verbe et le pronom. La chute de la voyelle "a" peut s'expliquer par la présence de la succession de deux voyelles dans le même segment ("a" du verbe et "a" du pronom).

16. izṛaney.

- . Il-voir-prét.-pron.
- . Il nous a vus.

17. yewcaney ayi / yewcas ayi

- . Il-donner-prét.-à-nous lait / Il-donner-prét.-pron. lait.
- . Il nous a donné du lait / Il lui a donné du lait.

Toutefois, cette méthode connaît certaines limites : le lecteur peut se trouver dans l'ambiguïté face à un segment qui contient le "y" séparateur de deux voyelles :

18. yewcayaney ayi / yewyayas ayi.
- . Il-donner-prét.-élément séparateur-à-nous lait / Il-donner-prét.-élément séparateur-pron. lait.
 - . Il nous a donné du lait / Il lui a donné du lait.

Le lecteur peut considérer que le pronom affixé au verbe fait partie du radical verbal étant donné que le pronom et le verbe constituent un seul segment dans l'énoncé. La succession de deux pronoms après le verbe dans le même segment constitue un autre inconvénient de ce procédé dans la mesure où le segment devient long, ce qui rend sa lecture astreignante et son décodage lent.

19. yewcayasentet.
- . Il-donner-prét.-élément séparateur-pron-pron.
 - . Il la leur a donné.

Le déplacement des pronoms dans certains énoncés constitue un autre inconvénient de cette méthode. Le pronom est généralement postposé au verbe, néanmoins, il peut lui être antéposé quand il est précédé de la particule du prospective "ad", de l'adverbe de négation "ur", des pronoms interrogatifs et des conjonctions. Ce déplacement va engendrer trois autres procédés possibles de segmentation : le premier consiste à regrouper le pronom et l'une des catégories citées *supra* dans un seul segment,

le second consiste à regrouper le pronom et le verbe et le dernier consiste à regrouper le pronom le verbe et l'une de ces catégories dans un seul segment (urt yetci - ur tyetsi - urtyetsi). Nous nous limiterons dans notre analyse au premier procédé :

- L'adverbe de négation "ur" :

20. yetciit → urt yetci.

- Il-manger-prét.-lui ---> adv. de nég.-pron.
Il- manger-prét.nég.
- Il l'a mangé → Il ne l'a pas mangé.

21. yewca(y)as... ---> urdas yewci...

- Il-donner-prét.-(élt séparateur)-pron. →
adv.de nég.-pron. il-donner-prét.nég
- Il lui a donné... → Il ne lui a pas donné...

Au contact des pronoms personnels dépendants à régime indirect, l'adverbe de négation est suivi d'un séparateur "d" ; ce qui rend la compréhension et le déchiffrement laborieux.

- La particule préverbale "ad" de l'aoriste (simple ou intensif) :

22. yetciit → at yetci

- Il-manger-prét.-pron. → particule-pron.
il- manger-aort.
- Il l'a mangé ---> Il le mangera.

23. yewcas → adas yewc.

- Il-donner-prét.-pron. → particule-pron.
il-donnera-aort.
- Il lui a donné à Il lui donnera.

- Les pronoms interrogatifs (comme "mani" (où), "may" (qu'est-ce que), misem (comment)). Notons qu'il y a insertion de "d" avant le pronom à régime indirect :

24. misem das teggid ?
 . Comment (d)-pron. tu-faire-impé.
 . Comment lui as-tu fait ?

- La conjonction (comme "al + ga", "al + mi" (jusqu'à ce que), "ami" (quand), "mi"(quand)) :

25. amiten yezra...
 . quand-pron. il-voir-prét...
 . Quand il les a vus...

En l'absence du l'élément séparateur "y", le lecteur peut confondre le pronom personnel à régime direct de la première personne du pluriel avec celui à régime indirect quand ce pronom forme avec le verbe dont il dépend soit un seul segment, soit deux segments distincts :

26. yezraney # yewcaney.
 . Il-voir-prét.-pron. # Il-donner-prét.-pron.
 . Il nous a vus. # Il nous a donné.
27. yezra ney # yewca ney.
 . Il-voir-prét. pron. # Il-donner-prét. pron.
 . Il nous a vus. # Il nous a donné.

La combinaison de deux procédés peut résoudre ce problème ainsi que celui du segment contenant le verbe et deux pronoms (pronoms personnels à régime direct et indirect) (yewsayasentet). Cette méthode consiste à regrouper le pronom à régime direct et le verbe dans un

seul segment et à séparer le pronom personnel à régime indirect du verbe dont il dépend. Le pronom à régime indirect et le pronom à régime direct sont regroupés dans un seul segment dans un énoncé où les deux pronoms apparaissent. Le lecteur ne confondra plus le pronom à régime direct qui s'écrit collé au verbe et le pronom à régime indirect qui est séparé du verbe :

28. yetcaney # yewca ney / yewca yaney.
 . Il-voir-prét.-pron. # Il-donner-prét.-pron.
 . Il nous a vus. # Il nous a donné.
29. yewca yasantet.
 . Il-donner-prét. élément séparateur-pron-
 pron.
 . Il la leur a donné.

Le fait d'introduire un seul pronom dans le segment verbal quand il y a succession de deux pronoms facilitera la lecture et le décodage de l'énoncé.

Le dernier procédé d'écriture consiste à séparer les pronoms des verbes par un trait d'union. Cette méthode est usité généralement par les berbérisants au sein de leur transcription de l'oral. Cette méthode rend compte de la dénomination "pronom dépendant" car elle regroupe le pronom et le verbe dont il dépend tout en les séparant d'un trait d'union. Elle permet aussi de présenter chaque catégorie grammaticale en tant qu'étiquette dans la structure orthographique tout en exprimant la relation de dépendance entre les différentes catégories par les traits d'union.

30. yewca-s / yewca-y-as.
 . yezri-t / yezra-ney.
 . yewca-yasent-t.
 . yewca-sent-t.

L'inconvénient qu'on peut relever dans cette méthode réside dans la réécriture qui se heurtera au problème de l'emplacement des traits d'union et leur multitude dans le texte écrit, ce qui affectera la forme des écrits en général.

Adopter tel ou tel procédé pour l'écriture en Tamazight n'est nullement une tâche aisée. Certes, des essais ont été faits dans ce sens, mais ils ne dépassent pas un cadre restreint qui se limite à des transcriptions phonétiques. Ces "écrits" ne s'orientent pas vers l'orthographe ; ils sont surtout support pour la publication ou pour la description de tel ou tel parler. La volonté de créer une orthographe usuelle existe depuis ces dernières décennies, cependant les travaux faits restent timides. Notre modeste exposé entre dans ce cadre même s'il traite d'un aspect très limité qu'est la représentation orthographique du pronom personnel dépendant et le verbe. Chaque procédé de segmentation offre des avantages sans être dépourvu d'inconvénients.

Bibliographie :

AMJOUN, Nour Eddine, "Des verbes qualificatifs dans le parler berbère des Béni-Iznassen", Les notions de quantité et de qualité : faits de langue, Post-Modernité, Fès, 2003, P. 105-114.

AMJOUN, Nour Eddine, Le parler berbère des Béni-Iznassen (Nord-est du Maroc) : Étude morphologique et syntaxique, Thèse de doctorat (en cours)

- BEZZAZI, Abdelkader, et KOSSMANN, Maarten, Berber sprookjes : uit Noord-Marokko, Bulaaq, Amsterdam, 1997.
- BOUMALK, Abdallah, "L'enseignement du berbère : de l'oralité à l'écriture", Passerelles, n° 24, passerelles-ong, Thionville, 2002, P. 71-79.
- CHAKER, Salem, "La naissance d'une littérature écrite : le cas berbère (kabyle)", Bulletin des Etudes Africaines de l'INALCO, n° 17-18, P. 7-20.
- CHAKER, Salem, 1982, "Proposition pour une notation usuelle du berbère (kabyle)", Bulletin des Etudes Africaines de l'INALCO, vol. II, n°3, p. 33-48.
- GALAND, Lionel, "Les pronoms personnels en berbère", Bulletin de la Société Linguistique T. 69, fascicule 1, Paris, 1966, P. 286-298.
- SABIA, Abdelali, "Passif des verbes transitifs indirects : un cas de transitivité inachevée", Voisinage : Mélanges à la mémoire de K. CADI, édition de la faculté des lettres, Fès, 1997, P. 121-139.

من المكتوب إلى الشفوي:
تنقيبات عن الكلمات الأمازيغية في مصادر
التاريخ القديم

محمد مجدوب
كلية الآداب، المحمدية

ننطلق في هذا الموضوع من استعارة مفهوم التنقيب من البحث الأثري، لتأمل بعض المعطيات اللغوية وما تختزنه عبر العصور، من مقومات الثقافة والتراث الأمازيغين. وفي إطار اهتمامنا بتاريخ المغرب القديم قبل السيطرة الرومانية، وحصيلة البحث الأثري فيه، وجدنا في مصادر أدبية وأثرية أسماء أمازيغية لأعلام ومواقع ومعالم جغرافية، منتشرة في بلاد الليبيين « تامزغا»، بين مصر والمحيط الأطلسي، وفي زمن يتراوح ما بين الألف الثاني قبل الميلاد وبداية القرن الميلادي الأول.

ومصادرنا حول هذه الأسماء هي مؤلفات لكتاب إغريقيين ولاتينيين، اهتموا بجوانب من تاريخ بلدانهم، وأشاروا إلى أحداث ترتبط بعلاقة الأمازيغيين مع دولهم. ثم هناك أسماء مكتوبة على العملة والنقائش بلغة بونية أو إغريقية أو لاتينية، والمعلوم أن نقل هذه الأسماء كلها من الأمازيغية إلى لغات أخرى لا يحافظ على صيغتها الأصلية². وهذا يندرج في إشكالية ندوتنا « من الشفوي إلى المكتوب»، ونحن نروم

¹ عذرت هذا التاريخ من الزمن المقدر لوقت هرقل من خلال إشارة هيرودوت إلى أن هرقل عاش قبل وقته بنحو 900 سنة، فافضى الحساب إلى حوالي سنة 1350 قبل الميلاد: Bunnens, 1979, p. 108-9

² Fevrier, 1953, p. 650-1 ; 1961, p. 13.

الرجوع بهذه الأسماء من المكتوب بلغة الغير قديما، إلى الشفوي الذي يمثل استمرارها في الأمازيغية المتداولة حاليا. وقد رسمنا إجراءات لمعالجة الموضوع، هي تقديم أسماء الأعلام حسب ترتيب زمني. وكتابة كل اسم على حدة كما ورد في المصدر، متبوعا بالمقاربة المقترحة لمعناه الأمازيغي وما يقابله في العربية، مسترشدين في ذلك بقاموس الأستاذ محمد شقيق. ويتلو ذلك تعريفًا مختزلًا لكل الأسماء.

أسماء من نوميديّة الأعلام

* يارباس Iarbas: « نير نبّاس ». حقل أو أرض أبيه. الراجح أن هذه التسمية تعكس تشبث الليبيين بأرضهم لما باعوا للمستوطنين الفنيقيين قطعة صغيرة جدا قيل إن مساحتها تعادل ما يغطيه جلد ثور فقط. هو ملك الليبيين في وقت قدوم إيسا Elissa الفنيقية إلى بلادهم لإنشاء قرطاجنة³. وهناك ملك آخر بهذا الاسم تنافس على الملك مع همبسال في النصف الأول من القرن الأخير قبل الميلاد⁴.

* أدكران Adikran: « أد كرن ». سوف ينهضون. ولعل هذا النهوض يستجيب لدور هذا الملك، الذي حارب أهل قورينة في القرن السادس قبل الميلاد، بمساعدة الفرعون أبرييس Apries، الذي حكم ما بين 588 و569 قبل الميلاد⁵.

* أيلوماس Ailumas: « يويل أوماس » علق أو شنق أخاه. ولعل التسمية تنطوي على كون هذا الملك تحالف في البداية مع أكاطوكليس Agatokles ضد قرطاجنة في أواخر القرن الرابع قبل الميلاد، ثم تحول إلى مناصرة القرطاجيين⁶.

³ Justin, 18.6.

⁴ Plutarque, Pompée, 12.

⁵ Hérodote, 5.159.

⁶ Diodore de Sicile, 20.17-8.

* سفاكس Syphax وهو SFQ على عملته⁷. سنذكر معناه في الحديث عن علم ينتمي لموريطانية عاش قبله. والشخص المذكور هنا هو ملك الماسيسوليين بغرب نوميدية في أواخر القرن الثالث قبل الميلاد⁸.

* ورمينا Vermina⁹: وهو URMND على عملته¹⁰. « وُر موثد» لم يجتمعوا. ولعل هذا اللقب يوحي بانفضاض أتباعه من حوله خلال ظروف صعبة واجهها، حيث لم يستطع الاحتفاظ على مملكته أمام هيمنة مسنيسا على نوميدية بأكملها. وهو ابن سفاكس وخليفته في الملك لمدة وجيزة.

* زيلاسن Zilalsan: « زي لال نسن» من سيدتهم. كان قاضيا « شوفيط Suffète ». وهو والد گايا. *گايا Gaïa: « أگايو» الرأس. ملك الماسوليين بشرق نوميدية في أواخر القرن الثالث قبل الميلاد¹¹.

* أوزالكيس Oezalcès: « وُزال كس» السكين والحديد. يجوز أن هذه التسمية ترمز إلى حرفة معالجة المعادن. وهو ثاني ملوك الماسوليين. تولى الملك بعد أخيه گايا طبقا للعرف الذي كان يقضي بتولية العرش للأكبر سنا من أفراد الأسرة الملكية¹².

* كابوسا Capussa: واسمه ورد مختصرا على عملته بحرفي CN¹³. نلاحظ تشابها بين اسم الشخص واسم مدينة Capsa التي سنعرض لها لاحقا. تولى الملك بعد والده أوزالكيس¹⁴.

⁷ Mazard, 1955, n° 1.

⁸ Polybe, 11,5,24 : 16,6,23 ; Fite Live, 28,17,4-5.

⁹ Fite Live, 29,23,1 : 31,11,13-4 ; Appien, Lib. 33.

¹⁰ Mazard, 1955, n° 13.

¹¹ Fite Live, 29,29,6.

¹² Idem, 29,29,6.

¹³ Mazard, 1955, n° 41.

¹⁴ Fite Live, 29,29,7.

* مازيتلوس Mazaetullus: « يومز تولسا » أمسك بالجزء، والغالب أن المقصود هو التحكم في هذه الحرقة. كان مناهضا لال غايا بعد قتل كابوسا¹⁵.

* لكومازيس Lacumazes: « لك اختصار للملك + يومز » أمسك الملك. واستبدال أكليد بالملك يعكس تغلغل التأثيرات البونية في نوميدية. والجدير بالذكر أن لاکومازيس تزوج بأرملة أوزالكيس وهي قرطاجية من أسرة النبلاء. والراجح أن تسمية الإمساك بالملك أي يومز الملك، تحيل على كون مازيتلوس أثر لكومازيس عن نفسه في تولية الملك بعد قتل كابوسا¹⁶.

* ماسنيسا Massinissa: وهو MSNSN على عملته¹⁷، وعلى إحدى النقائش البونية¹⁸. « ميس نسن » ابنهم¹⁹. والغالب أن في هذه التسمية دعوة إلى مناصرته في كفاحه لاسترجاع حكم أجداده، الذي استولى عليه الملك الماسيسولي سفاكس، في الشوط الأخير من الحرب البونية الثانية²⁰. هو الملك النوميدي الشهير ابن غايا²¹.

* ميساگين Misagen: « ميس وُجَبًا نُكَّتا. ابن السماء. وهو ابن مسنيسا²².

* مسگابا Masgaba: « ميس يگا يبا » ابن ما فعل أبوه. وهو ابن مسنيسا²³.

* مستنبال Mastanabal وهو MSTNBL في نقيشة بونية²⁴: « ميس نثن نبعل ». ابن مملوكة بعل إله البونيين.

¹⁵ Idem, 29,29,8.

¹⁶ Idem, 29,29,11.

¹⁷ Mazard, 1955, n° 17.

¹⁸ Levrier, 1956, p. 650.

¹⁹ Majdoub, 2001, p. 1221.

²⁰ Tite Live, 29,5,9 ; 29,13.

²¹ Polybe, 5,7,11; Tite Live, 29,29,5 ; 30,15,11.

²² Tite Live, 44,3.

²³ Idem, 42,23-4.

²⁴ Berthier, 1956, p. 59.

وهذا يعكس تغلغل التأثيرات البونية في نوميديّة. وهو ابن مسنيسا وتولى الملك مع أخويه ميكبسا وگولوسا²⁵.

* گولوسا Gulussa: وهو GLSN في نقيشة بونية²⁶. وكتب مختصرا على عملته بحرفي GN²⁷. « أگل نسن ». أملاكهم. وهو ابن مسنيسا وتولى الملك مع أخويه مستنبال وميكبسا²⁸.

* ميكبسا Micipsa: و MKWSN في نقيشة بونية²⁹. وكتب اسمه مختصرا على عملته بحرفي MN³⁰. « ميڤوا نسن » سمينهم أو أقواهم. والغالب أن ذلك يعكس تمكنه من الانفراد بحكم نوميديّة بعدما أودى المرض بأخويه مستنبال وگولوسا³¹.

* بگت BGT: « بو گت » الذي فعل الفاعل. ابن مسنيسا³².

* زگسن YZGGSN: منهم. ابن بگت³³.

* ايزم YZM: الأسد. ابن زگسن³⁴.

* همبسال Humpsal: ورد اسم مماثل على نقيشة لاتينية JEMSAL³⁵. « أمسال » صناعة الخزف. هو ابن ميكبسا. قضى عليه يوغرطة سنة 118 قبل الميلاد نتيجة صراعهما حول الحكم. وهناك ملك نوميدي يحمل نفس الاسم حكم في النصف الأول من القرن الأخير قبل الميلاد³⁶.

²⁵ سالوست، حرب يوغرطة، 5.

²⁶ Berthier, 1956, p. 59.

²⁷ Mazard, 1955, n° 37.

²⁸ سالوست، حرب يوغرطة، 5.

²⁹ Berthier, 1956, p. 59.

³⁰ Mazard, 1955, n° 19.

³¹ سالوست، حرب يوغرطة، 5.

³² Fevrier, 1951, p. 143.

³³ Idem, Ibid.

³⁴ Idem, Ibid.

³⁵ Camps, 1993, p. 339.

³⁶ سالوست، حرب يوغرطة، 5.

* أدربال Adherbal: ورد اسمه مختصرا على عملته بحرفي AL³⁷. ازره بعل. وهو اسم بوني مشهور يعكس تغلغل التأثيرات البونية في نوميدية. هو ابن ميكيسا. قضى عليه يوغرطة سنة 112 قبل الميلاد نتيجة صراعهما حول الحكم منذ 118 قبل الميلاد³⁸.

* يوغرطة Iugurtha: « يو گرتن أو يوجريتزن » أكبرهم سنا. واسمه هذا يعد لقباً أفرزته ظروف صراعه ضد ابني عمه ميكيسا للانفراد بالحكم لأنه أكبرهما سنا، وفق النظام المشار إليه والمتبع في تولية العرش بنوميدية. ابن مستنبال حكم ما بين 118 و 105 قبل الميلاد³⁹.

* مَسِيوا Massiva: « ميس وَا » ابن هذا. ابن گلوسا ومن أعداء يوغرطة⁴⁰.

* بوملكار Bomilcar: « بو أو عبد ملقارط الإله الفنيقي » اسم فنيقي وبوني مشهور يعكس تغلغل التأثيرات البونية في نوميدية، وهو من أعوان يوغرطة ثم صار من أعدائه⁴¹.

* نبدالسا Nabdalsa: « أنابداد » المدبر والمسير⁴². كان من أعوان يوغرطة، ثم صار من أعدائه مثل بوملكار⁴³.

* مَسُوگرادا Massugrada: « ميس و غرُضا » ابن الفار. والد دابار⁴⁴.

* دبار Dabar: « أنادبار » المغتصب⁴⁵. فهل نعت بهذه الصفة لكونه اتفق مع الملك بكوس في الإيقاع بيوغرطة وتسليمه للرومان⁴⁶ ؟

³⁷ Mazard, 1955, n° 40.

³⁸ سالوست، حرب يوغرطة، 5.

³⁹ سالوست، حرب يوغرطة، 5.

⁴⁰ نفسه، 35.

⁴¹ نفسه، 35.

⁴² شفيق، 1990، 566.

⁴³ نفسه، 70.

⁴⁴ نفسه، 108.

⁴⁵ شفيق، 2000، ص. 189.

⁴⁶ سالوست، حرب يوغرطة، 108.

* أصبار Aspar: « أسفار » الدواء. من المخلصين ليوغرتة⁴⁷.

* غودا Gauda: « يگد » خاف. الراجح أن الاسم يحيل على توأطئه مع الرومان ضد أخيه يوغرتة⁴⁸.

* مسينتا Massinta: « ميس نتا » ابن هذه. من خصوم هيمبسال⁴⁹.

* يوبا Iuba: « يبا » أبي. ملك خلف والده همبسال⁵⁰. ونعرف ابنا ليوبا بنفس الاسم حكم ما بين 25 قبل الميلاد و23 ميلادية.

* سابورا Saburra: « يسيرو » وقف فاسحا رجليه. قائد قوات الملك يوبا الأول خلال سنة 47 قبل الميلاد، حيث قتل في إحدى المعارك⁵¹.

* أربيون Arabion: « أربيون » المدخر والاحتياطي. فهل تعكس هذه التسمية دور الأمير النوميدي في محاولة يائسة لاسترجاع حكم نوميديا، التي سيطر عليها يوليوس قيصر سنة 46 قبل الميلاد⁵².

المواقع

* إيول Iol: « وول » القلب. مدينة ساحلية في نوميديا كانت عاصمة الملك الموري بكوس الثاني ويوبا الثاني الذي بدل اسمها بقيصرية⁵³.

* كبسا Capsa: « كفسن » يقال « كفسن ومان » أي سديم الماء واتسخ ونضب⁵⁴. ومشكل الماء بالمدينة يطرحه

⁴⁷ نفسه، 108.

⁴⁸ نفسه، 65.

⁴⁹ Suetone, César, 71.

⁵⁰ Bellum Africum, 6.

⁵¹ Idem, 48.

⁵² Appien, B. C., 4,54.

⁵³ Strabon, 17, 3,12.

⁵⁴ شفيق، 1990، ص. 507.

النص التالي: « باستثناء الأحواز القريبة من كبسا، فكل الباقي صحراء ليس فيها نبات ولا ماء ... بها ساقية مياه جارية، وفي المدينة يستعمل ماء المطر»⁵⁵. مدينة في جنوب شرق نوميديّة تدعى حاليا قفصة جنوب تونس.

* تهالة Thala: « تالا و تاهلا». عين الماء يشير إليها النص التالي: « تهالة التي لا تختلف بموقعها و حمايتها عن كابسا، باستثناء أن تهالة كانت بها عين ماء لا تبعد عن الأسوار»⁵⁶. مدينة في جنوب شرق نوميديّة.

* باكرادا Bagrada: « بو و غرّضا » صاحب الفأر. نهر في مجال قرطاجة⁵⁷.

* أمساگا Ampsaga: « ئساگا و أمسا گا » المهارة في السخرة⁵⁸. نهر في شرق نوميديّة⁵⁹.

أسماء من موريطانية الأعلام

* أمون Ammon: « أمان أو أموني » الماء أو التالف. إله وملك الليبيين في ناحية المحيط. وهو والد الإله ديونيسوس⁶⁰.

* أنتايوس Anthaeus: « أنتي ننتيتن » المبدأ والأصل والسبب⁶¹. أقدم ملوك المغرب قبل العهد الفنيقي وهو الذي بنى مدينة طنجة. عرف بشجاعته في المبارزة الجسدية إلى أن قتله هرقل⁶².

55 سالوست، حرب يوغرطة، 89

56 نفسه

57 Pline l'Ancien, 5, 24

58 أسروكي المستعمل، شفيق، 1996، ص 151.

59 Pline l'Ancien, 5, 21.

60 Diodore de Sicile, 3, 68, 1

61 شفيق، 1990، ص 161

62 مهدوب، تحت الطبع

* أطلس Atlas: «أطليس وتاطليست». قطعة من الخبز مدهونة بالسمن. والغالب أن هذه الصفة تعكس الغطاء الثلجي الذي يكسو قمم جبال الأطلس. ملك حكم المغرب بعد أنتايوس، وإليه ينتسب رعاياه الأطلسيون وجبال الأطلس والمحيط الأطلسي⁶³.

* سفاكوس Sofakos: «أسفوكس». الوطأ الخفيف⁶⁴. إلى أي حد تعكس هذه التسمية اعتداله في الحكم وفي العلاقة مع الأجانب، خلافا لأنتايوس الذي كان قاسيا. هو ابن هرقل وملكة أرملة الملك أنتايوس وتولى العرش في موريطانية⁶⁵.

ديودور Diodor: «أميدي» الشجاع⁶⁶. وسنعود إلى هذا الاسم لاحقا. وهنا نلاحظ أن ديودور اسم متداول في العالم الإغريقي، مثل ديودور الصقلي وهو كاتب مشهور في القرن الأخير قبل الميلاد. ونرجح أن صاحب النص بدل هذا الاسم من صيغته الأمازيغية إلى الصيغة الإغريقية. وهو ملك حكم المغرب القديم بعد والده سفاكوس⁶⁷.

* باگا Bagal: «بو يگا». صاحب الفعل أو الفاعل. ملك حكم في أواخر القرن الثالث قبل الميلاد⁶⁸.

* بكوس Bocchus: وهو BQS على عملته⁶⁹. «أيكاس أو أبوقس» الحزام أو الحمالة⁷⁰. وهو ملك حكم على أقل تقدير ما بين 120 و90 قبل الميلاد⁷¹.

* ولوكس Volux: «وول». ابن الملك بكوس⁷².

63 نفسه

64 شفيق، 2000، ص. 431.

65 Plutarque, Sertorius, 9, 6-7.

66 شفيق، 1990، ص. 170.

67 Plutarque, Sertorius, 9,9.

68 Tite Live, 29,30,1.

69 Mazard, 1955, n° 107-17.

70 نستبعد رأي من ظن أن الاسم بوني. Février, 1961, p. 9-10.

71 مخدوب، 1990، ص. 46-42.

72 سالوست، حرب يوغرطة، 101.

- * مكدولسا Magdalsa: « أمسدال نسن », النقاش لهم⁷³. والرجل المذكور كان من أعوان الملك بكوس خلال حرب يوغرطة، وصار من أعدائه بعد الحرب⁷⁴.
- * إفتاس Iphthas: وهناك صيغة قريبة من هذا الاسم وردت في نقيشة لاتينية IFTN⁷⁵. « يفيتن » أحسنهم. هو والد أسكليس⁷⁶.
- * أسكليس Askalis: « أسكلو وتاسكلوت » شجرة ما. ملك حكم بعد بكوس الأول منذ تاريخ لا ندرية إلى غاية سنة 81 قبل الميلاد⁷⁷.
- * مستانسوس Mastanesos⁷⁸: MSTNSN على عملته⁷⁹. « ميس نتسن ». ابن سيدتهم. ملك حكم بعد أسكليس⁸⁰.
- * لبتاستا Leptasta: « تلف تاسطا » الخنزير والغصن؟ ملك لا نعرف فترة حكمه في القرن الأخير قبل الميلاد⁸¹.
- * بگود Bogud: وهو BOCVT على عملته⁸². « بو يكوت » الذي يقتلع. ملك حكم في النصف الثاني من القرن الأخير قبل الميلاد⁸³ وهو معاصر للملك بكوس الثاني⁸⁴.
- * أيدمون Aedemon: « أد مونن » سوف يجتمعون. والغالب أن هذه التسمية تشير إلى تزعمه لثورة الموريين ضد التدخل الروماني سنة 40 م. ⁸⁵.

⁷³ شفيق، 2000، ص. 281.

⁷⁴ Majdoub, 1992, p. 237.

⁷⁵ Gsell, 7, p. 271.

⁷⁶ Plutarque, Sertorius, 9,2.

⁷⁷ Idel Ibid

⁷⁸ Ciceron, Ad Vatinius, 5, 12.

⁷⁹ Mazard, 1955, n° 99.

⁸⁰ مجدوب، 1990، ص. 46-52.

⁸¹ Salluste, Fragments, apud Gsell, 7, p. 271.-2.

⁸² Mazard, 1955, n° 103-6.

⁸³ Bellum Africum, 23.

⁸⁴ Strabon, 17,3,7 ; Pline l'ancien, 5,19.

⁸⁵ Pline l'ancien, 5, 11.

* بوسطار BOSTAR: بو أو عيد عشتارت⁸⁶. اسم بوني مشهور، يعكس تغلغل التأثيرات البونية في موريطانية. شخص من ويلي وأبنة تصدى لأيدمون في هذه المدينة لصالح الرومان⁸⁷.

* سلابوس Salabus: «أصلبو» نبات ينمو على مجاري المياه. قائد الثوار الموريين ضد تدخل الرومان بعد فشل أيدمون⁸⁸.

* تاكفاريناس Takfarinas: «داغفرناس» هنا اختفوا له. ولعل مفهوم الاختفاء مستوحى من ثورته ضد الملك يوبا الثاني⁸⁹.

* مازيبا Mazippa: «يومز يفا» أمسك هذا الثدي. قائد الموريين في ثورة تاكفاريناس⁹⁰.

المواقع

* تمودة Tamuda⁹¹: «تامدا» تجمع الماء أو البركة. مدينة تقع على مصب واد كان يحمل نفس الاسم وهو واد مارتيل الحالي قرب تطوان.

* إغات Igath⁹²: «ئي تغاط» للعنزة. مدينة ذكرت بين تامودة وطنجة، وموقعها مازال مجهولاً.

* إكس ليسا Exlissa⁹³: «تكس نليسن» أزال الجزات⁹⁴. مدينة ذكرت شرق طنجة وموقعها مجهول حالياً.

* طينغكي Tingé⁹⁵: «تانگيا» صفة لموج متلاطم أو لواد في حالة خروجه من مجراه⁹⁶. مدينة كانت بنفس الموضع الذي توجد فيه طنجة الحالية.

⁸⁶ Halff, 1964, p. 96.

⁸⁷ Euzennat, 1982, p. 287.

⁸⁸ Dion Cassius, 60, 9.

⁸⁹ Tacite Annales, 4, 25.

⁹⁰ Idem, 2, 52.

⁹¹ Pline l'Ancien, 5, 18.

⁹² Ptolémée, 4.1.3.

⁹³ Idem, 4.1.3.

* مليسّا Melissa⁹⁷: « ثملاسن » الجزازون⁹⁸. مدينة ذكرت غرب طنجة وموقعها مجهول.

* زليل Zilil⁹⁹: « زي نلل » من النهر العظيم¹⁰⁰. وهو واد تاهدارت الحالي، الذي يحمل اسم المدينة، الواقعة خلف ضفته اليسرى بالدشر الجديد التابع للحد الغربية قرب أصيلا.
* لكسوس Lixus¹⁰¹ و LKS على عملتها¹⁰²: « نلكس » رفس¹⁰³. مدينة في مصب واد اللكوس قرب العرائش. والاسم كان يطلق على النهر أيضا.

* سلات Salat¹⁰⁴: « تاسليت » العروس. مدينة تقع على الضفة اليسرى لواد كان يحمل نفس الاسم. وهو واد أبو رقرق الحالي.

* موسوكراس Mousokaras¹⁰⁵: « ميس وكراز ». ابن الحارث. مدينة ذكرت جنوب نهر أم الربيع وموقعها مجهول حاليا.

* تاموسيجا Tamousiga¹⁰⁶: « تامس يگا » المخضبة أو الملطخة. مدينة ذكرت جنوب مُسوكراس وموقعها مجهول حاليا.

* سوريگا Souriga¹⁰⁷: « السور يگا » أقام السور. مدينة ذكرت جنوب تاموسيجا وموقعها مجهول حاليا. إن كلمة السور فنيقية الأصل، ترتبط بما ورد في النصوص من أسماء فنيقية لمواقع في المغرب القديم، وهي: روسادير

⁹⁵ Hécatée de Milet, apud Roget, 1924, p. 16.

⁹⁶ « تانگيت ج تانگيوين » العين العزيز ماوها: شفيق، 1990، ص. 200 ؛ و « تامانگا » الموج: نفسه، 2000، ص. 166.

⁹⁷ Hécatée de Milet, apud Roget, 1924, p. 16.

⁹⁸ شفيق، 1990، ص. 221.

⁹⁹ Pline l'Ancien, 5,3.

¹⁰⁰ شفيق، 2000، ص. 302.

¹⁰¹ Périple de Scylax, 112.

¹⁰² Mazard, 1955, n° 630.

¹⁰³ شفيق، 1990، ص. 440.

¹⁰⁴ Pline l'Ancien, 5,5 ; 9.

¹⁰⁵ Ptolémée, 4,1,2.

¹⁰⁶ Idem, 4,1,2.

¹⁰⁷ Idem, 4,1,2.

Rusadir¹⁰⁸ التي تطابق مدينة مليلية حليا¹⁰⁹. ونفس الاسم يخص مدينة أخرى ذكرت جنوب أم الربيع¹¹⁰. ثم مدينة روسيبس Rusibis شمال الواد المذكور¹¹¹.

* تموسيدة Thamusida¹¹²: « تامس دا » تلطخت هنا. ولعل هذا الاسم مستمد من موقعها على نهر سبو ومعاناتها من فيضاناته الموحلة. مدينة تقع على الضفة اليسرى لنهر سبو قرب القنيطرة.

* بناسة Banasa¹¹³: « بن أسا » ابن هذا اليوم. وكلمة ابن بونية نجدها في اسم قوم كان يدعى Baniurac¹¹⁴. مدينة على الضفة اليسرى لنهر سبو قرب مشرع بلقصيري.

* كيلدة Gilda¹¹⁵: « تاكليت من أكليد وأجليد » الملكية والمملكة¹¹⁶. مدينة يرجح الباحثون أن أثارها توجد في موقع غيعة قرب سيدي سليمان¹¹⁷.

* ولوبليس Volubilis¹¹⁸: « نس زائدة وول ووابل » قلب الأهداب أو في قلب العين. والغالب أن هذه التسمية تعكس موقع المدينة في وسط موريطانية، وفي مجال خصب. مدينة تقع قرب مولاي إدريس زرهون شمال مكناس.

* بابا Babba¹¹⁹: « بابا » أبي. مدينة ذكرت بين لكسوس ووليلي وموقعها مازال مجهولا.

* بادو Bado¹²⁰: « بادو » الحد الفاصل بين حقلين في مدرج أرضي. مدينة ذكرت جنوب وليلي وموقعها مازال مجهولا.

¹⁰⁸ Pline l'Ancien, 5,18.

¹⁰⁹ Desanges, 1980, p. 149.

¹¹⁰ Pline l'Ancien, 5,9.

¹¹¹ Ptolémée, 4,1,2.

¹¹² Idem, 4,1,7.

¹¹³ Pomponius Mela, 3,10,107.

¹¹⁴ Majdoub, 2001, p. 1221.

¹¹⁵ Alexandre Polyhistor, apud Roget, 1924, p. 21.

¹¹⁶ شفيق، 2000، ص. 151.

¹¹⁷ Akerraz, 1986, p. 248.

¹¹⁸ Pomponius Mela, 3,10,107.

¹¹⁹ Pline l'Ancien, 5,5.

- * **گالافا Galafa**¹²¹: « **أگلاف** ». سرب من النحل¹²².
مدينة ذكرت في جنوب المغرب القديم، وموقعها مجهول حالياً.
- * **ماسات Masath**¹²³: « **تامسات** » السباعية¹²⁴. واد
ماسا الحالي.
- * **أسنا Asana**¹²⁵ « **أسن** » في ذاك اليوم أو في ذلك
الزمان. وهو نهر أم الربيع الذي حوره بعض الكتاب فصيره
أناتيس¹²⁶ Anatis.
- * **خرتيس Khretis**¹²⁷: « **أخرط** ». واد مياهه جارفة.
ثم ذكر النهر باسم سبور¹²⁸ Subur: « **يسبيرو** ». يقال لمن
وقف فاسحا رجليه. والملاحظ أن اسم أخرط ويسبيرو كلاهما
يناسب طبيعة نهر سبو. فالأول يدل على نحت النهر لمجرأه،
والثاني يدل على فيضاناته وخروجه عن مجراه. وما زال الاسم
الثاني متداولاً.
- * **أميلوس Amilus**: « **أميلوس** » الوحل. نهر كانت
الأفيال تستحم فيه¹²⁹. ولا ندري ماذا يطابق حالياً.
- * **موروسية Maurusia**¹³⁰ أو **موريطانية Mauretania**¹³¹:
« **تامورت** » الأرض أو الوطن. الاسم القديم للمغرب الحالي.
- * **أبريدا Abridia**: « **أبريد** » الطريق. اسم أطلقه
الجغرافي الرافيني على قسم من موريطانية¹³². وشمل نطاقاً في
مجال قبائل زناتية بالمغرب الشرقي في بداية انتشار الإسلام
بالمغرب¹³³.

¹²¹ Le Géographe de Ravenne, apud Roget, 1924, p. 43.

¹²² Ptolémée, 4.1.7.

¹²² السرية من الخيل خاصة: تاغالوفت تيگولاف: شفيق، 1990، ص. 510.

¹²³ Pline l'Ancien, 5.9.

¹²⁴ شفيق، 1990، ص. 492.

¹²⁵ Idem, 5.13.

¹²⁶ Idem, 5.9.

¹²⁷ Périphe d'Hannon, 9.

¹²⁸ Ptolémée, 4.1.2.

¹²⁹ Idem, 8.2.

¹³⁰ Strabon, 17.3.2 ; Vitruve, 8.2.185.

¹³¹ سالوست، حرب يوغرطة، 19.

¹³² Le Géographe de Ravenne, apud Roget, 1924, p. 42.

¹³³ الطاهري، 1998، ص. 184-183.

أعلام أخرى

سندرج في هذه الفقرة أسماء لا ندري لأي بلد ينتمي أصحابها وهم يعتون بالليبيين.

* بوسيدون Poseidon: « بو أصاض » الشديد الشجاع¹³⁴. وهذه البسالة تعكس المهام التي أنيطت به وهي: التحكم في الزراعة والمياه العذبة والبحر والزلازل. إله أخذه الإغريقيون عن الليبيين¹³⁵.

* أثينا Athena: « أي تتّا وتينيت » ما قالت والقول أو الحكمة. وهذه التسمية تعبر عن أهم خصائص الإلهة وهي الحكمة والذكاء وكونها مستشارة الآلهة وتساعدهم في الملمات. ولعل هذا المعنى يرمز إلى ولاء أتباعها بالسمع والطاعة لأقوالها، ويفرض صرامة سيدتهم المحاربة حتى ضد والدها بوسيدون. هي إلهة الليبيين ومنها المدينة اليونانية أثينا¹³⁶.

* ساردوس Sardus: « أسرداس » الجندي¹³⁷. هو ابن هرقل الليبي، قاد أهله لتعمير جزيرة سردينيا التي استمدت منه اسمها¹³⁸. وقد نسب لهرقل الليبي إنشاؤه لمدينة كبسا¹³⁹.

* ماكيريس Makiris: « تمقر أو أمقران » الكبير. هو هرقل لدى المصريين والليبيين¹⁴⁰. وقد عُرف إثنان من آلهة الليبيين بهذا الاسم على نقيشة لاتينية هما: MACURGUM وMACURTAM¹⁴¹.

أسماء أفاد الكتاب القدماء بمعناها المحلي أي الأمازيغي.

¹³⁴ شفيق، 2000، ص. 77.

¹³⁵ Hérodote, 2,50.

¹³⁶ Idem, 4,180.

¹³⁷ شفيق، 1990، ص. 235.

¹³⁸ Silius Italicus, 12,359-60 ; Pausanias ; 10,17,2 et 8 ; Solin, 4,1.

¹³⁹ سالوست، حرب يوغرطة، 89.

¹⁴⁰ Pausanias, 10,17,2.

¹⁴¹ Camps, 1993, p. 58.

* ديدو Dido: « أميدي » الشجاع. لقب أطلقه الليبيون على إيسا التي أسست قرطاجة. والراجح أن الاسم يشير إلى إقدام المرأة على إحراق نفسها في موقد من النار، رافضة الزواج بالملك إيارباس¹⁴².

وقد ورد اسم مماثل في نقيشة فرعونية، تتحدث عن ملك ليبي يدعى ميربي بن ديدي، على أنه غزا مصر في السنة الخامسة من حكم الفرعون مرنتاح من الأسرة الثامنة عشر، وفترة حكمه تمتد ما بين 1224 و 1214 قبل الميلاد¹⁴³. فهل « أميدي » المذكور هنا هو الذي حكم المغرب القديم وقيل إنه أخضع كثيرا من الأقوام الليبية¹⁴⁴؟

* باطوس Battos: « بَطُو، وَنْ نَبَطُون، نَاطُوت » التقسيم والقسمة. الراجح أن هذا اللقب يعكس صفة من شمائل الملوك تدل على العدل والحكمة وحسن التدبير. وهو شخص إغريقي تنبأت عرافة دلفيا بأنه سيؤسس مستوطنة في بلاد الليبيين، وأطلقت عليه لقب باتوس. وهو الملك عند الليبيين حسب هيرودوت¹⁴⁵. والجدير بالذكر أن هيرودوت لما تحدث عن هذا الملك أكد عن تأسيسه لقورينة وتقسيم الأراضي بين المستوطنين الإغريقيين¹⁴⁶.

* النمفات Nymphes: اسم النساء عند الأطلسيين¹⁴⁷. فهل يتعلق الأمر بتانفوست وتينفوسين، وهي الحكايات التي ترويها الجدات غالبا.

* دورين Durin¹⁴⁸ وأديريس Addiris: هو جبل الأطلس عند السكان¹⁴⁹. « أدرار » حسب بعض الدارسين¹⁵⁰. ومن الممكن أن الكلمة تعني « أذرنَ وتاذرنَ ». شجرة البلوط.

¹⁴² Timéc, apud Gsell, 1, p. 380.

¹⁴³ مهران، 1990، ص. 116-119.

¹⁴⁴ Plutarque, Sertorius, 9,9.

¹⁴⁵ Hérodote, 5,155.

¹⁴⁶ Idem, 5,159.

¹⁴⁷ Diodore de Sicile, 3,60,5.

¹⁴⁸ Strabon, 17, 3,2.

¹⁴⁹ Pline l'Ancien, 5,13.

¹⁵⁰ Gsell, 1, p. 315-6 ; Desanges, 1980, p. 133.

* رأس كوطيس Cottes: « يَكُوْطِس وَيَطْس » نام واسترخی. وهنا نورد النص الذي يتعلّق بهذا الاسم. « بداية البلد (موريطانية) هي رأس يدعى في الإغريقية أمبلوسيا Ampelusia (الدالية) بينما يدعوه الأفارقة باسم مختلف لكنه يفيد نفس المعنى ». إذن « يَكُوْطِس وَيَطْس » نعتٌ للدوالي المثقلة بعناقيدها. وهي صفة تطلق على كل الأشجار المثمرة. كما تنعت بذلك حقول القمح والشعير لما تكتنز سنابلها وتصير مائلة، فنقول « إِيْر يَطْس أو يَجْنَا » أي الشعير أو القمح نائم. وبخصوص أشجار الدوالي في المغرب القديم نجد نصا ينطوي على المواصفة المذكورة: « توجد في مروسية دوالي ضخمة يصعب على رجلين معا أن يحيطا بجذوعها، وهي تنتج عناقيد من العنب يقدر طولها بذراع »¹⁵¹. الأمر يتعلّق برأس سبارطيل الحالي.

* سرتا Syrta: « يَسْرَط » ابتلع. نورد النص الذي يشرح هذا الاسم: « هناك في أقصى إفريقيا على التقريب خليجان يختلفان في الكبر ويتفقان في الطبيعة، ولهما عمق كبير بقرب الساحل. أما أجزاءهما الأخرى فإنها بحسب الظروف والعواصف قد تتكون بها هوات في هذا المكان أو قد تُعْرَى في ذلك. فحينما يهيج البحر ويشتد بعمل الرياح، تجرف الأمواج معها الوحل والرمل وحتى الصخور العاتية، فيتغير منظر الأمكنة بحسب الرياح. واسم سرت أتاها من فعل جرف »¹⁵². وفي لسان العرب تطابق في المعنى بين « يَسْرَط » في الأمازيغية وسرط في العربية¹⁵³. والخليج الوارد في النص مازال يحمل اسم سرت، والاسم نفسه يحيل على مدينة في ليبيا الحالية.

¹⁵¹ Strabon, 17. 3.4.

¹⁵² سالوست، حرب يوغرطة، 78. ترجمة الأستاذ محمد التازي سعود.

¹⁵³ يقول ابن منظور: سرط الطعام والشيء بالكسر سرطا وسرطانا: بلغه واسترطه وازدرده: ابتلعه، ولا يجوز سرط. وانسرط الشيء في حلقه سار فيه سير أسهلا. ج 3، ص. 1993.

وخلصة القول، نسجل صعوبة التوصل من جديد إلى الحقيقة الغابرة المرتبطة بمعاني أسماء أمازيغية لم تصلنا في بنيتها الأصلية. ولكن إذا استعصى معناها الدقيق، فإنها تعكس لا شك مكونات لغوية وصرفية أمازيغية¹⁵⁴. مع ما اعتري بعضها من تأثيرات بونية.

وأهم خلاصة حول الأعلام هي أن معظم أسمائهم تعد ألقابا تعبر عن الملابس والأحداث التي ترتبط بحياتهم ومواقفهم ووظائفهم وغيرها. ومن جهة أخرى عنت لنا مظاهر التقارب اللغوي بين العربية والأمازيغية، من خلال مدلول كلمة سرط. وهنا لا بأس أن نستحضر إقدام الملك يوبا الثاني على وضع كتاب عنوانه أرابيكا Arabica أي بلاد العرب، وذلك إلى جانب وضع كتاب ليبيكا Libyca أو تامزغا¹⁵⁵. والغالب على الظن أن ذلك يعكس روابط قديمة بين العالم العربي والأمازيغي.

المراجع

- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، الجزءان 1 و3، بدون تاريخ.
- شفيق محمد، 1990، المعجم العربي الأمازيغي، ج. 1، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.
- نفسه، 1996، المعجم العربي الأمازيغي، ج. 2، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.

¹⁵⁴ نجيل القارئ على مقالة كامس الصادرة سنة 1993 والواردة في مراجع هذه الدراسة، حيث تقصى الأعلام التي ترتبط بالفترة الرومانية بشمال إفريقيا.

¹⁵⁵ Gisell. 8. p. 262 ; 266.

- نفسه، 2000، المعجم العربي الأمازيغي، ج. 3، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.
- الطاهري أحمد، 1998، إمارة بني صالح في بلاد نكور، الدار البيضاء.
- مجدوب محمد، 1990، مملكة الموريين وعلاقتها مع رومة لغاية سنة 33 ق.م، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، مرقونة.
- نفسه، تحت الطبع، أضواء حول تاريخ المغرب قبل الفينيقيين، النشرة الأثرية المغربية، 20، تحت الطبع.
- مهران محمد بيومي، 1990، المغرب القديم، الإسكندرية.
- Akerraz, 1986, Akerraz A., Brouquier V., Coltelloni M., Lenoir E., Lenoir M., Napoli A., Oumlil A., Rebuffat R., Recherches sur le bassin de Sebou, 1, Gilda, dans *B.A.M.* 16, 1985-6, p. 235-55.
- Berthier, 1956, Berthier et Charlier, *Le sanctuaire punique d'Elhofra*, Paris.
- Bunnens G., 1979, L'expansion phénicienne en Méditerranée, Rome.
- Camps G., 1993, Liste Onomastique libyque d'après les sources latines, dans *Reppal*, 7-8, 1992-3, p. 39-73.
- Desanges J., 1980, *Commentaire de Pline l'Ancien, L'Histoire Naturelle, Livre 5, 1-46*, Les Belles Lettres, Paris.

- Euzennat, 1982, Euzennat M. et Marion J., *Inscriptions antiques du Maroc 2, inscriptions latines*, Paris.
- Fevrier J.G., 1951, L'inscription funéraire de Micipsa, dans *Revue d'Assyriologie Orientale*, 45, p. 139-50.
- Idem, 1953, Sur quelques noms lybiques et puniques, dans *B.C.T.H.*, 1949, Paris, p. 649-652.
- Idem, 1956, Que savons-nous du libyque ?, dans *Revue Africaine*, 100, p. 263-71.
- Idem, 1961, Bocchus le jeune et les sosii, dans *Sémitica*, 11, p. 9-15.
- Gsell S., 1912-28, *Histoire ancienne de l'Afrique du Nord*, 8 tomes, Paris.
- Halff G., 1964, L'onomastique punique à Carthage, dans *Carthago*, 12, 1963-4, p. 61-146.
- Majdoub M., 1992, Les luttes du début du 1er s. av. J-C au Nord de la Maurétanie, dans *Collection de l'Ecole française de Rome*, 166, p. 235-8.
- Idem, 2001, La Maurétanie et Carthage, dans «*IV Congreso internacional di Studi Fenici y Punici*», Cadiz, p. 1217-21.
- Mazard J., 1955, *Corpus Nummorum Numidiae Mauretanaeque*, Paris.
- Roget R., 1924, *Le Maroc chez les auteurs anciens*, Paris.

Synthèse des travaux du colloque

Abdallah BOUMALEK
IRCAM, Rabat¹

Les travaux du colloque international sur *La littérature amazighe: oralité et écriture, spécificités et perspectives*, organisé par le Centre des Etudes Artistiques, des Expressions littéraires et de la Production audio-visuelle de l'IRCAM, se sont déroulés en 8 séances du 23 au 25 octobre, à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat. Durant la première séance, axée sur l'essai de définition de la littérature amazighe, les intervenants ont insisté sur l'analyse des concepts tels que l'oralité et l'écriture. Leurs précisions soulèvent des interrogations importantes comme: qu'est-ce que la littérature amazighe? Est-ce de l'oralité pure? Quelle serait la destinée de cette littérature une fois «mise en écriture» ?

Lors de la deuxième séance², les communications analysent en profondeur le passage de l'oral à l'écrit; elles insistent sur le devenir de la littérature écrite amazighe, surtout en se référant aux enjeux de la néologie lexicale. Bien que plusieurs propositions aient été avancées à ce niveau, l'apport des emprunts s'avère complémentaire pour le développement de l'écriture amazighe.

¹ Avec la collaboration de H. BANHAKKIA, FLSH, Oujda.

² Cette répartition en séances, commode quant à l'organisation des journées du colloque et qui est suivie dans cette synthèse, a été abandonnée dans la publication pour des raisons liées à l'harmonie de l'ensemble.

Les travaux de la troisième séance avancent des propositions concrètes au niveau de la critique littéraire, sans reléguer au second plan la présence utile de l'oralité au sein du texte amazighe. Pour les intervenants, il serait important tantôt de déceler derrière l'écrit les « traces de l'oralité » qui traversent sans cesse l'œuvre, tantôt d'exploiter la tradition orale pour l'introduire dans l'institution de l'écrit.

Qu'est-ce que la poétique amazighe? Telle est l'interrogation complexe à laquelle ont essayé de répondre les communications de la quatrième séance. Cet essai de cerner la poétique aboutit à une autre interrogation relative à la langue poétique, au refus de la « poésie écrite » et à la revalorisation de l'esthétique amazighe. Ces différents points de vue résultent logiquement de la dialectique écriture-oralité.

La cinquième séance pose à nouveau les différents problèmes qui surgissent avec force au moment du passage de l'oral à l'écrit. Le métalangage tout comme la réflexion objective à la réception du texte écrit amazighe s'avèrent nécessaires à la promotion et au développement de l'amazighe écrit.

La séance suivante traite davantage des problèmes techniques de l'amazighe. Les communications soulèvent d'une part, la question de la formalisation (ponctuation, segmentation) et d'autre part la question de l'esthétique (forme et genre) dans la littérature amazighe. Les intervenants insistent sur la présence enrichissante de l'oralité au sein du texte amazighe écrit.

Analyse du texte, étymologie et histoire littéraire ont été l'objet des travaux de la septième séance. Bien que les conférenciers mettent en relief la richesse de la littérature amazighe, ils posent avec insistance le problème du métalangage (surtout les concepts de critique et d'analyse). A ce niveau, l'urgence "de forger une approche

symbolique et culturelle du texte écrit devient une nécessité académique".

La dernière séance approfondit encore plus la problématique du passage de l'oral à l'écrit. Les communications soulèvent de nouvelles questions relatives à la « référentialité », à la « scribalité » et à une nouvelle méthode pour la documentation.

En conclusion, les communications ont été d'un intérêt scientifique certain, les débats suscités ont été également fructueux pour mener des réflexions autour de la littérature amazighe face aux défis de l'écriture.

تقرير ختامي وتوصيات

أحمد عصيد؛ فؤاد أزروال؛ محمد أقضاض

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية؛ الرباط

جاء لقاء "الأدب الأمازيغي، الشفاهة والكتابة، الخصوصيات والأفاق" ليمثل لحظة تأمل وتعميق النظر في أحد أهم تجليات الثقافة الأمازيغية التي تعيش حالياً مرحلة تأسيسية دقيقة تتجاوزها حوافز الطموح والتطلع نحو التحديث والتطور وعوائق وإكراهات موضوعية وذاتية تُحجم من انطلاقها. كما شكلت هذه الندوة فرصة نادرة للقاء عدد غير قليل من الباحثين ذوي الاختصاص في الأدب واللغة والثقافة الأمازيغية، من داخل المغرب وخارجه، ليتبادلوا وجهات النظر حول مختلف قضايا الأدب الأمازيغي وإشكالياته الكبرى، وليقدموا حصيلة جهودهم في البحث والدراسة اللذين عرفا تطوراً ملموساً في السنوات الأخيرة.

وقد عرّفت الجلسة الافتتاحية بالأهداف والغايات الأساسية للندوة وبالشروط العامة لاختيار الموضوع في هذا الوقت الراهن، كما تعاقب الباحثون عبر ثماني جلسات على مقاربة قضايا الأدب الأمازيغي وظواهره في تمفصلاتها بين الكتابة والشفاهة، وعلى تحديد خصائص ومميزات هذا الأدب على المستويين معاً، وفي حالة تأرجحه بينهما، وما ينتج عن ذلك من قيم جمالية واجتماعية وأدبية مغايرة.

وقد تنوعت المداخلات، سواء من حيث طبيعتها : نظرية وتطبيقية، أو من حيث مناهجها في المقاربة : لسانية، أنثروبولوجية، تاريخية، جمالية... أو من حيث لغاتها :

فرنسية- عربية ... كما غطت مساحة واسعة من أدبنا الأمازيغي قديمه وحديثه، إن على المستوى الجغرافي (القبائل بالجزائر - الريف والأطلس وسوس بالمغرب) وإن على المستوى الأجناسي : شعر- حكاية- ألغاز- أمثال...

وقد تناولت الندوة قضايا محورية تتعلق بعلاقة الشفاهي بالكتابي في أدبنا الأمازيغي وطرحت أسئلة جديدة لقراءة هذه العلاقة ومقاربتها من زاوية مغايرة، حيث أكدت على أن الشفاهة في الأدب الأمازيغي أمر نسبي وأن الكتابة فيه قد وجدت منذ العصور السابقة مما يحتم التنقيب على الوثائق القديمة المرتبطة بكتابة الأدب الأمازيغي لأجل التأريخ لها في أفق إنجاز تاريخ شامل لهذا الأدب.

وقد تطرقت الندوة بجانب هذا إلى بيان خصائص الشفاهة في الأدب الأمازيغي مثلما رصدت القيم الجمالية والثقافية الجديدة التي حملتها معها تجربة الكتابة بالأمازيغية، في سياق عصري وحديث، واقع تحت تأثير الثقافة، وثقافة المؤسسة، هذه القيم التي مست مختلف جوانب العمل الإبداعي، سواء منها اللغة : تركيباً ومعجماً، أو أجناساً أو أساليب وصوراً ورؤى، مما جعل الأدب الأمازيغي في سياقه الحديث يبتعد أكثر فأكثر عن خصوصياته الأصيلة والمحلية، ويقترّب بالتدريج من نموذج النص الأدبي الكوني الحديث. وقد لفتت العديد من المداخلات الانتباه إلى أن المرور نحو الكتابة، في سياق تاريخي دقيق، قد عرف عدّة طرق وأساليب، لكنه رغم ذلك ظلّ دون المستوى المطلوب بسبب وضعيّة اللغة والثقافة الأمازيغية من جهة وبسبب ضعف التدوين للأدب الشفوي الذي يحول دون الإستيعاب الكافي لجماليات وتيمات الأدب التقليدي وظواهره الفنية، ويضعف من حظوظ المبدع الجديد في استلهاه وتوظيف مادته الأساسية في مغامرته الإبداعية.

ومن بين القضايا التي طرحتها الندوة، ضرورة ربط الكتابة الأمازيغية بالقراءة والمقروئية، إذ يجب أن يتّجه جزء كبير من تفكيرنا الأدبي نحو تأسيس فعل القراءة بموازاة مع تأسيس فعل الكتابة لضمان سوق تداول الإبداع الأمازيغي والمساهمة في تطويره وخلق تقاليد تلقى النصّ المكتوب، ممّا يرتبط أساساً بمشروع تعليم اللغة الأمازيغية ومأسستها في كافة بلدان تامازغا والعالم، هذا المشروع الذي من شأنه أن يحلّ مشاكل الكتابة الإبداعية الأمازيغية الجديدة وما يرتبط بها من قضايا الإبداع المعجمي وتداول النصّ المكتوب وتجاوز ثقافة الأذن إلخ...

وقد أكدت جُلّ العروض المقدّمة على أنّ الأدب الأمازيغي قديمه وحديثه يرتبط ارتباطاً قوياً بمجمعه في أدقّ تفاصيل تحولاته، ويعكس روح الحياة اليومية للإنسان الأمازيغي بجزئياتها الصغيرة، وبانشغالاتها الوجدانية والاجتماعية والنفسية، مما يطرح ضرورة استثمار الأدب الأمازيغي ووثائقه القديمة في فهم تاريخنا وحضارتنا منذ العصور القديمة، وتدارك النقص الحاصل في مجال البحث التاريخي في غياب الوثيقة الأثرية والتاريخية في بعض المراحل التي يكتنفها الغموض والإلتباس.

ولم تُغفل الندوة الإشارة إلى أهمية الدراسات التي أنجزت في عهد الحماية، وضرورة إعادة قراءتها وتدقيق النظر في نتائجها لما تتضمنه من معطيات علمية هامة، خارج الإطار الإيديولوجي العام المرتبط بسياق تاريخي سابق.

وأكد معظم المتدخلين على أنّ حركة الكتابة في الأدب الأمازيغي انطلقت انطلاقاً خجولة مع نهاية الستينات وعرفت زخماً أكثر خلال التسعينيات من القرن الماضي، ورغم كل ما تعرفه من عوائق ومثبطات فهي مؤهلة لأن تكون أساس نهضة

ثقافية أمازيغية ووطنية، منفتحة عما هو إنساني وكوني، لئلا يساهم بدورها في الرصيد الحضاري للإنسانية.

تمخضت عن الندوة العديد من التوصيات التي تخللت المداخلات والنقاشات التي عرفتها أيام الملتقى ويمكن ترتيبها موجزة كالتالي:

(1) ضرورة العمل على جمع وتدوين التراث الشفهي الأمازيغي بكافة أجناسه على الصعيد الوطني والمغربي، من أجل إنجاز المشروع الكبير الذي هو تاريخ الأدب الأمازيغي.

(2) إدراج مادة الأدب الأمازيغي في البرامج التعليمية حتى يكون النص الأدبي من بين أنجع الوسائل لتعليم اللغة الأمازيغية.

(3) دعم الكتاب الأدبي الأمازيغي الحديث وتشجيع النقاد والأدباء الشباب وتأطيرهم، وتخصيص جوائز خاصة بالأدب الأمازيغي تخص الإبداع كما الدراسة النقدية والأكاديمية.

(4) الاحتفاء برموز الأدب الأمازيغي الشفهي والمكتوب وتكريمهم.

(5) إنتاج برامج تلفزيونية حول الأدب الأمازيغي للتعريف بأعلامه وأجناسه، وتكريس تقاليد القراءة والاستماع للنص الأمازيغي المكتوب.

(6) توثيق أوامر الصلات والتعاون والتنسيق بين كافة المهتمين بالأدب الأمازيغي عبر عقد لقاءات مباشرة، أو

اعتماد التقنيات والوسائل الحديثة لإنضاج النقاش حول
هذا الأدب وقضاياها وتطوير مناهج دراسته.

(7) العناية بأدب الطفل وتشجيع الكتابة للأطفال.

(8) فتح شعبة للغة الأمازيغية بالكلية.

*Recommandations*¹

Aziz Kich
IRCAM, Rabat

A l'issue de ce colloque, ont été recueillies, aussi bien auprès des intervenants que du public, les recommandations ci-dessous reproduites.

I- Elaboration d'un programme de collecte des textes oraux et écrits

1. Au niveau de l'oralité :

- La priorité devrait être accordée aux régions peu documentées, qu'il s'agit de déterminer grâce à une équipe d'experts ;
- Le traitement doit d'abord concerner les genres en voie de disparition : énigmes, contes, proverbes, etc.

2. Au niveau de l'écriture :

- Des enquêtes sur les manuscrits devront être menées dans les régions où aucune collecte n'a été faite ;
- Là où il y a une tradition reconnue, la collecte doit être poursuivie ;

¹ Voir Supra, "tawṣiyat", complémentaires avec ces "Recommandations"

- Il est important d'asseoir une collaboration avec les institutions étrangères qui ont des fonds amazighes, pour l'édition et la diffusion au grand public et non pas seulement à un public restreint (scientifique).

- Cette étape doit d'abord aboutir à l'établissement de recueils de littérature orale amazighe (anthologies de poésie, de récits, etc.).

3. Document d'information

Un bulletin d'information sur le déroulement de ce programme permettra d'en suivre les étapes et l'aboutissement.

II- *Etablir un programme de recherche en littérature amazighe dans les domaines suivants :*

1. La description systématique des œuvres publiées permettra d'élaborer une esthétique littéraire selon les auteurs, les époques...
2. Il est nécessaire de cerner et d'explicitier les systèmes littéraires régionaux en veillant à garder les terminologies autochtones et en recueillant les discours "épicrotiques" (« épilinguistiques ») sur ces systèmes et les œuvres qui les constituent.
3. Il est également impératif d'étudier les processus de production, de réception et de circulation des œuvres orales et écrites, en faisant appel à la sociologie et à la géographie de la littérature amazighe.

4. Cela devra aboutir à l'élaboration d'un dictionnaire de la littérature amazighe avec ses auteurs, ses œuvres, ses personnages, ses genres, ses motifs et thèmes fondamentaux, ses symboles...

III- *Asseoir des conventions de coopération avec d'autres institutions*

Outre les institutions représentées dans ce colloque, à savoir l'INALCO, l'EHESS, l'Université de Leiden, l'Université René Descartes, l'Université de Tizi-Ouzzou, les Universités et les Académies du Royaume, l'IRCAM établira des relations de coopération avec les chercheurs amazighisants dans le monde sur la base de conventions dans lesquelles les tâches et les participations seront précisées.

IV- L'organisation d'autres rencontres

Le prochain colloque, dans 2 ans, pourra porter sur l'un des thèmes suivants :

- *Terminologies autochtones en matière littéraire amazighe ;*
- *Méthodologie de recherche en littérature amazighe ;*
- *La littérature enfantine amazighe ;*
- *La littérature féminine amazighe ;*
- *Genres et systèmes littéraires amazighes*

[présentation des résultats des travaux
effectués à ce sujet].

*V- L'introduction de l'amazighe dans les cursus
universitaires*

La création d'un département de l'amazighe au sein des Facultés marocaines et l'intégration de filières et de modules consacrés à ce dernier sont devenues d'autant plus urgentes que la Réforme entamée à tous les niveaux de l'enseignement, et notamment à l'université, les rend obligatoires.

Le but visé par la rencontre dont les actes sont publiés dans ce livre est de réfléchir au devenir de l'oralité et à la meilleure manière de promouvoir l'écrit amazighe.

Pour mettre en relief ce que ce dernier peut gagner et/ou perdre à rompre avec les modes de production traditionnels, liés à l'oralité, il est sans doute nécessaire de dresser un bilan et une évaluation de la production littéraire amazighe, aussi bien écrite qu'orale.

L'accent devrait y être mis sur les spécificités thématiques et esthétiques propres à chacun des deux volets, oral et écrit.

Et une attention particulière devrait y être accordée à l'étude des lieux d'échanges et de ruptures qui s'opèrent au niveau du passage à l'écrit.

Mais comment parler de la littérature amazighe, surtout orale, sans la déformer en l'abordant à travers le prisme d'un métalangage « artificiel » parce qu'emprunté à une autre langue, une autre esthétique, une autre vision du monde ? La littérature écrite amazighe pourra-t-elle développer sa propre esthétique, à partir de son évolution spécifique ? Une langue littéraire amazighe, distincte de la langue ordinaire (du quotidien), existe-t-elle ? Faudra-t-il en inventer une ? Comment éviter alors de donner naissance à un écrit littéraire amazighe coupé du référentiel de la communauté linguistique à laquelle il s'adresse ?