

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Mouloud Mammeri-Tizi-Ouzou
Faculté des Lettres et des Langues
Département de Langue et Culture Amazighes

Mémoire de Magister

Spécialité : Langue et Culture Amazighes

Option : Littérature amazighe

Présenté par : FLICI Kahina

Sujet

L'intertextualité dans l'œuvre de Lounis Aït Menguellet

Membres du jury :

- M. SALHI Mohand Akli, MCA, UMMTO, (Président)
- M. DJELLAOUI Mhemmed, MCA, Centre Universitaire de Bouira, (Rapporteur)
- M. IMARAZEN Moussa, MCA, UMMTO, (Examineur)

Date de soutenance : 11 /12/2011.

DEDICACES

J'ai le grand honneur de dédier ce travail à :

A

Mes très chers parents

Ma grand mère Fatima

Ma tante Houria

Mes frères et sœurs

Mes amies

Et

A toutes les fanes de Lounis Ait Menguellet

REMERCIEMENTS

Au terme de ce modeste travail, je tiens à remercier toutes celles et tous ceux qui m'ont aidé de près ou de loin à mener à terme la présente recherche.

Mes profonds remerciements vont à Monsieur Mohamed DJELLAOUI, pour avoir accepté d'encadrer et de diriger ce travail, et pour ses encouragements et son assistance fructueuse tout au long de ce mémoire, malgré ses nombreuses obligations. Je le remercie infiniment.

Mes remerciements vont, aussi, aux membres du jury pour avoir accepté de lire et d'évaluer mon travail.

Table de matière

Introduction	08
Chapitre I :	
Eléments théoriques relatifs à l'intertextualité	13
- Introduction	14
I - Origine et processus de l'intertextualité	15
I-1 L'origine de l'intertextualité	15
1-1 Les formalistes russes et l'autonomie du texte	16
1-2 Le dialogisme de M. Bakhtine	18
I-2 Naissance du terme « intertextualité »	21
2-1 J. Kristeva et le groupe Tel Quel	22
I-3 Développement ultérieurs de la notion de l'intertextualité	23
3-1 Roland Barthes et l'esthétique de la réception	24
3-2 Michael Riffaterre et l'intertexte	25
3-3 Gérard Genette et la transtextualité	27
3-4 Autres théoriciens	31
II – Typologie de l'intertextualité	32
II-1 Les relations de coprésences	33
1-1 La citation	33
1-2 Le plagiat	35
1-3 L'Allusion	36
1-4 La référence	37
II- 2 Les relations de dérivation	38
2-1 La parodie	39
2-2 Le pastiche	40
III- L'intertextualité et la réécriture	42
III-1 La réécriture selon Georges Molinie	42
III-2 La réécriture et la littérature orale	43

Chapitre II :	
L'intertextualité en recherche amazighe: état des lieux	44
- Introduction	45
I - Les chercheurs Marocains.....	45
II - Les chercheurs Algériens.....	50
Chapitre III :	
Les formes de l'intertextualité dans la poésie d'Ait Menguellet	56
- Introduction	57
I- Les relations de coprésence dans la poésie d'Ait Menguellet	58
I-1 La citation dans l'œuvre d'Ait Menguellet	59
I-2 La référence dans la poésie de Lounis.....	72
I-3 L'allusion dans l'œuvre d'Ait Menguellet.....	76
II- Les relations de dérivations dans la poésie d'Ait Menguellet	81
II-1 La parodie.....	82
II-2 Le pastiche.....	85
2-1 Le pastiche de la poésie Mohandienne.....	83
2-2 Le pastiche de la poésie féminine	89
III- L'intertexte Oulhoucien dans l'œuvre d'Ait Menguellet	94
- Conclusion	105
Chapitre IV : La poéticité de l'intertextualité dans l'œuvre d'Ait Menguellet	106
- Introduction	107
I – L'authenticité d'intertexte dans l'œuvre d'Ait Menguellet	108
I-1 présentation de l'album « Tiregwa ».....	108
I-2 La réécriture thématique dans Tiregwa.....	110
2-1 Amour et sentiments	113
2-2 La politique et la revendication identitaire	115
2-3 L'artiste et son œuvre.....	121
I-3 Isotopies sémantiques dans Tiregwa	128

II- L'universalité dans l'œuvre d'Ait Menguellet	133
II- 1 L'auteur et son œuvre	133
II- 2 Le contexte générale de la production de poème Ammi.....	136
III-3 Le Machiavélisme dans le poème Ammi.....	139
3-1 Le réalisme	140
3-2 L'égoïsme	140
3-3 Le calcule	141
3-4 L'habileté	142
- Conclusion	146
- Conclusion générale.....	148
- Référence bibliographique	152
- Annexes.....	158
- Résumé en tamazight.....	157
- Interview avec le poète.....	172

INTRODUCTION

GENERALE



Introduction

La littérature berbère en générale, et kabyle en particulier se présente, principalement, sous deux formes : une littérature orale traditionnelle, considérée comme un patrimoine culturel riche et diversifié, et d'autre part une littérature écrite, entamée vers la fin des années 40, avec les premiers écrits de Belaïd Ait Ali.

Dans la première catégorie, qui est la littérature orale, la poésie émerge comme un genre traditionnel qui s'est développé au fil des années, notamment avec les premiers recueils, ceux de A. Hanotaux (1867), Si Ammar Said Boulifa (1904), M. Feraoun (1960). M. Mammeri (1969), (1980) et autres. Ces recueils seront, au plus tard, une matière d'analyse de beaucoup de chercheurs qui ont le mérite d'étudier cette poésie kabyle traditionnelle dans sa diversité⁽¹⁾. Dans son développement, cette poésie donne naissance à ce qu'on a appelé une poésie chantée ou une poésie médiatisée, ce genre de poésie, véhiculé généralement par des mélodies et des chants, forme un centre d'intérêt de plusieurs chercheurs berberisants.

C'est dans ce genre littéraire dit (poésie chanté) que la poésie de Lounis Aït Menguellet s'illustre. Considéré poète et compositeur comme beaucoup de poète-chanteurs contemporains, son œuvre est fortement imagée par des expressions bien enracinées dans son terroir culturel riche d'adages populaires, et de sagesse ancestrale qui forme les fondements de sa « kabyllité ».

Plusieurs études ont été réalisées sur l'œuvre de Lounis Aït Menguellet. Chaque étude s'appuie sur une méthode bien particulière pour aboutir à des conclusions qui reflètent la particularité de son champ créatif. On cite, entre autre, les travaux de : T. Yacine (1990), M. Djellaoui (1996), Moh Cherbi & Arzki Khouas (2001) Alloua Rabhi (2009), et plusieurs autres articles de presse et des revues, centrés sur la poésie de ce célèbre poète.

⁽¹⁾ On cite, entre autre, l'étude critique réalisée par M. Djelloaui (2004) sur les poésies recueillies par A. Hanoteau dans son ouvrage intitulé : « *poésie populaire de la Kabylie du Djurdjura* » .

Notre présente analyse s'appuie, quant-à-elle, sur une récente approche émergée dans le domaine de la critique littéraire, celle de « *l'intertextualité* ». Cette nouvelle théorie apparue vers la fin des années 60, devenue aujourd'hui un lieu commun dont on considère que tout texte renvoie implicitement à d'autres textes.

A partir du constat fait par Bakhtine dans son dialogisme, qui stipule que les mots que nous employons sont toujours « *habités par des voix d'autres* », J. Kristéva a proposé le concept d'intertextualité. Pour elle le texte se construit comme une « *mosaïque de citation, il est absorption et transformation d'un autre texte* »⁽¹⁾. Du coup ce concept s'amplifie et joue à la fois comme procès d'engendrement et d'élaboration (Kréstiva), et mode de perception (M.Riffaterre).

En s'inspirant dans notre travail des *Palimpsestes* ou « *La littérature au second degré* » de G. Genette, il nous semble indispensable de s'interroger sur les différents types et manifestations d'intertextualité dans l'œuvre d'Ait Menguellet et sur les secrets de la beauté de ses texte, en un mot sur ce qui fait la poéticité de son œuvre.

Le choix de la méthode de G. Genette, n'est, évidemment, pas fortuit, car à notre sens, on ne peut pas munir à bien l'étude des procédés d'intertextualité dans l'œuvre d'un poète, sans se baser, impérativement, sur la typologie de l'intertextualité. Cette typologie, exprimée par G Genette, s'attache avec exhaustivité à étudier tous les faits d'intertextualité rebaptisés sous le nom plus large celui de transtextualité. La poétique selon lui ne se borne pas au texte, mais elle doit recouvrir tous les éléments qui constituent les fondements de la transtextualité.

A partir de cette classification fournie par le théoricien G. Genette, nous avons formulé notre problématique, qui est la suivante :

Si l'intertextualité est l'ensemble de relations établies par le lecteur d'où procède le sens du texte, quelles sont les différentes formes d'intertextualité qui

⁽¹⁾ J. Kristeva, *sémiotiké, recherche sur une Sémanalyse*, Ed Seuil, Paris 1969 p. 145.

constituent la trame de fond dans la poésie d'Aït Menguellet, si elles existent, comment se manifestent-elles ? Comment fonctionnent-elles, et qu'apportent-elles sur le plan de l'esthétique et de la réception ? Si l'intertextualité est une réécriture des textes antérieurs absorbés, comment cette réécriture se manifeste-t-elle dans l'œuvre du poète Aït Menguellet ? et à quelle finalité ? En quoi l'intertextualité peut-elle extensible à un véritable processus d'écriture, à une fondamentale présence de l'écrit dans la pensée créative Mengueletienne ?

On réalisant cette étude, nous étions confrontés à quelques entraves et difficultés, sur les plans théorique et analytique. Sur le plan théorique nous avons rencontré quelques difficultés concernant la compréhension de certaines pensées théoriques, telle que, la pensée de J. Kristiva, à ce moment là il a été nécessaire de faire quelques contre lectures et d'exploiter quelques œuvres traduites pour mieux comprendre la théorie d'intertextualité. En ce qui concerne l'analyse, on a rencontré l'insuffisance des travaux et des projets de recherches dans la perspective de cette approche, à l'exception de quelques travaux très limités qui ont abordé la théorie d'intertextualité comme une nouvelle théorie dans le champ de la critique littéraire moderne.

Concernant le corpus sur lequel s'appuie cette étude, il se compose dans, son essence, d'un recueil des textes poétiques chantés par Lounis Aït Menguellet, traduit en arabe par Belkacem Sadouni, inspecteur d'enseignement, édité par la Messagerie Kabyle Presse (M K P), premier trimestre du 2007. Ce corpus a été augmenté par d'autres textes du même poète que nous avons jugé utiles et que nous avons pris de la thèse de A. RABEHI.

Si notre choix est fixé sur les textes du poète Aït Menguellet, ce choix n'est pas arbitraire, car il est justifié par plusieurs considérations : d'abord le poète est largement représentatif dans la poésie kabyle contemporaine, par ses apports novateurs, il est l'un des poètes les plus féconds et les plus influents, sa poésie est bien reconnue en Algérie ou ailleurs.

Sa force poétique et la force de verbe Menguelletien émergent tant au plan du contenu et sur le plan de la forme. Son œuvre repose sur des caractéristiques très particulières, elle mérite, à notre avis, une lecture et une étude moderne qui permettra de faire émerger sa profondeur esthétique qui reflète de manière très nette l'évolution enregistré dans le champ poétique kabyle contemporain.

Sur le plan méthodologique, notre étude se présente en quatre chapitres. Le premier décrit l'historique et le développement de la théorie de l'intertextualité, comme nouvelle notion émergée dans le champ de la critique littéraire contemporain. Ce cadre théorique qui nous a servi d'éléments de base dans l'analyse de notre.

Le second chapitre, est axé sur un état des lieux de l'ensemble des travaux réalisés en littérature amazighe et qui ont trait, d'une manière ou d'une autre, au champ de l'intertextualité. Dans cet état des lieux nous avons pu enregistrer quelques travaux de valeurs notamment ceux réalisé par : P. Galant Pernet (1999), A. Bounfour (1999), M. Djellaoui (1998).

Le troisième chapitre est consacré à l'analyse du corpus choisi du répertoire poétique de Lounis Ait Menguellet. L'objectif de cette analyse est de dégager les différentes formes de l'intertextualité qui se manifestent, d'une manière ou d'une autre, dans sa poésie à partir d'un repérage des différentes pratiques de l'intertexte présentes dans la trame de fond de son tissage poétique.

Le quatrième chapitre se focalise sur la dimension de la poéticité de l'intertextualité dans l'œuvre d'Ait Menguellet, qui caractérise son texte poétique et lui attribue un caché particulier de la littéarité. Cette dimension qui se scinde en deux axes essentiels, qui forment, à notre avis, la moelle de sa poéticité intertextuelle, ceux de : l'authenticité et l'universalité.

Dans le premier axe nous avons centré notre étude sur un ensemble de textes poétiques regroupés dans son album intitulé : « Tïregwa », qui présente à nos yeux un échantillon particulier de l'authenticité dans le processus créatif du poète. Dans le

second axe, on a abordé la question de l'universalité dans la poésie d'Ait Menguellet, on se basant sur le poème « Ammi ». Ce long poème inspiré, principalement, de l'œuvre renommée de Nicolas Machiavel qui s'intitule : « Le prince », éditée en 1532.

Chapitre I



Eléments théoriques relatifs à l'intertextualité

Introduction

Dans ce chapitre nous tenterons d'effectuer un cadre théorique de l'intertextualité comme nouvelle notion émergée dans le champ de la critique littéraire contemporain. Ce cadre théorique nous servira d'éléments de base dans notre analyse de corpus dans les prochains chapitres.

Depuis les années soixante l'intertextualité s'est imposée, d'une manière immense, dans le champ critique, elle est devenue au fil du temps l'objet de théorisations multiples, qui atteignent par fois le seuil de la contradiction, voir l'ambiguïté dans quelques unes de ces notions.

L'émergence de la notion de l'intertextualité a provoqué une extension assez considérable de ces limites, et au même temps a entraîné un ensemble de questionnements qui relève de sa complexité et sa variabilité, que Nathalie Piégay-Gros les a bien cernés dans son avant propos de son ouvrage: « *Introduction à l'intertextualité* »⁽¹⁾. On cite par exemple : où commencent et où s'arrêtent les limites de l'intertextualité ? Faut-il considérer comme un phénomène intertextuel la seule présence d'un texte dans un autre texte ? Peut-on admettre qu'il y a intertextualité dès lors qu'une ressemblance est perçue entre plusieurs textes ? Sous quelle forme peut figurer le texte, qu'un autre texte reprend ? Comment le reconnaître ? Quels en sont les indices ? Jusqu'où la trace d'un texte est-elle le signe indubitable de sa présence dans un texte autre ?⁽²⁾.

Dans cette espace réservé au cadre théorique de l'intertextualité, nous n'allons pas répondre à toutes ces questions posées, mais nous essayerons de nous limiter à des points bien précis, qui nous aiderons à bien munir notre analyse. Nous tenterons de parler dans un premier point de la définition générale de l'intertextualité, et d'aborder en deuxième point l'historique et l'origine de cette nouvelle théorie, commençant par les formalistes russes et leur vision sur l'autonomie du texte, ainsi le dialogisme de

⁽¹⁾ N. Piégay-Gros, introduction à l'intertextualité, Nathan/VUEF, Paris, 2002, p.1.

⁽²⁾ Ibid, p.1-2.

Bakhtine, puis la naissance du terme « *intertextualité* » dans les écrits de Julia Kristeva, et ensuite le développement ultérieur que cette théorie a connue à travers plusieurs travaux des théoriciens contemporains, tel que : Gérard Genette, Michael Riffaterre, Roland Barthes et autres. Enfin on parle aussi du phénomène de réécriture autant que concept voisine de l'intertextualité, permet aussi de montrer l'efficacité du concept de réécriture dans la création littéraires .

I - Origine et processus de l'intertextualité :

Dans ce point, nous essayerons de remonter aux origines de l'intertextualité, plus précisément au sens primaire préparé par les théories poétiques des formalistes russes qui ont contribué à recentrer le texte littéraire sur lui-même, et de retracer, en même temps, l'évolution de cette notion à travers l'histoire, depuis sa naissance jusqu'aux travaux récents qui ont contribué à son émergence dans le domaine de la critique littéraire contemporain.

Nous consacrons pour cela quatre points essentiels :

- 1 - L'origine de l'intertextualité.
- 2 – Naissance du terme « intertextualité ».
- 3 – développements ultérieurs de la notion de l'intertextualité.
- 4 – Typologie de l'intertextualité.

I -1 L'origine de l'intertextualité :

L'intertextualité recouvre des pratiques très anciennes et fort constitutives de la littérature, bien qu'elle prétende rompre avec la pensée traditionnelle connue dans le domaine de la création littéraire. Si la notion de l'intertextualité a été émergée vers les années soixante, ces origines remonte au plus loin, car elle retrouve ses origines dans les travaux réalisés par les théoriciens russes, notamment leur tendance qui tend vers l'autonomie du texte littéraire, ainsi le dialogisme et la polyphonie dans les diverses œuvres littéraires.

En ce qui suit nous allons essayer d'éclaircir ces origines de l'intertextualité dans ces deux points majeurs :

1 - Les formalistes russes et l'autonomie du texte.

2 – Dialogisme et polyphonie de M. Bakhtine.

1-1 Les formalistes russes ⁽¹⁾ et l'autonomie du texte :

Le début du 20^{ème} Siècle a connu une grande révolution dans le domaine de la littérature, notamment l'émergence de la nouvelle science, plus précisément la science de la « littérature », mais cette science a été dominée par d'autres disciplines, notamment la sociologie littéraire qui s'intéresse à l'étude de l'entourage de l'écrivain et la science de la psychologie qui se base sur l'analyse psychologique des auteurs.

Toutes ces disciplines ne s'intéressent pas, d'une manière explicite, au texte littéraire proprement dit, chose qui sera, au plus tard, un élément central dans la sphère des nouvelles théories qui se penchent sur le texte littéraire lui-même comme une apparence incontournable dans les études littéraires actuelles.

C'est à partir de là, que les formalistes russes s'intéressent aux textes littéraires comme tels. Ils essaient de maintenir et de mettre au point les règles qui le régissent et qui le conditionnent indépendamment des faits sociologiques et psychologique reliés à l'acte de création littéraire.

Les formalistes russes assument un rôle important vis-à-vis de la théorie qui s'occupe de la littérature qui devient au plus tard un sujet principale. La

(1) Le terme formalisme russe désigne une école de linguistes et de la théorie de la littérature qui, de 1914 à 1930, a révolutionné le domaine de la critique littéraire en lui donnant un cadre et une méthodologie novatrice. Les formalistes russes se scindent en deux groupes distinctes : le groupe de Moscou mené par Roman Jakobson, et celui de Saint-Petersbourg, l'OPOYAZ, conduit par Victor Chklovski. Les formalistes russes ont apporté des changements considérables sur le plan de la sémiologie et de la linguistique du XXe siècle. Dans les années 1960, un autre courant émerge pour assurer la continuité des travaux des formalistes russes, à savoir le structuralisme, qui s'intéresse au texte et rien qu'au texte.

compréhension d'un travail littéraire quelque soit, doit être conçu dans sa relation avec d'autres travaux, et son accouplement de cohérence entre les textes. Donc le travail littéraire doit être compris dans sa relation avec d'autres travaux.

Dans cette perspective les formalistes russes revendiquent les spécificités du texte littéraire, et refusent de l'expliquer en avançant des causes historiques, sociologiques et psychologiques. Le texte littéraire, selon eux, ne doit pas être expliqué par des causes extérieures, mais il doit être recentré sur lui même.

Mais ce refus de la présence de la proportion sociale dans le texte littéraire n'est pas absolu, car les formalistes russes essayent de trouver l'interaction sociale et la littérature, cela est très palpable dans quelques de leurs écrits. D'ailleurs Tyvanov le précise bien quand il dit que « la vie sociale en dépendance mutuelle avec la littérature, et avant tout dans son apparence extérieure »⁽¹⁾.

Dans « Théorie de la littérature », textes des formalistes russes réunis présentés et traduits par Tzevtan Todorov, l'intérêt se centralise sur la littérarité comme objet fondamental de toute théorie littéraire, par conséquent « L'histoire de la littérature ne peut s'expliquer par l'action des causes extra-littéraire qui provoquerait le renouvellement des œuvres, c'est au contraire le jeu des relations qui s'établissent entre les œuvres qui est le moteur de l'évolution des textes »⁽²⁾.

Ces aspects où les formalistes russes refusent d'expliquer le texte littéraire par des causes externe montre qu'il y a des éléments internes qui tissent entre les œuvres littéraires et qui permet l'apparition de certain genres, cela veut dire que les formalistes russes adopte l'idée de la dynamique interne des formes qui permet de rendre compte de l'évolution de la littérature.

Bien que cette dynamique interne qui régisse les œuvres littéraires, l'autonomie du texte littéraire est relative, car on ne peut pas imaginer un texte littéraire écrit en

⁽¹⁾ أنشيلي فضيلة، الخطاب السردي في رواية، الليل و النهار، لأعمر مزداد، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، 2001.
⁽²⁾ T. Todorov, Théorie de la littérature, textes des formalistes russes, Seuil (Points), 1965.

dehors du cadre spatio-temporel, ou bien en dehors des forces socio-historiques au sociologiques, ou idéologiques. Ces facteurs qui démontrent les spécificités du texte littéraire, donc le texte littéraire ne peut exister en dehors de son contexte social.

Le principe de l'autonomie du texte littéraire permet aux théoriciens de donner une définition au texte littéraire. Roland Barthes dans son article consacré à la théorie du texte, reprend la définition de Julia Kristeva qu'elle même définit le texte dans le cadre de la théorie du texte, est essentiellement un intertexte : « nous définissons le texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de langage en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés extérieurs au synchronique »⁽¹⁾.

N. Piégag-Gros, dans son « Introduction à l'intertextualité », disait « *qu'il n'est pas encore question d'intertextualité, la place à la confrère à la parodie dans les écrits des formalistes n'est pas sans la préfigure entendue dans un sens très large, la parodie apparaît comme la paradigme de l'imitation et de la transformation des œuvres* »⁽²⁾.

Si on analyse cette définition on s'aperçoit qu'elle comporte certains éléments et conditions théoriques pour une étude scientifique et spécifique du texte littéraire, donc il s'agit d'envisager le texte littéraire indépendamment de son contexte de façon immanente.

1-2 Le dialogisme de M. Bakhtine :

Mikhaïl Bakhtine considère que les œuvres littéraires notamment le roman est un espace polyphonique dans lequel viennent se confronter divers composants linguistiques, stylistiques et culturels. La notion d'intertextualité emprunte dans les travaux de Bakhtine l'idée qui stipule que la littérarité est le fait de la transformation de différents éléments culturels et linguistiques en un texte particulier. Il avance dans *sa* «

⁽¹⁾ R. Barthes, art, « *théorie du texte* », in *Encyclopedia Universalis*, 1973, p. 997.

⁽²⁾ N. Piégag-gros, introduction à l'intertextualité, éd, Dunod, Paris, 1996, p. 23.

théorie de la littérature », que « sa pensée ne rencontre que des mots déjà occupés, et tout mot, de son propre contexte, provient d'un autre énoncé déjà marqué par l'interprétation d'autrui »⁽¹⁾.

Bakhtine considère le roman de Dostoïevski comme un roman polyphonique qui représente et fait jouer une multiplicité de voix, il explique : *« on voit apparaître dans ses oeuvres des héros dont la voix est dans sa structure identique à celle que nous trouverons chez les autres. Le mot du héros sur lui même et sur le monde est aussi valable et enterrement signifiant que la l'est généralement le mot de l'auteur [...] il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure se l'ouvre, résonne en quelque sorte à coté du mot de l'auteur recombinaut avec lu ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendante et signifiants des autres personnage sur un mode tout à fait original »⁽²⁾.*

Cette polyphonie repose essentiellement sur une multitude de voix. Ces voix qui résonnent d'une façon égale, impliquent le dialogisme, c'est-à-dire les personnages dialoguent avec ceux de l'auteur et à coté de la voix de l'auteur d'autres voix s'interfèrent.

Le dialogisme, selon cette optique de Bakhtine, montre que dans chaque texte littéraire existent les énoncés des personnages qui portent un dialogue avec ceux de l'auteur. Dans ce genre de texte le discours se manifeste en plusieurs voix, à ce moment la, c'est la polyphonie qui s'installe, c'est ce que Bakhtine affirme en disant que : « l'orientation dialogique, c'est bien entendu, un phénomène caractéristique de tout discours c'est la visée naturelle de tout discours vivant. Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet et il ne peut pas entrer avec lui dans une interaction vive et intense, seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore on dit, le solitaire, Adam, pouvait éviter

⁽¹⁾ M. Bakhtine, *Théorie de la littérature*, éd , Seuil, 1965, p. 50.

⁽²⁾ M. Bakhtine, *la poétique de Dostoïevski*, éd, Seuil, 1980, p. 33.

absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui, qui se produit sur le chemin de l'objet »⁽¹⁾.

Cette idée du discours polyphonique dans un texte littéraire, est bien apparente dans les travaux de Todorov qui explique que dans chaque discours (énoncé), chaque mot est porteur d'une parole autre et que la littérature en tant que science humaine, se base dans son essence sur un certain dialogue de texte à texte.

Le dialogisme et la polyphonie de Bakhtine se manifeste d'une manière remarquable dans un genre littéraire bien précis « le roman ». D'après lui, dans le roman, en tant que prose, l'intertextualité apparaît de la façon la plus intense et la plus remarquable. Il affirme que le roman est essentiellement dialogique, alors que la poésie est monologique.

Cette orientation de la polyphonie vers le domaine de la prose est soutenu par les écrits de Todorov qui affirme que : « le phénomène de dialogisme intérieure est plus au moins présent dans tout les domaines du discours, il se manifeste en particulier dans la prose littéraire notamment dans le roman, le dialogisme innerve de l'intérieure le monde même sur lequel le discours conceptualise son objet [...], l'orientation dialogique réciproque devient ici un événement du discours même l'animant de la dramatisant de l'intérieure dans tous ses aspects »⁽²⁾.

Les raisons qui ont poussé Bakhtine à confirmer que le roman est rempli d'harmoniques dialogiques, mieux que toutes autres genres littéraires, c'est sa capacité d'intégrer des genres du discours premier et divers énoncés. Par contre la poésie – selon lui - n'est pas dialogique, car « *le langage du poète, c'est son langage à lui, le discours poétique ne présume pas les énoncés d'autrui* »⁽³⁾.

Enfin on peut dire que les études de Bakhtine sur le dialogisme sont importantes pour la genèse de l'intertextualité, notamment dans le champ des études

⁽¹⁾ T. Todorov, Mikhaïl Bakhtine, le Principe dialogique, éd, Seuil, Paris, 1981, p. 98.

⁽²⁾ Ibid, p. 102-103.

⁽³⁾ M. Bakhtine, Esthétique de la création verbale, éd, Gallimard, Paris, 1984, p. 107-108.

littéraires. D'ailleurs toutes les recherches ultérieures aux travaux de Bakhtine sont principalement liées à ses idées fondamentales sur le dialogisme et la polyphonie notamment dans le domaine de l'interdiscursivité.

I-2 - Naissance du terme « intertextualité » :

Si les travaux des formalistes russes et ceux de M. Bakhtine ont fait allusion aux notions de base de l'intertextualité sans la nommer d'une manière claire, le concept d'intertextualité n'est apparu que vers la fin des années soixante au sein du groupe *Tel Quel* ⁽¹⁾.

La plupart des théoriciens s'entendent à dire que J. Kristeva est la première qui a introduit la notion d'intertextualité dans ses recherches en théories de littérature. Le mot « intertextualité » apparaît pour la première fois dans un article de Kristeva consacré à Bakhtine, intitulé : « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », publié en avril 1967⁽²⁾. Le même article a été repris en 1969 dans *Séméiotikè*, puis le mot intertextualité devient le mot générique et fondateur d'une nouvelle théorie, qui prend ses racines des travaux Bakhtinien.

La notion d'intertextualité que J. Kristeva a incarnée en 1969 s'est appuyée sur les travaux de M. Bakhtine. Pour elle le texte ne se réfère pas seulement à l'ensemble des écrits, mais aussi à la totalité des discours. La notion d'intertextualité de J. Kristeva se démarque de celle de M. Bakhtine sur plusieurs points : « Remettant en cause notamment le rôle du sujet locuteur, et convoquant les textes poétiques dans l'intertextualité... et si Bakhtine insiste sur la présence de l'auteur dans l'œuvre, Kristeva va au contraire chercher à abolir la notion de sujet de l'énonciation » ⁽³⁾. Ce point de vue est bien mentionné dans l'une de ses définitions données dans son

⁽¹⁾ La revue *Tel Quel* est fondée en 1960 aux Éditions du Seuil par Philippe Sollers à l'aide de ses collaborateurs tel que : Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-Louis Baudry, Jean-Pierre Faye, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet et autres. *Tel quel* constitue l'épicentre d'une intense activité théorique qui donnera naissance à une diversité de romans. Les textes publiés dans la revue revisitent les œuvres de nombreux auteurs, dont certains sont méconnus ou controversés.

⁽²⁾ J. Kristeva, Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, in *Critique*, n°239, avril 1967, p. 438-465.

⁽³⁾ A. C. Gignoux, initiation à l'intertextualité, éd, Ellipses, Paris, 2005, p.16.

ouvrage la sémiotiké : « Face à ce dialogisme, la notion de personne sujet de l'écriture » commence à s'estomper pour céder la place à une autre, celle de « l'ambivalence de l'écriture »⁽¹⁾.

Le sujet est considéré dans sa vision critique comme un texte et de même pour le destinataire. Selon elle l'intertextualité est un processus indéfini, une dynamique textuelle, il s'agit moins d'emprunt de filiation et d'imitation textuelle que des traces, souvent inconscients, difficilement isolables. Elle affirme son point de vue dans la définition qu'elle a donnée dans son ouvrage la Séméiotikè dont elle annonce que : « L'axe horizontale (sujet destinataire) et l'axe verticale (texte- contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte, est un croisement de mot (texte) ou on lit au moins un autre mot (texte) [...] Tout texte se construit comme une mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »⁽²⁾.

Julia Kristeva définit aussi l'intertextualité comme une « interaction textuelle » qui permet de considérer « les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de transformées de séquences (codes) prises à d'autres textes. Le texte littéraire se constituerait donc comme la transformation et la combinaison de différents textes antérieurs compris comme des codes utilisés par l'auteur. Elle cite à propos de cette « interaction textuelle » :

« Il est une permutation de texte une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncées pris à d'autre texte se croisent et se neutralisent »⁽³⁾.

C'est-à-dire tous les textes se croisent avec d'autre d'une façon inconsciemment. Elle remarque quelques points relatifs à l'idée « d'interaction textuelle » après avoir fait son étude sur le roman de Jehan de Saintré elle conclut que⁽⁴⁾ : le roman chez cet auteur forme une transcription vocale. Ses textes romanesques portent des citations latines et les préceptes moraux. La langue latine et les autres

⁽¹⁾ J. Kristeva, Séméiotiké, recherche sur une Sémanalyse, éd , Seuil, Paris , 1969, p. 149.

⁽²⁾ Ibid, p. 145.

⁽³⁾ J. Kristeva, op., cit. p.146.

⁽⁴⁾ Ibid, p. 133, 134, 135.

livres et pénètrent dans le texte du roman directement, elles sont transportées de leur propre espace dans l'espace du roman. De son avis le roman : « construit un discours historique ou comme une mosaïque hétérogène de texte »⁽¹⁾.

Parmi d'autres points dont Kristeva se démarque de la théorie Bakhtinienne, c'est sa position dont elle confirme que la poésie peut être dialogisme au même titre que le genre romanesque à qui Bakhtine réserve l'exclusivité. Pour elle « le signifie poétique renvoie à des signifiés discursifs autres, de sorte que dans l'énoncé poétique plusieurs autres discours sont lisibles »⁽²⁾.

Mais bien que Kristeva s'éloigne de la théorie de Bakhtine dans plusieurs points de vue, mais elle reste redevable dans son essence à son dialogisme et à sa polyphonie.

I-3 Développements ultérieurs de la notion de l'intertextualité

Après les premiers travaux de J. Kristeva, la notion d'intertextualité seront fortement reprendre dans les décennies 1970 et 1980. Elle prend une ampleur grandissante dans le discours critique et s'impose comme un outil d'analyse littéraire incontournable. Plusieurs théoriciens apportent leurs contributions aux développements de cette notion.

De l'esthétique de la réception de Roland Barthes, aux différentes pratiques intertextuelles de Gérard Genette, passant par la recherche de l'intertexte de Michael Riffaterre, la notion d'intertextualité a connue des développements très remarquables. Ce Concept d'intertextualité est actuellement utilisé dans divers domaines notamment en littérature comparée, la poétique, la stylistique et la linguistique.

Dans ce point, nous allons centrer notre intérêt sur trois de ces multiples théoriciens qui ont porté, à notre sens, des orientations très fructueuses dans le domaine de l'intertextualité :

⁽¹⁾ J. Kristeva, op, cit . p.146, p. 120.

⁽²⁾ Ibid, p. 255.

3-1 Roland Barthes et l'esthétique de la réception :

A partir des années 1970, Roland Barthes utilise dans ses recherches le concept d'intertextualité en canalisant ses conceptions dans la lignée de Bakhtine et de J. Kristeva. Il souligne que « *tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues* »⁽¹⁾.

R, Barthes, explique, que l'intertextualité est inséparable d'une conception du texte comme étant une « *productivité* ». Sa définition est devenue au plus tard comme une base d'enrichissement de la notion et y occupe une place essentiel dans le champ littéraire, selon lui : « le texte est une productivité, cela ne veut pas dire qu'il est produit d'un travail, tel que pouvait l'exiger la technique de la narration et de la maîtrise de style, mais le théâtre même d'une production : le texte travail, à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne, même écrit (fixe), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production, il déconstruit la langue de la communication de représentation ou d'expression, le sujet individuelle ou collectif, peut avoir l'illusion de reconstruire une autre langue »⁽²⁾.

L'essence de cette définition met l'accent sur l'interaction entre le texte et le lecteur. Le théoricien enregistre que le lecteur participe pleinement à l'élaboration même du processus intertextualité, il évoque aussi la notion d'écriture, car le texte combine et permute des énoncés issus d'écrits antérieure, il opère sur la langue un travail de restauration⁽³⁾.

Barthes développe sa théorie de l'intertextualité en se basant sur des réflexions sur l'esthétique de la réception des diverses données littéraires. Dans son ouvrage « Le plaisir du texte », il met en relief la jouissance esthétique qu'un lecteur éprouve devant

⁽¹⁾ R, Barthes, le plaisir du texte, éd, le Seuil, 1973, p. 85.

⁽²⁾ R, Barthes, art, « *théorie du texte* », p. 815.

⁽³⁾ N. Piégay-Gros, op. Cit. p. 17.

une œuvre littéraire. Anne Claire Gignoux signal que « Dans la littérature, c'est à la lecture que Barthes s'intéresse, se plaçant ainsi dans une esthétique de la réception »⁽¹⁾.

Si « l'esthétique de la réception » forme un élément fondamental dans les écrits de Barthes, on constate aussi son intérêt qu'il réserve à l'anonymat de l'intertextualité. Il déclare que dans un texte, généralement, sont disséminés plusieurs textes antérieurs, sans qu'il soit nécessaire de les identifier, le texte est un tissu de citations, issu des mille foyers de la culture.

Anne Claire Gignoux explique les raisons de cet intérêt que Barthes accorde à l'anonymat de l'intertextualité en disant : « Si Barthes insiste sur l'anonymat de l'intertextualité, c'est pour étayer son rejet de la critique traditionnelle, celle qui cherchait dans les textes la vérité unique de l'interprétation »⁽²⁾.

En générale, l'intertextualité, dans la conception de Barthes garde toujours les liens à des notions de base citées par Bakhtine et Kristeva, mais il ouvre par ses conceptions des nouvelles issues pour que l'intertextualité devient « un phénomène purement subjectif, soumis à l'interprétation, à la sensibilité et aux connaissances du lecteur »⁽³⁾.

3-2 Michaël Riffaterre et l'intertexte :

L'évolution de la notion est marquée ensuite par les travaux de Michaël Riffaterre qui recherche la « trace intertextuelle » à l'échelle de la phrase, du fragment ou du texte bref. L'intertextualité est pour lui fondamentalement liée à un mécanisme de lecture propre au texte littéraire. Le lecteur identifie le texte comme littéraire parce qu'il perçoit les rapports entre une œuvre et d'autres. C'est dans cette perspective que Michaël Riffaterre définit l'intertextualité : « l'intertextualité est la perception par le lecteur de

⁽¹⁾ A. C. Gignoux, op. cit. p.25.

⁽²⁾ Ibid, p.26.

⁽³⁾ Ibid, p. 27.

rappports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première »⁽¹⁾.

Dans ses deux travaux : « la production du texte (1979) », et « la sémiotique de poésie (1983) » M. Riffaterre affirme que l'intertexte est véritablement un concept pour la réception. Le théoricien insiste sur la compétence et la mémoire des lecteurs pour bien identifier l'intertextualité, se sont les deux critères qui permettent d'affirmer sa présence.

Si l'intertexte apparaît comme une contrainte sur le plan de sa localisation au niveau des textes littéraires, M. Riffaterre, le reconnaît facilement. N. Piégay-Gros disait à ce sujet que si l'intertexte est très reconnaissable chez Riffaterre, mais on doit savoir qu'il « évolue historiquement : la mémoire, le savoir des lecteurs se modifie avec le temps et le corpus de référence commun à une génération ne sera plus la même quelques décennies plus tard. Tout se passe comme si les textes voués à devenir illisible ou du moins à perdre de leur signification dès lors que leur intertextualité devient opaque »⁽²⁾.

L'intertexte de M. Riffaterre est très lié aux lecteurs et leurs perceptions des textes références. Dans cette perspective si ces textes références ne sont pas perçus, l'intertexte devient ambigu, peut être manqué, parce que le lecteur n'a pu repérer le repère et l'identifier, malgré que sa perception est considéré par Riffaterre comme obligatoire.

Cette obligation dans la perception de l'intertexte est bien mentionnée dans plusieurs de ses écrits. Il affirme dans « l'intertexte inconnu » que : « *la perte de l'intertexte ne saurait entraîner l'arrêt du mécanisme intertextuel, par la simple raison que ce qui déclenche ce mécanisme, c'est la perception dans le texte de la trace de l'intertexte* »⁽³⁾.

⁽¹⁾ M. Riffaterre, la Trace de l'intertexte, in *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 04.

⁽²⁾ N. Piégay-Gros, op. Cit. p. 16- 17.

⁽³⁾ M. Riffaterre, op.cit, p. 06

Riffaterre accepte aussi l'idée d'une intertextualité aléatoire, qu'on trouve chez R. Barthes et qui liée aux compétences culturelles et littéraires des individus, mais il constate « *qu'elle est entièrement subjectif variable voir totalement effaçable* »⁽¹⁾.

En général les points de vues et les définitions données par M. Reffaterre concernant l'intertextualité et l'intertexte sont jugés par d'autres chercheurs et théoriciens de complexité vu les multiples exigences en matière de compétences culturelles. Selon N. Piégay-Gros l'intertexte chez Reffaterre « *exerce une forme de terrorisme : il n'est plus, en effet, ce qu'on peut percevoir, en toute liberté, mais ce qu'on doit repérer* »⁽²⁾.

3- 3 Gérard Genette et la transtextualité :

Gérard Genette apporte en 1982 avec *Palimpsestes*(3) un élément majeur à la construction de la notion d'intertextualité, comme suite logique à ses idées sur cette notion initiée trois années auparavant dans son introduction à l'architexte⁽⁴⁾.

Il l'intègre en effet une théorie plus générale de la transtextualité, qui s'appuie sur l'analyse de tous les rapports qu'un texte entretient avec d'autres textes. Au sein de cette théorie le terme d'« intertextualité » n'est pas un élément capital mais un élément parmi d'autres. Cet élément qui « intervient au cœur d'un réseau qui définit la littérature dans sa spécificité »⁽⁵⁾.

G. Genette, définit l'intertextualité d'une manière restrictive quand il dit : « *Pour ma part, je définis l'intertextualité par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale* »

⁽¹⁾ A. C. Gignoux, op. Cit. p. 42.

⁽²⁾ Ibid, p. 16.

⁽³⁾ G. Genette, *Palimpsestes*, la littérature au second degré, éd , Seuil, Paris , 1982.

⁽⁴⁾ G. Genette, Introduction à l'architexte, éd Seuil , Paris, 1979.

⁽⁵⁾ N. Piégay-Gros, op. Cit. p. 13.

⁽¹⁾. L'auteur fait allusion aux pratiques traditionnelles de la citation notamment quand elle est citée entre guillemets, et le plagiat comme emprunt non déclaré, et l'allusion comme énoncé moins explicite et moins littérale qui suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre texte.

Mais le terme générique que G. Genette utilise au lieu de l'intertextualité c'est bien « la transtextualité ». Ce terme est défini dans son approche théorique comme étant « une transcendance textuelle du texte, c'est-à-dire, tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »⁽²⁾.

C'est ainsi, qu'il affirme que l'objet de la poétique, c'est l'ensemble des catégories générales dont relève chaque texte, d'ailleurs il repère cinq types de relations transtextuelles qu'il présente dans « un ordre approximativement croissant d'abstraction d'implication de la globalité »⁽³⁾. Ces cinq types de relations transtextuelles sont : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité, l'hypertextualité.

1 – ***L'intertextualité*** : Dans sa définition donnée à cette notion d'intertextualité, G. Genette se démarque d'une manière remarquable de celle donnée par J. Kristeva, pour lui l'intertextualité n'est qu'une relation transtextuelle parmi d'autres. N. Piégay-Gros a très bien mentionné cette démarcation quand il dit : Genette, dans sa définition de cette notion, se démarque dès la seconde page de *Palimpsestes* ... « l'intertextualité n'est qu'une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes : elle n'inclut ni les formes implicites de réécriture, ni les vagues réminiscences, ni les relations de dérivation qui peuvent s'établir entre deux textes »⁽⁴⁾. Genette réserve ce terme pour désigner les rapports évidents qui réunissent entre deux textes, exprimés d'une manière explicite ou implicite par la citation et le plagiat ou par l'allusion.

⁽¹⁾ G. Genette, *Palimpsestes*, p. 08.

⁽²⁾ A. C. Gignoux, op. Cit. p.42.

⁽³⁾ F. Dearbellay, *interdisciplinarité et transdisciplinarité : en analyse de discours*, éd, slatkine, Genève, 2005, P. 297.

⁽⁴⁾ N. Piégay-Gros, op. cit, p. 13 - 14.

2 – La paratextualité : Toute relation qu'un texte entretient avec son paratexte. Cette relation selon Genette est « moins explicite et plus distante que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer son paratexte : titre, sous-titre, intertitres, préface, poste face, avertissement, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales, épigraphes, illustration, prière, d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire officiel ou officieux »⁽¹⁾.

A. C. Gignoux signale que la *paratextualité* tel qu'elle a été définie par G. Genette constitue « une mine pour l'étude et la critique littéraire s'est toujours intéressée aux titres et sous-titres, aux préfaces ... »⁽²⁾.

3 - La métatextualité : C'est la relation de commentaire entre deux textes. Selon Genette la métatextualité décrit « la relation de commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle sans nécessairement le citer (le convoquer), voir, à la limite, sans le nommer (...) c'est par excellence la relation critique »⁽³⁾.

Genette avoue que cette catégorie se caractérise par sa porosité, elle s'interfère souvent avec l'intertextualité, car un métatexte inclut toujours des citations.

4 - L'architextualité : Pour décrire cette catégorie, N. Piégay-Gros mentionne que parmi les cinq types de transtextualité de G. Genette l'architextualité « est la relation la plus abstraite, définie par la relation qu'un texte entretient avec la catégorie générique à laquelle il appartient »⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ G. Genette, op. cit, p. 9.

⁽²⁾ A. C. Gignoux, op. cit, p. 48.

⁽³⁾ G. Genette, op. cit, p. 9.

⁽⁴⁾ N. Piégay-Gros, op. cit, p. 13.

Pour A. C. Gignoux, « l'architextualité est une relation tout à fait muette entre le livre et son code générique principalement, ainsi que son mode d'énonciation, le type de discours »⁽¹⁾.

Cette catégorie est décrite par G. Genette comme la plus abstraite et la plus implicite. Il souligne l'intérêt de l'étude des relations architextuelles en disant que : « la perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l'horizon d'attente du lecteur, et donc la réception de l'œuvre »⁽²⁾.

5 - L'hypertextualité : G. Genette accorde à cette dernière catégorie une importance particulière, en lui consacrant *une étude un peut plus approfondie*. Pour lui l'hypertextualité se définit par « Toute relation unissant un texte B (hypertexte), à un texte antérieure A (hypotexte) dont il dérive, elle renvoie à une relation non pas d'inclusion mais de greffe »⁽³⁾.

A partir de cette définition, on constate que G. Genette nomme l'hypertexte par un texte dérivé d'un autre texte antérieur par la « transformation simple » ou par une « transformation indirecte » qui est l'imitation.

A ce sujet, N. Piégay-Gros disait que « Par sa définition Genette propose une classification des différents phénomènes hypertextuels en articulant deux critères, la nature de la relation : (Imitation ou transformation de l'hypotexte), et son régime : (ludique, satirique, sérieux)⁽⁴⁾.

Globalement les relations de transtextualité dans la vision théorique de G. Genette se scindent, finalement, en deux catégories distinctes : les pratiques de l'hypertextualité qui se basent essentiellement sur la parodie et le pastiche. Et les relations d'intertextualités qui se fondent d'une manière stricte sur la citation, le plagiat et l'allusion.

⁽¹⁾ A. C. Gignoux, op. cit, p. 49.

⁽²⁾ G. Genette, op. cit, p. 12.

⁽³⁾ Ibid, p. 14.

⁽⁴⁾ N. Piégay-Gros, op. cit, p. 14.

3- 4 Autres théoriciens :

La notion d'intertextualité, recouvre une autre conception, et admet d'autre définition. Si nous avons centré le développement de la notion d'intertextualité sur des noms ciblés, tel que : Roland Barthes, Michaël Riffaterre, Gérard Genette, on doit avouer que ce développement a été aussi l'œuvre de plusieurs autres théoriciens connus dans le champ de la critique littéraire, on cite entre autres : Michel Shneider, dans son approche psychanalytique. Umberto Eco, dans son élargissement de la théorie de la réception. Laurent Jenny, dans son approche en intertextualité repérable. Antoine Compagnon dans son travail sur les pratiques intertextuelles de la citation

L. Jenny qui a travaillé sur les modalités de transformations, affirme que l'intertextualité n'est pas sans rapport avec la critique des sources : il désigne non pas une addition confuse et mystérieuse, d'influence, mais le travail de transformation d'assimilation de plusieurs textes. l'intertextualité dans son approche : « *Ne renvoie ni à la reprise d'une œuvre du passé, ni à une référence contenue dans un texte, mais au mouvement essentiel à l'écriture, qui procède en transposant des énoncées antérieures ou contemporains* »⁽¹⁾.

De son côté le théoricien Antoine Compagnon propose un travail systématique sur la pratique intertextuelle de la citation, il a défini l'intertextualité par : « *la répétition d'une unité de discours dans un autre discours* »⁽²⁾. Cette définition de Antoine Compagnon est beaucoup plus restreinte, il met l'accent sur la citation comme une manière de l'écriture et de la réécriture. Pour A. Compagnon « la citation est un modèle de tout écriture littéraire, le travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinues en un tout continu et cohérent [...] réécrire, réaliser un texte à partir de tous ces amorces, faire les raccords ou les

⁽¹⁾ L. Jenny, la stratégie de la forme, in poétique, n° 27, 1976.

⁽²⁾ T. Samoyoult, l'intertextualité, mémoire de la littérature, éd, Armond Colin, Paris, 2005, p. 24.

transitions qui s'imposent entre les éléments mis en présence toute écriture est collage et glose, citation et commentaire ⁽¹⁾.

Ceci est un bref aperçu sur le processus du développement que la notion d'intertextualité a connu depuis son apparition pour la première fois dans les écrits de J. Krisetiva, puis son évolution remarquable dans les travaux ultérieur de plusieurs chercheurs, notamment les nouvelles orientations théoriques de G. Genette englobées dans le terme de la transtextualité, définie comme la transcendance textuelle du texte littéraire.

En ce qui suit, on essayera d'approfondir un peu notre recherche théorique sur la notion d'intertextualité, en abordant sa typologie tel quelle a été présenté par divers théoriciens.

II - Typologie de l'intertextualité :

Nous avons pu voir que les approches théoriques de l'intertextualité sont variées et diversifiées, à un point que ce concept est devenu polysémique et garde un sens très large. On se basant sur les travaux de G. Genette et quelques un de ses successeurs ⁽²⁾, on peut distinguer, d'une manière générale, deux types de relations intertextuelles : le premier type est fondé sur les relations de coprésence entre deux ou plusieurs textes, telles que la citation, l'allusion, plagiat et la référence, et le deuxième type est fondé sur les relations de dérivation qui unissent un texte à un autre telles que la parodie et le pastiche.

⁽¹⁾ A. Compagnon, la seconde main ou le travail de la citation, éd, Seuil, 1979, p. 32

⁽²⁾ Voir, Nathalie Piégay-Gros (2002), Anne Claire Gignoux (2005).

II-1 les relations de coprésence :

La citation, l'allusion et le plagiat selon G. Genette relèvent d'une manière directe du premier type de relations transtextuelles à savoir l'intertextualité. Ils s'inscrivent tous dans la sphère de rapports évidents unissant un texte antérieur à un texte présent. Ces pratiques de l'intertextualité relèvent donc de la coprésence entre deux ou plusieurs textes. A ces trois formes de relations de coprésence établies par G. Genette s'ajoute une quatrième « la référence » Ajouté par Annick Bouillaguet.

1-1 La citation :

Comme elle a été définie dans plusieurs dictionnaires de littérature, la citation est la reproduction d'un court extrait d'un propos ou d'un écrit antérieur dans la rédaction d'un texte ou dans une forme d'expression orale. L'auteur de la parole ou du texte cité est généralement différent de celui qui fait la citation, mais un auteur peut être amené à se citer lui-même.

Le but d'une citation est de renforcer l'impact d'un texte par une forme de réquisition de l'expression d'un auteur de quelque notoriété. La citation soutient l'argumentaire ou l'illustre par une formulation autre, elle peut aussi faciliter l'introduction à la question débattue.

L'extrait est généralement choisi pour sa représentativité du texte ou même plus directement des conceptions de son auteur. La citation est donc à la fois une forme de caractérisation et de substitution. En plus du respect de l'auteur, l'indication précise de la source donne la possibilité de vérifier son exactitude, sa pertinence et d'approfondir la connaissance de la problématique originelle.

La citation comme forme de relations de coprésence a suscité l'intérêt de plusieurs théoriciens. N. Piégay-Gros la définit dans la première page du premier chapitre de son ouvrage en disant que : « *La citation apparaît légitimement comme la*

forme emblématique de l'intertextualité : elle rend visible l'insertion d'un texte dans un autre »⁽¹⁾.

G. Genette affirme d'une manière stricte que la citation est l'une des fondements de l'intertextualité par excellence, elle la définit par « *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes (...) par la présence effective d'un texte dans un autre, sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, avec guillemets, avec ou sans références précises* »⁽²⁾.

Antoine Compagnon parmi les théoriciens qui ont réservé une étude particulière à la citation. Dans son ouvrage « *La seconde main ou le travail de la citation* » l'auteur a poussé plus loin l'analyse des effets de la citation. Il stipule qu'« il n'est plus possible de parler de la citation pour elle-même, mais seulement de son travail, du travail de la citation... la citation travaille le texte, le texte travaille la citation »⁽³⁾. A. Compagnon veut dire par là, que l'acte de réécriture comme reproduction met sur papier l'acte de lecture : c'est dans la citation (l'écriture) que la lecture se reflète, donc la citation tente de produire dans l'écriture une passion de la lecture elle fait retenir la lecture dans l'écriture car en vérité lecture et écriture ne sont qu'une seule et même chose, l'acte de lecture et celui d'écriture se conjoignent à la citation.

La citation permet donc de repérer le texte de lecture convertis dans le texte écrit, et elle permet de saisir l'importance du choix fait par l'écrivain pour tel ou tel passage convoqué dans son texte.

Globalement, la citation est une forme emblématique, doit être repérable grâce à l'usage de marques typographiques spécifiques, guillemets, les italiques et autres.

⁽¹⁾ N. Piégay-Gros, op. cit, p. 11.

⁽²⁾ G. Genette, op, cit, p.8.

⁽³⁾ A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 36-37.

1-2 Le plagiat :

La définition donnée par divers dictionnaires de littérature ⁽¹⁾ à ce concept, tend à dire, d'une manière globale, que le plagiat consiste à s'inspirer d'un modèle que l'on omet délibérément ou par négligence de désigner. Le plagiaire est celui qui s'approprie frauduleusement le style, les idées, ou les faits.

Le plagiat, en dépit de sa connotation péjorative, est loin d'être exclu de toute réflexion sur la création littéraire. Il demeure même un sujet d'interrogation, voire d'obsession chez certains écrivains, et des plus authentiques. On dit généralement que *«Le plagiat est la base de toutes les littératures, excepté de la première, qui d'ailleurs est inconnue»*.

Pour les théoriciens de la critique littéraire le plagiat est une forme d'intertextualité, consiste à une reprise littérale, à différentes modalités selon lequel, un auteur peut faire, dans un texte référence à un autre texte littéraire préexistant, et cela de façon licite ou illicite, explicite ou non, volontaire ou inconsciente.

Si la citation est une forme explicite consiste en une reprise d'une unité du discours dans un autre discours, manifeste comme emprunt déclaré et littérale, le plagiat est une forme implicite, qui constitue une reprise littérale aussi, mais non marqué. N. Piiégay- Gros écrit à ce propos : « Plagier une œuvre, c'est donc en convoquer un passage sans indiquer que l'on n'en est pas l'auteur » ⁽²⁾.

A. C. Gignoux affirme aussi que « le plagiat se définit d'abord comme le vol ou le pillage de texte d'un écrivain par un autre, par des emprunts non autorisés d'éléments protégés » ⁽³⁾.

Globalement, le plagiat est une notion fluctuante. On lui prête le plus souvent un sens moral négatif, il convient plutôt de considérer ce terme comme partie

⁽¹⁾ J, Demougin , Dictionnaire de littérature

⁽²⁾ N.Piiégay-Gros, op, cit, p. 50.

⁽³⁾ A. C. Gignoux, op. Cit, p. 42.

intégrante de la critique littéraire et non pas de la morale. Michel Schneider (cité par N. Piégay-Gros) disait *qu' « en effet, s'interroger sur le plagiat, c'est tenter de comprendre dans quelle mesure l'écrivain, tout imprégné qu'il est de ses propres lectures, parvient à dépasser les modèles et à apporter son empreinte personnelle à l'œuvre ».*

La réflexion sur le plagiat conduit inévitablement à s'interroger sur ce qu'est l'originalité en littérature. Or, cette notion, quasiment insondable, gagne, pour être un peu mieux approchée, à être analysée par son extrême inverse, le plagiat.

1-3 L'allusion :

Par sa définition linguistique l'allusion est une figure qui se base sur l'implicite et sur l'analogie à une chose connue : un événement, un personnage, un ouvrage, etc. pour illustrer le discours. La reconstitution du sens et de la portée de la figure nécessite un partage des mêmes référents culturels et une connaissance du contexte.

Pour Gérard Genette, l'allusion est l'un des procédés de relations de coprésence qui constitue le mécanisme historique de l'intertextualité et l'article d'allusion intertextuelle.

L'allusion peut être perçue comme une macro figure. En effet, elle peut mettre en œuvre une multitude d'autres figures, comme des tropes telles : la métaphore, la métonymie, l'allégorie, la synecdoque etc. Et reposer sur des figures morphosyntaxiques comme la concaténation, la syllepse ou encore le parallélisme.

L'allusion est souvent comparée à la citation, mais elle se distingue par son caractère discret et subtil comme l'écrit Charles Nodier (cité par N. piégay Gros) : « une citation proprement dite n'est jamais que la preuve d'une érudition facile et commune, mais une belle allusion est quelque fois le sceau d'un génie »⁽¹⁾. Par sa subtilité, elle ne rompt pas la continuité du texte : elle fait appel à l'intelligence et la

⁽¹⁾N. Piégay-Gros, op. cit, p. 52.

mémoire du lecteur. Fontanier note à ce propos que : « *l'allusion consiste à faire sentir le rapport d'une chose qu'on-dit avec une autre qu'on ne dit pas et dont ce rapport même réveille l'idée* »⁽¹⁾.

L'allusion dépend plus de l'effet de lecture que d'autres pratiques intertextuelles, c'est-à-dire que le lecteur a un pourcentage important pour comprendre l'allusion, et sans le dire directement. L'allusion selon Dimougin : « c'est un procédé qui est à la fois une référence et une révérence : l'écrivain tisse son propre texte de mots ou d'expression d'auteur dont il cherche, la garantie ou le patronage »⁽²⁾.

Globalement, l'allusion est plus repérable et plus efficace quand elle se base sur des références textuelles connues, aux quelles l'association de quelques mots suffisent à son identification.

1-4 La référence :

La référence ne figure pas dans la typologie des relations de coprésence proposée par G. Genette. Elle a été ajoutée, comme nous l'avons déjà cité, par Annick Bouillaguet.

Quelques théoriciens ne la distinguent pas vraiment de l'allusion, pour eux ces deux formes de relation ne sont que des cas particuliers de citation. A. C. Gignoux disait à propos de du théoricien Antoine Compagnon qu'« il n'opère pas de distinction terminologique fondamentale entre les unes et les autres : il ne s'agit pour lui que de modalités différentes de la citation »⁽³⁾.

Dans sa description de la référence, Piégay-Gros note qu'elle est : « comme la citation, c'est une forme explicite de l'intertextualité, mais elle n'expose pas le texte autre auquel elle renvoie. C'est une relation *in absentia* qu'elle établit c'est pourquoi elle est privilégiée lorsqu'il s'agit simplement de renvoyer le lecteur à un texte, sans le

⁽¹⁾ N. Piégay-Gros, op. cit, p. 52.

⁽²⁾ J. Dimougin, op. Cit p. 55.

⁽³⁾ A. C. Gignoux, op. cit, p. 58.

convoquer littéralement »⁽¹⁾. La référence n'expose pas le texte cité, mais y renvoie le lecteur aux textes par les indices textuels comme les noms de personnages ou d'auteurs, les titres, les œuvres, et parfois par de simple phrase ou dits caractérisant un genre, un style, ou un type particulier.

Après cette brève distinction entre les différentes formes de relation de coprésence tel que la citation, le plagiat, l'allusion et la référence, on constate que seul la citation met nettement en évidence, le jeu entre deux textes bien précis, tant dis que la référence, le plagiat et l'allusion constituent d'une manière ou d'une autre des formes d'intertextualité mais elles restent des termes ambigus Car ces trois dernières formes peuvent se manifester à la fois au sein d'un même texte, c'est au lecteur qui revient le soin de distinction entre ces diverses formes.

II-2 les relations de dérivation :

Comme nous l'avons déjà cité, quelques pratiques d'intertextuelle, telles qu'elles ont été formalisées par Genette, ne se caractérisent pas par une relation de coprésence, mais par relation de dérivation. Selon cet auteur la parodie et le pastiche sont deux types de relation qui relèvent moins de l'intertextualité, que de l'hypertextualité, car la typologie hypertextuelles se base fondamentalement sur deux modes de dérivation : *la transformation* qui s'en prend à un texte, *l'imitation* qui reproduit à un style, une manière de distinguer la parodie du pastiche. Pour chacune ces relations de transformation ou d'imitation on trouve trois fonctions : régimes ludique, satirique ou sérieux, et elles se subdivisent en six catégories distinctes : trois par transformation comme : **La parodie**, travestissement et transposition. Trois par imitation tel que : **Le pastiche**, charge et forgerie.

⁽¹⁾ N. Piégay-Gros, op. cit, p. 48.

2-1 La parodie :

Parmi la définition de dictionnaire littéraire ⁽¹⁾ la parodie : « est l'imitation qui détourne les intentions de l'œuvre originel dans une intention satirique, le sujet est le ton peuvent être ainsi transposés de façon caricaturale et même burlesque », par contre les poéticiens et les parodistes ont donnés à la parodie des définitions et acception plus larges, souvent aussi plus confies.

Il faut souligner aussi que la parodie ne se limite pas aux domaines de la littérature, elle peut faire partie de notre expérience quotidienne. Car habituellement, on produit des discours dont on reprend des discours déjà existant avec une intention comique, ludique, ou satirique, quelques un de ces discours peuvent être des parodies par excellence.

Les théoriciens de la critique littéraire accordent une importance particulière à la parodie comme forme de dérivation de sens dans le champ de la création littéraire. Toute littérature, après avoir connu une phase plus ou moins laborieuse de maturation progressive, arrive à un stade classique et entre ensuite dans une période de décadence progressive. C'est dans de telles périodes de maturité que le goût pour l'autodérision s'affirme, permettant l'émergence de la parodie.

Selon Anne Claire Gignoux, étymologiquement le terme de « parodie », est très ancien et se rattache à l'épopée, il cite pour confirmer ses dires la description de Genette qui stipule : « ... *Odé* c'est le chant, *para*, «le long de », « a coté » ; *parodein*, d'ou *parodia*, ce serait donc ! Le fait de chanter à coté, donc de chanter faux ou dans un autre voix en contrechant, en contrepoint, ou encore chanter dans un autre ton : déformer, ou transposer une mélodie » ⁽²⁾.

Distinctement, la parodie consiste à transformer une œuvre précédente, soit par la caricature soit par la réutilisation en la transformant. D'ailleurs selon Genette cette

⁽¹⁾ Joëlle Gardes-Tamine & Marie Claude Hubert dictionnaire de critique littéraires, éd Armand Collin, Masson, 1996 p. 208.

⁽²⁾ G. Genette, op, cit, p. 17.

forme de pratiques hypertextuelles, est plus importante par deux critères : Historiquement des œuvres reconnues de " parfaite au meilleurs" été labouré suivant cette forme d'hypertexte. Et par la possibilité créative qu'elle autorise. Selon lui «la transformation sérieuse ou transposition est sans nul doute la plus importante de tous les pratiques hypertextuelle, ne serait – ce [...] que par l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certains des œuvres qui y ressortissent – elle l'est aussi par l'amplitude et la variété »⁽¹⁾.

Globalement, la parodie comme l'une des formes de relations de dérivation consiste à reprendre l'intégralité d'un texte littéraire dans le but de lui attribuer une autre signification, en jouant sur les mécanismes de la langue.

2-2 Le pastiche :

Par sa définition, le pastiche est une imitation du style d'un auteur ou d'un artiste, Il remplit plusieurs fonctions : de mémoire, d'humour, d'hommage. Cette imitation vise à reproduire minutieusement les formes et les contours des matériaux langagiers d'un texte littéraire.

Pour les théoriciens le pastiche comme mode de création littéraire constitue, avant tout, « un exercice intellectuel plus qu'une œuvre réellement littéraire ... l'écriture dans le pastiche renvoie, de façon tout à fait volontaire, à du déjà-écrit, même si l'auteur parvient à créer quelque chose d'autre à partir de ce matériau »⁽²⁾. Le pasticheur interprète comme une structure des faits redondants du modèle et grâce à l'artifice d'un nouveau référent, il reconstruit cette structure plus ou moins fidèlement, selon l'effet qu'il veut produire sur le lecteur. La pratique relève donc tout à la fois d'une activité d'analyse et d'appréciation stylistique ou esthétique, mais aussi d'une rhétorique complexe qui donne deux textes à lire en même temps.

⁽¹⁾ G. Genette, op, cit, p. 17. p. 19.

⁽²⁾ A. C. Gignoux, op. Cit, p. 68.

Le pastiche déforme lui aussi, mais en imitant l'hypotexte tandis que la parodie le transforme, il s'agit moins de renvoyer à un texte précis qu'au style caractéristique d'un auteur et pour ce faire le sujet important.

On comprend que le pastiche, consiste en une imitation du style donc c'est une opération pratiquent formelle, il ne suppose aucun respects du texte imite.

On peut conclure enfin que d'après la formalisation des divers théoriciens, notamment les apports novateurs de G. Genette que le texte littéraire ne peut pas s'inscrire tout seule, sans qu'il ait avoir tourment à d'autre texte, soit par la citation, l'allusion, le plagiat et la référence comme formes de relations de coprésence, ou par la parodie et le pastiche comme types de relations de dérivation. Toutes ces formes confondues forment les différentes modalités sur lesquelles repose la théorie de l'intertextualité. On a pu voir que G. Genette s'attache avec exhaustivité à étudier tous les faits d'intertextualité, qu'il a rebaptisée du nom plus large de transtextualité. La poétique, selon lui, ne doit pas se borner au texte, mais étudier la transtextualité. De cette multiplicité d'origines et d'approches, il résulte que les définitions et les pratiques de l'intertextualité sont également diverses, ce qui a donné à cette théorie, une autre dimension, et amplifie ces éléments analytiques qui peuvent être appliqués aux textes littéraires.

III - L'intertextualité et la réécriture

Dans ce point on va aborder un nouveau concept qui semble succéder à l'intertextualité, qui apparaît ou resurgit dans les années 80, celui de la « réécriture ».

La réécriture est une notion voisine de l'intertextualité. Certains chercheurs ont choisie de la joindrent, mais la plupart s'efforcent au contraire de les distinguer.

G Genette ⁽¹⁾ (1982), comme nous l'avons déjà signalé, propose une classification qui subsume les deux notions sous la catégorie des relations transtextuelles, cette catégorie englobe cinq types : (intertextualité, paratextualité, métatextualité, architextualité, et hypertextualité)

Le Grand Larousse de la langue française définit la notion de la « réécriture » comme « écrire de nouveau », « rédiger d'une nouvelle manière, recomposer », en revanche le dictionnaire Petit Robert définit la réécriture comme « l'action de réécrire un texte pour en améliorer la forme ou pour l'adapter à d'autres textes.

De point de vue linguistique la réécriture ou réécriture est « *l'action, le fait de réécrire* », c'est-à-dire de « donner une nouvelle version pour un texte déjà écrit. la réécriture, selon les linguiste désigne : toute reprise d'une œuvre antérieure par la transformation et l'imitation, implicitement ou explicitement.

III-1 La réécriture selon Georges Molinie

La réécriture selon Georges Molinie ne se pense qu'en termes fonctionnels : « elle définit une activité scripturaire qui s'établit forcément sur une corrélation suivi entre deux éléments. L'un de ces éléments est évidemment stable, qu'il s'agisse d'un discours littéraire de base, réalisé, sous la forme d'un texte ou de tout un style, l'autre élément peut être présenté comme l'écriture d'un nouveaux textes ou la mise en exercice d'un nouveau style » ⁽²⁾.

⁽¹⁾.G. Genette, Palimpsestes.

⁽²⁾ Anne -Claire Gignoux, *De l'intertextualité à l'écriture*, in Cahier de Narratologie N° 13, 2006.

III-2 La réécriture et la littérature orale .

Les chercheurs intéressés par cette notion, s'entendent sur plusieurs points relatifs aux fondements de la réécriture et ses aspects fondamentaux. La réécriture, selon eux, se base, principalement, sur un processus de transformation, elle possède différentes facettes, qui peuvent s'imposer à l'esprit est la réécriture d'autrui. La réécriture ne se contente pas de reprendre passivement un texte, elle n'est pas une simple répétition, elle est un véritable travail qui peut en cerner plusieurs formes tel que : la parodie et traduction.

Parmi les spécificités de cette notion, qu'il faut mentionner, c'est que ce procédé de la réécriture est considéré comme une création littéraire proprement dite, qui s'appuie, généralement, sur des textes oraux traditionnels. Ce procédé est très observable dans le champ poétique kabyle contemporain, notamment, chez les poètes renommés tel que : Lounis Ait Menguellet, Ben Mohamed, Mohya.

L'œuvre de ses poètes est une écriture purement littéraire et créative dans le sens où leurs textes poétiques créés ont été élaborés par l'écrit et sont destinés à être chantés ou publiés dans des livres. L'observable dans ce type de création qui s'appuie sur des textes oraux traditionnels, c'est que la réécriture avec toutes ses différentes facettes forme la trame de fond de ses textes littéraires retravaillés et élaborés par l'écrit.

Ce phénomène est connu des littératures écrites issues des sociétés à tradition orale, le cas des sociétés berbères, notamment le Maroc et l'Algérie. Plusieurs auteurs ⁽¹⁾ font, dans leurs écrits, recours à l'héritage patrimonial littéraire en le fixant par l'écrit. Les textes oraux cessent donc d'exister pour laisser place aux textes écrits, qui tentent de prendre en compte les éléments qui entourent ces textes dans le schéma de l'énonciation orale. Pour cela la réécriture suppose une nouvelle manière de présenter les textes oraux traditionnels.

⁽¹⁾ Il s'agit, à titre d'exemple, de l'œuvre écrite par K. Bouamara intitulé : *Nekkni d weyiḍ*, un recueil de cinq nouvelles écrites au début des années 1990, et publiées en 1998, comporte : iḍ amcum, Ul d tasa, Kra yella Kra yerna, Taqsi n Sziz d Szuzu, Tirgara.

Chapitre II



L'intertextualité en recherches amazighes (état des lieux)

Introduction

Après avoir exposé dans le premier chapitre les éléments théoriques relatifs à l'intertextualité comme nouvelle notion émergée dans le champ de la critique littéraire contemporain, nous tenterons dans ce deuxième chapitre d'établir un état des lieux sur l'ensemble des travaux réalisés en littérature amazighe et qui ont trait, d'une manière ou d'une autre, au champ de l'intertextualité.

On doit signaler préalablement que les recherches en domaine amazighe, notamment en littérature n'enregistre pas une richesse en terme d'études d'intertextuelle proprement dites, le nombre de recherches enregistrées jusqu'à présent sont très minimes, elles n'abordent pas d'une manière approfondie les procédés sur lesquelles repose cette notion d'intertextualité.

Cette thématique d'intertextualité dans le domaine de la littérature amazighe, est abordée par quelques chercheurs universitaires, français, marocains et algériens. A chacun sa méthode du travail, et ses orientations en matériaux d'analyse.

I- Les chercheurs Marocains

Parmi les chercheurs marocains on nomme principalement A. Bounfour, qui s'y intéressé aux procédés d'intertextualité dans plusieurs de ses travaux. Dans son ouvrage intitulé : « *le nœud de la langue* »⁽¹⁾, plus particulièrement dans le chapitre qu'il nomme : « Question de poétique berbère ».

Dans ce chapitre l'auteur met le point sur trois éléments fondamentaux l'oralité, l'écriture et l'intertexte. L'analyse de ces trois éléments repose

⁽¹⁾ A. Bounfour, *le nœud de la langue*, Ed, Edisud, Paris, 1993.

essentiellement sur les aspects de l'interaction entre un élément et un autre comme procédés de l'intertextualité. L'auteur centralise son étude sur les rapports existants entre un récit berbère oral en dialecte tachelhit, et un récit arabe écrit en arabe classique. Les deux textes, selon lui, sont identiques du point de vue du genre, mais l'un s'appuie sur l'ensemble des caractéristiques et modes qui gèrent la création, la transmission et la réception des textes oraux, et l'autre se caractérise de toutes les virtualités de l'écriture notamment l'acte de création et le mode de diffusion.

L'auteur met aussi l'accent sur les fonctions de l'intertextualité qui peuvent exister entre ces deux récits, notamment les diverses relations de coprésence, de dérivation et d'hypertextualité, autrement dit l'auteur dégage les spécificités des textes oraux, dans leurs références explicites, et leurs rapports avec des textes écrits dans leurs références implicites.

Après avoir étudié ces différents rapports d'intertexte entre les deux récits, sur plusieurs points, tel que les noms des personnages, leurs qualifications et leurs actions, l'auteur achève son analyse avec des conclusions synthétisant les diverses relations qui régissent les deux récits : il affirme d'abord qu'il y a une certaine cohésion entre ces deux textes, notamment sur le plan sémantique, comme il y a aussi une manifestation nette de plusieurs procédés de l'intertextualité.

Dans son analyse aux types de personnages et leurs qualités, l'auteur conclut que « l'intertextualité ne réside pas dans la signification du discours manifeste, mais elle réside aussi dans son propre sens »⁽¹⁾.

Globalement, A. Bounfour dans *Question de poétique berbère* conclut que quelque soit le texte oral ou écrit et quelque soit les variations qui les distinguent, la filiation entre eux s'affirme d'une manière pertinente. Bien que les conditions de performance entre ces deux types de récit se divergent,

⁽¹⁾ A. Bounfour, op. cit, p. 92.

nettement, au moment de la création et l'exécution, mais reste les liens de divers procédés d'intertextualité le support qui englobe le mécanisme créatif des textes écrits plus particulièrement ce que Genette nomme par l'hypotexte.

Dans un autre travail « *les vers voyageurs dans la poésie chleuh* » ⁽¹⁾, qui est un article paru dans FDB (fiche de document berbère), Bounfour tente de démontrer l'interaction de la structure des vers poétiques d'une œuvre à une autre. L'auteur pose une problématique qui a un trait à l'intertextualité, dont la quelle il pose une question plein de sens : Comment expliqué le fait qu'un nombre restreint de vers soit commun à des poèmes différents dans le répertoire d'un seul ou plusieurs poètes ?.

Pour illustrer cette problématique, l'auteur à procéder à l'étude de quelques poèmes de divers répertoires. Au bout de son analyse il conclu que chez un poète donné quelque vers se répète d'une façon obéissant à l'intérieure d'une tirade de vers scandés ⁽²⁾, c'est-à-dire il y a un certain nombre de vers voyagent de poèmes en poèmes de répertoire en répertoire et forment un font d'intertexte très observable ⁽³⁾.

Un texte orale, par absence de moyens (ou de volonté) de sa fixation (support écrit), peut avoir plusieurs variantes se diffère selon les conteurs, les poètes, les informateurs (personnes sources) ou les régions, la reprise des textes et leur transformation son des activités qui ne sont pas spécifiques à l'écrit. Ce phénomène est aussi répandu dans le domaine de l'oralité, c'est une pratique bien établit par les « auteurs » des textes oraux.

Les recherches de P.Galent-Pernet dans cet axe sont très fécondes, elle contribue ces recherches sur les littératures Amazighes. Dans son ouvrage intitulé : « *littérature berbère, des voix et des lettres* », précisément dans le

⁽¹⁾ A. Bounfour, les vers voyageurs dans la poésie chleuh, in Etude et document berbère, N° 13.

⁽²⁾ Ibid, p. 119.

⁽³⁾ Ibid, p. 124.

cinquième chapitre ⁽¹⁾, l'auteur met l'accent sur les modalités de création littéraire au sein des sociétés orales dont il affirme les échanges entre les oeuvres est une condition fondamentale pour la création dans l'oralité, Partant de ce principe aucune oeuvre ne s'inscrit indépendamment, son renvoi à d'autre oeuvre est l'une de ses caractéristiques incontournable.

Elle est attestée que le recours à des éléments préétablis facilite la création littéraire et donne plus de liberté à l'élaboration des oeuvres reconnues comme inédite. P. Galent-Pernet résume les rouages de ce principe en disant : « Le travail intertextuel recourt à la fois aux formes et aux contenus pour modeler les variantes et créer des oeuvres nouvelles. C'est encore une des caractéristiques, même si elle n'est pas exclusive, de l'oral que de faciliter la création par l'utilisation de formes fixes tout en sauvegardant la variation »⁽²⁾.

Ce recours à des éléments préétablis qui facilite la création littéraire au sein des sociétés orales, est confirmé par K. Bouamara dans son travail dont il traite la notion de la variation dans la poésie kabyle traditionnelle, quand il dit : « [...] on né jamais poète, mais on le devient, en passant d'ailleurs par un lent et long apprentissage d'un ensemble de motifs et de thème, de formes et de technique de re-création ; sur la base des ces anciens, schèmes, graduellement et sur celles des techniques et modèles qu'il a appris et maîtrisés, le poètes pouvais alors créer de nouvelles variantes, voir des pièces inédites »⁽³⁾.

Le point de vue de P. Galent Pernet sur la variation, c'est qu'elle n'est pas lié totalement à l'oralité, elle résulte d'une transformation d'un texte par modification, suppression, ajout, condensation, et la comparaison de contes d'une zone limitée a souvent révélé l'existence de ces pratiques qui ne reste pas sans incidences sur le sens et la réception.

⁽¹⁾ P. Galent-Pernet. Littérature berbère, des voix des lettres, Ed, Puf, Paris, 1998, p. 201.

⁽²⁾ Ibid, p. 201.

⁽³⁾ Kamel Buamara, la poésie orale Kabyle : le cas de Si Lbachir Amellah, un poète -chanteur kabyle, in Etudes et Document Berbère, N° 25,26, 2007, p. 21.

Pour elle la variante ne peut pas être un trait définitoire de l'orale parce que cette pratique est aussi connue dans l'écrit, elle est considérée comme un art à part entière, elle joue un rôle fondamental dans la poétique des textes berbères ; « elle sert à juger la subtilité et la finesse de l'art et l'habileté de l'auteur »⁽¹⁾.

L'autre trait qui caractérise l'intertexte oral selon P. Galent-Pernet, est contrairement à celui de l'écrit qui s'alimente de la lecture, le fait que celui-ci se construit à partir des auditions musicales et textuelles qui partagent tous le groupe, où la faculté de mémoire doit être égale entre l'exécuteur et son récepteur, il est possible d'accéder au sens des œuvres sans impliquer la lecture de mémoire et l'attention accordées à toute création semble compenser.

D'autre part, P. Galent-Pernet dans son étude sur le conte de « Fadel »⁽²⁾, revisité et retravaillé par le poète, a démontré l'existence du schéma narratif dans le poème qui se termine par le suicide de « Attouche » désespéré par la mort de son amant : « elle saute laissant flotter voile et ceinture aux tuiles de l'auvent »⁽³⁾. D'autre part l'auteur met l'accent sur Sidi Fadel en question, l'étude de ce récit démontre les limites entre les genres en champs de la création littéraire orale. L'auteur établit le rapport entre une forme de prose (conte), et une forme en vers (poème), elle conclut que, « le passage d'un genre à un autre est un effet de création et de l'intertextualité »⁽⁴⁾.

D'autres chercheurs en tradition orale amazighe constatent que les faits de passage de l'orale à l'écrit, sont considérés comme formes de l'intertextualité. Khadidja Mouhsine dans son article intitulé : « *poétique du*

⁽¹⁾ P. Galent-Pernet, op. Cit. p.

⁽²⁾ Une histoire d'une belle femme amoureuse, avec l'aide de sa servante elle fait entrer son amant par déguisement, en sortant, il perd un objet. Le roi le soumet à l'épreuve, l'amant finit par être exécuté et l'amoureuse se suicide.

⁽³⁾ P. Galent Pernet, le conte revisité par le poète, intertextualité et création, in LOAB, N° 27, Paris, 1999, p. 27.

⁽⁴⁾ P. Galent Pernet, op. Cit. p. 2.

récit de l'oral à l'écrit »⁽¹⁾ a traité la poétique du récit de Abdelaziz Bouras « *Hamou oumanir* ».

Son analyse est centrée sur plusieurs points qui reflètent les spécificités des textes oraux tel que : l'organisation narrative, la description, la temporalité, les discours, et les niveaux de la narration. L'objectif de cette analyse est de mesurer les écarts avec le régime de l'oralité, mais aussi de rendre en compte de la littérarité du texte et de ces procédés, du moment que le texte (récit) relève de la tradition orale. A partir de la comparaison entre la version transmise oralement et la version écrite, Khadîdja Mouhsine, met en relief les démarches et les marques de passage d'un régime d'oralité et la littérature écrite. Elle conclut à la fin de cette comparaison, que ce récit écrit est une sorte de réécriture palimpsestes du conte⁽²⁾.

II- Les chercheurs Algériens

L'étude académique la plus exhaustive est qui s'inscrit d'une manière directe dans le champ de l'intertextualité est celle réalisée par M. Djellaoui, qui s'intitule : « *l'image poétique dans l'œuvre de Lounis Ait Menguellet, du patrimoine à l'innovation* »⁽³⁾. Bien que l'auteur dans son analyse n'a pas utilisé la terminologie propre à la théorie de l'intertextualité, mais l'esprit de son étude et ses diverses conclusions se canalise d'une manière claire dans le champ de l'intertextualité avec ses multiples relations et procédée.

Cette recherche est basée principalement sur l'étude du processus figuratif dans l'oeuvre de Lounis Ait Menguellet, scindée par l'auteur en deux grands chapitres :

⁽¹⁾ Khadijda Mouhsine, poétique de récit de l'oral à l'écrit, in la littérature amazighe, (oralité et écriture, spécialité et perspectives, actes de colloques international, Rabat, 2004, p. 250.

⁽²⁾ Ibid, p. 250.

⁽³⁾ M. Djellaoui, l'image poétique dans l'œuvre de Lounis Ait Menguellet, du patrimoine à l'innovation, éd, Pages Bleus, 2003.

Le premier est consacré à l'étude de l'image patrimoniale dans l'œuvre de ce poète chanteur, dans le but d'aboutir à la découverte des sources, empruntées au patrimoine, dont il s'est inspiré et par le biais desquelles il a réussi à donner à la matière patrimoniale, une dynamique regorgeant de vie par la création des rapports entre divers textes anciens, et les textes poétiques nouvellement créés.

L'auteur met en relief la présence des textes littéraires oraux dans les divers textes poétiques de Lounis Ait Menguellet, tel que les légendes, mythes, contes, proverbes, maximes ... Cette présence se manifeste essentiellement par des relations de coprésence qui unissent un texte antérieur à un texte présent, notamment la citation, l'allusion et la référence. Ces relations qui relèvent d'une manière directe du premier type de relations transtextuelles de G. Genette à savoir l'intertextualité.

Selon Djelleoui, « Ait Menguellet a en effet, puisé de cette source patrimoniale fertile, des univers magiques, des espaces symboliques et des atmosphères sensuelles qui ont offert à ses textes des significations très profondes »⁽¹⁾.

Dans le second chapitre, l'auteur a étudié les principaux courants novateurs dans le processus figuratif dans les œuvres de Lounis. Il affirme que « son ambition innovatrice vise le développement du texte poétique ainsi son enrichissement par des dimensions sémantique et figuratives, empruntées aux divers courants littéraires à savoir le romantisme et symbolisme »⁽²⁾.

Cet emprunt aux divers courants littéraires repose aussi sur des mécanismes de créations similaires aux divers procédés d'intertextualité. Selon l'auteur, « Lounis est le premier de sa génération à avoir développé les

⁽¹⁾ M. Djellaoui, op. cit. p. 21.

⁽²⁾ Ibid, p. 205.

méthodes de cet emprunt en innovant des techniques diverses. Ses techniques qui lui ont ouvert une porte vers des nouveaux espaces créatifs » ⁽¹⁾.

De son côté Farida Ait Ferroukh, a écrit un article dont elle a tenté de mettre en relief les relations d'intertextes existantes entre les proverbes et les textes poétiques. Son article s'intitule : «proverbialisation du vers, un fait d'intertextualité berbère » ⁽²⁾. Dans cet article elle a axé son analyse sur le proverbe kabyle, dont elle a donné sa définition, ces caractéristiques, tel que la concision, la binarité et la quadripartie. F. Ait Ferroukh féconde son travail par des exemples issus des proverbes kabyles, elle prend en considération les éléments qui peuvent faciliter la compréhension des contenus proverbiaux et leurs importances dans la culture kabyle.

Ensuite, elle a abordé l'identification du proverbe kabyle, et la proverbialisation de la poésie. Son analyse est basée sur quelques échantillons de trois types de corpus, il s'agit du corpus de Cheikh Mouhend, les poèmes de Si Mouhand Ou Mhand et quelques poèmes d'amour recueillis par elle-même.

Elle enregistre que la majorité des vers prennent la locution énonciative proverbiale, et quelques segments poétiques deviennent au plus tard des proverbes.

En ce qui concerne le phénomène de la poétisation du proverbe, F. Ait Ferroukh affirme que beaucoup de chanteur-poètes ont recours aux proverbes pour alimenter leurs idées et approfondir les sens de leurs textes poétiques. Elle conclut que : « *l'interaction du vers poétique avec la locution proverbiale convoque l'intertextualité* » ⁽³⁾.

⁽¹⁾ M. Djellaoui, op. cit, p. 206.

⁽²⁾ F. Ait Ferroukh, proverbialisation du vers, Un fait d'intertextualité berbère, in L'OAB n° 22-23.

⁽³⁾ F. AIT Ferroukh, op. cit. p. 47.

Dans sa thèse de D.E.A intitulé : « les formes traditionnelles dans le roman Kabyle, du genre au procédé » ⁽¹⁾, Amar Ameziane a traité le phénomène d'intertextualité dans la prose et dans la poésie kabyles. IL a étudié les significations des formes traditionnelles dans le roman « *Id d wass* ». Il conclut que l'auteur utilise les genres traditionnels pour créer des procédés, c'est-à-dire il met l'oralité au service de l'écriture. Il ajoute que le romancier Amar Mezdad possède des techniques d'écriture bien précises, il reprend les éléments de l'oralité afin de les exploités pour mieux cerner l'esthétique de son écriture.

En plus de cette étude, Ameziane réalise un deuxième travail dont il traite « la tradition et renouvellement dans la littérature berbère » ⁽²⁾. Dans ce travail il décrit certain aspects du renouvellement de la littérature kabyle à partir de la tradition orale, il conclut que la relation entre la littérature Kabyle traditionnelles et la littérature contemporaine, se base sur deux phénomènes importants : Substitution des genres littéraires occidentaux par des genres oraux traditionnels et réappropriation et récupération par les genres nouveaux de certaines formes traditionnelles ⁽³⁾.

L'auteur, a traité aussi dans ce travail le texte de Blaid Ait- Ali « *Lwali n Wedrar* » dont il remarque que l'auteur reprend l'architexte de la légende hagiologique traditionnelle non pas pour reproduire son esthétique mais pour la transformer à d'autres fins. Ameziane affirme aussi que ce texte est une forme parodie d'une part, et d'autre part un texte possède les indices de l'ironie, et la présence aussi des éléments de l'identification l'hypotexte et l'hypertexte.

⁽¹⁾ A. Ameziane, « les formes traditionnelles dans le roman Kabyle, du genre au procédé », mémoire de DEA, INLCO, 2002.

⁽²⁾ A. Ameziane, Tradition et renouvellement dans la littérature berbère, Thèse de doctorat, INLCO, 2009.

⁽³⁾ Ibid, p. 246.

Il conclut à la fin de son analyse, que Belaid Ait-Ali reprend l'architexte de la légende traditionnelle pour amplifier son roman ⁽¹⁾, et que le passage de l'orale à l'écrit dans la littérature Kabyle se réalise de deux manières différentes : la délocalisation des texte oraux et l'émergence de nouveaux genres littéraire.

Dans l'un de ses articles ⁽²⁾, M. A. Salhi, affirme que la délocalisation textuelle signifie le déplacement du texte du lieu de l'oralité au régime de l'écriture et de la variation, il distingue cinq types de délocalisation.

Parmi ces types l'auteur, mentionne la délocalisation stylistique, qui concerne la reprise des textes oraux mais retravaillés, et réécrits dans un nouveau style, technique pratiquée par Belaid Aït Ali, K. Bouamara. Il mentionne aussi la délocalisation générique, qui consiste la reprise et la recomposition des texte oraux, mais se sont des textes empruntés principalement à d'autre culture, notamment la culture occidentale, ou bien qui appartiennent originellement aux genres dit « *tamacahut* » et « *taqsit* ». Ces genres qui sont devenus dans certains écrits des nouvelles ou des romans.

Dans cette thématique de la délocalisation générique, que le travail de Ayad Salim s'inscri son mémoire de Magistère l'auteur a réalisé une recherche qu'il a intitulé : « l'intertextualité dans la littérature berbère, le cas de « *Nekkni d Wiyid* » de K. Bouamara » ⁽³⁾.

Cette étude porte précisément sur deux nouvelles, la première qui porte le titre de : *Taqsit n Sziz d Szuzu*, (l'histoire d'Aziz et d Azizou), la deuxième est : *Tirgara* (la mauvais fin ou l'odieuse fin), les deux textes

⁽¹⁾ A. Ameziane, Tradition et renouvellement dans la littérature berbère, p.143.

⁽²⁾ M.A.Salhi, la délocalisation des textes oraux : le cas de deux textes kabyles, (*aħeddad lqalus*, et *taqsit n Sziz d Szuzu*), communication présenté au colloque paroles déplacées, Lyon, Mars, 2003.

⁽³⁾ S. Ayad, « l'intertextualité dans la littérature berbère, le cas de « *Nekkni d Wiyid* » de K. Bouamara », Mémoire de Magistère, 2009.

renvoient aux textes recueillis, transcrits et traduits en français par M. Mammeri dans ses deux ouvrages : « Poèmes Kabyle ancien » et « Les isfra de Si Mohand U Mhend ».

Ayad, dans son travail aborde les aspects créatifs dans ces deux nouvelles réécrites par K.Bouamara. Il met l'accent sur les caractéristiques de création dans l'écriture, et met en relief les indices de la création dans ces deux récits qui ont subi une transformation lors de leur réécriture.

Cette analyse est basée sur le phénomène d'intertextualité et de la réécriture dans les écrits de l'auteur. Selon Ayad les procédés de l'intertextualité se manifeste largement dans les deux nouvelles réécrites, notamment les trois formes de coprésence à savoir l'allusion, citation et la référence, ainsi que les relations d'hypertextuelles qui reliés les textes sources (l'oralité) et les textes cibles (les textes réécrits)⁽¹⁾.

Ceci est un bref aperçu sur les principales recherches réalisées dans le champ de la littérature amazighe et qui ont trait d'une manière ou d'une autre aux procédés de l'intertextualité et ses diverses relations.

Notre étude s'inscrit dans ce cadre de recherche dont on espère qu'elle apportera un plus au domaine de recherches amazighes.

⁽¹⁾ S. Ayad, op. cit, p. 120.

Chapitre III



Les formes de l'intertextualité dans l'œuvre d'Ait Menguellet

Introduction

Après avoir présenté dans le premier chapitre un cadre théorique de l'intertextualité, dont on a traité plusieurs points relatifs à cette nouvelle notion émergée dans le champ de la critique littéraire contemporain, nous consacrant ce troisième chapitre à l'analyse du corpus choisi du répertoire poétique de Lounis Ait Menguellet. L'objectif de cette analyse est de dégager les différentes formes de l'intertextualité qui se manifestent, d'une manière ou d'une autre, dans sa poésie à partir d'un repérage des différentes pratiques de l'intertexte présentes dans la trame de fond de son tissage poétique.

Cette analyse nous permettra aussi de voir l'effet qu'apportent ces pratiques d'intertextualité à son acte créatif et son expérience poétique, notamment sur le plan esthétique et sur le plan de la réception. Cet apport qui a contribué, sans doute, à l'acquisition d'une certaine expérience très particulière dans le champ de la création poétique kabyle contemporain.

Pour des raisons pratiques, nous prétendant pas d'aborder dans notre analyse toutes les approches théoriques de l'intertextualité qui sont très variées et diversifiées, mais nous allons essayer de nous limiter aux travaux G. Genette et quelques un de ses successeurs⁽¹⁾, on se basant plus particulièrement sur deux types de relations intertextuelles : le premier type est fondé sur les relations de coprésence entre deux ou plusieurs textes et qui regroupe la citation, l'allusion et la référence, et le deuxième type est fondé sur les relations de dérivation qui unissent un texte à un autre et qui comprend la parodie et le pastiche.

Donc notre analyse va s'appuyer, essentiellement, sur les procédures de transformations de G. Genette et sa typologie exprimées en particulier dans son œuvre palimpsestes, on démontrant comment se manifestent ces procédés de transformations dans l'œuvre du poète, et s'interroger de fait sur les traces qu'elles subissent sur le degré de la littérarité dans l'ensemble de ses actes créatifs.

⁽¹⁾ Voir, Nathalie Piégay-Gros (2002), Anne Claire Gignoux (2005).

I - Les relations de coprésence dans la poésie d'Ait Menguellet

Comme nous l'avons déjà évoqué en premier chapitre ⁽¹⁾, G. Genette dans *Palimpsestes* en 1983 établit une classification plus générale, qu'il définit par le terme de pratiques non plus intertextuelles, mais par "transtextuelles". Par cette nouvelle classification il donne un sens très restreint à cette relation qui veut que chaque texte littéraire transforme les autres qui le modifient en retour. Selon G. Genette les relations de coprésence entre deux ou plusieurs textes ne sont que : « *des rapports évidents qui unissent deux ou plusieurs textes (A étant à l'intérieur de B), tel que la citation, l'allusion ou le plagiat* » ⁽²⁾.

L'auteur affirme que les relations de coprésence ou d'inclusion entre deux textes, sont, avant tout, le fruit d'un travail de mémoire dans lequel le savoir du lecteur est sollicité dans sa capacité à construire le sens caché, souvent suspendu, d'un passage de texte.

Notre lecture attentive aux œuvres de Lounis Ait Menguellet, notamment notre corpus de base, nous a révélé aisément la présence immense de plusieurs formes et pratiques de l'intertextualité, en particulier celles qui constituent l'assise des relations de coprésence dans une œuvre donnée, tel que : *la citation, la référence l'allusion*. Dans cette analyse nous allons nous limiter à ces trois procédés de relations de coprésence sans aborder le plagiat qui est à notre sens totalement absent dans les œuvres de notre poète, ou du moins il ne forme pas une caractéristique pertinente dans son champ créatif.

⁽¹⁾ Voir le chapitre 1, consacré au cadre théorique de l'intertextualité.

⁽²⁾ Anne Claire Gignoux, op cit p. 47.

I-1 - La citation dans l'œuvre d'Ait Menguellet :

Comme il a été défini par plusieurs théoriciens, la citation est la reproduction d'un court extrait d'un propos ou d'un écrit antérieur dans la rédaction d'un texte ou dans une forme d'expression orale. Le mot « citation » peut servir de terme générique pour toute forme d'expression brève, en particulier les adages populaires tel que les maximes, les proverbes, dictons et autres formules qui sont plus généralement anonymes.

La citation, selon Tiphane Samoyault, « *est immédiatement repérable grâce à l'usage de marques typographiques spécifiques. Les guillemets, les italiques, l'éventuel décrochement du texte cité distinguent les fragments empruntés* »⁽¹⁾. Antoine Compagnon dans son article : « *la seconde main ou le travail de la citation* » parle aussi de ces codes typographiques de la citation, mais il affirme que « *la plus grande attention doit être accordée à son identification et à son interprétation : le choix du texte cité, les limites de son découpage, les modalités de son montage, le sens que lui confrère son insertion dans un contexte inédit... son autant d'éléments essentiels à sa signification* »⁽²⁾.

Le recours à la citation permet aux auteurs des textes littéraires d'illustrer leurs idées, et un moyen pour eux d'argumenter leurs visions des choses, parfois elle est le seul vestige de leurs discours et le moyen le plus fécond qui renforce la valeur esthétique d'un texte donné.

Le poète Lounis Ait Menguellet est l'un des poètes kabyles qui ont fécondé fructueusement leur champ poétique avec des données patrimoniales riches et diversifiées. La citation dans l'œuvre de Lounis Ait Menguellet prend des dimensions très larges, elle englobe pratiquement tous les adages populaires notamment les dictons et proverbes, les maximes et les sentences. La société kabyle, le berceau de notre

⁽¹⁾ T Samoyault, op cit, p. 134.

⁽²⁾ A Compagnon, op, cit, p. 65.

poète, « est considérée comme l'une des sociétés humaines les plus riches en adages populaires. Son répertoire oral ancestral contient des milliers de proverbes et de maximes dont la mémoire collective conserve une grande part »⁽¹⁾. Parmi les composantes de ces adages populaires, le proverbe kabyle occupe le centre d'intérêt dans le processus créatif de Lounis Ait Menguellet, c'est ainsi que la citation proverbiale constitue dans son expérience poétique l'une des sources patrimoniales les plus importantes qui féconde, d'une manière ingénieuse, son sens créatif.

La présence de la citation proverbiale dans la poésie de Lounis Ait Menguellet est l'une des techniques de sa poéticité, « elle apporte à ses images poétiques un réservoir riche et foisonnant de thèmes et de suggestions et lui confère une palette de nuances tant dans la structure que dans le contenu »⁽²⁾.

La citation proverbiale, selon les divers écrits, est considérée comme l'une des catégories de formes simples qui résume une expérience, un vécu, une situation bien particulière. Jack Dimougin écrit à propos du proverbe en disant qu'il « est une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse pratique commun à toute un groupe sociale exprimé en une formule à la fois elliptique et imagée »⁽³⁾.

De son côté Bentolila définit le proverbe par « une parole qui vient de loin, avec l'autorité du grand âge, une parole qui est le bien commun de toute la société »⁽⁴⁾. La réécriture de proverbe ne vise pas à reconstruire ou à reproduire les possibilités esthétiques et sémantiques des textes qui les reprennent, mais ils permettent à une sagesse ancienne de refaire surface. Bentolila résume ces caractéristiques : « Bien sur, les proverbes donnent plus au discours mais ils permettent aussi de prendre position de conseiller, de critiquer, sans heurter de front les susceptibilités en se référant à un fond d'expérience très ancien. D'autre part, grâce au proverbe, on évite les longs détails, les analyses pesants et les points sur les i. en une formule lapidaire se trouve résumée

⁽¹⁾ M. Djellaoui, op cit p. 62.

⁽²⁾ Ibid, p. 66.

⁽³⁾ J. Dimougin, dictionnaire des littératures, Paris, 1995, p. 159,

⁽⁴⁾ F. Bentolila, Proverbes berbère, Bilingue français, Berbères, Ed, l'Harmattan, Awal, 1993 p 7

toute une situation complexe, avec des actions des sentiments, ces espoirs et des craints »⁽¹⁾.

Généralement le proverbe se manifeste quotidiennement dans le discours des gens âgée habitué à manier le verbe. Le proverbe kabyle possède certaines particularités dont l'imagerie, l'aspect prosodique, car il emprunte au poème ces caractéristiques métriques, la répétition, le parallélisme etc.

Pour Bounfour le proverbe «constitue une réserve métaphorique et conceptuelle à laquelle on peut se référer dans des citations nouvelles pour conjuguer ce qui, en elle excède la raison traditionnelle. Il est un élément du socle épistémique dont la fonction de rationaliser un réel multiple »⁽²⁾.

De par sa brièveté, le proverbe s'intègre dans tous les types de discours, notamment la poésie. Le poète Lounis Ait Menguellet est l'un des poètes qui ont exploité d'une manière remarquable un très grand nombre de proverbe dans la trame de fond de sa poésie. Cet exploit repose sur plusieurs fondements : la description des situations et attitudes similaires, approfondissement des idées et des visions dissimulées dans ses messages poétiques. Par ce procédé le poète tend aussi vers l'acquisition de l'esthétique globale de ses textes poétiques, ces textes qui s'orientent de plus en plus vers une esthétique de la surprise et l'inattendu.

L'analogie rhétorique entre le proverbe et la poésie mis en évidence les rapports formelles très étroites qui unissent les deux genres littéraires, l'analogie formelles facilite l'interféractions créant ce que Ait Ferroukh désigne par la proverbialisation du vers.

Cette proverbialisation du vers est l'une des caractéristiques les plus saillantes dans la poésie de Lounis Ait Menguellet, on pourrait remarquer, que le poète utilise et reproduit le proverbe par plusieurs formes et procédés, ces formes et procédés se

⁽¹⁾ F. Bentolila, op. cit, p. 8.

⁽²⁾ A. Améziane, op cit , p. 23.

varient selon les divers objectifs visés par cette poétisation du proverbe. La transformation du proverbe cité dans la trame du texte poétique est le premier procédé observé dans le répertoire poétique du poète, comme on peut bien le constater dans la configuration suivante ⁽¹⁾ :

Kul afus k-iwwten	Chaque main qui te tape
Mi – k-isellef ad- as- teḍseḍ	Tu réponds par le sourire s'elle te caresse
Awin yettwarzen	Toi qui est prisonnier
Lḡehed rrebg si teqneḍ	Forte est l'entrave qui t'attache
Afus k-icudden	La main qui te câble
Ssuden-it uqbel ad t-tyezzeḍ	Baise-la avant de la mordre

Le poète Ait Menguellet dans cet extrait transforme à sa manière le proverbe issu de la tradition orale qui dit :

« Afus ur tew εεad ara ad tkerceḍ, sudden-it. »

« La main que tu ne peux mordre, embrasse-la »

La citation proverbiale dans cet extrait n'est pas tellement repérable, car le poète n'a pas fait recours à l'usage de marques typographiques spécifiques, tel que les guillemets, les italiques, l'éventuel décrochement du proverbe etc. Cette transformation se situe au niveau de la syntaxe et du lexique, se qui a provoqué un détournement de sens pour décrire des situations différentes dictées par le quotidien vécu par le poète.

Le poète Lounis Ait Menguellet emploie souvent les citations proverbiales par le procédé de transformation, ce procédé qui est le mieux exploité dans son champ

⁽¹⁾ Voir le poème « *Inni-as i gma* », Lounis Ait Menguellet, *cierun wa afkar B. Sadouni, 1967-2007, 2008*, p. 187.

créatif. Ces citations proverbiales sont généralement percevables, puisque le public ou le lecteur se trouve en face des citations reprises et transformées en l'état, c'est-à-dire en face d'une citation dont le déchiffrement est éminent, on rencontre en effet des citations codées qui opèrent indirectement et servent le plus souvent d'exemples ou d'illustrations aux situations présentes ou à venir de la diéresis.

La citation proverbiale transformée, constitue dans la poésie d'Ait Menguellet un grand intérêt et une grande importance. Généralement, le poète intègre ces éléments de transformation pour féconder ses images poétiques, et pour dissimuler les sens et les idées et les rendre plus profondes. Dans son poème « *Gurwat* » il construit ses idées sur des citations proverbiales détournées pour mieux décrire des situations bien précises, comme le montre si bien cet extrait⁽¹⁾ :

Furwat ad teḍru	Prenez garde à ce qu'il vous arrive
Am teqsiṭ-nni	Comme le fait de cette fable
N wezger mi ara yaεyu	D'un bœuf épuisé
Lεebd a t-yawi	Que le paysan emmena
As-yekkes azaglu	Lui ôtant l'attelage,
At-yawi at-yezlu	Pour l'apprêter à l'égorger,
Azger mi i teddu	le bœuf en route vers son tourment,
Yenwa yer tlelli.	Crut à sa liberté

Dans cette séquence le poète a fait recours à une citation proverbiale, mais il n'a pas gardé sa forme originale. Le poète, pour des fins d'aboutissement de sens d'une manière implicite, a bien voulu transformer le proverbe qui est issu du patrimoine littéraire oral qui dit :

⁽¹⁾ Voir le poème, « *Gurwat* », B. Sadouni, op. cit, p. 229.

« *Lukan yettuḃal lxir tili ad yuḃal i wezger, ad yekrez mi yeḃya, tameddit
ad t-zlun* ».

Le poète Lounis Ait Menguellet, dans ce passage décrit une situation vécue par le peuple Algérien lors des événements d’octobre 1988, ces événements qui ont ouvert, pour la première fois, le champ démocratique, mais dans l’esprit et les pensées du poète cette démocratie est très douteuse, ce n’est que de la poudre aux yeux. Le poète tire la sonnette d’alarme en comparant cette situation de la liberté virtuelle à une situation similaire celle du bœuf qui croyait être libéré sans se rendre compte qu’il est guidé, en réalité, vers sa fin (*Azger mi iteddu yenwa yer tlelli*). Donc le poète Ait Menguellet par ce procédé de proverbialisation de vers, il cite et argumente ses idées pour mieux les encreés dans la mémoire de ses locuteurs. C’est le même procédé qu’on trouve dans la trame de fond de son poème « *Dir-iyi* »⁽¹⁾ :

Ufiḃ lbaz d amarḃu	Je trouvais l’aigle brisé d’aïls
D agarfiw i d-isewqen	Et le corbeau prend commandes
Ufiḃ tizizwit tettru	Je trouvais l’abeille en pleur
D arḃazzen i tt-id yessufyen	Les guêpes l’ont délogée
Ma ugiḃ ad ḡḡey axxam-iw	Si je refuse de quitter les miens,
Ma ur nnejley si tmurt-iw	Si je refuse de fuir ma partie,
Ma jgugley deg-wakal-iw	Et si je m’attache à ma terre,
Dir – iyi	Mauvais suis-je ?

Dans cet extrait du poème « *Dir – iyi* » le poète Ait Menguellet se réfère à la citation proverbiale traditionnelle qui dit :

⁽¹⁾ Voir le poème, « *Dir-iyi* », Sadouni, (B), op. cit, p. 384.

« *Nekkini am lbaz ahrur, tettey ayen yemmezlen yeħlel* »

« *Moi, je suis comme le noble faucon, je ne mange que ce qui licite.* »

Le poète Lounis Ait Menguellet dans cet extrait de son poème « *Dir-iyi* » exprime ses idées par l'utilisation des citations proverbiales maniées à sa manière : l'expression « *ufiy lbaz d amarzu d agarfiw i d-isewqen* » vient du proverbe qui dit : « *Mi ù yaben yizmawen igarfiwen uyù en amkan* », et l'expression « *ufiù y tizizwit tettru, d arzazzen i tt-id yessufyen* » est issu du proverbe populaire qui dit : « *Tizizwit yefyù en taù rast, d arzazzen i tt-id-ikecmen* ». On constate que le poète exprime le bouleversement des valeurs par la proverbialisation de ses vers. Cette proverbialisation qui répond aux besoins métriques notamment la rime, et aux besoins poétiques notamment l'approfondissement de ses pensées.

Selon Farida Ait Feroukh, cette proverbialisation de vers dans l'œuvre de Lounis Ait Menguellet se manifeste d'une manière remarquable, elle féconde son champ poétique d'une façon fructueuse. Cette caractéristique est largement observable dans la poésie traditionnelle est resté utilisable et féconde dans la poésie contemporaine ⁽¹⁾.

Dans son poème « *Asendu n waman* », dans lequel il a mis en relief la situation de la kabylie pendant et après le mouvement des « Arouch », il a fait recours dans plusieurs séquences aux adages populaires, notamment le proverbe, pour dénoncer les dépassements observés dans les agissements de quelques uns de meneurs de ce mouvement. Il rejette, à l'aide des citations proverbiales, l'excès de zèle qui mène vers des dérives très dangereuses. La droiture ne peut se faire que si l'individu la possède en sa nature, les aïeux l'on déjà dit :

« *Win yebyan ad ixdem lewqam ad yezwir seg at wexxam* »

« *Ce lui qui veut faire du bien, il faut d'abord le faire aux siens* »

⁽¹⁾ Farida Ait Feroukh, op , cit, p. « Proverbialisation du vers, un fait d'intertextualité », in LOAB, N°22, 29-52.

Dans son poème cité, Lounis Ait Menguellet reprend ce proverbe et l'intègre d'une manière différente dans sa texture poétique. Il dit dans l'une de ses séquences ⁽¹⁾ :

Wi byan ad tseggem	Celui qui désire le changement
Iseggem iman-is	Qu'il commence par lui-même

Même si le sens est approximativement identique, le schème du proverbe a subi des transformations selon les besoins esthétiques visés par le poète. La structure de cette citation est binaire avec d'autres variantes ⁽²⁾ connues au sein de notre société kabyle. Dans le texte poétique de Lounis Ait Menguellet on constate qu'il a gardé, pratiquement, les mêmes éléments sur lesquels repose le proverbe issu de la tradition orale, mais il a apporté sa touche personnelle qui est apparente, plus particulièrement au niveau formel et au niveau sémantique.

Si les deux proverbes (hypotexte et hypertexte) possèdent un système binaire, composé de deux parties, mais la différence entre les deux énoncées est très observable : le proverbe traditionnel (hypotexte) présente une valeur didactique, il faut faire que du bien au sein d'At wexxam, ce proverbe dissimule un discours traduisant les préoccupations de la collectivité, c'est-à-dire ce lui qui veut faire du bien, il faut d'abord le faire aux siens.

Par contre, l'énoncée d'Ait Menguellet (hypertexte) présente des valeurs universelles plus larges. Le message s'adresse au monde et à l'humanité entière. Cet idéal recherché prend ses origines du soi de l'individu, il faut d'abord commencer à se redresser soit même pour que le monde suive. Le poète Ait Menguellet reformule l'hypertexte à la manière de l'hypotexte mais à l'inverse, donc c'est au lecteur d'avoir l'intelligence de dégager le proverbe source et de chercher le procédé adopté par le poète.

⁽¹⁾ Voir poème, « *Asendu n waman* », B. Sadouni, op. cit., p. 410.

⁽²⁾ Ce proverbe a une autre variante « *win ibyan ad izur lemquam, ad yezwir seg at wexxam* ».

Dans son poème « *Ixuġa n ccđah* » ⁽¹⁾ Lounis Ait Menguellet évoque d'une manière implicite des citations proverbiales dans plusieurs passages. Parmi ces citations on prend comme exemple les deux extraits suivants :

Yeqwa ukessar d usawen	Ponte et descente forment notre chemin
Tbanayū -d amzun terwi	On sent qu'on est suivi par plusieurs
Neyli-d deg yirebbawen-nwen	Faits que nous tombions dans votre giron
A kra i-yeεzizen yef Rēbbi	O vous qui êtes aimés de Dieu

Dans le deuxième extrait le poète dit :

Nettawel mebla isyaren ū	On mijote sans braise
Ur yeeqil hedd axsim-is	Personne ne reconnaît son ennemi
Neyli-d deg yirebbawen-nwen	Nous tombions dans votre giron
A kra zeddigen ur yumis	Vous honnêtes gens sans faille

On remarque que chacun de ces deux extraits du poète Ait Menguellet contient un proverbe issu de la tradition orale. Cette double citation, dans son essence, est une analogie aux dires d'un *ameddah* qui vient rendre visite à Cheikh Muhand Oulhoucine en lui disant :

Lawleyya anida ttilin	Les saints où se trouvent-ils ?
Ha-ten deg wedrar εussen	Ils veillent dans les montagnes
S-wallen i nudan tamurt	Ils surveillent le pays avec leurs yeux
S uđar ur tt-id εfisen	Mais ils ne l'on jamais visité
Siffret tagut yef ul	Libérez nos cœurs des nuages

⁽¹⁾ Voire poème, « *Ixuġa n ccđah* », B. Sadouni, op cit, p. 263.

A kra la tt-id iqaren

Vous les saints qui la surveillent

Une autre variante similaire à ce proverbe dit ⁽¹⁾ :

Neyli-d si irebbawen-nwen

Nous tombions dans votre giron

Ay at leqlub leqqaqen

O Saints aux cœurs épurés

Ces deux proverbes qui forment l'hypotexte dans les textes poétiques de Lounis Ait Menguellet montrent une analogie très remarquable avec la structure formelle de l'hypertexte. Lounis Ait Menguellet, les a utilisés dans la trame de ses textes pour décrire des situations similaires aux situations précédente décrites par les proverbes sources.

L'utilisation et la reformulation de proverbes à la manière d'Ait Menguellet se manifestent sous plusieurs formes et procédés. Dans quelques un de ses procédés, le repérage de l'hypotexte n'est pas facile, car le poète refait totalement la structure du proverbe en le dissimulant d'une manière ambigu dans son tissage poétique, il ne garde du proverbe source que son coté sémantique.

Dans son poème « *Ccna* » il construit l'un de ces paragraphes sur la base d'un proverbe retravaillé, notamment sur le plan de la structure, quand il dit ⁽²⁾ :

Deg waluḍ tenwiḍ nnsib

Tu cherches ta part dans la boue

Melmi ara ṣeggemen wussan

Tu espère que tes jours soient meilleurs

Tebæed tefsut-ik ay ahbib

Ton printemps est loin mon ami

⁽¹⁾ M. Mammeri, *Inna-yas ccix Muhand*, édité à compte d'auteur, 1989, p.74.

⁽²⁾ Voir poème, « *ccna* », B. Sadouni, op. cit, p. 251.

« Deg waluḍ tenwiḍ nnsib » est un proverbe (hypertexte) reformulé par le poète du proverbe source (hypotexte) qui dit : « *Am yirden deg aluḍ* ». Ce proverbe signifie que les mauvaises choses ne peuvent rien donner. Et selon le sens du poète : on ne peut pas prévoir du bien de la part d'une personne qui ignore la valeur des choses.

En outre de ce procédé de transformation proverbiale qui forme l'une des caractéristiques de l'œuvre de Lounis Ait Menguellat, le poète procède aussi à l'emploi du proverbe en utilisant des codes ou des formules introductives bien connues, telle que : « Comme disaient les aïeux, Akken qqaren imezwura », ou d'autres formules du même genre « Les anciens ont dit dans un proverbe, « Imezwura ḡḡan-d lemtel », « On disait jadis, Nnan di zman », ou encore « Celui qui a une expérience de la vie a dit, Yenna win ijarben deg wawal-is ».

Ce procédé de citation proverbiale, basé sur ces codes introductifs, « est largement répondu dans les œuvres de Aït Menguellat qui emploie souvent les adages populaires en les attribuant directement aux aînés »⁽¹⁾. Ce procédé, par sa grande fréquence, vise selon Djellaoui « A imprégner le contenu de l'image poétique de la sagesse philosophique contenue dans les proverbes et les maximes fondée essentiellement sur l'expérience vécue et pouvant faire office de loi dans le quotidien »⁽²⁾.

Parmi les nombreuses citations de Lounis, basées sur ce procédé de l'inclusion directe dans l'emploi des proverbes dans ces textes poétiques, nous prenons pour exemple cet extrait tiré de son poème intitulé : « La peur, Lxuf », dont il affirme que la source de toutes les peurs trouve son origine dans le foyer sécurisant et dans les intrigues familiales. Il dit

Ay asmi la ttnadiy i ṭlam

Quand je cherchais dans les ténèbres

⁽¹⁾ M. Djellaoui, op. cit. p. 67.

⁽²⁾ M. Djellaoui, op. cit. p. 67-68.

A tafat ur d iyi-d-tü saheḍ	Lumière tu m'étais
refusée	
Ssayen-tt-id wid nessaram	Ceux de qui j'attendais secours l'allumaient
Keč a gma a tt-id-tessensed	Et toi, mon frère, tu l'éteignais
Zwaren deg-k at wexxam	Tes proches les premiers s'en prenaient à toi
γas akken la tessaramed	Et malgré cela tu gardais l'espoir
<i>Uh ... nnan-t di zzman</i>	Ah ! on le disait jadis:
« Lxuf yekka-d si laman »	Le danger jaillit des lieux de confiance

Dans cette extrait , on remarque que le proverbe employé, « la peur vient de la sécurité, Lxuf yekka-d si laman », a été introduit de manière directe par la formule « Il a été dit jadis, Nnant di zzman ». Le poète décrit une situation observée dans les rangs de ses frères de race, une situation caractérisée par la trahison et la défection. Ceci n'est pas étonnant à son avis, car « l'expérience des aînés a démontré par sa sagesse que la trahison et les peurs nous viennent généralement des personnes qui nous sont les plus proches et les plus sécurisantes »⁽¹⁾.

La citation proverbiale, avec toutes ses formes et procédés est énormément intégrée dans la poésie de Lounis Ait Menguellet, d'ailleurs on ne peut pas trouver un poème ou un texte poétique sans signaler une citation d'adage populaire. Le poète Ait Menguellet est l'un des poètes qui ont hérité de la société kabyle traditionnelle la sagesse populaires, notre poète à bien inspiré de cette sagesse, et il à interprète et reproduit les proverbes à sa manière, ce qui à caractérisé son texte poétique de l'originalité et l'authenticité.

⁽¹⁾ Ibid, p. 69.

Les joutes oratoires se pratiquent souvent aux diverses occasions : le mariage, les fêtes villageoises...les femmes, déclament des poèmes sizains, porte la beauté, la bonté, le courage la vaillance des hommes, ces dernières répliques de la même manière.

Les énigmes, les joutes poétiques, la poésie ancienne et d'autres genres littéraires traditionnels forment l'objet de diverses citations dans l'œuvre de Lounis Ait Menguellet. Le poète reprend d'une manière artistique tout ces genres, chose qui approfondissent l'élan sémantique dans ses messages poétiques.

Les énigmes, avec toute leur ambiguïté de sens, forment dans plusieurs textes de Lounis une trame de fond. L'énigme prend aussi des formes et procédés dans l'œuvre du poète, notamment dans ses poèmes à caractère philosophique, cela signifie, d'après lui ⁽¹⁾, l'importance et la valeur philosophique qui peuvent être emprunté aux énigmes.

Pour illustrer cette idée, on prend pour exemple cette extrait tiré de son poème intitulé « *Ameddah* »⁽²⁾ :

Wigi yettseggimen ccna	Ces beaux chanteurs
yer lǧiha – nney a ten -id-nernu	Nous les Gagnons à notre cause
Assen-nni nettdafaε	Nous leurs disant que nous militons
yef teqbaylit a d-teḥlu	Pour que renaisse notre langue
Ad ay d εawnen merra	Tout le monde nous viendra en aide
Kul yiwen ad yehdu asefru	Et chacun nous dédiera un poème
Mi newweḍ s ayen i nebya	Et quand notre lutte aboutira
Ssut-nsen ar d a t-nemḥu	Nous les exterminerons à jamais
Ula d afrux di lexla	Même l'oiseau dans les champs

⁽¹⁾ Voir l'entretien avec Lounis Ait Menguellet

⁽²⁾ Voir poème « *Ameddah* », B. Sadouni, op. cit, p. 225

A t-nsegged ma icennu

Nous le chasserons quand il chantera

Ce passage poétique du poème (*Ameddah*), nous paraît en première lecture simple et claire, mais au fond, il dissimule des sens ambigus. Ces sens cachés qui prennent leurs origines de la tradition orale, plus précisément les énigmes qui stipulent que la différence réside dans la tolérance et que la tolérance abrite les différences. C'est ce qu'on peut comprendre de cette énigme ⁽¹⁾:

« Sin watmaten sean eecra n dderya akken ur mfaragen wa i teddu d wa »

« Deux frères ont dit enfant, ils ne sont jamais séparé, l'un avec l'autre ».

Ce sont les deux bras et leurs doigts.

Cette énigme rapportée par Y. Alliouï dans *Timsal* prône, selon Moh Cherbi, la différence dans la tolérance ⁽²⁾, que Lounis Ait Menguellet reformule à sa manière, pour dénoncer l'intolérance et la malhonnêteté.

La poésie kabyle traditionnelle est mise aussi en considération par le poète et forme une trame de fond dans ces diverses citations. Cette poésie qui constitue l'une de ses sources de base, qui féconde son champ créatif. Les aires poétiques de Si Muhand Ou Mhand et de Cheikh Mohand Ou Lhoucine forment pour lui un souffle inépuisable d'images et d'idées.

On conclut que la citation dans l'œuvre poétique de Lounis Ait Menguellet repose sur plusieurs formes et procédés. Elle prend des dimensions très larges, elle englobe pratiquement tous les adages populaires notamment les dictons et proverbes, les maximes et les sentences. La citation lui permet d'illustrer ses idées, et d'argumenter ses visions. Elle forme dans son processus créatif le moyen le plus fécond qui renforce la valeur esthétique de ses textes poétiques.

⁽¹⁾ Y. Alliouï, *Timsal, énigmes berbères de Kabylie, édition l'Harmattan, Paris, 1990, p. 157.*

⁽²⁾ Moh Cherbi, Arezki Khouas, *Chanson kabyle et identité berbère, L'œuvre d'Ait Menguellet, édition, Paris – Méditerranée, 2000.*

I-2 La référence dans la poésie de Lounis :

Comme nous l'avons signalé dans le premier chapitre ⁽¹⁾, la référence ne figure pas dans la typologie des relations de coprésence proposée par G. Genette. Elle a été ajoutée par le théoricien Annick Bouillaguet.

Au sens général, la référence désigne la relation orientée dans le domaine de l'intertextualité. Elle n'expose pas le texte cité, mais y renvoie le lecteur aux textes par les indices textuels comme les noms de personnages ou d'auteurs, les titres, les œuvres, et parfois par de simple phrase ou dits caractérisant un genre, un style, ou un type particulier ⁽²⁾.

Dans l'œuvre poétique de Lounis Ait Menguellet, le recours aux procédés de la référence est très emmenant. Le poète exploite d'une manière remarquable les données historiques et culturelles par l'inclusion d'indices textuels notamment les noms de personnages par lesquels il construit d'une manière poétique ses renvois référentiels.

Parmi les noms de personnages populaires et historiques cités dans l'œuvre du poète et qui forment des indices textuels significatifs, le célèbre personnage populaire très connu dans la Kabylie d'antan, le bandit d'honneur Ahmed Umerri.

Dans l'un de ses poèmes, qui prend pour titre le nom de ce personnage « *Ahmed Umerri* », le poète fait référence d'une manière explicite aux faits et aux actes qui ont trait à cette figure populaire. De ces faits et ces actes le poète construit son message poétique plein de sens et symbolique. Il dit dans l'un de ses passages :

Ula d win tinyan	Même celui qui l'a tué
Ur yebni fell-as	Il ne s' y attendait pas
Yenya-t s laman	Il l'a tué par confiance
Tegra-d lmeena-s	C'est devenue une sentence :
Aqbayli ara d-ibanen	Quant un Kabyle apparaît

⁽¹⁾ Voir chapitre 01 consacré au cadre théorique de l'intertextualité.

⁽²⁾ S.Tiphaine, op ,cit, p. 35.

Ad t-inay uqbayli

Hmed Umerri

Iyab am yitri

Un kabyle l'exterminer

Ahmed Oumerri

A filé comme une étoile

Dans cet extrait, on constate que le poète fait référence, d'une manière directe, à ce héros populaire, ennemi farouche de l'autorité française en Kabylie. Cette autorité qui tend à rayer définitivement le système ancestral qui régit, d'une manière efficace, le quotidien de la population kabyle en son diverses facettes.

La réflexion du poète basée sur cette référence est très profonde dans la mesure où il dénonce d'une façon symbolique chargée de sens l'image de l'inconscience des kabyles et les conflits qui s'installent entre eux. Le poète Ait Menguellet dans les strophes qui composent son poème, exprime les différentes facettes des kabyles, selon lui la trahison déchire la fraternité et la jalousie détruit l'union des frères kabyles.

Dans un autre extrait de son poème intitulé « *Tiyita* »⁽¹⁾, le poète fait référence à des faits historiques qui remontent au 8ème siècle. Par un indice textuel qui est le nom de Tarek Ibn Ziyad⁽²⁾, le poète expose d'une manière implicite le texte absent qui relate la réaction légendaire relative à ce personnage historique amazigh, lorsqu'il brûle la flotte de son armée et il se retourne vers ses troupes en leurs disant : La mer est derrière vous, l'ennemi est devant, où est donc votre salut ? Ce texte et le reste de ses détails n'est pas cité par le poète, mais y renvoie le lecteur à ce texte absent par des indices textuels, comme nous le montre cet extrait :

Gas ma yella ad agadey

Mi d-tella sseba a tt-nekkes

Même si je dois avoir peur

j'en supprimerais les raisons

⁽¹⁾ Voir poème « *Tiyita* », B. Sadouni, op. cit, p. 244.

⁽²⁾ Tariq Ibn Ziyad a été un commandant dans l'armée de Moussa Ibn Noçair, gouverneur omeyyade de l'Ifriqiya et général des troupes Arabo-musulmanes ; elles étaient formées de populations d'origines ethniques diverses, chargées de poursuivre ou de renforcer l'islamisation des nombreuses tribus berbères situées à l'ouest de la province. Moussa Ibn Noçair avait l'habileté de pratiquer une large politique d'assimilation, faisant entrer des Berbères dans l'armée et leur confiant des postes de commandement.

Si mkul lǧiha ttewtey	Je reçois des coups de tout part
Ayen ufiy ad wtey yess	Je me défends tant que je peux
Muqley s anida a rrey	En cherchant ma direction
Deffir i lebher selley	J'entends la mer derrière moi
Zdat aɛdaw yessuqes	Et devant l'ennemi fielleux
A Ṭarik a k-n-siwley	Je t'appel au secours Tariq
Lbabur deg ara rewley	le vaisseau dans lequel je pourrais fuir
Zwir cœl deg-s times	Brûle-le auparavant

On constate que dans ce passage poétique, extrait de poème « *Tiyita* » (le coup), Album sortie en 1988, le poète Ait Menguellet fait appel à tous les kabyles de se réveiller, et être conscient vis-à-vis de leur langue et leur identité. « Ait Menguellet la calque sur la réalité de ses concitoyens et les encourage à poursuivre le combat et la lutte afin de faire accéder les revendications amazighes à leur objectif, ceci avant de les mettre en garde devant le laisser aller et l'abandon quelques soient les raisons et les prétextes invoqués ». Le poète repose ses idées sur les connotations d'héroïsme, de bravoure, de noblesse et de sacrifice que cette personnalité de *Tarek Ben Ziad*,⁽¹⁾ inspire.

La compréhension de ce passage poétique, comme le signale M. Djellaoui, « s'arrête essentiellement sur l'assimilation des représentations d'indices textuels employés et ses visées historiques dissimulées que l'on devine grâce à ce que l'on a appelé *le texte absent* »⁽²⁾. Ce texte absent qui ne peut être dévoilé que si le récepteur fait recours à son intelligence et sollicite sa culture personnelle, cette culture qui forme le dénominateur commun entre lui, comme récepteur, et le poète comme producteur.

⁽¹⁾ Il fut connu pour sa réaction légendaire lorsqu'il brûla la flotte de son armée en arrivant sur l'autre rive de la mer. Il fit un discours très exalté à ses troupes à qui il dit : « La mer est derrière vous, l'ennemi est devant, où est donc votre salut ? Ceci fut l'un de des facteurs de sa réussite et de son succès.

⁽²⁾ M. Djellaoui, op. cit, p. 168.

Dans plusieurs de ses textes, Ait Menguellet cite d'autres figures culturelles plus récentes telles que Slimane Azem ⁽¹⁾, Mouloud Mammeri. Ces figures culturelles qui forment des indices textuels dans plusieurs de ses poèmes. Le recours à ces indices lui permet le renvoi à des textes absents bien ciblés, dans lesquels il dissimule l'essence de ses messages poétiques.

L'exemple qui suit montre clairement ce procédé dont le poète fait référence à ces figures connues dans le domaine de la culture kabyle. Dans son poème intitulé : « *Tiyita* » il évoque explicitement le célèbre poète *Slimane Azem* quand il dit :

Ttmektit-d **Sliman**

Rappelez vous de Slimane

Acaqur d ttejra i s-yennan

La hache dit à l'arbre :

Zriy ansi- d-tuyed azar

Je sais d'ou vient ton

manche

Dans ce passage, le poète Lounis Ait Menguellet renvoi ce référent culturel par un indice textuel qui est le prénom de ce célèbre poète « Slimane », sans cité d'autres détails relatifs à sa vie et son vécu dans son exil. Ces détails qui forment le socle référentiel visé par le poète.

Slimane Azem qui est représenté dans quelques écrits comme « *monstre sacré* » ⁽²⁾, le poète Ait Menguellet le considère comme monument de la cause berbère. Il l'évoque dans ce passage poétique dans le but de rappeler les siens de leurs failles commises envers ces figures emblématiques, qui se sont éteinte dans le silence et l'oublie sont pour autant étaient récompensé de leurs servitude pour la langue et culture Amazighe.

⁽¹⁾ De son vrai nom Alias Sliman n At Ouaéli, est né à Agouni Gueghrane, en Kabylie, le 19 septembre 1918. Miné par un cancer de l'œsophage, il est emporté par la maladie un an après ses deux derniers récitals donnés à l'Olympia (Paris), les 30 ; 31 Janvier 1982. L'artiste meurt le vendredi 28 Janvier 1983 à Moissacs (France) où il est inhumé le lundi 31 une foule de Kabyles, entourant la famille Azem, vient de Paris et d'autres villes de France l'accompagner à sa dernière demeure

⁽²⁾ T. Yacine, op, cit, p 334.

Dans ce contexte que le poète Lounis Ait Menguellet actualise cette situation en la calquant, d'une manière indirecte, sur sa personne comme l'un des défenseurs de cette culture ancestrale. A travers ce recours à ce type de référent culturel, le poète répond à tous ceux qui nient et ignorent le combat et la lutte pour la survie de notre culture et notre identité.

I-3 L'allusion dans l'œuvre d'Ait Menguellet :

Pour plusieurs auteurs, l'allusion est une figure de pensée qui consiste à faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas, et dont ce rapport même éveille l'idée. L'allusion peut être perçue comme une macro figure, elle peut mettre en œuvre une multitude de figures, comme des tropes telles : la métaphore, la métonymie, l'allégorie, la synecdoque etc.

Partant de là, on peut distinguer cinq types d'allusions, selon la trop à laquelle elle s'associe : l'allusion métaphorique, l'allusion métonymique, l'allusion synecdochique, l'allusion allégorique, l'allusion catachrétique.

Dans un autre sens plus large, Gérard Genette qualifié l'allusion comme étant « l'un des procédés constitutifs du mécanisme historique de l'intertextualité, qui consiste à évoquer, sans les nommer explicitement, les personnes ou les événements historiques (allusion historique), des textes supposées connus pour illustrer le discours ».

Ces divers types d'allusions se manifestent pertinemment dans l'œuvre du poète Lounis Ait Menguellet. A l'aide de ces procédés allusifs il évoque énormément des personnages et des événements historiques, il se réfère allusivement, notamment, aux événements 80 et à toutes les données historiques, politiques, sociales et littéraires.

Pour illustrer ce procédé allusif dans le champ poétique de Lounis, nous avons choisi trois de ses poèmes très espacés dans le temps. Ces poèmes choisis sont :

« *Tibratin - - missives* », « *Abrid n Temzi - chemin de la jeunesse* », « *Cælt-ay tafat - eclairez-nous* »

Dans son poème « *Tibratin - - missives* », le poète Lounis Ait Menguellet adresse son message d'une manière allusive à la personne chargé de lui écrire la lettre, cette personne à laquelle il s'adresse en kabyle et lui demandant de transcrire ces paroles dans n'importe quelle langue. Il dit dans l'un des passage ⁽¹⁾ :

Ak n-hedrey s teqbaylit	Je te parlerai en kabyle
S wayen i k- ihwan ktebt-it	Ecris-le dans la langue que tu voudras

L'auteur insiste sur l'usage de langue amazighe, il dénonce l'absence de la fraternité au sein de la communauté kabyle. D'après lui certains kabyles qui occupent des postes de responsabilité, nient carrément leurs origines et leur culture. Pour eux la langue kabyle qui n'est pas officielle ne doit pas être consacrée dans les couloirs des administrations publiques. A la fin de ce poème le poète fait appels aux siens pour dépasser les clivages, mieux s'unir pour défendre notre patrimoine et notre identité ⁽²⁾.

Tiyri nesla mi ttnetted	La langue que nous avons entendu en tétant
Tezwar kul tayed	Devance toutes les autres
Furwat as-tebrum ass-a	Ne la lâchée plus aujourd'hui
Zik wa ihdder-itt i wayed	Jadis l'un la disait à l'autre
Ass-a di lkayed	Aujourd'hui écrivons –la
Ad tt-id-afen ineggura	Pourue nous nos descendants la trouvent

⁽¹⁾ Voir poème « *Tibratin* » B. Sadouni, op. cit, p. 169.

⁽²⁾ voir poème « *Tibratin* » p. 169.

Dans cette strophe, il est clair que le poète se réfère allusivement à l'acte de passage à l'écrit de la langue amazighe, cette langue qui, depuis des siècles, était une langue orale dans son essence. Pour illustrer l'idée de la nécessité de l'écriture pour la survie d'une langue, le poète l'exprime allusivement en utilisant le mot (*Lkayed*), qui signifie bien sûr l'acte de l'écriture, et pour décrire cette langue maternelle menacée d'extinction, il utilise la phrase «*Tiyri nesla mi ntetted*» qui signifie la langue amazighe.

L'attachement du poète à sa langue et à son identité s'exprime d'une manière remarquable dans son répertoire poétique. Dans plusieurs de ses textes il fait allusion à des situations spécifiques relatives à la langue berbère, et dans chacune des ses illusions, il explique implicitement l'existence éminente de notre culture ancestrale et notre identité authentique. Le poète, par ce type de message allusif, répond à ceux qui désavouent l'existence de nos origines culturelles et identitaires.

Dans son poème «*Cælt-ay tafat - éclairez nous*», produit juste après les événements de 1988, le poète aborde la question identitaire et dénonce la position du pouvoir vis-à-vis de celle-ci. Dans ce texte, Ait Menguellet fait allusion aux événements historiques que l'Algérie a vécus depuis l'indépendance jusqu'aux événements de 1988. Le poète reste toujours soupçonné quant à la prise en charge de la question amazighe par le pouvoir public, il est convaincu que le problème est très profond, il a été déjà vécu par d'autres générations ainsi que les différents courants du mouvement national.

Dans ce poème, Lounis expose allusivement le mépris affiché par le pouvoir envers cette langue ancestrale. L'aspect folklorique adopté abusivement envers la question identitaire par le pouvoir, est bien illustré dans ce passage dont il dit⁽¹⁾ :

⁽¹⁾ Voir poème (*Cælt-ay tafat*), B. Sadouni, op. cit, p. 269.

Ad ay-xiḍen akustim	Ils nous confectionneraient un costume
Ad ay-tesselsen	Dont ils nous
vêtiraient	
Di tesga ad neqqim	Nous exposons dans un coin
Di tesga ad neqqim	Nous exposons dans un coin
Aḥal ara necbaḥ	Combien sera notre beauté
Ay-rnun abzim	Avec un broche agrafé
I wakken a nefreḥ	Pour se sentir heureux

Ce passage poétique comporte des allusions exprimées par le poète implicitement, ces allusions basées sur des mots clefs qui reflètent ses idées, et qui donnent un sens large à son message poétique. Les mots tel que : « *akustim, ccḍaḥ, abzim, tasga*... indiquent la marginalisation et le mépris que le pouvoir central affiche envers toutes les composantes culturels et identitaires amazighes.

Dans un autre passage de ce même poème, le poète insiste sur ce soit disant changement, qui n'est dans la réalité qu'une poudre aux yeux, il dit ⁽¹⁾ :

Tennam-d ad tbeddel	Vous dites que la situation a bien changé?
Ac akka ibedden	Mais c'est quoi ce changement ?
Anwa akka yeḡlin	Qui a été déchu ?
Anwa akka ay bedden	Et qui a changé ?
Anwa akka ay bedden	Qui a changé ?
Yak d leflani	N'est-ce pas toujours <i>Leflani</i>

⁽¹⁾ Voir poème (*C&elt-ay taf&at*), B. Sadouni, op. cit, p. 269.

Winna yeggulen

L'ennemi farouche

Di tmaziyt-nni

De Tamazight ?

Le doute du poète vis-à-vis des agents du pouvoir, est bien exprimé par ces vers. Les personnes qui ont occupés des places au sein du pouvoir ne cessent de s'implanté d'avantage, et continuent à verrouiller toutes les facettes de l'identité, de la démocratie et de la liberté d'expression... . Pour exprimer allusivement ce doute, le poète fait recours à un ensemble de mots chargés de sens. Le mot *leflani* revoie allusivement aux chefs d'état qui s'alternent autour des pouvoirs et gouvernements du système politique du pays. Ce *Leflani* qui campe sur ses positions d'hostilités envers les questions identitaires et la cause amazighe.

Dans le troisième poème intitulé (*Abrid n temzi - Itinéraire d'une jeunesse*), le poète retrace les cheminements de tous les combats pour la liberté d'expression, il fait allusion explicite ou implicite à un très grand nombre d'événements vécus par les kabyles en générale ou par sa personne en particulier.

Dans un passage, de ce long poème, le poète fait allusion au printemps berbère et aux changements qu'il l'accompagne, en disant ⁽¹⁾ :

Seg wass-nn i tbeddel ssaæa

Depuis, tout a changé

Aqbayli irfed aqerru-s

Le Kabyle a regagné sa dignité

Ula d win i wumi ur yehwi

Même les plus hostiles à la langue

S nnif s lxuf gren afus.

Par honneur ou par peur ont contribué

Dans ces vers, le poète ne décrit pas les événements du printemps berbère d'une manière directe, mais il le fait par des allusions basées sur des figures de pensée.

⁽¹⁾ Voir poème « *Abrid n temzi* », B. Sadouni, op. cit, p. 254

Le premier vers «seg wass-nn i tbeddel ssaæa » renvoi aux changements qui ont suivi les événements du printemps berbère. Les deux derniers vers « ula d win i wumi ur yehwi, s nnif s lxuf gren afus », renvoi allusivement aux opportunistes du camp du pouvoir qui n'hésite pas à tourner la veste au moment opportun pour bénéficier des vertus offertes par la nouvelle situation, les ennemis de l'amazighité d'hier, proclame, aujourd'hui, l'innocence et montre un visage maquillé de ruses et de tromperies.

Dans chaque texte qui traite la revendication identitaire amazighe, le poète construit ses messages poétiques par un ensemble d'allusion, parfois implicites et parfois explicites. Et à chaque fois il tire la sonnette d'alarme, pour éveiller les âmes et les consciences des ses siens envers les dangers qui guettent leurs héritage culturel et leur langue ancestrale. Cela ne peut se faire en l'absence de la fraternité et l'union, car pour lui : « *Xas deg wawal d atmaten i tegmat melmi ?*

Une autre allusion, dans ce même poème est faite à l'écrivain Mouloud Mammeri, le poète le cite implicitement sans le nommer :

Muggrer-d aḥbib nniḍen	Je revis un autre ami
Yemmuten ur yewwiḍ lebyi-s	Décédé sans que ses vœux ne soient exaucés

Ces deux vers forment une introduction pour un long passage poétique dont il présente une description pleine d'allusions au faits et actes de ce grand monument de la culture kabyle. Le poète affirme à propos de Mouloud Mammeri qu'il est incontournable, on ne peut pas parler de la kabylité son le cité⁽¹⁾.

Voici donc quelques formes et pratiques de l'intertextualité, notamment celles qui constituent l'essence des relations de coprésence dans l'œuvre de Lounis Ait

⁽¹⁾ Voir l'interview de poète, in *aymis tafsut*, N ° 15, octobre 2004. p. 8.

Menguellet, tel que : *la citation, la référence l'allusion*. Sans aborder le plagiat qui est à notre sens est totalement absent dans le champ créatif de notre poète.

Après ce point dont on a abordé les différentes formes de coprésence de l'intertextualité dans la poésie de Lounis Ait Menguellet, nous tenterons dans ce deuxième point d'aborder les relations de dérivation dans ses œuvres tel quelles étaient déterminées par G. Genette.

II - Les relations de dérivations dans la poésie d' Ait Menguellet :

Comme nous l'avons déjà évoqué dans notre chapitre consacré à la théorie de l'intertextualité, G.Genette distingue entre deux grandes pratiques de l'hypertextualité : **l'imitation d'un style** et la **transformation d'un texte**. Selon lui ces deux formes relèvent des relations de dérivation et non pas de l'ordre du commentaire. Il propose de maintenir le mot de pastiche à **l'imitation** d'un style et celui de la parodie à la **transformation** d'un texte. Genette nomme le texte «imitant» l'hypertexte et le texte «imité» l'hypotexte.

A la lumière de cette composition de G. Genette, nous essayerons, en ce qui suit, de montrer comment ces deux types de relations de dérivation se manifestent dans la poésie de Lounis Ait Menguellet. Pour illustrer notre analyse nous choisirons quelques textes de son répertoire poétique, ces textes qui reflètent d'une manière ou d'une autre les pratiques de l'hypertextualité qui se basent, essentiellement, sur la parodie et le pastiche.

II-1 La parodie :

Dans sa définition littéraire, la parodie désigne une transformation d'un texte dans une intention satirique, ludique ou comique, comme dans toutes les littératures la parodie existe dans les différents genres littéraires tel que, le roman, le théâtre, la poésie, l'épopée.

Dans la littérature kabyle il existe aussi ce type de relation de dérivation basé sur la transformation, il se manifeste, notamment, dans le champ de la poésie contemporaine. Parmi les poètes qui ont fait recours à ce type de transformation dans ses œuvres poétiques, le poète Lounis Ait Menguellet. Ce poète qui a parodié, à sa manière, les grandes œuvres universelles. Parmi ces œuvres parodiées, on cite par exemple le poème « *Ammi* »⁽¹⁾. La trame de fond de ce long poème est basée sur le contenu de l'ouvrage « Le prince » de son auteur Machiavel⁽²⁾. Le poète a parodié tous les éléments fondamentaux de cet ouvrage, en les transformant à des vérités qui relèvent du vécu politique des diverses nations, notamment les rouages de la gouvernance pour qui la fin justifie les moyens. Le poète conclut et confirme cette politique de trône, en disant vers la fin de son poème :

Akka Ammi	Ainsi mon fils
Ara tuɣaleɣ d aqerru	Tu deviendras un
chef	

Le poète Lounis Ait Menguellet, dans plusieurs de ses textes poétiques, parodié aussi les différentes formes d'expressions populaires traditionnelles, notamment le proverbe kabyle, il procède à l'inversion de la formulation originale du proverbe en modifiant sa structure dans le but d'en extraire des significations nouvelles.

Prenant par exemple son poème intitulé « *Lukan - Si* ». Dans ce poème le poète parodié le proverbe populaire qui dit :

Mi trebheɣ medden akk inek	Dans la prospérité, tous sont avec toi
Mi teyliɣ heɣd ur k-issin	Dans le dénuement, nul ne te connaît plus

Le poète dans sa parodie ne s'est pas conformé à la formule originale de cette expression populaire, mais il a procédé à son utilisation dans la trame de son texte

⁽¹⁾ Voir le poème « *Ammi* », B. Sadouni, op. cit, p.

⁽²⁾ Le Machiavélisme dans l'œuvre de Lounis sera abordé d'une manière détaillée dans le chapitre 4.

poétique d'une façon inversée autant dans la structure que dans la signification. Il y dit :

Ma teyliḍ medden akk inek	Dans le dénuement, tous sont avec toi
Ma trebheḍ ḥedd ur k-issin	Dans la prospérité, nul ne te connaît plus
Akka i d ak-d-iban lqum	Ainsi te paraît l'humanité
Ad tseggem ddunit yiss-k	Grâce à tes semblables la vie sera belle
Lukan am keč ttilin	Si tout le monde était comme toi
Ad as-tekkes nnuba i wemcum	Les méchants n'auraient jamais leurs part

On constate que la structure de l'hypertexte (le proverbe imitant), et nettement différente de la structure de l'hypotexte (le proverbe imité). Le poète par sa parodie a inversé les deux mots-clefs de l'expression : « Tomber – *yeyli* » et réussir - *yerbeḥ* » ; ce qui a conféré au poème une signification innovée.

La signification original de ce proverbe vise la critique des défauts dans la nature humaine, surtout l'égoïsme et le pragmatisme, mais par cette parodie, le poète a complètement transformé la signification, il traduit une autre réalité celle d'un univers imaginaire fondé sur la justice, la fraternité et le pardon. Parlant de ce genre de transformation de sens, M. Djellaoui confirme que « Grâce à l'emploi de la formulation inversée de l'adage, Ait Menguellet alimente le contenu de son image poétique par des sens et des significations dont la dimension significative cachée ne peut être atteinte qu'au moment de rallier l'orientation originale à celle innovée de l'adage utilisé »⁽¹⁾.

Ce procédé de la parodie persiste et s'intensifie d'avantage dans l'œuvre de Lounis Ait Menguellet. La parodie est bien marquée dans ces derniers textes, on enregistre, par exemple, le poème burlesque intitulé « *tajmilt* –l'hommage » basé essentiellement sur l'ironie. Cet hommage n'est pas un hommage au sens propre du

⁽¹⁾ M. Djellaoui, op. cit, p. 76.

terme, c'est un hommage burlesque dont il a inversé les sens d'une façon comique, ludique et satirique. Dans ce poème il fait hommage, mais à qui ? A ceux qui ont pris les banalités pour une science ou un savoir :

Rriy tajmilt tameqqrant Je rends un grand hommage

I wid i d-yennan : A ceux qui disent :

Ittij kul şşbaḥ yuli Le soleil se lève chaque

matin

Xas ma iyum-it usigna Malgré le nuage qui le cache

Il s'adresse aussi ironiquement à cette catégorie de gens qui ont fait de l'histoire berbère ancien un fond de commerce. Ces gens qui n'ont jamais cessé de nuire à la fraternité, alors il s'adresse à eux en leurs rendant un hommage plein d'ironie imperceptible :

I widak-nni : A ceux

D alfin akked tsee-meyya Depuis deux milles neuf cent ans

I d-ḥesben segmi nettway Rassemblé tous nous

épreuves

Lemmeḡ ur-ḡ t-i d- nnin ara S'ils ne nous l'avaient pas

dit

Ur nezri ara d acu-yay Nous ignorons qui nous sommes

Şhesbet- – ay d ḡef wass-a Mais dites-nous à

présent,

Wi d-yeggran yid-s a nennay C'est qui notre véritable ennemi ?

Tous les passages de ce long poème constituent les fragments d'une parodie dont il s'adresse ironiquement à ces soi-disant personnes, sources de multiples hommages faits par plusieurs poètes, notamment, dans le champ de la poésie kabyle.

En général, les parodies d'Ait Menguellet, même si elles ne sont pas très fréquentes, elles démontrent une grande maturité dans le maniement des textes poétiques.

II-2 Le pastiche :

Comme nous venons de voir, G. Genette définit le pastiche comme une imitation du style d'un auteur, dans un texte que l'on appelle par conséquent « à la manière de » tel ou tel auteur. Donc un pastiche est une imitation du style d'un auteur ou d'un artiste, qui ne vise ni le plagiat ni la parodie ni la caricature. On peut en découvrir dans tous les domaines littéraires et artistiques.

Selon divers écrits, le pastiche remplit plusieurs fonctions, notamment celles relatives à la mémoire et à l'humour. Il est considéré aussi comme un exercice intertextuel et comme un travail de l'écriture, car le pasticheur a dû faire un effort pour reproduire quelques aspects et caractères stylistiques de l'auteur ou d'une œuvre donnée.

Dans l'œuvre de Lounis Ait Menguellet cette pratique de l'hypertextualité n'est pas tellement pertinente, car il n'est pas vraiment un grand pasticheur, il préfère adresser ses messages poétiques dans son propre style⁽¹⁾.

Mais malgré cette restriction, on peut trouver quelques formes de pastiche dans ses œuvres, notamment ce qui a trait au patrimoine poétique kabyle traditionnel. Dans ce qui suit on essayera de relever quelques exemples dont le poète a pris les textes traditionnels comme objet de pastiche.

⁽¹⁾ Voir l'interview , p....

Les premiers exemples se sont les textes qui relèvent du répertoire poétique Mohandien, et les seconds relèvent de la poésie kabyle féminine traditionnelle.

2-1 Le pastiche de la poésie Mohandienne :

La poésie kabyle contemporaine, notamment celle de Lounis Ait Menguellet, est bien inspirée de la poésie kabyle traditionnelle, notamment celle du célèbre poète Si Mohand Ou Mhand. Ce poète du 19^{ème} siècle qui est devenu, au fil du temps, une base référentielle incontournable pour la plupart des poètes kabyles. Chaque poète se ressourçait de son répertoire poétique d'une manière propre à lui. Les pastiches métriques, stylistiques et formels sont les plus répandus dans le champ poétique kabyle contemporain.

Lounis Ait Menguellet, dans plusieurs de ses interviews, avoue que Si Mohand représente pour lui une référence patrimoniale dont il a beaucoup inspiré, notamment dans ses débuts de la création poétique⁽¹⁾.

Dans plusieurs de ses textes poétiques, Lounis Ait Menguellet a, nettement, pastiché l'œuvre de Si Mohand sur plusieurs plans : le style, la structure du poème, les rimes et vers et même quelques images rhétoriques.

L'exemple suivant illustre parfaitement sa méthode de pasticher le style mohandien et sa façon de composer ses poèmes. Il dit dans un poème intitulé : « *Nnay a Rebbi* »⁽²⁾.

Extrait 01 :

Nnay a Rebbi amek akka	O Seigneur pourquoi suis-je
ainsi	
Ḥesley di ccebka	Pris dans les filets
Ya llah anida-tt tifrat	Mon dieu ! Où est-elle la délivrance ?

⁽¹⁾ Voir l'interview, p.

⁽²⁾ M. Mammeri, Les isefra de Si Mohand Ou Mhand, éd. Mehdi Algérie, 2009, p. 120.

Zik nni mi tella trika

Zik nni mi [nesæa] trika

Nezga-d nettwekka

Yeğguğgeg lward nwala-t

[Nennum zhu d lخالat]

J'adis, lorsque j'étais riche

j'adis, je possédais une fortune

Je me sentais soutenu

Et voyais les roses s'épanouir

Habitué aux plaisirs des femmes

Tura neyli-d gar yimerka

D yir ssekka

[Tekfa din lehya]

Ççan-iyi di leêyat

Maintenant parmi les hommes pourris

Sans valeurs ni continences

La pudeur n'existe plus

Je me senti dévorer vivant

Extrait 02 :

Ddunit tettyawal ¹

A lfahem n wawal

Attas di madden ay tyur

d'un

La vie redouble de vitesse

Toi qui comprends les sentences

elle a trompé plus

Ma d keçç şeggmen-ak leḥwal

[Yaḥettra di zik n lḥal]

Tkesbeḍ lmal

[Mi lliy d mul l mal]

Toi qui mènes une vie aisée

Las ou est le temps jadis

Tu possèdes une fortune

Où j'étais pourvu de bien

⁽¹⁾ Ibid, p. 118.

Isem-ik di laerac mechur	<i>Ton nom est renommé parmi les tribus</i>
<i>[Isem-iw] di laerac mechur</i>	<i>Mon nom est renommé parmi les tribus</i>
Nekk aql-i sendey s uffal	Maintenant appuyé sur la fêrule
Ter laetab tmal	<i>Ma situation est pénible</i>
<i>(Nezga-d la nettmal]</i>	<i>Je titube</i>
Nettak lyelb i leerur	Nous plions devant les hommes indignes

Ces deux extraits montrent clairement que Lounis Ait Menguellet a repris le schème poétique de Si Mohand, toute en gardant la structure du poème, le nombre de vers, la rime (aab) et même le contenu. Mais malgré cette reprise accentuée de l'hypotexte, le poète a bien su manier son hypertexte. Il n'a pas repris le texte original comme il a été dit par son auteur, il a fait recours aux procédés de la réécriture en modifiant plusieurs phrases poétiques, et en enrichissant son champ lexical pour faire naître d'autres significations, qui codifient son message poétique.

Dans le premier extrait on trouve, par exemple, la phrase poétique suivante qui dit : « Yeğguğğeg lward nwala-t », cette phrase est une réécriture de la phrase poétique dite par Si Mohand U Mohand, citée par Mouloud Mammeri [*Nennum zhu d lخالat*] dans les deux phrase le sens est le même, mais le poète Ait Menguellet a préféré dissimuler le sens de sa phrase poétique sous une expression symbolique, car les règles de la pudeur l'exigent.

Quelque fois le poète change complètement ses phrases poétiques, on les démarquant sémantiquement des phrases poétiques du texte original. On constate, par exemple, comment il a pastiché complètement la deuxième strophe du deuxième extrait, le texte original (l'hypotexte) de Si Mohand a été dit dans cette forme :

<i>[Yaḥettra di zik n lḥal]</i>	<i>Las où est le temps jadis</i>
<i>[Mi lliy d mul l mal]</i>	<i>Où j'étais pourvu de bien</i>

*[Isem-*iw*] di la ϵ rac mechur*

Mon nom est renommé parmi les tribus

Mais le poète a pastiché cette strophe à sa manière, toute en gardant approximativement le sens global des phrases poétiques qui composent la strophe en question. Cette strophe (l'hypertexte) qui sera transformé en cette forme :

Ma d kečč şeggmen-ak leḥwal

Toi qui mènes une vie aisée

Tkesbeḍ lmal

Tu possèdes une fortune

Isem-ik di la ϵ rac mechur

Ton nom est renommé parmi les tribus

Toutes ces alternances entre l'hypotexte et l'hypertexte, nous montrent que le poète Ait Menguellet possède ses techniques particulières de pasticher les textes traditionnels, avec lesquelles il transforme les structures des phrases poétiques, et rénove les sens et les styles de l'ancienne poésie, notamment celle de Si Mohand Ou Mhand.

On conclut alors que le poète Ait Menguellet à bien pasticher Si Mohand. Primo, pour des fins purement poétiques, secundo pour lui rendre hommage à sa manière.

2-2 Le pastiche de la poésie féminine

La poésie féminine kabyle traditionnelle forme, depuis toujours, une source inépuisable de matière patrimoniale poétique, cette matière qui alimente l'imaginaire créatif des poètes kabyles contemporains. Ces poètes, chacun à sa manière, se ressource en permanence de cette foisonnante matière héritée au fil du temps d'une génération à une autre. Lounis Ait Menguellet est parmi ces poètes qui ont beaucoup inespéré de cette poésie féminine, généralement anonyme.

Avant d'analyser quelques formes de pastiche de la poésie féminine dans le répertoire poétique de Lounis Ait Menguellet, on a jugé utile de donner en premier lieu un bref aperçu sur la poésie féminine kabyle traditionnelle à la lumière des recherches universitaires effectuées par certains chercheurs berbérophones. Ces recherches qui ont pu collecter et sauvegarder plusieurs textes poétiques de cette poésie féminine. Cette collecte a bien permis aux poètes l'accès immédiat à cette matière patrimoniale pour se ressourcer et alimenter leur imaginaire poétique.

La poésie féminine occupe une place assez importante dans le domaine des recherches en poésie kabyle. Beaucoup de chercheurs berbérophones ont réservé un intérêt remarquable pour cette matière patrimoniale. La plus part de ces recherches s'inscrivent, essentiellement, dans l'axe de collectes de terrain, suivie d'une analyse de corpus. Ces travaux représentatifs se scindent en ouvrages, thèses académiques et articles.

Parmi les premiers travaux qui ont été réalisés dans ce domaine on peut citer en premier lieu l'ouvrage de T. Yacine sur « *L'Izli ou l'amour chanté en Kabylie*, »⁽¹⁾, consacré à ce type de poésie. Cet ouvrage comporte plusieurs dizaines de textes poétiques axés sur une thématique d'amour et sentiment, attribués, généralement, aux auteurs anonymes.

Le deuxième ouvrage qui comporte un corpus important de quelques genres de poésie féminine est celui réalisé par son auteur M. Mahfoufi⁽²⁾. Cette recherche est un travail de terrain effectué, précisément, dans la région d'Ait Isaad. L'auteur, dans son travail, met l'accent sur l'aspect musical qui accompagne, généralement, les textes poétiques recueillis. Mais malgré cet aspect musical qui caractérise son travail, il a pu sauvegarder des dizaines de textes poétiques de divers genres, notamment les genres poétiques chantés par les femmes dans la région des Ait Isaad.

⁽¹⁾ T. YACINE, *L'Izli ou l'amour chanté en Kabylie*, éd, Bouchéne-Awal, Alger, 1990.

⁽²⁾ M. Mahfoufi, *Le répertoire musical d'un village berbère d'Algérie (Kabylie)*, thèse de Doctorat, université de Paris, 1992.

Une autre étude celle réalisée par Kherdouci Hassina ⁽¹⁾ sur les chanteuses kabyles : Hnifa, Chérifa, Nouara et autres. L'auteur a pu retracer le parcours professionnel de ces célèbres chanteur, émergé, principalement, après la deuxième guerre mondiale. Le travail de Kherdouci repose sur un corpus riche attribué à ces chanteuses citées.

De son côté, M. Djellaoui ⁽²⁾, a réalisé, en tamazight, une recherche sur les genres poétiques kabyles traditionnels, dont il a pu collecter une matière foisonnante de poésie féminine anonyme. L'auteur dans cette recherche a met l'accent sur plusieurs genres poétiques, chantés essentiellement par des femmes dans diverses occasions, notamment en périodes de fêtes, tel que : l'urar, tibusù arin, azenzi n lhenni, ou les chants des berceuses tel que : Aserqes et l'azuzen.

D'autres travaux sur la poésie féminine ont été élaborés par plusieurs chercheurs spécialisés le domaine littéraire amazigh sous formes d'articles parues dans diverses revues. Ces articles traitent, généralement, une thématique bien précise ou abordent un genre poétique particulier en dégagant ses spécificités et ses caractéristiques. L'analyse que comportent ces divers articles est basée sur un corpus collecté, généralement, dans l'une des localités de la région de la Kabylie.

Parmi ces travaux on cite entre autres : L'article de Farida Ait Ferroukh ⁽³⁾ qui porte sur « *le chant kabyle et ses genres* » paru in Encyclopédie berbère en 1993.

L'article de Dahbia Abrous ⁽⁴⁾ qui traite « *les joutes poétiques du henni* » paru in EDB en 1992. L'article de M. A. SALHI ⁽⁵⁾ qui prend pour thématique « *la poésie féminine et la poétique kabyle* » paru in actes de colloque international : des femmes et des textes maghrébin en 2001.

⁽¹⁾ H. Kherdouici, Chanteuse kabyle, voix , texte, itinéraire , éd Akilli, 2004.

⁽²⁾ M. Djellaoui, Tiwsatin timensayin n tmedyazt taqbaylit, les genres traditionnels de la poésie kabyle, HCA, 2007.

⁽³⁾ F. Ait Ferroukh, « Le chant kabyle et ses genres », in Encyclopédie berbère, N°12, ed, EDISUD, 1993.

⁽⁴⁾ D. Abrous, « Les joutes poétiques du henni : compétition d'honneur et rapt symbolique », in EDB, N ° 9, 1992.

⁽⁵⁾ M. A Salhi, « poésie féminine et poétique kabyle », in, acte du colloque international. Des femmes et des textes dans l'espace maghrébin, Constantine Expression N° 7, avril 2001.

Tous ces travaux, articles, thèses et ouvrages, confondus ont contribué à la sauvegarde des centaines de textes poétiques chantés, principalement, par des femmes dans diverses occasions et dans diverses localités de la région de la Kabylie, chose qui a facilité aux poètes l'accès à ce riche patrimoine poétique oral. De ce fait, l'intégration de ces textes poétiques traditionnels dans le champ poétique kabyle contemporain est très emmenant, ce qui a permis la création des passerelles poétiques entre la poésie kabyle traditionnelle et la poésie kabyle contemporaine.

Les poètes contemporains puisent, d'une manière remarquable, de cette poésie féminine, ils se ressourcez pertinemment des genres les plus répondus notamment l'achewwiq, l'ahiha, l'urar et bien d'autres. Ce qui signifié l'existence des rapports d'intertextualité entre la poésie contemporaine et la poésie traditionnelle.

Le poète Lounis Ait Menguellet a bien pastiché les chants féminins traditionnels dans plusieurs de ses textes poétiques. Dans son long poème : « Abrid n temzi - l'itinéraire d'une jeunesse », sortie en 1990, le poète a bien repris toute un passage de chant féminin traditionnel du genre « urar », pour tisser son message poétique. Cette reprise est une forme de pastiche à la manière du poète. Il a bien gardé les aires et la forme du poème chanté (hypotexte), toute en maniant le support lexical du texte rénové (hypertexte). Il dit dans l'un de ses passage⁽¹⁾ :

Mi di tenniḍ	Tu m'as promis
Ayla-w at rehney fell-am	Que tu gages tes biens pour
moi	
Mi di tewwiḍ	Une fois devenue ton épouse,
Rwiḡ laṭtab n wexxam	Je suis réduite aux tâches ménagères
Ad ak bruyū ù	Je te
divorcerais	

⁽¹⁾ Voir poème «Abrid n temzi » B. Sadouni, op, cit, p. 259.

Zdat n jjuj n Hemam	Devant le juge d'El Hammam
Akka ay d zwağ a yemma	O mère! Quel drôle de mariage!
Mi di tenniđ	Tu m'as promis
Leæmer-iw deg-m yella	Que tu m'aimeras comme ta vie
Mi di – tewwiđ	Une fois devenue ton
épouse	
Řwiy leetab n lexla	Je suis réduite aux travaux des
champs	
Ad ak-bruy	Je te
divorcerais	
Zdat n jjuj n larbaæa	Devant le juge de Larbaa
Akka ay d jjwağ a yemma	O mère! Quel drôle de mariage!
Mi di tenniđ	Tu m'as promis
Ur kem- -ittħaz uyilif	Que tu m'épargnes de tous les
ennuis	
Min di tewwiđ	Une fois devenue ton épouse
D tislit bdiy lhif	A peine mariée je fus livrée à la misère
Ad ak bruy	Je te divorcerai
zdat n jjuj n At Wasif	Devant le juge des Ouacifs
Akka ay d jjwağ a yemma	O mère! Quel drôle de mariage!

Dans ce passage poétique, le poète évoque la thématique du mariage kabyle dans la société traditionnelle, tel qu'elle a été décrite dans les textes originaux chantés

par les femmes dans l'urar. Ce genre poétique chanté lors des fêtes, accompagné de danse au rythme de bendir (*abendayar*), et qui « traite, généralement, des thématiques qui ont trait à la joie »⁽¹⁾. Mais malgré ces aires de joie qui caractérisent les scènes de l'urar, les femmes chantent aussi des chants pleins de sentiments qui traduisent tout le marasme et la négligence au sien de la société, notamment les problèmes liés au mariage. « La femme kabyle qui est dépourvue de toutes espaces d'expression libre trouve dans l'urar cette espace favorable pour divulguer ses maux et son marasme sociale »⁽²⁾. L'urar constitue le milieu féminin qui permet, sans gêne, l'expression et le déferlement de tous les sentiments de souffrance que la femme kabyle endure au sein de son milieu social.

Dans ce contexte que le poète Lounis Ait Menguellat a met en scène le personnage de « *la marié kabyle* », tel qu'elle a été décrite dans les textes chantés par les femmes dans les occasions de l'urar. Mais le poète, dans cet exemple, n'a pas repris le texte chanté tel qu'il est, mais au contraire il a retravaillé sa forme et son contenu par une forme de pastiche bien orienté pour faire naître d'autres significations, les significations qui correspondaient aux données de la société kabyle contemporaine, notamment la lutte de la femme pour faire aboutir tout ses droits occultés par l'homme. Le poète redonne la parole à la femme pour s'exprimer librement sans contrainte ni peur : C'est telle qui prononcera, désormais, la fameuse formule du divorce (*briy-ak*). Cette formule qui était depuis toujours une formule masculine en exclusivité.

A la lumière de ces exemples cités, on constate que les deux types de relations de dérivation se manifestent dans la poésie de Lounis Ait Menguellat d'une manière remarquable : ses parodies et ses pastiches ont lui permet la transformation des textes poétiques traditionnels et l'imitation des styles de ses prédécesseurs pour faire naître

⁽¹⁾ M. A. Salhi, op, cit, p. 211.

⁽²⁾ M. Djellaoui, *Tiwsatin timensayin n tmedyazt taqbaylit*, p. 60.

d'autres dimensions sémantiques dans ses messages poétiques, et d'acquérir d'avantage d'autres outils stylistiques dans son champ créatif.

III - L'intertexte Oulhoucinien dans l'œuvre d'Ait Menguellet

Dans ce troisième point, nous allons essayer de traiter la présence du verbe de Cheikh Mohand Oulhoucine ⁽¹⁾ dans la poésie de Lounis Ait Menguellet. Malgré qu'il nous a été possible d'intégrer cet élément dans les types de relations d'intertextualité traités dans les deux points précédents, mais on a préféré d'étudier ce point séparément pour plusieurs raisons : d'abord l'existence d'une production quantitativement suffisante et représentative dans l'œuvre de Lounis Ait Menguellet, qui reflète aisément cette relation d'intertexte entre son œuvre et celle de Cheikh Mohand Oulhoucine. D'autre part, pour les considérations relatives à ces deux figures de pensée et du savoir, qui ont influencé, d'une manière remarquable, la société kabyle traditionnelle et contemporaine. Pour ces raisons on a jugé utile de réserver une analyse un peu approfondie à cette relation d'intertexte, qui relie entre les deux œuvres de ces deux figures emblématiques de la poésie kabyle.

On doit signaler préalablement que la dimension symbolique et figurative de la pensée de Cheikh Mohand Oulhoucine dans la société kabyle est très présente. Ses dires fondateurs se lèguent d'une génération à une autre, et constituent une base de valeurs qui forme « taqbaylit n weqbayli ».

La pensée et les dires de Cheikh Mohand Oulhoucine servent de guide spirituel pour toute une population qui s'inspire profondément de ses orientations. Cheikh Mohand gagne aussi la sympathie même des grands chercheurs universitaires, plusieurs

⁽¹⁾ Grande figure religieuse de la Kabylie, (1838-1901), saints local très vénéré. Cheikh est né à la fin des années trente du XIXe siècle, à Ait Ahmed, un petit hameau du village de Taqqa, dans la tribu des Ait Yahia située dans la région de Ain El Hammam (ex Michelet) en Grande Kabylie. IL est fils de Malha Tabuzehrit et de Muhend Larbi, après une longue maladie, il décède en 1901, à Ait Ahmed, au milieu de jours. Contrairement à la coutume on garda son corps trois jours avant de l'enterrer afin de permettre aux nombreux visiteurs, affluents de tous les horizons de la Kabylie, de voir une dernière fois le visage de Cheikh.

d'entre eux on lui a réservé des études de taille, dans lesquelles ils ont pu révéler la grandeur de ce personnage hors du commun.

Parmi ces études on cite, particulièrement, l'œuvre de Mouloud Mammeri intitulé : « *Yenna-as Ccix Muhend – Cheikh Mohand a dit* ». Cette œuvre dont il met en relief la pertinence de ses messages destinés aux populations de son époque, et même aux populations ultérieures. M. Mammeri a rapporté en berbère tout ce qui est encré dans la mémoire locale, ressourcé de ce que Cheikh Mohand a dit.

A propos de la complexité de la pensée de cheikh Mohand, Mammeri écrit en disant que : « *je ne puis dire en toute rigueur si l'analyse que j'en ai faite épuise le sens ni même ne le gauchit* »⁽¹⁾. Donc Mammeri savait bien que les pensées et les idées de Cheikh Mohand ne peuvent nullement être arrêtées au contraire. Ses dires qui fécondent les esprits, restent constamment à découvrir. Ils sont plus faciles à retenir quand ils se livrent en vers. Avec leurs charges sémantiques, ils forment une référence fondamentale et une importance source, dont les poètes kabyles contemporains se ressource en permanence.

Lounis Ait Menguellet est l'un des poètes kabyles contemporains qui ont beaucoup inspiré de la sagesse populaire en générale et celle de Cheikh Mohand en particulier. Pour mieux cerner cette inspiration on a bien consulté et consommé l'œuvre de Mouloud Mammeri « *Cheikh Mohand a dit* » pour dégager toutes les citations dites par Cheikh et qui occupent une place dans le champ créatif de Lounis Ait Menguellet.

Selon Farida Ait Ferroukh, le poète cible dans toutes ses inspirations les personnages connus pour être des dépositaires de savoir traditionnels, notamment le personnage emblématique Cheikh Mohand Oulhoucine. Elle confirme la présence de l'intertexte Oulhoucinien dans la poésie de Lounis Ait Menguellet en disant : « Dans l'œuvre d'Ait Menguellet le Cheikh Mohand est non seulement nommé, mais la référence à ces dires représente une instance d'intertextualité fécondante qui fait du

⁽¹⁾ M. Mammeri, Culture savante, culture vécue, éd, Tala, 1990 p. 232.

texte Mengueletien, un réceptacle ou le signifie Oulhoucinien entame un nouveau parcours »⁽¹⁾.

En effet, la présence de l'intertexte Oulhoucinien dans la poésie d'Ait Menguellet est fortement considérable, plusieurs de ses textes créaient en différentes étapes de son parcours poétique, montrent clairement cette présence de l'intertexte, qui se manifeste en plusieurs formes et procédés.

L'extrait poétique suivant montre l'un de ses procédés d'intertexte, dont il fait forte assimilation avec une structure formelle traditionnelle très récurrente dans les dire de Cheikh Mohand. Dans son poème « Furwat », Ait Menguellet dit⁽²⁾ :

Ay aḍar yeddān ḥafi	Toi qui va -nu pied
Ixuṣṣ lemmer di tceffuḍ	Tu manque tant de mémoire
Ayen i tḥefdeḍ di tikli	De Ce que la marche t'enseigne
Lemmer d taktabt ad tt-taruḍ	Tu remplirais des volumes
Ayen i k-d-ik-d-ggran di ccwami	Des cicatrices que tu portes
Ur tetteawadeḍ ad tettud	Jamais tu n'en oublierais
Deg webrid deg terḡa truḗi , ay aḥbib	Et le chemin où te guette la cassure
Ur tetteawadeḍ ad telḥuḍ	Jamais tu ne l'emprunterais

Cet extrait qui forme l'hypertexte poétique d'Ait Menguellet est une assimilation indirecte de l'hypotexte Oulhoucinien dont il dit⁽³⁾ :

Ay aseggad n tfiraqas	Chasseur de crabes
Taylewt-ik bezzaf tessed	En tes outres pleines à craquer

⁽¹⁾ F. Ait Ferroukh, Cheikh Mohand le souffle fécond , éd, awal –ibis, 2001, p. 136.

⁽²⁾ Voir poème, « Furwat », B. Sadouni, op. cit, p.297.

⁽³⁾ M. Mammeri, Inna-yas Ccix Muhend, éd, Inna-yas, ALGER, 1990, poème n °07 p.52.

Trennuḍ lqedd n tsuqas	En accumulant Pierre sur Pierre
I wallay amek iεemmed	Où as-tu l'esprit?
Win iεecqen deg tmenqas	Qui s'attache aux mauvaises querelles
Ḥader ṭṭabee ad ak-yesfed	Prenez garde de voir se briser
Imi tesεam lεadda-s	Vous avez des coutumes
A nḥell Ṛebbi ad tt-iεiwedⵉⵉ »	Nous allons

prier

Les ressemblances entre ces deux extraits sont très palpables, elles se situent plus particulièrement sur deux grands plans :

Sur le plan du contenu on constate que les deux textes reposent, essentiellement, sur des conseils pratiques adressés à des destinataires bien ciblés. Le message poétique de Cheikh Mohand est destiné, selon M. Mammeri ⁽¹⁾, aux Ait Kaci, la tribu très renommée dans son temps, pour revoir quelques-uns de leurs agissements orgueilleux. Ces agissements qui peuvent nuire à leur propre destin. Le message poétique de Lounis Ait Menguellet s'adresse, pratiquement, aux Kabyles de son époque, pour être conscient de leur sort et d'être vigilant, afin de faire aboutir leur revendication identitaire.

Sur le plan de la forme, on constate aussi que les deux textes présentent une ressemblance syntaxique. Ces deux énoncés sont composés de deux parties, la seconde complète la première. Les deux textes commencent par l'emploi de la particule du vocatif « ay », qui signifie l'orientation du discours, à prédominance conative, vers un destinataire ciblé par le message poétique des deux auteurs.

Dans plusieurs passages de son poème « *D nnuba-k freḥ* », Lounis Ait Menguellet reprend d'une manière directe le texte source de Cheikh Mohand, ou par d'autres termes de G. Genette, le poète dans son hypertexte imite l'hypotexte par la

⁽¹⁾ M. Mammeri, op. cit, p.

transposition formelle et sémantique. L'exemple suivant, qui est un extrait du poème cité, illustre ce cas où l'hypertexte dérive d'une manière directe, de l'hypotexte ⁽¹⁾. Lounis Ait Menguellet dit dans cet extrait :

Ifer ibawen	Plante de fève
Yegman d asawen	Poussée vers le haut
Xlan-tt a əcra	Dix personnes peuvent la détruire
Yeḥya-tt-id yiwen	Et une seule peut la reconstruire

Le texte original (hypotexte) de Cheikh Mohand est rapporté par M. Mammeri dans son ouvrage « *Yenna-as Ccix Muhend* ». L'auteur a pu sauvegarder en tamazight l'histoire qui est derrière la naissance de ce texte. Cette histoire selon M. Mammeri dit que :

Yiwwas tusa-d yiwet n tmettut ù yer Ccix, tebda la s-tettru. Inn yas Ccix: Acu kem-yuù yen?

Tenna-as: Kkatent deg-i tulawin s wawal

Inna-as: Amek ?

Tenna-as; Anəam a Ccix, d isefra kan n tulawin, kečč tezzriđ ur ixfi wara fell-ak .

Inna-as: acu m-d-qqarent?

Tenna-as: A Ccix, ssetḥaù a k-ten-id eiwdeù γ

Inna-as : Σuhdeyù , imi yi-d-nniđ , ar a ten-id-eiwdeđ.

Tenna-as : Anəam a Ccix , nek yiwen n mmi kan ay seiγ, nitenti, a Rebbi barek, kul yiwet acal tesəa.

⁽¹⁾ Voir poème « D nuba-k freḥ », B. Sadouni, op, cit. p. 151.

Inna-as : Isin akinna, niy wigi d lumur n Rebbi?

Tenna-as : A Ccix, nek akken i yileu y, nitenti walant akken nniḍen

Inna-as : Amek?

Tenna-as : Tella yiwet a tettaemil a tcennu zdat-i, teqqar-as:

Ay ifer ibawen

Igman d asawen

Amek ara k-id-yas yides

A win yesεan yiwen

Tenna-as: Anεam a Ccix, nek awal-a yerḥa-yi.

Inna-as: Ma daya, d ayen isehlen.

Tenna-as: Amek, anεam a Ccix?

Inna-yas; ad am mley amek ar-asent ttaraḍ

Tenn-yas: Anεam a Ccix amek?

Inna-as : Qqar-asent

Ay ifer ibawen

Yegman d asawen

Xlan-tt εacra

Yehya-tt-id yiwen

On constate que ce texte qui est un hypotexte par rapport au texte de Lounis Ait Menguellet, il devient un hypertexte par rapport au texte chanté par la femme citée dans le contexte de l'histoire. En d'autre terme, Cheikh Mohand lui-même a bien parodié le texte chanté, en transformant le dernier vers : « Amek ara k-id-yas yides ,, a win yesεan yiwen », qui devient dans son texte : « Xlan-tt εacra ,, yehya-tt-id yiwen ». Cette transformation a pour objectif l'orientation de son interlocuteur, par ce

conseil pratique qui lui servira de guide pour échapper à la méchanceté des femmes de son entourage.

Le poète Ait Menguellet a repris le texte de Cheikh Mohand Oulhoucine, sans aucune transformation apparente, mais le contexte générale de son poème «D nnuba-k freh» lui attribut une autre dimension sémantique. Le poète (re) contextualité le sens et le dote d'autres significations, à la fois politique et identitaire. Il affirme que l'efficacité et la productivité ne dépendent pas du nombre de personnes que l'on pouvait avoir, mais plutôt de l'intelligence. C'est le cas des kabyles qui sont réellement minoritaire par rapport à leurs adversaires, mais par leur intelligence et leur efficacité ils peuvent bien faire aboutir leur combat identitaire à une fin heureuse. Cette fin qui est bien exprimée dans le refrain de son poème, dont il dit : Yewweḍ-d wass-nni, nettraḡu s tufra . D nnuba-k freh

Beaucoup d'autres exemples illustrent parfaitement l'intertexte Oulhoucinien dans l'œuvre de Lounis Ait Menguellet. Si on prend par exemple la notion de « Tamussni et l'amusnaw » tel qu'elle a été décrite dans les dires de Cheikh Mohand, on remarque qu'elle occupe une place saillante dans le contenu des textes poétiques du poète.

Le terme « Amusnaw », vient de « Tamussni » qui revêt une importance capitale dans la société kabyle traditionnelle, elle est l'un des piliers qui composent l'échelle de valeurs qui forme la « kabyllité d'un kabyle – taqbaylit n weqbayli ». *L'amusnaw* est un modèle de savoir, de sagesse, de science et de reconnaissance. D'après M. Mammeri *L'Amusnaw* « doit également connaître la poésie et d'en produire, car la poésie constitue le plus haut degré du savoir et la preuve formelle de la maîtrise du verbe »⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Voir l'interview de Mouloud Mammeri avec Pierre Bourdieu, « sur la poésie orale kabyle » in culture savante culture vécue, édition Tala, 1991.

Le poète contemporain, précisément Lounis Ait Menguellet, puise de cette notion de *Tamussni* d'une manière très large. Le poète lui-même espère atteindre un jour le statut que la société réserve à *l'amusnaw* et acquérir d'avantage des vertus de *tamussni*. Dans le quatrain suivant relevé de son long poème « Amusnaw »⁽¹⁾ le poète dit :

Awi yeddán d wi t-yifen	O! Peut-on fréquenter le meilleur que soi
Ad yetteanad ad t- yaweḍ	Pour qu'on puisse l'égalé
Wama win i d-nemsawa	Tandis qu'entre égaul
Ula wi irefdén wayeḍ	Nul ne bénéficiera de l'autre

Cet extrait forme la première séquence de son poème *Amusnaw*. Ce poème de 72 vers, apparaît dans son album de sept chansons intitulé : « awal »². Cet extrait constitue une adaptation bien précise d'un sizain très connu de Cheikh Mohand, dont il dit⁽³⁾ :

Awi yeddán d wi t-yifen	O! Peut-on fréquenter le meilleur que soi
Ad yur-s iéaned a t-yaweḍ	Pour qu'on puisse l'égalé
Ad d-idḥu seg wi i ttearfen	Nous deviendrons de qui étant érudit
Lawleyya i d-nxuleḍ	Les saints que nous fréquentons
Nekkni s leibad nemsawa	Nous les humains nous sommes égaul
Ula wi inejmen wayeḍ	Nul ne bénéficiera de l'autre

Si on compare ces deux extraits (l'hypotexte et l'hypertexte), on constate aisément que le poète Ait Menguellet a opéré des changements ciblés dans son

⁽¹⁾ Voir poème Amusnaw, B. Sadouni, op. cit, p. 308.

⁽²⁾ L'album intitulé : « Awal », édité chez Akobu Music, sortie en 1993, comprend sept chansons : *izurar yef idurar, Labas ay ahibib labas, Awi run, Ccna-agi d amehbul, tameyra, Awal, Amusnaw*.

⁽³⁾ M. Mammeri, Inna-yas Ccix Muhend, p. 88.

hypertexte. Ces changements qu'on peut apercevoir sur plusieurs niveaux : au niveau de la versification, la strophe de Cheikh était un sizain, elle devient dans son poème un quatrain par la suppression de deux vers internes, le troisième et le quatrième. Cette suppression de ces deux vers internes à une connotation bien ciblée dans son message poétique, il voulait bien garder l'aspect laïque dans son discours, car les deux vers supprimés ce sont des vers qui parle des saints dépositaires du savoir a connotation religieuse : Ad d-idḥu seg wi i ttearfen

Lawleyya i d-nxuled

Au niveau de lexicque, on aperçoit que le poète cherche la pureté de la langue en chassant les emprunts notamment à l'arabe. Dans son hypertexte le poète opère des modifications dans le troisième et le quatrième vers qui correspond aux cinquième et le sixième vers de l'hypotexte, il substitue (*wigi*) à la place de (*leibad*), et remplace (*inejmen*) par le mot « *irefden* ».

Et tout état de cause, si le poète transforme son hypertexte c'est pour faire naître d'autres significations ciblé par son message poétique. Selon R. Allaoua, cette transformation résulte du fait que « le poète croit en le Cheikh comme maître dépositaire du savoir traditionnelle, et non en tant que saint tutélaire d'une force transcendante, le poète devêt le Cheikh de toutes formes d'obédiences religieuses, donc de toute sacralité mal placée »⁽¹⁾.

Dans son poème « *Amusnaw* » le poète Lounis Ait Menguellet tient un discours à double voix, ce qui relève de la notion du dialogisme. Dans ses premiers couplés, le poète apparaît optimiste et confiant, il espérait à des bonnes choses si il était un Amussnaw « *Lukan Iliy d Amusnaw* ». Et dans l'autres couplés, le poète apparaît trop

⁽¹⁾ A . RABHI , Analyse linguistique et stylistique de l'œuvre poétique de Lounis Aït Menguellet, texte Kabyle et traduction française, thèse de Doctorat , Université de Provence , Paris, 2009 p.35.

alarmiste et plein de pessimisme, puisqu'il n'était pas un Amussnaw « *Imi url liy d amusnaw* ».

Avec cette double voix on remarqué, que le narrateur, qui est le poète lui-même, est en situation de la déconstruction et dans un état hystérogène : il est à la fois optimiste et pessimiste. Une situation qui traduit le réel de son vécu instable, le vécu qu'il partage avec ses confrères avec beaucoup d'amertume. Il souhaite être un Amussnaw pour avoir la force d'influencer les esprits, et de guider les peuples avec sagesse. La sagesse qui mène vers un véritable changement positif au sein de sa société. Cette vision Menguelatienne est bien exprimée dans le dernier passage de son poème « Amussnaw », quand il dit :

Maeni ma lliy d amussnaw	Mais si j'étais un Amusnaw
A lqum ad-beddley tikli-k	Je changerai le comportement des gens
A d-yas Rebbi ti tirga-w	Dans mon rêve, dieu viendra
A d-yini lhu d yiman-ik	Me dira : occupe-toi de ce qui te regarde

L'influence Oulhoucinienne apparaît aussi dans un autre de ses poèmes, celui qui s'intitule précisément « *Di ssuq* »⁽¹⁾. Dans l'avant dernière strôgthe, Ait Menguellet cite explicitement une des nombreuses citations implacables de Cheikh Mohand. Il dit dans cette strophe :

I wid iceffun	Pour ceux qui se souviennent
Yenna ccix deg wawal-is :	Le cheikh a dit dans son verbe
<i>Lmumnin ad akk hlun</i>	Tous les croyants guériront
<i>Ma d imcumen ad mseglun</i>	Les maudits s'emporteront les uns les autres

⁽¹⁾ Voir, poème, « *Di ssuq* » B. Sadouni, p. 326.

Cette citation est immédiatement repérable grâce à l'usage de marque typographique spécifique, celle d'attribution directe à l'auteur, propriétaire de la citation, avec des formules connues, tel que : «**Yenna ccix deg wawal-is** ».

A propos de l'origine de cette citation Oulhoucinienne, M. Mammeri rapporte son histoire, en détaille et en berbère, dans son ouvrage « Inna-yas Ccix Muhend ». Cette histoire est celle d'une femme qui vient rendre visite à Cheikh et lui raconte son rêve⁽¹⁾:

Tekker-d yiwwas Fatima n At Hemmudi, tenna-as :

Anɛam a Ccix, urgay targit laɛca.

Inna-as Ccix : D lxiir!

Tenna-as : Anɛam a Ccix, urgay qqiment txuniyin-ik la ddekkirent,

armi tenna-as yiwet:

Awellaḥ ar k-azney a ṭṭir

Abrid-ik ɛddi Ḥeyyun

Selli yef ssyadi ṣṣellaḥ

Wid yettɛawazen ur ɛggun

Lmumnin ad akk helken

Lɛɛṣṣat ad akk ḥlun

Inna-as Ccix : Σuhdey Ṛebbi awal-agi ma qebley-am-t

Tenna-as : ih amek anɛam a Ccix?

Inna-as : Nek ad am-iniy:

Lmumnin ad akk ḥlun

L ɛ ɛṣṣat ad mseglun

⁽¹⁾ M. Mammeri, op. cit, p. 136 ,137.

On remarque que la citation de Cheikh Mohand n'est qu'une transformation intelligible du dernier vers du texte cité par Fatima n At Hemmudi, en inversant complètement le sens. Lounis, à son tour, a repris cette citation de Cheikh, en opérant des transformations bien ciblés, notamment dans la deuxième phrase dont il supprime le lexème « Læssat » qui est un emprunt à l'arabe à connotation religieuse, en le remplaçant par « Imcumen », qui est un terme typiquement amazigh, chargé de sens à connotation sociale et politique.

Le recours du poète à ce type de citation proverbiale transformée lui permet d'illustrer ses idées, et d'argumenter ses visions des choses, parfois elle constitue le moyen le plus fécond qui renforce la valeur esthétique de ses textes poétiques.

On remarque aussi, que cette strophe extrait de son poème « Dis ssuq », s'ouvre avec la phrase « *i wid iceffun* », Une phrase chargée de sens, dont le poète évoque la notion de mémoire et interpelle, d'une manière allusive, la citation de Cheikh Mohand qui dit⁽¹⁾:

Ayen nesselmeḍ

Tout ce qu'on a enseigné

Wa yettu-t

Certains l'oublent

Wa yettazut

D'autres l'altèrent

Cette notion de mémoire est bien mise en relief dans le champ poétique de Lounis Ait Menguelet : (Tatut) et (Cfawat)⁽²⁾, se sont deux grandes notions qui caractérisent son oeuvre, notamment ses derniers Albums. Il s'y t'inspiré profondément des dires de Cheikh Mohand qui ont trait à cette notion de mémoire qui fait défaut aux

⁽¹⁾ M. Mammeri, op, cit, p. 150.

⁽²⁾ On reviendra sur ces isotopies dans l'œuvre de Lounis dans le chapitre 04.

Kabyles. Dans plusieurs de ses poèmes¹, il s'adresse aux Kabyles de faire recours à leur mémoire pour ne pas tomber dans l'échec.

Nous soulignons, en fin, que le poète Ait Menguellet à beaucoup inspiré des direurs fondateurs de Cheikh Mohand et de son souffle fécond si en veut reprendre les termes de F. Ait Farroukh, ce qui lui a permis de nourrir son champ poétique et d'enrichir son imaginaire créatif.

Conclusion :

Comme nous l'avons souligné au début de ce chapitre, notre objectif était de dégager les différentes formes de l'intertextualité qui se manifestent, d'une manière ou d'une autre, dans la poésie de Lounis Ait Menguellet.

En effet, notre analyse basée sur plusieurs textes de son répertoire poétique, nous a révélé la présence de plusieurs formes et pratiques de l'intertextualité, notamment celles qui ont trait aux relations de coprésence, tel que : la citation, la référence, l'allusion, ou ce qui relève des pratiques de l'hypertextualité tel que : la parodie, en transformant des textes préexistants et le pastiche, en imitant des styles de ses prédécesseurs.

Le recours d'Ait Menguellet à toutes ces formes et pratiques de l'intertextualité, lui ont permis de féconder fructueusement son champ poétique, et de renforcer la valeur esthétique de sa poésie. Ces formes et pratiques reposent essentiellement sur des données patrimoniales riches et diversifiées, qui englobent pratiquement tous les

⁽¹⁾ Voir par exemple les poèmes suivants : *Turwat* (Γas neqqar-itent, neggum ad necfu), *Tirgwa* (neçça leħcic n tatut, nugi ad necfu, ayen nebya nettargu-t ššbeh a t-nettu) *Dda yidir* (Rray-nneyû d axessar, yessekcem-aû di yir lû ar, asmi d-neffeyû dû ya nettu).

adages populaires notamment les dictons et proverbes, les maximes et les sentences et les dits féconds de quelques personnalités littéraires émergées, remarquablement, au sein de la société kabyle traditionnelle, on cite particulièrement les deux figures emblématiques très renommées : Si Mohand Ou Mhand et Cheikh Mohand Oulhoucine.

Chapitre IV



La poéticité de l'intertextualité dans L'œuvre d'Ait Menguellet

Introduction

Dans le chapitre précédent, nous avons pu montrer la présence de plusieurs formes et pratiques de l'intertextualité dans l'œuvre de Lounis Ait Menguellet. Ces formes et pratiques qui se basent plus particulièrement sur deux types de relations intertextuelles : les relations de coprésence qui relient entre deux ou plusieurs textes, et les relations de dérivation qui unissent un texte à un autre.

Dans le présent chapitre, nous essayerons d'aborder la dimension de la poéticité de l'intertextualité dans l'œuvre d'Ait Menguellet, ou en d'autres termes les éléments d'intertextualité qui caractérisent son texte poétique et lui attribuent un caché particulier de la littérarité.

Pour mieux cerner cet objectif, nous allons axer notre analyse sur deux axes essentiels, qui forment, à notre avis, la moelle de sa poéticité intertextuelle, ceux de : l'authenticité et l'universalité.

Dans le premier axe qui traite l'authenticité de l'intertexte dans l'œuvre de Lounis Ait Menguellet, nous n'allons pas revenir sur les données patrimoniales qui forment une ressource inépuisable, qui alimente, sans cesse, son imaginaire créatif, mais nous allons nous limiter à un ensemble de textes poétiques regroupés dans son album intitulé : « Tiregwa », qui présente à nos yeux un échantillon particulier dans le processus créatif du poète. Les textes poétiques de « Tiregwa » reposent sur un procédé d'intertexte interne, dont les anciens textes s'interfèrent avec les nouveaux textes dans une symbiose très symbolique, pleine de sens renouvelés par le fait de la réécriture.

Et dans le deuxième axe dont on aborde l'universalité dans l'œuvre du poète, nous n'allons pas aussi exposer toute la dimension de cette universalité, fruit de ses multiples lectures, mais nous allons nous limiter à un seul poème de son répertoire celui qui s'intitule : « Ammi - mon fils ». Ce long poème est inspiré, principalement, de l'œuvre renommée de Nicolas Machiavel qui s'intitule : « Le prince », éditée en 1532, cinq ans après sa mort.

I - L'authenticité d'intertexte dans l'œuvre d'Ait Menguellet

Comme nous l'avons déjà signalé, nous n'allons pas revenir sur les données patrimoniales qui forment un support de l'authenticité d'intertexte dans l'œuvre du poète, mais notre analyse sera axée sur les textes poétiques contenus dans son album : « Tiregwa ».

Dans cette analyse réservée aux textes poétiques de « tiregwa », nous essayerons d'aborder trois points essentiels : dans le premier point, nous procéderons à

la présentation de l'album « Tiregwa » avec toute sa composante poétique. Dans le second point nous examinerons, d'une manière détaillée, les aspects de la réécriture thématique, tel qu'ils se présentent dans le contenu de la matière poétique de cet album. Et dans le derniers point nous aborderons quelques éléments théoriques relatifs à l'approche de M. Rifaterre⁽¹⁾ sur l'intertexte, notamment la question des isotopies et le champs lexico-sémantique, avec une application directe sur les poésie de « tiregwa».

I -1 Présentation de l'album « Tiregwa » :

« Tiregwa »⁽²⁾, qu'on peut traduire par les « canaux », est un titre d'un album de Lounis Ait Menguellet, édité le 16 janvier 1999⁽³⁾. Le titre de cet album « Tiregwa » a été proposé par un citoyen de la commune de Melbou (Bejaia), qui se nomme M'barek M'henni, suite à l'appel lancé par le poète invitant ses fans à contribuer à l'appellation de son nouveau album. Cet appel a été lancé sur les ondes de la chaîneII dans l'émission « afud n tsebhit), animé par Arezki Azouz, et Madjid Ben Belkacem.

L'album « Tiregwa » forme une œuvre de masse qui comporte une foisonnante poésie de 560 vers. Le poète reprend, pratiquement, toutes les chansons de sa carrière artistique, allant de la première chanson (ma truḍ - si tu pleures) enregistrer en 1967 jusqu'à son album (Aseggas - l'heureuse année), enregistré deux ou trois année avant la sortie de son album « Tiregwa ».

Le contenu textuel de « Tiregwa » forme un immense intertexte qui réunie, en condensation, pas moins de 130 poèmes, produits en trente ans de carrière artistique.

Cet œuvre porte aussi le titre « Inagan »⁽⁴⁾. A propos de ce titre Aït Menguellet explique en disant que : « C'est le Seule qui a trouvé le titre de l'album pour y répondre. En effet, lorsqu'il me l'a envoyé, il l'a expliqué en disant que la chanson telle qu'elle était conçu, décrivait et peinait plusieurs situations d'une histoire pleine

⁽¹⁾ L'approche M. Rifaterre sur l'intertexte à été évoquée dans le chapitre théorique,

⁽²⁾ Le poète à fait appel à son publique pour participer à l'appellation de son nouveau album. Le titre « Tiregwa » a été proposé par un citoyen de la commune de Melbou (Bejaia), M'barek M'henni.

⁽³⁾ L'édition de cet album coïncide avec son anniversaire, célébré une journée après, le 17 janvier.

⁽⁴⁾ Provenant de même tirage au sort, de Benali, anesthésiste à l'hôpital du Grace (Paris)

de bouleversement, de changement. Ces dernières années, on les a vécues à 100 km / heure. C'est un pan et notre histoire que nous nous aurions dû vivre une période beaucoup plus longue. C'es une page importante de notre histoire »⁽¹⁾.

Sur le plan musical, l'album « Tiregwa » est divisé en dix parties séparées par des brefs segments internes de musiques instrumentales. Ces morceaux se distinguent, notamment, par l'absence de refrain de deux vers, seul le dernier morceau est martelé par bref refrain de deux vers et même ce refrain n'est point un refrain figé, seul le dernier vers est fixe, le premier alternant entre trois variantes.

Les mélodies, comme pour assuré la continuité, les unités de l'œuvre ne sont pas très différentes les une des autres à moins que ce ne sont là un effet de la magie de verbe. Deux, trois notes, de temps à autre, viennent nous rappeler une musique d'antan, juste un zeste de « déjà » entendu, comme un parfum de l'aire.

L'ensemble des poèmes que regroupe l'album n'est pas titré, seul le paramètre musical (changement de rythme) nous révèle l'existence de dix chansons, réparties comme suit :

- 1- Iđaq wul - + Jamila
- 2- Ttejra ilili - + La ttnadiy fell-am.
- 3- Lehlak - + Dayrib
- 4- Nemnam + - Kul yiwen
- 5- Anef - iyi kan + Aqbayli + (Anida n-teğğam mmi-Amjahed-Aeetttar)
- 6- Ay agu + tibratin + (A lmus-iw)⁽²⁾.
- 7- Lekdeb d lbatttel + Ğğget-iyi - + (Amacahu)
- 8- Qim deg rebbi-w - + wi d iruhen + (Acimi)

⁽¹⁾ Moh Cherbi, Arezki Khouas, *Chanson kabyle et identité berbère, L'œuvre d'Ait Menguellet*, édition, Paris – Méditerranée, 2000 P. 226

⁽²⁾ Une partie des ces textes ont été chantés par son fils Djaafar.

- 9- Afennan – + Furwat + (akwen – ixdeε Rebbi – - Abrid n temzi – - Awal)
- 10- Uma s tidet + (di ssuq - ayla-m - iminig n-yiḍ - Siwel-iyi – d tamacahut)

I - 2 La réécriture thématique dans Tiregwa :

Comme nous l'avons déjà évoqué dans le premier chapitre⁽¹⁾, la réécriture veut dire l'action de réécrire un texte pour en améliorer la forme ou pour l'adapter à d'autres textes. Si on veut être plus explicite le mot réécriture renvoi à un texte, écrit à partir d'un autre texte, ce qui relève, d'une manière ou d'une autre, de l'intertextualité. Mais si l'intertextualité se limite aux rapports existants entre plusieurs textes d'auteurs différents, la réécriture selon Anne Claire Gignoux « Ne se fait pas nécessairement d'un auteur à l'autre, mais il arrive aussi qu'un auteur se récrive lui-même ... Cette pratique est fréquente, que ce soit à l'intérieur d'un livre (réécriture intratextuelle)⁽²⁾ ou d'un livre à l'autre d'un même auteur (réécriture macrotextuelle)⁽³⁾.

C'est cette pratique de la réécriture macrotextuelle qui nous intéresse dans notre analyse des textes poétiques de « Tiregwa », puisque le poète Lounis Ait Menguellet dans la totalité de ces textes se récrive lui-même.

Dans cette analyse nous ne prétendant pas aborder tous les aspects de la réécriture existant dans l'œuvre « Tiregwa », mais nous allons nous limité à un seul aspect, c'est celui de la réécriture thématique du contenu textuel de cet album. Nous entendant par la réécriture thématique, les mutations sémantiques faites par le poète au niveau des ses thèmes majeurs produits dans ses premières œuvres et leurs devenir dans l'œuvre de « Tiregwa ».

⁽¹⁾ Voir les données théoriques sur la réécriture, chapitre 01, p.

⁽²⁾ Dans la réécriture intratextuelle, le renvoi se fait à l'intérieur d'un même livre, il ne s'agit pas de renvoyer à des textes d'autrui, mais à des textes de même auteur.

⁽³⁾ La réécriture macrotextuelle est la réécriture d'un auteur par lui-même.

Les thèmes abordés dans la poésie de Lounis Aït Menguellet sont fort variés et diversifiés, mais ils convergent tous à exprimer le malaise et le bien être de l'être humain en général, et celui du kabyle en particulier. Les thèmes tel que : l'amour, la politique, la revendication identitaire, les faits sociaux et les inquiétudes métaphysiques et philosophique ce sont, en fait des thèmes qui se complètent et qui forment ses préoccupations fondamentales exprimées, d'une manière ingénieuse, toute au long de sa carrière artistique. Ces préoccupations, dans leur ensemble, appartiennent à la nature humaine. M. Mammeri affirme cette tendance thématique dans le champ poétique kabyle en disant que : « De tous les temps la poésie kabyle a exprimé le malaise de l'être humain, et ses problèmes liés au destin et la fatalité du libre arbitre, en les rapportant aux fais de la société »⁽¹⁾.

Dans l'album « Tiregwa », Aït Menguellet reprend, pratiquement, toute cette thématique abordée dans ses anciennes œuvres, avec des visions renouvelées et des idées réitérées selon l'évolution liée à sa propre personne, et aux changements que sa société a subit au fil du temps. Chabane Ouahioune affirme que « Ses dernières compositions nous renvoient aux premières dont elles sont, en réalité des compléments, des additifs des conclusions mieux étudiées, mieux élaborées »⁽²⁾.

Si on aborde l'analyse proprement dite des poésies de cet album, on remarque que les éléments de la réécriture apparaissent, déjà, dans sa première strophe introductive, en annonçant sa remontée dans le temps. Une remontée qui lui permet de parcourir son long fleuve tranquille, qui est sa carrière poétique, en comptant sur sa mémoire ou vraisemblablement sur son asefru. Le poète dit en reculant :

Xedmey leḥsab ur cfiy	J'ai refis mes calculs
Akken ad-mmektiy	Pour me remémorer
Temzi-w tædda am-waḍu	Ma jeunesse passé comme le vent

⁽¹⁾ M. Mammeri, les poèmes kabyles anciens

⁽²⁾ Ouahioune C, Randonnées avec Aït Menguellet, éd, Enap, p 134

Skedd-anida ur lhiy	j'ai parcouru tous les lieux
Ass-a d ayen eyiy	Maintenant je suis fatigué
Mačči d yiwet ad as-necfu	Et mes souvenirs sont vagues

Si sa mémoire lui fait défaut, et s'il n'a que de faibles souvenirs de son point de départ, de son passé lointain et de sa belle étoile, heureusement, il y a le asefru comme perpétuel repère :

Ma iereq-i wansi d-kkiy	Mais si j'ignore d'où je viens
Zzher i-y-seir	J' ai de la chance
Yella later d asefru	que le poème me soit témoin

Cette remontée dans le temps, et cette visite programmée aux tréfonds de sa mémoire répondent aux besoins de se remettre en question, de se revoir, et de se réviser pour faire le point de sa situation actuelle ou simplement se soulager par les dires qu'il partage avec ses siens.

Nous remarquons que cette strophe introductive est bien structurée, elle forme une ouverture sur le passé lointain vécu par le poète. Les strophes qui suivent chacune relatent des faits et souvenirs dissimulés dans les contenus de ses poésies anciennes. Ces poésies anciennes forment dans leurs essences une source de sa réécriture thématique. Dans notre analyse nous allons nous limiter à trois principaux thèmes, qui ont été réécrits par le poète avec des visions renouvelées et dans un champ sémantique particulier. Ces thèmes choisis sont les suivants : l'amour et sentiment, l'identité et la politique, l'artiste et son œuvre.

2-1 Amour et sentiments :

Le retour aux années d'or⁽¹⁾ est clairement apparent dans le contenu de « Tiregwa », les indices de la réécriture du thème de l'amour et sentiments englobent, pratiquement, un plus grand nombre de strophes de l'ensemble des poésies de l'album, on dénombre plus de vingt (20) strophes don il évoque d'une manière directe ces poèmes anciens de l'amour et sentiments.

Dans chaque strophe, le poète fait appel à plusieurs de ses poèmes, avec sa propre forme de la réécriture, qui ressemble à un montage poétique bien réfléchi. Si on prend par exemple la strophe suivante :

Ma selbey lexbar siwed-it	Si je perds raison informe-les
A lwiza fhem-it	Toi Louiza tu dois comprendre
Dddunit d lbir n ssem	Que la vie est un puits de poison
Ayen iæddan di temzi	Tout ce qu'on a vécu en jeunesse
Iruh ur nezri	Est passé sans qu'on profite
Almi d assa-a i s-giy isem	je viens juste de le nommer
Sliy i uṭaksi yuywas	j'ai entendu le klaxon du taxi
Hsiy yiwweḍ-d wass	je savais que le jour est arrivé
Ul-iw yugi ad yessusem	mon Cœur ne cesse de pleurer
Uriy-as tabrat n slam	je lui avais écrits une lettre du Salut
Yesseḥzan leqlam	avec une plume affligée
Almi nnrey ù d yusirem	je me suis disputé avec l'espoir

⁽¹⁾ « Les années d'ors », est l'appellation donnée à l'ensemble de chansons d'amour que le poète avait produit en ses débuts de carrière artistique.

Une simple lecture du contenu de cette strophe, nous révèle aisément que le poète a fait recours à plusieurs textes sources, ou ce que G. Genette appelle l'hypotexte. Ces textes sources sont les poèmes de son ancien répertoire, dont il ne cite que des brèves phrases poétiques ou carrément des titres de chaque poème. Dans cette strophe le poète a jumelé pas moins de cinq poèmes de son ancien répertoire, parmi ces poèmes anciens on trouve : « Ma selbey a Lwiza, ddunit lbir n ssem, sliù i uîtaksi, uriù-as tabrat n slam... ». Ces poèmes références réécrits d'une manière croisée dans cette strophe, a bien permet au poète de renouveler son champ sémantique et de tisser a nouveau son message poétique.

La réécriture de cette thématique d'amour dans son album Tiregwa, forme une redondance de plusieurs sentiments, notamment ceux de désespoir et d'échec. L'émotion d'amour demeure, chez Lounis, mêlée, en permanence, d'amertume et de souvenirs d'une jeunesse brisée et privée d'atteindre ce modèle d'amour idéalisé tellement désiré. Car si le poète a bien récité les noms de ses bien-aimées tel que : Louisa, Djamilia, Elkayssa et bien d'autres, le constat est toujours le même, nulle n'a pu lui offrir l'assurance d'une affection aboutée.

Les strophes qui traitent de l'amour et sentiments se terminent généralement par l'annonce d'un échec perpétuel, qui harcèle l'esprit du poète en permanence. Djamilia dont il a beaucoup rêvé dans sa jeunesse, en disant :

Neřǵa lexbar-im	On a attendu tes nouvelles
Ur d-yusi ara	Qui ne parviendra plus
Nurǵa lexyal-im	On a attendu ton apparition
Fell-am nerǵa	De toi on est très amoureux
Awi-d afus-im	Donne moi ta main
Sken-iyi-d udem-im	montre moi ton visage
I yecbeḥ yisem-im	Ah qu'il est beau ton nom
A Ğamila	A Djamilia

Aujourd'hui, que le poète atteint sa vieillesse, il revoit cette amour comme un rêve, venu des temps lointains, déclamant le non aboutissement. Djamila « n'a jamais donné de ses nouvelle - ur d-yusi lexbar-is », « n'a jamais tendu sa main – ur d-tefki afus-is » et « n'a jamais montré son visage – ur d-teskin udem-is », elle demeure mystérieuse et énigmatique. C'est ce qu'il affirme dans son texte « Tiregwa » quand il dit :

Ĝamila iædda yisem-is	Le nom de Djamila n'est qu'un souvenir
Ur ssiney udem-is	Je ne connais point son visage
Di tnafa i tt-id-mmlaley	Je l'aperçois que dans mes rêves

On constate que le poète dans son hypertexte révèle d'une manière claire quelques vérités dissimulées dans son hypotexte. Avec ce procédé de la réécriture que le poète provient à transposer ses multiples textes (sources/cibles), pour tisser la trame de fond de son nouveau message poétique.

2-2 La politique et la revendication identitaire :

Dans les textes de « Tiregwa », le poète revient, d'une manière remarquable, sur la thématique de la politique et de la revendication identitaire ⁽¹⁾. Presque une très grande partie des poésies de l'album traite cette thématique. Une mosaïque de textes poétiques tirée de son répertoire, s'interfère d'une strophe à une autre, donnant naissance à des significations autres que les significations d'origines.

Quelques strophes de cet album, renvoient à plusieurs poèmes à la fois, et chaque poème forme un hypotexte chargé de sens. Le poète dans son hypertexte, procède à un montage poétique dans lequel il récrive à sa façon ses propres poésies. Il dit, à titre d'exemple, dans cette strophe :

Ammi leqraya tekfiđ	Mon fils, tu as achevé tes études
Ma yella tecfiđ	Mais si tu souviens

⁽¹⁾ Ces deux thèmes sont étroitement liés dans les œuvres poétiques de plusieurs poètes kabyles contemporains.

Fur-k ad k-rren d aqerru	Méfier-toi de gouverner
Nezra zṛran ka tezriḍ	On sait qu'ils savent ce que tu sais
Fehmen ka tebyiḍ	ils savent ce que tu désire
A k-d-ssbedden ayurru	Ils t'importeront par des illusions
Lhud d tayri teḡḡiḍ	Occupe toi de ton amour
Taxzant a tt-telliḍ	ouvre ton ultime coffre
Deg-s i yeffer ddwa n ḥellu	Tu trouveras ton remède
Abeḥri nni d-iffalen	Cette brise envahissante
A k-isfeḍ allen	te séchera tes larmes
Kra icudden a t-yefru	Et trouvera solution à tous tes maux

On constate que le contenu de cette strophe est composé, principalement, de quatre longs poèmes, tirés de son ancien répertoire. Ces poèmes sont les suivants : « Ammi – mon fils », « neéra - nous savons », « tayri – l'amour », « abeêri – la brise ». Le poète renvoi aux textes absents qui forment le contenu de ses poèmes références, uniquement par un simple titre, ou par une phrase poétique. L'ensemble de ce mixage forme la trame de fond de son message poétique, basé essentiellement sur les rouages politiques du pouvoir en place.

Pour plus de précision, nous essayerons, à l'aide de ce tableau, de voir comment se manifeste ce transfert thématique entre les textes sources et les textes cibles :

Le poème	Texte source (hypotexte)	Texte cible (hypertexte)
1 – Ammi	Ammi leqraya tekfiḍ	Ammi leqraya tekfiḍ
	D acu yer i k-id-tessufey	Ma yella tecfiḍ
	Ayen akk i tættbeḍ teṛriḍ	yur-k ad k-rren d aqerru
	Mel-iyi-d ad ak-ferḥey	
	Nezra la tzerrem	Nezra zran ka tezriḍ
2 – Nezra	Xas ma tedylem	Fehmen ka tebrīḍ
	Ma yeggra-d yiwen icfan	A k-d-ssbedden ayurru
	Ad d-yini ayen ilan	
	Ad ken-id-yessefhem	
	Lliy taxzant i řelqen	Lhud d tayri teğğīḍ
3 – Tayri	Seg wasmi akken	Taxzant a tt-telliḍ
	mezziyeù γ	

	Taktabt n lħub i serseu ħ	Deg-s I yeffer ddwa n ħellu
	Yuli-tt uħ ebbaħ teqqim	
	Ay abeħri d-iffalen	Abeħri nni d-iffalen
4 – Abeħri	Mel-iyi-d wi k-ilan	A k-isfeħ allen
	Amek ur d iyi-tessinem ara	Kra icudden a t-yefru
	Tettamnem yess-i meħħa	
	D kenwi i yi-d-isnulfan	

On constate que le texte cible (hypertexte) dans sa totalité comprend quatre énoncés poétiques qui renvoient d'une manière implicite à quatre long poèmes du répertoire du poète. Ces énoncés forment une matière référence de ses hypotextes. Le poète ne relate pas tous les contenus auxquels il renvoi, mais il les interpelle uniquement par ces énoncés clefs : « **Ammi leqraya tekfiħ** », « **Neħra ħran ka teħriħ** », « **Taxzant a tt-telliħ** », « **Abeħri nni d-iffalen** ».

La réception du message poétique tissé par cette forme de réécriture, ne peut être accessible que par le retour aux textes absents auxquels renvoient les courts énoncés poétiques contenus dans l'hypertexte. Autrement dit, pour mieux comprendre le texte de Lounis Ait Menguellat cité en exemple, on doit connaître préalablement les quatre textes références auxquels il renvoi.

Si on prend, par exemple, les deux premiers énoncés poétiques figurant sur le tableau (hypotexte/hypertexte), on remarque que l'hypertexte est ambigu. La phrase suivante : « **ħur-k ad k-rren d aqerru - Méfier-toi de gouverner** » repose sur un conseil adressé à un fils qui vient de terminer ses études, pour qu'il s'écarte des rouages du pouvoir, notamment la tâche de gouverner. Les raisons qui ont motivé ce conseil, ne

sont pas cités par le poète dans son hypertexte, mais ces raisons ont été cités en détaille dans son hypotexte. L'interlocuteur doit savoir ce fond de connaissance, dont le poète se ressourcement, pour accéder au sens dissimulé dans son message poétique.

Le thème de la revendication identitaire forme dans la carrière du poète Lounis Aït Menguellet l'une de ses préoccupations majeure, traduites ingénieusement toute au long de son parcours artistique. La réécriture de cette thématique s'ouvre sur des champs sémantiques renouvelés, qui se concordent avec les nouvelles données politiques apportées par les changements et les mutations que la société algérienne à connus à travers le temps.

Le poète a repris, pratiquement, tous les poèmes qui traite le thème de l'identité tout au long de son parcours poétique, le constat auquel il a abouté est très inquiétant, rien n'a changé positivement depuis : l'absence d'union et la fraternité persiste toujours au sein de la communauté kabyle, chacun chante sa kabyllité avec des airs d'hostilité envers ses frères, et leurs langue et culture demeurent étrangère chez elle :

Tagmat-nni n zik yellan	La fraternité des temps passés
Ass-a mazal-d ala isem-is	Il ne reste que le nom
Awal iwumi isehha llsas	La langue qui est la base
Yettweḥqer deg uxxam-is	Demeure étrangère chez elle
Nnan ay aḥbib labas	Tout va bien, l'ami, dit-on
Kul yiwen taqbaylit-is	A chacun sa kabyllité

La Kabylie est départagée par l'effet de la politique, le rêve d'union autour d'une même noble cause, qui est la reconnaissance de l'identité amazighe, c'est évaporé sous l'emblème des divergences partisans. Le poète tire la sonnette d'alarme en annonçant une nette régression dans le processus du mouvement amazigh. Selon Lounis Aït Menguellet le doute persiste toujours, la route est encore longue, la voie n'est plus une à présent, les forces se sont dispersées :

Amacuhu yef wass-nni	Il était une fois un jour
Mi nebda tikli	le jour dont on a entamé la marche
yef yiwet n sseba ay nenteq	pour défendre notre ultime cause
Abrid – -nni d-nettawi	La voie que nous empruntant
D wayen nettmenni	Ainsi que nos objectifs
Amek almi d-iban yefreq	Paraissent en fin divergente
.../...	
Wissen akk s anda ruhen	Mais où sont-ils partis
Wid yessaramen	Ceux qui souhaitaient
Ad ay-sduklen di tnašlit	Unifier notre kabylité
Asmi d-kkren widen akken	Quand d' autre ont émergé
Heddren numen-iten	Nous avons cru a leurs paroles
A γ-ssizden timlilit	Et leurs promesses d'union
Σli d Weeli d irfiqen	Ali et Ouali, jadis compagnons
Ass-a mfaraqen	Aujourd'hui se sont séparés
Kul wa taktabt-is tewwi-t	Chacun s'occupe de son livre

La réécriture d'autres thèmes politiques, donne une image sombre de l'Algérie actuel. La démocratie, les droits de l'homme et l'ouverture sur l'universalité ne présentent que des slogans vidés de sens. Le poète revient sur l'injustice du pouvoir central, l'exil politique, les guerres mal saintes, les conflits idéologiques et bien d'autres thèmes déjà traité dans ses anciens textes poétiques.

Dans plusieurs de ses strophes qui traitent cette thématique, le poète apparaît très pessimiste. L'ouverture politique, tant espérée, est loin d'être acquise, l'Algérie

démocratique, juste et glorieuse n'est pas pour demain, c'est ce que révèle le poète dans plusieurs de ses hypertextes :

Ceælet-aù tafat a nwali	Allumé lumière pour que nous voyons
Ad yekkes ṭlam kul ṣsbeḥ	pour que les ténèbres disparaissent
A win iù ef yeshel kulci	Toi, pour que tout est facile
A win yetṭhibbin ṣseḥ	Toi, qui aime la vérité
Ahat ad d-yas wass-nni	Peut être ce jour viendra
Ad d-tas nnuba ad nefreḥ	Et nous serons bienheureux
Wissen ma neḥḍer nekkni	Serons-nous ce jour-la vivants
Aù -yaru lxuḡa n ccḍeḥ	pour que nous dansions en fête

Le poète termine les textes de son album « Tiregwa », par six strophes dont il a tiré ses conclusions et formulé ses synthèses, notamment en ce qui concerne la situation politique de l'Algérie actuel, et sur l'état de la revendication identitaire amazighe. Ces conclusions et synthèses révèlent que le chemin de la délivrance de ce peuple enchaîné est encore loin. Ces six dernières strophes se terminent par la redondance de deux phrases poétiques très significatives, qui stipulent le malaise continué dont il se baigne le peuple algérien en générale et le peuple kabyle en particulier :

Tugi ad aù-tebru tcerket	Le piège ne veut plus nous lâcher
Uma s tidet	Et puis c'est la vérité
.../...	
Tugi ad tbeddel twerqet	Nous ne pouvons plus tourner la page
Uma s tidet	Et puis c'est la vérité

Le poète revient, dans la dernière strophe, sur la « fraternité des kabyles – tagmat n leqbayel », qui demeure toujours malade et qui constitue l'un des obstacles

majeurs dans le non aboutissement de la revendication identitaire. Il termine son constat par ce conseil :

Ur yelli leïb ma neşşer	Pardonnez n'est jamais péché
Widak yecçen	A ceux qui ont failli
Gma-k yerbeḥ neū yexşer	Ton frère, vainqueur ou déchu
Err-as ifaden	soutiens-le
.../...	
A wid ifehmen awal	Vous qui comprend la belle parole
N teqbaylit	Dite en kabyle
S teqbaylit awit-tt	Transmettez-la en kabyle
Uma s tidet	Et puis c'est la vérité

2-3 l'artiste et son œuvre.

« L'artiste et son œuvre - Afennan d usefru » forme un thème très répondu dans l'œuvre de « Tiregwa ». Lounis Ait Menguellet est très conscient de la noble tâche que l'artiste doit accomplir vis-à-vis de sa société et envers l'être humain en général. Son engagement comme artiste est son doute l'un des plus lucides et les plus efficace, qui correspond nettement à la définition de l'artiste donnée par Mouloud Mammeri dont il dit que : « *le rôle de l'artiste et sa difficile réussite consistent justement à garder un équilibre périlleux entre une servitude superficielle et un dégageant stérilisant, il faut vivre la vie des hommes sans nécessairement adhérer à leurs passions d'un jour ou à leurs préjugés de quelque ans. Il faut aller à l'essentiel du destin des hommes sans nécessairement fuir les événements qui en constituent le drame quotidien* »⁽¹⁾.

Effectivement, Lounis Ait Menguellet a bien assumé ce rôle, et il a bien gardé cet équilibre périlleux qui lui a permis de vivre la vie des hommes sans fuir les

⁽¹⁾ M. Mammeri, Poème kabyle anciens

événements dramatiques de son quotidien. Dès le début de sa carrière, Aït Menguellet s’y intéressé par la thématique de l’artiste. Il le décrit dans plusieurs de ses poèmes en réclamant sa place et sa dure mission. Cette mission qu’il assume intentionnellement.

Dans un de ses anciens poèmes, il affiche déjà cette facette désagréable de l’artiste chanteur, en incarnant sa personne, lui qui est connu pour sa sensibilité extrême, sa timidité, son penchant vers la solitude et son caractère réservé :

Ckkrent medden d afennan	L’artiste est cible de loges
Qqaren-as a ssaed n wul-is	Entouré d’envieux
Lukan s tidet ḥsan	Mais si ils se rendent compte
Yeznuzuy deg imetttawen-is	il ne fait que vendre ses larmes

Dans d’autres poèmes anciens de Lounis, qui forment l’hypotexte dans son album « Tiregwa », on trouve que « l’artiste » est qualifié par un être généreux, altruiste porteur d’espoir, qui lutte contre toutes les formes de l’injustice et de la discrimination. De son avis, l’artiste ne doit pas connaître de frontières, car il est citoyen de l’univers, il se sent partout chez lui et ne peut pas décliner ni le nom de son pays, ni celui de sa religion. Cette vision est bien exprimée dans son poème intitulé « Afennan » dans il dit⁽¹⁾:

Twalaḍ zzin	Tu as vu la beauté
Terrid-t d asefru	Tu en as fait un poème
D keč i ay-ismektin	N’est – ce pas toi qui nous rappelles
Ayen akk ntettu	Tout ce que nous oublions
Tekkesḍ-d timedlin	Tu as enlevé le voile
yef wayen day-wwin	A notre patrimoine

⁽¹⁾ Voir poème Afennan, Sadouni (B) op. Cit, p 246.

Kul mi ara ttesexsin

Chaque fois qu'on l'éteint

Fur-k i d-yettnulfu

Tu le fais renaître

Le mot « artiste ou afennan » engendre dans la poésie de Lounis plusieurs éléments, tel que : la music et mélodies, la poésie et la parole, la voix et la performance. Mais dans tous ces éléments, le poète et sa poésie constituent les pièces maitresses dans l'ensemble du puzzle. Dès les débuts de sa carrière, Lounis était conscient de la mission que le poète doit assumer, et le rôle qu'il doit accomplir, comme peuvent en témoigner ces quelques vers extraits de son fabuleux poème Aeli d Waeli :

Ikker-d Mhend d afennan

Mhand a vécu comme un artiste

Taktabt i as-fkan

l'oeuvre dont il a bénéficié

Teü hefd-as ad yessefru

lui a appri de devenir poète.

Yessefray ü ef wayen idran

il decrit tous les evennements

yas ččan-t wurfan

malgré les peinnes qui l'accablent

Mi zeggedn ad icennu

il chante pour les apisés

S wallen izerr yir ussan

De ses yeux il voyait les mauvais jours

Yetterra-ten lhan

Et les adoucissait

Lđerh i ü ef yers ad yeħlu

il soulage tous les maux

Le poète, selon cette vision, est celui qui essuie les larmes des opprimés, et qui redonne l'espoir quand tout est désespéré, mais c'est lui aussi qui montre du doigt l'oppression et les oppresseurs, l'injustice et les êtres injustes, qui essaie de comprendre le monde afin de le transformer :

Tezriđ lbattel

Tu as vus l'arbitraire

Terrid-đ d nnehtat

Tu en as fait des soupirs

Tecniđ-t i laşel

Tu l'as chanté à tes siens

Yezzi-d yer-s yenya-t

Et qui les a abattu

Le poète est aussi la mémoire de son peuple, il est le gardien de toutes cultures, des traditions, des valeurs ancestrales que l'oubli menace. Ce rôle, Lounis Aït Menguellet l'a assumé pleinement à travers ses œuvres.

Si les poètes étaient considérés dans quelques anciennes tendances et doctrines comme des êtres à part, des iconoclastes qui ne cadre pas toujours avec les données les plus évidentes de la société. Si Platon les a expulsés de sa République, et suggère qu'on ne devait surtout pas les consultés dans les grandes décisions. Si l'empereur de Chine fit brûler tous les œuvres poétiques pour crimes d'inutilité, il faut dire que la place du poète est primordiale, et que le monde ne peut se passer de ses missions. C'est ce que le poète Lounis Aït Menguellet réclame haut et fort dans son poème intitulé « Afennan »⁽¹⁾.

Skud igenni

Tant que le ciel

Yehwağ akk itran

A besoin de toutes ses étoiles

Akken akk lyaci

Le monde aussi

I hwağen afennan

A besoin de tous ses artistes

Dans son l'album « Tiregwa », on trouve que l'hypertexte consacré à l'artiste (Afennan) dans la 9ème partie, expose pratiquement les mêmes idées relatives aux rôles accordés aux poètes dans les sociétés humaines, il dit dans cet hypertexte :

Cnu-yay-d ay afennan

Chante nous, toi artiste

⁽¹⁾ Voir poème afennan, Sadouni (B) op. cit, p. 246.

Kkes-as lqefş i wul-ik

Et ouvre ton cœur

Igenni iħwağ yak itran

le ciel a besoin de toutes ses étoiles

Lyaci ħwağen şşut-ik

Ainsi tout le monde a besoin de l'artiste

Dans cette strophe (l'hypertexte) le poète Ait Menguellet évoque le thème de l'artiste et sa valeur dans la société de la même vision déjà exprimé dans la strophe précédente(l'hypotexte), il a fait, pratiquement, reprise des idées analogues à celles déjà chantées dans son poème *Afennan*.

On constate que le poète a bien gardé les mêmes regards envers l'artiste, malgré l'écart du temps qui les sépare. Lounis exprime toujours cette position positive de l'artiste envers sa société et la société humaine en générale. Le poète savoure cette position, et se délecte de la douleur, et tire jouissance de son statut peu commun.

Si cette thématique de l'artiste est bien traitée dans l'album « Tiregwa », on constate que le thème de « Ccna et l'asefru » occupe aussi une place remarquable dans l'ensemble des poésies de cet album.

Le poète, dans cette thématique de « Ccna et l'asefru », renvoi systématiquement aux textes absents qui forment le contenu de ses anciens poèmes. Ce renvoi se pratique généralement par une simple phrase poétique, ce qui fait appel à la mémoire de ses interlocuteurs pour y accéder au sens caché dans son texte cible (l'hypotexte).

Pour mieux illustrer cette idée, nous essayerons, à l'aide de ce tableau, de voir comment se manifeste cette pratique d'intertexte, entre les textes sources et les textes cibles :

Le poème	Texte source (hypotexte)	Texte cible (hypertexte)
	Ccna⁽¹⁾	Tiregwa

⁽¹⁾ Voir Poème Ccna Sadouni (B) op. Cit, p. 251.

	Briy ad xedmey ccna	Briy ad xedmey ccna
	Γef wayen i d-yeğğa wulac	Γef wayen i d-yeğğa <u>yilem</u>
Ccna + Tiregwa	Kkren-d ù yur-i mkul ğiha	γas ṭtuqqtent tlufa
	Nnan læeql-ik idac	Yettqabalaù -d usirem
	Zziù γ s tiğ ù yer deffir	
	Σeqleù γ ur d-iggri wuffir	
	Mi zriù γ <u>ilem</u> yestewḥac	

Il paraît clair que le lien d'intertexte existe entre les deux textes figurants dans ce tableau. On constate que le texte cible (hypertexte) de « Tiregwa » comporte deux phrases poétiques clefs : « Briy ad xedmey ccna » // « Γef wayen i d-yeğğa yilem ». Ces deux phrases renvoient d'une manière directe au texte source intitulé « Ccna », ce long poème qui forme la référence de son hypotexte.

Le poète a bien voulu reprendre la dernière phrase de son hypotexte (Mi zriù γ ilem yestewḥac), pour faire naître d'autres significations dans son hypertexte. Si cette phrase a bien exprimé le non aboutissement des choses dans le texte « Ccna », cette même phrase a subi des remodèlements dans sa structure et des transferts sémantiques remarquables : Il est bien clair que la phrase (Γef wayen i d-yeğğa yilem) forme un début d'une fin. Car le poète a achevé son texte source par une vision pessimiste. Pour lui tout est clair le néant gouverne et sème la peur : (ur d-iggri wuffir, mi zriù γ ilem yestewḥac), mais dans son texte cible il reprend cette même énoncé poétique pour exprimer une vision optimiste : Malgré ce néant qui sème peur, l'espoir doit exister (Γas ayen i d-igğa yilem, Yettqabalaù γ-d usirem).

La compréhension de ce message poétique, reformulé par cette forme de réécriture, ne peut être accessible que par le retour au texte source (hypotexte) auquel renvoient les deux énoncés poétiques contenus dans l'hypertexte. Autrement dit, le récepteur de ce message poétique doit avoir des connaissances, dont le poète se ressourçe, pour accéder au sens dissimulé dans son message poétique. Mais malgré ce déchiffrement sémantique de ces messages réécrits, ceci n'empêche pas que le poète demeure dans plusieurs de ses réécritures incompris et ambigu.

Dans cette même thématique de « Ccna et l'asefru », le poète Aït Menguellet fustige celui qui tente de fixer au poème des bornes. D'une dextérité extraordinaire il met en valeur le rapport inversement proportionnel entre la grandeur et la valeur du poème et la bassesse et la petitesse de celui qui le méprise.

Cette vision, qui met en relief la valeur de l'asefru, le poète nous la livre en disant : « Je pense que la poésie doit ouvrir devant ses lecteurs, un vaste espace pour l'interprétation artistique ; je refuse jusqu'à l'idée d'attribuer au texte poétique des frontières sémantiques superficielles et des formules morales précises...Pauvre sera le poème qui livre à ses lecteurs des sens dépourvus de toute créativité, dans un texte prosaïque, empêchant ces lecteurs de jouir des moments de découverte des dimensions spirituelles et artistiques auxquels, le poète renvoie dans une forme regorgeant d'évocations symboliques⁽²⁾.

Dans l'un de ses longs poèmes intitulé : « Asefru », il évoque la valeur esthétique de « l'asefru » fondé sur des bases créatives authentiques et réduit la valeur de l'asefru pauvre en termes d'esthétique créative. Le poète explique en disant:

Tefkam lqima i wawal

Vous avez valorisé la parole

Iseggmen wa zdat wayed

Parole vidée de sens

.....

...:

Asefru yur-k ittwaḥqer

Tu mépris le vrai poème

⁽²⁾ M. DJELLAOUI, op , cit , p . 196 .

Lamaena nnig-k i iædda	Le poème qui te dépasse de loin
Imi t-keḥheḍ acuyer	Pourquoi le mépris-tu ?
I s-tessenyaṣeḍ di lqima	En atténuant sa valeur
Akken mezziyed i meqquer	Il est grand telle ta petitesse
Annect texsiḍ i d-inewweḥ	Il éclaire telles tes ténèbres
Yessay-d itij ùef tmura	Il est le soleil qui brille
Kul uḥdiq ard a t-yehfed	Tous les intelligents l'apprend
Ayen ittu a s-t-id-ifekker	Il lui apprend tout ce qu'il oublie
Ma d keč ur t-tfehmed ara	Mais toi tu ne peux le comprendre.

Cette même vision, qui met en relief la valeur de l'asefru, on la retrouve réécrite d'une manière claire dans les poésies de « Tiregwa ». Dans l'un de ses hypertextes, il reprend pratiquement les mêmes idées déjà formulées sur l'asefru. Il dit dans l'une des strophes de « cnu-yaù-d ay afennan » :

Isefra izreε ufuṣ-ik	Tes poèmes déclamés
I wi ixaqen ad yekkes lxiq	Est une joie pour les opprimés
Tecniḍ yef tizi n ttiq	Tu as chanté l'angoisse
Tecniḍ yef tizi n liser	Tu as chanté l'aisance
Amuḍin mi ara d yili yenṭer	Le malade qui souffre
Yessaki t-id ucewwiq	Se réveille à ton chant

Dans ce passage le poète Aït Menguellet met l'accent de nouveau sur la valeur esthétique et sociale du poème, selon lui le rôle de l'asefru demeure incontournable dans la vie des individus et la vie de la société en générale.

I - 3 Isotopies sémantiques dans Tiregwa :

Avant d'achever ce volet réservé à l'analyse des textes poétiques contenus dans l'album de « Tiregwa », nous jugeons utile d'aborder brièvement quelques isotopies qui forment un lien d'intertexte pertinent entre les anciens produits poétiques de Lounis Ait Menguellet et les poésies contenues dans cet album « Tiregwa ».

Selon M. Rifaterre ⁽¹⁾ cette désignation (Isotopies sémantiques) constitue « l'effets de la récurrence syntagmatique d'un même sème » parce qu'elle reprend toute la totalité des significations, c'est-à-dire toute formes de récurrences ou de redondances. Sa fonction est de garantir l'homogénéité d'un message ou d'un discours, elle peut se définir comme un « plan commun » rendant possible la cohérence d'un propos. Ce plan commun doit s'entendre comme la permanence de quelque traits minimaux. Ce phénomène de permanence ou de répétition des traits minimaux se nomme la « redondance » ⁽²⁾.

Les théoriciens⁽³⁾ distinguent entre deux sortes d'isotopies :

1- Isotopies sémantiques : Assurées par « la redondance des catégories glossématiques, qui garantie la cohérence et la cohésion d'un propos »⁽⁴⁾

2- Isotopies sémiologiques : Assurées par : « la redondance et la permanence des catégories nucléaire. C'est-à-dire de sèmes nucléaire, ses sèmes permettre de rapprocher des figures entre elles, ce qui rend possible les jeux de mots et les métaphores »⁽⁵⁾.

Comme nous l'avons déjà évoqué, le poète a traité un nombre important de thèmes tel que : l'amour, la politique, la revendication identitaire, l'artiste et son œuvre, les faits sociaux et les inquiétudes métaphysiques et philosophique ce sont, en fait des thèmes qui se complètent et qui forment ses préoccupations fondamentales exprimées, d'une manière ingénieuse, toute au long de sa carrière artistique. Il a évolué tout ces thèmes selon des isotopies qui les caractérisent, dont on peut citer à titre

⁽¹⁾ L'approche M. Rifaterre sur l'intertexte a été évoquée en chapitre théorique.

⁽²⁾ Groupe d'Entrevernes, Analyse sémiotique des textes, introduction, Théorie, Pratique, 4ème édition, Lyon 1984, p p. 123-124.

⁽³⁾ Notamment ceux du Groupe d'Entrevernes.

⁽⁴⁾ Groupe d'Entrevernes, op. cit, p. 123.

⁽⁵⁾ Groupe d'Entrevernes, op. cit, p, 124.

d'exemple : mémoire /oublie, pessimisme/espoir, départ/retour, obscurité / lumière...etc. Touts ces isotopies présentent une autre réécriture dans le champ poétique de Lounis Ait Menguellet. Des isotopies qui illustrent parfaitement son parcours artistique.

On ce qui suit nous allons nous limité uniquement aux isotopies sémantiques⁽¹⁾ qui assurent la redondance des catégories glossématiques dans un discours donné. Dans les poésies de « Tiregwa », le poète Lounis Ait Menguellet nous offre une représentation d'une œuvre renouvelée, basée sur une mosaïque textuelle qui reflète un véritable voyage à rebours du temps et de l'oublie, et un lange périple à travers un vécu lointain qui surgit sur des surfaces d'un présent proche indifférent. Dans cette représentation poétique on trouve que « la réalité se confond avec le rêve, le présent avec le passé et le désespoir avec l'espoir »⁽²⁾.

L'identification des différentes figures isotopiques dans les poésies de « Tiregwa », se base, essentiellement, sur l'isotopie « de mémoire et de l'oublie – cfawa d tatut ». Ce procédé isotopique est observable dès les premiers vers de l'album, comme le montre si bien le segment suivant :

Xedmey leḥsab ur cfiy	Je me souviens plus de mes calculs
Akken ad mektiḡ	Pour me remémorer
Temzi-iw tædda am waḡu	Ma jeunesse passé comme le vent
S kked anida ur lḥiū ḡ	j'ai parcouru tous les lieux
Ass-a d ayen eyiḡ	Maintenant je suis épuisé
Mači d yiwet ad as- necfu	Et mes souvenirs sont vagues

Mais si le poète n'a plus de souvenir de son point de départ et de ces origines. Et s'il ne sait plus quelle étoile est la sienne, heureusement il retrouve dans ses poèmes

⁽¹⁾ La notion d'isotopie sémantique est l'effet de la récurrence syntagmatique d'un même sème, Sa fonction est de garantir l'homogénéité d'un message ou d'un discours.

⁽²⁾ M. Djellaoui, op. cit, p. 164.

un inamovible repère, qui lui révèle, sans faille, tous les souvenirs de son lointain passé :

Ma iereq wansi d – kkiy	Si j'ai tout oublié de mon passé
Zzher-iy-sëiy	j' ai une ultime chance
Yella later d asefru	Que je possède le poème comme repère

A partir de ces deux fragments, on constate que le poète Ait Menguellet, de sa position de narrateur, nous guide vers les temps de mémoire et de l'oublie, les temps de sa jeunesse envolés comme un éclat. Pour se faire, le poète a utilisé un nombre important d'isotopies qui nous mènent à dire que nous somme dans une autre réécriture de ces poèmes : Ur cfiy, iereq // ad d-mmektiy, later d asefru.

Ce procédé d'isotopie sémantique forme des passerelles qui relient entre un passé lointain et un présent affaibli par le cumule des ans. Des passerelles qui unissent entre ses textes sources (hypotextes) et ses textes cibles (hypertextes). Autrement dit, ces isotopies sémantiques de mémoire et de l'oublie ont contribués fructueusement dans la réécriture du contenu poétique de « Tiregwa ». plusieurs poèmes étaient fondés sur ce procédé isotopique, comme le montre clairement cet extrait:

Mektaç-d tamçart yesteqsan	Je me remémore la vieille interrogeant
Widak i d-yusan	Les nouveaux venus
Anida n-teğğam mmi	Où ils avaient laissé son fils
Mmektiy-d mi d as-- ħkan	Je me remémore ce qu'ils avaient raconté
Amek i t-in ġğan	Comment ils avaient laissé son fils
Kul wa taqsiç d-ittawi	Et chacun sa version
Ur tesaçd i la d-yettnulfun	Il n'a rien de nouveau
Mazal la neffun	On s'exile encore
Ass-a yecba zik-nni	Aujourd'hui comme hier

Mmektaḡ-d d yixef ittrun	Je me remémore l'esprit en larmes
D wayen d-iḡerrun	Et d'autres choses encore
Nugad lḡerba aḡ-tawi	Je crains que nous soyons contraints à l'exil

Cette strophe représente quelques scènes de poèmes déjà énoncés par le poète dans ses débuts de carrière. Nous pouvons revenir aux poèmes : « Ou avez-vous laissé mon fils ? - Anida n teḡḡam mmi ? »⁽¹⁾, (L'esprit en larmes - ixef yettrun) et (l'exil - lḡerba) ... Ces poèmes dans leurs contextes d'origines évoquent le thème de l'exil au sens large du terme, car le terme de l'exil ne désigne pas, principalement, les pays étrangers notamment la France, mais aussi le pays natale où l'on est pratiquement exilé en permanence.

Dans l'extrait précédant du poème « Tiregwa », le poète Ait Menguellet, nous parle aussi de l'exil lié à la situation actuelle de pays. Le poète fait allusion, précisément, à la décennie noire du terrorisme. Cette décennie qui a donné naissance à une nouvelle vague d'exilés. Selon lui l'exil persiste toujours, à chaque temps ses exilés, mais ce qui change au fil des temps c'est les raisons et les motivations qui réside derrière chaque situations d'exilé.

Selon F. Ait Ferroukh, l'isotopie (mémoire et l'oubli – cfawat d tatut) introduit souvent le poète Ait Menguellet dans un lieu percutant, celui de principe généalogique. Espace centrale et primordiale, il génère l'omniprésence du souffle de cheikh Mohand qui traverse ses œuvres d'une manière continue»⁽²⁾.

D'autres isotopies sémantiques tel que : (Pessimisme / espoir – *layas d usirem*), (Obscurité / lumière – *ṭṭlam d tafat*), (peur/courage – *lxuf d turrugza*), (départ/retour – *rwaḡ d tuù alin*) se manifestent d'une manière remarquable dans l'œuvre

⁽¹⁾ Selon Djellaoui ce poème a été écrit dans un style narratif, le poète décrit la situation désespérante vécue par les émigrés. Un exil qui s'achève souvent par le décès des exilés. Leur voyage est sans retour, départ laisse des peines et des blessures dans les cœurs des familles notamment les mères

⁽²⁾ F. Ait Ferroukh, op, cit, p. 147.

Menguelletienne et constituent un lien d'intertexte pertinent entre les poésies de « Tiregwa » et les anciens textes du poète.

Au terme de cette modeste analyse des poésies de « Tiregwa » on peut conclure que l'image de l'intertextualité interne se manifeste d'une manière plus ample et très étendue dans les poésies de cet album. Le poète à travers le procédé de la réécriture a pu mettre en relief l'évolution thématique de ses textes poétiques. Et sur le plan littéraire il nous offre une œuvre entière, qui présente largement tous les éléments d'une poéticité intertextuelle.

II - L'universalité dans l'œuvre d'Ait Menguellet

L'universalité se manifeste dans l'œuvre de Lounis Ait Menguellet sous plusieurs formes, elle est le fruit de ses multiples lectures⁽¹⁾. Dans cette partie de notre analyse nous allons essayer de faire jaillir cette dimension de l'universalité dans sa poésie en mettant l'accent sur son célèbre poème « Ammi - mon fils ». La trame de fond de ce poème se base, essentiellement, sur les données de l'œuvre renommée de l'écrivain Italien Nicolas Machiavel intitulée : « le Prince ».

Mais avant de procéder à l'analyse proprement dite de ce poème, nous jugeons utile de présenter brièvement la vie de l'écrivain Nicolas Machiavel, et d'exposer quelques éléments relatifs au contenu de son œuvre et les conditions de sa création.

II-1 L'auteur et son œuvre :

Nicolas Machiavel est un penseur italien de la Renaissance, théoricien de la politique, de l'histoire et de la guerre. Né dans une famille de la noblesse le 03 mai 1469 à Florence, Italie. Machiavel sera un haut fonctionnaire de l'Etat Florentin. Il assumera de nombreuses missions diplomatiques, qui le mèneront en France, Allemagne. Il meurt le 21 juin 1527 à Florence.

« Le prince » est l'œuvre la plus célèbre de Machiavel. L'œuvre la plus lue et la plus discutée, la plus exaltée et la plus représentative de la littérature politique de toutes les temps. « Elle fut écrite en Juillet à Décembre 1513 où Machiavel était retraité. L'objectif de ce traité est d'exposer l'art et la manière de muner à bien une gouvernance, notamment dans une période dont l'Italie est divisé en multiples principautés »⁽²⁾.

Le contenu de cet ouvrage démontre, d'une manière ingénieuse, comment s'emparer du pouvoir, et surtout comment le conserver ? Ce contenu est livré sous forme de conseils stratégiques, basés sur une fine étude historique. Il est un révélateur efficace de ce qui constitue la finalité et les moyens propres du politique. C'est en effet à travers les rouages de cette finalité que Machiavel analyse les manières les plus efficaces de conquérir et conserver un Etat, ce qui constitue l'objectif de toute action politique.

Le prince comporte dans son intégralité 26 chapitres :

⁽¹⁾ Il affirme dans plusieurs de ses interviews qu'il a une vraie passion à la lecture.

⁽²⁾ "Le Prince, [Machiavel]," Microsoft © Études 2007 [DVD]. Microsoft Corporation ; 2006.

➤ Dans les 11 premiers chapitres, Machiavel fait une sorte de tableau de ces principautés, dans lequel il propose un examen des principautés existantes, qui sont, selon lui, des principautés héréditaires ou des principautés nouvelles annexés à des principautés anciennes ou des principautés entièrement nouvelles. Il distingue entre ceux qui étaient accoutumés à vivre sous un prince et ceux vivaient en liberté, puis les principautés qui furent acquises grâce aux armes d'autrui et ceux qui furent acquises par les armes de prince ; enfin ceux qui furent acquises grâce à la fortune et ceux qui furent grâce à la vertu du prince.

Parmi les idées et les hypothèses de Machiavel contenues dans ces 11 premiers chapitres concernant la bonne conduite du Prince pour le maintien de sa gouvernance on cite entre autres :

- Dans ces chapitres, les questions militaires sont abordées, Machiavel se prononce notamment en faveur d'une conscription nationale au détriment de l'usage de mercenaires toujours susceptibles de causer plus de torts que de bien pour le prince

- Machiavel montre bien que la vertu est la capacité d'imposer sa loi à la fortune. En effet il y montre bien que « ce que les grand fondateurs d'Etat durent à la fortune, ce fut l'occasion qui leur fournit une matière à laquelle ils purent donner la forme qu'ils jugèrent convenable » elle est donc l'occasion de faire preuve de ses talents politiques, sans elle, l'occasion eût pu disparaître

- Machiavel fait état de tous les Principautés existantes : les anciennes et les nouvelles sans omettre la situation ou un prince aura à gouverner un peuple qui a connu la liberté, l'auteur écrit : « *un Etat accoutumé à la liberté est plus aisément gouverné par ses propres citoyens que par d'autres* »⁽¹⁾.

➤ Dans les chapitres 12 et 13 Machiavel résume les 11 premiers chapitres en terme d'examiner la nature des diverses principautés, leurs qualités, leurs bien être ou leurs mal être. Il rapporte qu'il s'est efforcé de montrer comment on a cherché à les acquérir et à les maintenir.

l'objectif du prince est très naturellement les principautés, la forme des gouvernements, il sera question des armes pour reprendre la formule du chapitre XII :

⁽¹⁾ N. Machiavel, Le Prince, Ed, Talantikit, Béjaia, Algérie, 2002, p. 28.

« *Il ne peut y avoir de bonnes lois, et qu'au contraire il y a de bonnes lois là où il y a de bonnes armes* »⁽¹⁾.

➤ Des les débuts du chapitre 14 Machiavel met nettement en garde contre toutes tentatives de se détourner de ce qui est, toujours mêlé, au profit de ce qui est pur et sans mélange, en effet l'ignorance de la distance entre ce qui est et ce qui doit être fait oublier la nature des hommes.

Le prince doit nécessairement tenir compte des réalités effectives. Il doit prendre conscience et faire avec, de la spécificité de l'espace sociale et politique, contexte de son action. En cet espace domine l'apparence : le prince ne peut pas l'ignorer, et doit savoir lui-même sinon, il sera pris au piège.

➤ Dans les chapitres 15 à 22 l'auteur expose essentiellement de ce que la postérité a retenu sous le nom de Machiavélisme, des conseils dénués de tous moralismes relatifs à la conservation du pouvoir : « *Il faut donc qu'un prince qui veut se maintenir apprenne à ne pas être toujours bon, et en user bien ou mal, selon la nécessité* »⁽²⁾.

➤ Enfin les chapitres 23 à 26 dévoilent les intentions de l'auteur : ces conseils doivent permettre de libérer et d'unifier l'Italie, tout en mettant le doigt sur les causes qui ont conduit les princes d'Italie à perdre leurs états, tel que : l'affaiblissement des forces militaires, la haine du peuple envers les divers princes.

En fin, faut-il noter que ce tableau des principautés n'est pas toute a fait exhaustifs, puisque certains situations d'acquisition n'on pas été annoncés celle où la principauté est acquise par la scélébratesse d'un prince ou bien encore celle où la principauté est acquise à la faveur du peuple.

⁽¹⁾ N. Machiavel, p.73.

⁽²⁾ Ibid , p. 94.

II-2 Le contexte général de la production du poème Ammi :

La production du poème « Ammi » était le fruit des conjonctures politiques un peu particulières qu'a connues l'Algérie indépendante. Ce poème a eu lieu trois ans après le printemps berbère de 1980, soit cinq ans après la mort de Boumediene, et une année après la production de l'album *Amacahu*. Il constitue un prélude et un préambule à la manifestation de 1983 qui sera le magistral traité politique.

Les atrocités des événements de 1980 ont marqués, profondément, les sensibilités des poètes kabyles. Une matière poétique riche et diversifiée vient accompagner ces transferts politiques observés à l'égard du mouvement berbère. Des poètes de divers horizons ont contribué, massivement, à semer l'espoir au sein de la communauté amazighophone et à surmonter les difficultés du mouvement, ce qui a produit une prise de conscience envers le problème identitaire. A cette époque il y avait aussi l'émergence d'une plate-forme matérialisée par le document du séminaire de Yakourène 1981⁽¹⁾, qui a mis l'accent sur la dimension amazighe de l'Algérie et même celle des autres pays du nord africain.

La production poétique d'après les événements de 80 était liée à l'identification des divers problèmes qui empêchaient le mouvement d'aller de l'avant. Le poète Ait Menguellet traitera cette thématique dans plusieurs de ses albums, on cite entre autres : « *A Imus-iw en 1981* » et « *Amacahu en 1982* ».

Sur le plan politique, Lounis Ait Menguellet a fait face, d'une manière très critique, aux rouages implacables du gouvernement algériens. Bien avant son célèbre poème « Ammi », Lounis a déjà évoqué ces rouages gouvernementales et a mis à nu

⁽¹⁾ Ce séminaire était organisé en 1980, précisément au lendemain du soulèvement de la population de Kabylie pour protester contre l'étouffement de la culture berbère à travers l'interdiction d'une conférence que devait être donner par le chercheur Mouloud Mammeri, à l'université de Tizi-Ouzou, en Mars 1980, les militants de la cause amazighe s'étaient regroupés dans la clandestinité, en séminaire à Yakouren, durant l'été de la même année. Le séminaire est déroulé sous le thème : « La culture et le développement », voir la revue *Timmuzya* N° 11, Juin, 2005, HCA, 74.

ce système autoritaire d'un prince qui n'a de compte à rendre à personne : « *Aêkim ur nesei aêkim, anwa ara yagad ma yeqqim, ay ameùbun-iw ah* »⁽¹⁾.

« *Ammi* » ce long poème qui forme l'une des caractéristiques les plus saillantes de l'ensemble des poésies politiques de Lounis Ait Menguellet. Cette version poétique kabyle du Prince de Machiavel, dont il dresse un tableau sombre des agissements macabres des gouvernements qui guident leur peuple avec des politiques mal saintes, basées sur la ruse et la violence

Toute cette dualité gouverneur/ gouverné basée sur la malhonnêteté, la ruse et la violence, le poète la dévoile clairement dans son poème « *Ammi* ». Une dualité très significative qui révèle la sagesse d'un père et la naïveté d'un fils. Les conseils du père se basent, essentiellement, sur des réalités vécues, et des vérités socio-politiques qui qualifient les systèmes étatiques en place. Et la naïveté du fils qui se base sur la bonneté et la droiture dans la vie, qui projette vers une gouvernance équitable, juste et prospère.

Autrement dit à travers ce poème *Ammi*, le poète Lounis Ait Menguellet met en exergue le rêve et l'ambition face à la réalité. Ce qu'il a représenté par un dialogue conflictuel entre le père qui connaît tous les secrets de la vie, notamment ceux du monde politique, et le fils qui veut atteindre cette politique après des longues années d'études.

Ce fils qui veut grandir et gouverner son pays en toute démocratie, et dans une immense droiture, dictée par son ambition intellectuelle, il se voit désenchanté lorsqu'il a demandé conseil à son père. Ce dernier lui conseille d'abandonner ses études et de mettre sa carrière scolaire de côté s'il veut vraiment atteindre son objectif, et de devenir « prince » un jour :

Ur ttkal yef leqraya.

Ne compte plus sur tes études

Eğg-itt di lğiha.

Laisse-les de côté

⁽¹⁾ Voir Son poème « ay agu ».

Maçi yes-s ara taliđ. Elles ne peuvent te garantir la principauté

Mais dans le cas où il tient vraiment à son désir, le père le lui fait savoir que pour atteindre le seuil d'une principauté, la bonté, la pudeur, la fragilité et la faiblesse n'ont pas lieu d'être :

Kkes seg ul-ik şşfa. Elimine de ton cœur toute pureté
Tđeggređ nneya Et chasse les bonnes intentions
Ma teseiđ-ten ard ad teyliđ Si tu tiens, ton rêve s'évaporerá

Le seuil de la gouvernance, ne peut être atteint, que si le postulant dispose de qualités de la malhonnêteté tel que : l'égoïsme, le pragmatisme, la ruse, l'illusion... et toutes autres qualités qui hissent l'humain à être le plus affreux et le plus criminel :

Bđu heffed tihraymit. Commence par apprendre la ruse
I yef tebna ddunit. Ce principal pilier de la vie
Ihfiđ kan tebna yef leyrur La vie est fondé sur l'illusion
Win ara tehwijed issin-it Soit pragmatique dans tes choix
Ma d wayed đegger-it Rejette ceux dont tu n'as pas d'intérêt
Ur teseiđ yid-s lehdur Tu n'auras rien à leur dire

En effet, les sentiments et le pouvoir sont deux paradoxes. Pour détenir le pouvoir cela exige d'être assassin et chasseur d'âme, même de ceux qui sont proches. Aucune hésitation ne peut avoir lieu pour supprimer tous ceux qui ne partagent pas les mêmes pensées, ou ceux qui tentent de se placer comme obstacle devant la liberté du sa gouvernance et de son système. Le père fait apprendre à son fils que pour régner, il faut tout simplement avoir les mains pleines de sangs :

Mi ara yili yiwen Si tu sens que quelqu'un
Twalađ yebù a ad itterđeq est très en colère contre toi

Ceggeε-yas widen	Envoi lui de tes siens
Ara t-irren yeḥdeq	ceux qui peuvent bien l'éduqué
Ugur ad t-tekkseḍ	Tu t'épargne de tous problèmes
Ur ttkukru ad tenù eḍ	N'hésite jamais à tuer
Iwakken ad tḥekmed	Pour régner
Ifassen-ik ad izwiù en	tu dois avoir les mains pleines de sang

Le contenu de ce poème « Ammi », est basé, essentiellement, sur ce genre de conseils, adressés d'un père expérimenté dans la vie, vers un fils très naïf qui rêve d'un lendemain enchanté. Ce contenu, dans sa globalité, est inspiré de l'œuvre « le Prince » de Nicolas Machiavel. Dans ce qui suit on essaiera de montrer comment cette réécriture de cette œuvre se manifeste dans le poème de Lounis Ait Menguellet « Ammi ».

II-3 Le Machiavélisme dans le poème Ammi :

Malgré l'écart du temps qui sépare l'œuvre de machiavel de l'œuvre de Lounis Ait Menguellet, et malgré les divergences des conditions de la production de ces deux œuvres, liées aux spécificités de chaque époque, on peut observer aisément plusieurs similitudes existantes entre eux.

Lounis Ait Menguellet, en se basant sur des méthodes Machiavéliques dans la gestion des gouvernances, il dresse un tableau exhaustif de la situation politique vécue par les Algérien, sous l'emblème d'un pouvoir corrompu et totalitaire. Dans son poème, le poète contextualise l'œuvre de Machiavel sur plusieurs plans : Si Machiavel s'adresse au roi dans son œuvre, et aborde le thème des gouverneurs et ceux qui cherchent à parvenir au pouvoir. On trouve que ce même thème forme le noyau et la moelle du poème « Ammi » de Lounis Ait Menguellet, dont il relate les conseils d'un père à son fils désirant atteindre le seuil du pouvoir, après avoir achevé ses études. Le fils par périphrases interposé insinue son ambition candide de se donner un destin de chef, en expliquant à son père le plan qu'il compte établir pour redorer le blason du

pays tel que : le pardon, tolérance, bonté et la droiture. Le père persiste à lui faire comprendre que toutes ces qualités sont à mettre de côté, les seules valeurs qui peuvent le faire aboutir sont celles de la « casuistique princière » qui stipulent que « toute fin, argumente les moyens ».

Si on compare entre ces deux œuvres (cible et source) on constate que le poète réécrit d'une manière ingénieuse les grandes idées contenues dans l'œuvre de Machiavel, notamment celles relatives aux conditions de s'emparer du pouvoir, et surtout comment le conserver. Ces conditions qui forment la trame de fond du poème « Ammi ».

D'une manière générale, les deux auteurs affirment que la réussite du « Prince ou Aqerru » dans leurs vie politique et gouvernementale, repose sur des conditions primordiales, qu'il faut acquérir et maintenir. Ces conditions forment dans leur essence un terrain d'intertexte qui réuni entre le texte source (le Prince) et le texte cible (Ammi), ou en d'autres termes de G. Genette, ce qui réuni entre l'hypotexte et l'hypertexte. On ce qui suit nous allons essayer de montrer quelques une de ces conditions les plus représentatives de cette relation d'intertexte qui réuni entre les deux œuvres :

3-1 Le réalisme (Tillawit) :

Le réalisme est l'un des conditions primordiales de la triomphe du prince, selon Machiavel, est l'un des exigences incontournable pour l'aboutissement du fils au seuil d'Aqerru selon Ait Menguellet. Le Prince tient l'homme individuellement pour ce qu'il est, c'est-à-dire pour peu de chose, et les hommes collectivement pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire pour moins encore que leur totale. Machiavel écrit dans l'un de ses passages : « ...*Je dis qu'il serait bon pour un prince d'être réputé libérale, cependant la libéralité peut être exercée de telle manière qu'elle ne fasse que lui nuire sans aucun profit ; car si elle l'est avec distinction, et selon les règles de la sagesse, elle sera peu connue, elle fera peu de bruit, et elle ne le garantira même point de l'imputation de la qualité contrainte.* » [Le Prince : Ch. 16 p. 96]

Le « fils – mmi » ne se préoccupe pas de ce qui devrait faire, mais de ce qui se fait, il est à l'affût de tout mais ne croit pas aisément de ce qu'on lui raconte et ne s'effraie pas non plus d'un rien, Lounis explique ce réalisme en disant :

Ur ttamen ad ak-yini	Ne cois pas qu'on te dise
Yura wayagi	Ceci est ton destin
I yuran d ayen ara tmeyyzev	le destin c'est ce que tu désire

3-2 L'égoïsme (Timanit) :

Timanit, qui veut dire, bien sûr, l'égoïsme, l'amour du soi. Machiavel dans le Prince développe le principe de l'égoïsme, il affirme que le Prince doit apprendre à ne pas être bon au milieu d'hommes qui sont mauvais. Il pratique la culture et le culte de « moi » : « *un prince gouverne-t-il avec circonspection et patience : c'est la nature et les circonstances des temps sont telles que cette manière de gouverner soit bonne, il prospéra, mais il décherra, au contraire, si la nature et les circonstance des temps changeant, il ne change pas lui-même de système* » [Le Prince : Ch. 5 p. 154].

Dans le même ordre d'idée, Lounis Ait Menguellet développe le principe de l'égoïsme, dont il met le « moi » contre le monde, et il n'hésite pas à jouer le double visage pour atteindre ses objectifs :

yef yiles-ik yakk hemmel-iten	En apparence, aime-les tous
yas tkerhed-ten	Bien qu'au fond tu les détestes
yur-k ad tkecmed di leyład	Garde-toi de te tromper
(...)	(...)
Ifassen-ik ad sselfen	Tes mains caresseront
D lmuħal ad wten	jamais elles ne frapperont
Kkat s ifassen n- wiyad	Sers-toi des mains des autres

3-3 Le calcul (leħsabat) :

Le calcul doit se faire selon l'intérêt, même dans les plus petits détails. Le Prince préfère être craint qu'être aimé. Il souhaiterait l'un et l'autre, mais il est comme et généralement impossible d'être craint et aimé à la fois, il choisit d'être craint, parce que cela dépend de lui tandis qu'être aimé dépend des autres : « ... *il vaut mieux être aimé que craint, ou être craint qu'aimé.* [Le prince : Ch. 17, P. 102].

Dans le poème « Ammi », les conseils du père vont, généralement, dans ce sens. Le bon calcul selon cette vision machiavélique est l'une des issues fondamentales pour se maintenir au pouvoir :

yer zdat ttektili	Mesure bien ton avenir
Tissinedj idelli	Et rend compte du passé
Kra ara yeḍrun ad as-ṭhesbeḍ	Fait bien les calculs de tous les faits

Ce calcul machiavélique guide « le prince » ainsi « le fil » à faire le bien, mais ils se résolvent au mal s'il est obligé et ils sont souvent contraints : « *Il faut donc qu'un prince qui veut se maintenir apprenne à ne pas être toujours **bon**, et en use **bien** ou **mal**, selon la nécessité.* [Le Prince : Ch. 15, p. 94].

Cette indifférence au bien et au mal est bien palpable dans le poème « Ammi » :

Kkes seg ul-ik ṣṣfa	Chasse de ton cœur toutes puretés
Tḍeggredj nneya	Et éloigne toutes honnêtetés
Ma tessidj-ten ard ad teū liḍ	Ces qualités entraînent ta chute

3-4 L'habileté (Tiḥerci) :

Machiavel décrit les qualités principales de prince, qui se basent sur plusieurs « Virtus » tel que : l'adresse, l'énergie, la résolution, le ressort, car ces qualités exigent une création continuelle, une tension sans relâche vers le but : « ...*Que si, d'abord*

celui qu'elle a choisi ne se montre point habile, elle doit le changer ; et que, s'il a de l'habileté, elle doit le contenir par les lois de telle manière qu'il n'outrepasse point les bornes de sa commission ... » [Le Prince : Chap.12, p. 76].

Les conseils du Père dans le poème « Ammi » ne manque pas à orienter le fils, désirant du pouvoir, à acquérir ces qualités d'habilitation :

Issin amek ara textireḍ	Sache bien comment choisir
D acu ara d-teqqareḍ	Les meilleurs de tes lectures
Xtir lkateb iḥercen	Choisis le bon auteur
Ma tessneḍ ad teskiddbeḍ	Si tu as l'art du mensonge
Wid iwumi ara theddreḍ	Ceux à qui tu t'adresse
Ad ḡḡen tidett ak-ammnen	Abandonneront la vérité et te suivront
ḥaca s wayagi ara tawḍeḍ	c'est ta seul issue
S ayen i tessarmedḍ	D'aboutir à tes objectifs
Neù ma ulac a k-zwiren	Sinon, ils te devanceront

A ces qualités d'habilité, s'ajoute la simulation et la dissimulation (*Taḥraymit*). Le Prince, selon Machiavel doit être un connaisseur de l'occasion, attentive de la providence, maniant la piété et la catégorie à volant : « ...*Mais pour cela ce qui absolument nécessaire, c'est de savoir bien déguiser cette nature de renard et de posséder parfaitement l'art et de simuler et de dissimuler* »[Le Prince : Ch. 18, p.102].

Cette qualité de simulation et dissimulation est bien apparente dans le contenu du poème « Ammi ». Dans l'un de ses passages, Lounis Ait Menguellet disait :

Bdu ḥeffeḍ tiḥraymit	Commence par apprendre la ruse
----------------------	--------------------------------

I ù ef tebna ddunit

Pilier fondamental de la vie

Iḥfiḍ kan tebna ù ef leù rur

Sache qu'elle est fondée sur l'illusion

Le « fils (Aqerru) » est comme le prince, il se place au dessus du commun, ce qui l'autorise à échapper à la morale. Il se situe aussi au-delà du bien et du mal, pourvu qu'il atteind son objectif, il n'est y a pas de moyens qui ne soient considérés comme honorables. Les qualificatifs comme : La cupidité, la rapacité, le vol, les fourberies, la trahison ... sont des qualités à ne pas jugé à la commune mesure des vies privés, mais elles sont idéales pour maintenir un Etat et le contenir.

Pour Machiavel le Prince doit être un renard, il faut qu'il possède des caractères d'animaux et des bêtes : « ...*Le prince devait donc agir en bête, tâchera d'être tout à la fois renard et lion : car s'il n'est que lion, il ne se défendra point contre les loups ; et il a également besoin d'être renard pour connaître les pièges...*» [Le Prince : Ch. 18, p.107-108].

Pour le poète, cette nature de renard et de posséder parfaitement l'art de simuler et de dissimuler le conduit sans faille à devenir un grand chef, un gouverneur :

Zwer-k Ammi

Sois habile, mon fils

Aql-ak tuyaled d qerru

Te voila devenu un grand chef

Globalement, ceci est l'ensemble de conditions nécessaires selon Machiavel pour la réussite du prince, et les mécanismes capitaux selon Ait Menguellet pour quelqu'un qui veut accéder au pouvoir.

Dans cette réécriture du Prince, Lounis Ait Menguellet à bien adapté le contexte à la situation algérienne, en ajoutant certaines conditions spécifiques à la réalité socio-politique de notre société, telles que le non- prise en comptes des études dans le parcours du fils, la violence physique pour éliminer les adversaires politiques et la

justification religieuse de l'acte politique, même si le Prince ne voit de destin que ce qu'il aura froidement calculé.

Parmi les spécificités de la vie politique Algérienne, l'acquisition des postes de responsabilité à grande échelle, ne peut se faire par le niveau intellectuel ou par la qualité des diplômes acquis, mais cela se fait par d'autres considérations très étudiées. Le principe de non prise en compte des études dans l'aboutissement au rang des principautés, est bien exprimé dans le poème « Ammi ». Le poète Aït Menguellet montre que le chemin vers la gouvernance ne peut pas être par l'acquisition du savoir ni des diplômes :

Ammi leqraya tekfiḍ	Mon fils, après tant d'études
D acu yer i k-id-tessufey	Où celles-ci t'ont-elles amené
(...)	(...)
Ammi mačči d leqraya	Mon fils, ce n'est pas tes études
Ney d turrugza	non plus ta bravoure
Ara k-irren d aqerru	Qui feront de toi un chef

La violence physique et la justification religieuse deux autres conditions primordiales pour acquérir et maintenir le pouvoir. Ces deux conditions forment une base essentielle dans l'ensemble des conseils adressés par le père dans le poème « Ammi ». Le poète met la réalité politique de l'Algérie de poste indépendance en relief, en signalant, d'une manière implicite, les atrocités exercées par le pouvoir envers son peuple, notamment les Kabyles, plusieurs fois réprimés, et assignés par des bains de sang.

Par ces deux conditions le poète nous fait rappeler les événements des années 80, et fait allusion à la montée des islamistes intégristes. Cette montée qui a été exploitée par le système en place pour des fins politiques et idéologiques.

Dans le poème « Ammi » le poète dévoile cette vérité, dont la religion est devenue comme un outil d'oppression et de domination pour maintenir le pouvoir :

Ma yella ttammen	S'ils sont croyant
Ttawi ttesbiḥ deg-ufus-ik	Porte un chapelet
Err iman-ik	Et fait semblant
Seg-widen yumnen	que tu es croyant
(...)	(...)
Γas ul-ik d akafri	Bien que ton cœur soit impure
Yiwen ur t-yezri	Nul ne le saura

Lorsque le « fils » aura réussi à intégrer toutes ces valeurs et conditions, ce fils ambitieux saura prétendre à la chefferie.

A partir de cette brève analyse de poème *Ammi* (mon fils), on a arrive à comprendre que le poète Ait Menguellet à travers ce procédé d'intertexte venait de signer une œuvre plus universelle et plus subversive de son répertoire. Ce poème *Ammi* constitue le sommet d'une pyramide, la synthèse d'une longue réflexion sur la société, l'administration du pays et le pouvoir.

Conclusion

En conclusion de ce chapitre, on peut dire que la dimension de la poéticité de l'intertextualité dans l'œuvre d'Ait Menguellet, se manifeste sur deux plans essentiels : ceux de l'authenticité et l'universalité. Ces deux éléments qui caractérisent son texte poétique et lui attribuent un caché particulier de la littérarité. Les textes poétiques de « Tiregwa » reposent sur un procédé d'intertexte interne, dont les anciens textes s'interfèrent avec les nouveaux textes dans une symbiose très symbolique, pleine de

sens renouvelés par le fait de la réécriture. Le poème « Ammi » affiche une dimension de l'universalité immanente, fruit des multiples lectures du poète.

Conclusion générale



Conclusion générale :

Au terme de ce modeste travail, il est utile de préciser qu'il ne prétend nullement être une étude exhaustive qui porte sur l'étude du phénomène d'intertextualité dans la poésie de Lounis Aït Menguellet.

Tout au long de ce travail, nous avons essayé de répondre à notre problématique de base, axée sur deux questions fondamentales : comment se manifeste les différents formes d'intertextualité dans l'œuvre d'Aït Menguellet ? et qu'apportent-elles sur le plan de l'esthétique et de la réception ?

Pour répondre à ces questions, nous avons d'abord mis la lumière sur la notion de l'intertextualité comme une nouvelle théorie apparue récemment dans le champ et

la critique littéraire moderne. Nous n'avons pas abordé cette théorie d'une manière profonde et détaillée, mais nous avons essayé de donner une vue d'ensemble sur ce phénomène afin de délimiter les grands axes de cette théorie pour les besoins de notre analyse.

Il nous semble que nous avons pu parvenir à une lecture, plus au moins approfondie ou du moins à une lecture possible de certaines des pièces qui constituent l'œuvre d'Ait Manguellet, celles qui ont, le plus, marqué sa carrière poétique. Nous sommes arrivés à déduire quelques conclusions :

► Parmi les premières caractéristiques observées dans l'emploi des différentes formes d'intertextualité dans ses textes poétiques, le poète s'inspire d'une manière pertinente de son fond patrimonial littéraire oral, il fait appel systématiquement aux différentes formes d'intertextualité, notamment ce qui forment les diverses relations de coprésence ou de dérivation tel que : la citation, la référence, l'allusion, la parodie, et le pastiche. De toutes ces formes, la citation proverbiale reste l'un des procédés intertextuels les plus privilégié dans ses expressions poétiques. Vue sous l'angle de l'intertextualité, ces diverses formes conduisent un schéma qui nourri de la culture et de la tradition orale et plein de matériaux extérieurs sur lesquels le poète Aït Manguellet produit des poèmes épiques.

► L'emploi des ces différentes formes d'intertextualité dans les textes poétiques d'Ait Manguellet n'est pas arbitraire ni un fruit du hasard, il est connu que notre poète est nourri dès son enfance de la sagesse populaire, puis élevé dans un environnement oral riche est diversifié en matière patrimoniale kabyle classée dans le rang de la littérature proprement dite, qu'il l'a propulsé dans une dimension universelle indéniable.

► L'émergence des textes de Cheikh Mohand Oulhoucine dans ses textes, reflète la marque de l'intérêt à cette figure de la littérature et de la sagesse populaire kabyle. Le recours aux dires de cette figure emblématique, comme formes d'intertextualité s'explique notamment par le jeu de miroir entre le texte citant et le texte cité. L'emplacement de ces citations, n'est pas du reste sans intérêt dans les

textes d'Ait Menguellet, les citations de Cheikh occupent des espaces variés : préambule, corps de texte et épilogue. Certaines citations sont placées en exergue, chacune d'elle constitue un préambule (épigraphe) qui est définie par G. Genette comme : « *une citation placée en exergue généralement en tête d'œuvre ou en partie d'œuvre* »⁽¹⁾.

► Il faut cependant remarquer que si les passages de Cheikh Mohand dans les textes poétiques d'Ait Menguellet ne se délimitent pas par les guillemets, qui servent principalement à circonscrire les mots d'autrui, cela nous permet de dire que lorsqu'une citation est placée au début du texte elle assure une *fonction introductive, inauguratrice* du poème, et quand il recourt, de différentes manières, à des pratiques intertextuelles à l'intérieur du poème, cela assure la fonction *de péroraison et de mémoire*.

► Aborder la réécriture dans les poésies de «Tiregwa », on a pu conclure que le procédé de l'intertextualité interne se manifeste d'une manière claire tout au long des poésies de cet album. Lounis Ait Menguellet à travers le procédé de la réécriture a pu mettre en relief l'évolution thématique de ses textes poétiques. Et sur le plan littéraire il nous offre une œuvre entière, qui présente largement tous les éléments d'une poéticité intertextuelle.

► La dimension de l'universalité est très explicite dans le poème *Ammi*. Lounis Ait Menguellet s'inspire de Machiavel pour composer un chef-d'œuvre, sans reprendre *Le prince*, ni le traduire, ni même plagier, mais simplement en faisant une adaptation, une réécriture de prince en kabyle. Dans cette réécriture, il met en scène deux personnages principaux, le fils et le père, ces deux personnages forment une pièce de théâtre dialoguée, dont il nous a donné une leçon magistrale de Machiavélisme universel et algérien, et nous a montré que par la volonté de ses enfants la langue amazighe peut assimiler le patrimoine mondial, l'adapter et le féconder de nos valeurs culturelles propres.

⁽¹⁾ G. Genette, *Palimpsestes, la littérature en second degré*, 1983, p.134 .

Bibliographies



Bibliographies

1- Bibliographie théorique :

- 1- Anne Glaire (G), - Initiation à l'intertextualité, éd, Ellipses, Paris, 2005.
- De l'intertextualité à l'écriture, in Cahier de Narratologie N°
13, 2006.
- 2- Bakhtine, (M.), - Théorie de la littérature, éd, Seuil, 1965.

- La poétique de Dostoïevski, éd, Seuil, 1980.
- Esthétique de la création verbale, éd Gallimard, Paris, 1984.
- 3- Barthes (R.), -Le plaisir du texte, éd, Seuil, 1973.
- 4- Compagnon, (A.), -La seconde main ou le travail de la citation, éd, Seuil, 1979.
- 5- Dearbellay, (F.), - Interdisciplinarité et transdisciplinarité : en analyse de discours, éd, slatkine, Genève, 2005.
- 6- Genette, (G.), -Palimpsestes, la littérature au second degré Essais, Paris, 1982.
- Introduction à l'architexte, éd, Seuil, Paris, 1979.
- 7- Groupe d'Entrevernes, Analyse sémiotique des textes, introduction, Théorie, Pratique, 4ème édition, Lyon 1984
- 8- Jenny, (L.) -La stratégie de la forme, in poétique, n° 27, éd Seuil, Paris, 1979.
- 9 -Kristeva, (J.) - S émiotiké, recherche sur une Sémanalyse, Ed Seuil, Paris, 1969.
- 10- Piégay- Gros, (N.), -Introduction à l'intertextualité, éd, Dunod, Paris,1996.
- 11- Rifaterre, (M.),- « La Trace de l'intertexte », in La Pensée, N°215, Seuil, Paris, 1980.
- 12-Todorov, (T).- Mikhaïl Bakhtine, le Principe dialogique, éd Seuil, Paris, 1985.
- 13- Tiphany (S.),- L'intertextualité, mémoire de la littérature, éd, Nathan, Paris, 2001.

2- bibliographie berbère :

- 1- Allioui, (Y.), -Timsal, énigmes berbères de Kabylie, éd, L'Harmattan, Paris, 1990
- 2- Ait Ferroukh, -(F), Cheikh Mohand le souffle fécond, éd, awal ibis, 2001.
- 3- Bentolila (F), -Proverbes berbère, Bilingue français Berbères, éd, l'Harmattan, Awal, 1993.
- 4- Bounfour, -(A), Le nœud de la langue, éd, Edisud, Paris 1993.
- 5-Cherbi, (M) & Khouas, (A), Chanson kabyle et identité berbère, L'œuvre d'Ait Menguellet, édition, Paris Méditerranée, 2000.
- 6- Djellaoui, (M), -L'image poétique dans l'œuvre de Lounis Ait Menguellet du patrimoine à l'innovation, Page Bleues, Brouira, 2003.
- 7-Galent-Pernet, (P)- Littérature berbère, des voix des lettres, éd, Puf Paris, 1998
- 8-Mammeri, (M), -Yenna-yas ccix Muhand, édité à compte d'auteur, 1989.

-Les isefra de Si Mohand Ou Mhand, éd. Mehdi Algérie, 2009.

- Culture savant, culture vécue, Edition Tala1991.

9- Ouahioune(C), -Randonnées avec Aït Menguellet éd Enap ,1993 .

10-Yacine (T), -Ait Menguellet chante, éd, Bouchéne, Awal, 1993.

3-Articles, thèses et mémoires.

1- Ait Ferroukh, (F) ; -« Proverbialisation du vers, un fait d'intertextualité », in LOAB, N°22,1995.

-Le chant kabyle et ses genres, in : Encyclopédie berbère, N°12, éd, EDISUD, 1993

2- Améziane, (A) ;- Les formes traditionnelles dans le roman kabyle, du genre au procédé, mémoire De D.E.A, INLCO, 2001-2002.

- tradition et renouvellement dans la littérature kabyle, Thèse de doctorat, Langue, Littérature et Société, INLCO, 2008-2009.

3- Ayad, (S) ; « L'intertextualité dans la littérature berbère, le cas de « Nekkni d Wiyid » de Kamel Bouamara », mémoire de Magistère, 2009.

(4) أشيلي فضيلة، الخطاب السردى فى رواية "الليل و النهار"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة تيزي وزو، قسم اللغة الأمازيغية، 2002

5- Bouamara, (K) ; -La poésie orale Kabyle : le cas de Si Lbacir Amellah, un poète - chanteur Kabyle, in Etude et Document Berbère, N° 25,26, 2007.

6- Bounfour (A) ; -Les vers voyageurs dans la poésie chleuh, in étude et document berbère, N° 13.

7- Galend Pernet, (P) ; -Le conte revisité par le poète, intertextualité et création, in LOAB, N° 27, Paris, 1999.

8- Hanotaux, (A),- Poésie populaire de Kabylie de Djurdjura, imprimerie impériale, 1867

9- Mouhsine, (Kh) ;- Poétique de récit de l'oral à l'écrit, in littérature amazighe, (oralité et écrit spécialité et perspectives, actes de colloques international, Rabat, 2004.

10- Salhi (M .A) ;- La délocalisation des textes oraux : le cas de deux textes kabyles,

(aḥeddad lqalus, et taqsiḍt n Σziz d Σzuzu), communication présent Colloque, parole déplacées, Lyon, Mars, 2003.

-Poésie féminine et poétique kabyle, in, acte du colloque international des femmes et des textes dans l'espace maghrébin, Constantine Expression N° 7, avril 2001.

11- Rabhi (A) ; - Analyse linguistique et stylistique de l'œuvre Poétique de Lounis Aït Menguellet : texte Kabyle et traduction française, thèse Doctorat, Université de Provence, 2009.

4- Revues

1- *Aymis tafsut* N° 15, octobre 2004.

2- revue *Timmuzya* N° 11, Juin, 2005, HCA.

5-Dictionnaires :

1- Boudris (B), *Tamawalt usegmi*.

2-Dimougin, (J), dictionnaire des littératures, Paris, 1995.

3- Gardes-Tamine (J) & Hubert, M.C. Dictionnaire de critique littéraire, Ed Armand 1996.

4- Mammeri, (M) *Amawal n tmaziyt tatrart / Lexique de berbère moderne* CNRPAH,

Alger, version 2008.

6- Corpus :

(1)), *Lounis Ait Menguellet ciserun wa afkar* ,1967-2007 traduit par Sadouni (B), éd Messagerie Kabyle Presse, 2008.

(2) Machiavel (N), le prince, traduction de l'Italie par Jean Vincent Périès, éd, talantikit, Bejaïa, 2002.

Les annexes



- **Résumé en tamazight**
- **Interview avec le poète**

Agzul s tmaziyt

22222Tazwart

Iswi n uxeddin-agi d asbeggen s umedyana n tmedyazt tatrart amek i yettili wassaɣ, neɣ tuqqna ger yiɖrisen n tmedyazt. Ayen akk ara yaru yiwen yezga ikcem- as-id wayen uran neɣ nnan wiyiɖ, ama d aqdim ama d amaynut, d wagi i wumi qqaren di tsekla «*Amyeɖres* ». ⁽¹⁾.

Deg unadi-nneɣ, tella-d tesleɖt ɣef tmedyazt n Ait Menguellet, naereɖ ad d-nessefhem amek i d-yettili d wamek i d-yettbin umyeɖres di tmedyazt-ines , acu-tent limarat n umyeɖres? D acu i d-yewwi d amaynut i tmedyazt akked ccbaɣa n usefru sumata. Anadi- – nneɣ yesɛa reɛa n yixfawen. Deg ugzul-agi ad naereɖ ad d- nawi awal s tewzel d acu i yellan di yal ixef. Ad d- nesmekti kan belli nesseqdec kra n yimawalen akken ad nessgzi kra n wawalen yeqqnen laɣya ɣer tmiɖrant ⁽²⁾ n umyeɖres.

Deg yixef amezwaru, newwi-d awal deg-s sumata ɣef tizri ⁽³⁾ n umyeɖres d wamek i d-tlul, akked wamek i yennerna usemres -ines deg unnar n tsekla.

Tamiɖrant n umyeɖres tessxedem-it i tikelt tamezwarut J.Kristeva tezegza-d yis-s awal i issemres M.Bakhtine mi i-d yemmeslay ɣef wassaɣen yellan ger yinnawen deɣ uɖris (le dialogisme). Aɖris ɣer J.Kristiva : *(d timlilit n yiɖricen n yiɖrisen yettwarun yakan yis-sen i d-yettefey uɖris amaynut , ɣer-s mačči kan d arwas neɣ d allus i d amyedres ,maca d askan s wudem nniɖen i yiɖrisen yellan yakan, yal aɖris amek i t-*

⁽¹⁾ Amyeɖres : intertextualité

⁽²⁾ Tamiɖrant : Notion, voir Mouloud Mammeri, amawal n tmaziɣt tatrart / Lexique de berbère moderne CNRPAH, Alger, version 2008.

⁽³⁾ Tiziri : théorie

yezda win i-t yuran »⁽¹⁾. yettusemma d asdukkel n wawalen ara ad d-yefken tayessa i uḍris – -is. Yezmer ad d-yaru umaru aḍris i deg ara yesexdem imeslayen n umezwaru maca ad asen-yefk tayessa tamaynut , maca ur yettusemma ara d arwas ney d allus.

Kecmen-d imeslayen ney tifyar n yiḍrisen yettwarun yakan, ttemyekcamen imeslayen nniḍen alamma slalen-d aḍris amaynut; ihi «*aḍris d azeṭṭa n yiḍrisen*», imi ulac aḍris i yiman-is, ihi ur ilaq ara ad- nini belli yal axeddim n tsekla akken yebḡu yura- t bab-is d ilelli yef yixeddimen yettwarun uqbel yakan.

Imeslayiwen irusiyen nutni ur qbilen ara takti i d-yeqqaren belli ulac assay ger uḍris akked kra n yiferdisen yellan berra n uḍris yecban amezruy, tussna n tmetti·atg, imi iferdisen agi kecmen di tsekla, acku tasekla tetteḍdu yis-sen.

Mi d-yemmeslay yef wassayen yeqqnen aḍris yer yiḍrisen nniḍen, G.Genette yesmenyif awal (Tamḍarsa) ney (Taḍrist)⁽²⁾, yur-s amyedres d yiwen ger semmus n wassayen n temḍarsa. Assayen – agi: Amyedres, Aznedres, Afedres, Afledres, akked uwseḍres.

1- Amyedres : G.Genette yessemzi anamek i umyedres yenna: «ger yiḍrisen ttilin wassayen, yettusemma deg uḍris yella uḍris yura bab-is, llan yiḍrisen wiyad, yella wayen i d-yessekcem umaru, yella wayen ur d-yeskin ara, akked wayen yeffren ur d-iban ara tikwal yessekkcam-d iḍrisen nniḍen ur llin ara d ayla ines , yettara-t ger snat n

⁽¹⁾ Piégay-Gros (N), introduction à l'intertextualité, édition, Nathan, Paris, 2002 p. 11.

⁽²⁾ Tamḍarsa : Architextualité

temsfargalin yeqqar-d ansi i t-id yewwi, akked yisem n umaru, tikwal yettawi-d umaru iḍrisen mačči ines yettara-ten amzun d ayla ines ur d-yeskanay-ara ansi i t-id-yewwi, tikwal yettawi-d aḍris mači d ayla-ines yettara-t akken nniḍen am wakken d awellaḥ ara iwelleh yur-s ».

2- Azneḍres:⁽¹⁾ D tagrumma n wassaḡen yeqqnen aḍris yer uzwel, tazwart, alḡu, awal n tazwara · · atg.

3- Afeḍres⁽²⁾ yettili ma yella aḍris yettmeslay-d yeḥ uḍris nniḍen mebla ma yebder-it-id umaru, ad yessenqed, ad yeseqerdec, maca ur yettsemmi ara aḍris- nni s yisem-is (d assaḡ n uwennit) i teqqnen aḍris yer uḍris nniḍen yeḥ i d-yettmeslay mebla ma yebder-it-id.

4 – Afleḍres⁽³⁾: lmeε ε na-s d aḍris i d- yefrurin seg uḍris nniḍen, yettusemma ma yella ulac aḍris nni amezwaru ur yettili ara uḍris nni wiss sin, d assaḡ ger uḍris (A) aḍris afellay⁽⁴⁾ akked uḍris (B) aḍris adday⁽⁵⁾ yettili s sin iberdan : s ubrid n uswaḡ⁽⁶⁾ neḡ s ubrid n useḡwel⁽⁷⁾.

5- Awseḍres⁽⁸⁾: d assaḡ yeqqnen aḍris yer tewsit-ines i wuḡur yettiki.

Anawen n umyeḍres:

⁽¹⁾ azenḍres : Paratextualité

⁽²⁾ afeḍres : Métatextualité

⁽³⁾ Afleḍres : Hypertextualité.

⁽⁴⁾ Aḍris afellay : hypertexte.

⁽⁵⁾ Aḍris adday : hypertexte.

⁽⁶⁾ Aswaḡ : imitation.

⁽⁷⁾ aseḡwel : Transformation.

⁽⁸⁾ Awseḍres : Architextualité.

Di tbadut id-yefka G.Genette i umyedres ad nefhem belli llan sin yinawen n umyedres: yella inaw yebnan yef wassay n temlilit n sin yedrisen ad naf deg-s tabdert ⁽¹⁾, awellah, takarđa akked uù mselyu ⁽²⁾, ma d anaw wis sin yebna yef wassay n ussudem ad d- naf deg-s amkadan, akked uywas n talya.

1- Assay yezdin timlilit n sin n yidrisen. (coprésence)

1- **Tabdert:** tettban-d deg uđris s tira am usexdem n tmesfargalin d sin waggazen, akken d ayen i yezmer ad d-yili yisem n umaru d yisem n udlis deg i d-yettwakkes; s limarat-agi amaru yesbeggin-d belli ayen akken i d-yessekcem deg uđris-is mačči d ayla-ines. Deg umedy a naggal, di tira-as yessekcem-d tabdert n yimazrayen, iswi-is seg wannect-a akken ad yefk azal muqqren i teqsiđ i yettaru.

2- **Amselyu :** ur tt-id -yebdir ara G.Genette deg wannawen n wassayen i d yebder, maca yemmeslayed fell-as N.Piégay-Gros: yettwali amselyu am tebdert tettban-d deg uđris, maca ur d- teskanay ara ađris i deg id-yettwaddem .

3-**Takerđa:** yettili mi ara ad yeddem umaru ađric deg uđris n umaru nniden ad t-issexdem deg uđris-is maca ad t-yerr amzun d ayla-s yettwađsab amzun d takerđa.

4- **Awelleh:** ur d-yettban ara am tebdert yettili s wudem n umeēēen ney awelleh yer uđris n walbēēd n yimyura s usemres n takti ney n yini yettwasnen mebla ma nebder-d-d bab-is.

⁽¹⁾ Tabdert : Citation.

⁽²⁾ Tasylt : référence.

2- Assayen n usuddem:

1- **Amkadan** ⁽¹⁾: yettili mi ara iwawed umaru i uḍris n walbaeḍ s uyanib-ines, acu kan ad as-yefk anamek nniḍen (ad ibeddel anamek). Talɣa n umkadan i wumi yerra G.Genette azal muqqren deg udlis-ines tettusemma d allus n tebdert akken kan tella s talɣa ines, maca win ara s-id- yalsen ad tt-yessermes deg usatal nniḍen, ad tbeddel tagnit n tmenna ad tesseu tawuri nniḍen.

2- **Arwas s Talɣa** ⁽²⁾: Lmaena-s d arwas n uyanib akked tarayin n tira n walbaeḍ n yimyura ara ad yales. Ur yelli d amkadan, ur yelli d takarḍa, yettili yakk di taɣulin n tsekla akked tẓuri, yesea tawuri n ccfawat, anecrah neɣ taḍsa akked d tejmilt. D ayagi i d- newwi awal sumata deg yixef amezwaru.

Deg yixef wis sin newwi-d deg-s awal yef umeɣḍres deg unnar aseklan amaziɣ (ladɣa di teqbaylit) .Aṭas n yimyura n tsekla i yerran lwelha nnsen yer tiziri-agi n umeɣḍres d acu kan mkul anagmay yef wacu i yebna tazrawt ines, wa yebna-tt yef tmedyazt, wa yebna-tt yef teqsiḍt, wa yef wungal.

Ger inagmayen imezwura i ixedmen tazrawt di tiziri-agi n umeɣḍres, amaru A.Bounfour, deg umagrad-ines i d-yeddane deg udlis le«*nœud de la langue*», deg yixef i wumi isemma: «*question de poétique berbère*». Amaru yefka azal i tlata n temsal: Timawit, tira, akked umeɣḍres. Di tesleḍt ines yef sin n yiḍrisen (tiqsiḍin), tamezwarut dtaqsiḍt n timawit s tentala tacelhit, tis snat dtaqsiḍt s tantala taerabt taklasikit.

⁽¹⁾ amkadan : parodie .

⁽²⁾Arwas n talɣa : pastiche.

Di tesleđt n teqsiđin-agi, amaru ikenna ger-asent, si tama n kra n tulmisin yerzan (asnulfu, asiweđ, tarmest ⁽¹⁾) deg yiđrisen n timawit si tama, akked usnulfu d tira si tama nniđen. Am wakken iger tamawt yer twuriwin n umyeđres i zemrent ad ilint di snat n teqsiđin.

Di taggara yessaweđ belli sin yiđrisen-agi n tsekla yella wassay muqqren ger asent, imi d-ttbanent limarat n umyeđres yenna: «*amyeđres ur d- yettban ara kan deg yinnaw maca ad d-tnaf ula deg unamek*» ⁽²⁾.

Ger wayen yura d imagraden nniđen yella umagrad i d-yeddan deg tesyunt n **(FDB)** : «*les vers voyageurs dans la poésie chleuh* ». Deg umagrad-agi amaru iseken-d ambiddel yettilin ger yifyar n tmedyazt seg udlis yer wayeđ, imi yettili-d umgarad ger sin ney ugar n yifyar deg yiwen n usefru deg umedyia ad d-naf kra n yifyer i yettruħun s wudem ubriz deg tsekla yettwarun, am wakken ara tt-naf di tsekla timawit.

Ʀef tsekla timawit, tanagmayt, P .Galent Pernet, deg udlis-ines : « *la littérature berbère, des voix et des lettres* », tessenqed ttawilat n usnulfu aseklan di tmetti tamensayt. Di tamuqli-ines belli ambiddel yellan ger yidlisen tiwtilin ⁽³⁾ i usnulfu di timawit. Ʀef waya ulac adlis yettwarun kan weħde-s mebla ma yugem-d bab-is seg yidlisen nniđen.

Tamuqli n P. Galent –Pernet yef tmiđrant n umyeđres ur teqqim ara kan deg yiđrisen n tmedyazt, imi tger titt-is yer tmacahut, yef waya yella-d usenqed, akked dtesleđt n tmacahut n Fađel. P.Galen-Pernet tefka-d s telqay amek i d-yella usnulfu di tsekla

⁽¹⁾ Tarmest : réception

⁽²⁾ Zer Abdelah Bounfour, le noued de la langue, sbt wis 89.

⁽³⁾ Tiwtilin : conditions

Deg yixef wis tlata, neereḍ amek ara nekcem s telqay di tmedyazt n Aït Menguellet, s tesleḍt akked usenqed n timeskanin ⁽¹⁾ yemxalafen n umyeḍres. Deg yixef-agi wis tlata nesqerdec snat n temsal tigejdanin:

Tamsalt tamezwarut : s wudem ubriz lqayen i nexdem tesleḍt yef timeskanin n umyeḍres di tmedyazt n Aït Menguellet, ama d assay yezdin iḍrisen n tmedyazt n umedyaz akked yiḍrisen nniḍen. Assay -agi yettban-d s wattas n wudmawen akkedn talwiwin yecban : Tabdert, awehhi, tawelha, arwas n talya ..atg. Ma nefka-d kra n imedyaten ara ad yessegzin assayen-agi a naf di tuget n yisefra ma mačči akk iḍrisen n umedyaz yeskecm-d iḍrisen nniḍen ama d inzan, innan wezzilen, isefra ...Di tmedyazt n Aït Menguellet yufrar-d attas s useqdec n yinzan, yal tikkemt amek ara t-tesermes, tikelt ad as ibeddel talya, tikelt ur as tt-yebeddil ara, tikkelt d amedyaz s timmad-as ad yagem rruḥ n yinzi, maca ad as yefk lqaleb nniḍen. Deg umedyaz yenna umedyaz deg wawal-is:

Kula fus k-iwwten

Mi k-isellef ad as -teḍseḍ

A win yettwraz

Lḡehd rrebg si teqneḍ

Afus k-icudden

Ssuden-it uqbel ad t-tyezzeḍ

⁽¹⁾ Timeskanin : manifestations

Deg umedyā agi amedyaz yessermeṣ talya n yinzi tamensayt «*Afus ur tewεaḍ ara ad tkerceḍ, sudden-it*» d acu kan ur -id yewwi ara s wudem nni i yellan di timawit , imi yefka-as rruḥ nniḍen , *Afus k-icudden, ssuden-it uqbel ad t-tyezzeḍ* .

D acu iwumi nger tamawt deg yifyar-agi, belli issemres inzi, iswi-ines i wakken ad yernu ugar n ccbaḥa i usefru, i wakken ad yesnerni deg unamek. Talya-agi n tebdert tetṭuqet di tmedyazt n Aït Menguelle tikwal einani , tikwal d uffir ama s wudem uffir d war uffir. Am wakken ara naf amedyaz yessemres tabdert n yinzi uffir, yenna deg usefru *asendu n waman*:

Win yebyan ad tseggem

Iseggem iman-is.

Amedyaz yessemrs inzi, maca yugem-d si talya tamensayt: «win ibyan ad ixdem lewqam, ad yezwir seg at wexxam», deg usefru nniḍen yenna:

Neyli-d deg yirebbawen-nwen

A kra yezzen

(...)

A kra zeddigen ur yumis

Sin yeḥricen – agi id nekkes seg usefru *Lxuḡa n ccḍaḥ* temmezga-d-d akked talya tamensayt:

Neyli-d si irebba-wen

Ay at leqlub leqqaqen

Sumata amedyaz Aït Menguellet yessmres tabdert n yinzi, maca yal tikelt yesrusuy-as talaba akked lqaleb nniđen, yettak-as inumak nniđen d wid yeddun akked unamek n usefru ney n tseddart.

Am wakken amedyaz di yal tikelt yettwehhi-d yer kra, ama d awehhi yer kra n unedru yedran deg umezruy , ney yer kra n yiwudam ama n tsekla , ama n tẓuri ...Ger imedyaten i nezmer ad nefk ad d-nebder , awehhi i d-iwehha yer tefsut n 80 (awehehi amazray) , d ayen ara naf deg umedyaz deg yidrisen: *Tibratin, Abrid n temzi, Cœeltay tafat* ...d acu kan i wakken ad yessiweđ izen-ines yesseqdec awalen ara yeddun akked tikta-ines yecban : ackal, lħebs, tasga, tamaziyt, amcum... atg

Ad t-naf dayen iwehha-d yer umaru Mouloud Mammeri; maca s wudem arusrid mebla ma ibder-d isem-is akken yenna deg usefru abrid n temzi :

Mugger-d aħbib niđen

Yemmuten ur yewwiđ lebyi-s

Di sin yifyar-agi ad nefhem belli amedyaz yerra tajmilt i umaru maca ur d-yebdir ara isem-is srid. Akken yenna deg yiwet n tdiwennit: « *ur nezmir ara ad d-nemeslay yef teqbaylit ma yella ur d-nebdir ara isem Mouloud Mammeri* »

Tawelha di tmedyazt n Ait Menguellet ur txus ara, ad d-naf ibder-d kra n wudmawen n umezruy am: Hmed Umerri, Tarek Ibn Ziad, iswi-ines akken ad d-ibeggen ugar tidet di kra n temsal yerzan azalen n tmetti, yecban: laman, turrugza...

Ad nger kan tamawt belli ger talwiwin n wassayen yeqqnen ađris yer uđris wayeđ (relation de coprésence) ur d nebdir ara takerđa plagia acku amedyaz ur yesexdem ara

mađi mađi talya-agi , akken nnan imusnawen n tsekla le (plagia) d anarđul, xas akken tsekla tebna fell-as.

Assayen nniđen:

Amkadan akked urwas n talya d snat n talyiwin n wassay n usidem. Deg yiđrisen n Ait Menguellet ad naf deg umedyaz amkadan yef lehsab n tū muqli-nney yettban-d deg usefru *A mmi*, imi amedyaz yessemres taktiwin akked talyiwin n umaru n Machiavel i d-yeddand deg udlis *Ageldun* anida inehhu deg-s win yettben lehkem yenna-as ilaq ad tiliđ d uccen, ma d amedyaz Ait Menguellet netta yenna:

Akka Ammi

Ara tuyaled d aqerru.

Si tama nniđen aserwes n talya di tmedyazt n Ait Menguellet yettban-d deg userwes n tmedyazt n Si Muhand U Mhend, Amedyaz Ait Menguellet iawed yecna kra n yisefra n umedyaz-agi aqdim. Deg sin yiđrisen : adris amezwaru : « *nnay a Rebbi*, » wis sin « *aqel-ay newhel di ddunit* » Ait Menguellet ur d-yewwi ara isefra-nni akken i t-id-yewwi Mouloud Mammeri deg udlis -ines « Isefra n Si Mohand Umhend », maca Ait Menguellet iawed i kra n yifyar, am wakken ara t-naf ibeddel kra n wawalen. Nezmer ad d- nini belli yella-d **usiwed n tira**, **yella usnulfu** i wayen yellan yakan, d acu kan mebla ma yella ubeddel deg unamek. Si tama nniđen ad naf dayen arwas n tmedyazt n tmettut ay -tban deg usefru « Abrid n temzi », deg-s ara naf i talsa i yiwen n ssenf n tmedyazt wagi d *urar*,

Tamsalt tis snat

Tamsalt tis snat teena tilin n yinnan n Cheikh Mohand Oulhoucine di tmedyazt n Ait Menguellet, yerttusemma agerḍris ⁽¹⁾ n yinnan n Ccix deg annar asefran n Ait Menguellet . Aṭas i d yugem s tliwa n tmussni n Ccix, s wudem ubriz ad nebder deg umedyā

*** Nnuba-k freḥ**

« Ifer ibawen

Yegman dasawen

Xlan-tt εecra

Yeḥya tt-id yiwen »

*** Amusnaw**

Awi yeddān d wi t- yifen.

Ad tetteanad ad t-yaweḍ

Wama win i d-nemsawa

Ula wi irefden wayeḍ

*** Di ssuq**

Yenna Ccix deg wawal-is:

Lmumnin ad -akk ḥlun

Ma d imcumen ad mseglun

Deg yimediyaten-agi nwala belli amedyaz,yessemres einani s wudem usrid innan d yidrišen n Ccix, d agi i-d-yettban s telqay umyedres, iswi seg wannect-agi

⁽¹⁾ Agerḍris : intertexte

akken amedyaz ad d-yesmekti s wazal akked telqay sean yinnan n Cix di tmeddurt n yal ass, i waken dayen ad yeḥyu tamussni n ccix .

Deg yixef wis rebæa aneggaru: newwi-d deg-s awal yef usedyez n umyedres di tmedyazt n Ait Menguelet, ixef-agi nebda-t yef sin imuren: amur amezwaru yeena tidet akked d tnašlit n umyedres agensay . Iwakken ad naweḍ yer yiswi nger tamawt yer uḍris Tiregwa, acku si lwelha tamezwarut yettban belli d amyedres agensay, ma d amur wis sin yeena tagreyłanit di tmedyazt n Ait Menguellet, ilmend n waya nefren aḍris *A mmi* i iwulmen i tesleḍt imi deg uḍris-agi ttbanent -d limarat n tagreyłanit.

Deg umur-agi amezwaru yeenan amyedres agensay di tmedyazt n Lounis Ait Menguellet, nefka-d aḍris *Tiregwa* d amedya, imi yettwaḥsab d amedya amuddir yef umyedres agensay (l'intertextualité interne), acku deg-s amedyaz yesdukkel deg yiwen n usefru ugar n 130 d asefru yecna di 30 n yiseggasen seg usefru amezwaru(Ma truḍ) armi d asefru (Aseggas). Yugem-d si mkul asefru ama d azwel, ama d afyir ner d awal, neḡ d anamek. Asefru n *Tregwa* yer-s azal n 561 n yifyar, yebḍa yef 10 n yimuren, mkul amur s użawan-is.

Am wakken i d-nessukes tamuḡli deg uḥric-agi yef yisental i yeena di *Tregwa*. Amedyaz yessaked gemmaḍin ggemaḍa yef temzi-s, i εεddan, issurifen-is ger yidelli d wass-a, ger ukessar d usawen ger rrwaḥ d tuḡalin yezga d asmekti mačči d yiwet ad as-yecfu umedyaz. Temzi-s iεddan am waḍu; yemmekta-d Ğamila,

Lkaysa, Lwiza ··tayri-s tædda am texlawit, ur tt-iwala, d acu kan yufa umedyaz asefru d ddwa n wul-is. Imi di yal asurif ara iger deg ubrid n ddunit-is yettağğa asefru d later.

Am wakken i yessenqed d aḡen umedyaz liḡala n unazur akked ufennan, lḡerba, timetti, tasertit, tamagit ··atg Am wakken i d newwi si tama nniḡen awal ḡef isental yezdi unamek (les isotopies) deg usefru tiregwa, imi akken i d-nezwar deg wawal amedyaz Ait Menguellet di tregwa yules-d i wayen yecna yakan d acu kan iwala timsal s tmuḡli nniḡen, gar yimediyaten i d-nefka yisental yezdi unamek yella:

1- Ccfawat/ Tatut:

Tatut akked ccfawat tettuyal-d yal tikelt di tmediyazt n Ait Menguellet, deg usefru tiregwa azal n 4 tikkal i d-yules umedyaz i wawalen yezdin ḡur-sen: ccfawat, tatut, asmekti ··· iwakken amedyaz ad d-yesmekti wigad yettun, imi yella deg umkan n umsawal ⁽¹⁾, yewwi-aḡ ad d-nemmekti ayen nettu, d acu kan amedyaz ḡer-s xas akken tella tatut maca yella usefru d anagi yettara-d tili:

Ma iḡreq wansi d-kkiḡ

Zzher – iyi -seiḡ

Yella later d asefru.

2- Layas / Assirem :

Asentel n layas akked usirem igget di tmediyazt n Ait Menguellet, di *Tregwa* yuḡ mliḡ amkan, ladḡa deg usentel yerzan tayri, acku yal tikkelt yesbur-as acḡaḡ tikkelt d assirem, tikkelt d layas yessers-asen awalen yedda-n akked usentel yecban : tafat,

⁽¹⁾ Amsawal : Narrateur

beēdey tebēed, yebḍa wul, yesxerben, ulac lḥedd i tlufa. Asentel n layas akked ussirem ur bedden ara di tmuyli n umedyaz, acku deg usentel n tayri akken i tt-id yuwi uqbel i d-as yules di tregwa, ulac abeddel n unamek.

3- Ṭṭlam / Tafat :

Deg usentel yezdi unamek yerzan ṭṭlam akked tafat, amedyaz iglem-d liḥala n tmurt di tallit-nni berriken tedder tmurt , di tregwa iwelleh yer *iminig n yiḍ*, yenna deg wawal-is :

Cc εεelt-ay tafat ad nwali

Ad yekkes ṭṭlam kul ssbaḥ.

4- Laman:

Asentel n laman yuder it -id aṭas umedyaz deg yisefra n zik. Ula d amedyaz Aīt Menguellet iḡer yer-s tamawt, mačči tikkelt ner snat i d-yuder tamsalt n laman, yenna deg wawal-is : Uh ···nnan di zman

Lxuf yekka-d si laman

Amedyaz Aīt Menguellet yules -as- id i tikelt niḍen di tregwa yenna:

Amalah yekfa laman

Yedda deg waman

S kra n win nehren waman

Iruḥ di laman

Yewwi-t wasif

Yal tikkelt amedyaz yeggar-d ger wallen-is tamsalt aḡi n laman, yesseqdec tanfalit « *yekfa laman, yedda deg waman* » imi yella wanza akked wassay ger

waman akked laman. At zik nnan: « *laman wwint waman* », am wakken i d-iwelleh umedyaz yer taluft n lexdeε, ad tt-naf deg usmekti-ines yef Hmed Umerri :

yeğğa-yay tt-id Umerri

A wid ur necfi

Lexdeε yekka-d si laman

Amedyaz yettberri, ad yessakay deg wid ur nceffu, akken ad iẓer ansa i d- yettaas lexdeε.

Amur wis sin: tagreylanit di tmedyazt n Ait Menguellet

Deg umur-agi wis sin nuwwi-d awal yef tegreylanit di tmedyazt n Ait Menguellet, deg ugbur-agi nefka-d yiwen umedyaz seg yiḍrisen n umedyaz, wagi d asefru (*A mmi*), imi yuzzel wawal yef usefru-agi, aṭas n wid i d- yeqqaren belli taktiwin n umaru d urgaz n tsertit Nicolas Machiavel i seg i d-yugem asefru Ammi. Deg tesleḍt-nney nekkes cwiṭ tagut yef yiseteqsiyen- – agi yettawin yettaran. Deg unadi-agi nkenna ger sin yiḍrisen, aḍris *A mmi*, tamedyazt, akked uḍris *ageldun* d tasrit.

Xas ulama ur εdilen ara di tewsit d acu kan annect-agi mačči d ugur, akken ad nessukes assayen yellan ger sin yiḍrisen-agi, nwala dayen amek i d-yella uεiwed n tira i udlis yettuneḥsab d adlis agraylan yesean azal muqqren deg unnar n tsekla tasertit yer tmedyazt imi yella uεeddi si tewsit yer tayed .

Imi amaru Machiavel deg udlis-ines ageldun s tmuyli tafelsafit yefka-d amek yettili wassay ger uegdud akked win i t -ihekmen, xas ma yella yuzen izen-ines yer ugeldun maca iwelleh yer ugdud akken ad yekker mgal azaglu akked lbatel n win t-ihekmen.

Yefka-d umaru Machiavel kra n tawtilin akken ageldun ad yawed yer lehkem ad nebder ger-asent: Lexdee, tiharci, lhiba, timenqas ...

Yenna Machiavel deg iwet ger temsirin i ugeldun *“ma yella menyif ageldun ad hemmlen ugar ney at hibin , ney ak agaden ..s tidet ilaq ad ak- agaden , yerna d ak- hemmlen , maena ur yezmir ara ad ilint i snat , menyif ad ak- agaden wala ak hemmlen”* ..*Ma yella ageldun yufa-d iman-is yetthetemt fell-as ilaq ad yeddu akken itteddu lmal , ilaq ad yili d uccen d izem imi izem ur yezmir ara ad ihud iman-is seg wuccanen , yettuhettem fell-as ad yili d uccen ad yettqerric tifextin , ney d izem ad t-thibin imdanen”*

Ma d amedyaz Ait Menguellet, netta ur d-yules ara i yiwellichen i d-yefka Machiavel i ugdud, maca izen-is netta iruh yer mmi-s. Yella udiwenni ger bab-as akked mmi-s. Amedyaz di tazwara n usefru A mmi yefka-d amedya n yilemzi ifuken leqraya-ines, yessuter di bab-as d acu ara yexdem sin d asawen, mmi-s yebya ad yettef lehkem maca baba-s yuww t-id yer tilawat, imi abrid- nni ur yessufuy ara, netta yeyra leqraya n ddunit macchi d tin n llakul.

Mmi-s yesyer aqerru-s yenna-as belli ad yexdem i lfayda n tmurt, ad yili d bab n lheqq d tidet, maca baba-s yettwali ayen nniden ilaq ad issexdem tiharci,

tiħila, tiddas, ad yili d bu sin wudmawen akken ad yaweđ yer wayen yessaram, ad iyer di tmenqas, ad yessu leħrir yef uzzu ilaq ad issexdem tiħarci akken ad yaweđ yer leħkem.

Imi amedyaz Ait menguellet akken ad yessiweđ takti-ines, yerna ad tt-yeqqen yer liħala d wamek tettidir tmurt n lzzayer di lawan-nni yerna-d kra n tulmisin yecban, leqraya di tmurt n lzzayer ur tessuffuy ara, aseqqdec n ddin i yiswiyen n tsertit, akked usexdem n yiyil.

Imi amedyaz, yessaweđ ad yessekcem azalen yecban wid i d-yuder Machaivel deg udlis-is, mmi-s yumen belli yezmer ad yaweđ yer leħkem, Ait Menguellet, yefka-d tamsirt s wazal-is, s tmuyli Tamakyabilit tagreylant .

S wudem n tsekla tatrart, amedyaz iwehha-d yer lebwi yellan yer warraw n tmurt, tutlayt n teqbaylit tezmer ad yeseddu tigemmi tagyarlant. S wakka nezmer ad d-nini belli amedyaz Ait Menguellet deg usefru-ines «Ammi» yessaweđ ad **isawed tira, yella-d usnulfu di tsekla**, acku ur yeqqim ara kan di lqaleb -nni amensay nezmer ad d-nini belli d amedyaz amezwaru di tallit-agi tamirant i d-yugmen si tsekliwin n berra, d annect-a ara ay-yeğgen ad d-nini belli, tettban-d tegreylanit di tmaedyazt n Ait Menguellet, yerra-d adlis yettusemman d adlis i d yufraren deg unnar n tsekla tasertit tagyarlant, yer tmedyazt d acu kan amedyaz yessastel adlis n Machiavel di lqaleb tettidir tmurt di tallit-nni.

Di tagara nezmer ad d- nini, ma yella umedyaz di tallit taqdimt, yettagem-d kan s wayen i s -d-yefka ugama – -ines, akked wayen i -as selmaden leewayed d

wansayen, ma d amedyaz n tallit – tamirant, yettagem-d si tsekliwin tigreylanin, d ayen akka i d- nwala di tseleđt nexdem i usefru Ammi

Ʀef teyzi n tezrawt-agi u di tesleđt i nexdem i kra n yiđrisen n Ait Menguellet nessawed ad d- nemger kra n temsal gar – -asent: :

- 1- Di tmedyazt n Lewnis At Menguellet ad d-naf yakk wannawen yemxalafen n umyedres: tabdert, arwas n talya, amkadan, tawelha...d acu kan yufrar-d usermes n tebdert n yinzi di yal asefru.
- 2- Yufrar-d usermes n tebdert n Ccix Muhend U Lhucin, ayagi ad ay-d-ibeggen azal muqqren i s yefka umedyaz i umusnaw n timawit. Yesseqdec innan n Ccix yef wattas n yiswiren: di tazwara n usefru, yesea tawuri n tezwart n usefru yettusemma d innan n tazwara, ma yella dtebdert yessqedec-itt di tlemmat ney di tagara n usefru tesea tawuri n tegarayt akked ccawat. Ayagi meřra ad yuyal yer wazal sean yinnan n Ccix di lebni akked ccbaha n usefru n Ait Menguellet d ayen ara ay d-yesbeggnen agerđris n Ccix di tmedyazt n Ait Menguellet.
- 3- S tidet tamedyazt n Ait Menguellet tamedyazt n umyedres agensay, imi ieawed tira i wayen yura uqbel yesdukkel-iten deg yiwen n usefru. Tamedyazt n Ait Menguellet ggten deg-s yisental yezdi unamek seg wakken amedyaz yettruđu yettuyal ger yiđelli d wass-a, imi yal tamsalt i yef yenna ney yecna uqbel ieawed – -as akken niđen di tregwa.
- 4- Tikta n tesrtit tagraylant tuy tunet-is di tmedyazt n Ait Menguellet, acku yugem-d si tsekla n tsertit tagraylant taktiwin n Machiavel, amedyaz, ur isuqqel ara ageldun ur

d as iɛawed ara, d acu kan nezmer ad d-nini belli yella userwes, ileqqem -- it yer teqbaylit, yef aya nezmer ad d-nini belli yella-d usnulfu di tmedyazt, di tira imi yella uzgar si tewsit yer tayed, d ayen ara ay d ibeggnen amyedres.

Xas akken nexdem tazmart akked tmussni-nney deg unadi agi, maca ahahat ur nessawed ara ad nekcem s telqay akked wayen, akk yerzan amyedres di tmedyazt n Ait Menguellat, maca d tirit kan n unadi tafessast deg unnar n tizeri teseklant tatrart, nessaram mačči d tanagarut deg tayult-agi n unadi n umyedres d wayen akk yerzan tizeri-agi tamaynut, akken a nawed ugar yer wayen wwden inadiyen di tmedyazt sumata , ladya di tmedyazt taqbaylit, iwakken ad tawed yer uswir i wuyur tewwed tmedyazt tagraylant.

Extrait de l'interview « rencontre avec le poète »

Ceci est un extrait de l'interview avec le poète Lounis Ait Menguellat , qui j'ai réalisé par INTERNET.

*/ texte original en langue amazighe

Asteqsi Amezwaru :

Aṭas n yisedawiyen di tallit- tamirant i ixedmen inadiyen-nsen yu ef tmedyazt-inek, u simal yettkemmil unadi fell-as, amek i d-yettili uḥulfu inek u yer wigi yerran lwelha-nsen s tmuyu li tusnant yu er yisefra-inek ?

Tirit n umedyaz

Ma yella-d unadi ɣef ayen ixedmey dayen ad iyi-sfarhen, imi widak iqedcen deg wanect-a ufan ayen i ten-iεeben di tmedyazt-iw. Daɣen farheɣ imi tamedyazt-iw yella kra id tebba d lfayda i yedles s umata.

Asteqsi wis Sin

Tennid deg yiwen n usefru «*skud igenni yeħwaɣ yak itran, akken akk lù ayçi iħwaɣen afennan*», ay adra d tidet s kra n win yesduklen kra n wawalen, yesbur-asen lhen d uzawan yewweɖ d afennan ħwaɣent lù ayaci? Neyù ihi d acu i d afennan ɣer ɣù ur-k d acu i d amedyaz?

Tirirt n umedyaz

Tamedyazt maci yiwen n udem i tesεa siyal udem ħwaɣ-ent lɣaci, si yal udem ilaq ad yili, si yal win ad yefken yiwen wudem seg udmawen yellan di tmedyazt, ittusemma d afennan. Maεni, yal afennan isεa amɖiq-is ad as-fken wid igettħessisen. Yal afennan s umɖiq-is.

Asteqsi wis Tlata:

Nnan imusnawen n tsekla, ulac aɖris n tmedyazt ideg ur d-ddint ara tmusniwin n wiyednin, aɖris ajdid yettwabna s weɖris aqdim, deg yidrisen-ik a Lewnis d acu-tent tmusniwin tigejdanin i ɣù ef řessan?

Tirirt n umedyaz

Tamusni yettaf-i tt ittaf- itt-id wemdan iwakken ad yidir yi-ss, neɣ ad as- ikemmel, ma yella izmer. Ayen ixedmey ibna ɣef cwiṭ n tmusniwin id ħefdeɣ si tmusniwin (universelle).

Asteqsi wis Rebea :

Tigemmi taseklant d wayen akk i d-tejmeε teqbaylit n weqbayli, yettuγū al-d s wudem ubriz di tmedyazt-inek, ay adra annect-n yettaf-d abrid ū yer tira-k s lebū γi-k neγū mebla lebū γi-k. D acu i d-yerna wannect-agi d azal i yisefra-inek?

Tirirt n umedyaz

Ayen icennuγ, ttaruγt s teqbaylit s imeslayen i neseqdac yal ass, ma yella ad sexedmey imeslayen ur fehemen ara lγaci, tikta i byiy ad awđent ur ttaweđent ara, ur seεunt ara azal ma yella ḥed ur tent-ifhim.

Asteqsi wis Xemsa :

Tbedređ-d ačal n tikal tikta n Ccix Muhand Ulḥusin di tmedyazt-inek, d acu i d tamuγū li-inek s amusnaw-agi n timawit? D acu i d azal i yesεan yinnan-ines di tizi n wassa-a?

Tirirt n umedyaz

Innan n ccix Muḥend tamusni n teqbaylit (sagesse) ur nesεi ara lḥed di lweqt (c'est une sagesse intemporelle). Di tizi n wassa-a sεan azal am zik, imdanen seqdacen-t-ent di tudert nsen n yal-ass .

Asteqsi wis Setta :

Si Muḥand U Mḥand d amedyaz nniđen n zman aqdim, i wumi terriđ azal, d acu n later-is i nezmer ad naf di tmedyaz-inek?

Tirirt n umedyaz

Ur yelli later i gellan n tmedyazt n Si Muḥend di tmedyazt-iw. Tamedyazt n Si Muḥend tessexdam tikta n zman-is, s lmizan n zman-is. Ma yella d imeslayen ig ssexdem, d imeslayen n teqbaylit is sexdamen yakk imedyazen yer assa-a

maena, Si Muhend, am yimediyazen n lweqt-is, issexdem atas imeslayen n teεrabt id yekkan si ddin.

Asteqsi wis Sebca:

Di tesfift *Tiregwa* nħulfa am waken terriđ tajmilt i yiman-ik s yiman-ik, amek i d ak-d-tusa takti ad tεiwđed i yisefra-inek iqdimen s tumuyli tajdidt?

Tirit n umedyaz

Ur ariğ ara tajmilt i yiman-iw. Takti tusa-d akken nniđen. Ma buyuy ad mmektiy neğ ad smektiy tuğac tiqdimin di (les repetitions) i xedmey deg uxxam, ufiğ ur zmireğ ara ad cnuğ yak tuğac-iw. i wakken ur tettuy ara ula d yiwet deg-sent, ufiğ-d takti is ara ten-i d bedrey merra deg yiwet n tayect tameqqrant. S tidet, "Tiregwa" d tizlitt ixedmey i yiman-iw kan iwakken ur tettuy ara tiqdimin. Tagi i tidett, ayen nniđen d lğaci it id yernan.

Asteqsi wis Tmanya:

Isefra n *Tregwa* di lewhi n kra n wid i d asen-yeslan, nnan-d Lewnis yesεerqaū γ lğerra, mačči akken i nefhem isefra-as di tazwara, i d asen yefka inumak di taggara mi d asen-d-iεawed di tregwa Ay adra yella-d tidet ubeddel di lemεani n usefru? Ma ih d acu i d iswi-k anazuri seg wannect-n?

Tirit n umedyaz

Ur sεerqey lğerra, ur bedley lmaena i sefra. Lmeεna yiwet ig laqen ad ttifhem win ara yeslen i "Tiregwa": bğiy ad yili deg-s xarşum yiwen wawal si yal tayect ixedmey seg wasmi i bdiğ cennuğ (un résumé aide-mémoire qui m'est destiné avant tout).

Asteqsi wis Tesca:

Tagyaù lanit d wayen d-tessenæat n tmusniwin wessiæn, ladù ya deg unnar n tsekla, tetteawan atas deg usefti n tikta ù yer yal amedyaz yeqqaren, d acu d nnsib i yesæa lewnis deg annecta?

Tiririt n umedyaz

Yal amedyaz icennu, yessefray s wayen issen, ney yezra, ney yedder. simmal tamussni -ines meqqret simmal izmer ad yefk ayen meqqren. Tayuri n tektabin tesnernay tamusni n wemdan (sans culture générale solide qui ouvre les champs de réflexion, il n'est pas possible à un individu, poète, écrivain...etc, de donner le pleine mesure de ses possibilités).

Asteqsi wis Σ□ ecra:

Later n tegyaù lanit yettban-d s wudem ubriz deg ugbur n tmedyazt-inek, abeæda di kra n yisefra, am « Ammi » ideg d-ttbannent kra n tmuù yliwin n Machiavel, neyù asefru « A ddunit-iw», ideg d-tesqerbed inumak d lemæani n Damukles. Amek i d-yettili usemres n temsal yecban tigi deg tmedyazt-ik ? d acu i d iswi-k seg wannect-n ?

Tiririt n umedyaz

Wali tiririt tis 9.

Asteqsi wis Hdac:

Cbaḥa n usefru yal yiwen amek i tt-yettwali, wa di talù ya, wa di tikta, wa deg usugen asefran. i Lewnis amek i d as-d-tettban cbaḥa n usefru s umata?

Tiririt n umedyaz

Yal asefru isæa şşenf-is, yal asefru s wacu ara yaεğeb amdan, yal amdan d acu ik ttnadi deg usefru.

Asteqsi wis Tnac

Deg awal n taggara, amek i d k-d-yettban yimal n usefru aqbayli, mbeed mi d-yewwed zzhir ù yer tudrin n leqbayel. Ilmezyen hemlen awal xfifen yeserqaqasen ammas, regglen seg awal zḡayen yesakayen allay ù ?

Tiririt n umedyaz

Ilemzi ihwaḡ arqiqes meqbel ad ires, ad it εeqqel akken ad ihulfu i wawal zḡayen. Mi geεya wmmas ad ifsus wallay, ad iwjed, ad yeli i wayen meqqren.

L'interview en langue française :

Question 1:

Ces dernières années, beaucoup de chercheurs universitaires se mettent à explorer votre poésie , et les recherches la concernant sont de plus nombreuses .Quel est votre sentiment vis-à-vis de ces chercheurs qui s'intéressent d'un point de vue scientifique à vos poèmes ?

Lounis Ait Menguellet :

S'il y a des recherches sur mon œuvre , cela ne peut que me faire plaisir puisque ceux qui y travaillent ont retrouvé dans ma poésie, ce qui leur plaisait .De plus je suis heureuse que ma poésie puisse apporter quelque chose à la culture d'une manière générale .

Question 2 :

Vous aviez dit dans l'un de vos poème : « tant que le ciel a besoin de toutes

les étoiles, pareil , tout le monde a besoin d'artiste », est ce autant vrai que toutes personne qui assemble quelques mots qu'il accompagne d'une mélodie et d'une musique , devient un artiste dont ont besoin les gens ? Qu'est ce qu'un artiste pour vous qu'est ce qu'un poète ?

L.A

La poésie n'a pas qu'une seule facette .Les gens ont besoin de chacune de ces facettes , et chacune d'ente elle se doit exister .Toute personne pouvant produire l'une de ces facettes est considérée comme artiste. Toutefois , chaque artiste a sa place qui lui attribuée par ceux qui l'écoutent .Chaque artiste a sa place propre(ou sa valeur propre.

Question3

Les chercheurs en littérature attestent qu'il n'y a pas de textes poétiques qui ne portent en lui les connaissances d'autres textes .Tout texte nouveau est construit sur la base d'un autre qui lui est antérieure .Dans vos textes Lounis , quels sont les savoirs essentiels sur lesquels ils reposent ?

L.A :

L'homme cherche à acquérir le savoir pour qu'il aide à vivre ou pour qu'il puisse l'améliorer et le continuer , s'il en a les capacités .Ce que je produis est construit sur la base de certains connaissances que j'ai puisées des savoirs universels .

Question 4

Le patrimoine littéraire kabyle de tout ce qui en rapport avec la « kabylité ».Chose qui revient de manière explicite dans votre poésie .Cela est –il le résultat d'une intention volontaire ou pas ?Qu'est ce que cela rapport de plus à votre poésie ?

L.A :

Ce que je chante , je l'écris en kabyle , avec des mots que nous utilisons au quotidien .Si je fais appel à des termes que les gens ne comprennent pas , les idées que je veux transmettre ne le seront pas aussi , elles n'auront aucune valeur si personne n'arrive à les comprendre.

Question 5 :

Vous faites appels au plusieurs fois dans votre poésie , à la figure de Cheikh Mohand Oulhoucine .Quel est le regard que vous porter à ce savent de

l'oralité ? Quelles valeurs ont ses propos dans la période actuelle ?

L.A :

Les propos de Cheikh Mohand renferme toute la sagesse kabyle qui est une sagesse intemporelle. Ses propos ont autant de valeurs qu'autrefois , les gens les utilisent dans leurs quotidien.

Question 6 .

Si Mouhand ou Mhand est un autre poète des temps anciens à qui vous accorder beaucoup de valeur , quel sont les traces qu'en peut en trouver dans votre poésie ?

L .A :

Il n'y pas de trace de la poésie de si Mohand dans la mienne .La poésie de Si Mohand déploie les idées de son temps .Quant aux termes Qu'il utilise , ce sont des mots de la langue kabyle n que tous les poètes utilisent jusqu'à nos jours .Toutefois , si Mohand , comme beaucoup de poètes de son temps, a emprunté plusieurs terme a la langue arabes , des termes qui viennent de la religion .

Question 7 :

Dans votre album Tiregwa , on a l'impression que vous rendez hommage à vous même, par vous mêmes . comment l'idée vous est venue de reprendre vos anciens poèmes avec une nouvelle vision ?

L.A :

Je ne me suis pas rendu hommage .L'idée m'est venue autrement. Quand je veux me rappeler de mes anciennes chansons lors des répétitions que je fais à la maison , je me suis rendu compte que ne pouvais pas chanter mes chansons .Pour ne pas oublier aucune d'entre elles , j'ai eu cette idée de les regrouper toutes dans une langue chansons .Oui , c'est vrai, *Tiregwa* est une chanson que j'ai faite pour moi-même pour ne pas oublier mes anciennes chansons .Celle -là, est une vérité , autre chose , ce sont les gens qui l'ont rajouté.

Question 8 :

Après avoir écouté les poèmes de Tiregwa , certains ont pensé que Lounis les avait menés sur une fausse piste et avancent que ce n'est pas la même manière qu'on avait qu'on avait interprété ces poèmes au départ , que nous les interprétons qu'il les a repris dans Tiregwa .Est -ce que vrai qu'il y a changement de sens dans ce poème ? Si c'est le cas , quel est le but artistique recherché ?

L.A :

Je n'est pas cherché à mené les gens vers une fausse piste , je n'est pas changé le sens attribué à mes poèmes .Mais il y a toutefois une chose que doit comprendre celui qui écoute Tiregwa .Je voulais que le poème contienne ne serait-ce qu'un seule mot de chaque chanson que j'ai produite depuis le début de ma carrières .Une sorte de résumé d'aide mémoire qui m'est destiné avant tout.

Question 9 :

L'universalité , avec toutes les larges connaissance qu'elle apporte , notamment dans le domaine de la littérature , aide beaucoup le poète qui lit à déployer ses idées , quel est la part de Lounis dans tout cela ?

L.A :

Chaque poète chante, ou produit une poésie grâce à ce qu'il acquit comme connaissances , grâce à ce qu'il a vu, ou vécu .On plus ses connaissance sont grandes , plus il peut donner lieu à quelque chose grandiose .La lecture des livres fait évoluer les connaissances de l'homme .Sans culture générale solide qui ouvre les champs de reflexions , il n'est pas possible à un individu , poète , écrivains ...etc , d'exploiter et de donner libre court à toutes ses possibilités .

Question 10 :

L'impact de l'universalité apparaît d'une manière explicite dans le contenu de votre poésie, notamment dans quelque poèmes tels : « Ammi » dans lesquels transparaissent certains idées de Machiavel ou dans le poème « A Ddunit-iw » dans lequel vous avez repris les idées et les significations de Damoclès .Comment se fait l'exploitation de ses ressources dans votre poésie ? quel en est le but ?

L.A :

Voire la réponse 9

Question 11 :

Chacun a une manière différente de concevoir la beauté (esthétique) d'un poème certains la retrouve dans la forme , dans le contenu (idées), d'autres dans l'imaginaire poétique .Vous Lounis comment voyez-vous l'esthétique (la beauté) d'un poème de manière générale ?

L.A :

Chaque poème appartient à sa propre catégorie ,Chaque poème offre une chose différente par laquelle il plaît aux gens et chaque personne cherche un truc particulier dans le poème.

Question 12 :

Comme mot finale , comment voyez-vous le future de poème kabyle après que la chanson dansante a fait son entrée dans les villages kabyle .Les jeunes apprécient les paroles simples qui font danser et fuient les mots chargés de sens qui éveillent l'esprit ?

L.A :

Tout jeune a ce besoin de bouger avant d'enfin se poser , se calmer pour pouvoir ressentir toute la charge des mots .Quand on est fatigué de danser , l'esprit s'allège et devient prêt à s'ouvrir pour recevoir quelque chose de plus grand.