

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE UNIVERSITE MOULOU MAMMARI DE TIZI-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET LANGUES
DEPARTEMENT DE LANGUE ET CULTURE AMAZIGHES

Thèse de doctorat

Spécialité : Langue et Culture Amazighes

Option : Littérature amazighe

Présentée par : AYAD Salim

Thème

Littérature écrite d'expression kabyle : stratégies et conditions d'émergence

Sous la direction du :
Professeur Kamel BOUAMARA

Membres du jury

Salhi MOHAND-AKLI, Professeur, Ummto	Président
Kamel BOUAMARA, Professeur, Université de Béjaia,	Rapporteur
Mhamed DJELLAOUI, Professeur, Université de Bouira	Examineur
Hassina KHERDOUCI, Professeur, Ummto,	Examineur
Mustapha TIDJET, Maitre de Conférences, Université de Béjaia,	Examineur

Soutenue le 27/10/2020

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE UNIVERSITE MOULOU MAMMERI DE TIZI-OUZOU FACULTE
DES LETTRES ET LANGUES DEPARTEMENT DE LANGUE ET CULTURE
AMAZIGHES

Thèse de doctorat

Spécialité : Langue et Culture Amazighes

Option : Littérature amazighe

Présentée par : AYAD Salim

Thème

Littérature écrite d'expression kabyle : stratégies et conditions d'émergence

Sous la direction du :
Professeur Kamel BOUAMARA

Membres du jury

Salhi MOHAND-AKLI, Professeur, Ummto	Président
Kamel BOUAMARA, Professeur, Université de Béjaia,	Rapporteur
Mhamed DJELLAOUI, Professeur, Université de Bouira	Examineur
Hassina KHERDOUCI, Professeur, Ummto,	Examineur
Mustapha TIDJET, Maitre de Conférences, Université de Béjaia,	Examineur

Soutenu le 27/10/2020

Remerciements

Nous exprimons nos très sincères remerciements au Professeur Bouamara Kamel pour avoir accepté de diriger ce travail. Ses orientations, dès le départ, nous ont permis de bien circonscrire le sujet de notre recherche. Grâce à ses conseils, ses remarques et ses suggestions avisés, cette thèse a pu être préparée et rédigée dans des conditions favorables. Nous lui sommes très reconnaissants pour la gentillesse et la disponibilité qu'il a manifestées à notre égard.

Nos remerciements s'adressent également aux membres du jury qui ont eu l'amabilité d'évaluer notre travail. Nos remerciements vont aussi à mon ami Amara Abderrahmane qui a accepté de lire mon document ainsi que les collègues qui nous ont accompagnés durant ce long parcours. Leurs encouragements et leur soutien nous a été décisif.

Du fond du cœur MERCI

Dédicace

Je dédie ce travail à :

Ma chère épouse Samira

Mes anges : TILELLI et AKSIL

Mes chers parents

Mes frères et sœurs

Sommaire

Sommaire

Introduction générale (p7)

Partie I : Eléments théoriques et méthodologiques

Chapitre 1 : Eléments théoriques : l'intertextualité(pp14-37)

Chapitre 2 : Autour de la littérature orale.....(pp 42-64)

Chapitre 3: Méthodologie : Etat des lieux et hypothèse du travail.....(pp67-88)

Partie II : Description et analyse des pratiques hypertextuelles

Chapitre 4: Ecriture du mythe, des rites et des représentations.....(pp97-120)

Chapitre 5 : Ecriture de la légende, de la fable et du conte.....(pp128-163)

Chapitre 6: L'intertextualité dans *Nekkni d Weyid*.....(pp170-195)

Chapitre 7: Intratextualité et réécriture chez Mezdad.....(pp199-208)

Chapitre 8: Formes de coprésence des hypotextes et relations de dérivation.....(pp251-244)

Chapitre 9: Fonctions et interprétation des pratiques hypertextuelles.....(pp251-255)

Conclusion générale.....(p 264)

Bibliographie..... (p269)

Annexes.....(p282)

Introduction générale

Introduction générale

La présente recherche s'inscrit dans le champ des études littéraires berbères-kabyles contemporaines et, plus précisément, dans celui de la littérature écrite d'expression kabyle. Il se propose d'explorer un corpus de nouvelles et de romans écrits en kabyle par deux auteurs différents, Amar MEZDAD et Kamal BOUAMARA. Le choix de ces deux auteurs et du corpus à l'étude sera motivé ultérieurement.

L'étude abordera le corpus choisi, en nous aidant du concept clé de l'*intertextualité*, lequel concept est aussi complexe qu'équivoque, en ce sens que chaque auteur lui donne une signification différente et particulière. Ce concept théorique est cependant utile, voire indispensable à l'étude que nous voulons mener ici, malgré sa complexité et sa densité. Il s'agira en gros d'aborder, sous l'angle de l'intertextualité, l'écriture des textes composant notre corpus ; il sera question, autrement dit, d'identifier dans ce corpus les divers textes littéraires oraux mais également d'analyser comment ils ont été repris et réécrits par nos auteurs.

De façon plus précise, il s'agira d'étudier plus le rapport de textes à textes que le rapport de contextes à contextes dont nous ne parlerons pas du tout. Comme hypothèse générale de notre recherche, nous postulons que l'intertextualité, telle qu'elle sera explicitée au niveau du premier chapitre, joue un rôle important dans l'émergence de nouvelles formes d'écriture littéraire d'expression kabyle et, par conséquent, dans le renouvellement littéraire qui se fait dans cette langue.

Cette hypothèse sera testée sur un corpus de textes choisis, qui est composé de trois romans de Mezdad et de deux nouvelles de Bouamara, sur lesquels nous reviendrons plus longuement dans le chapitre consacré aux *Éléments méthodologiques*.

Deux motifs ont présidé au choix de notre corpus. Le premier a trait à notre propre étude de magister (*cf.* Ayad, 2008), qui a porté sur l'étude de deux nouvelles de Kamal Bouamara. Dans cette recherche, nous avons abouti à l'idée selon laquelle ces deux textes explorés – mais pas seulement ceux-là – relèvent d'une littérature essentiellement intertextuelle.

On aura compris donc que la présente investigation et notre précédente étude s'inscrivent dans le même cadre théorique et méthodologique, c'est-à-dire dans

Introduction générale

l'intertextualité, et poursuivent les mêmes objectifs. Dans notre magister, nous avons montré que l'auteur en question a, dans certains de ses textes, repris et ré-utilisé des textes oraux anciens, qui lui ont servi de « modèles » d'écriture et de création littéraire. Ces « textes » ré-utilisés par l'auteur Bouamara font partie de sa culture littéraire kabyle à lui, mais également dans celle de son lectorat (potentiel).

Ces formes, à l'origine toutes orales, aussi bien du point de vue formel que de celui du contenu thématique, ont été d'abord injectées par l'auteur dans ses créations, puis retravaillées d'une manière particulière et propre à lui. Parmi ces formes, nous citerons des proverbes, des anecdotes, des (fragments de) poèmes, des mythes, des rites, des contes et fables et autres formes.

Notre problématique est dès lors la suivante. Ainsi que nous l'explique les théories de l'intertextualité, il n'y a pas de création à partir de rien, *ex-nihilo*. Le moins que nous puissions dire est que tous les auteurs procèdent approximativement de la même manière lorsqu'ils se décident de créer de nouveaux textes : ils s'inspirent d'autres textes, aussi bien des textes de leurs contemporains que de ceux de leurs prédécesseurs ; en d'autres termes, ils « reprennent » tous les textes des autres, du moins en fragments, et les « retravaillent » ensuite. Mais là s'arrêtent les similitudes entre les auteurs. Ensuite, il est certain qu'ils (auteurs) procèdent différemment dans ces deux processus : celui de la « reprise » et celui du « re-travail » du matériau préexistant.

Ces différences sont par ailleurs de divers ordres. Le premier a trait à la nature même, différente, de chaque société humaine, en ce sens que chacune a ses propres caractéristiques (sociolinguistiques, culturelles, anthropologiques et autres). Et c'est bien le cas de la Kabylie, dont il est question ici, qui – au point de vue sociolinguistique et socioculturel – se situe dans un moment charnière, dans la mesure où le kabyle passe, lentement et progressivement, du régime de l'oralité tous azimuts à celui de l'écrit. L'autre différence est que, au sein même de la même société, et à la même époque – la Kabylie, en l'occurrence – les auteurs n'ont pas tous les mêmes objectifs, ni les mêmes motivations ni, encore moins, les mêmes stratégies. Sinon comment expliquer que nos deux auteurs ont fonctionné et évolué différemment.

Après avoir soutenu notre magister en 2008, et tout au long de notre activité d'enseignement de la littérature, d'encadrement de mémoires de master de littérature et enfin de recherche, nous avons été amené à nous intéresser à d'autres auteurs d'expression kabyle, à

Introduction générale

lire leurs textes – aussi bien par plaisir (de lire) que par nécessité – et à les explorer pour les besoins de nos recherches ultérieures, en nous aidant, entre autres, des théories de l'intertextualité. Ce cadre théorique auquel nous sommes particulièrement intéressé, et de plus en plus, nous a orienté dans nos recherches et offert une grille de lecture des textes à la fois intéressante et bénéfique à la compréhension de ces nouveaux textes, mais également à la compréhension des processus de création littéraire que ces deux auteurs ont adoptés. C'est pour ces raisons que nous nous sommes intéressés à Mezdad et à l'exploration de son œuvre, notamment romanesque. Les trois romans de Mezdad, pour ne s'en tenir qu'aux romans¹, offrent en effet une matière à étudier sous l'angle de l'intertextualité. Bien que de nombreuses études soient consacrées à l'étude de son œuvre (*cf. infra* § Etat des lieux), nous estimons que, d'une part, celles-ci n'ont pas exploité toute l'œuvre littéraire de Mezdad et que, d'autre part, elles ne l'ont abordé que de certains points de vue, dont celui de l'oralité/écriture. Nous pensons quant à nous que dans l'écriture de Mezdad, notamment dans sa partie romanesque à laquelle nous nous limiterons ici, il y a « matière à intertextualité » à étudier.

La différence importante dans ce travail de lecture et d'exploration par le biais des théories de l'intertextualité est que chaque écrivain a une manière particulière de « reprendre » le matériau – linguistique et littéraire – préexistant et de le « retravailler ». D'où la question : Quelles sont les « formes orales » que Mezdad a reprises et comment les a-t-elles reprises et re-travaillées dans ces romans ? Et qu'a-t-il fait Bouamara dans ses deux nouvelles ?

Pour mieux comprendre comment se fait le renouvellement littéraire kabylophone à l'heure actuelle, nous pensons qu'il convient de changer de points de vue, de multiplier les approches théoriques et méthodologiques et de soumettre cette « néo-littérature » au crible de la critique moderne. C'est ce que nous prétendons faire ici, en abordant l'écriture romanesque de Mezdad et celle du nouvelliste Bouamara sous l'approche de l'intertextualité. Cette approche nous permettra de saisir les stratégies d'écriture que nos deux auteurs ont adopté, séparément et chacun de leur côté, pour élaborer de nouvelles œuvres littéraires d'expression kabyle et, par-là même, de mesurer l'impact de ces œuvres sur le lectorat auquel elles sont destinées.

Pour tenter de répondre aux questions que nous nous sommes posées ici, nous avons adopté un plan de rédaction composé de deux parties. La première, comprend trois chapitres,

¹Mezdad a également écrit de la poésie et des nouvelles.

Introduction générale

est consacrée à exposer les éléments théoriques et méthodologiques. La seconde partie, composée de six chapitres, est consacrée à l'examen du corpus.

Le premier chapitre sera consacré à l'explicitation du cadre théorique dans lequel nous inscrivons notre étude ; il sera question des différentes approches qui s'intéressent à l'écriture, à la réécriture et, plus généralement, à l'intertextualité.

On aura remarqué qu'il y a, autour de la notion d'intertextualité, un grand débat d'écoles. Celle-ci est en effet vue et définie un peu trop différemment par les uns et les autres : chaque auteur propose en effet son propre modèle théorique et utilise sa propre terminologie.

Ce détour par la théorie dont nous rendrons compte un tant soit peu pour nous en imprégner, nous permettra néanmoins de mesurer la diversité des approches qui portent sur les pratiques de l'écriture et de la réécriture et nous permettra également d'acquérir la terminologie nécessaire ainsi que les concepts utiles à la description du corpus choisi et à son analyse.

Ce chapitre sera suivi par un deuxième dans lequel nous aborderons, cette fois-ci, à aborder des éléments théoriques relatifs à la notion de la littérature orale. Deux aspects cependant seront discutés : l'un concerne la création dans l'oralité et le rapport entre écriture/transcription et oralité, le second touchera la notion du genre en oralité et les différentes classifications proposées pour le cas de la littérature d'expression kabyle.

Le troisième chapitre sera réservé aux éléments de méthodologie. Dans ce chapitre, il sera question de la construction de notre objet d'étude sur la base des éléments donnés au chapitre précédent. On dressera ensuite un état des lieux des études ayant porté sur la littérature écrite d'expression kabyle, nous présenterons le corpus à l'étude et nous clôturerons ce chapitre par la formulation de nos hypothèses de travail.

Dans le quatrième chapitre nous intéresserons à la réécriture des éléments mythiques. Par « éléments mythiques », nous entendons, dans notre cas, des textes (ou de fragments de textes) à caractère mythique, et d'autres catégories qu'on peut lui associer, tels que les rites et les représentations.

Introduction générale

Un cinquième chapitre sera réservé à des textes qui ont trait avec les légendes et des récits historiques et à décrire la réécriture du conte et des formes avec lesquelles il partage des traits similaires telles que les fables.

Vue l'étendu du corpus et la diversité des éléments à décrire qu'il renferme, nous avons réservé ces deux chapitres uniquement à l'œuvre de Mezdad. Lesquels seront succédé par un sixième chapitre qui s'attachera à commenter le travail de réécriture dans l'autre corpus, en l'occurrence, les deux nouvelles de Bouamara.

Le septième chapitre sera consacré à la description et au commentaire d'une autre forme d'intertextualité qui est l'intratextualité. En effet, nous allons traiter la récurrence du mythe «*Amerdil* », omniprésent dans les trois romans de Mezdad ainsi que des aspects relatifs à la réécriture des proverbes.

Le huitième sera consacré à définir les différentes formes de coprésence que revêtent les textes empruntés, et à qualifier le type de relations unissant les textes empruntés aux textes réécrits. Nous allons commenter la manière dont l'auteur a retravaillé ces deux textes, il sera également question d'analyser les différentes formes de coprésence des hypotextes et les différents types de relations de dérivation des hypertextes.

Dans le neuvième, chapitre, nous donnerons une interprétation des relations hypertextuelles dans les textes étudiés dans ce travail et montrerons l'impact sur la littérature écrite en kabyle.

En conclusion générale, un aperçu global de cette étude sera donné : nous exposerons les résultats de cette recherche, les différents écueils et difficultés auxquelles nous nous sommes confrontés et bien entendu des perspectives de recherches.

Partie I : Eléments théoriques et méthodologiques

Chapitre 1 : L'intertextualité

Introduction

Dans ce qui suit, il sera question d'exposer [en fonction des exigences et des besoins de notre hypothèse de travail] la notion d'intertextualité, notion clé pour ce travail, ainsi que les autres notions qui se rapportent à ce champ d'étude.

Sans prétendre à l'exhaustivité, nous nous limiterons aux conceptions qui répondent le mieux à notre objectif dans cette étude.

Nous ne présenterons pas ici, de manière détaillée, les différents modèles théoriques et méthodologiques de l'intertextualité assortis de leurs postulats et présupposés. Notre exposé est beaucoup plus réduit. Nous nous en limiterons à un exposé succinct et en ferons une synthèse des théories et des concepts. Un intérêt particulier sera accordé, cependant, aux conceptions développées par de Genette.

1.1. L'intertextualité comme théorie du texte

Partant de l'idée que tout texte littéraire s'inscrit dans une double filiation, à la fois, avec la société dans laquelle il a été produit et avec des textes préexistants, que nous aimerions développer les réflexions relatives à notre cadre théorique.

En effet, c'est le recours aux textes que renferme la tradition littéraire, dans l'élaboration des nouvelles œuvres, qu'on désigne par le terme intertextualité. Cette nouvelle orientation de la critique littéraire récuse le point de vue selon lequel la création en littérature est le fait du génie de l'auteur. A ce propos Samouyault (2001: 3), écrit :

« Il est certes, la littérature s'écrit dans une double relation avec le monde et avec elle-même : avec son histoire, l'histoire de ses productions, le long cheminement de ses origines [...] si chaque texte construit sa propre origine (originalité), il s'inscrit en même temps dans une généalogie qu'il peut faire plus ou moins apparaître ».

Mais la reprise d'un texte (ou des textes) par un auteur suppose un travail de transformation et de remaniement du matériau emprunté. Le nouveau texte, reprend le texte antérieur en entier (ou en fragment) et lui donne une nouvelle signification. Ces pratiques sont définies comme *intertextuelles* par les uns, et *hypertextuelles* par les autres.

Innover en littérature, selon ce point de vue, ne veut donc pas dire créer *ex nihilo*, mais plutôt s'appuyer, dans l'élaboration des œuvres nouvelles, sur un déjà lu, en s'appropriant les textes des auteurs contemporains antérieurs. Ces dernières n'affectent pas sa relation au(x) premier(s) texte(s).

Si un texte n'existe pas tout seul, et ne peut non plus être écrit du néant, c'est que des traces peuvent être repérées et identifiées aux différents niveaux du texte, ce qui donne à penser que toute écriture est une réécriture.

Suivant ce raisonnement, il en découle que toute écriture est une réécriture et que l'élaboration d'une œuvre est une activité d'échange entre les œuvres qui, à leur tour, renouvellent les contenus échangés, lesquels s'inscrivent dans un processus qui fait apparaître une généalogie et une filiation aux textes anciens, dont l'auteur n'est que le remanieur de la matière héritée, transmise et acquise par la lecture.

C'est ainsi que Kristeva – dans ses premières conceptions – définit le texte. A ce propos, Piegay-Gros (1996:10), commente :

«Le texte est une combinatoire, le lieu d'un échange constant entre des fragments que l'écriture redistribue en construisant un nouveau texte à partir de textes antérieurs détruits, niés, repris ».

L'auteur convoque, inconsciemment ou pas, par le biais de son écriture, des éléments relevant de ses lectures et de sa culture, autrement dit, puise *la matière première* nécessaire servant de matériau à son propre texte, en usant du plagiat, de l'allusion, de la référence, de la citation, et de toutes sortes de collage *intertextuel*. Toutefois, on reconnaît à l'auteur quelque chose qui lui est sienne ; son génie est perçu dans le traitement qu'il réserve à la matière appropriée.

La notion d'intertextualité recouvre plusieurs conceptions et admet différentes définitions. Dans la suite de ce chapitre, il sera question d'exposer l'essentiel de ce que la critique littéraire a produit comme discours autour de cette notion, en essayant au maximum, afin d'en rendre compte des grandes orientations qu'a connu cette notion depuis son introduction dans les études littéraires.

Pour Kristeva, qui a introduit pour la première fois ce concept dans la critique littéraire moderne, en référence aux études et à la théorie littéraire de Bakhtine,

l'intertextualité est conçue comme une dynamique textuelle où le texte est le lieu d'échanges constant entre des fragments de textes que la réécriture redistribue, et crée à partir de textes antérieurs des textes nouveaux. A ce propos, elle écrit :

« Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) (...) Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ».

Ainsi, à la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.

Les premières acceptions de l'intertextualité telle qu'elle a été conçue par Kristeva, écrit Limat-Lettelier (1998 :20) :

« Ont alors comme postulat la désacralisation [...] de l'auteur, de le destituer de son illusion d'originalité, et de récuser par- là même les prérogatives de l'œuvre finie, achevée, autonome ; le déni de l'individualité, de l'impersonnalité de l'acte d'écriture [...] ».

Cette idée reprise, dans un autre registre, par Compagnon (1998 :83), confirme que la notion d'intertextualité se dégage de la thèse de la mort de l'auteur.

De son côté, Barthes, dans sa *Théorie du texte* (2001 :890), tenta d'explicitier cette nouvelle orientation de la critique littéraire en liant la notion d'intertextualité à la citation, une autre notion qui ne manque pas d'ambiguïté. Lui, il définit le concept comme suit :

« 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, ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. [...] L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets ».

D'autres théoriciens, poststructuralistes, ont tenté de donner des extensions à cette notion, qui est devenue le champ d'investissement par excellence dans les études littéraires.

M. Arrivé, qui s'appuie sur les concepts de la linguistique structuraliste, suit un autre cheminement. L'intertexte est défini dans sa littéarité, cite Limat-Lettellier (1998: 20) :

« Comme le lieu des isotopies connotées » : la redondance, la répétition entre les unités linguistiques (isotopie) se produit entre deux ou plusieurs textes dont les éléments analogues sur le plan de l'expression ou du contenu transforment la dénotation antérieure ».

Cette nouvelle perspective de la critique littéraire n'a pas cessé de susciter l'intérêt des critiques dans les années qui ont suivi l'émergence de la notion. Ce champ d'étude sera systématiquement construit, inventorié et complété. Selon Limat-Lettellier (1998 : ?), Ricardou propose de distinguer deux régimes différents : l'externe, ou le rapport d'un texte à un autre texte appelé « *intertextualité générale* », et l'interne, le rapport d'un texte à lui-même, appelée « *intertextualité restreinte* ».

S'inspirant des conceptions de Kristeva, Jenny (1976 :257), donne une autre définition à la notion d'intertextualité qui implique une nouvelle orientation du concept :

« L'intertextualité est non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail d'assimilation de plusieurs textes opérés par un texte centreur qui garde le leadership du sens. Il incite à considérer l'intertextualité selon deux angles différents : le « classement des figures » et le « classement des idéologies ».

Reprenant très tôt, eux aussi, les apports de Kristeva, Ducrot et Todorov proposent la définition suivante, cite par Parisot, (1996). Le discours, loin d'être une unité close, est travaillé par les autres textes. Tout texte est absorption et transformation d'une multitude de textes.

Escola en donne une série de définitions, qui tirent au clair les différentes conceptions des tenants de l'intertextualité généralisée. La thèse de l'interdiscursivité fait du discours littéraire un discours social parmi d'autres et une pratique toujours politique. C'était déjà l'un des thèmes du groupe *Tel Quel* autour de 1968. Sollers (1968:75) désigne par l'intertextualité :

« tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur.

D'une certaine manière, un texte vaut ce que vaut son action intégratrice et destructrice d'autres textes ».

Chassy (2002 :305), de son côté, en donne la définition suivante :

« Au sens strict, on appelle intertextualité le processus constant et peut-être infini de transfert de matériaux textuels à l'intérieur de l'ensemble des discours. Dans cette perspective, tout texte peut se lire comme étant à la jonction d'autres énoncés, dans des lieux que la lecture et l'analyse peuvent construire ou déconstruire à l'envie. [...] Loin de ramener le débat à une réflexion sur le seul texte littéraire, [la notion] implique de considérer l'ensemble des textes dans un réseau global. D'autant que les textes manifestement non littéraires, les textes juridiques et politiques notamment, abondent en de telles transactions. Dès lors, le littéraire peut être considéré comme un laboratoire des pratiques discursives en général ».

Par ailleurs, Angenot (2002) en propose celle-ci:

«L'approche "intertextuelle" peut avoir pour effet de briser la clôture de la production littéraire canonique pour inscrire celle-ci dans un vaste réseau de transaction entre modes et statuts discursifs, le discours social. Il y a là une attitude nouvelle quant à la place même qu'occupe le littéraire dans l'activité symbolique ».

Une autre conception, qui d'après P. Benichou :

«il convient de réévaluer l'importance de la tradition dans la genèse des œuvres littéraires pensées comme relation d'une matière transmise à un « remanieur » et cette relation que peut avoir une œuvre à la tradition est définie comme dialectique entre «invention et conservation, continuité et métamorphose, fidélité et innovation ».

Dans la foulée de ces définitions, la contribution de Riffaterre dans ce domaine ne peut être négligée. Il a introduit un nouveau mode de lecture des œuvres littéraires. Il voit dans l'intertextualité le mécanisme nécessaire pour la lecture. Il oriente la notion vers la réception littéraire où le texte est conçu comme le lieu d'échange entre l'auteur et le lecteur. La lecture est alors productrice d'une interaction entre l'œuvre et son lecteur d'une part, et

entre le lecteur et l'auteur, d'autre part. Sans cette interaction, l'œuvre ne peut être perceptible, car c'est là que se construit la littéarité, une notion rapprochée de l'intertextualité.

Les réflexions de Riffaterre (1980 : 05), on aboutit à une distinction entre l'intertextualité comme action de reprise et l'intertexte comme le matériau repris. Écoutant Riffaterre :

« l'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui qu'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve [...] à la lecture d'un texte donné [...] et l'intertextualité un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire ».

Toutefois, précise-t-il, l'intertexte peut varier selon le lecteur ; les passages que celui-ci réunit dans sa mémoire lui sont dictés par l'accident d'une culture plus ou moins profonde. Dans ce cas, on aura plutôt affaire à une intertextualité dite aléatoire. À côté de ce type d'intertextualité, il y a l'intertextualité obligatoire. Il s'agit d'une intertextualité que (Op.cit 5) :

« le lecteur ne peut pas ne pas percevoir puisque l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire, c'est-à-dire son double décodage selon la référence »).

Par ailleurs, l'intertexte, pour cet auteur, n'est pas indifférencié : il comprend les citations, les allusions et les références, explicites ou implicites.

La multitude des définitions et de conceptions, données ci-dessus, écrit Parisot (op, cit.) :

« font donc clairement apparaître que tout texte nouveau est un texte qui se situe généralement au croisement d'autres textes [...] dont il absorbe et transforme un certain nombre de fragments avant de les agencer en unités nouvelles et de leur donner un sens nouveau. Tout texte se nourrit donc d'autres textes afin d'alimenter le récit, selon une chaîne logique qui irait de l'ingurgitation à la régurgitation en passant par la digestion ».

1.1.1. Intertextualité ou transtextualité ?

Partisan de l'intertextualité «restreinte», G. Genette a eu le mérite de proposer une méthode opérante pour l'étude de l'intertextualité. En reprenant la notion de l'intertextualité telle qu'elle a été proposée par Kristeva, il propose à la place le terme *transtextualité*. Pour Genette, ce terme est le plus adéquat pour rendre compte du phénomène de l'intertextualité. Il estime qu'un texte A peut entretenir avec un texte B cinq types de relations transtextuelles dont l'intertextualité de Kristeva. Ces relations sont définies par Genette comme suit:

1. L'intertextualité est : « [...] *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs, c'est-à-dire eiditiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre, sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation [...].* » (1982 : 8).
2. Le paratexte est : « [...] *ce type est constitué par la relation, généralement 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 que son paratexte : titres, sous-titres, intertitres, préfaces, postfaces, avertissement, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales, épigraphes; illustrations, 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, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend [...].* » (Op.cit., p.10).
3. La métatextualité est : « [...] *la relation, on dit plus couramment, de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer [...] c'est par excellence la relation critique [...]* » (Op.cit., p. 11)
4. L'architextualité est : « [...] *une relation plus muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle [...] de pure appartenance taxinomique. Quand elle est,*

ce peut être par refus de souligner une évidence, ou au contraire pour récuser ou éluder toute appartenance, dans tous les cas le texte lui-même n'est pas censé connaître, et par conséquent déclarer, sa qualité générique [...] » (Op.cit., p. 12).

4- L'hypertextualité est : *«[...] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire [...] l'hypertexte est plus couramment que le métatexte considéré comme une œuvre « proprement littéraire »- pour cette raison simple, entre autres, que, généralement dérivé d'une œuvre de fiction (narrative ou il reste œuvre de fiction, et à ce titre tombe pour ainsi dire automatiquement, aux yeux du public, dans le champ de la littérature, mais cette détermination ne lui est pas essentielle, nous lui trouvons sans doute quelques exceptions [...] J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte nous dirons imitation [...] » (Op.cit., p. 13).*

Par ailleurs, Genette distingue deux modes de dérivations: la transformation, qui s'en prend à un texte, et l'imitation qui reproduit un style, une manière. Ces deux modes de transformation ont trois fonctions (ou : effets, intentions) : régimes ludique, satirique, ou sérieux. Ainsi on aura six catégories, trois par transformation : parodie, travestissement, transposition, et trois par imitation: pastiche, charge, forgerie.

1.1.2. Intertextualité comme méthode de lecture

L'intérêt et l'engouement suscité par l'intertextualité dans la critique littéraire et sa réussite à s'imposer comme domaine privilégié des critiques, ne s'est pas produit sans incidences sur le domaine des études littéraires. Bien qu'on lui reconnaisse sa pertinence dans la description et l'explication des différents rapports que tissent la littérature avec elle-même, bon nombre de critiques ne sont pas cependant d'accord avec les réflexions exposées plus haut.

Parmi celles-ci, nous citons les réflexions de J. Bellemin-Nôel (2001, §. (pp. 11-37) qu'il a développées dans un chapitre de son livre. Il estime que les notions d'*intertexte* et/ou d'*intertextualité* sont vagues et mal exploitées et, par conséquent, elles doivent retrouver leur place et méritent d'être explicitées. Afin de mettre fin aux confusions et aux imprécisions qui entourent ces deux notions, il propose de jumeler ces deux notions en une seule, qu'il

considère plus opératoire. Cette nouvelle appellation, à savoir l'*interlecture*², est motivée par l'auteur en disant (à la page 12) : « [...] l'écrivain écrit en prenant appui sur les textes qui l'alus(...) ».

On constate donc que l'argument de l'auteur prend appui sur la lecture et non pas sur l'écriture.

Il continue (à la même page) en disant que l'étude du texte littéraire qui s'efforce à établir les relations qu'entretient un texte avec d'autres, qui ont contribué à son élaboration, n'est possible que si l'on pratique une lecture qui nous permet d'établir (ou, mieux, rétablir) l'ensemble du réseau des lectures susceptibles de lui donner son rayonnement, quand même les indices explicites et /ou textuels que fournissent les textes ne sont pas facilement repérable³.

Pour cet auteur, cette remise en cause est dictée par les nouvelles orientations qu'a connu l'étude des texte⁴, les contraintes liées à l'identification des intertextes et la négligence, par les critiques, des référents non littéraires dans l'étude de l'intertextualité⁵.

2. En note de bas de la page 12, l'auteur souligne qu'il a hésité entre le terme qu'il a retenu et deux visions similaires : « intrelecture », qui exprimait de manière plus harmonieuse une lecture intelligemment sélective, et « entrelecture », qui suggérait, en double jeu, à la fois lire entre les lignes et lire entre les livres. Si j'ai opté, dit-il, pour interlecture, c'est afin de maintenir pour l'oreille la proximité et donc le contraste avec la formation déjà admise « inter- (text-) », qui offre l'avantage de situer en toute clarté le lieu du débat.

³Pour être plus précis, l'auteur propose ces trois appellations:

1. L'intertexte: en la gardant au centre pour désigner des incrustations dans le texte-ici-maintenant des fragments empruntés à du déjà-texte-ailleurs.
2. L'intertextualité : comme attitude active en face de ce résultat, renverrait donc au geste de l'écrivain, au fait en fait que l'on écrive en ayant dans l'esprit un certain champ intertextuel.
3. Interlecture : du côté du lecteur, désignerait et soulignerait la possibilité à la fois de reconnaître l'intertexte manifeste et de mettre en œuvre des références latentes virtuelles qui ne seraient immédiatement repérables dans un intertexte que, selon moi, sa définition même voue à être manifeste.

⁴Trois considérations ont motivé, selon Bellemin-Noël, cette remise en cause :

1-Le concept de texte commence à se défraîchir grâce à la pragmatique qui a modifié le terrain et les outils d'analyse. p13

2-Les marques formelles des énoncés intertextuels, dès qu'on s'éloigne de la citation, sont malaisées à déterminer et qu'il serait souhaitable de prendre en compte leur degré de visibilité (ou de mévisibilité). Le cas de l'allusion soulève des problèmes délicats. P13

3-Plus fondamentale, mettra en cause la nécessité même, qui nous est toujours apparue comme une évidence, d'accorder un statut privilégié au référentiel littéraire en négligeant d'autres référents qui ne sont inclus dans le littéraire.p13.

⁵Ces précisions ont déplacé le centre d'intérêt de l'intertextualité vers deux questions sur lesquelles l'auteur insiste (*idem* : 18) :

1-Comment la lecture s'opère-t-elle ?

2. Comment la littérarité naît-elle et fonctionne-t-elle dans l'esprit des lecteurs ?

Pour y répondre, l'auteur emploie le mot *échos* qui comporte quatre phénomènes :

1. Mention est « *le geste dans un texte de faire état, sans plus, de noms propres-noms d'auteurs, d'ouvrage, de personnage, bien entendu autres que ceux qui font thématiquement et structurellement partie du texte* » (p : 23).

2. Citation est « *le fait de reproduire un extrait, exceptionnellement la totalité, d'un autre texte provenant en général d'un autre auteur ou d'un autre ouvrage du même (car les autocitations existent), en indiquant son statut d'hétérogénéité soit à l'aide de guillemets, soit par le recours à l'italique, et en fournissant ses coordonnées au moins approximatives* ». Op.cit., 23).

3. Allusion est : « *le fait d'introduire dans un secteur du texte des repères-lexèmes, traits syntaxique, marquages prosodiques caractérisés-qui engage le lecteur à se reporter à un autre texte (ou ç un nom propre valant pour du texte). L'allusion est une forme ébauchée ou inaccomplie de citation : il y manque à la fois l'exactitude littérale, une marque d'importation et les références. Elle doit être voulue par l'auteur et nettement repérable par les lecteurs concernés* ». (Op.cit., 23).

4. Evocation : « *le fait que dans une œuvre d'art apparaissent au cours d'une lecture des éléments invitant à opérer un rapprochement de type allusif avec un énoncé appartenant à un autre ouvrage : sa différence avec l'allusion tient à ce que rien n'indique que l'auteur a procédé sciemment à une telle référence ni qu'une large majorité des lecteurs la repéreront. En somme, c'est une espèce d'allusion qui joue obscurément dans les registres de l'insu collectif et de l'inconscient ou du préconscient individuel* ». (Op.cit., 23).

On remarque bien que l'attention de l'auteur s'est focalisée particulièrement (électivement, disait-il) sur ce quatrième phénomène qui, selon ses dires, est le plus épineux de cette série.

Ces propositions ne sont que d'ordre méthodologique, précise-t-il, à travers lesquelles il a tenté de déplacer les questions posées par le concept d'intertexte⁶. Ces questions sont synthétisées en une seule, qui est la suivante:

- Où passe exactement la frontière qui, dans la mise en texte, sépare le vécu et le textuel, c'est-à-dire le vécu en voie de textualisation et le vécu déjà textualisé ?

Cette question a donné naissance à une série de réponses qu'on peut énumérer, à la suite de l'auteur, comme suit :

D'abord, les données dites textuels sont déjà codés, déjà fixés dans leur forme. Ils sont en quelque sorte des pré-interprétations, et l'on voit mal comment ils pourraient ne pas être pris en charge par un travail qui se prétend herméneutique. Ensuite, continue notre auteur, les énoncés déjà textualisés, si en un sens ils opposent leur propre résistance à l'intégration et s'ils jouent de cette résistance avec plus ou moins de fécondité, présentent par ailleurs l'avantage d'offrir des associations qui possèdent d'avance une validité personnelle.

Enfin, conclu-t-il, il y a l'effet de sacralisation (l'inscription soulignée dans le registre du symbolique) se joint à l'effet de bougé dû à l'importation de ce que je signalais tout à l'heure en parlant du transfert, pour provoquer des sortes de ruptures signifiantes auxquelles l'inconscient ne peut manquer d'être sensible (et qui sont particulièrement soumises aux revendications pulsionnelle de l'imaginaire). Dans ces conditions je n'hésite pas à tenir nos objets, intertextuels comme « interlectoriaux », pour des objets de référence prédisposés au marquage du désir. Plus exposés que les autres aux affects et aux représentations dont l'inconscient colore et surcharge ses représentants.

6. En effet, Bellemin-Noël, s'interroge sur un certain nombre de questions qui restent en suspens, lesquelles sont posées comme suit :

-En quoi consiste vraiment la différence entre incruster dans un écrit des énoncés provenant de la réalité (de la vie) et des énoncés provenant des belles lettres (d'un autre texte)?

-Pourquoi, lorsqu'on cherche à rendre compte d'un fragment d'un texte, faut-il traiter les associations « littéraires », celles qui appartiennent à l'espace de la littérature, autrement que les autres, celles dont les corrélats font partie de l'expérience du monde commune aux écrivains et aux lecteurs ?

-Au nom de quoi faut-il accorder aux données hyperculturalisés un statut différent des données simplement culturels, étant admis qu'il n'existe pas pour l'être parlant de données simplement naturels ?

Ici l'auteur, se revendiquant de Freud, essaie de donner une orientation plutôt psychologique, en s'appuyant sur des concepts tels que le désir ou encore l'inconscient, concepts chers à Freud et à sa théorie psychanalytique. En effet, il envisage l'objet intertextuel (intertextuel) comme un objet de désir qui détermine le choix d'un auteur pour tel ou tel fragment.

Bellemin-Nöel insiste, dans sa réflexion à considérer le phénomène de l'évocation, ce qui revient à dire que précisément les effets de rupture illustré par les exemples ci-dessus sont ceux ou n'apparaissent pas ces marques formelles qui font accent de Symbolique et modèle d'obliquité. En poussant plus loin dans ce sens, commente-t-il, on irait jusqu'à se demander s'il ne faudrait pas maintenant élaborer quelque chose comme une théorie de la non-citation ou du pseudo-echo. (Op.cit., 36).

Cette remise en question, en vérité, n'est pas tout à fait loin des réflexions relatives à la notion d'intertextualité et tout ce qu'elle renferme en son sein comme présupposé théorique. Car, et selon les points de vue des uns et des autres, la lecture ou encore l'interlecture, ce n'est que l'autre facette du phénomène générale appelé intertextualité. L'orientation de l'intertextualité vers la lecture a été réfléchi depuis ses débuts et les réflexions Jenny et de Riffaterre, en sont la parfaite illustration⁷.

7. Dans un article de Bente Christensen intitulé *Problèmes méthodologiques d'une lecture intertextuelle : prise de la prose*, p (55-63), Revue Romane, Bind 17 (1982), l'auteur propose une typologie d'une lecture intertextuelle où elle dégage trois types de lecture, complémentaires les unes aux autres. En voici comment elle les a esquissée :

A. l'intertextualité projective : « *quand on pratique une lecture de projection(...), on traverse le texte pour en trouver le sens, on ne s'occupe pas de la matérialité textuelle, celle-ci est seulement l'expression d'un contenu donné d'avance* ». (p58) ;

B. l'intertextualité poétique : « *la deuxième manière de la lecture intertextuelle, la lecture poétique(...). Dans cette conception de l'intertextualité on cherche ce qui est commun à tous les textes, la spécificité de la production littéraire (...)* ». (p57).

C. l'intertextualité relative : c'est une lecture qui consiste à interpréter la signification d'un texte. C'est une interprétation qui diffère d'un lecteur à un autre, de la prédisposition et de l'habileté à percer le sens d'un texte de fiction. La relativité donc, selon l'auteur : « *joue sur différents niveau (classe sociales, cultures etc.) [...] chaque lecteur vit dans un système social donné, avec des environs aussi bien matériels que symboliques et qui ne varient pas seulement d'un système social à un autre, mais à l'intérieur du même système* ». (p62).

Effectivement, les tentatives de circonscrire la relation entre intertextualité et lecture, a été réfléchi depuis l'émergence de la notion. Ce rapprochement on le trouve dans le propos de Jenny (1976 :266), voici ce qu'il a écrit à ce propos :

« Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre,[...] ou bien retourner vers le texte-origine en opérant une sorte d'anamnèse intellectuelle où la référence intertextuelle apparaît comme un élément paradigmatique « déplacé » et issu d'une syntagmatique oubliée ».

Si par *intertextualité*, nous entendons le processus de reprise des textes antérieurs et leur réécriture dans un nouveau texte ; par *hypertexte* (appelé *intertexte* par Riffaterre), on désigne le texte repris, qui peut se manifester par des indices qui rappellent que tel texte est venu d'un ailleurs et que nous l'avons déjà rencontré dans nos lectures.

L'intertextualité, au sens vague, est comprise comme l'action perpétuelle de reprise, de modification et de remaniement des textes des autres auteurs dans un ensemble cohérent (l'œuvre). Sa reconnaissance relève d'un effet de lecture, d'un effort de mémoire, d'un souvenir littéraire qui a marqué notre culture par les œuvres que nous avons lues.

Cette coprésence se manifeste dès que le lecteur perçoit la relation entre une œuvre et une autre qui l'a précédée et qui, d'après Riffaterre (1980, 1981), est le fondement même de l'intertextualité. Pour cet auteur, la notion de l'intertextualité est associée à celle de l'intertexte, et il voit en elle le mécanisme propre à la lecture littéraire, laquelle fonde la littérarité d'une œuvre. Il écrit (1980: 4), à ce propos :

« L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédées ou suivies. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première. La perception de ces rapports est donc une des composantes fondamentales de la littérarité d'une œuvre [...] ».

L'identification de l'intertexte n'est pas une opération qui relève du hasard. Elle relève de la reconnaissance des éléments éparpillés qu'on peut réunir en un seul ensemble. A ce propos Riffaterre (1980 : 5), précise :

« Les fluctuations de l'intertexte ne relèvent pas du hasard, mais de structures, dans la mesure où une structure admet des variantes plus ou moins nombreuses mais qui ramènent toutes à un invariant ».

Par sa capacité d'absorption, un intertexte peut contenir des éléments textuels variés, qui font sa constituante majeure et, qu'il transforme en une unité homogène. Quels que soit le degré de variation de ces éléments et les différentes formes qu'ils revêtent, ils restent plus au moins reconnaissables. Selon Riffaterre (1980:5) : *« [...] citations, rapprochements, allusions littéraires, thèmes et motifs [...] ont un trait commun simple : ils sont reconnaissables [...] ».*

La reconnaissance des formes de l'intertexte nécessitent cependant un double effort ; celui de la lecture du texte et celui qui sollicite la mémoire. Riffaterre (1980 : 5), trouve que ces deux mécanismes sont suffisants pour la perception de l'intertexte :

« Le mécanisme de leur perception se limite à ceci ; qu'elle demande une double lecture textuelle et mémorielle ».

La sollicitation de la mémoire du lecteur par l'intertexte relève aussi de sa culture et de sa capacité interprétative ainsi que son esprit ludique. Cette mémoire est fonction d'indices qu'affiche un intertexte. Le lecteur, précise Samouyault (2002 : 58) :

« est sollicité par l'intertexte sur quatre plans : sa mémoire, sa culture, son inventivité interprétative et son esprit ludique [...] ».

Ainsi, il est admis que l'intertexte est le lieu de rencontre des phénomènes intertextuels qui attirent l'attention du lecteur et qui lui rappellent des fragments de textes antérieurs, dont il essaie de retrouver la provenance et de reconstituer la généalogie. De ce fait, le lecteur tente de reconstruire le premier contexte des passages infléchis dans une œuvre nouvelle. Notons, dit Samouyault (2002 :68), que :

« La lecture des phénomènes intertextuels- de leurs résultat dans le texte- admet forcément la subjectivité ».

L'intertexte, peut être, par ailleurs, saisi par le lecteur de plusieurs points de vue. Le premier peut être formel et concret. Il s'agit dans ce type de repérer :

« [...] des indices typographiques disposés dans le texte [...]. Ils peuvent être typographiques (italique, guillemets) paratextuels (notes de bas de pages, ou en fin de volume). Ils peuvent être aussi textuels : référence directe à des noms d'auteurs, de personnages à des titres ».

Dans le second type, le lecteur perçoit des ruptures syntaxico-sémantiques ; ce sont des indices qui éveillent l'attention et conduisent le lecteur à l'intertexte :

« [...] l'hétérogénéité peut aussi venir de l'agrammaticalité, du trouble stylistique, du trouble de la langue que le lecteur ne parvient à résoudre que par la découverte de l'intertexte ».

Le troisième type est relatif à l'intertexte :

« qui n'est pas signalé par des indices visibles, le repérage est parfois permis par l'usage d'un vocabulaire caractéristique de l'idiolecte ou du lexique propre à un auteur ».

Le quatrième et dernier point de vue, se manifeste quand :

« Aucun indice ne fait au lecteur la perception de l'intertexte ou de l'hypotexte se révèle délicat et il faut accepter l'idée que l'intertextualité reste souvent brouillée, voire indécélable, elle est pour une grande part dans cette « indécidabilité » du sens dont parle Riffaterre ».

Selon Geneviève, cite toujours Samoyault (,,), trois conditions sont nécessaires pour signaler l'intertextualité :

- 1- reconnaître la présence (de l'intertexte)
- 2- identifier le texte de référence
- 3- mesurer l'écart entre les deux et les différences du contexte

Il faut donc passer par un processus de lecture où toutes les capacités et les sensations du lecteur seront mobilisées et mises en disposition dans son texte (le texte de sa lecture), et que la reconnaissance de l'intertexte est une étape nécessaire mais non suffisante, si on n'arrive pas à le mettre en relation avec ses textes de référence, et à déchiffrer le sens du nouveau contexte dans lequel est inséré.

Si l'intertextualité relève en partie de la capacité du lecteur à appréhender les ressemblances et les analogies entre les œuvres, cela suppose un lecteur toujours prêt à établir ces liens en mobilisant au bon moment ses connaissances. Il y a en lui cette prédisposition à déceler ce qui appartient à l'œuvre qui est sous ses yeux, et ce qui appartient aux œuvres qui sont enregistrées dans sa mémoire. Samoyault (2002 :70), souligne que:

« L'intertextualité exige un lecteur qui ne soit pas oublieux [...] qui sache mobiliser ses connaissances au bon moment et en bon ordre ».

Pour la lecture de la mémoire littéraire, il est possible de dresser le portrait de trois types de lecteurs. Nous reprendrons ici la typologie⁸ de lecteurs établie par Samoyault (2002 : 71) :

1. Le lecteur ludique : il obéit aux injonctions des textes, aux indices explicites permettant le repérage des références et l'appréciation des détournements.

8. Il existe une autre typologie de lecteurs qui s'inspire des travaux de Iser et Jauss, ce sont des réflexions qui ont été développées par Didier Coste dans un article intitulé : "*Trois conceptions du lecteur*", Poétique n° 43 1980 p. 354-371. Le lecteur idéal : est considéré sur le plan du souhait (appelé de ses vœux par une tir), indépendamment de sa possibilité. Ses conditions d'existence [...] sont définies par la métalittérature sans aucune limitation que la cohérence interne [...] du discours littéraire lui-même. Le lecteur virtuel celui dont le plan d'existence et sa *potentialité*, et dont les traits, les caractères, et les aspects peuvent s'incarner, ensemble ou séparément, dans une pratique humaine, sans que cet incarnation ait nécessairement eu lieu ou doive nécessairement avoir lieu historiquement. Les conditions d'existence du lecteur virtuel sont définies par la métalittérature qui pose un système construit par elle comme modèle de réalité et qui, à l'intérieur de modèle dynamique, donne statut de réalité au texte littéraire. Le lecteur empirique : considéré sur le plan de la réalité et dont l'existence est posée indépendamment de la possibilité, pour la métalittérature, d'en rendre compte. [...] il n'appartient pas *a priori* à un modèle ; au contraire il déborde des modèles, et menace constamment leur intégrité [...]. (p356)

2. Le lecteur herméneute : il ne se contente pas de repérer les références, mais il travaille le sens, en le construisant dans l'entre-deux des textes en présence. Ce lecteur propose deux modes d'interprétation ; une interprétation du sens contextuel, des citations ou autres intertextes dans leur nouvel environnement, et une interprétation qui s'intéresse au sens de la démarche convoquant la bibliothèque ; notamment lorsque la pratique se généralise et tend à présenter comme une réflexion sur la totalité de la littérature, sur la possession de la voix, sur l'effacement de l'idée de propriété littéraire. Il admet la polysémie de l'intertexte et il s'agit de mettre au jour tout à la fois le sens du texte emprunt, le sens du texte emprunteur et le sens qui circule entre les deux.

3. Le lecteur uchronique : il laisse de côté l'idée bien peu subtile selon laquelle il y aurait une intemporalité de l'œuvre d'art pour privilégier celle de détemporalisation des textes dans les opérations successives de lecture.

Cette multitude de notions et de conceptions de l'intertextualité et la lecture intertextuelle, d'autres notions en découlent et se voit partager le même terrain. Cependant, souvent les relations entre elles ne sont pas vraiment intimes, elles sont en perpète confrontation.

1.1.3. Intertextualité et réécriture

Souvent associée à l'intertextualité, la réécriture est une notion employée et utilisée comme son équivalent, alors que ce n'est pas le cas. Bien qu'elles partagent le même champ et s'entrecroisent, la notion de réécriture, n'est pas un synonyme à l'intertextualité. Quoiqu'elles entretiennent des relations intimes, elles sont, toutefois, loin l'une de l'autre en ce qui concerne leur champ d'investissement. Cette différence fera l'objet de l'exposé succinct qui suit.

Mais avant d'aller de l'avant, il faudra d'abord enlever le flou terminologique qui la confond avec une autre notion qui est la réécriture⁹. Un éclaircissement s'impose sans plus

9. «Notions aux frontières indécises, sans la rigueur attendue d'un concept, réécriture et intertextualité, écrit Beugnot (2007), englobent un ensemble de termes qui les constituent en véritable auberge espagnole et dont chacun justifierait à lui seul un examen ; je ne les cite que pour mémoire : pastiche, parodie, variation, modèle, référence, reprise, prolongement, anamorphose, détournement, copie, citation, allusion, plagiat, imitation, transposition, traduction, commentaire, explication, correction ou, plus savamment, clinamen (prolongement de l'œuvre antérieure), tessera (fragment qui fait reconsidérer l'œuvre antérieure), etc. Il faudrait encore enrichir

tarder : la *réécriture* ne doit pas être confondue avec le terme *réécriture*, terme utilisée dans la critique génétique. La distinction a été faite entre par Claire-Gignoux (2006) qui écrit, à propos de la *réécriture*, ceci :

« [...] c'est l'action, le fait de réécrire [...] de donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit [...] ».

Elle est donc la reprise d'un texte, son assimilation et sa transformation, avec des ajouts, des suppressions, ou par des détournements de sens, qui sont des pratiques courantes des écrivains. En revanche le terme *réécriture*, lequel est utilisé par la critique génétique, signifie autre chose. Il est question de :

« [...] manuscrits, les avant-textes d'œuvres publiées [...]. La réécriture est alors la somme de préparations, de corrections et de ratures, de variantes successives d'un même texte que l'auteur écrit [...] ».

Ce sont donc les différentes étapes par lesquelles passe un même texte avant sa « *version finale* » destinée à la publication.

Le terme *réécriture* est proposé pour remplacer celui de l'intertextualité que l'auteure trouve dépassé et ne pouvant plus répondre à la problématique de l'écriture et de la lecture. En effet, la *réécriture*, suivant sa conception, couvre mieux le champ des pratiques qualifiées d'intertextuelles. Et ce ne sont pas les arguments qui manquent. Gignoux, juge que le terme d'intertextualité perd tout son intérêt du fait qu'il est entouré d'une confusion terminologique incapable de se rendre compte d'une manière efficace de son objet.

Un certain nombre d'arguments, dégagés par cette auteure, ont montré que ce concept est retombé dans la vieille critique des sources. En plus, une lecture intertextuelle laisse la part de l'interprétation du texte à la seule compétence du lecteur. A cela s'ajoute l'élargissement du concept vers d'autres domaines, telsque la mythologie et la culture, en général. Une orientation qui a vu l'intertextualité s'écarter de son objet, à savoir reconnaître les textes antérieurs à l'intérieur des autres textes.

cette liste avec le collage, l'application, la paraphrase. Je me limiterai, sur des exemples précis, à trois types d'intertextualité : la citation, l'allusion (et sa variante, l'application), et la reprise ».

Enfin, l'intertextualité pose le problème du support des renvois étant donné la notion du genre littéraire est aussi problématique et du coup il est difficile de confronter un texte à son code générique.

Voilà en gros les problèmes que pose la notion d'intertextualité. C'est pourquoi proposer le concept de réécriture tout en le confrontant à celui d'intertextualité s'impose. La réécriture, écrit Gignoux, ne se pense qu'en termes fonctionnels :

« elle définit (selon Georges Molinié) une activité scripturaire qui s'établit forcément sur une corrélation suivie 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 (verrouillage figé de combinaisons stylématiques). L'autre élément peut être présenté comme l'écriture d'un nouveau texte, ou la mise en exercice d'un nouveau style ».

Dans ces nouveaux textes poursuit Gignoux, interviennent des variantes, car la réécriture n'est pas clonique, répétition totalement exacte.

Pour une meilleure appréhension des traits que la réécriture et l'intertextualité ont (ou n'ont pas) en commun, la réécriture sera définie sur l'horizon de l'intertextualité, afin de démontrer l'efficacité du concept de réécriture en stylistique.

Tout à bord, l'auteur commence par énumérer ce qu'ont en commun l'intertextualité et la réécriture. Elle souligne que les deux notions accordent en même temps un intérêt à la réception et à la lecture des œuvres. La réécriture qui s'impose généralement et naturellement à l'esprit est la réécriture d'autrui, la réécriture proprement intertextuelle, il y a également, continue Gignoux, d'autres types de réécriture qui fonctionnent de façon tout à fait similaire à la réécriture intertextuelle. Ce sont toutes les réécritures de soi, qu'il s'agisse de réécritures d'un livre à un autre ou encore à l'intérieur d'un même livre, d'un chapitre à l'autre.

Par contre ce que l'intertextualité ne partage pas avec la réécriture, précise Gignoux (op, cit ??), ce n'est surtout pas le parcours d'un concept à son synonyme. Elle a, à ce propos, écrit:

« Certains critiques se sont contentés malheureusement de rebaptiser du nom de réécriture le concept d'intertextualité. Les deux concepts ne sont pas

synonymes, et la notion de réécriture en stylistique doit reposer sur des fondements solides. La réécriture est un concept nécessaire, essentiel pour comprendre certaines œuvres entièrement fondées sur elle, puisqu'elle se caractérise par une ampleur, une monumentalité qui affecte tout un roman ».

Voici, d'une manière sommaire et hâtive le débat autour de l'intertextualité et ses liens à la réécriture, comme notion concurrente.

1.1.4. Intertextualité et intratextualité

L'intertextualité peut se manifester sous un autre aspect qui n'est pas tout à fait différent des conceptions exposées dans les étapes précédentes de cet exposé théorique. Cet aspect-là, est désigné par l'intratextualité. Ce phénomène est perçu que lorsqu'un même auteur reprend ses propres textes. Il se produit lorsqu'un écrivain, selon les termes de N. Limat-Lettelier (1998 :27) :

« réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures (auto-références, auto-citations) ».

Cette conception particulière de l'intertextualité est issue de la pensée de Jean Ricardou qui a distingué entre une intertextualité restreinte et une intertextualité générale. Cependant, les définitions et les conceptions qui entourent cette notion sont diverses et multiples. Elles sont selon Kareen Martel (2005), qui reprend Ricardou, lui-même qui s'intéressait plutôt à la production du texte :

« intertextualité particulière qui consiste à mettre une œuvre en rapport non pas avec les textes d'autres auteurs, mais avec les textes écrits d'une même main [...]. Selon lui, reprend Kareen : « [...] Les transformations du scripteur auront des conséquences sur les textes suivants, et les textes suivants sur le scripteur : Or, c'est aussi par rapport aux textes marqués du même nom, et cela de façon spécifique, que les textes s'écrivent ».

On ne peut parler de cette notion sans se recourir à Lucien Dällenbach, dont la réflexion, lui aussi, est un prolongement de celle de Ricardou, il s'inscrit en continuité avec ce type d'intertextualité. Il propose de distinguer à côté de l'intertextualité générale et de

l'intertextualité restreinte (distinction faite par Ricardou) une intertextualité autarcique, qu'il propose de nommer *autotextualité* et qu'il définit (1976 :282), comme suit :

«Circonscriit par l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même, le secteur de l'autotextuel peut être spécifié par la multiplication de deux couples de critères. Dès lors que l'on définit l'autotexte comme une réduplication interne qui dédouble le récit tout ou partie sous sa dimension littérale (celle du texte, entendu strictement) ou référentielle (celle de la fiction)».

L'intérêt de Dällenbach est porté sur un type de relations autotextuelles qui est la mise en abyme. Elle est, selon lui (cité par Belhocine, 2007), un énoncé dont l'émergence nécessite :

«Une capacité réflexive qui (la) voue à fonctionner sur deux niveaux : celui du récit où il continue de signifier comme tout autre énoncé, celui de la réflexion où il intervient comme élément d'une métasignification permettant à l'histoire narrée de se prendre analogiquement comme thème», mais aussi par *«son caractère diégétique ou méta-diégétique».*

Alors la mise en abyme peut être considérée comme une *«citation de contenu ou un résumé intratextuel».*

La mise en abyme produit ainsi des répétitions internes dans une même œuvre. De ce fait la fonction narrative serait de *«doter l'œuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiante, de la faire dialoguer avec elle-même et la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation».*

Cependant, commente Belhocine (2007), remarquons que toute insertion d'une histoire dans une autre, distinguée au niveau d'une même œuvre, ne peut qu'affecter son déroulement chronologique. De ce fait, Dällenbach, continue Belhocine, distingue trois sortes de mises en abyme résultant de trois types de discordances entre le temps du récit et celui de toute insertion :

«La première, prospective réfléchit avant terme l'histoire à venir ; la deuxième, rétrospective, réfléchit l'histoire accomplie ; la troisième, rétroprospective,

réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit».

Dällenbach signale que l'insertion des mises en abyme est faible au début, négligeable à la fin, mais très forte au milieu du récit. Or cette forme d'écriture a suscité de vives critiques, dont Greimas qui est allé plus loin en découvrant « *une intertextualité à l'intérieur d'un même texte* ».

1.2. Intertextualité et mythe

La critique littéraire s'est efforcée depuis des décennies à décrire les rapports régissant la création littéraire en sa relation à la mythologie, à l'imaginaire et aux représentations. Des points de vue aussi multiples que divers ont vu le jour, et les contradictions entre les uns et les autres n'en manquent pas. Si la notion de mytheme, introduite par Lévi-Strauss, devient une notion clé dans l'étude des manifestations du mythe et des autres manifestations d'ordre symbolique comme l'imaginaire et les représentations dans un texte littéraire, cette orientation a été ensuite consolidée par Durand, en donnant à la notion de mytheme une acception plus large. A cela il invente les concepts de « mythocritique » et de « mythanalyse », et applique sa méthode à l'analyse des textes littéraires ou des œuvres artistiques en général où observer, selon Walter (2014 :42), des faisceaux de mythes, images et symboles se trouve au centre de toute la démarche mythanalytique.

Contrairement à Durand, écrit Walter (op.cit, 43) la mythocritique de Brunel reste plus ancrée dans la littérarité. Elle cherche à connaître le cheminement créateur du *cogito* de l'écrivain confronté doublement à la matérialité du langage et à la substance imaginaire du mythe.

A ces réflexions, d'autres approches qui se nourrissent des mêmes postulats, on fait leur apparition. C'est ainsi que naît l'ethnocritique, (Drouet, 2009,11), qui se veut d'aborder la question de l'écriture et de l'esthétique d'un point de vue ethnologique. L'étude des liens entre :

« « littérature orale » et littérature écrite, ou à celle de la filiation mythe / conte / roman. Les problématiques liées aux rôles « culturels » de la littérature : sa place dans les constructions identitaires dans les phénomènes de patrimonialisation, à

partir du moment surtout où l'on assiste [...] en d'autres termes à un « transfert de sacralité » du champ religieux au champ artistique au sens large? ».

C'est selon l'hypothèse, continue Drouet (op ; cit, 14) que les traits de culture présents dans l'œuvre littéraire (ce qu'on pourrait nommer des culturèmes) s'organisent en systèmes discursifs et en cosmologies culturelles, toujours métissés se concentrant sur la présence active du mythe dans les œuvres de culture, pose la question de la spécificité du rapport du mythe au texte littéraire. S'agit-il d'une coupe arbitraire dans le domaine de l'intertextualité, que seule une valorisation du mythe externe à la littérature viendrait justifier? L'introduction de *Mythologie et intertextualité* semble confirmer ce point de vue. En effet, Marc Eigeldinger énumère les domaines d'emprunt possibles — champs littéraire, artistique, mythique, biblique, philosophique mais sans définir une spécificité du mythe parmi les formes de l'intertextualité.

La notion d'arrière-texte pourrait être, selon Trouvé (2010 :596), le foyer à partir duquel s'active un régime littéraire à deux temps, dans lequel le lecteur rejoue la partition de l'auteur en y ajoutant ses propres accents, selon un décalage résultant de sa position d'exotopie face au texte auctorial. Il renvoie aux notions de latence de présupposés culturels, d'étayage d'un texte sur un vécu.

Et c'est dans cette perspective que la sociopoétique, telle définie par Montando, se fraye un chemin, en se constituant comme un champ d'analyse qui, écrit Montando (2019:1) :

« nourri d'une culture des représentations sociales comme avant-texte, permet de saisir combien celui-ci participe de la création littéraire et d'une poétique. [...] qui prend en compte les représentations sociales comme éléments dynamiques de la création littéraire. Il s'agit d'analyser la manière dont les représentations et l'imaginaire social informent le texte dans son écriture même ».

La sociopoétique envisage le mythe dans une perspective *surtout historique* et pas seulement comme fond culturel. [...] Une sociopoétique du mythe [...] veut étudier comment dans une idéologie donnée, dans une époque donnée, dans un milieu *socio-politique spécifique*, dans un ensemble de représentations sociales et culturelles, *un mythe vient à reparaître, continuer à vivre, se réécrire et s'activer.* (op ; cit.13)

J'en retiens l'idée fondamentale pour nous que le mythe est lié à *son énonciation* : c'est ce qui est raconté à un moment donné, dans des circonstances données. Or prendre en considération les positions de l'énonciation, c'est à la fois :

« Tenir compte des représentations sociales et également de la poétique – au sens fort – du mythe, de l'énonciation comme phénomène littéraire. Un mythe n'existe pas en essence, c'est une histoire, un schème repris sans cesse différemment, pour rendre le réel intelligible et lui donner un sens. La sociopoétique se donne ainsi pour objet d'études la manière dont les représentations sociales (prises au sens large) d'une époque articulent, génèrent et structurent le mythe ». (Op ; cit.14)

Quant aux deux éléments définitoires de la « sociopoétique », nous ne devrions oublier ni l'un ni l'autre :

« ni celui qui attire l'attention sur le sens que prend une image dans une société déterminée, ni celui qui rappelle qu'une attente sociale s'exprime aussi sous la forme d'une codification esthétique ».

1.3. Du mythe au mythe littéraire

L'idée du mythe en littérature est relativement récente, quoiqu'elle ait pris une place prépondérante dans les études littéraires ces dernières décennies.

La conception de la littérature en relation avec la mythologie, a pris des orientations variées et différentes. Dans la critique littéraire, le lien entre la littérature et la mythologie a été pensé comme étant le fondement même de toute création littéraire.

Le mythe et la littérature sont deux entités qui vont de pair. Il n'y a pas de littérature sans mythe ni de mythe sans littérature. Le texte littéraire selon certaines conceptions est l'entrecroisement des différentes formes mythiques ou des catégories qui leurs sont proches.

Dans le discours littéraire, les approches qui s'intéressent à la relation de la littérature aux mythes est appelé mythocritique. Elle s'intéresse à étudier l'imaginaire, les représentations et les différents modes d'expression mythique d'une œuvre.

Toutefois, des critiques insistent à faire le départ entre le mythe dit littéraire et les autres catégories mythiques ethnologiques, religieux ou autres qui ne sont pas classés dans la même catégorie.

Cette distinction est nécessaire tant qu'elle permet de réfléchir les relations entre mythes et création littéraire. Mais d'abord, il faudra commencer par poser les lois de cette distinction. Pour se faire nous nous référons à un article de Sellier Philippe *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?* In: Littérature, n°55, 1984.

Dans cet article, l'auteur commence par faire le départ entre les mythes dits ethno-religieux et les mythes qualifiés de littéraires. Cette distinction, faite par l'auteur de cet article, quoiqu'elle semble un peu confuse, elle permet, néanmoins, de délimiter certaines frontières entre deux disciplines interdépendantes et complémentaires.

Les mythes qualifiés d'ethno-religieux font l'objet d'étude des ethnologues et des mythologues et les mythes qualifiés de littéraires font l'objet de la critique littéraire.

L'auteur Sellier, a tenu à rappeler les différentes conceptions qu'enferme la notion de mythe, ses caractéristiques, sa spécificité comme objet d'étude des ethnologues et des littéraires, ses fonctions sociales et sa relation à la littérature. Le mythe est considéré par de nombreux penseurs comme :

« un récit, et un récit fondateur, un récit « instaurateur » (P. Ricœur). En rappelant le temps fabuleux des commencements, il explique comment s'est fondé le groupe, le sens de tel rite ou de tel interdit, l'origine de la condition présente des hommes. [...] Ce récit est anonyme et collectif, élaboré oralement au fil des générations [...]», à cela l'auteur ajoute une autre, qui vient de Lévi-Strauss et qu'il appelle *« l'érosion de ses particules les plus friables »*.

L'une des caractéristiques du mythe c'est qu'il est tenu pour vrai:

« histoire sacrée, d'une efficacité magique, récitée dans des circonstances précises, il est nettement distinct, pour ses fidèles eux-mêmes, de tous les récits de fiction (contes, fables, histoires d'animaux...) ».

Le mythe, poursuit notre auteur, remplit une fonction socio-religieuse :

« Intégrateur social, il est le ciment du groupe, auquel il propose des normes de vie et dont il fait baigner le présent dans le sacré ».

Les personnages principaux des mythes :

« (dieux, héros...) agissent en vertu de mobiles largement étrangers au vraisemblable, à la psychologie « raisonnable ». Leur logique est celle de l'imaginaire ». Claude Lévi-Strauss a mis en évidence un autre trait distinctif : *la pureté et la force des oppositions structurales.*

Ainsi caractérisé, commente Sellier, le mythe ethno-religieux forme bien un « objet » d'étude scientifique, même si toutes sortes de dégradés acheminent insensiblement de sa pureté à la littérature, avec des œuvres encore marquées par la pensée mythique [...].

L'un des avantages d'une ferme définition du mythe ethno-religieux est de poser à l'analyse littéraire quelques questions fécondes : Typologie des récits humains ? Passage du mythe aux formes littéraires qui lui sont diachroniquement contiguës (de là ces titres de Dumézil, de Vernant... au cours des années 1970 : Mythe et épopée. Du mythe au roman, Mythe et tragédie en Grèce ancienne...).

Mais le lien entre littérature et mythe n'est pas une donnée en soi, avance notre auteur. En effet, il écrit : *« Chez de nombreux mythologues, «mythe» s'oppose à «littérature».*

Tel est le cas pour Lévi-Strauss ou pour Vernant, qui se représentent le passage de l'un à l'autre en termes de rupture.

Cependant, le passage au mythe littéraire induit des incidences. Tout à bord, le mythe littéraire fait disparaître les trois premières caractéristiques du mythe, citées plus haut. Car, le mythe littéraire, suivant le raisonnement de Sellier :

« Les œuvres qui l'illustrent sont d'abord écrites, signées par une (ou quelques) personnalité singulière. Évidemment, le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai. Si donc il existe une sagesse du langage, c'est du côté des trois derniers critères qu'une parenté pourrait se révéler entre mythe et mythe littéraire ».

C'est ainsi que Sellier a tenter de distinguer entre mythe et mythe littéraire ? Quoi qu'il reconnaisse la difficulté de s'entendre sur une seule définition ou une seule classification des

mythes, il juge que les progrès qu'a connue la mythocritique peuvent aboutir à une classification assez nette de cette notion.

Chapitre 2 : Autour de la littérature orale

Introduction

Afin d'éviter de reproduire toute la littérature qui porte sur l'oralité et les différents concepts qui s'y rapportent, nous avons jugé inutile de développer ici les orientations théoriques qu'a connues cette notion. Par contre, nous estimons qu'un examen plus précis de certaines considérations telles que l'intertextualité dans l'oralité, la notion d'auteur, ainsi que des réflexions relatives à la notion du genre, seront d'un grand apport à notre recherche. Il sera également question d'exposer certaines réflexions relatives à la notion du mythe, lesquelles nous seront d'une grande utilité dans les chapitres à venir de notre recherche. Ce sont, donc, des aspects sur lesquels nous nous attellerions dans ce deuxième chapitre théorique.

2.1. Intertextualité et littérature orale

Un texte oral, se transmettant de bouche à oreille, peut avoir plusieurs variantes, qui diffèrent selon les conteurs, les poètes, les informateurs (en cas d'enquête) ou les régions.

La reprise des textes et leur remaniement sont 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 établie par les « auteurs » des textes oraux.

Dans le cas des auteurs des textes berbères traditionnels, selon Galand-Pernet (1998 : 201), ces derniers font recours à des éléments préétablis dans leurs mémoires ainsi que dans la mémoire des récepteurs.

Les échanges entre les œuvres est une condition nécessaire pour la création dans l'oralité. Il est attesté que le recours à des éléments préétablis facilitent la création et donnent plus de liberté à l'élaboration des œuvres reconnues comme inédites. Comme l'écrit Galand-Pernet (1998:208) :

«Le travail intertextuel recourt à la fois aux formes et aux contenus pour modeler les variantes et créer des œuvres 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 fixées tout en sauvegardant la variété ».

Traitant la notion de variante dans la poésie kabyle traditionnelle, Bouamara (2007 : 217) écrit:

« [...] on ne naît jamais poète, mais on le devient, en passant d'ailleurs par un lent et long apprentissage d'un ensemble de motifs et de thèmes, de formes et de techniques de re-création ; sur la base de ces anciens schèmes, graduellement assimilés, et sur celles des techniques et modèles qu'il a appris et maîtrisés, le poète pouvait alors créer de nouvelles variantes, voire des pièces inédites ».

Il s'en suit que l'appréciation d'une œuvre dans l'oralité est tributaire de l'usage qu'en font les auteurs des formes et des contenus empruntés. Elle est perçue dans le degré de maîtrise des codes et des éléments auxquels les auteurs réservent un traitement spécifique et qu'ils s'efforcent de retravailler et de présenter selon les spécificités de leurs récepteurs. L'intertexte oral peut dépasser les limites du même village et s'étendre à des aires qui ne sont pas nécessairement voisines.

La variante, selon Galand-Pernet, (1998 :209), résulte d'une transformation d'un texte par modification, suppression ou ajout, et la comparaison de contes d'une zone limitée a souvent révélé l'existence de ces pratiques qui ne restent pas sans incidences sur le sens et la réception.

Mais la variante, affirme Galand-Pernet (op.cit., p.210), ne peut pas être un trait définitoire de l'oral, parce que cette pratique est aussi connue dans l'écrit. Elle est à considérer comme un art à part entière, elle joue un rôle très important dans la poétique des textes oraux berbères ; elle sert à juger la subtilité et la finesse de l'art et l'habileté de l'auteur.

Les variantes d'une œuvre, selon Bouamara (op.cit., p.218), ne peuvent être seulement le fait du remanieur ou du créateur de pièces. Elle est aussi influencée par les publics-récepteurs. C'est de l'intervention qu'ils exercent sur un texte que dépend sa (sur)vie ou sa mort.

L'autre trait qui caractérise l'intertexte oral, selon Galand-Pernet (op.cit., p. 210), contrairement à celui de l'écrit qui s'alimente de la lecture, est le fait que celui-ci se construit à partir des auditions musicales et textuelles que partagent tout le groupe, où la faculté de la mémoire doit être égale entre l'exécuteur et son récepteur. Il est possible d'accéder au sens des œuvres sans impliquer la lecture que la faculté de mémoire et l'attention accordée à toute création semble compenser.

Ainsi donc, il est admis que toutes les productions orales se jugent par l'habileté et la capacité d'un auteur à créer à partir des œuvres antérieures des œuvres toute refaites, remodelées, et rénovées qui répondent à l'attente de l'auditoire et avec lequel il partage les mêmes codes et les mêmes formules qui participent dans l'élaboration des œuvres inédites. Il en découle que le critère de l'originalité dans ce type de littérature n'est pas requis Galand-Pernet (op.cit., p. 213) affirme :

«Le critère d'originalité ne peut être utilisé pour juger des littératures berbères traditionnelles qui, comme d'autres littératures dans le monde, font leur jouissance d'une imitation sans esclavage, d'une recreation experte dans ses formulations et dans la parfaite adaptation du texte à l'attente esthétique et éthique du public ».

Le même point de vue est soutenu par Schaeffer, cité par Bouamara (op.cit., p.217), selon lequel la créativité n'a rien à voir avec l'innovation ou la rupture. Lisant ce qui suit :

« La créativité de l'artiste [...] ne réside pas tant dans l'innovation ou la rupture, mais dans la virtuosité des variations qui opère sur des schèmes thématiques et formels qui sont le bien commun de la communauté ».

La nature de la créativité dans l'oralité est caractérisée par un dynamisme et une vivacité où les œuvres se renouvellent d'une façon permanente. Selon Bouamara (op.cit., p. 219) :

« [...] les répertoires oraux, dont la nature est inextensible à l'infini, sont « des œuvres ouvertes [...] » contrairement aux œuvres écrites de la même nature qui sont de nature ne varietur dans la mesure où elles restent à jamais invariables, aux plans de la forme et du contenu » ?

Les réflexions développées plus haut s'inscrivent en faux contre l'idée reçue, selon laquelle, la littérature orale est immuable. Car toute (re) création en littérature orale est une invention. Si nous étendons notre réflexion à d'autres littératures orales, nous trouverons que les inventions dans l'oralité obéissent, toutes ou presque, aux mêmes principes et aux mêmes procédés.

Nous citerons comme exemple les contes « mululwa » du Congo. Une autre aire où la tradition orale est forte. Effectivement, l'examen effectué par L.L Maalu-Bungi sur les contes

populaires « mastwar », en particulier, a tiré au clair un ensemble de procédés par lesquels se renouvelle la littérature orale. Selon L.L Maalu-Bungi (1980: 79), c'est un art qui se renouvelle selon les circonstances et les situations ainsi que le statut et la qualité de l'exécutant; l'œuvre orale est toujours susceptible d'être modifiée, elle s'actualise dans et à travers sa performance. C'est un art vivant et dynamique, constamment recrée au feu de l'inspiration, sans cesse modifié du fait de sa vivacité, de son dynamisme et de sa capacité au jour, au lieu, à l'auditoire et aux diverses circonstances dans lesquelles il est produit¹⁰.

Mais la nature de la création dans l'oralité, pose un problème plus complexe. Il s'agit des notions d'auteur et de variante. Deux notions problématiques dans ce contexte. Il est difficile d'attribuer une œuvre à un auteur parce que les œuvres produites ne sont jamais « signées ». Elles sont la propriété de toute la communauté.

Giard (1980:13) écrit à propos des contes populaires ce qui suit :

« Les contes populaires ne sont jamais « signés » [...] chaque conteur donne au récit son inflexion particulière [...] elle se manifeste également dans le vocabulaire, ancré dans tel ou tel parler régional [...] le conte populaire n'a pas d'auteur : il est de tradition de dire que l' « autorité » est ici collective, et la responsabilité est partagée ».

En effet, dans les sociétés à tradition orale, selon Bouamara (op.cit., p.216), les œuvres circulent sans leur connaître d'auteurs au sens moderne. Il n'y a pas de lois qui régissent et qui gèrent les productions symboliques. Dans le cas de la littérature orale kabyle,

10. La récréation en littérature orale, conclut L.L Maalu-Bungi, dans le cas des contes populaires « mastwar », emprunte différentes voies, suivant trois situations :

1-l'emprunt ou plus exactement « *l'adoption et l'adaptation à un nouvel environnement et à de nouvelles conditions d'existence des récits d'origines étrangères* »

2-la création ou plus exactement « *l'invention de récits entièrement nouveaux selon le modèle et les canons de l'affabulation de la création littéraire en vigueur dans la société* »

3- la réadaptation ou, en d'autres termes « *les modifications et les innovations apportées à des textes locaux fonctionnant dans une société donnée, au fur et à mesure que celle-ci, acquiert de nouveaux modes de vie par suite des contacts qu'elle entretient avec d'autres civilisations* ». Dans ce troisième cas « *la récréation est fonction de l'ouverture et de l'« adaptabilité » du texte oral [...]* ».

c'est seulement dans le genre la poésie que se manifeste la notion d'auteur. Cependant, deux critères, selon Bouamara (op.cit,p. 216), permettent de la dégager :

- Les noms des poètes qui sont souvent connus sous leurs noms d'auteurs que sous leurs noms « véritables ».
- Les poètes sont rémunérés pour la fonction qu'ils remplissent au sein de la société.

Dans ce contexte, poursuit Bouamara (op.cit., p.219), on désigne par la notion d'auteur «tout professionnel d'un « genre » littéraire (poésie, conte, énigmes et devinettes, etc...), « créateur » de pièces, mais aussi leur interprète (ou exécutant) ».

2.2. Intertextualité et littérature orale transcrite

Un texte oral, comme nous l'avons souligné plus haut, peut avoir une et/ou plusieurs variantes. Une fois transcrit, on ne retient, souvent, qu'une variante parmi d'autres et la variante transcrite reste peu fidèle à celle de l'oral.

Un nombre de facteurs interviennent dans la modification de son sens et affecte sa valeur littéraire. Ces facteurs sont les suivants :

Les recueils se font auprès de personnes-sources différentes et dans des régions différentes. Les informateurs donnés ne retiennent que la version qui leur est proche. Ils ne vérifient pas l'auteur et le contenu d'une œuvre donnée. Une fois les textes sont transcrits, les collecteurs ou les auteurs-éditeurs les présentent dans l'ordre qu'ils choisissent eux-mêmes. Ce fait a été remarqué par Bouamara (op.cit., p.217) :

« [...] Les informateurs (ou « personnes-sources ») ne se comportent pas comme des experts qui, avant d'attribuer une pièce donnée à Untel, tentent de vérifier son degré d'authenticité ».

Des répertoires différents recueillis dans des zones différentes et par des informateurs différents s'entrecroisent. Des variantes retrouvées dans les répertoires de certains poètes ont été attribuées à d'autres.

En dépit des avantages qu'offre la transcription pour la conservation et la transmission des textes oraux, les variantes transcrites sont privées de leur oralité. Elles perdent leur littérarité par les règles et les techniques que leur impose l'écrit. Les marques

graphiques, comme la ponctuation, la répartition en en paragraphe, etc., qui ont une valeur dans l'écrit, agissent en défaveur du texte de l'oralité.

En tout état de cause, l'écrit est incapable de reproduire le contexte de l'énonciation et de la réception dont lequel un texte oral a été produit. Car leur poétique et leur appréciation dépendent des conditions de leur transmission, de la qualité et du statut de l'auteur mais aussi de la réaction des publiques-récepteurs. Or, leur transcription élimine tous ces aspects, lesquels sont indispensables pour sa réception.

Selon Bouamara (2007: 18), La littérature transcrite recouvre des caractéristiques qui la font distinguer de celle de l'oralité par les traits suivants :

-Elle se situe à la confluence de deux contextes culturels, l'oral et l'écrit, ce qui signifie qu'elle n'est pas restée orale et qu'elle n'a pas encore reçu le statut de l'écrit ;

- Les descripteurs omettent très souvent de rendre compte des autres types de langage qui accompagnent les textes proprement dits.

-Les textes sont soumis à certaines règles de l'écrit : les répétitions et les autres redondances qui caractérisent le style oral sont très souvent supprimées. Le style des traductions (françaises) des contes kabyles, que nous citons comme exemple, est très souvent « francisé » ou « intellectualisé».

Il s'ensuit que les incidences sur le sens et la valeur esthétique des textes oraux sont cependant énormes. Ces faits ont été aussi remarqués par Giard (1980 :16), dans ce qu'elle qualifie de conte « littérisé » ou conte d'«auteur ».

Elle a dégagé des traits comparatifs entre l'oral et l'écrit, qui sont, en résumé :

D'abord, des transformations affectent la « délivrance » du conte, c'est-à-dire son mode de transmission. L'éviction du conteur entraîne la suppression des aspects de la communication orale qui caractérisent la transmission traditionnelle du conte. L'élimination des phénomènes « supra-segmentaux » : l'intonation, le débit, le timbre, et la hauteur de la voix, élimine les manifestations corporelles accompagnant la parole : les mimiques et les gestes.

L'écriture ampute aussi les fonctions phatiques et expressives lors de la transmission orale du conte. L'effacement des marques paralinguistiques et kinésiques de la délivrance orale s'accompagnent d'un effacement parallèle des effets sur le plan social.

L'écriture gomme l'aspect rituel de la « récitation ». La circonstance est généralement réglée et liée à une célébration : fête, anniversaire, événement particulier comme le départ d'un membre du village ou celui d'un hôte. Elle peut aussi être quotidienne : la célébration du soir et du repos, et celle du sommeil proche des enfants auxquels on donne ainsi la nourriture de leurs fantômes nocturnes.

Un autre aspect du rituel se lit à travers les relations proxémiques qui s'instaurent entre le conteur et son auditoire. La délivrance orale du conte, continue Anne Giard, précise en effet le statut du conteur dans le groupe social ou familial.

En revanche, le conte d'auteur fait disparaître presque totalement toutes ses fonctions et caractéristiques, suggère Giard (op.cit., p.17) :

« le contact du lecteur avec le texte n'est plus collectif mais individuel, il est aléatoire et non plus rituel [...] le facteur social mis en jeu par orale des contes est dévalorisé, puisque les liens fondés ont un effet disjonctifs fondé sur l'ordre économique (degré d'éducation et pouvoir-lire. [...] l'oralité fond et unifie le groupe dans un savoir partagé, l'écriture délimite des classes intellectuelles ».

Voilà en résumé ce qui distingue un texte oral lorsqu'il est transcrit d'un texte oral produit, transmis et apprécié de son contexte d'origine.

2.3. Intertextualité et réécriture des genres oraux

Ici, nous parlons de la création littéraire à proprement parler qui s'appuie sur des textes oraux traditionnels.

Il s'agit d'une écriture purement littéraire et créative dans le sens où les œuvres créées ont été élaborées dans et avec l'écrit et elles sont destinées à être publiées dans des livres qui prennent des formes différentes selon leurs contenus et leurs auteurs. Le plus important dans ce type de littérature est que les différentes formes qui constituent l'essentiel de la littérature orale sont retravaillées et élaborées par l'écrit.

Dans cette catégorie nous pouvons citer, pour l'illustration, un récit célèbre relevant de la tradition orale chleuh, connu sous l'appellation le mythe d'Ounammir. Il est intéressant, pour notre problématique à plus d'un titre : d'abord ce récit, d'après NajateNerci (2010), a fait l'objet de plusieurs réécritures, son passage de l'oral à l'écrit a été accompagné par un grand travail qui l'a touché à différents niveaux et différents aspects. Il a connu, écrit Nerci, plusieurs transcriptions et réécritures¹¹ de mise en scène et de relectures et d'interprétations.

Ensuite, si le récit d'Ounamir a connu plusieurs transmissions écrites, il reste non moins intéressant. La réécriture la plus complète et la plus accomplie, ajoute notre auteur, est celle de Bourass.

En effet, parmi toutes les versions connues de ce mythe, celle de Bourass est la plus importante de par le travail effectué sur ce récit. Elle est la seule réécriture, selon les termes de Nerci, à avoir une intention déclarée, consciente et volontaire de la part de l'auteur.

L'action de l'écrivain s'est centrée sur la reconstitution cohérente de toute l'histoire d'Ounamir, par des agencements, des remaniements et des amplifications. Tout ce travail, termine l'auteur, est dans le seul souci de d'octroyer à ce récit le statut de texte écrit.

Ce phénomène est connu des littératures écrites issues des sociétés à tradition orale. Nous citons Amadou Hampâté Bâ, un auteur Malien, dans un article qui lui a été consacré par Saucourt (2003 :217), elle remarque que :

« [...] même si l'auteur recrée ses contes, comme le ferait le conteur traditionnel, en le fixant par l'écrit, il opte pour les conventions de la narrativité du texte écrit. Le texte oral cesse alors d'exister pour laisser place à un texte écrit qui tente, dans la mesure du possible, de prendre en compte les éléments qui entourent le récit dans le schéma de l'énonciation orale. De là, l'écriture suppose une nouvelle manière de présenter le récit, de le concevoir ».

Ces réflexions permettent une meilleure appréhension des textes que nous soumettrons à l'étude dans ce travail. Des ressemblances évidentes entre le processus par lequel ces textes sont passés et les nôtres, quoi qu'on est conscient des spécificités que peut avoir un texte par rapport à un autre, un auteur et un autre.

¹¹ La notion de réécriture est employée par l'auteur de cet article dans le sens de recréation à base d'un seul texte ? Pour plus de précisions concernant cette notion voir infra.

Considérons ces propos, un éclaircissement s'avère nécessaire concernant notre corpus, ici concernée par cette étude.

Ce dernier est constitué des textes oraux. Ce sont des versions parmi d'autres. Les versions qui nous sont parvenues et sur lesquelles nous avons travaillé ne sont, probablement, que des variantes parmi tant d'autres. Ils incitent à réfléchir à l'aspect universel de l'intertextualité, soulevé par Genette (op.cit., p. 18) :

« Et l'hypertextualité ? Elle aussi est évidemment un aspect universel (au degré près) de la littérarité : il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles ».

Quant à nous, c'est à ce type de textes que nous allons nous intéresser dans ce travail, parce que les œuvres de notre corpus relève de cette catégorie. Ainsi, des proverbes, des fragments et des personnages de contes ou des éléments relevant de la mythologie kabyle, des poèmes attribués à des poètes connus ou anonymes, ont été repris par les auteurs Mezdad et Bouamara.

2.4. Les genres littéraires traditionnels

Etant donné que le corpus que nous soumettons à l'étude recèle un nombre important de textes relevant de la tradition orale kabyle, jeter un coup d'œil sur la configuration des genres littéraires oraux traditionnels s'impose. Il est nécessaire de voir en détail les différentes appellations de chaque genre ainsi que ses caractéristiques afin de pouvoir déterminer la part de créativité des auteurs dont il est question dans ce travail.

Avant d'aller dans le vif du sujet, nous avons jugé qu'il est utile de rappeler un ensemble de contraintes théoriques et méthodologiques relatives à l'étude des genres ainsi que leur conception dans la société kabyle.

Tout à bord, il est intéressant de soulever certaines difficultés liées aux critères de définition d'un genre oral et la terminologie employée par les différents auteurs travaillant sur la littérature d'expression kabyle.

Au cours des dernières années, l'étude des genres littéraires berbères a eu un regain d'intérêt. Plusieurs études se sont consacrées à décrire et à classifier le système générique berbère. Les travaux de l'Ircam (2004, 2009), Bouamara (2005), Merolla (2006), Djellaoui

(2007), Ameziane (2008, 2013), Salhi (2011), de Crb/Inalco (2013), en est la parfaite illustration. En effet, les contributions des uns et des autres ont porté sur les genres, leur description, ainsi que leur classification. Ce sont des débats qui viennent, d'une part, de porter un éclairage nouveau sur des questions qui sont restées en suspens durant des années, d'autre part, elles ont comblé une lacune dans les études littéraires berbères en général.

Les genres littéraires oraux kabyles, ont eu leur part dans ces débats. Des études ayant trait à commenter le système générique et la nomenclature qui le sous-tend ont vu le jour. Ce sont des contributions d'un grand apport, vue le moment dans lequel se sont intervenu et les perspectives théoriques et méthodologiques qu'elles ont pu engendrer.

Cependant, des objections peuvent être formulées à l'égard de ses études. On a, d'ores et déjà, constaté la prédominance des études portant sur les genres poétiques au détriment des genres narratifs et des genres mineurs. Les descriptions réservées aux différents genres restent tout de même lacunaires. A l'intérieur même d'une seule catégorie beaucoup reste à faire parce qu'on ne connaît toujours pas toutes les caractéristiques des genres oraux, le lien entre eux, les spécificités de chaque genre etc. Que ce soient des genres poétiques ou narratifs, ils sont confrontés aux mêmes difficultés théoriques ou méthodologiques que nous exposerons brièvement dans ce qui suit.

2.4.1. Critères de définition des genres oraux

Parmi les problèmes auxquels on est confronté dans l'étude des genres littéraires oraux ce sont, d'une part, les critères de définition d'un genre et, d'autre part, la terminologie employée dans la description et l'étude de ces genres.

Dans le cas de la littérature kabyle traditionnelle, les critères de définition d'un genre poétique sont, selon Bouamara (2003) de deux types les uns sont d'ordre intratextuel, d'autres sont extratextuels.

Comme critères extratextuels du "genre", on retient les paramètres suivants : le mode d'exécution du texte, les conditions "naturelles" d'énonciation, la nature de l'énonciation, le statut social de l'énonciateur. Il y a enfin la (ou les) fonction(s) sociale (s) qu'il remplit dans la société où il a cours : fonction de divertissement, esthétique, rituelle, la fonction d'édification : la fonction critique : la fonction satirique (associée à la gazette) les plaintes.

Les critères intratextuels définissant le “genre” sont au moins au nombre de quatre et se situent à différents “niveaux” du texte ; certains se situent au niveau de la forme (externe ou interne), d'autres aux niveaux de la thématique ou de la modalité d'énonciation.

2.4.2. Problèmes de terminologie

Il est important de signaler, dans ce cas précis, qu'une bonne partie du terrain n'est pas encore explorée. Des genres littéraires inédits restent à identifier et d'autres méconnus, comme certains types de poésie féminine, ainsi que certains types de textes narratifs appartenant à des registres différents.

Parmi les problèmes auxquels se heurtent les chercheurs de ce domaine est celui de la terminologie. Galand-Pernet(1998), Bouamara (2005) signale le fait qu'une grande source d'ambiguïté provient des critiques de langue française qui travaillent sur la (ou les) littérature(s) berbères. Ils ont constaté que l'usage de cette terminologie française, culturellement située, et son emploi sans esprit critique dans le domaine berbère est à coup sûr très gênant ou déroutante, dans la mesure où elle pourrait tromper le critique, non averti, de la “littérature” berbère.

A cela s'ajoute un autre problème relatif à la nomenclature des différentes formes littéraires orales. En effet, elle se varie d'une région à une autre, et les noms qui désignent un genre dans une aire donnée, peut désigner tout autre dans une autre aire. Il arrive où un seul nom désigne plusieurs genres.

En tout état de cause, tel n'est pas le noyau de notre propos, il est temps de s'occuper de notre objet, lequel forme avec les autres éléments que nous avons développés jusqu'ici l'objet de ce travail.

2.4.3. Classification des genres

Bien qu'il soit difficile de cerner avec exactitude cette problématique des genres pour les raisons que nous venons d'évoquer plus haut, nous allons tenter dans ce qui suit de donner un panorama des genres oraux les plus connus et les plus documentés.

Quoi qu'on se heurte à ces difficultés, et malgré les divergences qui divisent les chercheurs ayant travaillé sur la littérature orale kabyle, il est possible de se mettre d'accord sur le fait que la littérature traditionnelle se compose de trois grands ensembles, qui ne sont pas cependant loin les uns des autres.

On trouve les genres narratifs, les genres poétiques, et les genres mineurs. Chaque ensemble regroupe un inventaire ouvert qui peut englober en son sein des sous-genres, dont les contenus et les formes varient en fonction de chaque ensemble.

Dans ce qui suit, nous nous contenterons d'exposer l'essentiel des genres narratifs qui nous intéressent directement dans ce travail.

▪ **Légende («*Taqsiṭ*»)**

Dans le domaine kabyle, le mot («*taqsiṭ*») est un terme générique, qui recouvre plusieurs types de récits : la fable, le mythe, le récit hagiographique et/ou hagiologique, le récit moralisateur. Le critère qui regroupe les différentes («*tiqsiḍin*») (sing. «*Taqsiṭ*») kabyles anciennes est leur caractère narratif. Le genre («*taqsiṭ*») est une catégorie syncrétique, puisqu'on y traite diverses thématiques. Bouamara (2003 :137-138), a dégagé une typologie de «*tiqsiḍin*» qui se subdivise comme suit :

1. Le premier type de “légendes” est l'hagiographique, il se subdivise à son tour en trois sous-types :

- Il y a des légendes où on met en scène les prophètes sémitiques : Abraham, Joseph, Moïse ou, comme dans la “légende du Chameau”, le prophète Mohammed et ses compagnons dont Ali. C'est un type maghrébin.

- Un autre type de *tiqsiḍin*, celui-là mystique et personnel, s'exemplifie par *taqsiṭ n ttuḥid* (= « méditation sur l'unité de Dieu »), par «*taqsiṭ l-lwafat*» (= « le poète évoque sa mort »), ou par les deux variantes de «*taqsiṭ l-Lmursel*» (= « l'envoyé »), poèmes de Ahmed Arab d'Ighil Hemmad.

- Le genre *taqsiṭ* se manifeste aussi à travers les “oraisons funèbres”, poèmes composés en hommage à la mémoire de certains saints et pieux personnages.

Nous disposons là de deux *tiqsiḍin*, composées toutes les deux par Lhadj Mohand Ouachour, l'une sur Cheikh Mohand Ou-Lhocine, en 1902, appelée («*taqsiṭ n CcixMuḥend U-Lḥusin*») et l'autre, en 1909, sur Cheikh Mohand Ou-Etmokhtar, («*taqsiṭ n CcixMuḥend U-Lmuxtar*»).

2. Le deuxième type de ce genre se trouve être exemplifié cette fois dans d'autres domaines que l'hagiographie, la mystique ou la sainteté. En effet, dans le poème *taqsit n wahed u sebein* (« la révolte de 1871 »), il est question d'une chronique se rapportant aux événements de la révolte kabyle de 1871 contre l'ordre colonial.
3. Un troisième type de *taqsit* en est donné par *taqsit n Eziz d Ezizu* que Mammeri traduit par « romance d'Aziz et d'Azouzou » ou « chante-fable » : une aventure amoureuse que d'aucuns attribuent, certainement à tort, à Si Mohand Ou-Mhand.
4. Enfin, un quatrième type de *taqsit* se dégage. Etant donné que ce genre est une catégorie syncrétique, c'est-à-dire qu'au sein même d'une pièce donnée relevant pourtant du religieux, on trouve des séquences qui traitent de l'amour profane (par opposition à l'amour de Dieu). Le cas de *Taqsit n Sidna Yusef* (= L'histoire de Joseph) en est un exemple parfait.

A cette typologie on peut ajouter un autre type, cité par Haddadou, qui est le récit bref. Ce type de (« *taqsit* »), contrairement au conte (2009 :147) :

« se réduit le plus souvent une anecdote. Il comporte également une moralité ou une vérité pour l'édification de l'auditeur [...] autre différence avec le conte : même s'il peut faire intervenir le merveilleux, le récit bref prend comme cadre la vie quotidienne et met en relation des personnages réalistes ».

Le récit bref se caractérise selon Haddadou, essentiellement, par sa brièveté. Il sert à illustrer une moralité et non pour divertir, appuyer une opinion, ou une argumentation ou pour servir d'édification. Les descriptions sont absentes, les personnages non pas d'épaisseur. L'action se noue et se dénoue rapidement. L'essentiel des caractéristiques du récit bref, seront résumées, à la suite de Haddadou, comme suit : il est objectif, réaliste, c'est un récit fragmentaire et édifiant. Concernant sa structure elle se caractérise par l'unité de lieu, de temps, et d'action.

▪ Mythe (“*Umyi*¹²”)

Ce genre est resté pendant longtemps méconnu (ou ignoré) par les différents chercheurs et collecteurs de la littérature orale kabyle. Même lorsqu'on recueille des récits mythiques, ils sont souvent confondus avec le conte, la légende ou d'autres formes de récits

¹²« *umyi* » est un néologisme. Dans l'absence d'un mot générique qui désigne ce genre, nous avons opté pour cette appellation afin de faire le départ entre le genre dit Mythe et les autres genres qui lui sont proches comme la légende.

connus dans la société kabyle traditionnelle. Cette idée est résumé par H. Basset (1920 :304), par cette formule : « *chez les Berbères, nul mythe, rien que le rite* ».

Ce n'est qu'après la traduction des Contes kabyles de Frobenius de l'allemand au français et leur publication par M. Mokrane Fetta en 1995 que le débat sur les mythes kabyles est relancé.

Le débat autour de ce genre a été relancé par Claude H. Breteau et Arlette Roth(1998), dans un numéro spécial de la revue LOAB, elles se sont attelées dans un premier temps à commenter et à valider l'ensemble mythique recueilli par Frobenius. En effet, dans une étude récente, réalisée dans le cadre de magistère, Oulebsir a réinterrogé ce corpus recueilli en adoptant une approche de terrain. Pour notre part, nous ne retiendrons pour le compte de notre étude que les conditions de récitation des récits mythiques ainsi que les agents de l'énonciation tels qu'ils sont été établi par Oulebsir dans son travail. Dans la société kabyle traditionnelle, écrit Oulebsir (2008: 37) :

« Lorsque les mythes étaient vécus et perçus comme absolument sacrés et vrais, leur récitation et leur transmission étaient tellement ritualisées que les cérémonies de narration étaient soumises à un conditionnement strict. Parmi ces conditions, on trouve le fait qu'il ne fallait jamais évoquer les mythes en présence de femmes, ou près des demeures(...)Tel n'est plus le cas aujourd'hui, constat-t-il ».

A travers son enquête, Oulebsir (op.cit., p. 37), a observé le fait suivant : il y a une « *migration* » des mythes vers les femmes, alors à l'origine le mythe était l'apanage des hommes, et il confirme avoir remarqué une certaine gêne en évoquant des motifs mythiques à des hommes. Leurs réactions, disait-il, vont du refus de parler jusqu'au fait de tourner en dérision nos questions sur les mythes, en disant :

« Non, je ne connais pas ce genre d'histoires », contrairement aux femmes qui nous ont raconté des mythes, et explique même que ce qu'elles racontent est « vrai ».

Grâce à l'enquête de terrain menée par Oulebsir, des éléments de réponse sur le statut des récits mythiques dans la société kabyle actuelle peuvent être établis, particulièrement ce qui concerne les deux points suivants :

- le temps de récitation : il est pratiquement non pertinent. Car des récits relatifs à des événements considérés par les informateurs comme vrais, ont été racontés en plein jour. Ces narrations qui ne devaient avoir lieu que la nuit, comme c'était le cas dans le contexte traditionnel, ne sont pas seulement observées dans le cas de notre enquête, poursuit Oulebsir, mais corroborées par l'enquête menées par deux étudiantes de licence dans la région de Toudja, où elles ont également collecté des récits mythiques pendant le jour.
- les agents et les conditions de récitation : comparés avec ceux de la Kabylie traditionnelle, les règles de récitation des mythes non pas été observé. Il en va de même pour les contes qui témoignent d'une désacralisation du statut des récits narrés, qui ne sont plus perçus que comme des histoires sans enjeu vital, ni valeur transcendante.

Les mêmes remarques ont été formulées par Boukhenouf (2012) en étudiant un corpus de mythe dans la région de Kherrata (est de Béjaia). Partant d'une approche anthropologique, l'enquête qu'elle a menée sur les rites de l'accueil du printemps, a révélée non seulement la vivacité d'un ensemble de récits mythiques, mais ils sont également migré vers les femmes et dans des rites qui sont souvent accompagnés de textes à caractère mythique.

▪ **Le conte (« *tamacahut* »)**

Le conte est un genre très répandu dans la littérature kabyle. Il forme l'essentiel de la littérature orale avec la poésie. Le mot le plus courant en kabyle désignant ce genre est (« *tamacahut* »). Le terme conte présente, dans la littérature des acceptions multiples et des frontières indécises. D'après le dictionnaire des notions et genres littéraires (2001:153), Trois critères suffisent à le définir en tant que récit ethnographique : son oralité, la fixité relative de sa forme et le fait qu'il s'agit d'un récit de fiction.

Le conte, écrit Oulebsir (2008: 32), fait partie de la littérature mouvante par opposition aux genres fixes comme les dictons et les proverbes qui, eux ne se modifient pas. Il est un genre narratif d'origine orale, il met en scène, dans un passé intemporel (il était une fois) et dans un lieu imaginaire, des personnages de toutes conditions. Il contient des éléments du merveilleux. Les personnages du conte sont souvent des ogres et des ogresses, mais aussi

des héros d'une certaine puissance et intelligence. Le temps du conte est souvent indéterminé (il était une fois). Le conte se différencie des autres formes de productions orales :

« En ce qu'il développe sa dramatique selon un mode précis d'oppositions, de tensions de situations, qu'à une formulation ou énonciation initiale. Il élabore un type de réponse dont la situation finale porte la marque ; que le conte est un problème et sa narration est l'articulation du problème et sa solution ou résultante ; qu'il ne peut révéler son expression que s'il est tenu, non pour un phénomène passif, mais actif, comme un système sous-tension. Sa trajectoire étant le mode de résolution adapté pour résoudre et équilibrer les tensions. ».

Geneviève Calame- Griaule, citée par Oulebsir (2008 : 33), parle de trois niveaux de rapport entre le conte et la société :

« Les contes sont un miroir dans lequel la société s'observe à la fois telle qu'elle est réellement, avec son décor et ses institutions familières, telle qu'elle se souhaite, à travers des héros idéalisés aux pouvoirs merveilleux réparant les injustices et faisant triompher la vertu ; telle qu'elle se redoute, et c'est le niveau des fantasmes. ».

Le conte, explique Oulebsir (op.cit.), dans la société où il a cours, quatre fonctions :

- Une fonction ludique, à travers le plaisir qu'il procure, et le désir du beau, notamment les contes merveilleux ou les contes de fées.
- Une fonction d'information, soumise aux errances de la mémoire et aux mouvances de la parole.
- Une fonction étiologique dans le sens où il explique le pourquoi des choses.
- Une fonction initiatique, qui joue le rôle de processus acculturatif qui prépare l'enfant à la vie adulte en intériorisant les valeurs du groupe.

En kabyle, écrit Mehdioui (2012 :35), les propositions de la dénomination des différents contes s'accordent autour de ses trois types : conte merveilleux/tamacahut, aventure/ tadyant, légende, fable.

De notre part, nous reprendrons ces propositions à notre compte, telles qu'elles ont été résumées par Mehdioui (2012 :35) :

- Pour Mammeri, cité par Ameziane (2008 :56), les types de conte peuvent-être

répartis en trois : le conte satirique (ceux de Bou-Amrane par exemple), le conte d'animaux (tadyant) et le conte merveilleux (tamacahut).

- Pour Lacoste-Dujardin, dans son introduction au *Le conte kabyle* (1970 :17), « *la littérature orale kabyle constitue un ensemble [...] riche de conte en prose : histoires d'ogres et d'ogresses, récits merveilleux, qui en sont l'expression majeur.* ». A propos des types, dans sa définition de l'entrée légende (taqsit) (2005 :211-212), elle scinde les types de récits en : (tadyant) aventure, (timucuha) « *spécifique pour le conte surtout merveilleux* » et les mythes.

- Pour Savignac (1978 :243), le conte kabyle peut-être réparti en trois catégories et qui sont : les contes merveilleux, les contes d'ogres et d'ogresse et les contes d'animaux. Cependant, poursuit-il dans la même page, le conte morale et le conte comique chevauchent entre les trois types que nous venons de citer.

- Pour Oulebsir (2008 :28) le récit peut être scindé en trois types : le mythe «*récit mettant en scène des êtres surnaturels, des actions imaginaires, des fantasmes collectifs* », Les contes qui « *sont un miroir dans lequel la société s'observe à la fois telle qu'elle est réellement, avec son décor et ses institutions familières, telle qu'elle se souhaite, à travers des héros idéalisés aux pouvoirs merveilleux réparant les injustices et faisant triompher la vertu ; telle qu'elle se redoute, et c'est le niveau des fantasmes.* ». La légende qui « *est un récit à caractère merveilleux où des faits historiques sont transformés par l'imaginaire populaire ou par l'invention poétique* ».

Selon Lacoste-Dujardin, cité par Mehdioui (op.cit., p. 36), plusieurs traits caractérisent le conte kabyle. Elle en distingue quatre :

- Son style : il est un récit oral, fait pour être répéter et écouté.
- Sa logique : les différents épisodes s'enchaînent avec une extrême logique, il en résulte que le récit se déroule sans heurts.
- Sa force du contenu : les choses sont dites telles qu'elles sont dans leur simple vérité, la raison pour laquelle l'auteur se permet le qualificatif de « contes forts » où le style, la structure et le contenu concourent à produire chez l'auditeur une impression indélébile.
- Son originalité : si Ibn Khaldoun reconnaît le volume de contes que (se) racontent les Berbères, Frobenius reconnaît aux Kabyles la première place parmi les Africains dans l'art de la construction des récits.

Une autre caractéristique est soulevée par Savignac (1978 :151) en abordant la symbolique du conte kabyle. Il trouve que le style sobre du conte « *vise à l'essentiel sans faire de la littérature* ». Nul besoin de détails et de recours à des descriptions longues, la valeur esthétique du conte, selon Savignac (op.cit., p. 251), réside donc dans ce qui suit :

« dans le conte, les mots utilisés sont les mots « banalisés » de la vie quotidienne, l'emphase et l'éloquence y sont bannies « mais la valeur incantatoire de cette langue » joue, grâce au jeu complexe des images littéraires et des symboles [...]. En effet, la manière allusive utilisée, la valeur du suggéré plus que du dit explicite, l'union constante de l'image et de la chose signifiée, l'emprunt permanent à l'expression analogique font, comme dit encore J. Amrouche, que « tout est créé dans l'image ou le symbole ».

2.4.3.1. Les genres contemporains

Dans la littérature kabyle contemporaine on peut distinguer quatre genres littéraires majeurs : la poésie, le théâtre, le roman et la nouvelle, auxquels on peut ajouter le conte d'auteur¹³.

Si le roman, la nouvelle et le théâtre sont des genres inédits dans le domaine kabyle, le conte d'auteur se proclame comme l'héritier du conte traditionnel. Une multitude de recueils de contes ou des catégories qui lui sont proches, sont retranscrits, retravaillés et signés par des auteurs ont été publiés au cours des dernières années, et dont l'intérêt varie d'un recueil à un autre. Nous estimons qu'une étude portant sur cette pratique d'écriture sera d'un apport indéniable, pour expliquer et décrire leur contenu textuel.

Les genres contemporains se différencient des genres traditionnels par un certain nombre de caractéristiques qu'Ameziane (2008 :70) énumère comme suit :

- **Genres traditionnels**
- Source exacte souvent non identifiée
- Emission et réception simultanées Emetteur et récepteur co-présents
- Caractère important de la performance
- Possibilité d'intervention du récepteur Canal : oral (direct)

¹³Selon Giard (1980 :14), cette notion admet aux moins deux acceptions ; « *la littérisation du conte signifie sa traduction en « lettres » sa transcription écrite [...] la littérisation du conte populaire signifie également son accès au statut de chose de « chose » littéraire, son intégration au domaine des lettres-avec une majuscule cette fois-ci-* ».

- Caractère variable du texte
- **Genres contemporains**
- Source individuelle identifiable
- Réception différée
- Emetteur et récepteur séparés
- Non intervention du récepteur
- Canal écrit (indirect)
- Fixité du texte

2.4.3.2. Les genres poétiques

La poésie, dans la littérature la société Kabyle traditionnelle, occupe une place très importante, elle est l'essence même de la création artistique et littéraire par excellence. Cependant, les genres qui la compose et qui lui donne sa spécificité sont nombreux à tel point où chaque tentative de définition ou de description devient un véritable labyrinthe. Selon nos connaissances, la documentation est abondante concernant ce genre, et les tentatives de la cerner ne manquent pas, de notre part nous nous contenterons de reprendre ces réflexions dans les limites de nos besoins dans l'analyse et dans les limites des exigences de notre travail.

En tout cas, la poésie kabyle traditionnelle se subdivise à son tour en un nombre extensif de types et de sous-genres. De notre part nous ne retiendrons que l'essentiel de cette poésie, dont les noms des genres qui la compose en sont : *Asefru Aquli, Izli, Taqsit, Ahiha, acewwiq, tibuyarin, asrques*, etc.

2.4.3.3. Les genres mineurs

Cette catégorie également regroupe plusieurs genres et types qui partagent essentiellement la forme. L'ensemble des genres constituant cette catégorie, sont de courts et souvent ils ont une forme plus proche à la poésie.

Les genres les plus connus dans la littérature orale sont les proverbes, les énigmes, les dépréciation et imprécations. A côté de ces derniers, un nombre important de sous-genres se dégage. On regroupe sous cette appellation les expressions idiomatiques, les expressions figées et différentes expressions qui méritent un examen approfondi afin de dégager leurs caractéristiques.

Voilà en gros la configuration traditionnelle de la littérature kabyle, qui n'est pas une classification sans risque, car il est difficile de dire avec exactitude que telle genre appartient à telle catégorie, vu les frontières indécises entre les différents genres, et les limites entre eux ne sont, souvent, que celles tracées par les analystes.

Au terme de cet exposé, nous avons tenté de soulever quelques difficultés inhérentes à l'étude des genres et de la littérature orale en général.

Notre intérêt a porté plus sur les genres narratifs parce qu'ils sont plus abondants et plus divers, ce n'est donc pas un choix exclusif, mais il est électif dicté par les contraintes méthodologiques de ce travail.

2.5. Autour du mythe

Le mythe est une notion complexe et difficile à cerner, elle est loin de faire le consensus autour d'une seule définition. Les réflexions et les présupposés théoriques et méthodologiques qui sous-tendent cette notion, font objet de débats houleux, d'une part, entre ethnologues et mythologues et d'autre part, entre mythologues et critiques littéraires. A cela s'ajoute le problème lié à la difficulté de dégager une typologie stable des mythes ainsi que les frontières indécises avec les autres formes qui lui sont proches tels que le conte et la légende.

En se référant à Jolles, Siganos (2005), insiste à considérer la difficulté d'établir des frontières nettes entre ces genres, particulièrement lorsque ce dernier ne mis pas en scène des récits sur le commencement, ou intègre des héros qui ne sont pas des dieux. La suite de ce propos sera abordée un peu plus loin. Mais pour le moment nous nous concentrons sur la définition du mythe, ou plutôt sur les définitions du mythe.

Ce qui suit sera donc réservé à présenter quelques définitions du mythe, telles qu'elles ont été rapportées par Siganos (2005 :88) :

1. « *le mythe raconte une histoire sacrée : il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements* » (Eliade 1963).
2. « *quand l'univers se crée ainsi à l'homme par question et par réponse, une forme prend place, que nous appelons mythe* » (Jolles 1972)

3. « *Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique, qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit* » (Durand 1979).
4. « *[le mythe est une] parole originelle, sacrée de nature et commande à la fixité par un ordre profane [...] [ses] images ont pour fonction d'exprimer une part de l'expérience vécue, assez fondamentale pour se répéter, pour se reproduire et ainsi résister à l'analyse intellectuelle qui voudrait en décomposer l'unité* » (Détienne 1981a et b).
5. « *le mythe n'est pas uniquement récit, mais aussi discours du désir et de l'affectivité. il ne s'exprime pas à l'aide d'idées ou de concepts et se développe en marge de la rationalité ; il se consacre à dire la vérité psychique [...], à suggérer l'affleurement de l'irrationnel et de l'inconscient, à traduire le contenu du désir et ses relations avec le sentiment* » (Eigeldinger 1983).

Le point commun entre ces définitions, remarque Siganos (Op ; cit. 88) :

« c'est qu'aucune de ces définitions n'est exclusive l'une de l'autre ; elles insistent toutes, à des degrés divers, sur la profonde altérité d'un discours mythique conçu comme une narration, sur sa nature spécifique, son lien intrinsèque avec l'originel et le sacré, le caractère inépuisable d'une vérité voilée dont il serait porteur, concernant tout autant le cosmos que la psyché ».

Voilà, en gros, pour ce qui est des définitions les plus courantes et les plus usitées du mythe. La suite de ce propos sera consacrée à la typologie des récits mythiques, laquelle typologie nous permettra de tenter une classification des récits de notre corpus suivant cette même typologie.

2.5.1. Typologie des mythes

La multitude de définitions que connaît le mythe a engendré un autre problème, qui est celui de leur classification. Plusieurs typologies se proposent de ranger le mythe dans une catégorie ou dans une autre. Cela n'est pas sans incidences sur leur étude et leur analyse.

Toutefois, et à l'état actuel des études, deux grandes typologies de mythes sont établies. La première estime que les mythes peuvent être classés en deux catégories : mythes cosmogoniques et mythes de création. Selon Giraud (361 :2005) :

« la première de ces deux catégories a trait à l'origine physique, énergétique et divine l'univers-ou du monde-, dans lequel vont se dérouler les mythes de la catégorie suivante et qui concernent l'ensemble des créations nécessaires à la mise en mouvement d'un ordre social augmenté souvent d'une justification cosmique ou divine quant à la tutelle du groupe ».

De ces deux catégories, d'autres sous-catégories en découlent, et nous les énumérerons, dans ce qui suit, telles qu'elles ont été formulées par Giraud dans sa typologie :

- Cosmogonie et théogonie : *« [...] la cosmogonie a pour but d'expliquer, ou du moins de présenter, l'origine du cosmos. La théogonie est, pour sa part, une variante, plus symbolique, qui met directement en scène les divinités fondamentales et génératrices de l'univers [...] La cosmogonie raconte donc d'une façon plus ou moins détaillée, voire symbolique, l'origine de l'univers. »* (Op ; cit.362)

- Les mythes de création ou d'origine : *« Les mythes de création ou d'origine sont donc la réitération narrative, parfois allégorique, des actes divins nécessaires à l'ensemble des créations qui vont servir à consolider et à dynamiser l'univers précédemment créé mais, aussi et parfois, à l'appauvrir ou à en limiter la dimension socio-cosmique. »* (pp363).

- Les mythes d'initiation : *« Les mythes initiatiques trouvent eux aussi bien souvent une nouvelle dimension dans les rituels qu'ils soient d'ordre magico-religieux, ou simplement sociaux. dans les sociétés dites primitives, ce sera souvent l'initiation pour entrer dans le monde des adultes, des guerriers, des chamanes ou pour devenir le chef de la tribu. Le mythe permet aussi parfois l'accès à la fonction royale d'où, souvent, sa réitération dans les cérémonies d'intronisation [...] La structure de base des ces mythes repose sur des épreuves, souvent sur un voyage dans l'au-delà parfois peuplé de trépas et de renaissances, et sur la rencontre inéluctable d'un maître (...) »* 367.

- L'eschatologie ou les rites apocalyptiques : *« [...] le récit eschatologique semble véhiculer l'idée du mythe de la Fin, de la destinée ultime du monde, mythe « destructeur » s'il en est. Pourtant, la plus part de ces récits augurent d'un*

anéantissement certes, mais avec la présupposition d'une nouvelle création, cette fois-ci, parfaite, ou il peut s'agir aussi d'un cycle de type manichéen, dans lequel la destruction d'une ère, faste ou néfaste, engendre la réinitialisation de l'autre » (idem367).

Une autre typologie des mythes, dont nous retiendrons que l'essentiel dans cet exposé, est proposé cette fois-ci par Siganos selon laquelle on peut distinguer quatre sortes de mythes :

- Mythe « ethno-religieux » : issu de la pensée primitive ou sauvage ;
- Le mythe philosophique : avec lequel nous passons du tiers inclus au tiers exclu, de la transmission à la démonstration ;
 - Le mythe socio-historique : *« le mythe du progrès, le mythe du Peuple (Pessin). Ce que l'on appelle [...] mythe est repéré par une sociologie et une philosophie de l'Histoire visant à envisager, dans une société donnée, à un moment donné, quelle idée la gouverne massivement, et quelles en sont les implications et les expressions à tous les niveaux de fonctionnement ou de création ».*
 - Le mythe comme « engramme narratif » : *« c'est-à-dire confondu avec l'ensemble des éléments presque toujours identiques d'un récit que peuvent susciter certains images primordiales (le fleuve, la montagne, l'arbre, la mer, la neige, etc.), mais aussi certains lieux (Venise, l'Amazonie), éléments quasi inévitables puisque leur émergence provient de la confluence d'une double mémoire, collective (qui renvoie à des archétypes) et personnelle » 89.*

2.5.2. Conte, légende et mythe

Un autre problème auquel s'affronte l'étude des mythes, comme nous l'avons signalé plus haut, est la frontière entre l'entité dite mythe ou considérée comme telle et les autres genres et récits avec lesquels il entretient des liens intimes.

Si pour les uns cette frontière n'existe pas, ou tout au moins, elle n'est pas tout à fait étanche, les autres, s'efforcent à isoler le mythe des autres créations comme le conte et la légende. C'est ce qu'on peut lire dans le propos suivant de Walter (60 :2005) :

« La plupart des mythologues [...] considèrent qu'il n'existe pas de différence majeure entre un conte et un mythe, alors que beaucoup d'ethnologues

reconnaissent une altérité radicale entre ces deux formes de narration [...] si le mythe est toujours premier, originel et fondateur, la légende et le conte se situent d'ordinaire comme des créations secondes [...]. »

De plus, ajoute notre auteur (Op.cit., 61) :

« au conte s'attache plutôt un contexte profane, alors que le mythe relève originellement de la sphère religieuse. La différence fondamentale entre le mythe et le conte réside dans le fait que le mythe est l'objet d'une croyance, d'une « prégnance symbolique » [...] alors que le conte ne l'est pas, sauf pour un public enfantin peut être ».

L'auteur, pour faire la distinction entre le mythe et le conte, s'appuie sur la théorie de Mélétynsky (1977), qui proposait une théorie de l'évolution du mythe vers le conte.

Alors, pour mieux cerner la nature du mythe, écrit Siganos (87:2005), indissociable de sa fonction, les mythologues, se sont toujours efforcés de le distinguer d'autres discours apparentés, comme le conte et la légende. Selon les propos de Jolles :

« [...] le mythe ne se contente pas de sa seule dimension étiologique, mais prend, dans sa réponse, « tous [les] éléments de l'univers et les réunit dans un événement dont l'unicité absolue ramène à l'unité la pluralité [...] événement qui devient alors destin et destinée ».

Il continue à propos de la différence entre le mythe et la légende :

« Quant à légende, est-ce sans doute son ancrage dans l'Histoire qui peut la distinguer d'abord du mythe, outre le fait qu'elle fait souvent intervenir des miracles visant essentiellement à proposer un personnage ou une situation modèle, susceptible d'admiration, voire d'imitation vertueuse ».

Voici, en gros, l'essentiel des réflexions relatives à la notion du mythe. On aura constaté que c'est un débat houleux qui a engendré une multitude de définitions, de classifications en rapport, direct ou indirect, avec le mythe et les genres qui s'y rapportent tels que le conte et la légende.

Cet exposé théorique prend fin ici, place aux éléments méthodologiques sur lesquels s'appuie cette étude, qui feront l'objet du chapitre à venir.

Chapitre 3 : Méthodologie

Introduction

Notre recherche bibliographique, concernant les travaux sur la littérature écrite, a montré un intérêt certain de la critique pour celle-ci. En effet, les études universitaires et les articles qui lui sont consacrés sont en grand nombre. C'est dire que la production écrite en kabyle a suscité et continue à faire maintes réactions et lectures. Ces dernières semblent avoir évolué dans le temps. On retiendra, essentiellement, la prédominance des approches textuelles.

Dans ce qui suit, nous allons faire un état des lieux, le plus exhaustif possible, de la situation de la recherche sur la littérature écrite d'expression kabyle. Cette revue, sera consacrer à dégager les plus grandes orientations de ces études, leur champs d'étude, leur méthodologie ainsi que les écueils que peuvent présenter les unes et les autres.

3.1. Etat des lieux

Aussi récente et jeune qu'elle soit, cette nouvelle veine littéraire a engendré des discours critiques divers. Ce discours critique, tel qu'il est formulé actuellement, a pris des orientations différentes. Cependant une certaine typologie se dégage :

- 1- Un point de vue linguistique qui tente d'aborder la création écrite dans sa relation à la langue.
- 2- Un point de vue sociologique qui tente de la saisir dans sa relation à la société et les conditions dans lesquelles est née.
- 3- Un point de vue sémiotico-narratif tente de la saisir dans sa structure, son organisation narrative, et les significations qu'entretient une structure d'un texte avec son contenu.
- 4- Un point de vue thématique qui tente de traiter des aspects relatifs à l'imaginaire et aux thèmes traités par certains auteurs.
- 5- Etude des genres, un point de vue selon on a tenté de décrire et/ou de commenté les caractéristiques de quelques genres écrite ainsi que des tentatives de classement

6-. Un point de vue intertextuel qui tente de la cerner dans sa relation à la littérature traditionnelle orale et/ou transcrite.

3.1.1. Point de vue linguistique

S'intéressant très tôt à la langue du roman d'expression kabyle, Abrous (1989, 1990, 2003) a pu identifier certaines caractéristiques propres à la langue utilisée par les romanciers kabyles. Elle a mené une analyse comparée de deux échantillons l'un est pris dans l'ouvrage de Boulifa (1913) et l'autre dans les romans (Sadi, 1983 et Aliche, 1986). Elle a pu remarquer de nets changements intervenus dans la langue dont on reprend ici, à notre compte, les aspects les plus importants :

- 1- Tendence dans les textes récents à la disparition d'expressions aujourd'hui vieilles ou qui tombent en désuétude.
- 2- Constance des emprunts à l'arabe dialectal bien que ceux-ci accusent une relative diminution dans les textes modernes
- 3- Constance et diversification des emprunts au français.
- 4- Apparition de néologismes.
- 5- Apparition de calques syntaxiques du français.

Abrous (2003: 40), considère ces deux derniers points : néologismes et calques syntaxiques du français comme les deux points de rupture qui constituent les tendances les plus lourdes de cette « *langue en gestation* ». Ces calques, confirme Abrous, revêtent des formes différentes :

- 1- Il y a le cas fréquent de calques lexicaux qui auront des effets sur la syntaxe.
- 2- Transposition en kabyle de structures syntaxiques propres à la langue française
- 3- Introduction de néologismes grammaticaux (prépositions, conjonctions diverses, adverbes) pour lesquels la syntaxe traditionnelle ne prévoit pas de structure.
- 4- C'est la prégnance de la syntaxe du français qui rend nécessaire dans cette langue écrite l'injection massive de néologismes avec, le plus souvent, un "forçage" du sens et de la syntaxe.

Une autre étude du même type, est consacrée par S. Loikkanen (1997, 2004) au vocabulaire du roman kabyle. Le corpus qu'elle a étudié est constitué de six romans écrits et publiés en langue kabyle entre 1981 et 1995. Selon Loikkanen, cette étude se veut de proposer les premières données statistiques concernant le vocabulaire du roman kabyle.

Cette étude a révélé l'instabilité dans l'écriture du kabyle, notamment les difficultés concernant l'emphatisation, l'assimilation, enchaînement des mots, le choix des lettres et l'utilisation du tiret. En conclusion l'auteur constate deux faits majeurs concernant le vocabulaire de ces romans. D'une part, la langue utilisée dans les romans, n'est pas propre à une seule région de Kabylie, elle renferme tous les parlers kabyles, d'autre part, il y a lieu à signaler un trait frappant qu'est l'usage massif des néologismes berbères, dont le sens est souvent inexplicé.

Voilà en gros l'essentiel des études qui ont pour objet le lien entre la langue et la création écrite.

3.1.2. Point de vue sociologique

Concernant ce point de vue, nous commencerons par les réflexions de S. Chaker, développées dans deux études séparées (1987, 2006). Ce dernier, a tenté de saisir cette littérature d'un point de vue socio-historique, c'est-à-dire, il s'est penché beaucoup plus sur les facteurs historiques et sociologiques qui ont contribué et/ou favorisé la naissance d'une littérature écrite en kabyle. Pour lui, la naissance de cette littérature est le résultat de deux facteurs différents.

D'abord, d'une dynamique culturelle enclenchée depuis le début du vingtième siècle par les instituteurs kabyles (la chaîne dite des culturalistes), qui ont donné à la langue, à la littérature, et à la culture berbère un nouvel essor.

Ensuite, l'impact culturel de la France, qui par sa présence administrative, la présence d'importantes populations françaises et européennes, et avec la participation des kabyles aux guerres de la France, mais, surtout, grâce à une scolarisation significative que cette dynamique a trouvé un socle permettant, par la suite, la naissance d'une littérature kabyle, d'abord d'expression française, ensuite d'expression kabyle.

Cette dynamique de création en kabyle, s'est cristallisée particulièrement dans les années 1970, avec les traductions-adaptations des œuvres nationales, maghrébines et universelles. Chaker insiste à considérer le rôle qu'a joué l'émigration kabyle dans la prospérité de cette veine littéraire, car c'est en France que les premières éditions ont vu le jour.

Enfin, constate Chaker, par cette littérature, les kabyles aspirent au modernisme et l'universalisme, en inscrivant le berbère dans une perspective universelle et moderne en sortant de leurs sphères traditionnelles, rurales et familiales. Elle est aussi une littérature de combat, dont la quête identitaire et sa clef de voûte, face aux tentatives de négation et d'exclusion dont la dimension berbère a fait objet de la part des autorités politiques de l'Algérie depuis l'indépendance.

En plus de la dimension revendicative et identitaire qui caractérise la nouvelle veine littéraire soulevé par Chaker, les conditions de production de cette littérature sont abordées par Chemakh (2010). De sa part, il a tenté d'expliquer les conditions dans lesquelles les auteurs de la nouvelle veine littéraire produisent leurs œuvres, et plus précisément, il a cherché à comprendre comment des écrivains qui n'ont reçu aucune scolarisation en leur langue maternelle ont acquis les compétences linguistiques et littéraires nécessaires à toute création écrite.

En effet, il confirme que certains écrivains ont appris à écrire en dehors de l'institution scolaire, par des apprentissages individuels, et d'autres auteurs tels A. Mezzad, S. Sadi ont suivi les cours que donnaient M. Mammeri à l'Université d'Alger, jusqu'à ce que ces derniers ne soient interdits en 1973.

En dehors de ces cours, et qui n'étaient pas, d'ailleurs, accessibles à tout le monde, un bon nombre d'auteurs, écrit Chemakh, ont appris uniquement comment écrire le kabyle en caractères latins sans suivre le moindre enseignement du kabyle. tel est le cas de Mezyan u Muh (de son vrai nom Gherram Hocine) et de Bélaïd Aït Ali. Le romancier Amar u Hemza, ouvrier immigré en France, a appris à écrire, lui aussi, en kabyle en dehors de l'institution scolaire. C'est également le cas de prosateurs tels Djafer Chibani et Ahmed Berkouk.

Hamane Abdellah est allé jusqu'à créer un alphabet personnel à base des lettres arabes pour écrire des traductions des versets coraniques, des poèmes de Baudelaire et de nombreux récits et pièces de théâtre.

Il conclut par jeter un coup d'œil sur l'espace littéraire kabyle qui est en intersection, non seulement, avec l'espace littéraire algérien, mais il l'est tout aussi avec l'espace littéraire berbérophone, encore plus large que les espaces littéraires nationaux, du fait que la langue berbère est une langue transnationale.

Concernant la question de l'espace littéraire, elle a été abordée auparavant par Merolla (1995:05), d'une façon interrogative, en effet elle pose la question suivante :

« Faut-il penser cette littérature comme un système isolé ou comme polysystème où la tradition et les productions littéraires s'entrecoupent et s'influencent réciproquement ? ».

C'est une question qui soulève la difficulté de tracer des frontières nettes concernant l'espace littéraire kabyle. Elle estime que cette difficulté n'est pas seulement d'ordre théorique mais, surtout, elle est d'ordre sociopolitique. Car les critères thématique ; linguistique, et national ce sont des appartenances qui se dessinent mais non pas des exclusions ou des inclusions rigides. Cette question d'appartenance, ajoute Merolla (*op.cit* ; 05), est une question très sensible, elle se révèle un problème qui touche à la sensibilité des auteurs, du public, des critiques, et de l'ensemble du contexte social.

M-A Salhi, de son côté, (2002, 2004), insiste à considérer la littérature amazighe dans ses rapports aux situations sociolinguistiques et interculturelles dans lesquelles évolue, d'une manière générale, la littérature amazighe. Il est vrai que l'auteur n'a pas traité d'une façon particulière la littérature écrite, mais les esquisses dressées dans ses travaux ont ouvert une brèche dans les recherches sur la littérature écrite en kabyle et invitent à considérer les différentes conceptions et représentations qu'on en fait de cette littérature, étant donné l'espace littéraire kabyle est partagé avec d'autres champ littéraire des autres expressions, et elle est en contact permanent avec les autres cultures.

Tout récemment, Salhi et Sadi (2016), dans un article intitulé *Le Roman Maghrébin En Berbère*, ont présenté un état des lieux du roman d'expression berbère. Ils ont examiné des romans écrits aussi bien en berbère marocain (chleuh et rifain) qu'en berbère algérien (kabyle).

Ils ont dressé ce panorama sous trois angles différents les uns des autres. Le premier aborde les conditions d'émergence de l'écriture romanesque en berbère en l'incluant dans « *le*

grand « champ littéraire maghrébin » et « par rapport aux romans d'expression arabe et d'expression française et en caractérisant les motivations qui l'ont favorisé ».

Dans cet axe, il a été question des conditions sociopolitiques et culturelles dans lesquelles évolue le roman d'expression berbère. Le second est consacré au traitement du corpus qui compose le genre romanesque en berbère en tentant de situer ses conditions éditoriales. La troisième et dernière partie expose les grandes tendances thématiques.

C'est dans cette orientation que nous pouvons inscrire la remarquable étude de Neceredine Ait Ouali (2014). Soucieux de retracer l'itinéraire de l'écriture romanesque kabyle, l'auteur a pu réunir, dans une sorte d'anthologie, des auteurs ayant contribué à la naissance et à l'évolution des genres roman et nouvelle. Il s'est efforcé également à décrire les différentes tendances thématiques et poétiques des œuvres abordées.

3.1.3. Point de vue sémiotico-narratif

Avant d'aller au-devant des choses, nous aimerions expliquer cette appellation sémiotico-narrative.

Par cette appellation nous désignons l'ensemble des études qui s'appuient sur les modèles théoriques et méthodologiques s'inspirant de la narratologie et de la sémiotique narrative. Les études qui s'inscrivent dans cette perspective tentent de saisir les différentes techniques narratives que les écrivains d'expression kabyles ont exploitées dans leurs textes, ainsi que les relations qu'entretient la structure narrative dans la construction de la signification. Bien entendu, chaque étude a montré un intérêt particulier à des éléments bien spécifiques sur lesquels s'est fondée l'analyse.

Dans une étude de magistère, réalisée par Berdous (2001), l'auteure est partie d'un postulat selon lequel la narration peut être considérée comme un élément variable à l'intérieur de l'acte de narration lui-même. Une même histoire peut être racontée de plusieurs manières par différents auteurs. L'étude de la technique narrative aide à connaître les différents changements survenus dans l'exploitation des différentes techniques narratives dans les romans, considérés comme un genre de l'écrit, dans sa relation à la narration dans l'oralité.

Pour ce faire, Berdous s'est appuyé sur les œuvres de cinq auteurs :

- L'œuvre de Belaid At Ali, dont elle a choisi : *Adrar n tɛllam, awayezniw, lexɗubegga, lwali n udrar.*

- *Asfel* de Rachid Aliche
- *Askuti* de Said Sadi
- *Id d wass* d'Amer Mezdad
- *Tafrara* de Salem Zénia

Dans cette étude, Berdous a tenté de répondre aux questions suivantes : Comment s'est réalisé le passage de la narration orale à la narration écrite ? À quels niveaux se situent les changements : narratif et/ou thématique ?

Elle est partie de l'hypothèse selon laquelle le renouvellement ne se situe pas au niveau de la forme et des techniques narratives, étant donné que l'écriture en kabyle est encore en phase expérimentale et les auteurs font recours aux différentes techniques connues dans l'oralité. Mais le renouvellement peut être perceptible sur le plan thématique, car ces romans sont apparus dans une période qui a engendré des thématiques jusque-là méconnues des générations précédentes, dont le 20 avril 1980 constitue un tournant historique.

Ce processus, selon ses propos, n'est pas une continuité de la dynamique enclenchée par les intellectuels des années 1920, la thématique centrale de ces romans est la revendication identitaire amazighe.

Selon l'auteure, le travail de Belaid At Ali se situe sur deux plans ; le premier est d'ordre thématique. Il a composé des textes qui gardent un lien solide avec la tradition orale, mais il s'écarte de la thématique traditionnelle. Le contenu des contes a été remplacé par les nouveaux phénomènes sociaux qu'a connus la société kabyle de l'époque. Ainsi des thématiques relatives à la débauche, à l'amour sont abordées. La rupture avec le contenu traditionnel se manifeste également dans le renoncement aux contenus fantastiques en se focalisant sur des thèmes en étroite relation avec la société contemporaine.

Belaid At Ali s'est efforcé d'apporter des jugements, des analyses et des critiques aux comportements individuels et à leurs croyances en habillant son avis d'une touche du rationalisme, une chose que les contes traditionnels n'ont pas.

Le second est d'ordre formel ; le renouvellement du contenu thématique a été accompagné par un travail sur la structure des textes qu'on peut résumer dans ce qui suit :

1. La structure de l'histoire suit un plan qui s'appuie sur une logique. Chaque événement décrit a été le résultat d'une cause rationnelle.

2. Les techniques narratives ont subi de légers remaniements. Dans *Lwali Wedrar*, la narration a été assumée par trois narrateurs simultanés. Tantôt intradiégétique, tantôt extradiégétique.

L'auteure conclut que les autres romans concernés par cette étude ne sont pas en continuité avec le travail esquissé par At Ali, du moins en ce qui concerne la thématique. Le contexte dans lequel sont émergés ont imposé des thématiques différentes. Les questions de l'identité, qui n'ont pas une grande importance dans les textes de Belaid At Ali et, contrairement à ce dernier, la nouvelle génération des écrivains ont focalisé leur écriture sur la revendication identitaire, à côté des thématiques de l'amour et les conditions sociales.

Achili Fadila (2002,2015), où elle a abordé les spécificités de l'écriture romanesque dans les romans d'Amer Mezdad, elle analyse l'organisation de la trame narrative en abordant la structure narrative et la temporalité auxquelles elle a associé un troisième aspect qui est le style de l'auteur.

Cette étude a révélé que le texte préserve le cadre général de la narration connue dans l'oralité. Elle a aussi révélé sa capacité à absorber une multitude de programmes narratifs, ce qui permet l'insertion de plusieurs histoires autonomes de la diégèse. L'enchâssement, est une technique récurrente dans le texte de l'auteur. Parfois les histoires insérées n'ont aucun lien logique avec la trame narrative du récit bien qu'elles remplissent des fonctions idéologiques.

Cependant, elle se rend compte que la narration et l'histoire ne sont pas simultanées. Les interventions du narrateur ont fait que le temps de la narration soit plus long que celui de l'histoire. Les anachronies ont permis à l'histoire de gagner en épaisseur où l'auteur intègre un point de vue idéologique et insère des histoires réalistes ou fantastiques.

Quant au style de l'écrivain, l'auteure constate que la citation est une caractéristique majeure de son écriture. Celle-ci a permis de tisser des liens avec l'oralité et d'emprunter aux textes oraux, tel que le proverbe, la chanson, et les contes, ce sont des formes qui assurent des fonctions telles que le renforcement d'un sens ou de confirmer une idée ou un avis. Par la citation le texte de l'auteur a acquis une certaine flexibilité par le tissage entre les différentes formes et elle a permis une créativité qui s'appuie sur la culture de l'auteur. La caractéristique

de l'oralité telle que la voix sont aussi présentes, l'écriture est traversée par la voix, il y a des répétitions. Cette écriture a dépassé l'oralité en constituant une nouvelle forme littéraire.

L'autre étude qui a porté sur le même roman, et qui s'inscrit dans le même cadre conceptuel est celle de Farida Hacid (2008). En effet, cette étude partage des similitudes flagrantes quant à l'angle d'approche suivi et les aspects sur lesquels s'est portée son analyse, à savoir, l'étude narratologique de la structure textuelle. Seulement cette fois, l'analyse se veut plus approfondie et plus détaillée en touchant à l'aspect relatif au discours narratif.

L'auteur a pris en considération certains traits, qui semblent échappés à la première, elle a essayé de tirer au clair les lois constantes qui régissent la production textuelle, en suivant deux points de vue séparés, mais complémentaires. Le premier prend en considération la narration proprement dite, le deuxième s'intéresse à l'histoire.

Dans l'introduction à son étude, Bourai (2007) confirme que le roman d'expression amazighe, considéré comme une forme d'expression parmi d'autres, ne peut se contenter d'une simple lecture de son contenu manifeste, car il véhicule un système de pensée et une idéologie indissociable du contexte historique et socio-politique dans lequel a été produit.

C'est de là que vient l'intérêt accordé au roman de Rachid Aliche *Asfel*, de par les différentes significations qu'il énonce dans son texte telle que l'identité amazighe méprisée, persécutée et menacée d'étouffement par le pouvoir politique ainsi qu'au mécontentement et à la dénonciation des pratiques de ce même pouvoir par ses contestataires.

Ce roman, à en croire l'auteur, se caractérise par la présence d'une forte idéologie revendicative, un trait caractéristique qui ne peut être négligé. Il a été question des significations qu'Aliche retrace, et de les déceler au niveau textuel en faisant recours à la théorie sémiotique développée par A.J Greimas et J. Courtés de l'école sémiotique de Paris.

Cette approche, selon l'auteure, permettra de cerner les significations possibles d'*Asfel*, étant donné que l'objet de cette approche est la signification et son principe de fonctionnement est l'organisation narrative et discursive perçu comme un ensemble de procès.

L'approche sémiotique de *Asfel*, selon l'auteur, a permis de tirer au clair à un certain nombre de conclusions dont :

L'organisation narrative du texte met en scène deux sujets collectifs : les *intrus* (= « *imnekcamen* »), considérés comme dominants et les *autochtones* (= « *imdanen n tmurt* ») qui

sont les dominés. Un sujet individuel, qui se manifeste par je/moi (=« *nek* »), se détache de ses deux sujets collectifs, pour devenir un sujet en quête d'un pays (= « *tamurt* »), volé en éclats en contestant la domination.

La dissociation de l'objet de valeur en termes objet et valeur. L'espace qui a permis de présenter la question identitaire dans son authenticité est l'Afrique du nord (= « *tamazya* »), un espace de liberté pour le dominé et de reconquête du pouvoir par la force et l'union.

Les actions entreprises par les *intrus* (= « *imnekcamen* »), en usant de son savoir-faire et son pouvoir-faire a provoqué le mécontentement du sujet individuel et sa contestation, ce qui l'obligeait à influencer la position des siens, dont il rencontre une opposition de l'anti-sujet qui empêche toute tentative de réalisation de sa quête.

L'étude du niveau syntaxique a été complétée par l'étude du niveau discursif ce qui a permis d'établir le sens des figures par rapports aux catégories syntaxiques qui les sous-tendent.

La forme dialogique dans lequel s'inscrit le discours vise à produire une réaction chez les *autochtones* (= « *imdanen n tmurt* ») et de donner l'illusion du réel. L'engagement émotionnel de l'énonciateur manifeste le désir d'influencer son énonciataire et de le faire adhérer à son programme narratif.

Le temps est désigné pour exprimer autre chose que lui-même. Les actions étant réservés au non accompli, révèlent que les valeurs recherchées par *nekk* sont aussi réservés à la phase où le procès est encore non accompli.

Les espaces figurés appellent une interprétation thématique et axiologique. En effet, la catégorie haut/bas met en relief le rapport dominant/dominé qui s'associe d'un point de vue axiologique à l'euphorie/dysphorie : le haut étant euphorique le bas est réservé à la dysphorie. La catégorie dehors/dedans et les espaces *axxam* (= « *la maison* »), *taddart* (= « *le village* »), *tamdint* (= « *la ville* »), *lyaba* (= « *la forêt* ») sont convoqués pour exprimer le rapport identité/altérité.

La description de la maison, des traditions, et des éléments de la nature servent à exprimer les divergences qui séparent deux communautés différentes ; celle des autochtones et celle des intrus. Ces éléments sont réactivés pour être à la fois un dispositif de sauvegarde

culturel, une manière d'affirmer son identité menacée et un facteur de résistance contre les effets dénaturant du changement.

Si l'exil, l'élimination des contestataires et la dissimulation de l'histoire est pour le pouvoir une garantie de longévité politique, la mort en guise de sacrifice est la révolution contre les intrus dans le programme de *nek* s'inscrivent au terme d'une nécessité, car elles sont pour lui une rupture libératrice.

Le récit révèle des caractéristiques propres au discours politique ; d'abord celles-ci se trouvent du côté de sa sémantique d'où les termes : domination, dépendance conflit et rivalité.

Ensuite par la présence de deux sujets collectifs qui s'interdéfinissent par la divergence conflictuelle de leur vouloir et, enfin, par l'engagement des sujets dans des stratégies en vue de réaliser leur valeur respectives.

Dans son étude Mohand-Saidi (2011) s'est proposé de comparer les niveaux narratif, descriptif et discursif dans trois variantes du conte *tafunast igujilen* avec celle de Belaid At Ali. L'objectif est de tirer au clair l'apport de Belaid At Ali dans la réappropriation d'un conte traditionnel et de vérifier les différents niveaux sur lesquels se manifeste sa touche. Ceci est dans le but de situer le renouvellement littéraire dans le texte et son impact sur la catégorie générique du texte.

L'analyse des trois versions du conte *tafunast igujilen* a permis à l'auteur de constater :

- La récurrence de certaines caractéristiques stylistiques propres à la narration dans le conte oral tel que la répétition, l'accumulation, les figures de style, les idéophones, les dictons, et les proverbes.
- La présence de certains éléments subversifs du conte oral. Ainsi le récit se démarque du conte oral et acquiert une nouvelle identité générique. La version réécrite par Belaid est très longue comparativement aux versions orales. Les formules d'entrée et de sortie qui caractérisent le conte oral ont été remplacées par l'incipit.
- La réécriture de Belaid ancre le récit dans le réel, qui se manifeste à partir de certains éléments tel que les références socio-historiques, ainsi que le passage de l'anonymat des personnages à la pluri-dénomination. Les personnages ont été

retravaillés, et ils ont gagné une épaisseur psychologique. Les descriptions absentes dans le conte traditionnel, ont eu une place prépondérante dans le texte de Belaid.

- Contrairement à la narration linéaire qui caractérise le conte traditionnelle, la narration dans le texte de Belaid se caractérise par la discontinuité. Ainsi l'enchâssement est une technique narrative utilisée par l'auteur dans le conte récrit. Le narrateur essaie d'établir une relation avec le lecteur, un trait très connu dans le conte ou le conteur attire sans cesse son auditoire. La morale du conte a été déployée. Mais cette fois par un recours à des commentaires expliquant les relations sociales, le statut de la femme, etc.
- L'impact de la réécriture sur la catégorie générique *conte*, a donné naissance à une autre catégorie qui est la nouvelle.

Dans son mémoire de magistère, intitulé « *Contribution à l'analyse textuelle d'un corpus de nouvelles d'expression kabyle* », Boudia, s'est efforcé à analyser la composante textuelle de deux nouvelles écrites en kabyle de l'auteur Amer Mezdad, intitulées respectivement : *Tuyalin* (= « le retour ») et *Inebgi n yid-nni* (= « l'invité d'un soir »), extraites du recueil *tuyalin* (=« le retour ») paru en 2003.

Ce mémoire, comme l'indique son intitulé, est une étude qui porte sur le contenu textuel de deux nouvelles écrites par un même auteur et contenu dans un même recueil. Son objet d'étude porte sur le rapport entre les éléments du paratexte, précisément les titres, et le contenu thématique des deux nouvelles.

Il aborde également la narration dans les deux récits, l'espace et le temps ainsi que les personnages. Il a aussi abordé la thématique des deux nouvelles dans leurs liens à la réalité vécue par l'auteur et sa société. Les relations intertextuelles des textes soumis à l'analyse et les discours populaires, tel que les proverbes, sont également abordés dans ce mémoire. Le style et l'écriture des deux nouvelles concernées par cette étude a été analysé.

Ainsi, Boudia inaugure de nouvelles perspectives dans les études portant sur la littérature écrite d'expression kabyle, notamment ce qui concerne le genre nouvelle, lequel genre est moins étudié jusqu'ici.

Entreprendre une telle analyse n'est pas une chose aisée étant donnée, d'une part, la complexité et la multitude des approches méthodologiques et théoriques à approprier dans ce

genre de travaux, et d'autre part, la nature elle-même de l'objet à étudier, car la littérature écrite en kabyle est en pleine balbutiement, et la saisir en tel moment est une tâche rude pour chaque chercheur.

Dans le mémoire de magistère de Bellal (2012), intitulé « *Etude du personnage, en tant que catégorie textuelle, dans les romans kabyles d'Amer Mezdad* », l'analyse a porté sur les personnages en tant que composante textuelle de trois romans écrits en kabyle de l'auteur Amer Mezdad, intitulés respectivement : *Id d wass* (= « *Le jour et la nuit* »), *Tagrest uryu* (=« *Hiver brûlant*»), et *Ass-nni* (= « ce jour-là »).

Ce mémoire, comme l'indique son intitulé, se veut une analyse du contenu textuelle de trois romans écrits par un même auteur, à travers l'analyse sémiologique et sociologique du personnage. C'est une recherche à la fois sur le rapport entre les personnages le contenu textuelle des trois romans, ainsi que la signification que procure chaque personnage à chaque texte. Il a aussi abordé les personnages des trois romans dans leurs liens à la réalité vécue de l'auteur et de sa société.

Dans un article, écrit par Achili (2013), intitulé « *Dualité de la révolutionnarisation et du changement, Dans le discours romanesque kabyle, A travers la trilogie d'Amar MEZDAD* », une tentative d'analyse sémiotique des trois romans de Mezdad, montre les différentes situations conflictuelles dans lesquelles se trouvent les personnages.

Par cette approche, elle a essayé de dégager la signification de chaque situation en confrontant les personnages aux objets. A travers cette analyse, l'auteur explique la relation des œuvres à leur ancrage sociopolitique et culturel.

3.1.4. Point de vue thématique

Ce point de vue, bien qu'il soit soulevé dans les différentes études que nous avons citées jusqu'ici, il en reste qu'il n'est pas abordé d'une façon séparée. Les études qui s'inscrivent dans cette orientation, comparativement aux autres, sont récentes et moins nombreuses. En effet, Abrous (2006), en s'appuyant sur ses recherches précédentes, en tire une conclusion intéressante.

Dans un article intitulé « *éclatement et enracinement dans la production romanesque kabyle* », qualifie *Asfel* comme : « *le roman de l'éclatement dans lequel la quête de l'identité prend une dimension pathétique* ».

Elle remarque que ces quatre romans : *Asfel*, *Faffa*, *Iq d Wass*, *Tagrest*, *Uryu*, bien qu'ils aient des structures spécifiques, leur écriture présente des ressemblances profondes. En effet, deux traits d'écriture les unissent. Le premier est d'ordre thématique qui se manifeste dans la question identitaire, déboires de l'émigration, et l'amour d'une terre ingrate. A ce propos elle écrit (2006 : 30) : « *Ces romans, que la question identitaire traverse comme une lame de fond, dépeignent une Kabylie fracturée en lutte pour la survie....* ».

Le second trait, est leur ancrage profond dans la symbolique berbère qui a alimenté l'imaginaire des écrivains et a constitué un socle pour leur écriture. Cette symbolique est perceptible dans la récurrence de trois éléments : « la référence aux gardiens, c'est-à-dire les esprits tutélaires (= « *iessasen* »), aux sacrifices rituels (= « *asfel* »), « *timecret* » et au calendrier agraire.

L'analyse de ces différents éléments a permis de dégager certaines conclusions dont : le thème de l'éclatement, qui prend des formes différentes, est central dans *Asfel*, car il mène à la mort. Par contre dans les trois autres romans l'éclatement n'est pas synonyme de la mort. Ils sont construits sur la logique de la lutte.

Dans le même ordre, Ameziane aborde dans une étude la thématique et la poétique des romans kabyles. Il examine d'abord *Lwali n wedrar*, qu'il considère comme le premier roman en kabyle. Ce texte est une parodie d'un texte hagiographique. Il permet une double lecture, l'une en fonction d'un personnage, simple d'esprit, qui accède à la sainteté, l'autre est l'inverse, c'est-à-dire la parodie d'un récit de glorification. Le second est *Asfel*, dont il reprend, essentiellement, les réflexions de Abrous.

Quant à ses commentaires sur les deux romans d'Amer Mezdad, il constate, que dans *Iq d Wass*, l'auteur a expérimenté l'écriture dialogique en confrontant deux personnages, deux tranches de vie, et deux générations qui ont du mal à se rencontrer. Il a aussi remarqué que l'intrigue dans ce roman a été remplacée par une succession de tableaux, l'un est consacré à Mohand-Ameziane, l'autre à sa mère.

Les éléments narratifs dans le texte ont pour fonction de contribuer à construire les images respectives, une sorte de portraits des deux personnages. Par contre dans *Tagrest Uryu* le renouvellement littéraire est très net. Il aborde la thématique de la guerre, un apanage de la poésie jusque-là.

Un autre trait intéressant est la construction narrative du récit où la parole donnée aux différents personnages fait de ce texte un roman polyphonique. Seul un personnage est privé de cette parole en l'occurrence Waeli auquel il consacre un *cahier* « *Adlis n Waeli* », à partir duquel il crée une sorte de lyrisme dans un langage versifié. Il crée un dialogue entre une écriture dramatique et une voix lyrique. C'est un métissage entre l'oralité et l'écriture, une caractéristique du style romanesque de Mezdad, qu'on retrouve dans *Id d Wass*.

Les commentaires réservés aux romans de Zenia, où la réalité algérienne des années 1980 et 1990 sert de soubassement à la fiction romanesque. Un amour impossible, par le personnage principal Yidir, qui s'engage dans une relation interdite, à savoir, l'amour d'une femme divorcée, une chose inacceptable dans une société telle la société kabyle, à laquelle l'auteur fait référence. L'émergence de l'islamisme a été aussi abordée. Ici, l'auteur s'inspire d'un événement réel, l'assassinat de K. Amzal un militant de la cause berbère.

L'écriture de Zenia est linéaire et fait penser à la narration du conte kabyle. Le héros de *Tafrara* (= « *l'aurore* ») ressemble au personnage du conte merveilleux. La seule distinction est que Yidir présente une épaisseur psychologique et un ancrage dans le réel et la fin heureuse du conte merveilleux est substituée par une fin tragique. Le roman *iyil d Wefru*(= « ?? ») présente les mêmes caractéristiques.

Concernant cette orientation de la critique littéraire, une étude menée par Sadi Nabila(2012), intitulée « *l'expression de l'identité dans le roman tafrara de Salem Zenia* », s'appuyant comme point de départ sur la récurrence du thème de l'identité dans les productions romanesques d'expression kabyle, dont le roman *Tafrara* présente un cas typique.

L'auteur a tenté de répondre à des questions non abordées jusqu'ici, telles que le lien entre la poétique et le thème de l'identité et ses répercussions sur les éléments du récit, ou encore l'impact de la signification de l'identité sur la structure du récit.

L'intérêt de l'auteur s'est focalisé sur les catégories poétiques du texte tel que le narrateur, l'espace, et les personnages. Ce sont des catégories dans lesquelles le thème de l'identité s'inscrit, considérées comme des lieux où le sens de l'identité est stocké.

Afin d'y parvenir, l'auteur a adopté une approche sémio-anthropologique, une approche qui permettra une double lecture à la fois poétique et herméneutique. Elle abouti à des conclusions dont :

- La mise en rapport de l'identité et de l'instance narrative montre que le narrateur assure une double narration : celle de l'histoire et celle de l'identité. Cette dernière est proclamation et critique de cette identité.
- La corrélation des personnages entre l'*être* et le *faire*. Ce sont les deux catégories anthropologiques qui ont permis de rendre compte du moi et de l'autre.
- La modalité de l'espace dans *Tafrara* construit son propre métalangage et exprime son propre discours sur l'identité. Les différentes désignations de l'espace mettent en relation l'identité des espaces et l'identité des êtres.

3.1.5. Etude des genres

Cette autre orientation qu'ont prises les études sur la littérature écrite est inaugurée par Rachid Titouche et Zerar Sabrina. Dans *Naissance du genre « nouvelle » en tamazight (kabyle)* (2009), les deux auteurs ont essayé une classification du texte *Lwali n wedrar* de Belaid At Ali.

Ils jugent que ce récit est innovant, car il se distingue nettement de tout récit connu jusqu'alors. Et en recourant aux grilles d'analyse « universelles », disaient-ils, et nonobstant la polémique inhérente à la classification des récits en genres, ils ont tenté dans cet article d'apporter la preuve que ce récit se classait dans la catégorie littéraire « nouvelle ».

L'étude se consacre à décrire les éléments constituant la nouvelle *Lwali n wedrar*. A travers l'étude de l'espace, les personnages et les actions.

La même problématique, posée autrement par Ameziane et Salhi (2013), dans une étude consacrée entièrement au genre dénommé *tullist*, considéré comme un genre en « construction », en discutant le corpus qui le compose. La préoccupation principale est de répondre à la question suivante : Qu'est ce qui compose donc le corpus de cette catégorie de textes appelée *tullist* ?

L'importance de cette question, affirmaient-ils, est qu'elle se pose comme une condition méthodologique essentielle de la suite et de l'orientation que nous voulons donner à l'étude de *tullist*.

En effet, elle est déterminante aussi bien de l'évolution de ce qu'on pourrait considérer comme «*le genre de la nouvelle*» en kabyle, des types de textes qui s'y insèrent que des tendances poétiques que l'analyse est appelée à y définir.

Notons, sous cette appellation, l'étude de Benallaoua (2012) qui a tenté de dégager une typologie du roman d'expression amazighe. Pour se faire, elle a examiné les éléments du paratexte, notamment les titres des romans qui expriment le souci des auteurs de ce genre littéraire à présenter non seulement l'œuvre en elle-même, mais aussi à présenter son genre.

3.1.6. Point de vue intertextuel

L'étude de la filiation qu'il y a entre les œuvres littéraires relevant de celles de la veine écrite et celles de l'oralité a fait l'objet d'étude d'un certain nombre de travaux universitaires qui ont été menées ces dernières années. La problématique qui a été posée par ces travaux consiste à décrire la manière dont ces auteurs ont repris et retravaillé ces textes traditionnels pour en faire de nouvelles œuvres.

Parmi celles-ci, nous citerons l'étude de Titouche (2002), selon laquelle *Les cahiers* constituent une œuvre écrite sur la base de contes et de légendes oraux ; ainsi, *Lwali n wedrar* (= « *Le saint hommede la montagne* »), l'un des textes d'At Ali, serait à l'origine une ancienne légende ; de même, *Tafunast n yigujilen* (= « *La vache des orphelins* »), un autre texte, serait un conte oral.

Partant d'un point de vue stylistique, Titouche montre les différents procédés d'écriture entrepris par Belaid At Ali sur ces textes traditionnels. Il a dégagé les aspects stylistiques sur lesquels s'est axé le travail de l'auteur. En effet, Titouche (2002: 47) écrit :

«le discours est articulé autour d'éléments textuels récurrents : répétitions, accumulations, associations, parallélismes, proverbes, rythmes, harmonies sonores et autres artifices stylistiques caractéristiques du style dit formulaire, un des traits majeurs définitoire de la littérature orale ».

Pour adapter ces récits à l'écrit, Belaid At Ali opère des digressions internes où il s'étale sur des détails, qui servent à expliquer des épisodes peu explicites dans le texte d'origine. Les récits de Belaid At Ali font aussi recours aux proverbes et aux structures syntaxiques du français ainsi qu'aux emprunts lexicaux à l'arabe et au français.

Titouche montre aussi comment Belaid At Ali modifie les structures des récits oraux, ainsi les formules rituelles des contes sont remplacées par des prologues qui servent à communiquer une morale, et de faire référence au réel par l'évocation des noms de villages kabyles.

Dans sa thèse, Ameziane (2008:132), consacre un chapitre entier à l'étude du texte de Belaïd At Ali, *Lwali bbedrar* (=« *Le saint homme de la montagne*»). Il confirme que cet auteur ne se contente pas de reprendre l'architexte de la légende traditionnelle pour tisser son roman, mais aussi il fait subir au personnage central un traitement par lequel s'écarte totalement du modèle classique du héros épique et fait figure d'antihéros connu dans cette légende. En effet, Ameziane affirme (op.cit ; 132), qu'il présente son personnage comme un être ordinaire et abolit la distance épique qui sépare le héros traditionnel du commun des mortels.

La déconstruction parodique du modèle traditionnel est opérée par le déploiement d'un stock de procédés dont l'ironie, la caricature du personnage, et l'attribution d'une dimension psychologique. Ce sont des procédés par le biais desquels se relativise la dimension héroïque attribuée à la légende hagiologique traditionnelle.

Ce traitement du personnage par Belaïd At Ali, se veut alors une démystification des personnages épiques traditionnels et contribue à asseoir des personnages ordinaires qui sont l'opposé du personnage du récit traditionnel. Un type incarnant forcément les valeurs recherchées par le groupe, et il cède ainsi la place à un nouveau genre : il s'agit d'un individu singulier et commun ayant une épaisseur psychologique.

Dans le roman *Iq d wass* (= « *Le jour et la nuit* »), de Amer Mezdad, selon Ameziane (2002 : 88), les emprunts les plus récurrents en sont les fragments de contes, les proverbes et les discours populaires.

Les proverbes repris dans le texte de Mezdad, poursuit Ameziane (2002: 98), assurent de nouvelles fonctions comme l'ouverture des discours, dresser les portraits des personnages ou décrire leur état. Ainsi, ils servent comme des procédés dans l'écriture romanesque. En plus des proverbes, confirme Ameziane (Op.cit ; 115), Mezdad emprunte au conte les personnages, l'espace et le bestiaire, ainsi que des expressions relevant de ce même genre. Ce sont des éléments qui ont servi dans la description de la réalité sociale des Kabyles comme la pauvreté et les difficultés du travail à l'usine.

Il a emprunté aussi aux légendes comme celle de l'*Amerdil* (= « *jour de l'emprunt* »), ainsi que les personnages légendaires de la tradition islamique en citant leurs vertus. Les dires et les exploits de ces personnages, glorifiés dans cette tradition, sont repris avec un ton ironique, une façon de les désacraliser.

Dans son écriture, conclut Ameziane (Op.cit ; 115), Mezdad transgresse certaines valeurs véhiculées dans la société traditionnelle et dans les discours populaires, une société où le fatalisme est une caractéristique majeure. En effet :

« L'écriture romanesque de Mezdad est une écriture de transgression. En reprenant des textes connus dans la tradition orale, Mezdad les triture et les transforme. La transformation apparaît sous la forme de la parodie des genres de l'oralité, de la doxa littéraire traditionnelle. Le roman s'attaque, en effet, à leurs conventions, à leur esthétique ».

Les éléments de l'oralité littéraire repris dans l'écriture de Mezdad établissent une relation intertextuelle. Ces mêmes éléments, bien qu'ils aient fécondés le texte romanesque, ont été aussi parodiés. Ainsi l'intertextualité dans le roman de Mezdad, affirme Ameziane (Op.cit ; 119) :

« [...] a un effet subversif. La reprise des textes traditionnels connus dans le cadre de l'oralité participe certes à féconder l'écriture romanesque en créant des significations nouvelles, mais cela ne saurait se faire sans bouleverser leurs catégories esthétiques, sans les déconstruire ».

Dans son analyse portant sur le mythe du corbeau dans un autre texte de Mezdad, qui est en l'occurrence la nouvelle *D tagerfa i y-tt-igan* (=«*eux, nous et le corbeau*»), Ameziane (2008 : 166) constate que ; le recours à un mythe étiologique ancien dans la nouvelle de Mezdad, ce n'est nullement pour reproduire son esthétique traditionnelle, mais il vise à créer une expérience esthétique nouvelle. Il enchaîne, un peu plus loin :

« Le déploiement du mythe du corbeau dans le contexte de l'écrit ne va pas sans conséquences sur le niveau du signifié. Ainsi le mythe perd son caractère sacré et prescriptif et « se voit battu en brèche par la présence d'un autre discours -celui du narrateur- qui installe une logique dialectique, contradictoire ».

Pour désigner les textes transférés de l'oralité à l'écrit, dans le processus qu'on appelle "passage à l'écrit", Salhi (2002, 2004), utilise le terme de «*délocalisation* » afin d'appréhender la relation entre la littérature écrite et la littérature orale. Il distingue cinq types de délocalisation : graphique, linguistique, stylistique, générique et architextuelle. Suivant ces types de délocalisation, établis par Salhi, les textes traditionnels retravaillés par les auteurs de la littérature écrite peuvent faire l'objet de ces cinq types de délocalisation, mais les plus importantes en sont :

1-La délocalisation stylistique : « *un texte repris de l'oralité, mais retravaillé à l'écrit. Les textes subissent des transformations textuelles au niveau de leurs structures et leurs fonctions* ».

2-La délocalisation générique : « *les textes repris ont acquis de nouvelles identités génériques qui ne sont pas connues dans l'oralité traditionnelle, c'est un emprunt à l'Occident* ».

Ces deux types de délocalisation sont bien illustrés dans le commentaire réservé aux deux textes de Bouamara *Tirgara* (= « la mauvaise fin ») et *taqsiṭ n Eziz d Ezuzu*(= l'« histoire de Aziz et d'Azouzouz »).En effet, Il conclut, (Op.cit ; 2004), que:

« *La recomposition de ces deux textes a engendré une délocalisation stylistique qui, à son tour, justifie la délocalisation générique [...] la nouvelle littérature opère bien des ruptures dans le champ littéraire kabyle en introduisant des genres nouveaux [...] tout en gardant les liens solides avec la tradition littéraire (relations intertextuelles, délocalisation des textes et des genres, présence de la voix* ».

Dans une étude que nous avons nous-mêmes menée dans le cadre de magistère(2008), sur ces mêmes textes de Bouamara, en adoptant un point de vue intertextuel, nous avons pu dégager certaines récurrences dans l'appropriation des œuvres de l'oralité dans les nouvelles de Kamel Bouamara *tirgara* et *taqsiṭ n Eziz d Ezuzu*.

En effet, ces deux textes renvoient aux textes recueillis, transcrits et traduits en français par Mammeri dans ses deux ouvrages *Poèmes kabyles anciens* et *Les isefra, poèmes*

de si Mohand, et qui ont pour titres "le roman de Aziz et de Azizou" (= « *Taqsiṭ n Σziz d Σzizu* ») et "Le forgeron d'Akalous" (= « *Aḥeddad l-Lqalus* »)¹⁴.

La lecture de l'« histoire d'Aziz et d'Azouzou » renvoie, en outre, au poème *Tinagamin* (« les paiseuses d'eau ») qui relève également de la poésie orale kabyle, dont une version a été recueillie et transcrite et attribué à Si Mohand par Tassadit Yacine dans *L'izli ou l'amour chanté en kabyle*, 1990. Il y a aussi un poème attribué par Bouamara à Si Lbachir Amellah dans *Si Lbachir Amellah (1861-1930) : Un poète-chanteur célèbre de Kabylie*. Ce poème a été inséré et assimilé au texte rapporté par Mammeri.

Dans l'odieuse la linéarité du premier texte a été bouleversée : l'auteur commence par la fin de l'histoire et énonce l'événement comme dans un fait-divers. Il supprime (ou omet d'insérer) deux vers du poème du premier texte en les remplaçant par d'autres vers. L'auteur introduit de nouveaux personnages, de nouvelles actions et descriptions, qui sont absentes dans les textes originels.

En plus de ces deux textes, qui constituent l'ossature des versions recrées par Bouamara, on dénombre une multitude d'éléments qui relèvent des registres et des catégories diverses du répertoire littéraire orale kabyle. En effet, on a pu soulever des fragments de contes, de mythes, des proverbes et des expressions figées et idiomatiques. Ces éléments sont retravaillée par le biais de l'allusion, de la citation, et de la référence.

Dans une autre étape, nous avons défini le type de relation qui unifie les hypertextes à leurs hypotextes, nous avons montré que l'auteur pratique la transposition. C'est par l'amplification narrative qu'il a procédé dans la réécriture des hypotextes : un procédé qui consiste à développer la diégèse du texte repris et d'introduire en son sein des personnages, des sujets, et des descriptions inexistantes dans les hypotextes.

L'auteur ajoute des épisodes qui tentent d'expliquer le système symbolique, les pratiques sociales, qui renvoient à la présence d'un narrateur omniscient. L'auteur pratique

¹⁴Ce récit, tel qu'il a été recueilli et transcrit par Mammeri, a fait l'objet de deux études différentes. L'une est un article publié dans la revue *Asinag* (voir bibliographie) et l'autre dans la revue EDB. Bien que ces deux études présentent des similitudes, elles ont tenté d'analyser le contenu textuel de deux points de vue différents. Le premier est une analyse sémiotique à la lumière de la triade énonciative de Pierce, la seconde est un essai de description des caractéristiques internes que referme le récit Le forgeron d'Akalous.

une écriture qui procède par amplification des textes ; il dramatise des événements qui, à l'origine, sont peu significatifs.

Une autre étude, qu'on peut regrouper sous cette perspective, est celle de Medjadi Djeggiga. Dans son magistère (2012), elle a abordé le lien qu'entretient un conte contemporain avec le conte kabyle traditionnel, en étudiant *Imeṭṭi n Bab idurar* (= « ?? ») d'Akli Kebaili.

L'objet principal de ce travail est de déterminer les aspects du renouvellement dans le conte contemporain et de mesurer le degré de fidélité au conte traditionnel.

C'est ici que se termine notre revue des travaux réalisés dans le domaine de la littérature écrite en kabyle. Les réflexions que nous avons exposé ici seront reprises, en partie, dans la suite de ce travail, en les mettant en relation avec notre objet d'analyse.

3.2. Hypothèse de travail

Etant donné que l'objet de notre étude, comme nous l'avons annoncé dans l'introduction de ce travail, porte sur un ensemble d'œuvres écrites en kabyle, nous estimons d'une grande utilité l'examen de ce corpus. La lecture des romans de Mezdad et les deux nouvelles de Bouamara a révélé des aspects particuliers méritant une attention particulière quant à leur compréhension et leur explicitation.

Mais avant d'aller plus loin dans notre propos, un détour par les conditions de la naissance et de l'évolution de la littérature écrite s'impose.

Comme nous l'avons exposé au début de ce chapitre dans l'aspect touchant à la relation de la littérature écrite à la société, certains éléments, jugés utiles à notre hypothèse, ont retenu notre attention.

Il y a, d'abord, le rapport aux conditions socio-historiques, par lequel on a tenté de retracer le cheminement qu'a pris cette littérature des débuts de XX^{ème} siècle jusqu'aux évolutions récentes. Il a été question des différentes étapes par lesquelles est passé cette littérature jusqu'à sa cristallisation dans les années 1980. Mais également des facteurs ayant conduit à sa naissance, inscrit dans la perspective de la reconstruction identitaire.

Dans cette perspective, le rapport à langue a été abordé, lequel se caractérise par le recours aux néologismes et aux emprunts des structures syntaxiques du français. Les auteurs

de cette veines littéraire se force de « créer » une langue capable de répondre aux besoins de la création littéraire caractérisée par une langue et un style recherchés capable de satisfaire les attentes des publics-récepteurs.

D'autres réflexions ont mis l'accent sur les conditions d'existence de cette littérature comme son édition et sa diffusion, ainsi que le rapport aux situations sociolinguistique et interculturelle dans laquelle évolue.

Retenons les réflexions qui renvoient aux auteurs dans l'aspect concernant les conditions liées à la création écrite. Les questions des compétences linguistiques et littéraires requises dans chaque création écrite sont abordées en cherchant d'expliquer comment des auteurs qui n'ont reçu aucune scolarité dans leur langue maternelle ont réussi à produire des œuvres écrites.

Voilà sommairement l'essentiel des réflexions touchant aux conditions d'émergence, de cette littérature, ce sont des aspects sur lesquels nous comptons revenir pour la construction de notre hypothèse, mais pour le moment, nous allons jeter un coup d'œil sur notre corpus.

Saute à nos yeux un premier aspect : celui-ci concerne la narration et les différentes techniques employées par l'auteur dans la construction de la trame narrative. Cette dernière est ponctuée d'interruptions : il n'y a pas un événement ni d'action qui ne soit bouleversée, ou chamboulée.

La structure narrative, telle qu'elle est élaborée par Mezdad dans son écriture, est parsemée de discours et d'histoires étrangers au récit initial. Ces récits, ces événements, et ces discours obéissent à une logique textuelle qui s'insère dans le récit initial pour l'imager. Egalement, des sous-thématiques, comme des liens entre le récit initial et le récit rapporté, sont développées en parallèle.

Cette manière de construire la trame narrative a permis l'insertion d'un nombre considérable de textes appartenant aux divers genres de la littérature orale kabyle. Ainsi des contes, des histoires populaires, des mythes, et toute sorte d'expressions orales sont reprises insérées et réécrites. Cependant les textes repris se manifestent sous différentes formes. Tantôt, ils sont bien explicites, tantôt sont de simples allusions.

De cet aspect, en découle un autre, qui n'est pas, à nos yeux, moins important. La lecture des trois romans de Mezdad, a fait apparaître un trait qui est la répétition. En plus des personnages et des évènements qui sont les mêmes durant tous les trois romans, Mezdad reprend des citations, des proverbes, des expressions. Elles sont souvent réutilisées plus d'une fois. Là, on remarque un usage particulier d'un certain nombre de proverbes, de maximes et d'expressions. Ainsi se dégage une signification qui invite à lire dans les dimensions esthétique et poétique de l'œuvre de Mezdad.

Comme nous l'avons exposé plus haut, plusieurs travaux et études ont déjà été consacrés à l'œuvre de Mezdad, cependant si elles sont nombreuses, ces études ne sont pas univoques quant à leur problématique.

Dans l'état actuel de notre documentation, nous comptons au moins trois études de magistères qui lui sont consacrées, quelques articles, et des parties dans des thèses. La seule étude consacrée entièrement à aux romans de Mezdad est le doctorat d'Achili, réalisé en 2015.

Dans ces travaux deux aspects majeurs ont été abordés. L'un concerne la structure narrative et l'autre touche à la relation de la littérature écrite avec la traditionnelle.

En effet, dans le premier cas, nous citons l'étude d'Achili (2002), où l'auteure consacre la majeure partie de son travail à décrire les différentes techniques narratives employées par Mezdad dans le roman « *iḍ d wass* », mais une autre partie de cette étude, intitulée caractéristiques du style de Mezdad, a été consacrée aux liens de cette œuvre avec les genres traditionnels, particulièrement la poésie et les proverbes. Il va de soi pour les autres genres connus dans l'oralité kabyle tels que le conte ou le récit oral en général, avant d'élargir (20015) cette analyse aux autres romans, en l'occurrence *Tagrest*, *Uryu et Ass-nni*, mais cette fois sans aborder ces textes dans leurs relation à la littérature orale.

C'est la même problématique que nous retrouvons chez Ameziane (2002 et 2008), où il a montré comment Mezdad travaille et insère le proverbe pour le transformer en un procédé d'écriture romanesque.

A côté du proverbe, Ameziane n'a pas manqué de soulever la présence du conte ainsi que la légende dans « *iḍ d wass* ». Ce dernier se manifeste par l'emprunt du bestiaire, de

fragments de contes, des éléments du merveilleux ainsi que les personnages. Ces deux travaux font apparaître le lien solide de cette œuvre avec la littérature traditionnelle.

Cependant, les réflexions qui confirment cette relation, sont développées dans deux autres études. L'une est la thèse d'Ameziane (2008), et un autre article d'Achili (2011). En effet, c'est pour la première fois qu'on traite l'affiliation de cette œuvre à la littérature traditionnelle, d'une façon explicite, sous l'angle de l'intertextualité.

Quant à l'autre travail, celui de Hacid (2007). Une étude qui a porté sur la narration et le discours narratif, on retrouve, pratiquement, le même type d'analyse. A côté de cette étude on trouve un article d'Abrous (2006), cette fois-ci, elle a adopté une approche tout à fait originale, qui s'en prend à l'imaginaire dans l'œuvre de Mezdad. Dans cette étude, elle a relevé l'affiliation de cette œuvre à l'imaginaire kabyle : les éléments de la cosmogonie, insérée, repris dans ce roman, font apparaître un lien solide à la tradition dans son aspect lié aux représentations et aux aspects mythiques de la Kabylie.

En plus de ces deux textes nous nous sommes intéressés, nous-mêmes à l'œuvre de Bouamara « *nekkni d weyiḍ* », mais avant nous, d'autres travaux ont été consacrés à ce recueil, et elles ont porté particulièrement sur les deux nouvelles « *Nekkni d weyiḍ* » et « *tirgara* ».

Le premier travail qui a porté sur ces deux textes est celui de Salhi (2002). Dans cet article il a décrit les différents éléments textuels de la tradition qui ont été repris par Bouamara. Il a dégagé une multitude de textes inclus, repris et retravaillé d'une manière qui fait que ces mêmes textes ont acquis des nouvelles identités génériques par le biais de la « *délocalisation générique et stylistique* ».

Dans une autre étude, Salhi (2004), insiste encore une fois sur le caractère de reprise et de délocalisation de textes anciens vers le contexte de l'écrit. Il a cité les deux textes comme une délocalisation typique des genres de l'oralité vers eux de l'écriture ayant subi les deux types de délocalisation qui sont en l'occurrence la délocalisation stylistique et la délocalisation générique.

Notons également, deux articles d'Ameziane (2006,2008), dans lesquels nous n'avons pas remarqué une différence notable entre les propos de ce dernier et ceux de Salhi.

Dans étude réalisée dans le cadre de notre magistère(2008), nous avons-nous-mêmes tenté d'expliquer, sous l'angle de l'intertextualité, comment s'effectue le recours aux textes anciens dans la composition de ceux nouvelles en question. Nous avons pu constater que l'auteur a déployé un ensemble de textes, appartenant à des genres et à des registres différents. En effet, le recours aux poètes connus dans l'oralité kabyle, les différents genres, ainsi que les différentes expressions orales sont réutilisées et à partir desquelles il a composé deux nouvelles inédites.

Cette étude nous servira donc comme point d'appui pour notre hypothèse, en confrontons l'écriture de Bouamara à celle de Mezdad. Car bien que chacun redéploie les éléments de l'oralité littéraire à son compte, nous avons remarqué des similitudes et dans l'écriture et dans la finalité des éléments repris.

Bien que nous nous inscrivions en continuité avec travaux, quelques réserves peuvent être émises à l'égard de ces réflexions.

Tout d'abord, dans une approche qui est la nôtre, nous estimons que réduire le rapport entre les œuvres contemporaines écrites, en un simple rapport entre l'oralité et l'écriture est un point de vue réducteur. D'un point de vue méthodologique, cette approche n'a pas apporté de résultats tangibles du fait qu'elle confine la réflexion dans une logique selon laquelle la littérature orale vient en recours (emprunt) à la littérature écrite. Ce point de vue omet de souligner les différentes manières par lesquelles se fait le recours aux genres oraux, car les types de relations et les formes qu'elles épousent, une fois intégré dans un texte de création écrite, sont multiples.

Il y a lieu de se demander si la réécriture des genres oraux chez Mezdad, tels décrits par Ameziane et Achili, se limite à un seul genre, en l'occurrence le proverbe, ou bien, à la reprise de quelques fragments des autres genres tels que le conte et la légende. Force est de constater, que si on se limite uniquement à *Iq d wass*, on est en deçà de la réalité, notre problématique à nous est d'identifier les éléments ayant échappé aux études critiques précédentes et qui tiennent compte de tous les éléments textuels qui peuvent faire sens.

Il est vrai que certains textes sont plus décryptables que d'autre. Il nous paraît que l'intérêt des travaux de ces auteurs se porte plus sur le proverbe et aux techniques narratives, ce qui est à notre sens est lacunaire. Car l'œuvre de Mezdad regorge de genres oraux de tout

type. L'emprunt ne se limite ni au proverbe ni aux fragments de contes ou de légendes, au contraire il est bien plus vaste que cela.

Enfin, un autre aspect sur lequel nous émettons quelque réserve, c'est la description des relations intertextuelles dans *Id d wass*. En effet, Ameziane omet de décrire les formes de coprésence des textes repris dans le discours romanesque. Il n'y a pas eu, d'une part, de commentaires quant à la manière dont sont intégrées les différentes formes de la littérature orale, d'autre part, le lieu d'intégration des hypotextes, le rapport entre eux et la séquence romanesque de l'auteur ne sont pas mentionnés. Cela a conduit, à notre avis, à une interprétation des textes repris par Mazdad qui mérite d'être reconsidérée. Ameziane, a choisi de se pencher sur l'aspect parodique. Tandis que les textes, tels que nous les avons identifiés, entretiennent des relations bien plus complexes que cela. Si Mezdad reprend les textes pour les parodier, il s'avère que ce n'est pas le cas pour tous les textes, ainsi l'entreprise d'écriture de l'auteur se veut bien plus profonde que cela.

En ce qui nous concerne, c'est à ce niveau que nous interviendrons afin de combler le vide laissé par les études précédentes. Notre point de départ s'appuie sur ces réflexions en s'attaquant aux éléments textuels non abordés jusqu'ici. Nous estimons que beaucoup reste encore à dire sur ces œuvres que le discours critique n'a pu décrire suffisamment. La perspective retenue dans le présent travail est l'intertextualité, une approche s'intéresserait aux rapports entre les textes.

Notre objet dans cette étude est la relation entre les textes : c'est le rapport de textes à textes, et du comment se définit et se construit cette relation, sa spécificité et son fonctionnement. S'il est relativement simple de reconnaître les hypotextes, leurs introductions restent néanmoins ambiguës.

Quelques fois, le texte emprunté prend une place prépondérante qu'il semble prendre la place du texte principal de l'auteur, il nous fait oublier le récit initial et nous plonge dans une suite de récits, qui se succèdent, et qui requièrent une attention particulière.

Notre travail consiste à expliquer ces mécanismes d'écriture de textes qui sont d'origine orale, et de tenter, autant faire se peut, à partir de là d'explicitier leur apport à la naissance et l'émergence de nouvelles œuvres écrites.

S'interroger sur cet apport nous amène à nous poser les questions suivantes : quels sont les éléments textuels traditionnels repris dans les textes écrits? Comment ces textes écrits les reprennent? Quelles implications littéraires entraînent-elles dans les textes écrits?

Ces questions nous semblent pertinentes, dans la mesure où elles permettent de cerner l'objet de cette étude. Elles nous conduisent à réfléchir sur la littérature dont la composante principale est la tradition.

S'intéressant à la réécriture, voici notre hypothèse de travail: les auteurs ont puisé du répertoire littéraire populaire des éléments et des formes qu'ils ont utilisé dans leur propre écriture afin de créer de nouvelles formes inédites. Les éléments repris, insérés, et retravaillés servent de base à la création de nouvelles œuvres, lesquelles donnent naissance, à leur tour, à une nouvelle à poétique et finalement à un nouveau mode de réception des textes. Elles se distinguent par de nouvelles considérations, où la notion d'auteur, de lecteur et de livre prend de plus en plus de place.

Mezdad procède par l'insertion/intégration des genres traditionnels alimentant son texte romanesque, par contre Bouamara pratique une écriture qui procède par amplification des textes traditionnels: il donne une plus grande amplitude aux textes, qui à l'origine, paraissent anodins, il y introduit des personnages nouveaux, de nouvelles séquences narratives et des événements extrérieurs aux textes empruntés.

Chez Mezdad comme chez Bouamara, ce sont des techniques narratives mêlant dans un même récit conventions et des motifs narratifs, avec des codes langagiers appartenant à des registres divers. Il s'agit d'une écriture/ réécriture s'auto-nourrissant de ses propres formes et d'autres formes d'expression acquises, répondant ainsi aux besoins mutuels de l'écrivain et du lecteur en quête de renouveau.

Partie II : Description et analyse des pratiques Hypertextuelles

Chapitre 4 : Ecriture du mythe, des représentations, et des rites

Introduction

Les réflexions qui seront développées dans ce chapitre aborderont les éléments mythologiques et/ou considérés comme tels dans les œuvres étudiées ici. Ce chapitre sera consacré à décrire les éléments mythiques insérés dans les romans de Mezdad. Par ailleurs, pour des raisons méthodologiques, les éléments relevant du mythe, contenus dans les textes de Bouamara, seront traités ultérieurement (voir chapitre IV), car ils sont moins denses. Cependant, ils ne feront objet d'un traitement particulier, vu qu'ils renferment les mêmes propriétés que ceux qui seront examinés ici. .

En effet, nous avons remarqué que les éléments relevant du mythe chez Mezdad sont divers et variés, et ils sont présents sous différentes formes, allant de la simple allusion jusqu'à la reprise d'un texte entier.

4.1. Les mythes dans l'œuvre de Mezdad

Dans son écriture romanesque, Mezdad, comme nous venions de le souligner, s'est servi de mythes entiers, voire d'autres éléments mythiques qui ont trait à l'imaginaire kabyle d'une manière générale¹⁵. Certains de ces éléments sont des formes qu'on a identifiées sans que nous puissions déterminer de façon certaine leur identité. La chose dont nous sommes sûr est que toutes ces formes-là sont perceptibles à travers romans examinés, et ils ont servi comme hypotexte dans l'écriture mezdadienne.

De ces mythes, sont intégrés, d'une manière plus au moins explicite, des mythes relatifs à la cosmogonie kabyle. Il arrive que l'auteur cite, parfois, un récit entier, d'autre fois, il ne reprend qu'un simple fragment d'une manière allusive. Il est à signaler, que parmi ces

¹⁵Dans la culture kabyle, les différents mythes et aspects relatifs à la cosmogonie sont nombreux et divers, ils remplissent des fonctions différentes les uns et les autres. Et comme toutes les sociétés traditionnelles, la société kabyle est une société rurale. Les paysans, des gens de conditions moyennes, sont très attachés à leur terre et aux activités relatives au monde rural, dont certaines croyances et certaines pratiques rituelles, sont souvent accompagnée de récits.

mythes, il y en a ceux qui parlent de la fin du monde : ce sont des récits apocalyptiques, ou des récits qui traitent des châtements divins à l'instar de l'expulsion du paradis.

Il en va de même pour les rites accompagnant certaines pratiques sociales. Ils sont, également, à leur tour, insérés dans les textes de Mezdad : on les rencontre dans les trois romans, à savoir, « *iđ d wass* », « *tagrest uryu* », et « *ass-nni* ». Ces rites nombreux, sont repris en l'état de la tradition encore vivante. Le sacrifice rituel, le pèlerinage aux lieux saints sont décrits d'une façon qui ne laisse pas indifférent le lecteur quant à leur valeur littéraire. On a également les mythes du séjour des morts, de l'éternel retour, ainsi que le mythe de la réincarnation et du jugement dernier : Tout ceci illustre bien les mythes liés à la vie et à la mort, en vigueur dans la société kabyle.

Ces récits mythologiques et romanesques, ce sont des récits rappelant au lecteur la tradition orale se rapportant à la mythologie kabyle. Ils sont intégrés tantôt à la narration, tantôt à la description.

In fine, d'après notre lecture, l'écriture du mythe sous ses différents aspects dans l'œuvre de Mezdad, peuvent être regroupés comme suit :

- Mythes cosmogoniques
- Mythes coraniques et/ou bibliques
- Mythe arabo-berbère
- Rites et pratiques associées.
- Représentations imaginaires

Par cette réécriture, l'auteur ne tisse pas uniquement des liens solides avec la société à laquelle fait référence de son écriture, mais aussi il s'appuie sur un fond culturel ancien qu'il réinterprète et auquel il confère une certaine valeur esthétique et c'est à ce niveau que nous interviendrons dans notre étude.

Dans son évolution, cette écriture n'appuie pas de la même manière les hypotextes, il procède par citation, par référence ou allusion. À la lecture, le lecteur s'aperçoit assez rapidement de la juxtaposition des éléments mythiques aux côtés de la fable, du conte, et de la légende.

Quoique difficile de dégager des frontières nettes entre ces différents genres, nous pensons que les récits à caractère mythique (ou à habillage mythique) sont moins aisés à démêler. Cette difficulté réside, particulièrement, entre le genre « légende » et « mythe ». Dans notre cas, il est nécessaire de rappeler que dans l'oralité kabyle la seule distinction perceptible entre les genres, est celle liée aux conditions d'exécution d'un genre et de ses fonctions sociales (voir chapitre précédent).

L'emploi des éléments mythiques sont toutefois motivés, à notre sens, par le besoin qu'a l'auteur de renforcer une idée, de caractériser un personnage ou bien de dépeindre une situation donnée, ambiguë, pour plus d'éclaircissements. Il est parfois un argument pour contrebalancer une vérité ou une idée reçue.

Néanmoins, un aspect non négligeable est à souligner quant aux hypotextes repris : ils ne sont pas retravaillés de la même manière. Pour ce faire, l'auteur opère par digressions, en ajoutant des épisodes où des commentaires. Un autre aspect du travail de l'auteur, à soulever, est la manière dont il (re)construit la trame narrative du récit repris.

Ces questions et d'autres qui seront convoquées, au fur et à mesure, que nous avançons, seront traitées une à une dans la suite de chapitre.

4.2. Mythes cosmogoniques et de création

Dans cette catégorie, il s'agit de mythes relatifs à la création du monde, à l'origine de certaines pratiques et de leurs significations. Tous les récits qu'on peut classer dans cette catégorie commencent par la formule *asmi tebda ddunit* (= « au commencement du monde »). Voir l'exemple suivant :

“Au commencement du monde, on avait demandé au chien : « choisis de devenir un chien ou une femme. Il choisit. Il leur dit : « ceci est impossible, cela ne se produira point. Il est meilleur que je sois un chien, le fardeau sera plus léger pour moi, quant à la femme, quel dommage. Si on dit que la terre mange ses enfants, ses filles, c'est les essorées qu'elle fait. L'état de la femme est particulier, quoiqu'elle fasse elle ne s'en sort pas » (id d wass p 4).

Chez Mezdad, ce mythe a été segmenté sous plusieurs fragments ; sa suite a été rejeté plus loin dans le récit romanesque. Il explique donc que l'origine de l'aboïement du chien était causée par son refus de devenir une femme, en préférant ainsi demeurer un chien, pour ne point endurer ce que la femme subit. En effet, l'origine de l'aboïement du chien, d'après le récit, a été causée par le cri de refus du chien de devenir une femme. Ce qui lui avait fait perdre l'usage de la parole. Lisons dans ce passage :

« La femme, quant à elle, ne fût point épargnée... Au commencement, le chien avait refusé de devenir une femme : hors de lui le bougre, il criait jusqu'à perdre halène, avalant sa langue et sa gorge, tétanisé, il perdit l'usage de la parole ». Id d wass (p 48)

Un peu plus loin il ajoute :

« Qui se préoccupe de la pauvre femme ? Lève-toi chien, couche-toi chien ! ». Id d wass (p66)

Ce même récit, inséré dans le texte de Mezdad, se veut une description de la condition féminine des femmes kabyles, représentée par Malha, l'un des personnages du roman. C'est une analogie en rapport à leur vie difficile, là où elles vivent un calvaire: mari absent ou décédé, dénuement, domination masculine, etc. Dans le récit romanesque, la séquence caractérisant la condition de Malha, montre bien la situation pénible de la femme kabyle, où même le chien refusait de prendre sa place de femme.

Le personnage de Malha représente la femme kabyle typique. Un mari immigré, ensuite tombé dans le champ d'honneur. Elle se retrouve à la charge de trois enfants, dont elle doit assurer la subsistance avec les maigres récoltes. Ainsi l'auteur dépeint le quotidien de la femme kabyle, entre éducation des enfants, activités dans les champs. Et du coup, c'est tout l'univers féminin qui est décrit et configuré.

Par ailleurs, comparer la situation de la femme à celle du chien n'est nullement anodin. Puisque, dans la culture kabyle, traiter quelqu'un de chien est considéré comme la

pire injure qu'on peut lui infliger¹⁶. Le mot chien est, d'ailleurs, toujours suivi d'une formule d'excuse : *ħaca leqder-ik* (=« sauf votre respect »). Il est aussi l'exemple parfait de la patience (négative) : il ne demande jamais rien, il se contente de ce qu'on lui donne, généralement, des restes des repas. Il est aussi réputé que le chien a une mort lente et pénible. Parce que, Dieu l'a doté de *sebea n lerwah* (=« sept âmes »). Souvent on qualifie une personne qui mène une vie dure d'avoir *rruħ n uqjun* (=« une âme de chien »).

Ici, le récit mythique et celui de l'auteur s'entremêlent. Il intervient avec un commentaire qui laisse entendre que le récit du chien, relaté dans une séquence narrative indépendante, sert d'appui pour renforcer son idée de la condition pénible des femmes kabyles. L'intérêt de l'auteur est porté plus sur Malha, un personnage clé de son roman, plutôt sur le chien et l'origine de son aboiement.

Dans un autre passage du roman, on a repéré un fragment du mythe du corbeau. Ce dernier est décelable par l'alternance des couleurs : le blanc et le noir, qui symbolisent dans la mythologie kabyle le mal et le bien, la richesse et la pauvreté. C'est ce que nous pouvons lire dans les extraits suivants :

“ adfel yettaggad agu, agu yettaggad aħu, aħu ittaggad ageffur, seg wasmi tebda ddunit” Iħ d wass (p 45).

“La neige craint le brouillard, le brouillard craint le vent, le vent craint la pluie, c'est ainsi depuis le commencement »

“akka seg wasmi tebda ddunit, ulac tagrest ur d-tedfir tefsut, ulac laħ ur d-tedfir tawant, ulac leqreħ ur d-yedfir lefreħ » Iħ d wass (pp 94-96).

« C'est ainsi depuis les commencements, il n'y a pas d'hiver qui ne soit pas suivi par le printemps, il n'est pas de faim qui ne soit rassasiée, ni de peine qui ne soit suivie de bonheur ». Iħ d wass (pp94-96).

“akka seg wasmi tebda ddunit, tebrek tedda-tt yef temlel, tillas la sqerqirent deg tafat, iseggasen zerrin wa deffir wa, amzun d azrar yesnin s tmeddurt-

¹⁶Par contre, si on traite une femme de chienne, le sens change complètement, dans ce cas il signifie qu'elle est une femme irrespectueuse, généralement, c'est le qualificatif qu'on donne à une prostituée.

*nney, aqerru meskin icab ibubb tamara, d aylilef i d tiremt yezgan yal ass”
Iḍ d wass (p 67).*

« C’est ainsi depuis le commencement, la noirceur domine la blancheur, l’obscurité domine la lumière, les années se succèdent, l’une derrière l’autre, comme un collier attaché à nos vies, et la tête n’en peut plus de la souffrance quotidienne ». Iḍ d wass (p67).

Contrairement au premier récit, dans celui-ci, Mezdad dépeint dans son roman, d’une manière générale, la condition de l’homme sur terre depuis les origines les plus lointaines de l’univers. L’allusion à l’éternel recommencement et au mythe du corbeau, où l’obscurité l’emporte sur la lumière, explique, à elle seule, le combat quotidien de l’homme contre les affres de la vie, souvent semée d’embûches.

Il y a, également, un autre récit à caractère mythique, dans lequel il cite un récit se situant dans les temps fabuleux où les animaux avaient l’usage de la parole. C’est un récit qui met en scène un âne à qui on avait demandé de rejoindre sa place au paradis, mais ce dernier refusa parce que de enfants aussi s’y trouvent. Il avait refusé et a cédé sa place à cause de la présence des enfants.

“asmi ttmesllayen lmal, nnan-as i uyyul:” ay ayyul, kker ad d-tedduḍ, yella lisae deg lḡennet!”. Yenna-yasen: “ma llan warrac ur tedduy ara. Fkiy amur-iw dinna” iḍ d wass P59.

“ du temps où les animaux parlaient, on dit à l’âne : “ ô âne, lève toi et marche, il y a de la place au paradis!”. Il leur répondit: “s’il s’y trouve des enfants, je ne viendrai pas. J’ai cédé ma part là-bas”.

Ce récit est cité pour montrer à quel point est difficile d’élever les enfants. Là où il y a des enfants, il n’y aura pas de quiétude, même au paradis, c’est pourquoi l’âne a renoncé à sa place au paradis. Parce qu’il sait pertinemment que les enfants ne le laisseront jamais tranquille.

Mais dans la tradition orale, ce récit est souvent évoqué pour montrer le caractère turbulent des enfants. Mezdad ainsi, transforme les sens de ce récit pour l’adapter au sien, en montrant l’état d’esprit de Malha, mère, dont le mari est en exil, qui a à sa charge trois enfants.

4.3. Mythes coraniques et bibliques

4.3.1. Mythe du déluge

Dans une autre séquence de *Iḍ d wass*, l'auteur cite un mythe selon lequel monde repose sur un rocher appelé *Azru n tmeddit* (= « le rocher de fin du jour »). D'après le mythe, s'il arrive qu'un jour ce rocher vient à s'effondrer, ce sera la fin du monde. En effet, suite à cet effondrement, le chaos régnera sur terre : Les montagnes s'écrouleront sur les plaines, et la terre toute entière sera submergée par les eaux. Tous les humains périront. Cela ne nous rappelle-t-il pas l'apocalypse ? Cette vision apocalyptique n'est-elle pas associée à celle d'*Aeessas* (= « les gardiens »)¹⁷ à laquelle on fait constamment référence ?

Plus proche des récits bibliques et/ou coraniques¹⁸ sur la fin du monde, la société kabyle est familiarisée avec ces dits récits partageant des traits apparents avec ceux des religions du livre.

Ce sont des récits informatifs sur la fin du monde, où l'ordre naturelle des choses sera bouleversé. A ce propos Lacoste-Dujardin (2005 :37) écrit :

« En culture berbère, les représentations de la fin du monde montrent sa subversion attendue par son retournement dans l'espace, accompagné d'une inversion de l'ordre des éléments naturels indispensables à la vie humaine(...) cette expression culturelle est influencée par l'eschatologie musulmane [...] et par la mythologie plus largement méditerranéenne ».

Dans cet extrait, on peut lire le récit repris par Mezdad dans son roman :

« De l'autre côté, « Azru n tmeddit » domine tout le pays, c'est un gardien abandonné par le courage, il est muet, il porte le gel, où rien n'y vit. Nos malheureux anciens disent : « Azru n tmeddit » est l'un des piliers du monde, sur son sommet que repose le ciel, s'il éternue tout le pays sera dévasté, personne n'enterrera l'autre, la montagne descendra sur la plaine

17 Cette vision apocalyptique est associée à une autre image, qui est celle d'*Aeessas* : « les gardiens » (voir infra).

18 Des analogies sont fortement ressenties entre ce récit et les récits se rapportant aux textes bibliques et coraniques. En effet, l'« Arche de Noé », dans le récit du déluge, constitue l'un des textes les plus connus des religions du livre. Une lecture de la version rapportée par Mezdad dans le cadre d'une perspective mythocritique en rapport avec les versions rapportées dans la Bible et le Coran, permettra de mieux cerner cette hypothèse.

et ensevelira tout, la mer se déversera sur la terre et tout sera submergé par l'eau.

Notre naïveté, on ne peut en prendre conscience, que tout ce qui nous vient nous conduit par le bout du nez. Où sont passés vos miracles, ô vous les bien-pensants? Voyons, comme ceci que le feu est intense, vous êtes perdu la parole. Où êtes-vous donc ? Car, notre vie est cernée de flammes. Essayez donc de transformer les avions en corbeaux, essayez donc de transformer les bombes en boules de laine, faites fondre la neige qui nous aveugle ou bien endossez-la nous comme un pan de grâce».

Le récit du déluge, avec des variantes, et des références à une fin proche du monde n'en manquent pas. Il y a toute une littérature¹⁹ et un système de représentation, selon lequel, ce monde avait déjà disparu une première fois et a été rétabli, et il disparaîtra encore une fois, mais, cette fois-ci, à jamais. À partir de là une question surgit : cette représentation est-elle en relation avec le récit de l'Arche de Noé rapporté dans les Écritures saintes ? Répondre avec oui ou non est un peu expéditif !

Toutefois, des croyances relatives à la fin des temps, qui n'ont aucun rapport aux textes sacrés, sont encore vivantes. Nous citons à titre d'exemple l'idée, bien installée dans l'imaginaire kabyle, que si la mule enfante ça sera la fin du monde. Serait-il une manière de positiver (ou d'expliquer) un phénomène relevant de la biologie ? Peut-être oui. En tout cas, une tentative de réponse à cette question sera donnée par suite, une fois on aura abordé le récit de l'expulsion du paradis. Car, les deux représentent des similitudes en ce qu'il traite de l'effondrement d'un ordre établi.

¹⁹ Dans la tradition orale kabyle, et particulièrement dans le protocole du contage, plusieurs récits commencent par la formule *Asmi tenger ddunit abrid amezwaru* (= "à la première fin du monde"). Souvent cette formule renvoie à des temps primordiaux *Asmi yettmeslay lmal* (= "lorsque les animaux avaient l'usage de la parole"). Ces formules servent toujours de métadiscours aux récits racontés.

4.3.2. Le péché originel : la faute originelle et l'expulsion du paradis

Dans ce récit l'auteur relate une histoire selon laquelle, au commencement, Dieu avait rendu la vie facile et aisée à tous les mortels. Il leur garantit une vie sans peine et sans souffrance. Il avait offert à ses créatures l'éternité et l'aisance dans la vie. Mais cette situation ne dura point, elle a été bouleversée de fond en comble suite à un «péché» commis par une « personne »²⁰.

Ce récit relate l'histoire de l'humanité avant que le châtement de Dieu ne soit appliqué à cause du péché *Armi d asmi bu sin n yiðarren wissen acu n twayit yexdem*(= « je ne sais quel péché avait-il commis»). Du coup, l'humanité se voit déposséder des privilèges offerts par Dieu.

Ce récit, se retrouvant dans la Bible et le Coran, requiert sûrement une attention particulière quant aux intentions de l'auteur et aux sources exploitées par lui. Car, on sait que l'homme a été chassé du paradis, selon les textes des livres sacrés, pour le fait d'avoir commis un péché.

Telle formulée ici, notre hypothèse donne à penser que le récit est en relation étroite avec les récits de l'expulsion d'Adam et d'Eve du paradis, et il n'est pas rare d'en retrouver de larges traces dans la tradition orale kabyle, truffant ainsi de versions mythiques sur le déluge relatant le même thème.

Le récit en question ici, relate un « avant » et un « après » de l'humanité. Avant c'était la vie facile et aisée, c'était l'éternité et l'innocence. Après le « péché », la vie est devenue rude. L'humanité subit le châtement de Dieu en endurant toutes sortes de souffrances et de peines. Dieu ayant pitié de ses créatures, et, pour abrégé leurs souffrances, leur créa la mort.

Selon notre lecture, ce récit nous informe sur un certain nombre de choses, à savoir :

-l'origine de l'humanité qui vient d'un ailleurs *lğennet* (= « le paradis »).

²⁰Mezdad ne précise ni la nature du péché commis, ni la personne l'ayant commis. Mais, d'après le récit inséré dans le roman, il se pourrait que ce soit une version kabyle décrite dans le Coran et la Bible, relatant «le péché originel» et « l'expulsion du paradis ».

- la cause de son expulsion du paradis est un châtement qui est la conséquence d'un péché
- la cause des souffrances et des misères que subit l'homme
- l'origine de la mort et de l'au-delà.

Tous ces aspects sont réunis dans l'extrait suivant :

« Au commencement, pour toutes les créatures que Dieu avait crée, il les a doté de nourriture et vêtements jusqu'à la fin de leur vie : leur évitant ainsi de courir derrière le pain ; bien entendu, au commencement de la vie, le commun des mortels restait en bonne santé, ne vieillissaient pas, pas une dent ne lui fait mal, le genou ne fléchit jamais.

Au commencement, tous les hommes ne meurent jamais. Le monde sur lequel on marche était le paradis sur terre, et le fils de la femme était bien heureux là ! Jusqu'au jour où il commit l'irréparable et ce fut fini pour nous la belle époque. Dieu alors, nous condamna à gagner durement notre subsistance : tout ce que nous mangerons sera gagné avec labeur. Cependant, Dieu observait nos actes : notre peine est intense, point de pitié les uns envers les autres : nous étions humilié ! Abandonné à nous-même durant des siècles!

Dans un âge avancé, point de force, alors l'homme se mit à lécher la terre : Dieu se rendit compte qu'on a subi trop de préjudices et eut pitié de nous ! il ne voulait pas que l'homme subisse davantage ! Il changea d'avis à son endroit, même si l'homme est méchant, même s'il ne respecte pas le droit chemin, ne faut-il pas un jour que la souffrance le quitta ! Dieu disait « Ô terre dissimule les péchés ». Pour ce faire, il créa la mort. Ainsi, toute créature aussi longue que soit sa vie, un jour elle doit subir son sort : elle cachera ses vices, et l'âme s'en retournera à son créateur. Ça continuera ainsi jusqu'à la fin de l'humanité, et chaque chose aura une fin.

Dès la naissance, la mort est en l'homme. Le paradis dans lequel nous vivions s'est transformé en une vilaine vie dans laquelle on se débat de l'enfance à la vieillesse pour finir enseveli sous terre. On deviendra poussière, une fois que les vers nous auraient mangés.

Au moment du trépas, la malédiction terrestre cessera, on retournera au paradis avec la leçon retenue, et on ne va plus le quitter. Ce jour-là, Dieu, appellera toutes ses créatures ! Celles qui grouillent, celles qui volent, et celles qui marchent. Désormais, on retrouvera le paradis perdu, et l'on ne va plus souffrir ».Ass-nni (pp52-53).

Dans les limites de nos connaissances actuelles, et à l'état de la documentation dont nous disposons, la tradition orale kabyle renferme des récits, avec des variantes certes, qui traitent du péché originel, du châtement et de l'expulsion du paradis. Le récit qui relate l'expulsion d'Adam et Eve, incitée par Satan, à manger du pommier prohibé du jardin d'Eden, est très réputé dans l'ensemble de la Kabylie. Par ailleurs, dans la mythologie kabyle, et contrairement à cette version, l'homme se trouvant sur terre non pas par châtement divin et ne vient pas de l'Eden. Il est sorti des entrailles de la Terre, il a du quitté le monde des ténèbres (s'agit-il encore d'un archétype ?) et le reste des créatures, animaux domestiques, entre autres, sont l'œuvre d'une mère créatrice *Yemma-s n ddunit* (=« la première mère au monde »)²¹.

À la lumière de ce que nous venons de discuter, une question se pose d'elle-même : serait-il ici de résidus de récits antérieurs aux religions monothéistes répandues à des époques différentes au pays des Berbères ? Ou bien ce ne sont que des variantes kabylisées des récits

²¹ Pour une meilleure lecture de ces propos, nous renvoyons le lecteur aux trois articles suivants :

- 1- Beteau (Cl. H.), Roth (A.), 1998, 'L'ensemble mythique recueilli par Léo Frobenius. Un essai de validation', Littérature orale Arabo-Berbère, 26 : *Dossier Léo Frobenius et les "contes kabyles"* (p. 75-148), Paris, Éditions du Cnrs.
- 2- D. Abrous et S. Chaker, "*Kabylie : Cosmogonie*", Encyclopédie berbère [En ligne], document K20, mis en ligne le 1er juin 2011, consulté le 19 octobre 2019.
- 3- Yacine T, 2008, "les mythes dans la société kabyle" (pp138-168) in *Les Voleurs de feu*, Élément d'une anthropologie sociale et culturelle de l'Algérie, Éditions Alpha, Alger.

rapportés dans les textes sacrés ? À l'état actuel des choses, il est difficile de confirmer ou d'infirmer ces doutes²².

En tout état de cause, les deux mythes réécrits par Mezdad ne sont que des variantes de toute une série de récits eschatologiques, qui, d'une certaine façon, traitent l'effondrement d'un ordre ancien, pour laisser place à un nouvel ordre rétabli. Dans ce cas de figure, nous pouvons avancer comme hypothèse, qui mérite être traitée ailleurs que, étant Mezdad un écrivain natif de Kabylie et ayant fréquenté l'école française (coloniale) s'est bien imprégné des deux cultures, kabyle et européenne, donc musulmane et chrétienne, il a une connaissance suffisante des textes coraniques et/ou bibliques pour ignorer tout ça. En partant de ce constat, nous estimons que, le choix opéré par Mezdad en présentant des récits mythiques remaniés qui s'écartent des récits sacrés est un choix délibéré. Reste à déterminer les motivations de ce choix, auxquelles nous tenterons d'apporter quelques éléments de réponse qui sont à notre portée.

Si l'on se limite, dans la lecture, à la manière dont ces deux récits ont été écrits, on se rendra compte qu'en les greffant ou, pour être plus précis, en les transposant selon la terminologie de Genette, à son discours romanesque, Mezdad a introduit des commentaires qui peuvent être interprétés comme étant une manière d'enlever le caractère sacré à ces deux récits. Bien qu'il ait usé de la citation, en créant ainsi des relations intertextuelles, l'hypotexte a été dilué dans l'hypertexte par la pensée de l'auteur et sa façon de voir le monde.

Illustrons nos propos dans les lignes qui suivent : dans le récit de l'expulsion du paradis, il a fait en sorte à ce qu'il ne parle ni du paradis (au sens religieux, entendu, parce que lui ne parle que d'un paradis terrestre), ni de la nature du péché commis ni même des personnages impliqués : Eve, Satan, Adam. Ses propos étaient vagues. Aucune mention ni indication au texte biblique et/ou coranique. Cela nous laisse penser qu'il y a, quelque part, une intention qui consiste à brouiller toute piste pouvant conduire à la provenance de ce récit.

Mais si on se réfère, encore une fois, à la tradition orale kabyle, des récits traitant de l'effondrement de l'ordre établi et de la faute originelle sont nombreux. Pour l'illustration

²² Dans *Littérature berbère, des voix des lettres* (1998 : 112) P.G Pernet avait fait la remarque que des versions de légendes cosmogoniques antérieures à l'Islam ont revêtu un habillage islamique. Elle prend appui sur un conte berbère marocain *Sidi Ahmed Ou Moussa dans la caverne de l'ogre*.

nous citerons une version, rapportée par Yacine (2008 :149), dans laquelle la première mère du monde, devenue alors une sorcière, avait causé un renversement dans l'ordre établi à cause d'un affront qu'elle a commis. Ce renversement a conduit même au renversement de valeurs.

Ce même jugement est aussi valable au récit du déluge. Effectivement, écrit de la même manière, cette fois-ci, l'auteur ne s'est pas contenté de dissimuler sa source, mais il a traité les ancêtres (les anciens) de pauvres. Pour lui, ils sont naïfs d'avoir cru à ces « histoires » banales. Néanmoins, ce que nous avançons ici nécessite une lecture plus affinée afin d'en déceler d'autres aspects relatifs à cette écriture intertextuelle en sa relation à la mythologie et aux récits sacrés.

4.3.3. La tuerie (=« *Timenyiwt* »)

Il est de notoriété qu'il est interdit à tout être vivant, en l'occurrence les êtres humains, d'ôter la vie à son prochain. Mezdad relate dans un passage la gravité de l'acte de tuer un homme. Selon ce passage, celui qui tue une seule personne c'est comme il avait tué l'humanité. Toutefois, si un homme se retrouve dans une situation où sa vie est mise en danger, il n'aura de choix qu'à éliminer la personne qui le menace. Sa vie est aussi chère à lui et aux siens au même titre que son vis-à-vis. Voici un extrait illustratif :

“kra i d-ixelqen ama itteddu, ama yettferfir ney yettmurud, yur-s ddnub. Yeggra-d mmi-s n tmeṭṭut bu sin n yiḍarren. Yak yeḡḡa-t-id Rebbi deg wawal-is, win yenyān amdan, yenyā talsa akken tella! [...]. Acu kan mi d-tewweḍ tmes gar wallen, ḡḡan-tt-id imezwura, ad tettru yemma-s, ad teḡḡel tmeṭṭut-is ney ad teḡḡel tin-niw, ad run warrarw-is ney ad run warraw-iw”
Tagrest uryu107.

“Toute créature, qu'elle marche, vole ou grouille, a droit à la vie. Mieux encore s'agissant de l'homme fils de la femme. C'est ainsi qu'il a été prescrit par Dieu dans sa parole que, celui qui tue un homme, c'est comme s'il tue toute l'humanité! [...] mais, une fois que le feu s'approche de nos yeux, tel qu'il est recommandé par les aïeux; ou sa mère pleure, -sa femme

devient veuve- ou c'est la mienne, ou bien ses enfants pleureront ou les miens''

A propos de la tuerie, Mezdad cite une parole qu'il attribue explicitement à Dieu. *Yeğğa-t-id Rebbi deg wawal-is* (= « c'est Dieu qu'il la prescrit dans sa parole »), est une formule usité par les Kabyles pour citer un verset coranique, souvent, pour servir d'appui à une idée, à persuader ou à dissuader quelqu'un, ou pour expliquer une situation. La parole de Dieu dans le contexte traditionnelle revête une importance capitale, et elle ne peut, en aucun cas, être remise en cause et chacun se doit de la respecter.

Mais ici, si elle est reprise dans le roman, elle est pour servir un autre dessein. L'auteur appui son propos par la parole de Dieu pour, ensuite, la transgresser. Si aucun homme, du moins d'après le Coran, parce qu'on sait que dans la Bible le même texte existe, ne peut et ne doit, sous aucun prétexte tuer un autre homme, l'auteur suggère que nul n'est sensé se tenir à cette règle si sa vie est menacé. Il se doit de tuer celui qui essaye de lui ôter la vie.

Si on tient au contexte dans lequel l'auteur a inséré ce passage du Coran, on comprend bien qu'il est entrain de décrire l'état psychologique d'un de ses personnages Salem. En effet, dans un face-à-face avec l'ennemi, en pleine bataille durant la guerre d'Algérie, il s'est retrouvé en face ce dilemme : suivre les recommandations de Dieu et se laisser tuer, ou bien, transgresser cet ordre et être sauvé d'une mort certaine.

4.3.3. La benediction (= "Lbaraka")

L'idée de recevoir la bénédiction de quelqu'un est fortement appréciée chez les Kabyles. On l'évoque à chaque acte commet en faveur de son groupe social ou d'une personne tout simplement.

D'après la tradition, la bénédiction est le fruit de services rendus et d'actes divers accomplis défendant et valorisant la société. Ceux qui reçoivent ce titre symbolique se sentiront protégés et seront aidés à surmonter les aléas de la vie.

Cette force symbolique peut être donnée par des personnes âgées, ou nécessiteuses, ou bien par des parents, comme le souligne Mezdad dans le passage suivant:

“Winna icudd yer bab-as, yugad ur as-d-yettağğa ara Lbaraka: “yas ayen ara s-d-yeğğ ulac, xersum d lbaraka! Tinna yezmer”. “Seg wawal yer wawal ibedder-d Lbaraka.Lbraka, d awal yezgan deg yimi-s”. “ Muhend Amezyan yeqqar-as: “lbaraka am waman n meerur i umdan tettef tniri, simal tettazed, simmal trewwel” Tagrest uryu (p16).

“Celui-là attaché à son père, il craint qu’il ne lui lègue sa bénédiction: “même s’il n’a rien à lui léguer, la bénédiction, au moins, il le peut”. D’un propos à l’autre, il évoque la bénédiction. C’est un mot qui ne quitte jamais sa bouche. Mohand Ameziane dit: “la bénédiction c’est comme un mirage au milieu du désert, plus l’homme s’en approche, plus il s’éloigne”.

Ce passage, montre que chez les Kabyles il y a l’idée selon laquelle le respect et la soumission totale aux parents apporte de la bénédiction aux enfants. Tel est le cas, dans cet extrait, de l’un de ses personnages Taher. Ce dernier, depuis son jeune âge, il est sous le joug de son père. Même adulte, il est toujours dominé par son père, tout ce qu’il fait est pour le satisfaire de peur que celui-ci ne lui lègue pas sa bénédiction.

Cette idée reçue fait partie d’une conception plus globale des règles régissant les relations entre pères et fils qui est *lehya* (=« la pudeur »). En effet, un fils ne doit en aucun regarder de face son père, ni le contrarier, ni lui refuser un ordre.

4.4. Mythe arabe

Un autre récit nous rappelle une pratique arabe préislamique où la discrimination entre filles et garçons est marquante : dans ces sociétés d’Arabie d’avant l’Islam, si le nouveau-né est une fille, elle sera enterrée vivante. L’histoire que rapporte Mezdad ici est similaire à cette pratique antéislamique. Par ailleurs, lui ne parle pas de l’enterrement mais plutôt de l’étouffement d’une fille, à sa naissance, par une sage-femme qui met sur sa bouche un tissu qui l’empêche de respirer.

Lisons dans ce passage :

« Au sujet des récits de lettrés, aux temps reculés, ceux qui disent : « celui qui met au monde une fille, il ne lui laisse même pas le temps de respirer ou de

vagir ». A l'instant même où l'enfant quitte le ventre de sa mère, s'avérant être une fille, la sage femme lui applique un tissu sur sa bouche. La pauvre fille se débat un moment et finit par rendre l'âme. Même sa mère ne la pleure point, et la seule chose qu'elle regrette sont les neuf mois de grossesse passés. Les femmes consolatrices lui disent :

- *la souffrance ne compte pas !*
- *tu n'as point vu la valeur du bien !*
- *Prions Dieu comme celle qui sauva l'honneur de son père». Ass-nni (Pp35-54).*

Voici un second récit, qu'on peut également ranger dans cette catégorie : celui et/ou celle qui jeûne le lundi et le jeudi du dernier mois de *chabane*²³ se voit octroyé une place privilégiée le jour du jugement dernier. Lors de son passage dans le purgatoire, ses pas seront libres comme sur un vaste champ, en d'autres termes l'accès (au paradis) sera facilité. C'est ce que montre cet extrait :

« Même Malha s'est tu. Depuis l'aube, avant l'appel à la prière, elle n'a rien mangé : elle a jeûné le dernier lundi du mois Chabane. Celui qui jeûnera le lundi et le jeudi, au jour du jugement dernier, les portes du paradis lui seront ouvertes, son parcours sera écourté dans son dernier passage vers le paradis : son dernier pas sera libéré comme dans un vaste terrain et non pas sur une corde raide suspendue au-dessus des montagnes de feu » Ass-nni (p 160).

Toutefois, cette pratique relève du culte islamique. Il est réputé que jeûner le lundi apporte de la bénédiction, de la pureté de l'âme et ainsi se conformer aux préceptes du prophète Mahomet.

23 Chabane est le huitième mois du calendrier islamique appelé communément l'Hégire.

4.5. Rites et pratiques associées

4.5.1. Le pèlerinage (= « *Zzyara* »)

Le pèlerinage vers des mausolées est l'une des pratiques les plus répandues en Kabylie et partout ailleurs en Algérie. Ancré dans les traditions, il fait partie d'un rituel particulier aux connotations culturelle et religieuse. Il témoigne d'une certaine conception spirituelle où les Saints et leurs mausolées tiennent une grande part dans le système de représentations kabyle.

Le pèlerinage et le rituel qui l'entoure, sont bien rapportés par Mezdad dans *Iq d wass*. Là, l'auteur met en scène, dans un récit enchâssé, son personnage principal Mohand Ameziane. Il relate le jour où Mohand Ameziane, comme le font tous les villageois, se hâte de rejoindre la foule en procession allant se recueillir sur le mausolée de cheikh Mohand Ou Lhocine.

A la tête de la procession, d'abord les hommes en burnous blancs, suivis par les femmes, habillées et maquillées comme aux jours de fête, et, enfin, les enfants en dernier.

Portant un panier plein de vivres, -galette, figes sèches et d'autres mets préparés à l'occasion-, tout petit, Mohand Ameziane ne ressent plus ses mains, car il n'est pas conscient du fait que le panier était trop lourd pour lui, son seul souci était de rejoindre la procession et de chanter avec la foule.

A s'y m'éprendre, il y a une analogie entre le récit romanesque de Mezdad, et l'intérêt porté au chant qu'entonnaient les travailleurs allant à l'usine.

Ce chant des travailleurs plongea Mohand Ameziane dans ses souvenirs d'enfance, où les villageois cheminant vers le mausolée, chantaient des chants témoignant de leur foi envers les Saints de la région.

Cette scène est décrite fidèlement par l'auteur dans les lignes qui suivent :

« Même lui secoue les épaules : “on va en pèlerinage tels des oiseaux migrateurs”. C'est avec cette chanson que les gens se rendaient jadis au mausolée du saint des Deux Tombes ou à celui de Cheikh Mohand Oulhocine.

Pieds nus ou dans des sandales de plastique, les pèlerins marchaient en groupe tels des étourneaux ; quant à Mohand Ameziane, il était petit parmi eux, ignore ce qu'est un pèlerinage, pour lui, ce n'est qu'une fête de plus qui lui fait oublier la chaleur ardue du soleil. Les Saints tombent de plus en plus dans l'oubli, les gens finissent par les lâcher.

Les pèlerins sortent de la maison, tôt le matin, avec un panier plein de vivres : des figes sèches, une galette d'orge encore chaude. Ils s'appellent les uns les autres. Chaque maison refoule cinq ou six personnes. Rendez-vous pris à la l'aire à battre, lieu de rencontre, enfants, hommes, et femmes. Les burnous d'abord, les enfants en derniers, et au milieu les femmes, car c'est le trésor du village, en effet, point de crainte au milieu. Les tenues sont celles de fête : des châles, des robes, aujourd'hui c'est leur baptême de la vie. Au devant, les burnous blancs immaculés comme de la neige, l'étendard flottant dans les airs, et les tambours retentirent...

Mohand Ameziane, excité, oubliant par la même son lourd panier, il n'est point resté derrière, il veut « marcher » comme un oiseau, comme si les passereaux pouvaient marcher, car ils volent, c'est ainsi que sont les Kabyles, chaque mot est un poème, et tout ce qui est agréable à écouter, la langue doit savoir le prononcer « la marche des étourneaux ». Id d wass (p 37).

4.5.2. L'égorgement (= « *timezliwt* »)

Une autre référence traite du rite du sacrifice²⁴. Cette pratique réputée dans la société berbère, prend des formes et des significations diverses. Ritualisée, souvent elle est associée à des évènements de la vie communautaire.

²⁴Le sacrifice revêt des formes variées et multiples. Elle énumère dans ce qui suit :

-On a d'un côté les sacrifices publics : les deux fêtes de l'Aid, yennayer, occasionnellement décidés par l'assemblée du village. Et de l'autre côté des sacrifices privés : les fondations d'une maison, une nouvelle aire à battre, la découverte d'une source d'eau, mariage, pèlerinage, etc ; D'autres sont plus occasionnels : sont intégrés dans le rite *asfel*, rites de transfert et d'expulsion du mal, souvent employés à titre de remède.

- Parmi les sacrifices collectifs qui marquent et ponctuent la vie kabyle c'est le sacrifice abrahamique, que tout musulman se doit d'accomplir et le sacrifice partage (*timecret*, *luzia*), un rituel sacrificiel plus proprement

L'immolation d'un mouton, d'un bouc, ou même d'un poulet est d'usage courant dans nos sociétés traditionnelles. Le sang est requis pour toute occasion socialement importante: circoncision, construction d'une maison, forage d'un puits, etc.

Au jour d'aujourd'hui, cette forme de sacrifice est tombé en désuétude, néanmoins, elle subsiste encore sous deux formes : l'une a trait au sacrifice rituel, qui est pan-berbère, l'autre rentre dans la tradition musulmane dit «*Aid eladha* ». Et c'est à cette dernière que l'auteur fait référence dans son texte : il parle du sacrifice d'Abraham, relaté dans les différentes écritures saintes.

A propos de l'égorgeage (= «*timezliwt* ») en kabyle, Dujardin écrit (2005 :16) :

« *C'est le geste indispensable à tout sacrifice, celui qui rend licite l'animal abattu, en le consacrant par cet acte rituel. L'obligation de cette forme d'exécution (...) est sans doute préislamique* ».

Loin d'être un simple geste utile, l'égorgeage a sa propre symbolique, et obéit à un certain nombre de règles et de rites associés :

- Un geste unique, destiné à trancher rapidement la carotide, manière de vider l'animal de son sang jugé impur, le rendant par-là-même licite, et dans le même temps on prononce la formule sacrificielle *bismillah*.
- Entre hommes, on considère l'égorgeage autant que le fusil, l'une ou l'autre ont pour objet de donner la mort, à tel enseigne ou *tamegret* (= « cou ») signifie « meurtre ».
- Il faut différencier entre égorgeage rituel : immolation en offrande, action de grâce faite aux génies, et action d'égorger (= « *zlu* ») en sacrifice qui est un acte de couper

kabyle.

Le sacrifice abrahamique, c'est la fête du mouton, en acte de soumission à Dieu, où l'on procède à l'immolation de l'animal engraisé à cette fin, en souvenir d'Abraham qui, sur injonction divine reçue en rêve, n'hésita pas à se préparer à immoler son fils net à le consacrer à Dieu, lorsque l'ange Gabriel lui substitua un bœuf.

- Le sacrifice partage, contrairement à (*leidtamegrant*), (*timecret*) ou (*luzia*) avait lieu à plusieurs reprises dans la même année, éventuellement une fois par mois, en engageant tout le village. Les occasions en étaient selon les circonstances : en faveur d'un défunt, célébrer la réintégration d'un émigré, ou encore lorsqu'un danger qu'il fallait conjurer (sécheresse, épidémie, épizootie), menaçait le village. que ces sacrifices partages soient faits à l'initiative d'un particulier ou de l'assemblée (*tajmaet*), ils sont dans tous les cas entérinés et organisés par elle, en un rituel de la communauté villageoise. (pp309-311).

(*gzem*) la tête en simple sanction du monde des hommes, de la justice humaine (Op ; cit. P 127)

Effectivement, l'égorgement peut avoir un aspect sacrificiel. Et dans ce cas, la dimension rituelle prime sur l'acte lui-même d'égorger ou bien celui d'immoler une bête.

Timezliwt dans le sens du sacrifice : c'est une pratique ritualisée, elle obéit à des règles strictes. Selon Dujardin, les sacrifices sont des rites positifs, propitiatoire, destinés à attirer la bénédiction, elle se traduit essentiellement par l'immolation d'un animal (par égorgement). Dans son texte romanesque, Mezdad a bien parlé de cette pratique en faisant référence au sacrifice rituel de l' « *Aid Eladha* ». L'importance de l'acte de l'égorgement ainsi que les rites associés sont résumés dans le passage suivant :

“timezliwt! Yes-s i tfafan yimdanen. Ad t-zluy deffir n umegređ. Ad t-zluy s yiccer! Mačči d izli i yemmezlen!

Zik, zellun arrac deg leïd, armi d yiwen wass, yiwen qqaren-as Smaeil nniqal yezla-t baba-s, yiwen ugeemir akken annect ila-t, qqaren-as Yibrahim. Tagi d taqsit i asen-d-tessawal setti-s asmi tella deg leeqel-is; yecfa-yas Muħend Amezyan. Asmi ara yexten uqcic ad as-nini: “asmi ara timyuređ ad tzelluđ akraren, a bucclayem”. 94

“L'égorgement! Les hommes en font un point d'honneur. Je l'égorgerai de derrière le cou. Je l'égorgerai avec un ongle! Cela nullement n'importe quel égorgement! Dans le temps, on égorgeait les enfants lors de la fête, jusqu'au jour où quelqu'un, qui s'appelait Smail, allait être égorgé par son père, un homme grandeur nature, du nom d'Ibrahim. Celle-ci est une histoire que leur racontait sa grand-mère lorsqu'elle était encore en possession de ses facultés mentales; Mohand Ameziane se souvient d'elle.

Lors de la circoncision d'un enfant, on lui dit: «le jour où tu seras grand, tu égorgeras des moutons, ô moustachu”.

Dans cet extrait, Mezdad insiste sur l'importance de l'acte d'égorgement pour le Kabyle au point où il en fait un point d'honneur. Et les formules qui se rapportent à cet acte ne manquent pas.

Encore une fois, la source Coranique et/Biblique est citée dans le roman. L'auteur rapporte un texte, en relation directe avec l'égorgement, qu'on peut rencontrer dans les livres sacrés. Bien qu'il ne fasse aucune allusion, l'extrait que nous venions de citer est bien connu de la tradition orale. Pleins de récits relatent la mésaventure d'Abraham avec son fils Ismaël. Ce même récit prend source des textes sacrés des traditions Islamiques et chrétiennes (peut être même judaïque), puisque le même texte qu'on retrouve dans les écritures saintes.

4.5.3. Rite maléfique : magie noire

Mezdad parle aussi de pratique maléfique qui s'apparente à un rituel pratiqué par certaines personnes. A l'exemple d'une croyance selon laquelle les âmes quittent leurs tombes tous les jours à l'aube, avant le premier appel à la prière. Si une personne a un problème avec un décédé, elle n'a qu'à se rendre à l'aube sur sa tombe, exhumer le mort, lui arracher une dent qu'elle enterrera, ensuite, dans un autre endroit, puis il revient sur la tombe du mort pour l'enterrer définitivement.

D'après le récit de Mezdad, cette pratique a lieu lorsqu'une femme décède et que le mari perd sa puissance sexuelle. Il n'est un secret pour personne que c'est sa défunte femme qui le cadença, et le seul moyen pour s'en libérer est d'exécuter ce rituel. Lisons dans ce passage

« zriy tessneḍ lmeḍqul ! abrid-nniḍen d wa, acu kan a ur naweḍ yur-s. ma ur as tsemmeḥ yemma-k s yimi-k, ilaq yan ad tt-yeenu id ideg ulac tiziri, mi cwiṭ d ladan, ur ead tafrara. Imir-nni iteffyēn lerwahseg yizekwan. Ad tt-id-issekfel, ad as-yekkes timedlin, ad as-d-yeqlee tuymest, syin ad tt-yermel send ad ifakk ladan, imir ttuyalen lerwah yer yizekwan! Tuymest-nni ad tt-id-yawi yer... » p 38.

« je sais que tu as du bon sens, l'autre solution est celle-ci, quoi qu'on ne souhaite pas en arriver là. Si ta mère ne lui pardonne pas de vie voix, il doit absolument se rendre à sa tombe de nuit, sans clair de la lune, peu avant l'appel à la prière, avant le levé du soleil. C'est à ce moment-là que les âmes quittent les tombes. Il l'exhumera, après avoir ouvert la pierre tombale, il lui arrachera une dent, et l'enterrera avant la fin de l'appel à la prière, au moment où les âmes regagnent leurs tombes ! Cette dent-là l'amena... »

4.5.4. Les esprits et les djinns

Il y a dans le roman de Mezdad un récit relatif aux croyances liées au monde de l'invisible. Les djinns sont des «créatures» appartenant à un monde parallèle au nôtre, ils hantent les arbres, les maisons abandonnées, ou les sources d'eau. Selon les représentations qu'on en fait, les djinns sont capables de causer du malheur à une personne. C'est à cause de leur méchanceté et de leurs pouvoirs maléfiques qu'ils sont craints.

Afin de s'en prémunir, on exécute des rituels d'exorcisme. Souvent, les gens invoquent Dieu, et quelques fois lisent des versets coraniques pour chasser les esprits maléfiques. L'extrait suivant illustre bien ce propos :

« yur-k, aman n Boubhir, ttwazedyen. Win yegren ađar-is deg-sen ma yuy luđu yemnee, ma ur yuy ara luđu ilaq-as ad isemmi 7 n yiberdan, ma ulac ad as-d-alin yef tfednin, ad as-summen adif iyēs!

« yas awal ur d-yeffiy seg yicenfiren, ad ggalley ur henntey, ar Muħend Ueli yebda yettsemmi yetteenni i ssadatimaezuzen. Deg lbađna n wul-is !yuggad leđmun ad as-d-alin yef tfednan!» Tagrest uryu p 138.

“Fais attention, l'eau de Boubhir est hantée. Celui qui mettra son pied dans ces eaux, s'il est en ablutions, il est sauf, s'il n'a pas fait d'ablutions, il doit invoquer Dieu sept fois, sans cela ils lui monteront sur les orteils et lui sucerons moelle et os.

À peine ces mots sortis de sa bouche, je jure sans parjure que Mohand Ouali commença à invoquer Dieu et à appeler les saints bien aimés. Au fond de lui-même, il avait peur que les djinns lui grimpent sur les orteils”

4.5.6. Rite initiatique

Ici, Mezdad parle d'un rite qu'exécutaient les enfants jadis lorsqu'ils faisaient paître leurs bêtes. C'est un rite qui consiste à initier un bouc ou un agneau, dès sa naissance, à s'éloigner du chacal, l'ennemi juré de tous les bergers.

Le berger, prend un bouc ou un agneau par l'oreille dans laquelle il crie trois fois que c'est lui son maître et non pas le chacal. Le lendemain, pour accomplir le rite les bergers mangeront ensemble, à l'endroit où la brebis ou bien la chèvre avait mis bas, une galette beurrée, préparée la veille par la maîtresse de maison à cet effet.

C'est ce que décrit Mezdad dans les lignes suivantes:

« Asmi llan imeksawen, ma turu-yasen tayyaṭ ney tixsi deg lexla, ur ten-iteffey ara leeqel zerren anida ara rren. Mi d-yeffey yiyid ney izimer seg teebbuṭ n yemma-s, arrac-nni ad t-ddmen, ad t-sefden yakk s yifilku ney s waffar iwakken ad as-kksen yifan i d-yewwi yid-s, ad yuṭal d azedgan maḍi. Syin ad t-yeddem bab-is seg tmezzuyt, ad as-isuy: “yur-k ad tettud, ilaq ad tecfuḍ, ameksa d bab-ik, uccen d aedaw-ik!” akken alamma 3 n yiberdan. Dya iceffu! Iyid ney izimer-nni, anida iwala uccen ad yerwel!

Tameddit-nni mi d-nehren, ad tesseww lall n uxxam taqrist s wudi: azekka-nni ad tt-ččen imeksawen deg tardast-nni anida i d-yeyli yiyid ney izimer-nni. Hercen warrac zik. Iḍ d wass p114.

“Du temps où existaient des bergers, si une brebis ou une chèvre met bas dans la nature, ils ne s'affolent pas, ils savent quoi faire. Dès que le bouc ou l'agneau sort du ventre de sa mère, les enfants le porte et l'essuie avec de la fougère ou du chiendent pour lui ôter la pochette amniotique avec laquelle il fut venu, il devient très propre. Ensuite son propriétaire le tire par l'oreille et lui crie : “fais attention, et n'oublies pas, tu dois te souvenir que le berger est ton maître, le chacal ton ennemi! C'est ainsi trois fois. En effet, il se souvient! Le bouc ou l'agneau, là où il aperçoit le chacal, il s'enfuit!

Ce soir-là, où ils reconduisaient les bêtes, la maîtresse de maison prépare une galette au beurre: le lendemain, les bergers la mangeront à l'endroit même où le bouc ou l'agneau voit le jour. Intelligents les enfants de l'époque”.

Des rites comme celui dont on parle ici, en vérité, sont nombreux. Etant dans la société traditionnelle l'élevage est l'une des activités centrale de l'économie de paysans, ceux-ci font, souvent, recours à des rites qui sollicitent la protection des troupeaux et leur prospérité. Il y a plusieurs façons de pratiquer ces rites : tantôt on évoque des formules

« bénéfiques », tantôt on prépare des mets, parfois-même on fait recours à des pratiques qui s'apparente à la magie.

4.6. Représentations et imaginaire

4.6.1. Représentations relatives à la mort

4.6.2. Le retour des morts

Par la suite, l'auteur plonge le lecteur dans le monde de l'au-delà. Il évoque des représentations relatives à l'imaginaire kabyle sur les morts. Le personnage de Malha visitant la tombe de son défunt mari, la replonge dans cet imaginaire des morts. Ce rituel de visite des tombes constitue chez les Kabyles l'un des rituels les plus importants dans la relation des vivants d'avec les morts.

C'est au travers de ses représentations que nous pouvons nous faire une idée sur les relations liant les vivants aux morts. Malha n'aime pas penser aux morts, parce que ces derniers, à leur tour, n'aiment pas qu'on les évoque tout le temps. Les seuls moments où il est possible de les évoquer, c'est à la veille des fêtes religieuses (= « *leewacer* »). Ces jours-là, eux aussi, ont leur part des plats et des mets qu'en prépare à leur mémoire.

Un autre aspect souligné par Mezdad est la relation, cette fois-ci, qu'il y a entre les vivants et la mort elle-même. L'auteur juge qu'il ne faut pas craindre la mort. La mort existe et existera toujours. Elle vit parmi nous et nul n'en échappera.

L'auteur décrit comment survient la mort et le sort de l'âme après avoir quitté le corps. Le soir-même où l'âme quitte le corps, elle revient à la maison parmi les siens, et se transforme en un papillon de nuit, qui tournoie autour de la chandelle; elle se transforme également en vent, traverse les fissures murs pour aller se reposer sur l'oreillette des siens. Elle fait le tour du village, et rend visite aussi à ceux qui lui sont chers. Et c'est ainsi jusqu'au quarantième jour ; là, elle quitte à jamais le monde des vivants pour aller s'installer dans l'éternité parmi les morts.

Cette relation est décrite minutieusement dans les textes de Mezdad:

« Elle déteste se souvenir des morts. Elle craint qu'elles les dérangent. Ceux qui sont dans l'au-delà, n'aiment ceux qui les interpellent à tout instant. Même eux, souffrent dans l'au-delà. Les jours des fêtes, ce n'est pas grave, ils ont leurs parts, ;;;;. Ceux qui sont dans l'au-delà reviennent ces jour-là, ils aiment trouver les choses qu'ils apprécient dans la vie [...] La mort nous accompagne tout le temps, il ne faut pas la craindre. C'est un devoir, elle n'épargnera personne. Ceux de l'au-delà étaient des jeunes, autant qu'il vivraient, les jeunes deviendront dans l'au-delà. C'est ainsi que la vie fonctionne. Si ce n'était pas comme ça, les hommes se mangeront les uns, les autres ! C'est ainsi que Dieu a façonné la vie. On aurait aimé, à chaque fois que quelqu'un meurt, le laisser se reposer en paix.

« C'est uniquement dans les jours des fêtes qu'elle aime se rappeler d'eux. Si ce n'était, aujourd'hui le jour de l'emprunt, considéré également comme une fête, personne ne se rappellera de lui. En plus elle est écœurée. Elle malheureuse, au point de ne plus pouvoir avoir sommeil » Iq d wass (Pp7-8).

Un autre aspect décrit par l'auteur concerne la mort d'un émigré ou d'un exilé. Cette mort diffère de celle d'un homme resté au pays, au village. L'âme de celui qui décède à l'étranger ne connaîtra point le repos éternel, car le chemin de l'au-delà se prolongera. Elle sera à la recherche, d'abord, du chemin qui la ramène à la maison. Son âme doit refaire le chemin inverse, qu'il avait emprunté du temps où il était vivant. Mais mort, ce chemin sera parsemé d'embûches : Il subira la hargne des vagues, et les supplices des éléments lorsqu'il retraversera la mer et les montagnes abruptes; il affrontera le froid, la neige et les ardeurs du soleil, jusqu'à son retour parmi les siens.

Une fois au village, sa souffrance ne s'estompe pas, elle demeure aigues comme premier jour de sa mort, et ceci pendant quarante jours.

L'extrait ci-après l'illustre :

« L'âme le quitte, abandonne sa peau épuisée; l'âme plonge dans les cieux, accompagne les oiseaux et les abeilles produisant du miel.

Le soir, elle retourne à la maison, tournoie autour de la bougie en forme de papillon. Elle vient de nuit avec le vent rasant les murs, et se repose sur l'oreiller de celui qui lui est cher ; elle lui tient compagnie et essuie ses

larmes. Ça continue ainsi jusqu'au quarantième jour, l'âme erre dans le village, là où sont ceux qu'elle aime. Une fois les quarante jours écoulées, elle s'abîme dans les cieux, et atteint sa dernière demeure pour rencontrer fils et parents».

Tahemmut entonna :

- Ô gardien !

Malha aussi :

-Ô gardien de ces lieux !

Elles ont salué le gardien ; pour elles, il est toujours là, et non point exilé ». Id d wass(Pp162)

Enfin, dans un autre récit, Mezdad imagine la vie dans l'au-delà. Ici, il se préoccupe du devenir de l'âme après la mort. Il parle de l'âme se reposant à côté du prophète, et de son profit des plaisirs du paradis. Car quelqu'un qui a une âme pure aura comme récompense l'Eden. Il profitera des prairies vertes à pertes de vue, des fontaines abondantes et fraîches, et d'une ribambelle de femmes dont la beauté n'a point d'égal.

Egalement, l'auteur décrit la réincarnation de l'homme ressuscité, son repos éternel et total : point de souffrances ni d'amertumes. Ni besoin de travailler, ni colères, ni douleurs.

“Celui qui est injuste envers son prochain, s'il le veut il peut appeler la malédiction sur lui, et lui dit: “va, que par Dieu ta sépulture soit hors de ton cimetière!”²⁵ Si tu veux faire mal à quelqu'un dit lui ces paroles, la rancune ne prendra jamais fin autant qu'il vivra.

« On dit que celui qui meurt à l'étranger, il ne se reposera point dans l'au-delà ; l'âme cherchera toujours le chemin du retour au pays de sa naissance. Si d'aucun avait traversé la mer, l'âme aussi doit la retraverser dans l'autre sens, et s'il avait traversé des montagnes, l'âme doit faire aussi le chemin inverse, afin qu'elle revienne chez elle et se reposer.

²⁵ Il y a une forte ressemblance entre cette expression et l'entretien qui s'est déroulé entre le poète Si Mohand et Cheikh Mohand ou Lhocine.

On dit que son purgatoire n'est pas comme celui des autres, il se prolonge au fil des jours, des nuits et des années, péniblement, il marche en vain.

S'il traverse la mer, l'âme est ballotée par les vagues, s'il traverse les montagnes, l'âme est exposée au soleil et à la neige. Point de repos, il ne connaîtra pas la paix éternelle s'il ne retourne pas au pays où il vit le jour, là où sont ses racines. Une fois arrivé, il se repose un peu, se soulageant de son fardeau, et râlant quarante jours durant comme au premier jour de sa mort.

C'est pourquoi, depuis le commencement de l'exil, s'il se trouve deux amis vrais qui vivent ensemble, pas la peine qu'ils se disent certaines vérités, et si l'un d'eux meurt, l'autre doit obligatoirement le rapatrier». Tagrest uryu (Pp 42-43).

« Bien entendu, celui qui décède ira tout droit au paradis, prendra place au coté du prophète. Même s'il a quitté ce monde médiocre dans lequel nous vivons, il changera pour une autre meilleure qu'aucun homme n'a foulée. Il parcourra des vergers à perte de vue, il boira des eaux limpides, et il sera entouré de vierges qui n'ont point connu les vivants».

« Au moment où l'âme quitte le corps, le corps sera enterré, aussi longtemps qu'il demeure là, il ne peut pourrir. Il est vrai que les gens honnêtes ne pourrissent pas. Une fois la souffrance finie, le dernier voyage accompli, une fois le malheur terminé, alors l'âme ordonne au corps : « lève-toi ! ».

Et le corps se lève : la malédiction le quitte, rien de ce qu'il n'aime l'atteint, ni la moindre douleur, ni fièvre, ni faim, ni travail, ni le moindre effort, ni achat ni vente, ni injures, ni stress. Fini les maux, c'est ça le paradis !

Je suis étonné que celui qui ne croit pas aux dernières, puisse croire encore aux premières, si tu ne crois pas au cher paradis, alors comment feras-tu pour affronter la vie ? ». Tegrest uryu (Pp142)

Conclusion

Les récits et les éléments qui font référence à la mythologie, aux représentations et à l'imaginaire kabyle, décrits dans ce chapitre constituent l'essentiel de la textuelle retenue dans les romans de Mezdad.

La diversité des textes faisant références aux mythes rend parfois leur identification difficile. Car, intimement mêlés à l'écriture de l'auteur qui les a intégrés à sa manière de ses textes. Une fois fondus dans les récits romanesques, ils épousent des formes et des aspects nouvellement créés : L'auteur les reprend à son compte pour stigmatiser une situation, caractériser un personnage, ou à des fins purement esthétique.

Cependant, réfléchir et ensuite décrire les formes de coprésence par lesquels se manifestent les hypotextes ainsi que leur fonction dans la construction des hypertextes, sera à n'en pas douter d'un apport certain. Toutefois, certains aspects, que la présente étude élude, méritent une analyse plus approfondies à la lumière d'une critique mythologique ou thématique, une analyse qui aura pour but de mieux se pencher sur le lien entre la mythologie en général et la littérature écrite en kabyle.

Mais avant d'aller plus loin, nous continuerons, pour le moment, à nous intéresser à d'autres aspects caractérisant l'écriture de Mezdad. Il s'agit de récits proches de ceux que nous venons de commenter dans ce chapitre, en l'occurrence la légende ainsi que les récits en lien avec celle-ci, tels que le conte et la fable.

Chapitre 5. Ecriture des légendes, des fables, et des contes

Introduction

Dans le présent chapitre nous nous attellerons à commenter d'autres types de récits repris dans le récit romanesque de Mezdad. Il s'agit de récits en rapport à la légende, au conte, et à la fable.

Comme pour le mythe, il est récurrent de rencontrer, tout au long des trois romans lus, la présence du genre dit « légende », se manifestant sous plusieurs types : nous avons identifié une présence notable de légendes explicatives, des légendes de saints, des récits historiques et d'un certain nombre de récits apologiques. À côté de ces derniers, on a également repéré des récits qui partagent les mêmes traits apparents que les contes et les fables.

Concernant les récits (légende, conte, fable) dont il est question ici, nous tiendrons d'abord, comme nous l'avons fait dans le chapitre précédent, à identifier leur présence dans les récits romanesques. Ensuite, nous procéderons à leur classification selon le genre auquel ils appartiennent, et décrirons le contexte et les modalités de leur insertion.

La classification des hypotextes repérés se fera donc à base de la typologie que nous avons établie dans la partie théorique de ce travail (voir chapitre II), en tenant compte des différentes définitions de chaque genre, ainsi que sa typologie générique, et ensuite nous commenterons le travail effectué par l'auteur dans son hypertexte.

Il est important, au passage, de signaler que dans certains cas les hypotextes se manifestent sous forme d'indices textuels. Ces indices, tels que nous les avons aperçus, fluctuent entre les noms de personnages, des énoncés arrachés à un conte, et des procédés de contage. Dans d'autres cas, les hypotextes se présentent sous formes de textes intégraux. Quant à nous, c'est à ce type d'hypotextes que nous porterons notre intérêt dans ce chapitre.

Mais, avant d'aller plus loin dans notre propos, le rappel de quelques réflexions ayant porté sur l'emprunt de la légende, du conte et de la fable chez Mezdad, nous sera d'un grand intérêt. Ceci dit, nous ne sommes pas les premiers à avoir observé ce phénomène dans l'œuvre de Mezdad *Id d wass*. Les études précédentes (Achili, 2002,2014), (Ameziane, 2002 et

2008), ont eu le mérite de soulever le caractère intertextuel de l'écriture romanesque de Mezdad.

Suivant les commentaires de l'un et de l'autre, l'auteur de *Iḍ d wass* n'a pas manqué d'emprunter à la tradition l'un de ces genres les plus importants, en l'occurrence, le conte.

Achili a, effectivement, montré que l'emprunt au conte constitue l'une des caractéristiques majeures du style de Mezdad. Ainsi, il a fécondé sa narration en utilisant l'une des techniques les plus importantes dans la narration romanesque, voire, l'enchâssement, une technique qui permet d'inclure des récits secondaires dans le récit principal. Par cette technique, l'auteur a pu intégrer au sein de son écriture une multitude de récits et de textes empruntés à la littérature traditionnelle.

Ces mêmes remarques ont été, par la suite, confirmées par les travaux d'Ameziane : Il a dégagé et commenté un certains nombres d'éléments appartenant au conte, à la fable, et à la légende, lesquels éléments sont insérés et écrits dans *Iḍ d wass* (= « le jour et la nuit »), à l'instar des éléments tels que les personnages de l'ogresse (= « *tteryel* »), de l'ogre (= « *awayzen* ») et de l'hydre (= « *talafsa* »). Il a également soulevé la présence des expressions et des vocables qui renvoient au conte et à la fable. Ce sont des expressions qui se substituent à la situation initiale ou finale des contes. De même pour la légende²⁶, sa présence se ressent par des indices variés et nombreux. Mezdad, confirme Ameziane (2002,2008), n'a pas manqué de citer les noms des personnages connus dans la tradition islamique tel que Sidna Ali ou Sidna Ybrahim.

Si les observations faites par Achili et Ameziane s'avèrent pertinentes, il n'en reste pas moins, que des réserves sont à prendre quant à leurs insuffisances. En effet, d'après notre lecture, l'emprunt n'est pas limité aux simples fragments se rapportant à ces genres. Il va bien au-delà, car on a remarqué que des récits entiers sont rapportés par Mezdad dans *Iḍ d wass*. Et il en va de même pour les deux autres romans *Tagrest uryu* et *Ass-nni*.

Il est à souligner que Mezdad ne les reprend pas en l'état. Il intervient sur le mode de narration et sur la manière de les énoncer : Les formules stéréotypes du conte traditionnel sont modifiées ; à chaque récit, il confère une situation nouvelle correspondant au contexte dans

²⁶Ameziane range dans cette catégorie le mythe *amerḍil* « le jour de l'emprunt », pour lui il s'agit d'une légende, par conte nous, dans ce travail, nous l'avons rangé dans la catégorie « mythe ». (Voir chapitre VII).

lequel il veut l'insérer. Les procédés de narration sont retravaillés ainsi que la situation d'énonciation (comme le contage pendant le jour) ont été introduits.

Toutefois, le choix des récits repris n'est pas anodin. Les récits sont en étroite relation avec les personnages et les événements du roman. Chaque récit, l'auteur l'adapte à l'énonciation du narrateur. L'insertion des récits sont convoqués à des moments charnières du récit romanesque. Sûrement, les hypotextes répondent à des besoins du récit romanesque. En effet, chaque récit est lié à une situation particulière qui laisse apparaître une sorte d'alternance entre le discours de l'auteur et le discours emprunté. Ainsi, le lecteur bascule dans la lecture des trois romans entre ces deux types narrations: tantôt, il suit le cheminement de l'histoire que développe l'auteur, tantôt il bascule dans le monde des récits empruntés, sans perdre de vue le fil de la narration et la succession des événements auxquels sont associés les hypotextes.

Dans la suite de ce chapitre, nous commencerons d'abord par classer les textes appartenant à la légende, ensuite nous classerons ceux du conte et de la fable.

5.1. Légendes et récits historiques

5.1.1. Légendes explicatives

5.1.1.1. Légende de « Tala Ufella »

Ce récit, que nous avons rangé dans la catégorie de légende explicative, relate l'histoire d'une source d'eau. Il explique son parcours et son importance pour le village kabyle. De par son contenu réaliste, il relate comment les habitants d'un village se sont débarrassé d'un de leurs habitants pour le fait qu'il a découvert l'origine de la source, de ce fait, la connaissance de l'origine de la source n'est plus un secret, elle peut être divulguée, et des âmes malintentionnées, ou des villages adverses peuvent, pour de multiples raisons, empoisonner la source. C'est la raison principale de la mort de cet homme.

« Tala oufella. En vérité, un village sans fontaine ne peu être considéré ainsi. De ce que l'on dit, même aux périodes sèches, même si les autres villages manquent d'eau, ce village en l'occurrence n'en a jamais manqué. La terre tout le temps verdoyante, même l'été période la plus sèche de l'année. Chaque maison possède une petite source satisfaisante pour tous les besoins en eau. Ce village est adossé

à une colline, comme pour s'abriter. C'est la raison pour laquelle l'eau de la montagne passe obligatoirement par ce village. De plus, c'est le premier village côtoyant les cimes rocheuses. C'est une fois que ce village est satisfait en eau que les autres reçoivent leur part.

Jadis, il y avait un village appelé Tala Oufella Timjerjert. Voici l'histoire que le père de Salem lui raconta dans sa prime enfance, il l'avait apprise à son tour en l'état, et depuis on se la raconte de génération en génération...

Comme dans un conte, la source, hiver comme été, coule tout le temps.

Il y avait un homme qui ne valait pas grand chose. Il était tout le temps en vadrouille, point de village qu'il ne visita, point de montagnes qu'il n'approcha : là où son œil se porte, son pied doit suivre. Souvent, il quitte le village un à deux mois durant, et à son retour il prend place au conseil du village, et relate aux gens ce qu'il a vu. Eux, attentifs à son histoire, hochait la tête ; en effet, ceux qui ne sont jamais sorti du village ne pouvaient croire ses propos : les gens disent de ses propos : « il y a à boire et à manger ».

Un jour, au conseil du village, les habitants en discutant avaient évoqué le problème de l'eau.

L'un dit : cette année il y a assez d'eau.

L'autre ajoute : c'est grâce au sacrifice commis, et les gardiens tutélaires nous ont acquiescés.

*Il y va du propos de chacun. Et l'homme vadrouilleur s'avança et pris la parole :
-des eaux de notre village et celles des villages voisins, moi je sais d'où elles viennent et coulent. Elles coulent depuis une source qu'on appelle Tala Oufella timjerjert. C'est de là que ruisselle toute l'eau de notre région.*

La majorité des hommes qui étaient là présents commençaient à chuchoter.

L'un disait :

- Il recommence ses mensonges. Par Dieu je ne reste plus ici !

En effet, il se leva et d'autres, mécontents eux-aussi, le suivirent.

Le mis en cause ajoute :

- *Si vous ne me croyez pas, donnez moi trois jours, je vous apporterai une preuve tangible. Je mettrai le son de blé dans Tala Oufella Timjerjert, et, il parviendra à toutes les sources du village.*

La parole s'arrêta là. Tôt, le lendemain matin, l'homme prit son chemin vers la source en question. Il porta avec lui un sac de son de blé propre à son village, pour éviter les spéculations.

Deux jours plus tard, il arriva à la source, et versa le son de blé là où il fallait. Ensuite il rentra à la maison. La marche de l'eau n'est pas celles des hommes : le son de blé arriva le premier à la source du village ! Dès son retour au village, les villageois étaient en attente, étonnés, contrariés, muets, appréhendant que cet homme-là pourrait les exterminer.

On dit que le clou apparent, c'est lui qui prend les coups ! A peine une semaine passée, il n'était pas revenu du souk. Depuis, il n'a plus donné signe de vie, et les histoires au sujet de sa disparition allèrent bon train. Les uns disaient qu'il avait été tué de crainte qu'il empoisonne l'eau du village et d'exterminer ses habitants, les autres disaient qu'il décéda au cours du pèlerinage à la Mecque, c'est là où l'avait appelé son destin, quoi qu'il n'ait jamais pratiqué la prière. C'est pour ça que personne aujourd'hui ne sait où se situe la source Tala timğerğert.

Peut être Salem et ses compagnons, là, y passent la nuit ! ». Tagrest uryu (Pp111)

5.1.1.2. Légende de la construction des villages (« *Asmi ssalayen tudrin* »)

Le récit qui suit est dans *Iđ d wass*. Il est formé de deux parties. L'incipit avec lequel l'auteur commence l'histoire nous suggère qu'il s'agit d'un seul récit. Dans la première partie, l'auteur raconte une histoire qui s'est déroulée aux temps anciens, à l'époque où les villages étaient entourés d'arbres géants et d'animaux sauvages. Ces derniers, féroces et dangereux, empêchaient les habitants d'aller d'un village à un autre sans compagnie ni armes afin de se défendre.

La seconde partie, quant à elle, est liée à la première par l'articulateur *ihi* (= « *donc* »), elle répond mieux à la narration romanesque développée par l'auteur. Car, cette

seconde partie est venue préciser les pensées de Malha d'avec le cimetière lors de son retour d'un enterrement. Une histoire selon laquelle les premiers habitants de ce village ont scellé un pacte qui stipule l'égalité entre les morts et les vivants, et que le cimetière soit aménagé à l'image d'un village.

Mais, un différent survient sur le choix de l'emplacement du cimetière : les uns disent à l'est, les autres à l'ouest ; une dispute éclate entre les villageois et finit en un conflit sanglant. Ce n'est qu'après l'intervention d'un sage que le conflit se résorba. Il proposa alors de choisir un emplacement en regards des habitants du village, et que chacun d'entre eux puisse le voir lorsqu'il se lève le matin sur le chemin du travail et en allant se coucher: une façon de leur rappeler qu'il n'y a point de limite entre la vie et la mort. Voilà en substance l'essentiel du récit.

Revenons maintenant au contexte et à la manière de son insertion dans le roman. D'après notre lecture, la finalité de ce récit consiste, tout d'abord, à enseigner une sagesse : l'entêtement n'engendre que le sang ; ensuite, celle d'expliquer pourquoi les cimetières, en Kabylie, se situent toujours en face des villages, et en regards des habitants.

Ce récit est cité en utilisant les procédés narratifs connus dans les récits oraux. L'invention de l'auteur, se limite à la création d'incipit qui fait basculer le lecteur d'un récit à un autre, pourtant, sans heurter sa sensibilité. Par cet incipit, l'auteur permet au lecteur de passer d'un niveau narratif à un autre et de baigner, à la fois, dans le monde du roman et dans celui du récit traditionnel d'une façon générale.

Les indices qui montrent le rapport entre la narration orale et la narration du conte écrit sont divers et nombreux. On trouve l'usage des expressions telles que « *zik, asmi* » ou par les usages de certaines formules *arbres géants, animaux qui avalent les hommes*. Ici l'auteur se situe par rapport au contexte d'origine de la légende, telle qu'elle est raconté dans l'oralité, mais avec un préambule quise prolonge pour donner place à un autre mode de narration par lequel le conte traditionnel s'efface et cède sa place à celui écrit par l'auteur. Lisons cet extrait :

« Dans les temps reculés, lorsque l'homme commence à construire des villages, on raconte que notre pays était une forêt et maquis dense, avec des arbres géants se perdant dans les cieux.

Les forêts regorgeaient d'animaux sauvages, de ceux qui avalent les hommes. Personne ne pouvait sortir du village seul, sans compagnie. Les gens portaient en groupe ou par deux, et portent avec eux des armes.

Quelles armes portaient-ils à cette époque-là ? L'un portait une matraque, l'autre une faucheuse ou une fourche. Il y a ceux qui portaient avec eux un tambour et une flûte. A cette époque-là, le tambour et la flûte étaient plus efficaces que les armes : ils faisaient plus de peur aux animaux que toute autre arme. Lions, tigres ou léopards, tous, dès qu'ils entendent le son de ses instruments, ils prennent fuite et se cachent dans leurs tanières, et ils ne sortent plus. Les ogres et les ogresses avaient également peur des sons des tambours et des flûtes.

Un jour, les habitants d'un village, partaient en forêt à la quête du bois. L'hiver de cette année-là était très rude. Ils partirent tôt le matin, les tambours et les flûtes résonnaient à mille lieux à la ronde, le soleil commençait à darder ses rayons chauds sur tout le territoire.

Les villageois pénétrèrent au milieu de la forêt sauvage, ils ont coupé du bois jusqu'à la fatigue, rien n'est venu les déranger, ils ont pris possession de la forêt.

En plein milieu d'un beau temps, et dans une ambiance festive, pendant que les villageois coupaient du bois, conversaient, s'amusait avec flûte et tambour ; soudainement le ciel se couvrit de nuages. Fusèrent des éclairs et des tonnerres retentirent, et il se mit à pleuvoir des cordes. Les villageois se disaient : « ça suffit pour aujourd'hui ». Et ainsi, ils emportèrent le bois sur le chemin du retour.

Aux premiers pas, le tambour se mouilla, et ne résonnait plus. La peur commença à les gagner. Ils se rendaient compte qu'ils étaient dans une mauvaise posture et ils commençaient à accélérer le pas.

Les animaux, n'entendaient plus de vacarme causé par les villageois, de ce fait Ils leur tombèrent dessus et les dévorèrent jusqu'au dernier. Depuis, on disait : «C'est en été qu'on prépare l'hiver»

Alors, lorsqu'on avait commencé à construire les villages, les habitants se sont entendus que le déroulement de la vie sera mis sur le même pied d'égalité que la mort. Le cimetière sera choisi comme le village. Ainsi, ils avaient choisi un emplacement. Certains disaient : « choisissons l'est, pour que les morts réchauffent leurs os, par contre les autres ont choisi l'ouest pour se protéger du soleil ». Aucune partie ne voulait faire la moindre concession, jusqu'au déclenchement de la dispute.

A cette époque-là, la dispute battait son plein, jusqu'à en faire des morts. Un vieux, intervint en disant : « le village n'est pas encore achevée, qu'on l'a entaché de sang et de tombes. L'endroit du cimetière doit être à notre vue, Il faut qu'on le voie tous les jours, matin et soir. Comme ça on ne perdra pas de vue nos morts, on n'oubliera pas l'au-delà, pour qu'on se souviennent d'eux, et leur tiendront compagnie ».

Alors, les habitants se sont mis d'accord, et depuis, l'emplacement du cimetière est toujours en face du village. Il se situe sur le chemin des champs, ou bien sur le chemin du marché, ou sur celui de la fontaine ». Id d wass (p130).

5.1.1.3. Légende de la chamelle « *Taqsiṭ n telyemt* »

Mezdad parle de l'assemblée du village et montre son importance. Selon ses dires, elle occupait, dans le temps, une place principale dans la vie des gens : c'est là où tout les problèmes du village se réglaient, c'est pourquoi son emplacement se situe toujours au milieu du village. Qu'elle est plus ancienne que village lui-même. Mais maintenant, elle n'a plus le même intérêt dont elle jouissait à l'époque. Elle n'est qu'une ancienne construction qui subit les éléments où les enfants jouent au cache-cache.

Le récit qui suit, relate l'arrivée du premier habitant à cette colline, comment s'est installé et a choisi l'emplacement du conseil du village. Selon cette légende le premier

arrivant montait une chamelle et c'est à l'endroit où elle accroupit qui est devenu actuellement le conseil du village²⁷.

Mais, le commentaire de l'auteur laisse entendre que, celui qui s'est installé ici pour la première fois, n'a pas monté une chamelle mais plutôt une ânesse. Car une chamelle n'est pas un animal des montagnes, c'est seulement la mémoire collective qui confond entre les deux bêtes, et on a fini par retenir l'histoire de la chamelle.

“L'assemblée est au centre du village. Arrivée au centre du village Malha a eu raison de la montée. Maintenant, c'est la descente jusqu'à sa maison. Aujourd'hui l'assemblée est vide, vu le froid qui sévit. Ceux qui ne travaillent pas s'agglutinent autour de l'âtre. Il n'y a à dire pour ceux qui travaillent...

« L'assemblée, d'existence ancienne, se souvient de la construction du village, c'est un hall entouré de banquettes sur lesquelles s'asseyaient les hommes chaque soir. C'est ici que se règlent les conflits. Jadis, les gens faisaient leur prière ici, et maintenant on y joue à cache-cache. La placette de l'assemblée s'est détériorée, au moindre souffle du vent, les tuiles s'envolent. Tous les ans les villageois organisent deux à trois volontariats pour la réparer. C'est comme ça depuis longtemps, quoi que les gens fassent, l'assemblée subit toujours la force des éléments.

On raconte que quand le premier arriva ici, il a fait venir sa chamelle en premier. Il a déclaré : « là où elle s'accroupira sera l'emplacement où je construirai la mosquée ». A son accroupissement, il la déchargea, enleva sa scelle, et fit sa prière. Il a clamé : « mais quel froid ! Tu n'as trouvé que cet endroit, malheureuse? Mais on dit que c'est la première parole qui compte.

À la fin de la prière, il prit son dîner. Ensuite il alluma une torche pour se rendre visible des villageois. Le feu éloigne également les animaux sauvages qui peuplaient la forêt à cette époque, ainsi que les ogres et les ogresses.

27. Ce récit partage des traits avec l'histoire du prophète Mahomet lors de son voyage de la Mecque à Médine. L'endroit de la première mosquée de l'ère islamique a été construite à l'endroit où s'est arrêtée la chamelle montée par le prophète.

Mais, même si les anciens nous contaient cette histoire, on se demande d'où peut bien passer cette chamelle à travers ces montagnes. Beaucoup de gens affirment plutôt que c'est une ânesse que le premier arrivant avait amené avec lui. Plus les années passent, plus les gens oublient, et l'ânesse muta en chamelle dans leur tête » Iq d wass (p134).

5.1.1.4. Légendes de saints²⁸

5.1.1.4.1. La légende du bateau (« *Lbabur* »)²⁹

28Concernant ce terme de saints, et afin de permettre une meilleure compréhension de notre propos, nous avons repris en intégralité une notice de Camille Lacoste-Dujardin, développées dans, *dictionnaire de la culture berbère en Kabylie*, 2005, La Découverte, paris. Voilà ce qu'elle a écrit à ce propos : La Kabylie abonde en saints de plus ou moins grande renommée. La légende rapporte l'histoire des quatre grands saints fondateurs des principaux centres religieux, ou *zaouïa*, de Kabylie. Ils se seraient rencontrés et seraient demeurés ensemble quelques temps de retraite commune, en un haut lieu du Djurdjura : le col de TiziBerth, un peu à l'est de Tirourda. Ces saints étaient Sidi Mansour, Sidi Ahmed U Dris, Sidi Ahmad U Malek et Sidi Abd el Rahman al Yalouli, qui se seraient alors partagé l'influence religieuse sur les Kabyles en fondant chacun au moins un important établissement religieux en Kabylie.

D'autres saints sont de réputation plus locale, Ils ont seulement un mausolée, tantôt abritant leur tombeau, tantôt plus simplement marquant un lieu où le saint homme est réputé avoir séjourné : site souvent remarquable où se perpétuent aussi très souvent des rites traditionnels antérieurs à l'islamisation (rochers, grottes, sources, proximité du rivage, éminences marquantes), et où a été bâti ce sanctuaire, le plus souvent à coupole (*taqubat*), aussi appelés « marabout ».

La plus part de ces saints méritent le titre de *Sidi* (Monsieur), dont ont fait précéder leur nom. Quasiment chaque tribu a son saint protecteur révérend, souvent fondateur et éponyme de la tribu(...) son sanctuaire est visité en pèlerinage, surtout par des femmes qui viennent lui demander de remédier à leurs problèmes : retard des jeunes filles au mariage, stérilité, retour des absents, tout en accomplissant différents rites. Le chemin qui mène aux sanctuaires comme leurs environs sont souvent aussi les lieux d'élection de gardiens (*iàassasen/ aàssas*). (313)

29Certains lieux remarquables sont tenus pour abriter des *ièssasen* (gardiens), génies protecteurs que l'on se doit de respecter. Chaque construction a son *aeessas*, les fontaines, les maisons, *tajmaet*, même le village a son *aeessas*. Dans la nature ils habitent les vieux arbres, des sources, des rochers, des grottes, des cercles ou des tas de pierres, une construction vide abritant ou non la tombe d'un saint. On les salue, on leur dépose des offrandes, à chaque fois, ils veillent à la conduite des hommes. En leurs sanctuaires les femmes allument des bougies, pleines de pratiques rituelles. Ce sont des assemblées festives. Ils ne sont plus pratiqués comme avant. (pp16-17).

Un autre récit qui est, de par sa thématique, à trait à la légende des saints. Quoiqu'il ne relate pas la vie d'un saint particulier ou l'histoire d'un mausolée, tel qu'on le connaît dans ce genre de récit et dans la tradition kabyle. Bien au contraire, l'intérêt porte, plutôt, sur leurs pouvoirs bienfaisants.

D'après la tradition, les saints sont dotés de pouvoirs et de forces bienfaisantes. Ils sont à la fois respectés et craints par les gens, et ils leur offre des offrandes afin d'attirer leur protection, ou pour éloigner leur châtement.

Ainsi, Mezdad fait redécouvrir au lecteur l'importance des saints dans l'imaginaire kabyle, et montre l'influence qu'ils exercent sur les gens. Pour bien illustrer cette idée, s'appuie sur un récit qui met en scène un bateau sur le point de couler.

En effet, selon la légende examinée ici, un bateau qui allait sombrer a été miraculeusement sauvé grâce à l'appel d'un voyageur qui a sollicité leurs pouvoirs bienfaisants.

D'après le récit, toutes les tentatives des marins pour le sauver étaient en vain. Devant une telle situation désespérée, un Kabyle assis dans un coin du bateau, a appelé les saints six fois, sans que cela ait un effet, à la septième fois, la mer s'est stabilisée et le bateau a retrouvé son équilibre.

«Les saints, à l'époque, les gens exauçaient leurs volontés. Eux, à leur tour, ne nous abandonne jamais. Nous, on leur multiplie les offrandes, on les respecte, eux, de leur côté, nous assure leur protection. Ils nous protègent. Ils sont à nos côtés dès qu'on en a besoin. À l'exil comme ici, sur terre ou sur mer, ils sont toujours là pour nous.

On raconte, qu'une fois, un bateau à destination de France, plein de voyageurs, risquait de chavirer à cause d'une tempête. La situation devenait désespérée et les marins n'en pouvaient rien. Le capitaine du navire cria : «sauvez-vous».

Les marins commencèrent alors à préparer les barques, tandis que le bateau commençait à couler. Un voyageur de chez nous appela les saints. Il les supplia

six fois en vain, à la septième, soudainement, la mer se calmait et le bateau retrouva son équilibre. Au grand étonnement des voyageurs, des marins et du capitaine, personne n'avait rien compris comment la mer s'est calmée.

Les voyageurs commençaient à spéculer sur ce qui vient de se passer, aucune explication n'a été trouvée. Et l'homme déclara : « c'est grâce aux saints, je les ai supplié et ils nous ont sauvés. Et le capitaine le récompensa avec beaucoup d'argent, il le rendait très riche ».

Mais, il arrive que les saints, quand on suit plus leurs commandements, se vengent de nous. Ils nous abandonnent. On devient comme un troupeau sans berger, qui devient vulnérable au moindre risque. Tout devient obscur; on ne sait même plus où mettre nos pieds, puisque les yeux sont aveuglés. Une fois un malheur est arrivé, que ce soit une guerre ou une autre épreuve, une fois on est affamé, c'est uniquement à ce moment-là que les gens se rappellent des saints.

Ils nous laissent tranquille pour l'amour de Dieu, pour l'amour des gens sains, ceux qui ne se préoccupant que de leur problèmes, pour l'amour des gens intègres. Pour l'amour des nourrissons. Pour l'amour de ceux qui se sont repentis sincèrement, pas comme ceux qui volent au nom de Dieu" Iq d wass (P153).

5.1.1.5. Récits historiques

5.1.1.5.1. Le récit de la plaine de Tadjja (« Azayar n Teeja »)

Dans ce récit réaliste, l'auteur rapporte la manière dont les colonisateurs Turques et ensuite Français, ont spolié les terres kabyles.

Il relate l'histoire d'une plaine appelée *Taeja*, un endroit d'existence, probablement réelle. Avant la conquête turque, elle faisait vivre les paysans Kabyles; c'était leur grenier de blé et d'orge qui leur assurait une vie décente.

Les Turques avaient compris l'enjeu de cette plaine: celui qui y mettra la main dessus, privera les Kabyles du moyen primordial à leur subsistance, et les pousser ainsi à se soumettre au Sultan. C'est pourquoi ils s'acharnaient pendant dix ans pour leur prendre cette terre.

Suite à cette guerre de dix ans contre les Turques, la vallée resta durant toute cette période sans être cultivée, ce qui a engendré des années de famine et de ruine pour les Kabyles.

Pendant ce temps, les Turques n'ont pas subi le même préjudice que les Kabyles. Eux, ils étaient puissants, la plaine en question ne les intéressaient pas autant que la soumission des Kabyles.

La famine qui a sévi parmi les Kabyles a entraîné la peste noire, une épidémie qui a failli les exterminer³⁰. Les Turques alors envoyaient leurs émissaires proposant aux Kabyles l'obéissance au Sultan. Mais la famine a poussé les kabyles à se solidariser. Cette solidarité a eu comme conséquence de déloger les Turques et de récupérer la vallée.

A la conquête française, l'administration coloniale avait suivi le même mode opératoire. La première chose qu'elle avait faite était de priver les Kabyles de cette plaine. Elle l'avait départagé en parcelles entre les colons, et les Kabyles n'avaient plus de quoi se nourrir.

Ce récit, repris par Mezdad dans son roman, correspond selon notre lecture à deux situations : l'une est que la plaine en question est devenue, dans le récit romanesque, un espace construit, plein d'usine, et c'est là que se déroule une partie des événements du roman. Mohand Ameziane, l'un des personnages principaux du roman *Iḍ d wass*, travaille dans une usine construite dans cette plaine. La seconde, est que les terres appartenant aux Kabyles sont devenues, après l'indépendance de l'Algérie en 1962, la propriété de l'État, autrement-dit elles leur appartiennent plus.

L'auteur a comparé la confiscation de l'État algérien, après l'indépendance, des terres des montagnards à celle des Français et avant eux les Turques, c'est-à-dire, ils les ont dépossédés des terres de leurs ancêtres.

«Tadja, elle aussi, a son histoire. Elle se situe à côté de la plaine des Amraoua. Elle est entourée par les montagnes tells des cils autour des yeux. Depuis le temps, tout les conquéreurs sont passes par là. De “ bout en bout”. Beaucoup d'évènements se sont produits, si les montagnes, les rivières et le ciel on tune

³⁰Dans un autre endroit dans *Iḍ d wass*, Mezdad relate un récit qui, selon lequel, la peste noire est arrivée en Kabylie avec l'arrivée de Turques.(voir supra).

langue, ils raconteront beaucoup de choses. Mais les montagnes, les rivières et le ciel sont muets.

La plaine de Tadj, dans le temps, était la propriété des montagnards. Ils y cultivaient le blé et l'orge. Elle satisfaisait largement leur besoin en la matière, d'autant qu'on était tout le temps en guerre. Les conquérants se rendirent compte de son importance pour nous. Ils savaient que cette plaine était le grenier des montagnards. Celui qui mettra la main dessus, mettra la main sur ses habitants

A la conquête turque, après dix ans de guerre, aucune parcelle n'a été cultivée durant cette période. Elle s'est devenue une terre jachère. La plaine où se trouvaient les terres fertiles se transformait en un désert. Elle a été arrosée par le sang. Tandis que jadis on l'arrosait avec de l'eau et de la sueur. C'était insupportable de la voir en tel état, elle devenait terrifiante, alors que dans le temps c'était la paix totale ; dix ans de dévastation et de malheur et personne n'avait plus semé la moindre graine. Et la famine toucha les montagnards ; beaucoup sont morts.

Les Turques, eux, ne se souciaient guère d'une telle situation, ils attendaient à ce que les montagnards négociaient la paix. Ils engageaient des agents dans les marchés de Ssebt, Bordj Sebaou et Mnayel, incitaient les habitants à rentrer dans l'ordre établi par les Turques, en fustigeant : « nous sommes tous des musulmans, et nous sommes tous frères on a une seule nation, un seul sultan, il est Turque »

Cette offre du sultan n'a pas pu convaincre les Kabyles. Beaucoup sont morts dans leurs villages à cause de la famine. Elle a engendré la peste. La population a diminué d'une façon significative, au point où toute la Kabylie était vidée de sa population. Cette situation a perduré jusqu'à ce que les tribus se soient unies et nommèrent un chef des At Jennad ou des At Ghobri. Les turques abandonnèrent la plaine, ils craignaient l'union des montagnards.

*A la conquête française, c'était le même mode opératoire, elle nous privait de la plaine. Elle l'avait répartie comme des tranches d'une galette et l'avait offerte à ses enfants. Les Kabyles, assistaient impuissants à ce qui se faisait à leur détriment. Le blé est exporté au-delà de la mère, tandis que dans les villages, les gens ne trouvaient pas quoi mangé ». *Iḍ d wass* (Pp39-40).*

5.1.1.5.2. Le récit de la peste noire («Tterka »)

Le récit qui suivra, raconte l'histoire d'une épidémie qui a sévi en Kabylie : La peste noire. C'est une épidémie que les Kabyles ne connaissaient pas auparavant, elle est arrivée avec des l'arrivée des Turques. Ne sachant quoi faire devant sa force exterminatrice, elle a ravagé une grande partie de la population. C'est pourquoi, aujourd'hui, ses ravages sont restés graver dans la mémoire collective kabyle.

Par ce récit, Mezdad veut transmettre un témoignage sur les souffrances que causait la peste aux gens. En voici les récits :

« Même si on n'a pas une bonne mémoire, parce que notre mémoire n'a jamais été écrite, on ne retient que ce que les gens relatent de bouche à oreille, l'histoire de la peste noire n'a jamais été oubliée par les vieux. Ils l'a racontaient à chaque occasion, le soir autour du feu, comme lorsqu'on conte des contes, seulement l'histoire ne commence pas « Amacahu », celui qui racontait savait d'avance que les évènements qu'il relatera sont pris pour de vrais, ce ne sont pas le fait de sa propre imagination, ce sont des évènements vécus réellement et gravé dans les mémoires, il commençait son récit ainsi :

Dans les temps anciens, lorsque la peste avait apparue pour la première fois dans notre pays, les gens tombaient comme des mouches, aucun médicament ne pouvait l'arrêter, aucun Taleb ne pouvait lui faire face par ses talismans. Ils avaient tout tenté, mais en vain, aucune aide ni solution en vue, les gens avait perdu la tête, au moindre soupçon de maladie, on brûlait la maison avec tout ce qui était dedans.

Ensuite, la personne atteinte sera mise en quarantaine et personne ne s'approchait d'elle : cette règle était valable pour tous. C'était ses parents qui s'en chargeaient de son déplacement vers la chaumière, situait sur une hauteur, à coté du cimetière. Ils lui ordonnaient :

- C'est la volonté de Dieu, soit courageux, dès que tu ressens que ton heure est venue, mets toi dans le sac, et demande au plus proche de toi de te jeter du haut.

Il dégringolait, on l'appelait la mort par dégringolade, c'est une mort atroce, que Dieu nous épargne et vous d'une telle fin. La population est décimée, les maisons brûlées, et les survivants ont quitté les villages.

La peste noire avait été apportée par les Turques, elle arrivait de l'autre côté de la mer, quand elle avait gagné le pays, elle faisait des ravages tel un feu : elle a tout décimé dans son passage. C'était une maladie à laquelle nous n'étions pas préparé, on l'ignorait, c'est la raison pour laquelle elle avait fait autant de dégâts, elle ne s'était pas arrêter jusqu' à ce qu'un 9em de la population a été exterminé. Le seule remède c'était le feu, toutes les maisons étaient brûlées avec tout ce qu'il y avait à l'intérieur : vivres, ustensiles, tapis. On avait tout perdu, on avait même plus des vêtements, ni un abri, on avait du repartir à zéro.

Comment un peuple qui n'a jamais écrit sa mémoire peut-il la garder ? L'histoire de la peste est gravée dans les mémoires, elle revient fréquemment dans les discussions, même après 300 ans, parce qu'elle avait tué beaucoup de gens. Tant qu'elle est encore dans les mémoires, les gens sauront comment s'y prendre si jamais un jour elle reviendra.

Quand le chef du village terminait son discours, un autre disait :

- En tout cas, on ne peut pas faire face à la peste en nous cachons. C'est la volonté de Dieu, on y peut rien devant Dieu ». Tagrest uryu 101-102

5.1.1.6. Récits sur les femmes

5.1.1.6.1. L'homme qui battait sa femme (« *tiyyita n tmeffut* »)

Un autre récit, dans lequel l'auteur relate l'histoire de deux amis qui, l'un est très fâché contre l'autre à cause de son attitude vis-à-vis des femmes.

En effet, dans une soirée où il a été invité à un dîner, l'hôte remarqua que la femme de son ami ne lui voue aucun respect. En deux reprises il l'ordonnait à faire des tâches mais elle refuse de s'exécuter, et à la troisième elle lui a crié dessus. La réaction de la femme envers son mari, selon son ami, est une attitude inadmissible. Elle méritait un sévère châtement, mais son ami est resté figer sans faire quelque chose.

Ne pouvant plus supporter l'attitude de son ami, qui a subi l'affront, il quitte la maison, et alla frapper sa propre femme. Le lendemain lorsque sa femme lui demanda pourquoi il l'a battu sans raison valable, il lui raconte ce qui s'est passé avec la femme de son ami.

« Tel qu'il est consigné dans la tradition de nos ancêtres, la nourriture manquera à celui qui ne bat sa femme. A la belle époque, ils disaient : « la femme, il faut la battre sans ou avec une raison, si toi tu ne sais pas pourquoi, elle, elle le sait ».

J'étais encore gosse quand ma grand-mère racontait cette histoire :

Un jour, mon grand-père passait chez un ami avec qui il s'entendait bien. Ils se rendaient souvent visite et ils partageaient beaucoup de choses. Il l'aidait à planter des figuiers, mon grand-père avait un don, là où il plante un figuier sa réussite est garanti. Ils travaillaient jusqu'à la tombée de la nuit. De retour au village, son ami l'invita à dîner chez lui.

Juste après le dîner, l'homme appela à sa femme. Elle a fait la sourde oreille une première fois. Il l'appela une seconde fois, pareil, à la troisième fois, elle lui a répondu avec acharnement :

- Je t'ai entendu ! tu me prends pour une sourde ? Parbleu !

L'homme se taisait, il craignait qu'elle l'humilie davantage. Mon grand-père posait sa cuillère : il s'attendait à ce que son ami battra sa femme ! Il attendait un instant, son ami n'a pas soufflé un mot de plus. Il avait un nerf s'est contracté entre ses yeux, il dit :

- A chaque fois qu'on a des un invité elle me fait le même coup.

Mon grand-père lui rétorqua :

-Moi, ça y est, j'ai plus faim.

Il entra à la maison en courant, il ronflait comme s'il avait soulevé des tonnes. A son entrée a la maison, il trouva ma grand-mère entrain de bercer son bébé. Il la tirait des cheveux, et essuyait avec la chambre. Tout en la battant et l'injuriant.

Le lendemain, une fois il se calmait, elle lui demandait :

- Je t'en prie de m'expliquer pour quelle raison tu m'as battu hier soir ?

Il lui relatait ce qui se passait chez son ami :

- Elle l'avait humilié, en plus c'était en ma présence, toi aussi, si je me laisse faire, tu feras autant, comme ça on est quitte ». Ass-nni (pp 55-56)

5.1.1.6.2. L'homme et sa femme (« Argaz d tmeṭṭut-is »)

Un autre récit se rapportant aux femmes, est un récit d'un homme qui, à la moindre occasion, battait sa femme mais avec un sac vide. La femme, dès que son mari commence à la battre, se met à crier de toutes ses forces. Les voisins et les passagers, à entendre les cris stridents de la femme se hâtent à sa rescousse. Mais, à chaque fois ils découvrent qu'elle faisait semblant, son mari ne la bat pas réellement, il la frotte juste avec un sac vide. La femme est tout le temps blâmée de son attitude envers son mari. Mais la réalité est que cet homme mettait dans le sac un soc d'acier et les gens ignoraient qu'elle était dans le sac, et c'est ce soc d'acier qui causait les douleurs et les cris de la femme.

« A l'époque, il y avait un couple, un homme et sa femme. De temps à autre il la battait à mort. Elle, criait : « au secours ! Au secours ! »

Quand les gens venaient la secourir de son mari, ils constataient qu'elle fait semblant d'avoir mal. Son mari était entrain de la froter avec son sac. Ils reprochaient à la femme son attitude envers son mari, en disant : « il a le droit de te battre et de faire tout ce qui lui semble bon de toi, alors lui le pauvre, il n'a même pas un bâton à la main, il ne fait qu'enlevé de la poussière avec son sac. Si c'était un vrai bâton, on ne sait jamais ce que tu vas lui reprochait ».

Alors chacun rentrent chez lui.

La femme cri : « il n'y a que celui qui frappe et celui qui reçoit les coups qui en savent quelque chose ! Il n'y a que celui qui. ;;; »

Et cette phrase est devenue un adage.

L'homme mettait une un soc d'acier dans le sac et frappa avec sa femme ».Ass-nni p103.

5.1.1.6.3. Le récit de la belle-mère et la bru (« *tisli d temyart* »)

Il y a un autre récit qui témoigne de l'hostilité entre belles-mères et brus. L'exemple qui viendra, inséré dans le roman de Mezdad en est la parfaite illustration.

Il relate l'histoire d'une bru qui voulait se débarrasser de sa belle-mère à tout prix. Elle insistait tous les soirs auprès de son mari pour qu'il la jette dehors. L'homme, sous la pression permanente de sa femme, cède et promet de s'exécuter à condition que sa mère assiste à la scène. L'épouse, toute heureuse de son entreprise avec son mari, elle invita sa mère. L'homme, en invitant sa belle-mère, avait en tête un plan diabolique.

Il voulait se débarrasser d'elle à la place de sa mère à lui. Une fois endormi, il changea les places aux deux vieilles. A l'aube, il appelle sa femme et lui demanda si elle voulait toujours se débarrasser de sa belle-mère. La femme insiste à ce que cela soit fait. L'homme égorga la vieille, une fois le voile est levé sur son visage, il s'est avéré que la vieille égorgé était la mère de sa femme.

« *Na Fati:*

La rancune entre les belle-mères et les belle-filles a toujours existé. Elle ne disparaîtra jamais. C'est une malédiction qu'on devra subir. On raconte qu'une belle-fille haïssait sa belle-mère à lui en souhaiter la mort. Elles se cherchaient tout le temps, comme un chat et une souris. Elle était prête à faire l'impossible pour qu'elle se débarrasse d'elle. Elles se disputaient tous les jours, et la vie sous le même toit était devenue insupportable.

Un jour, elle allait chercher conseil auprès des femmes. Elles lui ont conseillé ce qui suit : "tu exiges de ton mari à se débrouiller pour qu'il se débarrasse de sa mère, lui c'est sa mère d'accord, mais toi, tu n'es pas obligé de vivre avec elle »

A son retour le soir, à la maison quand ils étaient allé se coucher, elle lui annonçait : « aujourd'hui je veux savoir si tu es vraiment mon mari ou pas »

Le mari répondait : « c'est simple, tu n'as qu'à ordonner, moi j'exécute»

- Tu dois jeter dehors ta mère, comme ça tu me prouveras si tu es vraiment mon mari.

- *Tu es sérieuse ? Mais ce n'est pas raisonnable ce que tu demandes, elle n'a pas où aller, elle n'a personne d'autre que moi.*

- *Et moi je m'en fous d'elle.*

- *Mais elle n'a pas où aller, elle n'a personne d'autre que nous, ici c'est sa maison.*

Ainsi, tous les jours une nouvelle dispute s'éclate entre eux. Un jour la femme demandait à son mari :

- *Si tu n'exécute pas ce que je t'ordonne, je ne resterai pas un jour de plus avec toi !*

Lui, lasse de se disputer tous les jours, il demandait :

- *Comment veux-tu que je me débarrasse d'elle ?*

- *Après le dîner, dès qu'elle s'endorme, tu l'égorgeras !*

- *D'accord, c'est comme vous voulez ! si tu désires que je l'égorge je le ferai, mais il faut qu'on lui organise une fête à son dernier dîner, et je propose d'inviter ta mère pour qu'elle assiste.*

La femme invita sa mère pour assister à la fête. Après avoir savouré le dîner, chacun entra dans sa chambre.

Une fois plongeaient dans un sommeil profond, l'homme a changé les places aux deux vieilles et il retournait se coucher, dans l'espoir que sa femme changera d'avis.

A peine fermé les yeux, elle le réveilla :

- *C'est le moment ! Lève-toi !*

L'homme se réveilla, et sa femme se dirigea où dormait sa belle-mère, elle lui donnait un couteau :

- *Sois un homme, égorge-la !*

- *Ô femme, maudit le démon, c'est un péché.*

- *Je te demande d'être un homme, égorge-la.*

- *Et l'homme prit un couteau et égorgeait sa belle-mère.*

A l'aube, la femme se dirigea vers le moulin en chantant à haute voix : « le jour sera en lumière, mon mari a égorgé sa mère ».

- Lui répondait : « à la levée du jour, on verra qui égorgé sa mère ».

Si c'était à notre époque, ça aurait la mère qu'on a égorgée. Et Nna Fati, ne cesse de parler de la belle-fille de Malha ».Ass-nni pp 112-113.

5.2. Récits apologiques

5.2.1. Le soucieux d'At Aissi (« *Amhebber n AtEisi* »)

Le présent récit peut être rangé dans la typologie de récits apologiques, car il informe sur la nature soucieuse d'un personnage qui, pourtant, n'a pas de quoi s'inquiéter dans la vie. Il relate l'histoire d'un vieil homme d'un certain âge qui, selon sa condition sociale et son statut, est censé vivre une vie pleine de quiétude, et il en a tout les moyens pour en profiter. Mais contrairement à cela, ce vieil homme, affiche une attitude contradictoire à ce qu'il est censé être : il est tout le temps mélancolique, tel un pauvre qui n'a pas le repas d'un jour.

Ses fils, soucieux de l'état dans laquelle se trouve leur père, ont tout tenté afin de le raisonner. Mais toutes leurs tentatives ont échoué, ils n'ont pas pu le raisonner. A force d'insister, le père fini par leur faire part de ses soucis. Il avoue des événements qui se sont produits un peu partout où qu'il aille l'ont bouleversé !

“C'est ainsi que Ouali la raconte : «il y avait un homme des At Aissi, il ne manquait de rien. Ses fils sont devenus des hommes, il possédait des terres en montagnes comme en plaines, l'écurie est plein de vaches à craquer, les réserves inépuisables de blé et d'orge. En plus il était en bonne santé. Ces fils travaillaient la terre, par contre lui, il faisait le marché. Tous les jours il se rendait à un marché différent : il est riche, il a tout.

Tous les soirs, à son retour du marché, il s'assoit dans le coin à l'abri de la lumière, il se couvre dans son burnous, sans dire un mot, tout pensif. Si quelqu'un ne le connaît pas il va se dire que c'est un pauvre malheureux et qu'il n'a pas de

quoi se nourrir pour un jour. Sa femme et ses fils commençaient à se soucier de la situation dans laquelle il se retrouve.

Ils craignaient si jamais ils se sont mal conduits avec lui. Quoi qu'ils soient sûrs que rien de mal n'a été fait de leur part, mais personne n'est à l'abri de quelconque erreur.

Ses fils lui ont parlé un après l'autre. C'est comme dans un conte merveilleux, c'est l'aîné qui avait commencé par lui poser la question :

- Père, de quoi te plains-tu, tu as l'air malheureux ! dis-nous de quoi tu souffres.

- Il lui répond : je ne me plains de rien mon fils !

Un instant, c'est le cadet qui lui demanda :

-Père, si tu es malade, on va te chercher un médecin.

Un autre moment, c'est le benjamin qui intervient :

- Père, moi je sais ce que tu as !

Sans lui laisser le temps de répondre, il ajouta :

-Allons, cher père, je sais ce qui te manque, tu veux te marier ?

Le vieil homme, comme il avait reçu une claque. Il ne manquait que ça, lui qui passe tout son temps à penser à d'autres choses. Alors, il commença son récit :

- Tous ce dont on se soucie est bien justifié. C'est la fin du monde. Tant qu'on est en vie, il y a bien des choses qui se produisent. Il ne se passe pas un jour sans que j'entende quelque chose qui me fait mal. Il n'y a pas longtemps, à At Bougherdane, une chèvre est née sans tripes une autre fois à At Mlikéche un âne est née, et a fuit sa mère, avant à AT Ouacif un bœuf avait parlé au boucher , il lui demanda: « je t'en supplie de m'égorger ».

Alors Ouali disait : « que les soucis soient du côté de celui qui pourra les affronter » ou encore « toi Salem, tu es devenu comme le vieil homme des At Aissi » Tagrest uryu p78-79

5.2.2. L'homme qui a quitté le village (« Argaz yeggujen »)

Un autre récit, relate l'histoire d'un homme riche, brave et éloquent. Il était pieux et les portes de sa maison étaient tout le temps ouvertes aux plus démunis.

Un jour, pendant qu'il conversait à l'assemblée du village, il péta à son insu. Cet incident devint le sujet de toutes les discussions, et l'homme devint la risée de tout le village.

Ne pouvant plus supporter les offenses des gens qui portaient atteinte également à ses enfants et sa femme, il décida alors de quitter définitivement le village et d'aller s'installer en Tunisie.

Après de longues années d'absence, il retournait au village qu'il avait quitté à contre cœur. Mais avant de s'introduire dans le village, et en voulant savoir c'est ce fâcheux incident était oublié par les gens, il alla demander à une femme si un tel (c'était son nom qu'il avait donné à la femme), est encore en vie ou il est décédé. Croyant qu'il était un étranger, elle lui répondait que son est celui de l'homme qui avait péter dans l'assemblée. L'homme avait compris que les gens n'ont pas encore oublié son histoire, alors il rebroussa chemin, et depuis personne n'a plus donné signe de vie.

Si on tient compte du contexte d'insertion de ce récit, on comprend que l'auteur veut attirer l'attention sur le fait suivant : les Kabyles, au lieu de s'occuper des choses sérieuses, ils accordent de l'importance aux futilités. Ceci est un trait de caractère qu'ils ont hérité de leurs ancêtres dont ils ne sont prêts d'abandonner. Bien au contraire ils s'efforcent à maintenir à tout prix.

« À la fin du siècle dernier, il y avait un homme valeureux et sage. Ses dires avaient une valeur. Il était un bon croyant. Il avait pitié des pauvres. Les portes de sa maison étaient tout le temps ouvertes aux plus démunis. Tout le monde le prenait pour exemple. Lorsque quelqu'un souhaite du bien à un autre, il est cité en exemple : « il est riche et en fait profiter les autres ».

A cette époque, le plus riche, c'est quelqu'un qui a de quoi manger tout le temps. La famine a gagné tout le pays à cause de la politique de la terre brûlée pratiquée par les Français. Ils ne se sont pas écoulés 14 ans depuis leur première

pénétration, et les hommes ne trouvaient même plus des herbes et des glands pour se nourrir.

Un jour, pendant qu'il était dans l'assemblée du village entrain de discuter, tout le monde l'écoutait attentivement : il a l'habitude, de rendre l'assemblée silencieuse. Peu après, on ne sait pas qu'est qu'il prenait, il pestait en pleine assemblée.

L'assemblée est devenue silencieuse, tout le monde a fait comme si de rien ne s'était passé et rentraient chez eux. Le lendemain, les rumeurs au sujet de cet incident commençait à circuler, que ce soit entre les femmes ou entre les hommes, aux marchés comme aux assemblées : telle personne a pété en pleine assemblée du village, à la présence des villageois, et tout le monde l'a entendu.

La rumeur circulait, et chacun inventa du nouveau, et la chose était devenue sérieuse : un tel a pété suivi d'excrément. Il est resté collé sur place, et c'est les membres qui étaient là qui l'ont tiré de là.

L'histoire est devenue comme un conte. Chacun inventa de son côté un épisode nouveau. On avait fini par changer le nom de l'homme en question, lui et à ses fils, s'appellent désormais « la famille de celui qui a pété dans l'assemblée » ou bien la famille de « Pete-assemblée ».

Leur notoriété se voit diminué de jour en jour ainsi que leur honneur. Y compris sa femme, elle n'a pas été épargnée. À la fontaine, elle ne peut plus puiser de l'eau tranquillement. Elle est devenue la femme de « Pete-assemblée ».

L'homme concerné, attendait à ce que les à ce que les gens oublient cette histoire de pète et retrouve la raison, mais en vain. Ils ne voulaient pas lâcher prise. Il avait décidé de quitter le village, il était parti s'installer en Tunisie : les Français n'ont pas pu le déloger mais un pète a réussi à le faire.

Il restait en Tunisie jusqu' à la vieillesse. Il ressentait le moment de sa mort s'approchait.

Il avait le mal du pays, un pays pour lequel il s'est battu aux côtés du cheikh Mohand Ameziane. Il souhaitait être enterré dans sa terre natale, pour que ses parents reposent en paix dans l'au-delà. Pour qu'ils soient tranquilles, et se rencontrer.

C'est l'appelle de sa terre natale qui l'a guidé. A son arrivée au village, il avait hésité de mettre ses pieds. Un exilé ressent toujours la même sensation, le retour est toujours difficile. C'est plus fort que lui, il était vieux, il demanda à une femme qui travaillait dans un champ :

- Toi, là bas dans les champs

Il y avait une femme, qui travaillait son champ, elle leva la tête.

Il poursuivit :

- Et tel, il est vivant ou il est mort.

Il avait demandé son nom à lui. Elle lui répondait, à haute voix :

- Celui qui a pété au milieu de l'assemblée.

- Et le pauvre vieux, rebroussa chemin, sans même visité la demeure de son père.

Il est décédé à Tunis, il est enterré en terre étrangère. Voilà les conséquences du pète.

Les nôtres, se souviennent que des mauvaises choses ? ils les transmettent générations après génération. Aucune force ne peut les exterminer. On ne veut pas changer notre façon de penser ».Ass-nni Pp139-141

5.3. Écriture de la fable et du conte

5.3.1. Écriture de la fable

5.3.1.1. La fable du lion et les trois bœufs (« Izem d tlata n yiramulen »)

Un autre récit, cette fois, semble être une fable. C'est un conte animal que l'auteur insère et retravaille dans son roman.

Il commence son récit par le situer dans son contexte d'énonciation. Dans une réunion du syndicat des travailleurs de l'usine, un personnage, tente d'expliquer leur situation par une fable qui, à la fois, divertit l'ensemble des travailleurs, mais surtout elle les instruit et explique mieux la situation dans laquelle ils se retrouvent.

Dans ce récit, la formule introductive est supprimée. Elle a été remplacée par un commentaire de l'auteur. Il précise que les histoires que raconte *Lxewni* plaisent beaucoup aux travailleurs. Toutefois, ce personnage avertit son auditoire qu'ils risquent d'attraper des poux s'ils content le jour (la tradition se veut que les contes soient contés seulement de nuit).

Une suggestion à laquelle les travailleurs n'en tiennent pas compte étant donné qu'ils ont déjà attrapé ces poux (allusion à la situation injuste dans laquelle ils se trouvent avec la direction de l'usine).

L'interaction entre le conteur et son public est bien décrite, c'est cet aspect-là qui montre le travail de l'auteur sur ce récit. Car les interventions des travailleurs se succèdent, et interviennent même dans l'acte de la narration. Cela rappelle les conditions d'exécution des textes oraux, où la pièce contée (ou chantée) est partagée par tout l'auditoire.

Dans ce cas précis, l'auteur présente aux lecteurs un texte traditionnel dont il a tenté de garder le maximum possible son lien avec son contexte dans l'oralité. Quoique des digressions et des détails trahissent en partie cette fidélité à la tradition.

La thématique de la fable est choisie suivant un contexte bien déterminé, elle tente de s'adapter aux circonstances dont elle a été citée et insérée, à savoir l'appel par le personnage *Lxewni* aux travailleurs à l'union et être solidaire contre l'administration de l'usine : tout l'argumentaire de ce personnage, pour convaincre les plus réticents parmi les ouvriers de l'usine, s'est appuyé sur la morale de cette fable.

« il n'y a rien au monde meilleure que la fraternité ! Meilleure que l'union ! si on s'unit, rien au monde ne s'en prendra à nous, je vais conter une histoire.

Les contes de Lxewni sont appréciés par ses camarades. Ils véhiculent toujours une morale, en plus ils sont plaisants à l'écoute. Il ne cesse de leur conter des contes qu'ils n'ont jamais entendus auparavant. Personne ne sait où il les trouve.

- Je vais vous conter un conte même s'il fait jour. Ça ne fait rien si on attrapera des poux.

- On les a déjà attrapées, ça y est. Rétorquai un ouvrier au fond.

Il était une fois, dans une forêt qui regorgeait d'animaux sauvages, trois bœufs. Ils étaient les seuls bœufs de la forêt. Il y avait également des lions, des tigres et

des léopards. Ils désiraient tous les mangers. Mais unis à trois, aucun parmi eux n'osait les approchaient.

Un jour, le roi des animaux, se disait : « ces bœufs-là, il faut que je les mange. Mais ils sont trop gros, je ne peux pas les attaquer d'un seul coup, si j'attaque un, l'autre ripostera avec ses cornes, si le second me rate, je n'échapperai pas au troisième ».

Il est resté en cet état pendant un temps, ne sachant quoi faire, il est allé demander conseil au vieux sage, il lui a demandé :

Et les ouvriers criaient ensemble avec Lxewni :

- Vieux sage, je demande ton conseil

Le vieux sage lui procurait conseil. C'est à l'instant même que le lion est retourné chez les trois bœufs. Les bœufs, étaient chacun de couleur différente. L'un était noir, le second était rouge, et le troisième était blanc. Il commençait par le blanc et le rouge : « alors, vous les deux, l'un est blanc comme la neige l'autre est rouge comme le levé du soleil vous vous traînez avec le noir qui a gâché toute votre beauté »

- Ils répondaient : « tu fais attention à ce que tu lui fasses du mal, c'est notre frère ». Le lion se taisait. Le lendemain, il retournait chez eux. Il persévérât, et fini par gagner leur confiance. Le blanc et le rouge cédèrent leur frère noir au désir du lion, qu'il dévorait sous leurs yeux.

Un autre un jour il revenait, cette fois-ci, il est allé voir le blanc : « toi, tu es d'une beauté inégalée, blanc comme la neige, mais ton frère avec sa couleur rouge comme du sang a tout gâché. Si tu me laisse le manger je te débarrasserai de lui ». Il lui répond : « si jamais tu touches à un poil je te roulerai comme un oignon ». Le lion persévérât et fini par obtenir ce qu'il désirait. Le blanc a cédé son frère au lion. Il le dévora sous ses yeux.

Le lendemain le lion revenait chez le bœuf blanc, il lui dit : « et maintenant, qui te reste dans cette vie ? Tes frères avec toute leur force ont été dévoré, et toi, de quoi tu es capable tout seul, dans cette forêt. Si tu acceptes, de préférence, je te dévorerai moi mieux que quiconque, c'est le roi des animaux qui te mangera ». Ne sachant plus quoi faire, il s'est rendu compte de sa vulnérabilité tout seul. Il

s'adressa au lion : « tu m'as trahi ». Il lui répond : « tu t'es trahi par toi-même ». Il lui demanda : « mange moi alors à condition que tu commences par mes pattes ».

- Une fois Lxewni s'est tu, aucun ouvrier n'a soufflé un mot. Il faisait un silence dans la cantine comme celui de la forêt. Celui qui trahira son frère, il se trahi lui-même. Un instant, ils sont revenus à la réalité. » Iḍ d wass (P140).

5.3.1.2. La fable du lion, le chacal et la laie (« *Izem d wuccen d tileft* »)

La seconde fable que nous avons repérée et un récit qui met en scène deux personnages célèbres du conte animal kabyle qui sont le chacal et le lion. Les actions de cette fable se situent, comme toutes les fables, dans un temps reculé, c'était le règne animal. Les humains avaient disparus.

Selon la morale que véhicule cette fable, c'est qu'il ne faut pas être naïf dans la vie. À trop faire confiance a fini par être trahi par les autres.

L'auteur l'insère dans un contexte caractérisé par le doute des personnages. Un groupe de combattants, dont Salem, le personnage principal, est entrain de traversé un village déserté. Le calme et le silence de ce village, dans la tête de Salem n'inspire pas confiance. Il se peut que ce soit un piège, qui risquera leur vie.

Salem, dans sa tête pense à cette fable. Il s'accroche à la sagesse ancienne qu'il trouve dans les événements de l'histoire de la fable, selon laquelle il ne faut trop faire confiance. Il y a toujours de par le monde des événements et des situations qui exige prudence et réserve.

“C'est une vérité, l'échelle de valeurs est renversée, ce qui faisait à l'époque l'honneur des gens est devenu un défaut. Ce que nous ont légué les anciens, fera, sans doute, son retour : ils nous ont recommandé de ne pas trop faire confiance.

Une fois, à la première fin du monde, le lion appelait le chacal. A cette époque-là, l'homme avait disparu et les animaux avaient l'usage de la parole, il lui dit :

- Tu vois, tous les animaux avec lesquels nous vivions, depuis la disparition de l'homme, aucun parmi eux n'a la moindre connaissance. Les uns hurlaient, les

autres mugissaient, je crains fort que le bon sens a disparu à jamais. Je pense que si on habitera ensemble, on se tiendra compagnie. On s'entre-aidera, moi je serai roi et toi mon vizir.

Le chacal répondait : - si je ne te crains pas oui, mais comme je te crains, je ne peux pas !

Le lion : mais tu n'as rien à craindre, moi je suis le roi et toi le vizir. Tu ne manqueras de rien !

Le chacal : je crains que tu me dévorent.

Et le lion s'engagea à ne lui faire aucun mal. A cette époque là, l'engagement avait sa valeur. Il lui disait :

- Je m'engage à ne pas te manger, sauf si tu me manques de respect.

C'est ainsi que les jours s'écoulèrent. Un jour, le lion désirait manger le chacal, mais ne pouvant manquer à sa parole. Il dit au chacal : - j'ai faim, je veux manger de la viande et en grande quantité.

Le chacal mis dans l'embarras : s'il ne lui trouve pas quoi manger, il va la payer de sa tête, c'est lui qui sera la victime.

Il est sorti à la forêt. Il aperçu une grosse laie entrain de paître, il s'approcha d'elle et lui dit :

- Que fais-tu, laie ?

Elle lui répond : ne me vois-tu pas entrain de paître ?

- Comment te permets-tu ? Ton seigneur le lion est malade, tous les animaux lui ont rendu visite, et toi tu es entrain de paître comme si de rien n'était, tu sais que s'il se fâche contre toi il devient dur, il va te faire subir des choses une fois il est guéri.

Et la laie, toute naïve, lui répond :

- je ne savais pas que mon seigneur est malade. Je partirai en toute allure pour le voir.

Elle est partie, tout en courant, pour rendre visite au lion. Elle est entrée à la tanière, et elle tomba sur le lion qui était entrain de bayer. A peine il l'a aperçue, il sautait sur elle, il l'a prise de l'oreille, mais elle réussit à se sauver.

A l'entrée de la tanière, le chacal, l'intercepte :

- Mais pourquoi fuies-tu comme ça ?

- Tu m'as menti, le lion n'est pas malade ! il m'a attaqué, j'ai failli être dévoré, il m'a arraché une oreille !

- Mais pourquoi toute cette panique, tu ne veux pas changer de conduite ! il veut t'offrir des bijoux, retourne avec qu'il change d'avis.

Elle est retournée, la pauvre. L'innocence, l'avidité et la naïveté, qui n'ont pas de frontières entre elles ont fini par la vaincre. Le lion, en un seul coup, il la tuait sur le champ. Elle est devenue inerte. Il appela le chacal :

- Fais vite, épluche-la et donne-moi le cœur, par lequel je commencerai mon repas.

Le chacal traîna la dépouille de la laie, il la dépouila il mangea son cœur en premier. Ensuite, il apporta la dépouille au lion :

- Prends mon seigneur, mange à ta guise, profite-en !

Le lion vérifia, il ne trouva pas le cœur de la laie. Il criait :

- Je ne trouve pas son cœur ?

De l'autre côté, le chacal lui réplique : elle n'a pas de cœur, mon seigneur.

- Ya-t-il un être vivant qui n'a pas de cœur ?

- Si elle en avait un, elle aurait du se sauver lorsque tu l'as attaqué la première fois.

Elle n'aurait jamais retourné une deuxième fois si elle en avait un.

C'est plus qu'une fois que je lui contais ce conte.

Lui, il dit qu'il n'y a pas meilleure que l'écriture pour conserver la mémoire, le peuple qui n'est pas attaché à l'écrit il s'exposera à l'oubli : il pourra résister autant qu'il voudra, mais il va finir par céder, et être oublié.

Écrire, ça ne peut être que bénéfique : tiens l'exemple de cette laie victime de sa naïveté, elle est légué de génération en génération, jusqu' à ce qu'elle tombe dans l'oreille de Waali, je crois qu'il veut la mettre dans son livre, comme un chasseur qui met dans la sacoche son gibier.

Ce conte-là, le connais Mohand Ameziane, il lui raconter plusieurs reprises, c'est pour cela il le connaît très bien. Le discours de Si Mohand Ouali, il est toujours bénéfique ». Tagrest uryu (p166).

5.3.2. Écriture du conte

5.3.2.1. Le conte de l'homme et de l'ogresse (« *Aragz d tteryel* »)

Un autre récit, dans lequel l'auteur Amer Mezdad a procédé par l'imbrication des genres, représente dans sa construction une association entre une légende explicative et un conte merveilleux.

Selon la théorie narrative de Genette, cela est considéré comme un enchâssement : On a deux récits enchâssés l'un dans l'autre, l'un insérés dans le texte de l'auteur, l'autre dans ce même récit.

Le mélange entre deux récits de facture différente et qui appartiennent à des genres distincts, ne peut être une simple compilation des deux textes. Car, la manière dont il a procédé pour les écrire montre une volonté d'innover, ainsi d'inventer un genre nouveau qui s'adapte mieux aux exigences de l'écriture romanesque, et ceci se voit mieux par les deux aspects suivants: Le premier aspect concerne la narration, il opère des digressions en ajoutant des commentaires, l'auteur intervient à chaque moment de la narration, en la suspendant ou en la prolongeant. Le second aspect concerne la manière avec laquelle il fusionne les deux genres en un seul : dans ce cas précis, on a observé que l'auteur procède, d'abord, par la création d'un contexte permettant une meilleure intégration du récit emprunté, ensuite il fait appel au premier récit et lui associe le second.

Le contexte en question commence par rappeler le mode de vie kabyle d'antan, l'auteur juge que rien n'est comme avant ; il entame sa narration par l'expression (« *a ddunit ifukken* »). Selon lui, ce mode de vie se caractérise comme suit : premièrement, les hommes quittent leurs maisons des l'aube jusqu'au coucher du soleil. Ainsi, il fait allusion aux dures

jours de travail dans les champs ou ailleurs, tandis que la maison est réservée aux femmes et aux enfants.

Deuxièmement, l'assemblée du village (« *tajmaet* »), là l'auteur s'étale pour décrire l'état dans lequel elle se trouve amenuisée et avec elle un pan important de la culture ancestrale.

Pour l'auteur, sans l'assemblée du village, il n'y a point de village viable : C'est la substance même de (« *tajmaet* ») qui permet l'existence d'un village et non le contraire. Tous les villages dignes de ce nom commencent, d'abord, par l'édification d'une assemblée, pour ensuite s'étaler aux activités du village.

« La vie n'est plus ce qu'elle était avant, jadis, l'homme quittait la maison à l'aube, et il ne rentre qu'une fois la nuit est tombée. L'assemblée était fréquentée, on y faisait la sieste en été, et on veille en hiver. Il y a tout le temps des gens, ce n'est plus le cas maintenant, il n'y a que le vent qui souffle. Le village existe grâce à l'assemblée, et c'est à cause de l'assemblée qu'ils se vident. Le village se construit autour de l'assemblée. Le village qui n'a pas d'assemblée ne peut prétendre être un village. C'est ainsi avant même l'avènement de l'homme, à l'époque où il n'y avait que des animaux sauvages, la construction d'un village commence par la construction de l'assemblée.

Le premier arrivant doit choisir une colline bien exposée et il s'installe. A la première nuit qu'il passa, il construit un abri. A l'époque il y avait pleins d'animaux sauvages : des lions, des tigres, et d'autres animaux carnivores. Là où ils sentent l'odeur d'un être humain ils ne le lâchent pas jusqu' à le dévorer.

On raconte que le premier arrivant à cette colline, sa monture était un lion : il le montait. En réalité c'était un âne qu'il montait ! Seulement, on dit c'était un lion pour lui procurer du respect. Une fois il avait déposé son ravitaillement au sommet de la colline, il l'entoura avec du feu : l'ennemi juré des animaux sauvages. En plus, à la tombée de la nuit, le feu devient une lanterne, si quelqu'un se retrouve de l'autre versant, il le verra.

À cette époque-là, il n'y avait pas que les animaux sauvages, ils y avaient aussi des ogres et des ogresses. Ils ressemblaient, dans leur physionomie, aux êtres humains ; ils ont deux jambes et deux bras, mais ils habitent la forêt.

Ils ne construisent pas de maisons, ils n'élèvent pas de bétails, et ils n'allument pas de feu. Ils mangent la viande crue. Dans la journée ils s'endorment, ils sont des êtres noctambules. Ils reniflent le sol à la recherche de la moindre odeur de viande fraîche. La viande prisée le plus c'est celle des hommes, nous les enfants des femmes ! Pour eux, celui qui mangera la viande de l'homme sera intelligent.

Cette nuit-là, dès que le premier arrivant déposait sa charge, il n'avait pas encore fait sa prière, elle l'appela. Seulement, celui qui a fait la prière elle ne peut pas le tromper. A cette époque-là, celui qui fait la prière, n'est pas corrompu et ne fait jamais de mauvaises choses : ce n'est pas une personne ordinaire celui qui fait la prière ! Elle l'appela en lui demandant : « je t'en supplie de me laisser passer la nuit dans ton abri ».

“ L'ogresse se métamorphose. Elle peut devenir très belle : elle s'est métamorphosée en une femme, belle telle uneau paradis. A sa vue, l'homme perdait la tête ! Il ouvrait et la laisse entrer dans son abri. Distant à une marche d'une journée, il n'y avait pas de villages d'où elle peut arriver cette femme ? Elle l'a aveuglé. Il lui demandait : « d'où viens-tu à cette heure-ci, tu t'es évadé de votre maison? ».

Et elle lui raconte une histoire complètement irréaliste, mais il l'a cru. Il n'est pas en possession de toutes ses qualités morales : la beauté rend les gens fous. Quand elle a fini son histoire, il était aux anges. Il est devenu comme un petit enfant entre ses mains. Il lui dit : « je veux t'épouser ! », elle lui répond : « c'est comme tu veux ! Mais il faut qu'on dîne avant ! ».

Pendant le dîner, tout ce qu'il la lui donne elle l'aval, elle avale sans cesse. Elle a mangé sept mesures de couscous, qu'elle a assaisonné avec sept litres d'huile, elle a mangé aussi sept dépouilles de mouton. Elle a bu sept outres d'eau. Tout le ravitaillement d'un an, elle l'avait mangé en un seul repas. A la fin du dîner elle a ronflé avec un son qui atteignait toute la région. Il est arrivé jusqu'à la montagne il a fait un écho, comme un torrent sans éclairs.

Lorsqu'elle a fini son dîner, elle se taisait. Et cet homme-là entendait des bœufs qui mugissaient, des ânes hurlaient, des moutons rugissaient, des boucs beuglaient. En plus à la forêt il n'y a point d'animaux domestiques et les sons se produisaient dans son ventre ». Il lui demandait : « je t'en supplie de m'expliquer d'où viennent tous ses sons que j'entends ? ». Elle lui répondait : « je te le dirai à la levée du jour ! »

L'homme se réveilla de l'illusion dans laquelle est plongé. Il commence à avoir des soupçons. Avant d'aller se coucher, il demandât : « moi je suis croyant, je dois me marier selon la loi, avant de t'épouser, il faut qu'on lise la fatiha ! je ne peux me permettre d'introduire un péché chez moi ! ».

Elle refusait de psalmodie la fatiha. Si elle entend la fatiha, sa beauté disparaîtra. Elle se recouvre de sa peau. Ses dents qui broyaient les os. Les bras qui arrachaient les oliviers. Ses tresses qui sont en réalité des serpents.

Il se rendait comte qu'il était trompé, s'il n'agit pas vite il sera dévoré : comment se fait-il, une beauté pareil, en plein milieu de la forêt, toute seule, et elle a mangé le ravitaillement d'un an et elle refuse la parole de Dieu ? »

Paniquée, elle l'appelle. Sa voix n'est plus la même, on dirait elle appelle du font d'un puits : « passe-moi de l'huile pour mes tresses ».

Il avait de lui dire je n'ai plus. Il essuie les ustensiles pour récupérer ce qui restait de ce qu'elle a ingurgité. « Ferme tes yeux, je ne veux pas que tu me regarde, je vais dévoiler ma tête » mais au fond elle se disait : « je vais te manger et je mangerai le sol sur laquelle tu foule ».

Il fermait ses yeux. Elle dévoilait sa tête, elle commençait à caresser ses tresses. Finalement ce ne sont pas de vraies tresses, ce sont des créatures vivantes, elles commençaient à leur tour à sucer de l'huile ! Avant de terminer, il lui jette un flambeau sur la tête, et elle prit feu. Elle s'est enfui tout en criant : « tu m'as trahi ! ».

Lui répondait : « tu t'es trahi toi-même ! Tu n'as pas respecté mon hospitalité ! »

Et l'ogresse s'est sauvée en direction de la forêt. Pour éteindre le feu. Elle injurié : « vos enfants seront brûlés et les enfants de es enfants aussi, comme tu m'as brûlé ! ».

Et son souhait s'est réalisé. Nos enfants, ne sont pas épargnés par le feu. S'ils brûlent à l'enfance ils brûlent à la jeunesse. Les uns sont brûlés par le feu, les autres par les balles. L'un dans sa tête, l'autre dans le foie, et d'autres là où ils s'attendaient pas !

Ce qui me laisse perplexe, c'est que notre premier arrivant, si c'était un lion qu'il avait monté, il aurait attaqué l'ogresse ? on est naïfs ? Moi je présume que c'est un âne, comme tout le monde. Si c'était un âne, il aurait mangé l'ogresse ».Ass-nni(p 149-152).

5.3.2.2. Le conte de la vieille et de son fils (« *Tamyart d mmi-s* »)

Ce récit relate l'histoire d'une belle-mère aveuglé par la jalousie de sa belle-fille, cette dernière a tenté avec l'aide d'un ogre de tuer son fils qui refusait de répudier sa femme.

L'histoire de ce conte, en effet, est étroitement liée à celle du roman : Malha, personnage principal du roman, est une vieille femme hantée par le désir de voir son fils Mohand-Ameziane se séparer de sa femme Taoues. Même enceinte, elle n'a pas échappé à la jalousie de sa belle-mère.

Malha, afin de s'en débarrasser, a envisagé de la tuer. Ici, le conte inséré, très imagé, vient au secours du discours de l'histoire du roman. Ceci nous rejette également à la mythologie kabyle à travers le personnage la première mère du monde (« *yemma-s n ddunit* »)³¹.

« On raconte, qu'aux temps anciens, une vieille a élevé son fils jusqu'à ce qu'il devenait un home. Il veillait sur sa mère convenablement. Il la sauva à maintes reprises d'un mort certaine : à cette époque-là, il y avait pleins d'animaux sauvages, des ogres et des ogresses. C'est quelqu'un est diminué physiquement, un vieux sans assistance ne vivra pas. Elle s'occupait du ménage, lui, s'occupait des travaux dans les champs.

Ils vivaient ainsi plusieurs années. Un jour elle proposait : « fils, c'est le moment de te marier ! ». Il répondait : « comme tu veux ! Je n'ai aucun empêchement ! ».

³¹La première mère du monde, selon la mythologie kabyle, est un personnage qui est derrière la création des bovins. Au début elle était un personnage bienfaisant, mais à la fin de sa vie elle a commencé à faire du mal.

Elle partit lui chercher une fiancée. Elle a fait le tour de tous les villages. Toutes les filles qu'on lui montre ne satisfaisaient pas son choix. L'une manque de beauté, l'autre risque de faire fuir son fils de la maison. Il y en a une autre, très belle, elle risque de lui arracher son fils. Comme à l'adage, l'une est la galette des pauvres, l'autre est la galette des riches, mais ce qu'elle recherche c'est la galette des gens ordinaires ; une fille médiane, ni très belles ni très laide.

Ainsi de suite, un jour lui annonce : « bientôt c'est la fête, j'ai trouvé la fille qui nous conviendra ». Il répond : « comme tu veux ! ». La mariée est arrivée, ils ont fait une fête. Les gens étaient heureux. Quelques temps après la fête, elle déclare à son fils : « elle ne me plaît pas cette femme ». Il répond : « comme tu veux ! Tu n'as qu'à la répudier avant qu'elle ait des enfants ». Tandis que, la mariée, était enceinte aux premiers jours de son mariage. Lorsque son mari appris cela, il refusait de la répudier. Dès que sa mère commençait à lui parler de divorcer sa femme il lui répondait : « c'est ton choix ! C'est toi qui as décidé ! Elle est enceinte ! ».

Ainsi de suite, la vieille femme perdait tout espoir en son fils qui l'a changée avec une étrangère. Un jour, pendant qu'elle était à la forêt, toute triste, elle commençait à pleurer comme si elle venait de tout perdre dans la vie. Un étranger lui adressait la parole : « je t'en prie de me raconter ce qui te fais mal ».

Elle répondait : « si tu m'as pas supplié ça aurait été mieux, mais puisque c'est le cas, je te raconterai tout ». Elle lui a tout raconté. Et il la demande au mariage, elle accepte, et elle rentre avec lui à la maison.

Le soir, de retour des champs, son fils et sa femme, se retrouvèrent face à face avec l'étranger. La vieille leur disait : « c'est mon mari ! On vient juste de se marier ! ». Son fils et sa femme sont restés bouches baies.

A la tombée de la nuit, la vieille demandait à son mari, qui était en vérité un ogre : « mange-les ».

Il répondait : « quel que soit ma force, quoi que je sois un ogre, je ne peux pas vaincre ton fils ! il a un cœur sain, je ne peux pas le battre ». elle rétorquait : « et si je te le ramènerai mains liées ? ». Il répondait : « s'il a les mains liées, ça sera plus facile. Seulement il faut lui bander les yeux. Je ne peux pas résister à son regard. S'il me fixe je perdrai toute mes forces, parce que son cœur est sain ».

Le lendemain demandait à son fils :

- Fils, si jamais un ogre viendrait nous manger, comment allons-nous faire, tu ne peux pas nous sauver, ni moi ni ta femme ?

- N'aie pas peur, je pourrai vaincre dix ogres réunis à la fois.

- Viens donc, je vais tester ta force

- Avec quoi ?

- Je lierai tes mains avec une corde, si tu arriveras à te libérer, à ce moment-là, je pourrai compter sur toi.

Elle prit une ceinture en soie, elle lui lie les mains, et demande à son fils :

- Dénoue la corde, si tu peux !

Il s'est débattu un peu, à gauche et à droite, il s'est libéré de la corde à soie.

- Maintenant, je suis rassurée.

Dans la nuit, l'ogre disait :

- Je t'avais prévenu que je ne peux pas vaincre ton fils. Il a la force de dix hommes réunis ou plus. Je l'ai reconnu dans son regard.

Elle lui a répondu : « attends demain ».

Le lendemain, son fils se vaquait vers ses taches, mais sa mère prenait la corde en soie, elle plongée dans de l'huile. La soie, si elle reste plonger dans de l'huile durant six ou sept nuits, personne ne pourra le dénouer. Une fois les sept jours écoulèrent, la vieille appela son fils :

- Fils, je veux tester encore une fois ta force. Cette fois-ci, la corde je l'ai plongée six ou sept nuits dans de l'huile. Je crains fort que tu ne pourras pas te libérer.

Elle prenait la corde, et elle lui lie les mains en arrière. Il tentait de se libérer ou de se détacher, mais en vain. Il disait à sa mère :

- Mère, détache-moi, cette fois-ci je ne peux pas.

- Reste où tu es, je reviendrai.

Elle emmena l'ogre, et lui ordonne : « mange-le ».

- *Bande-lui ses yeux avec ;;;. Le jeune homme lui disait :*

- *Si je n'ai pas les mains liées, dix comme toi n'auront pas pu me vaincre, mais puisque c'est comme ça, fais ce que t'a à faire, tant pis, c'est ma mère qui m'a trahi !*

Il y en a ceux qui disent que, le jeune homme a été dévoré par l'ogre, il y en a ceux qui disent que sa femme avait chargé des éperviers, et ils avaient attaqué l'ogre, et le jeune homme a été sauvé ». id d wass (p 172).

5.3.2.3. Le conte du roi et de sa femme (« *agellid d tmejtut-is* »)

Ce conte met en scène un vieux roi marié à une jeune fille de beaucoup d'années son aîné. Un vieux sage que le roi aimait à consulter lui conseilla de se séparer de sa jeune épouse car viendra le jour où elle lui tranchera la tête.

Loin d'écouter le conseil du vieux sage, le roi s'entêta en continuant à mener, comme si de rien n'était, sa vie avec sa jeune épouse. Le voici atteint d'une maladie, sa femme ne voulut plus. Elle commença à lui faire des scènes, de fil en aiguille elle lui rendit la vie impossible, et cependant sa maladie s'aggrave. Triste et mélancolique, la jeune mariée ne pouvait supporter ni son mari ni sa maladie. Ses parents commençaient à se soucier de l'état de leur fille dont la santé se dégrade de jour en jour, elle ne mange plus ... Soucieux de sa santé et de sa situation, ils demandèrent au roi de se trouver un remède, faute de quoi ils récupéreront leur fille.

Pour ce faire, le roi appelle à son chevet tous les médecins du royaume, afin qu'on lui trouve un remède à sa mystérieuse maladie : aucun n'a pu le soigner. Un jour, un jeune homme, d'allure bizarre, se présenta et propose de soigner le roi. Personne ne le prit au sérieux, mais il finit par convaincre les valets qu'il est médecin et qu'il possède le remède tant recherché par le roi.

Une fois au palais royal, il eut une entrevue avec le roi ; le jeune homme demande à ce qu'on lui apporte de grande quantité d'or afin de confectionner une nouvelle tête au roi. Après plusieurs jours de travail, il finit par fabriquer une tête en or et convainc le roi de lui remplacer sa tête, atteinte par une maladie incurable, par celle en or. Croyant le jeune homme, le roi invita tous ses proches pour assister à la cérémonie du remplacement de sa tête.

Avec une épée bien aiguisée et d'un geste vif, il trancha la tête du roi, la séparant

ainsi de son corps : voici que le présage du vieux sage s'est réalisé, et la jeune épouse du roi finit par lui trancher la tête.

« Il y avait un roi, il n'y a de roi que Dieu, possédait des terres à perte de vue. Il ne manquait de rien, ni en richesse ni en progéniture, il menait une vie décente, il ne se plaignait de rien, jusqu'au jour où il se remaria avec une jeune fille de rêve. Elle était trop jeune, il la dépassait de trop. A la fin de la fête du mariage, lorsqu'elle l'a vu pour la première fois, elle a eu du mal à le supporter. Elle ne pouvait pas le regarder de face. Même s'il était le roi, mais la vie avec lui était impossible, il était trop vieux pour elle, elle qui vient juste de commencer sa vie.

Peu à peu, elle a commencé à perdre patience, elle devenait nerveuse sans raisons valables. Elle l'a rendu la vie insupportable au roi. Tout ceux à qui é demandé conseils, chacun avait un avis différents de l'autre, jusqu'à ce qu'il rencontre un vieux sage, il lui disait :

- Elle n'augure rien de bon. Si tu n'agis pas vite, elle te coupera la tête.

Les troubadours, de l'entourage du roi, qui n'aimaient pas le vieux sage, il lui cherchait la moindre erreur, disaient au roi :

- Ce vieux ne dit que du mal, il est toujours pessimiste.

Le roi, stupide, a tenu compte de l'avis des troubadours, et il jeta le vieux sage aux oubliettes.

Quant à son épouse, il a tout essayé avec elle, mais toujours la même, elle ne veut pas changer. Un jour, ses parent venaient lui rendre visite, il la trouvait toute pale, comme un cadavre, il demandait :

- Gendre, qu'est ce qu'elle a ma fille ?

Il répondait :

- Je ne sais rien, moi aussi j'ai du mal à comprendre.

Les parents de la jeune fille tourmentés. Ils s'isolaient avec leur fille, et elle a fini par leur dire la vérité :

- L'homme à qui vous m'aviez marié n'est du tout de mon genre ! sa peau est dure comme du cuire, en plus il est plein d'abcès, qui crèvent tout le temps sur moi.

Tous les présents étaient soulagés. C'est simple ! Il n'y a pas de maladie qui n'a pas de remède.

A peine le jour est levé, les annonciateurs, avaient déjà commencé leur quête, il n'ont raté aucun village et aucun marché :

- Notre roi est malade, c'est une maladie grave, celui qui le guérira il sera riche, si Dieu le veut !

Les gens commencèrent à affluer sur le château du roi. Là où il y avait un toubib est venu. L'un par pitié, l'autre par avidité. Il y a ceux qui sont venu par hasard.

Les jours se suivaient ainsi, tous les médecins ayant échoué à prodiguer les meilleurs soins au roi, il lui coupait la tête. Il extermina tous les médecins du royaume. Désespéré, sa maladie ne cesse de s'aggraver.

A cette époque-là, il n'y avait pas d'antibiotiques, les jours passèrent, le roi s'affolait et sa femme se révoltait, il fini par la détester. Il allait la répudier, mais il craignait la réaction de ses sujets qui le qualifie de « roi rejeté par sa femme », et restera un affront aux générations futures. Il pensait à la liquider physiquement, mais il craignait un conflit avec les parents de son épouse, il n'a plus de forces, il est affaibli, en âge avancé.

Une nuit, un jeune homme frappait au portail du château. Ils ouvraient, les valets l'ont renvoyé, ils croyaient que c'était un colporteur, qui est tombé au mauvais moment.

Même après avoir déclaré qu'il était médecin, personne ne voulait le croire, il était dans un état piteux, des habits déchirés, et il était très sale. Il était répugnant, ils l'ont jeté à l'étable en attendant la levée du jour.

A la levée du jour, le roi avait été informé. Ils l'ont présenté devant le roi, puisqu'il était médecin. Dès qu'il l'a vu, le roi éclatait de rire, il lui disait :

- Il me restait que toi, à te sacrifier ! espèce de vermine, tu veux que je te coupe la tête.

- sir ton visage est tout pale, en plus il est atteint d'une maladie dangereuse, le pue et les abcès.

Le roi, séduit par les propos du jeune homme, son mécontentement est vite disparu,,,,,,,,, :

- Vas droit au but, montre nous de quoi tu es capable.

Il répondait :

-Ce soir, ta tête brillera comme de l'or, si la miséricorde le veut, si les saints le veulent.

Il ordonnait ces valets, ils emmenaient tout le matériel nécessaire et une grande quantité d'or. Il allumait un feu, et jeta tout l'or dedans. Il restait là jusqu'à la fonte de l'or, il coulait comme de l'eau dans un potager inondé.il commençait à façonner et à polir une tête en or, il lui mettait des yeux, un nez, un front. En tout cas, une fois il l'a achevé, il était d'une grande beauté.

Lorsque le roi l'avait vu, il cria :

- Voici une tête, c'est ainsi que je la désire.

Le roi rassemblait beaucoup de monde autour de lui, il avait invité tous ses proches, les amis et même les ennemis : ils étaient tous émerveillé par la tête en or.

Le jeune homme posait la tête à coté du roi, ensuite il tendait sa main à l'intérieur d'un sac, il tira une longue lame. C'était un simple couteau, c'était plutôt une épée à double tranchant. Il l'examinait si elle était bien aiguisée.

Le roi comme il doutait, il disait :

-Fais attention à ce que tu me feras mal

Le jeune homme répondait :

- Si je te ferai mal, tranche ma tête.

Le roi :

- Fais donc ce que tu as à faire.

D'un seul coup, la tête du roi s'éjectait, il la remplaçait par la tête en or sur le corps. Il avait raison. La nouvelle tête brille, elle était belle, en plus il ne lui a pas fait mal. La tête était en or, mais elle était sans vie, il était resté inerte, sans bouger de sa place.

Le présage du vieux sage s'était produit : la femme avait tranché sa tête.

Mon conte est fini.

*Pour Si Mohand-Ouali, ce pouvoir tente à son tour de nous greffer une tête en or. Heureusement il y a parmi des gens valeureux tels que Lxewni, Omar et les autres
». ass-nni (Pp57-60)*

Conclusion

Tout comme les récits que nous avons examinés dans le chapitre précédent, les textes que nous venons de commenter ici sont insérés dans le texte romanesque de la même manière, c'est-à-dire à des moments bien déterminés de la narration, à la seule différence qu'ils appartiennent à des catégories génériques différentes.

En effet, on a identifié des récits appartenant à la légende que nous avons classés, selon leurs caractéristiques, en sous catégories ; d'autres récits appartenant à la fable, nous les avons classés, eux aussi, dans une catégorie à part entière; et enfin des récits que nous avons classés dans la catégorie conte: dans cette dernière on peut distinguer deux sous catégories, l'une appartenant au conte merveilleux et l'autre au conte réaliste.

Tous ces récits classés et catégorisés, permettent une double lecture, à la fois celle du récit cadre du roman, d'une part, et celle du récit intégré dans ce dernier d'autre part. Cependant, leur intégration dans l'histoire du roman varie d'un récit à l'autre, d'une situation à l'autre.

En ce qui nous concerne, nous nous sommes contentés de décrire uniquement les aspects les plus apparents de cette reprise intertextuelle. Signalons que ces récits ont été retravaillés par l'auteur tant sur le plan de la thématique que du point de vue formel. Il sera judicieux de se pencher ultérieurement sur cet aspect afin de dégager d'autres facettes du travail effectué déjà par l'auteur et de réorienter l'étude vers d'autres aspects.

Il nous reste à déterminer précisément les formes textuelles que ces récits revêtent ainsi que leurs fonctions dans l'écriture de Mezdad.

Chapitre 6 : L'intertextualité dans *Nekkni d weyiđ*

Introduction

Après avoir fait le point dans les deux chapitres précédents sur les différents hypotextes écrits dans les romans de Mezdad, dans le présent nous essayerons d'abord de repérer les hypotextes insérés dans les hypertextes écrits dans les deux nouvelles de Bouamara.

Nous passerons, ensuite, à la description des différents aspects textuels qui caractérisent l'écriture de Bouamara. Il s'agit de cerner la part de la créativité de l'auteur à attribuer à ces deux textes, lesquels, au préalable, repérés et délimités pour voir comment ils participent à la création de nouveaux textes et comment ils sont, à leur tour, absorbés par ces mêmes textes.

Nous nous efforcerons de situer les différents niveaux textuels sur lesquels l'auteur a travaillé pour renouveler les formes et les contenus traditionnels. On remarque, d'emblée, des détours dans la narration : Le lecteur perçoit un prolongement dans les événements et une subtilité dans la manière avec laquelle les événements sont décrits. Contrairement aux hypotextes, là on n'entre pas directement dans les moments charnières de la narration, on est quelque peu dérouté par les différentes descriptions et les amplifications que l'auteur a donné aux actions et aux personnages.

Le travail de l'auteur se manifeste également au niveau des descriptions qui ont donné de l'épaisseur aux textes réécrits. Pour traiter de ces questions, nous avons procédé comme suit :

-Nous dégagerons les axes sur lesquels se manifeste le travail de l'auteur.

-Nous repérerons les modifications apportées aux différents niveaux des textes et décrire les hypertextes.

Le corpus qui fera l'objet de notre description dans le présent chapitre est l'œuvre écrite de Kamel Bouamara *Nekkni d weyiḍ* que nous traduisons par commodité par (« Nous et les autres »), un recueil de cinq nouvelles écrites aux débuts des années 1990 et publiées en 1998. En voici les titres :

1- *Id amcum* (« l'horrible nuit »).

2- *Ul d tasa* (à traduire).

3- *Kra yella, kra yerna* (à traduire).

4- *Taqsið n Σziz Σzuzu* (« l'histoire d'Aziz et d'Azizou »).

5- *Tirgara* (« la mauvaise fin » ou « l'odieuse fin »).

Notre intérêt portera sur deux nouvelles la 4^{em} et la 5^{em}. Quelques informations sont nécessaires à la compréhension de la suite de notre travail :

- 1- ces deux textes renvoient aux textes recueillis, transcrits et traduits en français par Mammeri dans ses deux ouvrages Poèmes kabyles anciens et Les isefra, poèmes de si Mohand, et qui ont pour titres "le roman de Aziz et de Azizou" (« *Taqsið n Σziz d Σzizu* ») et "Le forgeron d'Akalous" (« *Aheddadl-Lqalus* »).
- 2- La lecture de l'« histoire d'Aziz et d'Azouzou » renvoie en outre au poème *Tinagamin* (« les paiseuses d'eau ») qui relève également de la poésie orale kabyle, dont une version a été recueillie et transcrite et attribué à Si Mohand par Tassadit Yacine dans L'izli ou l'amour chanté en kabyle, 1990.
- 3- Il y a aussi un poème attribué par K.Bouamara à Si Lbachir Amellah dans Si Lbachir Amellah (1861-1930) : Un poète -chanteur célèbre de Kabylie. Ce poème a été inséré et assimilé au texte rapporté par Mammeri.
- 4- Dans l'odieuse la linéarité du premier texte a été bouleversée : l'auteur commence par la fin et énonce l'évènement comme dans un fait-divers. Il supprime (ou omet d'insérer) deux vers du poème du premier texte en les remplaçant par d'autres vers.
- 5- l'auteur introduit de nouveaux personnages, de nouvelles actions et descriptions, qui sont absentes dans les textes originels.

6.1. Délimitations des hypotextes

Dans cet aperçu, nous procéderons à décrire les ressemblances et les différences entre l'hypertexte et son hypotexte. Leur coprésence est repérable grâce à des indices formels, où l'hypotexte et l'hypertexte partagent les mêmes éléments.

6.1.1. L'« histoire d'Aziz et Azouzou »

Ce texte, dans sa version orale, est un récit incrusté de dialogues sous forme de poèmes, attribué par Mammeri (1969 : 93) au poète Si Mohand, ou du moins, c'est ce qui lui a été rapporté. La thématique traitée dans ce texte est la passion amoureuse entre deux jeunes gens. C'est pour cela que Mammeri (op ; cit.93) l'a qualifiée de *chantefable*, que le dictionnaire international de termes littéraires définit comme :

« Une forme mixte, composée de morceaux narratifs en prose, faits pour être dits, et de passages en vers destinés à être chantés ».

Si le nom du genre des deux textes de Mammeri n'a pas été précisé, l'écriture de Bouamara leur a attribué le statut de *tullizit* que l'on traduit par « nouvelle »³².

Dans la version réécrite par Bouamara on remarque des thématiques historique et sociale associées à la thématique initiale. De même sur le plan formel, il a apporté des modifications que nous pouvons remarquer dans l'ajout de deux poèmes qui ne figurent pas dans le texte oral, bien que la structure narrative soit ici gardée telle quelle. L'auteur commence son récit par une scène de l'après l'insurrection de 1871 qui a opposé les Kabyles et les Français. Ainsi, l'auteur crée des repères spatio-temporels, lesquels sont absents dans le texte originel.

La création de l'illusion du réel s'est faite par le truchement de la description de l'espace et celle des personnages, auxquels il a donné, par ailleurs, une épaisseur psychologique, et des caractéristiques morales et physiques. Chaque personnage a reçu un nom.

En fin, l'auteur de la version réécrite ajoute des dialogues lesquels qui n'existaient pas dans la version transcrite par Mammeri.

Pour une meilleure lecture de cette nouvelle, dans sa relation au texte traditionnel, nous proposerons dans ce qui suit la variante transcrite par Mammeri :

³² Nous avons extrait cette du *Amawal n tmallziyt tatrart* (« Lexique du berbère moderne ») p 104, 2^{em} édition 1990, éditions de l'Association Culturelle Tamaziyt de Bejaia

Il était le plus jeune de ses frères et il travaillait comme eux au village ou aux champs. En particulier, il y avait une tâche qu'il ne manquait jamais, celle de mener chaque le mulet à l'abreuvoir. C'est que l'abreuvoir était sur le chemin de la fontaine, et que, sur le chemin de la fontaine, Aaziz (c'était son nom) rencontrait Aazouzou (c'était le sien à elle). Ils se promirent de s'épouser, mais ils appartenaient à deux sofs adverses ; de surcroit, chacune des deux familles était à la tête de son parti.

Aussi un jour apprirent-ils ensemble qu'Azouzou avait été mariée par son père à un jeune homme de son sof. Sur le chemin ils ne pouvaient même plus comme jadis s'adresser la parole, mais, un jour qu'il passait près de la fontaine, Aziz entendit qu'en sortait une voix connue qui chantait :

Enfant à la coiffe blanche

Au teint de braise

Tu portes à l'oreille l'anneau

Au doigt la bague éclatante

Qu'importe que l'on me marie

Pour toi je m'insurgerai

Car une femme qui ne veut point de l'homme qu'on lui destine a droit de s'insurger, c'est-à-dire de quitter le domicile de son mari pour revenir chez ses parents.

Elle fit comme elle avait dit. Elle fut mariée et peu après s'insurgea.

Pendant ce temps, Aziz dépérissait. On finit par savoir pourquoi. Une passée la stupéfaction, il fallut bien envoyer le marabout chez le père d'Azouzou. Le mariage fut célébré peu après.

Du jour qu'Azouzou arriva, Aziz changea. Il ne travaillait plus beaucoup. Tous les jours, il se contentait de sortir sur la place dans le burnous blanc de quelqu'un qui n'avait plus beaucoup l'occasion de le salir. Ses frères finirent par se

plaindre, puis Azouzou elle-même, lasse de toutes les critiques qui retombaient sur elle, un jour lui dit :

Mon aimé, laces tes sandales

Et vas, fait comme tes frères

Ou que tu ailles, Dieu sera

Mets-le dans ton cœur

Pour vaquer à ton travail

Et t'éviter les critiques

Et puis prend mon sein dans ta bouche

Qu'il soit ton viatique

Va mon aimé, adieu

Il partit. C'était un jeudi. Elle lui fit toutes espèces de recommandations. Puis il prit par la bride le mulet sur lequel il devait rejoindre le centre le plus proche, et il dit :

Jeudi de la douleur

Voici venue l'épreuve

En plein jour est tombée la nuit

La main qui tient la bride

Est rétive

Est transie sans froid

Mon âme est toute bouleversée

Il suffit d'un rien

Tu y ajoutes le poids de tes mots

Il partit. Restée seule, elle chanta pour bercer sa peine :

Prends patience mon cœur ne te rebelle point

Que Dieu n'a-t-il point pourvu

Les poissons à la mer trouvent à vivre

D'amour mon cœur crie

Strident

Vers Dieu qu'il a créé

Quels amants n'ont point été séparés

Il y a le tonnerre les éclairs

Et puis le beau temps vient après

Ils étaient convenus d'une date pour son retour. Mais les jours passaient, et il ne venait pas. Un jour de tristesse plus grande, elle lui envoya dire :

Il y a beau temps que tu partis

Tu as mal calculé

Neuf mois déjà est-ce peu

Mes seins que tu as laissés dressés

Maintenant tombent

Ah triste est mon état

Si je suis dans ton cœur viens

Prends le train

A l'aube de grand matin

Il répondit :

Dieu aime la beauté

Comme une botte de fleurs

Mon aimée à pied mignon

Et lèvres d'or

Nous sommes convenus d'une date

Seuls les impudents mentent

Au poème il joignit une folle lettre où elle lut les emportements anciens. Elle se dépêcha de lui envoyer pour l'apaiser :

Enfant à la coiffe blanche

Eclatant comme un fruit d'or

Tu habites les villes

Tu vas prendre le train

Viens sans hâte

Aazouzou que tu as laissé est toujours là

Tardive recommandation! Quand il partit, il avait déjà la fièvre (était-ce de la désirer trop ?). Au dernier centre avant le village, il était sans connaissance. Il fallut le charger sur un brancard de fortune.

Tout le jour dans la chambre haute où on l'avait couché (leur chambre), ce fut le défilé des hommes et des femmes du village. Le soir seulement, Azouzou eut droit d'entrer. Ils étaient seuls. Dehors, les bien-portants déjà supputaient la mort d'Aziz.

Elle prit sur ses genoux la tête aimée pour lui dire :

Quel mal fond

sur le jeune faucon

De par la volonté de Dieu

On convoite déjà ton épouse

A la grande joie des ennemis

Et je ne puis que regarder de loin

Accours Oubraham

Me voici toute interdite

Ne sachant qu'elle voie prendre

Elle pleurait en chantant. Une larme d'elle tomba sur sa joue à lui. Il se réveilla en sursaut : « qu'est-ce ? Où suis-je ? ». Elle n'eut que le temps de serrer contre son épaule la tête d'Aziz. Quand elle la reposa, il ne respirait plus.

Le texte de Bouamara montre la ressemblance des deux versions. D'abord la scène où se déroulent les actions est identique : La fontaine, d'où les filles puisent de l'eau. Les deux personnages, dans les mêmes versions, demandent de l'eau, et l'une des filles se montre peu accueillante. Dans le texte de Bouamara, Aziz demande à boire poliment, sans essayer d'exciter le tempérament des filles. Les filles ignorent totalement sa présence. Il trouve cette attitude absurde, c'est pourquoi il rétorque que cette eau n'était pas à vendre (l'eau de la fontaine ne se vend jamais, elle est, en effet, la propriété de tout le monde, y compris des étrangers). Une manière de s'expliquer de cette attitude. La fille réplique que chaque goutte est comptée aussi; elle lui fait comprendre qu'elle ne lui donnerait pas à boire, et qu'il n'était pas le bienvenu. En revanche, dans la version de T.Yacine, le poète Si Mohand demande de l'eau en formulant des propos violents, en évoquant la féminité des filles, et menace de ne pas les laisser remplir de l'eau si elles refusent de l'inviter à boire.

Un autre trait rapproche les deux versions, il s'agit de l'engagement de l'une des paiseuses, présente à la fontaine, à faire face aux « provocations » du demandeur, ce qui a donné lieu à une « joute » verbale entre les deux personnages dans les deux textes.

Sur le plan formel, à l'exception de quelques poèmes, que nous avons souligné en gras, il n'y a pas de ressemblances évidentes. D'abord dans l'hypotexte, il n'y a que des poèmes et tout le dialogue se déroule entre les deux personnages en suivant la même manière. Mais dans le texte de Bouamara, le dialogue entre les deux personnages est en prose, bien qu'il y ait quelques vers. Les ressemblances entre ces deux textes se terminent ici, car dans ce même poème attribué à Si Mohand, le poète et la fille s'engagent dans une joute poétique, ce

qui montre la capacité des deux protagonistes à manier le « Verbe ». A la fin la fille cède devant le poète et lui offre à boire ; l'histoire s'arrête ici. La fin de cette histoire constitue le début de celle de Bouamara.

- **Version rapporté par Tassadit YACINE**

Le poète Si Mohand, se rendant un jour en pèlerinage au mausolée de sidi Mansour, passe près d'une fontaine, où puisent des jeunes femmes. Comme il a grand soif il demande à boire :

Bonjour, filles

Aux seins parfumés de girofle

Et des parfums des Indes

L'eau que vous êtes venues chercher

Bue par les poissons

Qui traversent la mer en force

Je fais serment ferme

Que vous ne puiserez de l'eau

Que quand vous m'aurez dit: viens !

L'une des jeunes femmes s'adresse à sa compagne et lui dit :

Sert à cet idiot à boire de ce tesson

A quoi le poète répond :

Je ne suis pas un idiot

Ni ne boirai dans un méchant pot

Je suis un serpent fureteur

Qui va dessous terre

Chercher l'eau

Que boira leperdreau

Et la perdrix aussi

- Version réécrite par Bouamara

Aziz :

-Donnez-moi à boire, les filles ! Disait Aziz, à haute voix.

Les filles :

- ...

Aaziz :

-Ah! Je ne suis pas le bienvenu, l'eau est aussi vendue?

Aazouzou :

Elle est vendue...Et chaque goutte est pesée

Aaziz :

L'eau ne peut être vendue

Les amis ne peuvent être privés

Du creux de ta main, donne- m'en à boire

O ma chère!

Aazouzou :

Sert à cet idiot à boire dans ce tesson

Aaziz :

Je ne suis pas un idiot

Et je ne bois pas d'un tesson

Je suis le serpent rusé

Vivant dans les brumes glacées

Dans les entrailles de la terre, il me suffit de plonger

Pour revenir avec un fil de laine cardée

J'accrocherai, avec, l'outre et m'en irai pour quérir de l'eau

Que je ferai boire à la perdrix et au perdreau!

Aazouzou :

Quelle audace!

Cet homme est impudent!

Il est aussi insolent

Avec un bâton

Nous le pourchassons

Aaziz :

De toutes les filles, tu es la plus belle

La plus belle parmi les créatures de Dieu

Que je n'en trouverais pas mieux.

Dans cette nouvelle, Bouamara emprunte à un autre poème, qu'il attribue lui-même, à Si Lbachir Amellah. Il est associé dans l'hypertexte de Bouamara à l'histoire rapportée dans le texte. Dans ce cas, nous pouvons parler de la présence de l'hypotexte d'un auteur à l'intérieur de celui d'un autre auteur, lesquels sont présents dans le même texte. Cet hypotexte repris ici a subi des modifications. On remarquera la suppression d'une strophe où le poète Si Lbachir évoque la sexualité de sa bien aimée:

Conte à celle qui m'a précipité dans le vin et l'errance

Aux seins tels des fruits mûrs

Sa peau douce et tendre

En revanche, Bouamara associe des vers appartenant au même poème et compose avec une nouvelle strophe. Pour un lecteur non averti, ce changement peut passer inaperçu, car les vers qu'il a supprimés n'ont pas affecté le sens global du poème.

Il est à souligner enfin, que ces poèmes ont été éparpillés dans un texte de prose, en suivant la logique du récit et selon l'emplacement qui a été choisi par l'auteur.

- **Poème de Si Lbachir Amellah**

Oiseau au regard perçant

Vas, prend ton envol

Et, si tu es fidèle, souviens-toi

Demain, dès l'aube

Poses toi devant sa fenêtre

Et écoutes ses paroles

Dis lui que son amant est impatient

Éprouvante est la séparation

Que dieu le guérisse, il est souffrant

Conte à la fille au beau corps élancé

Et aux yeux bleus

Conte à celle qui m'a précipité dans le vin et l'errance

Aux seins tels des fruits mûrs

Sa peau douce et tendre

Et sa taille, par Dieu, est svelte

Mon amour au port altier

Excessives sont nos amours

Et longue est notre séparation

6.1.2. L'« odieuse fin »

En plus des descriptions de l'espace, des actions et des personnages ainsi que l'insertion des dialogues, la linéarité du texte d'origine a été bouleversée. K.Bouamara commence par la fin du texte transcrit par Mammeri comme dans un roman policier³³, qui consiste à poser d'abord une énigme, et à la résoudre ensuite.

Il ne s'agit pas ici d'un roman policier, car la résolution de cette énigme suppose un personnage enquêteur, ce qui n'est pas le cas dans l'« odieuse fin ».

Dans le texte oral, le récit se termine par la formule suivante « c'est ainsi que le village d'Akalous a disparu », écrit Mammeri.

Chez Mammeri, le texte "le forgeron d'Akalous" est une chronique, et le récit se situe, temporellement, aux « temps des cités » c'est-à-dire avant la conquête française, d'autre part le repère spatial « le village d'Akalous » nous invite à considérer le texte comme une légende explicative.

L'hypotexte, qui a été repris par K.Bouamara a été remanié ; nous remarquons la suppression du premier vers du premier distique :

Je suis le serviteur de tout le monde

Et la suppression complète du troisième distique:

Mon cœur est meurtri écrasé

Tout miné par-dedans

Cette histoire se réfère aux actions déroulées dans cet hypotexte, auquel Mammeri associe un récit. Le travail de remaniement est remarquable aussi au niveau de la composition

³³Selon le dictionnaire international des termes littéraires (ce dictionnaire est disponible en ligne, voir bibliographie) le roman policier est une « *Catégorie littéraire de genres narratifs apparue au milieu du XIX^e siècle, comprenant le roman policier, la bande dessinée policière, le film policier, caractérisée par une énigme passée et la recherche du coupable d'un crime* ». Selon ce même dictionnaire, on qualifie avec le vocable roman policier « un genre, une forme littéraire, une œuvre, une situation (roman, pièce de théâtre, film, aventure, intrigue, feuilleton) par la présence d'un personnage de policier enquêteur particulièrement astucieux chargé de résoudre une énigme policière ».

de l'hypertexte qui s'appuie directement sur ce récit rapporté par Mammeri. Mais les modifications ont touché aussi les personnages, le déroulement des actions et la structure du texte. Mais pour le moment nous nous contenterons de présenter le texte « le forgeron d'Akalous » tel qu'il est rapporté par Mammeri :

Au village d'Akalous habitait un riche forgeron, mari d'une jolie femme. Un jour que les hommes devisaient sur la place, l'un d'eux se fit fort de ravir au forgeron son épouse pourvu que, le moment venu, les autres témoignent en sa faveur. Ils jugèrent d'abord le projet insensé, puis finirent par s'y rallier.

L'homme se rendit auprès du conseil du village auquel il annonça qu'il avait entendu le forgeron répudier sa femme par trois fois, selon le rite. Celle-ci était donc libre et il allait, lui, l'épouser. Devant l'étonnement des conseillers, il offrit de présenter des témoins. Tous ceux qui avaient été avec lui sur la place vinrent confirmer ce qu'il avait avancé. Le conseil décréta le divorce effectif. La femme dut partir et, peu après, l'homme l'épousa. Pour comble, on finit par enlever au forgeron jusqu'à ses terres.

Dans le village vivait une vieille femme, restée seule, sans parent pour habiter avec elle la grande maison où elle demeurait. Quand le printemps arriva, les villageois se mirent à descendre dans leurs champs, sauf la vieille qui, n'ayant personne à qui laisser la maison, demeurait au village. Elle vint un jour s'en plaindre au forgeron qui lui offrit de lui confectionner une serrure que l'on pouvait fermer de l'extérieur (à cette époque, les portes ne fermaient que de l'intérieur).

La serrure fut bientôt faite ; la vieille ne se tenait pas de joie.

Les habitants d'Akalous, voyant que la porte de la vieille fermait de l'extérieur, vinrent tous trouver le forgeron pour avoir des serrures semblables. Ce qu'il fit, en prenant soin de garder à chaque fois des doubles.

Un jour qu'il manquait de feu à la maison, le nouveau mari demanda à sa femme d'aller en chercher à la forge. Elle tenta de faire valoir qu'elle n'aurait jamais le front de se présenter devant son ancien mari. En vain !

Il la menaça. Elle partit. Arrivée près de la porte de la forge, elle s'arrêta, n'osant entrer. Le forgeron, voyant son ombre sur le seuil, lui demanda d'approcher.

- C'est moi, dit-elle.

-Eh bien, approche.

Elle répéta :

- C'est moi, tu ne m'as pas reconnue

-Je sais que c'est toi, dit-il, entre.

Elle approcha :

-Que veux-tu ?

Elle crâna :

- Quel stratagème prépares-tu ?

- Il lui répondait en vers (et sur la rime que la question elle-même comportait) :

- Je suis le serviteur de tout le monde

Moi, le forgeron d'Akalous

Mon âme bouleversée

Subit des épreuves à n'en pouvoir plus

Mon cœur est meurtri écrasé

Tout miné par-dedans

De grâces saintes

D'Ait Mraou et d'Arous

A l'arme que je fourbis

Hommes de Dieu adaptez un manche

De fait, à l'arme que le forgeron fourbissait, il ne manquait que le manche. Car, depuis longtemps, Akalous menait la guerre contre le village voisin, qu'il avait même failli détruire. Le forgeron alla trouver les notables ennemis et leur offrit de leur livrer Akalous.

- Comment cela ? Demandèrent-ils.

- Que la garde que vous établissez chaque nuit pour surveiller Akalous guette ma maison. Quand vous y verrez un grand feu, prenez vos armes et accourez.

Un soir d'un grand vent que tout le monde dormait, le forgeron se leva et, commençant par un bout du village, visita toutes les portes qu'il ferma de l'extérieur. Puis il prit une botte de paille, la passa par la lucarne du haut de sa maison et y mit le feu. Une grande flamme s'éleva.

Les ennemis aussitôt accoururent. Ils entourèrent Akalous et y mirent le feu de partout. Quand les flammes atteignirent les premières maisons, les hommes réveillés se précipitèrent sur leurs fusils. L'un après l'autre, ils venaient buter sur les lourdes portes de frêne fermées de l'extérieur.

Ainsi disparut le village d'Akalous.

6.2. La structure et la forme

Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux modifications qui portent sur l'aspect stylistique de la réécriture des hypotextes.

6.2.1. La structure narrative

L'hypertexte l'«histoire d'Aziz et d'Azouzou» et son hypotexte ont la même structure, le même enchaînement et la même logique, mais certaines séquences de l'hypertexte sont tout à fait inédites. Ainsi, le récit s'ouvre par une séquence décrivant un village Kabyle de l'après 1871, laquelle relate les conséquences de la défaite des Kabyles contre les Français. C'est une situation caractérisée par la misère généralisée et les pertes

énormes en vies humaines: des milliers de personnes ont été exécutées ou tuées aux combats, certaines ont été déportées vers la Nouvelle-Calédonie, d'autres ont été dépossédées de leur terre et de leur richesse. Réduits à la pauvreté, les gens sont devenus des travailleurs (sur leurs propres terres) chez les colons, avec des salaires minables qui ne leur assuraient même pas le repas d'un jour.

Aziz, malgré son jeune âge, n'a pas échappé à cette règle. Lui aussi travaille chez les nouveaux propriétaires (les colons). Un jour, de son retour du travail, il est allé désaltérer à la fontaine où il a fait connaissance avec Azouzou. Cette rencontre annonce le début d'une histoire d'amour entre les deux jeunes, mais aussi le début de leur malheur.

« L'eau de la fontaine a apaisé sa soif, mais il en a pris une autre que ne peut être apaisée par une eau ». (p. 106)

Le clan auquel appartient la famille d'Azouzou est l'ennemi de celui d'Aziz. Refusant de la marier à ses « ennemis », le père d'Azouzou l'a mariée à un homme de son propre clan :

« Là, où ils étaient, Aziz a reçu la nouvelle du mariage d'Azouzou » (p 114)

Mais, comme elle l'avait promis à Aziz un jour, Azouzou s'est insurgée afin de se remarier avec lui. Cela n'a pas arrangé tout à fait les choses empêché puisque Aziz a sombré dans un état psychologique déplorable :

« Quelques jours passèrent, une autre nouvelle le parvient : Azouzou, s'est insurgée [...] il perd ses forces de plus en plus, et un malheur ronge son âme » (p 114).

La famille d'Aziz, pour sauver leur fils, trouve un arrangement au conflit qui l'oppose à l'autre famille. Les deux clans « ennemis » ont enfin trouvé un compromis lorsque la famille d'Azouzou a accepté d'accorder la main de leur fille à Aziz. *« Inutile de perdre plus de temps, la fille doit se remarier, et elle a accepté de se marier à lui » (p118).*

Après son mariage, Aziz ne pouvait plus travailler. Il restait toujours aux côtés de son épouse. Les belles-sœurs et les gens du village en médissant son mari, ont fatigué Azouzou. Ne pouvant plus supporter les critiques, Azouzou incita son mari à reprendre le travail de nouveau et à rejoindre ses frères au pays où ils trimaient :

« Azouzou maintenant, sait bien que son amour est parti, il a pris le train qui l'emmena loin de Taourirt » (p120).

Loin de sa bien aimée, Aziz, de plus en plus nostalgique, ne pouvait plus supporter l'éloignement et la séparation. Il tomba gravement malade, et peu de temps après il meurt :

« Aziz, ne lui reste aucune force, il n'ouvre que ses yeux [...] cette fois, il les a fermés à jamais » (p 128).

C'étaient en gros les grands axes de la structure du premier texte. Venons-en maintenant à l'« Odieuse fin ».

Contrairement au premier texte, où l'auteur a gardé la même structure que celle de l'hypotexte, dans celui-ci la structure a été modifiée. L'ordre des événements de l'hypotexte a été transgressé. La fin de l'histoire devient le début. En voici les grands événements.

Dans une nuit obscure, le village d'Akalous a été pris par le feu. Aucune maison, aucune personne n'a été épargnée. Tout a été brûlé : des familles entières, leurs biens et leurs animaux ont été décimés par les flammes, le village entier s'est transformé en cendres

« À Akalous, cette nuit là, c'était l'incendie [...] le feu s'est emparé de tout : hommes et bêtes [...] » (p 132)

Akli, l'auteur de cet incendie vengeur, ne pouvait plus supporter l'humiliation que lui ont infligée les villageois d'Akalous. Il a trouvé un moyen de venger de la pire des façons.

« Akli s'est fait le serment, un sérieux serment, et il n'a point parjuré. Il s'est donné le serment qu'un jour, il anéantirait tous les habitants d'Akalous » (p 137).

Quand Akli, errant de village en village, était arrivé à Akalous pour la première fois en vagabond, les habitants du village l'avait bien accueilli. Avec le temps, il a pu se faire une place parmi eux, et il est devenu un habitant comme les autres.

«Lorsqu'il foula le sol d'Akalous, personne alors n'a crû qu'il irait y prendre racine ».

Akli s'est ensuite marié avec Djedjiga, la fille unique de Aini, une vieille dame qui l'avait hébergé pendant tout le temps qu'il avait passé à Akalous:

« A présent, Akli a fondé un foyer et acquis une forge où il travaille »

Maîtrisant un métier que personne dans le village ne connaît, Akli travailla inlassablement et s'enrichît :

« Petit à petit jusqu'à ce qu'il a été submergé par les biens et les richesses durables. Tout un chacun payait Akli, mais chacun à sa façon [...] sa demeure, qui prend de l'ampleur, est à l'image de la levure qui se lève d'un moment à l'autre » (142).

Jaloux de la notoriété qu'Akli a acquis au village, Mkideche, lui tend un piège qui a mis en péril sa fortune et sa vie conjugale ; mais le piège ne pouvait être monté sans la complicité de la femme d'Akli et quelques personnes de son clan. Mkideche est allé voir le Conseil du village, *tajmaat*, en disant qu'il a entendu Akli « le forgeron » prononcer le divorce de sa femme, en disant qu'il a des témoins qui en jureraient. Le forgeron a été séparé de sa femme et destitué de tous ses biens :

« Ecoutez-moi, s'il vous plaît ! Akli a bien prononcé l'expression « je divorce d'elle » devant tous les présents à l'assemblée du village ! Puisqu'il en est ainsi, je souhaiterais me marier avec elle »

Après cela, Akli entreprendra de se venger. Il prépara un « coup » au moyen duquel il exterminera tout le village d'Akalous. Il a mis tout son savoir-faire pour réussir son coup: il inventa alors des serrures pour fermer les portes des maisons de l'intérieur et de l'extérieur, chose tout à fait nouvelle dans le village. Pour chaque porte, il garde un double des clefs. Avec cette innovation, il a séduit tous les habitants du village : ils croyaient avoir résolu le problème de la sécurité de leurs foyers, pendant qu'ils sont aux champs. Dés lors, il fait appel aux habitants du village voisin, un village ennemi du village Akalous. Il leur expliqua le plan qu'il a mis au point. Cela leur permettrait de se débarrasser à jamais de leurs ennemis jurés.

« A présent, Akli est rassuré ; il est sûr qu'il tient tous les villageois d'Akalous à la gorge ; le bout de la corde est entre ses mains. Il est rassuré du fait qu'il a mis à chaque porte une serrure à double clé ...Le travail est à présent terminé ; bientôt le jour J poindra, arrivera : le jour de la vengeance. » (p 154).

Comme convenu entre Akli et les habitants du village voisin, il profita d'une obscure et froide nuit pour enfermer les habitants d'Akalous à l'intérieur et il mit le feu à toutes les maisons. Tout le monde périt. Quant à ceux qui tentèrent de se sauver, ils étaient tués par les armes des habitants du village voisin.

« C'est ce qu'il a fait. Une nuit, pendant qu'au dehors le vent psalmodiait des chants, il a pris la porte, couvert de son burnous, et s'est muni du double de chaque clé de maison du village. De l'extérieur, il donna un double tour à chaque serrure ; il les a fermées toutes les portes [...] Le feu commença à prendre, il les cerna petit à petit. A Akalous, l'incendie a pris ... il est devenu comme un volcan (littér une « montagne de feu »). (p155).

6.2.2. La description

Contrairement aux hypotextes, où il n'y a aucune description des personnages, du temps, de l'espace dans les hypertextes il y'en a beaucoup. Celles-ci ont d'abord porté sur les personnages, qui par ce biais ont acquis une épaisseur à la fois physique et psychologique ; il en est de même de l'espace et du temps où se déroule les actions.

6.2.2.1. Description des personnages

C'est là que réside, à nos yeux, l'effort le plus significatif de l'auteur. Ce dernier a, en effet, créé de nouveaux personnages, et a procédé aussi à la description de tous les détails relatifs aux caractères des personnages et des actions auxquelles ils participent.

L'auteur a attribué à Aziz des caractéristiques physiques et morales, que nous pouvons lire dans cet extrait :

«Dieu l'a déjà doté de pas mal de qualités : santé, vertu, force de caractère et charme ; à cela, s'en ajoutent d'autres qu'elle a héritées de ses parents comme le point d'honneur et la dignité, la virilité, la droiture et le « droit chemin kabyle [...] Tel une tige d'un oranger, Aziz est d'une forte corpulence ; c'est un vrai homme. Pour tous les jeunes de son âge, il est comme un lion, qui est en même temps respecté et craint. D'une taille altièrre, Aziz a une peau au teint basané et les yeux marron ; son nez est à tout point de vue semblable à celui de Jugurtha ». (p 102).

Par ailleurs, le charme et la beauté d'Azouzou ont été décrits d'une façon détaillée :

« Il l'a trouva semblable à la Fiancée d'Anzar³⁴ qui habitait les cieux. Cette « cosse de clématite » a la chevelure lisse, teintée au henné et longue au point d'atteindre sa taille ; les pis de sa grosse poitrine sont à l'image de deux sommets d'une montagne [...] Dans ses yeux, que la lumière du jour levant éclaire, il perçoit le bleu du ciel du Printemps berbère ainsi que celui de la mer méditerranée où les vagues s'adonnent au jeu [...]. Comme des grenades, ses pommettes rouges brillent comme le fait l'or éclatant. Le collier aux clous de girofle qu'elle porte à son cou a rehaussé son charme ; un charme imprimé qui est à l'image du henné qui teint une main ». (p 112).

Dans ce texte Bouamara attribue un prénom au forgeron. Il s'appelle Akli, et lui attribue aussi des caractéristiques morales :

« Akli est d'une intelligence hors pair ; elle est comme une lame aiguisée et à double tranchant. [...] Il sait tout, et est toujours au courant de tout. Ainsi, il fait de ses mains tout ce que voient ses yeux ; tout ce que son oreille capte ou entend, il le mémorise aussitôt. Il finit par savoir « forger » même le Verbe»(p 137).

1- littéralement c'est l'arc en ciel, mais ce nom réfère aussi au mythe du Seigneur de la pluie Anzar, Voir infra pp 78.

Il introduit ensuite un personnage lequel est absent dans le texte traditionnel, auquel il donne le prénom de Aini, il s'agit de la belle mère d'Akli qui vivait seule avec son unique fille.

« Âini, une vieille femme d'un âge avancé, est une veuve qui habite hors du village d'Akalous ». (p 137)

La femme du forgeron, qui n'a pas de prénom dans le texte le premier, s'appelle Djedjiga. Dans l'hypotexte, cette femme n'a pas été du tout décrite. Tout ce que nous savons d'elle, est qu'elle est belle. En revanche, Bouamara décrit cette beauté comme suit :

«Ce dont manquait Djedjiga n'est ni le charme ni la beauté du corps, ni la politesse ou ce dont disposent toutes les jeunes filles ». (p, 144)

Bouamara a, par ailleurs, attribué un prénom à l'homme qui a comploté contre Akli. Il s'appelle ici Mkideche. Rappelons que dans l'hypotexte ce personnage est désigné que par quelqu'un, un homme. Il n'a pas de prénom et n'a pas non plus d'autres caractéristiques. En outre, il faut remarquer que le choix de ce prénom Mkideche n'est pas fortuit. Mkideche, en effet, est le prénom d'un personnage d'un conte kabyle très célèbre.

6.2.2.2. Description de l'espace

L'espace, tel qu'il a été décrit dans ces textes, est un milieu rural. Les descriptions qui ont été données à ce milieu sont différentes. Quelques exemples tirés des textes appuient nos propos. La rencontre d'Aziz et d'Azouzou s'est passée à la fontaine « *Tala* », où les filles puisent de l'eau :

«De la colline où il se trouve, il aperçoit une fontaine où des jeunes filles entrain de puiser de l'eau [...] en haut de la fontaine et à l'ombre de ..., il s'est allongé à même le sol » (p103).

Le village D'Akalous, tel qu'il a été décrit, commence à gagner en extension. Il n'est plus un petit village :

« Akalous est devenu, maintenant un grand village » (p146).

6.2.2.3. Description des actions

L'introduction de nouveaux personnages a entraîné de nouvelles actions et de nouvelles descriptions. Tout au long des textes, de nouveaux épisodes sont créés, insérés et assimilés à des séquences des hypotextes.

Les actions sont présentées autrement que le texte de Mammeri. Dans ce dernier, le narrateur va droit au but. Il n'en donne que les grands moments du récit et aucun détail.

Les textes de Bouamara ont gagné en épaisseur, par rapport aux premiers textes. La description détaillée des actions, constitue l'aspect le plus important dans la réécriture. En effet nous avons remarqué comment les rencontres entre Aziz et Azizou se sont multipliées et succédées. Nous donnons comme exemple ce passage.

« Comme toutes les filles comparables à elle, Azizou a le souci quotidien de l'eau qu'elle doit puiser soit dans la matinée, soit dans l'après-midi [...] Mais elle est une sortie qui ne constitue pas pour elle un fardeau, bien qu'elle porte toujours sur son dos une cruche d'eau : ainsi, chaque matin, à l'aube, elle va à la fontaine bien toilettée, parfumée et parée de tous ses bijoux. Comme le fait Azizou, Aziz aussi emprunte, chaque jour et avant la levée du jour, le chemin de la « fontaine aux chènes-zeen » (p 111-112)

Le texte de Bouamara s'ouvre sur une scène où la mort happait de partout les habitants du village d'Akalous les un après les autres. Lisons ce passage :

- *« Au feu ! au feu ! au feu !*
- *Au secours, bonnes gens ! nous brûlons !*
- *Venez à notre secours, bonnes gens, nous disparaissions...*
- *Sauvez nos âmes, s'il vous plaît » (p 131)*

6.2.3. La temporalité

Dans l'hypertexte l' « histoire de Aziz et Azouzou » le temps est déterminé par certains repères à la fois historiques (la guerre qui a opposé les Kabyles et les Français en 1871), et par l'usage des déterminants temporels:

« Ça fait un mois de la fête [...] ». pp 118, «[...] c'était un jeudi [...] ». pp119. "Les jours passent et se succèdent et tous se ressemblent .quarante jours sont déjà passés [...] " (p116).

Pour le deuxième hypotexte, la temporalité a été située par référence aux temps des cités « *Zzman Aqdim* » qui correspond historiquement à l'avant conquête française sans aucune autre précision. Mais son hypertexte ne donne pas de référence précise. La temporalité de ce texte peut ce lire à partir de certains indices temporels tel que :

- la durée du passage d'Akli à Akalous, « *il a passé des jours et des années [...] passer des jours et des années, c'était son destin* » (137).

- l'incendie a été perpétré la nuit : « *à Akalous, cette nuit là, c'était l'incendie* » (131).

6.2.4. Les discours

Ce texte se démarque aussi des textes traditionnels par l'insertion de dialogues inexistant dans les textes traditionnels. Nous donnons comme exemple la discussion qui s'est déroulée entre les parents d'Aziz, à propos de son nouveau comportement :

« – *Depuis qu'ils sont revenus, lui et ses frères, cette toute dernière fois, il n'est plus dans son assiette ! Il n'y a pas le moindre doute, quelque chose le tracasse sûrement : il ne mange, ni ne dort, ni ne sort pour qu'il voie les gens et le voient, dit la maman au père de Aziz.*

– *Ne saurais-tu pas ce qu'il lui arrive ? Lui répond le père [...] » (p 110).*

En plus des dialogues qui existaient déjà dans le premier texte, l'auteur a inséré une nouvelle série de dialogues.

“-*Que veux-tu, Mekideche? Demandent-ils*

– *vous serez d'accord avec ma proposition !*

– *A toi de voir, nous sommes a vous ! lui répondent-ils. » (p 148).*

6.3. Les ajouts et les additions

6.3.1. L'emprunt aux « expressions populaires »

Il est intéressant de repérer les éléments textuels utilisés par l'auteur pour enrichir son texte, et de les présenter d'une façon plus détaillée. L'enrichissement des hypotextes se fait par le recours à d'autres formes de la littérature orale et à son esthétique. Le recours à la symbolique traditionnelle est apparent. Le motif du « *jardin* » a servi dans les descriptions des personnages et des actions. Les éléments du conte ne sont pas absents dans ces hypertextes.

Les personnages célèbres *Mkideche*, *l'ogre* et *le chacal*, ont été repris dans la réécriture. Ainsi que les éléments mythiques relatifs aux différents phénomènes météorologiques. Ce sont en vérité des éléments mythologiques, à l'image de *Anzar* (Seigneur de la pluie) et sa fiancée *Tislit n Wenzar* (« la fiancée d'Anzar »), *TameŸra n wuccen* (« la fête du chacal »), et *ass n umerđil* (« le jour de l'emprunt »).

Les éléments de la littérature traditionnelle retenus ici, constituent l'autre source qui a été exploitée par la réécriture de Bouamara. Ils sont assimilés et associés à son texte. Nous en résumons ici les points essentiels.

6.3.2. L'écriture de la symbolique traditionnelle

Bouamara se réfère à la symbolique traditionnelle, une caractéristique majeure de l'oralité kabyle et fonde son essence littéraire où les significations des choses sont liées aux images et aux symboles.

On retient l'image du « *lion* » qui symbolise la force et la fécondité. C'est « *l'homme valeureux, le gardien de la tribu* » (idem : 247), comparaison faite à Aziz.

Le motif du « *jardin* », très récurrent dans la poésie de Si Mohand, n'est pas propre à lui. C'est, à croire Galand-Pernet (1998 : 204), un motif connu par d'autres poètes « *antérieurs, contemporains et postérieur à Mohand [...]* ». Le motif du « *jardin* » a servi à décrire le charme et la beauté d'Azouzou, qui est comparée à une « *rose matinale* » avec des joues semblables à une « *grenadine* ».

Nous avons également repéré des éléments relatifs à la cosmogonie kabyle, comme « *la fiancée d'Anzar* », nom de personnage d'un mythe kabyle, et « *la fête du chacal* », et le « *jour de l'emprunt* ».

6.3.4. L'écriture du conte

La présence du conte dans cette réécriture n'est pas due à l'emprunt de séquences ou des épisodes, mais au recours fait aux noms des personnages. Ces personnages, bien connus dans les contes kabyles, sont *Mqidec* (« *Mkideche* »), *awaxzen 1* (« l'ogre »), et *uccen* (« le chacal »).

Ces trois personnages hantaient jadis l'imaginaire des petits enfants kabyles nous renvoient au conte et à son univers. *Mqidec*, un homme atypique aux caractéristiques surhumaines « *mqidec bulehmum ur neggan ur netnuddum* »³⁵ capable de surmonter toutes les épreuves, s'adapte à toutes les situations et offre le portrait d'un homme doué en usant de toutes sortes d'astuces pour vaincre l'ogresse « *tteryel* ».

Quant à l'ogre, réputé pour sa cruauté, anthropophage, gourmand mais pas intelligent, c'est un anti-homme, « *un homme négatif* », ou encore, comme le décrit C. Lacoste-Dujardin (cité par Savignac (1978 :245) : « *qui présente tous les défauts dont l'homme doit avoir les qualités. Il est d'une bêtise épaisse [...]* ».

L'autre personnage, *uccen* (« le chacal »), est une figure emblématique des fables et des contes animaux. Il est le symbole de la ruse « *le maudit*, écrit Savignac (idem : 247), *le voleur, et le dévoyé* ».

Enfin un oiseau « *magique* » aussi, comme celui qu'on retrouve dans les contes d'animaux a été cité. Il est un oiseau rare qui nous plonge dans les animaux des contes aux oiseaux féériques. Cet aspect aussi est présent dans le texte de Bouamara. En effet, cet oiseau, porteur du message de Aziz. Dès son arrivée chez Azouzou, il lui dit. « *lève-toi il fait jour* ». p 123.

Un autre passage qui témoigne de la présence des éléments du conte dans ces textes : “ *Elle habitait en dehors du village, dans une chaumière qui ressemble à celle du*

³⁵ Cette formule peut être traduite de la manière suivante : *Mkideche le rusé qui ne dort et qui n'a jamais de sommeil.*

conte baba-inouba ... ». ce passage, en effet, nous renvoie au conte de (« *baba inouba* ») qui habitait dans la jungle dont personne ne connaît le lieu de séjour, sauf sa fille qui se donne la peine de lui apporter à manger tout en courant le risque d'être attaqué par l'ogresse.

6.3.5. L'écriture des proverbes

Un grand nombre de proverbes a été repris dans ces deux textes. Ils sont convoqués suivant les situations, pour décrire une attitude ou appuyer une idée. En somme, ils n'ont pas subi de traitement particulier. Hormis des interventions qui tentent de les intégrer dans le discours de l'auteur, ils ont gardé les mêmes fonctions qu'ils assuraient dans les discours oraux.

D'abord une sentence, que nous pouvons lire dans le dictionnaire de DALLET (1980 : 98), illustre bien nos propos :

« Je n'ai ni bêtes à égorger, ni femme à nourrir, quand il neigera, je n'aurai qu'à me coucher et fermer la porte ».

On dénombre aussi beaucoup de proverbes intéressants récrits et insérés dans différents endroits des textes. En voici un relevé.

1-« *zzwaj s rrḍa , tafellaḥt s rrwa* » : (« comme le mariage qui se contracte après l'entente (des concernés) les semons également se font après la pluie »).

2-« *win ixeddmn zzalla ur itgalla, limin deg wul i illa* » : (« celui qui veut se venger ne l'annonce pas en public, il en fait serment à lui –même »).

3-« *win ur nessin lxir, yerr areṭṭal* » : (« celui qui ne sait pas se rendre utile doit aux moins payer les dus »).

4-« *mya keccment mya teffyent* » : (« certaines passent et d'autres repassent ») il se dit pour quelqu'un d'irresponsable.

5-« *maca yir lehdur qqazen rennun* » : (« les paroles rudes font mal comme une blessure qui ne cessent de saigner »).

6-« *iles-is leggay-terra tmara-, ul-is zeggay* » (« la langue est lisse [les parole sont bonnes] mais le cœur est rouge [méchant] »).

7-« *azekka d azekka* » (« demain c'est comme une tombe c'est-à-dire on peut mourir »).

8-« *yusa-d d axebbac yuxal d anebbac* » p147 : (« il est arrivé en mendiant, il cherche à se faire notoriété »)

9-« *teqqim-as-d trewla ur t-nmenne* » : (« même la fuite ne pourra pas le sauver ») ;

10-« *tendemm armi ndemment telkin deg uqurruy-is* » : (« les remords la rongent comme des poux à la tête ») ;

Conclusion

Les hypotextes repérés et délimités ici constituent les textes de référence sur lesquels l'auteur s'est appuyé pour construire son propre texte. Ils sont le canevas de base enrichis et développés sur les plans formels et des contenus.

Leur enrichissement et leur réécriture seront traités dans la suite de ce travail. Ils vont constituer notre prochaine étape de la description des transformations des hypotextes.

Les aspects textuels traités tout au long de ce chapitre permettent de distinguer les deux versions réécrites des celles transcrites. Ici se dégage la différence entre un texte destiné à la réception orale et un texte destiné à la lecture.

En résumé, nous pouvons dire qu'à partir des textes fragmentés, Bouamara a élaboré deux nouvelles versions dans lesquelles il a réuni des éléments éparpillés de la tradition littéraire kabyle. Son action apparaît comme un travail d'assemblage et de tissage de ces fragments en un ensemble cohérent et homogène qui est le nouveau texte.

Ces éléments ont contribué à la modification de la structure narrative et à la construction dramatique des hypertextes. Ces hypertextes ont été ancrés dans des repères spatio-temporels, ce qui leur donne une touche de réalisme, contrairement aux versions traditionnelles où ces textes sont donnés sans aucune référence précise, ni au temps, ni à l'espace.

L'auteur a procédé par une amplification des personnages et des actions. Les personnages de ces hypertextes ont reçu des noms et leurs caractéristiques morales et physiques ont été décrites. Les actions aussi ont été développées de façon minutieuse.

Ainsi, la réécriture de Bouamara a donné de nouveaux textes, tissés autour des deux textes traditionnels qui, dans les grands axes, gardent les mêmes traits. Les deux textes concernés par les modifications ont acquis une dynamique textuelle différente des hypotextes. C'est dans la suite de ce travail que nous verrons les formes que revête chaque forme empruntée ainsi que le type de relation qui les lie aux textes d'accueil.

Chapitre 7 : Intratextualité et réécriture chez Mezdad

Introduction

Ce chapitre a pour but la description d'un autre aspect de l'écriture de Mezdad. Ici, il sera question d'examiner la récurrence d'un certain nombre d'éléments textuels employés dans les trois romans examinés dans cette étude.

Ces aspects que nous appellerons, d'emblée, intratextualité et réécriture, sont basés sur l'hypothèse suivante: la réécriture des mêmes éléments se retrouvant dans les trois romans suit le même plan.

Cependant, notre intérêt portera particulièrement sur la reprise de deux éléments réutilisés d'une façon récurrente : Le premier élément récurrent qui refait constamment surface est *Amerdil*, ou le mythe du «*jour de l'emprunt* ». Ce mythe est omniprésent sous plusieurs formes tout au long des textes de Mezdad : Ceci allant d'une simple allusion jusqu' à la reprise totale du texte mythique. Sans oublier l'intégration des digressions opérées sur les fragments repris de ce mythe. À cela s'ajoutent des vocables et des éléments météorologiques renvoyant aux caractéristiques du jour de l'emprunt.

Le second élément récurrent, d'une manière générale, est le proverbe ainsi que certaines expressions qui ont trait aux expressions idiomatiques. Mezdad, en effet, reprend, plus que d'autres certains proverbes dans son écriture, et parfois avec des variantes qu'il crée lui-même.

Ce sont donc ces aspects qui seront développés dans l'exposé suivant. Nous commencerons par la réécriture du mythe, puis celle du proverbe.

7.1. Réécriture du mythe du jour de l'emprunt (= « *Amerdil* »)

L'emprunt aux mythes dans les romans de Mezdad, comme nous l'avons montré plus haut (chapitre IV), n'est pas limité à un seul aspect, à savoir les textes et les éléments à caractère mythique, mais il a essayé de mythifier son propre discours.

La présence du mythe dans le récit romanesque, comme décrit plus haut, se manifeste et épouse des formes multiples : il est allusif, ou fait référence, jusqu'à la citation voire à l'intégration de récits entiers : l'intégration du mythe ne se fait pas sans incidences sur le sens global de l'œuvre.

Néanmoins, certains aspects méritent plus que d'autres une attention particulière. Ces dits éléments, d'une certaine manière, se retrouvent dans l'écriture des trois romans et cela ne peut être le fait du hasard : en effet, le mythe *amerdil* (=«*le jour de l'emprunt*») occupe une place prépondérante dans tous les textes que nous avons étudié ici.

Suite à ce qui a été dit, des trois romans se dégagent des traits de compréhension de l'écriture intratextuelle de Mezdad, liés à la mythologie berbère-kabyle- et méditerranéenne.

La présence quasi permanente de l'allusion au mythe *Amerdil*, indiquée par l'expression *ass-a d amerdil* (= «*aujourd'hui c'est le jour de l'emprunt* »), sous des formulations différentes, est une manière d'attirer l'attention du lecteur sur le lieu et le temps où se déroule l'histoire du récit romanesque.

En s'appropriant les éléments et la symbolique du mythe *Amerdil*, il crée une écriture mythifiée : il rattache d'une manière significative son récit à la cosmogonie, vivante dans l'imaginaire de la société kabyle dont il fait référence.

Galand-Pernet (1998 : 114), écrit à ce propos :

« des textes archaïques montrent des personnages mythiques dans des scénarios qui traduisent une vision du monde organisée, une explication des phénomènes naturels ou de structures sociales ».

Une période de froid se prolonge (ou qui revient au printemps) et qui nuit aux troupeaux, a suscité des nombreux récits à éléments mythiques. On les trouve, confirme P.Galand-Pernet (Op ; cit. 114), dans tout le bassin méditerranéen. Ils étaient anciennement attestés dans le monde européen et dans le Moyen-Orient et le Maghreb. En effet, elle écrit :

« Un des éléments thématiques, fréquents mais non constants, est celui des jours qu'aurait empruntés mars à février pour éprouver par le froid le troupeau d'une «vieille» qui l'aurait nargué en lui disant qu'il n'avait plus le pouvoir d'interdire la mise au pâturage de ses bêtes ».

C'est un motif, poursuit Galand-Pernet (Op; cit. 114), qui est en rapport avec le calendrier Julien. Survivant dans les pratiques agricoles du Maghreb, il expliquerait que :

« Février y soit plus court que les autres mois et il semble probable qu'il est postérieur à un autre élément auquel il est associé, celui des caractères et des agissements de la « vieille ».

7.1.1. Modalités d'insertion du mythe (« Amerḍil »)

7.1.1.1. Expressions et vocables

Comme nous l'avons signalé plus haut, l'appel au lecteur constitue l'une des manières avec laquelle est repris le mythe *amerḍil*. Le recours au mythe dans le récit romanesque peut être justifié par la nécessité de créer chez le lecteur un effet qui mobilisera toutes ses sensations.

C'est une technique qui impliquera le lecteur dans le déchiffrement du sens de chaque élément de le rendre, par la même, attentif à certaines expressions enfouies dans son imaginaire. Ces dernières sont rappelées, se répètent dans une succession qui s'enchaîne.

Ainsi, il situe le lecteur par rapport à l'histoire racontée,- en le plaçant dans le centre du récit. Dès l'entame de la narration (page 13 du roman (« *iḍ d wass* »), l'auteur attire l'attention du lecteur par cette expression :

« (...) tuget deg wussan-a n umerḍil, gar yennayer d furar » (= « particulièrement en ces jours-ci de l'emprunt, entre janvier et février »).

Ici l'auteur situe l'action dans le temps et dans l'espace pour stigmatiser un jour particulier : le jour de l'emprunt. Il confirme, par cette expression, qu'il se situe, selon la mythologie, entre le mois de janvier et le mois de février.

Une autre appellation désignant *Amerḍil*, est usitée pour dénigrer le même jour :

« cebrari am win iyezzan lebsel, ur iban yeḍsa, ur iban yettru. Ass-a d ass n furar »

(= « février c'est comme celui qui croque un oignon, il est comme celui qui pleure et rit en même temps. Aujourd'hui c'est le mois de février » (*Iḍ dwass* , p45).

Ici, la référence à *Amerdil*, est faite au moyen d'un proverbe. Elle est reprise par ailleurs à la page 133.

Les différentes variantes de la même expression faisant appel au mythe *Amerdil*, sont débitées sous plusieurs formules, les voici :

- « *Ahat ass-a ad yelhu lḥal, yas d ass n umerḍil.* » (= « peut être qu'il fera beau aujourd'hui, même si c'est le jour de l'emprunt») P76.
- « *Tebda asiwel yef umcic n cebrari* » (= « Elle a commencé à parler du chat du mois de février ») p 90.
- « *Amenzu deg cebrari, asemmiḍ-is d amxalef* » (= « le froid du premier jour du février a nul pareil»).

7.1.1.2. Eléments météorologiques relatifs à *Amerdil*

Dans la société traditionnelle le jour de l'emprunt n'est pas un jour ordinaire. Il est caractérisé par certains phénomènes météorologiques qui ne se produisant que ce jour-là.

C'est sur cet aspect que s'est centrée l'écriture de l'auteur, en détaillant les différents phénomènes naturels caractérisant ce fameux jour.

En effet, l'auteur énumère les particularismes de ce jour. Ainsi, il fait, d'une part, plonger le lecteur dans une atmosphère mythique, et d'autre part, dans une réalité du vécu.

Signalons que cette journée est crainte par les paysans. Et ceux qui n'en tiennent pas compte, risquent de perdre leur bêtes et parfois même leur vie.

Dans le texte romanesque de Mezdad, tous ces caractères associés sont ici énumérés comme suit :

- Des jours courts et des nuits qui se prolongent.
- Un froid glacial qui rend silencieux toutes les bêtes, sauvages et domestiques.
- L'eau, dans les ruisseaux et l'huile dans les jarres gèlent.
- Le temps change plusieurs fois dans la journée : alternance soleil, vent, froid, ciel nuageux et neige, se succèdent, etc.
- L'adage dit: « Si quelqu'un travaille la terre ce jour-là, elle sera infestée de fourmis ».

7.1.1.3. Reprise du texte mythique

Bien qu'*Amerdil* soit évoqué et inséré tout au long des textes romanesques de Mezdad, c'est dans *Tagrest uryu* que l'auteur cite *Amerdil* par fragments, mais une reconstitution des différents fragments de notre part aboutira à une version complète du mythe, avec quelques accommodations.

Si ce récit, tel connu dans la tradition orale est relaté en une pièce, Mezdad, par contre, ne respecte pas dans les romans la linéarité du récit oral. Les fragments incrustés dans son récit sont dispersés à travers l'œuvre, d'un segment à un autre il insère commentaires, descriptions, et séquences narratives. Dans la narration, l'auteur a le souci de garder la trame de son récit romanesque, ainsi que celui de faire référence, par insertion du mythe, en essayant de le reproduire au lecteur dans sa globalité. Voici notre reconstitution de ce mythe dans le récit romanesque de Mezdad:

« à cette heure-ci, dehors il fait nuit, aucune lueur à cette en ces jours-ci de l'emprunt, entre le mois de janvier et le mois de février. La nuit tombe trop tôt. Les nuits sont très longues, on s'impatiente à ce qu'il fait jour. Les gens se couchent tôt, le lit protège du froid. En tout cas personne n'apprécie l'hiver. Il fait peur au gens. Le vent entre les fissures des murs comme un hurlement d'un troupeau de ;;;;; tous les animaux, les domestiques comme les sauvages, se sont tu. Les chacals si ce n'était la faim qui les mène jusqu'aux maisons, on dirait qu'ils sont quitté le pays : pas hurlement. Il y a froid qui coupe comme une épée ». Iq d wass (P13)

«février c'est comme quelqu'un qui a croqué un oignon, il a l'air, de celui qui sourie et pleure en même temps » Id d wass (p45).

« Maintenant c'est une averse, le froid commence à diminuer. Sur la montagne il a neigé. Il se pourrait qu'aujourd'hui il fasse beau même si c'est le jour de l'emprunt. La neige doit tomber, d'après ce qu'on raconte, le vent commence à dissiper les nuages, il l'a transformait en petit bout [...] ». Id d wass (p76).

« Le premier jour du mois de février, il fait un froid exceptionnel, l'huile se gèle dans la jarre, et la salive dans la bouche. L'eau est gelée dans les rivières, en plus ils sont stagné, ils deviennent comme des couteaux. Le premier jour du mois de février, les animaux sauvages dans les forêts ne quittent pas leurs tanières, ils se serrent les uns aux autres, pour survivre à l'hiver. Le silence gagne tout le pays, pas de gémissement des vaches, pas celui des moutons. Les bergers passent leur temps à jouer à la place du village. La douleur n'épargne personne, homme comme femmes. Le mois de février c'est le mois de la galette et du couscous. C'est le mois de la paille et des bœufs. Malheureux celui qui ne s'est pas préparé à de pareils jours ». Id d wass (p112).

« Comme un troupeau d'agneaux, les nuages se précipitent dans le ciel. De temps en temps le soleil fait son apparition comme s'il joue à cache cache, ou bien il se fait rare. C'est ainsi le mois de février, comme celui qui a croqué un oignon, il sourie et pleure en même temps. Dans la nuit on a l'intention que le ciel est tombé à cause la pluie forte et la grêle, mais le vent peut apporter la neige ». Id d wass (p133).

« À l'origine, c'est aujourd'hui le premier jour de février, mais il prêté un jour à janvier quand la vieille femme l'a insulté. C'est aujourd'hui le jour de l'emprunt. Même si le jour a précédé par le soleil, il y a l'arc en ciel, il apporta la neige. Il est entrain de couvrir tout le pays, elle tombe sans répit. C'est ainsi que ça se passe, depuis les temps les plus reculés. En tout cas c'est ainsi qu'on raconte.

Même nous, aussi loin où remonte nos souvenirs, le mois janvier fini toujours pas la neige, tout les mois de février commence par la neige, même lorsqu'on était en France, c'était comme ça ». Tagrest uryu (p 19).

« de plus en plus ils montent, ils s'affaissent dans la neige. Au départ c'était à la cheville, aujourd'hui il est au mollet, et s'il continue comme ça il arrivera jusqu'au genou. Cette année-là, il a beaucoup neigé, en plus aujourd'hui ce n'est que le jour de l'emprunt. La neige du jour de la chèvre ne prend pas longtemps, à moins que, vue qu'il est bien neigé, les temps ont changé !le mois de janvier est écoulé et il lui a prêté février un seul jour, mais uniquement un seul jour pas deux, demain le soleil reviendra ». Tagrest uryu (p 96).

« D'ici ce soir il y aura des solutions, en plus aujourd'hui c'est un jour exceptionnel. C'est le premier jour de février. Tu es revenu aux histoires des vieilles. Février, a prêté un jour à janvier, pour qu'il se venge d'une vieille femme qu'il a insulté. Change de discours s'il te plaît » Ass-nni (p 37).

7.2. Mythification du discours romanesque

Tel qu'il est récrit, comme nous venons de le montrer ici même, le mythe *Amerdil* traverse en filigrane toute l'écriture romanesque de Mezdad. Il n'est pas, cependant, sans incidence sur la signification globale de l'œuvre.

Tout à bord, la présence quasi permanente de ce mythe induit, du point de vue du lecteur, à faire plus attention, d'une part, au rapport de l'auteur à la culture, et d'autre part, à celui du lecteur à l'œuvre.

Ce rapport, tel que nous le concevions ici, se tisse de différentes manières. Il y a d'abord ce lien que tisse l'auteur avec sa culture et celle de ces lectures. Effectivement, situer les actions des personnages dans un espace-temps qui lui est proche, permet une lecture autour d'un élément culturel majeur, pour une société traditionnelle, telle que la société kabyle, décrite et présentée dans le récit romanesque de Mezdad.

Le mythe *Amerdil*, et tous les éléments qui s'y rapportent, se veut, d'un certain point de vue un regard dans une tradition, culture, revisité par le biais du romanesque.

En vérité, et contrairement à ce qu'on fait jusqu'ici, ce n'est pas le discours romanesque qui est dilué par l'aspect mythique, mais c'est le contraire. C'est le roman qui absorbe l'élément mythique, le transforme et en fait une matière pour enrichir le récit romanesque.

7.3. Réécriture des proverbes

Ici nous aborderons un autre aspect de l'intratextualité dans les œuvres de Mezdad. Il sera question de la réécriture des proverbes. Ce qui est frappant dans son œuvre, c'est la réutilisation des mêmes proverbes, leur redéploiement; cités et insérés dans *Iq d wass*, ils se retrouvent aussi employés dans les deux autres romans.

Nous pensons que l'emploi du proverbe dans l'écriture de Mezdad mérite à lui seul, une analyse plus approfondie. Car, les différents usages et les différents traitements sémantiques et énonciatifs qu'il implique, peut constituer un objet d'étude à part entière. Quoique ce type d'analyse soit d'un intérêt indéniable, nous nous contenterons, pour le moment, de le commenter sous l'angle de l'intratextualité.

Notre objectif principal est de montrer la récurrence des proverbes et les différents traitements qui leurs sont réservés. Mais avant, nous tenons à rappeler les réflexions inhérentes aux études traitant de ce sujet, en l'occurrence le proverbe dans l'écriture romanesque de Mezdad. Deux études retiennent notre attention :

La première est celle d'Achili (2011). En effet, elle avait remarqué que la conversion vers l'écrit de ces formes d'expression de l'oralité n'a pas produit de dislocation ou de rupture dans la structure du roman : Cela n'a pas altéré les performances orales de l'auteur en évitant de créer une dysharmonie avec la langue adoptée dans l'écriture de son texte.

Celle-ci semble plus proche de la langue parlée usuelle, et sa langue d'écriture représentera, dès lors, une extension de la littérature orale rapportée, d'où la facilité pour l'auteur de transmettre et au lecteur de bien recevoir.

L'insertion des proverbes dans le roman de Amar Mezdad, selon Achili, renvoi le lecteur à un référentiel spécifique et à un temps qui n'est pas celui de la parole ni celui de la lecture. Son intégration revêt la forme de la citation, et rares sont les proverbes qui sont cités à titre d'allusion.

Même lorsque les proverbes ne sont pas introduits, voire délimités par des guillemets ou par un prologue dont l'auteur-narrateur se sert comme formule pour désigner la nature du texte absent, le lecteur s'oriente vers des vocables qui l'aident à déterminer la nature du texte cité.

La présence du proverbe kabyle, poursuit Achili, en tant que structure textuelle indépendante qui est convoquée par l'auteur pour, généralement, remplir une fonction consolidatrice, ne constitue pas une structure influente dans la trame du roman car souvent elle sert le discours plus qu'elle ne sert l'histoire. Dans ce cas de figure, elle ne représente qu'une simple dégression sans valeur structurale qui n'altère en aucun cas la structure du texte.

L'utilisation abusive des proverbes par l'auteur reflète une correspondance entre le roman et la réalité. En plongeant dans cette forme d'expression populaire, l'auteur met à découvert son souci de garder à la fois une passerelle avec ses lecteurs et en même temps son intérêt immuable pour le discours social.

7.3.1. Les modes de présence

Les techniques d'insertion des proverbes dans le discours romanesque de Mezdad, tel qu'il a été décrit par Ameziane dans *Iq d wass* a pris trois différentes manières : avec des formules introductives, la forme canonique étant : *yeqqar lemtel*+énoncé du proverbe, Sans formules introductives mais avec des guillemets, sans guillemets ni formules introductives.

Quant à leur fonction, telles qu'elles sont esquissées par Ameziane, il trouve que la plupart des fonctions qu'on connaît dans l'oralité sont reconduites dans le texte romanesque de Mezdad.

Mais, l'auteur transforme un bon nombre de proverbes en leur attribuant, par conséquent, d'autres fonctions qu'on ne leur connaissait pas dans le contexte de l'oralité. En effet, il est employé à la clôture et à l'ouverture du discours, il assure aussi une fonction descriptive en exploitant le caractère elliptique du proverbe pour dresser le portrait de ses personnages romanesques ; et la fonction narrative pour faire progresser le récit inséré dans la trame du roman, le proverbe est investi d'une nouvelle fonction : contribuer à faire avancer le récit.

Voilà en gros les différentes manières d'insertion ainsi que les fonctions qu'assure le proverbe dans *Iq d wass*.

7.3.2. Le proverbe comme intertexte

Si on tient aux propos de nos deux auteurs, les deux analyses présentées plus haut, présentent plusieurs similitudes entre elles.

Tout d’abord, les deux réflexions se sont focalisées sur le proverbe comme genre appartenant à la littérature orale, proverbe repris est employé dans le récit romanesque de Mezdad.

Ensuite, ils ont porté leur intérêt sur la manière avec laquelle il a été repris et employé, enfin ils ont tenté d’expliquer les nouvelles fonctions qu’il a acquises dans son nouveau contexte d’énonciation, en l’occurrence dans le discours romanesque.

En plus des particularités qu’ils ont pu dégager Achili (2011) et Ameziane (2002, 2008), nous estimons que d’autres particularités font leur apparition tout au long des œuvres soumises à cette étude.

En effet, on a pu dégager dans ce chapitre des proverbes utilisés au moins deux fois, d’autres proverbes sont réutilisés plus de cinq fois. Parfois, dans le même roman l’auteur utilise le même proverbe plusieurs fois.

Dans ce qui suit, nous proposons une classification suivant le nombre de chaque proverbe repris ainsi que le roman dans lequel a été repris et récrit.

Proverbes	Roman	page	No mbr e de reprise	Avec /sans variante
<p>“akka Taher U Rabeḥ, ansi as-tekkid d asawen ».</p> <p>“acu kan ussan-a , Salem, ansi s-tekkid d asawen”.</p>	<p>Iḍ d wass</p> <p>Tagrest uryu</p>	<p>42</p> <p>130</p>	<p>2</p>	<p>/</p>
<p>“...mi tefqee ney tewwed-as tifidi s iyès».</p> <p>“ticki ara tawed tifidi s iyès, imeṭṭi yettuyal d tiremt n yal ass».</p>	<p>Iḍ d wass</p> <p>Iḍ d wass</p> <p>Iḍ d wass</p>	<p>44</p> <p>91</p> <p>91</p>		

<p>“ticki ara tawed tifi s iyes ...».</p> <p>« tewwed-as tifi s iyes »</p> <p>“5 n wussan 4 n wudan kra din ifukk tewwed tifi s iyes”</p> <p>“Ulac tifi s ur nejji, tiyersi icudden ad tefsi”</p> <p>“Ad tbeddel tifi s iyes, yal wa ad iru amur-ines”</p>	<p>Tagrest uryu</p> <p>Tagrest uryu</p> <p>Tagrest uryu</p> <p>Tagrest uryu</p>	<p>73</p> <p>123</p> <p>126</p> <p>127</p>	<p>7</p>	<p>X</p>
<p>“yekker-d gar yiccer d uksum”».</p> <p>“Tinzeḥ la ḡ-tetdumm ger yiccer d uksum”.</p> <p>“Tekker gar yiccer d uksum”</p>	<p>Iḍ d wass</p> <p>Tagrest uryu</p> <p>ass-nni</p>	<p>104</p> <p>160</p> <p>115</p>	<p>3</p>	<p>/</p>
<p>“ur tenna zzant ney ryant”.</p> <p>“ur nudan acu-ten, ur d-nnan la zzant la ryant ».</p>		<p>143</p> <p>116</p>		<p>/</p>
<p>“ur iquerreh, ur iferreh”.</p> <p>“nettat tezga tefreh, tezga teqreh”.</p> <p>“Iḥbiben ad ferhen, icenga ad qerhen”</p>	<p>Iḍ d wass</p> <p>ass-nni</p>	<p>101</p> <p>146</p> <p>31</p>		<p>X</p>
<p>“winna anagar win yewwten d win yettewweten i izran”.</p> <p>“Yerra-yas Muḥend Amezyan:nniy-ak anagar win yewwten d win yettwaten...”</p>		<p>207</p>		<p>X</p>
<p>“azger yeεqel gma-s winn akked yettmehhen” .</p> <p>“ayen ixussen yiwen, wayeḍ ibub-it.ayug ieqel gma-s. d tayuga n yizgaren yesdukkel uzaglu” .</p>		<p>45</p> <p>65</p>		<p>X</p>
<p>“keč zriy anida teqqned ay tebrid”</p> <p>« Wasli anida i iqgen i ibra » .</p>	<p>Iḍ d wass</p>	<p>108</p> <p>28</p>		

<p>“wayeḍ anida i iqqen i ibra” . “Ziy ffyent-ay tirga mxalfa: d tirga n uyyul yurgan ilsa axelxal. “Anida qqnen i bran” . « Nettat anida teqqen ay tebra » . « anida teqqen i tebra » .</p>		55 29 65 179	6	X
<p>“ma gnen aman deg yiyeḗran nekk urginey ara » . “mi yuli wass, ma gnen waman deg yiḗzer, nettat urtgin ara” .</p>	Iḍ d wass	41 144	2	X
<p>“win yeqqes uzrem yeggad aseyywen” . “yak win yeqqes uzrem yugad aseyywen” “Win yeqqes uzremy ugad aseyywen” .</p>	Iḍ d wass Tagrest uryu	91 20 146	3	X
<p>“akken qqaren, isuḍ-as tikkuk deg tmezzuyt” “Yerna nek yileyy anagar tikkuk i d-icebbun deg bab-as” “Anagar tikkuk i d-icebbun deg bab-as!”</p>	Iḍ d wass	25 83 111	3	X
<p>“ayen yellan deg tasilt ,isuli-t-id uyenḡa. Yeyza-d kra yellan yeffer » . “abrid-a ayen yezzren deg tasilt ad t-id-issali uyenḡa”</p>	Iḍ d wass Tagrest uryu	95 74	2	X
<p>“ddu d umeksa ad tekseḍ, ddu d tḡaleb ad teyreḍ” . “eddu d umeksa ad tekseḍ, du d tḡaleb ad teyreḍ” .</p>		53 187	2	X
		55		

<p>“mačči amRabeḥ ur yetnusu deg-s wawal” . “xeddmn yilfan ney wid i wimi kfan(...)ameslay ur yetnusu ara deg-s”.</p>		73	2	X
<p>“tekcem aruz tweekka” p. “anef i burekku ikcem uruz “ p. “ am tirect yekcem wakuz”</p>		68 69	3	X
<p>“Ssber dayen nesseḥfa-t tarewla urtemnie bab-is” . Tarewla ur temnie bab-is bab-as ur yemnie mmi-s”.</p>		124 125	2	X
<p>“Nenza nedda d iftaten ney nefreq am yibawen” “ta terra akka-d, ta terra akkin. Am yibawen yef lluh !” “Ibawen yef lluh, yal wa anida yerra”.</p>	<p>Tagrest uryu Tagrest uryu</p>	124 137 133	3	X
<p>“mi ara yeyli uzger , qwan fell-as ijenwiyen”. “limer yettuyal lxir ad yili yuyal i uzger”.</p>		22 144		
<p>“anida i d-zedmey i d-squccden” “Lallat-sent, anida i d-zedmey i d-squccdent” . “Yettu anida akken i d-zedmey i d-yesqucced”.</p>	<p>Tagrest uryu</p>	29 55 99		
<p>“yecfa-d i lebḥer asmi yerya” akken i asen-yeqqar” “yettkak-d uyanim yecfa-d i lebḥer mi yerya” .</p>	<p>Iḍ d wass Ass-nni</p>	23 17		
<p>« yeqqel-ay uqelmun s idarren ».</p>		42		

“Yuyal uqelmun s idarren, acu idarren ggten, aqelmun yesfed”.		89		
“Lwennas uryezri yiwen tamda i t-yeččan”. “yiwen uryezra tamda i t-yeččan” .		71 65		
“nerwel- d i butakka neyli-d yer buyidyayen”. “nerwel- d i butakka neyli-d yer buyidyayen” .		123 160		
« Mi t-iwala, ixreb użar gar wallen-is». “Muħend Amezyan, yebren użar gar wallen-is”.		118 128		

Conclusion

A partir des commentaires et des remarques que nous venons de faire dans les lignes précédentes, nous avons constaté que l’aspect qui touche à l’intratextualité se situe sur deux axes différents: le premier touche à la reprise du mythe *amerđil*, et le second à la réécriture des proverbes.

Bien que chaque entité ait sa propre logique tant sur le plan formel que thématique, ces différents éléments participent à l’élaboration de la signification globale des trois romans de Mezdad. Ils sont omniprésents, et font leur apparition à différents moments de la lecture.

En progressant dans la lecture, on les retrouve en permanence. Bien que nous soyons conscients que d’autres éléments ont été repérés, à l’exemple de l’image du bœuf de labour, ou encore d’autres vocables et expressions et certaines techniques narratives relatives à la poétique de l’écriture. Ce choix sélectif est délibéré, il n’affecte pas pour autant l’importance de l’intratextualité dans l’écriture de Mezdad. Il serait intéressant d’aborder cet aspect dans sa totalité pour mieux cerner toutes les variables associées.

Chapitre 8 : Formes de coprésence et relations de dérivation

Introduction

Après avoir fait le point sur les différents emprunts qui fondent le caractère hypertextuel des œuvres étudiées ici, ce chapitre s'attachera dans un premier temps, à décrire la façon dont s'est effectué le recours à l'intertextualité et aux formes de coprésence que revêtent les hypotextes repérés précédemment, car décrire ces formes de coprésence revient à déterminer les indices textuels par lesquelles se manifestent les hypotextes et de circonscrire la façon avec laquelle ils participent dans la construction des hypertextes.

Cependant, les hypotextes délimités, ce sont des textes en «fragments» qui appartiennent à des registres et à des catégories littéraires différentes. Ces fragments de textes sont rassemblés et réunis en un ensemble cohérent et homogène qui a donné lieu à de nouvelles œuvres.

Ces diverses formes appartenant à la littérature orale sont la constituante majeure de ces œuvres puisqu'elles sont empruntées au mythe, à la légende, au conte, à la fable et au proverbe. Mais, ces formes, comme nous l'avons montré précédemment, n'ont pas été reprises en l'état, elles ont été associées à la narration et aux événements des récits des œuvres de notre corpus. C'est un travail d'appropriation qui peut être saisi en deux points essentiels : d'abord, l'insertion d'un matériau textuel préexistant, ensuite le tissage de ce même matériau à la trame narrative des œuvres.

Par cette action, l'écriture efface les formes empruntées et se fondent dans les textes d'accueil. Ainsi, leur provenance et les indices qui les rendent manifestes sont brouillés. Cela nous conduit à nous interroger sur les formes de coprésence que revêtent les éléments retravaillés par la réécriture de Mezdad et de Bouamara. Mais avant de tenter une réponse à cette interrogation, nous exposerons quelques réflexions théoriques relatives à cette question, lesquelles se révéleront utiles à notre questionnement.

Les différents aspects textuels abordés précédemment, nous ont permis de remarquer le fait suivant : les auteurs se sont approprié une « culture » littéraire populaire, que véhicule la communauté à laquelle ils appartiennent. Or, dans une société à régime oral, toutes les créations esthétiques se transmettent de bouche à oreille et l'écrit, dans le cas où il est utilisé,

sert souvent pour d'autres usages. Les créations littéraires de l'oralité, circulent sans leur reconnaître un auteur au sens moderne ; elles sont le bien de toute la communauté.

La citation, l'allusion, et le plagiat, sont les trois formes de coprésence par lesquelles se manifeste un hypotexte dans un hypertexte. A ces trois formes établies par Genette (1982 : 8), s'ajoute une quatrième, la référence, proposée par Annick Bouillaguet en 1989. Genette définit l'intertextualité, telle qu'elle a été conçue par J. Kristeva (1982: 8), comme suit :

« [...] 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, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat [...] qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions[...] »

Compagnon, dans son étude consacrée à la citation, conçoit l'acte de réécriture comme une reproduction et une mise sur papier de l'acte de lecture : c'est dans la citation (l'écriture) que la lecture se reflète. Compagnon (1979) écrit à ce propos :

«La citation tente de reproduire dans l'écriture une passion de la lecture [...]. La citation répète, elle fait retenir la lecture dans l'écriture : c'est qu'en vérité lecture et écriture ne sont qu'une seule et même chose, la pratique du texte qui est pratique de papier. La citation et la forme originelle de toutes les pratiques du papier [...] ».

Ainsi conçus, l'acte de lecture et celui d'écriture se conjoignent à la citation. Selon Compagnon (1979 : 34) :

« écrire, car c'est toujours réécrire, ne diffère guère de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture ; elle conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture. Lire ou écrire, c'est faire acte de la citation ».

La citation permet donc de repérer le texte de lecture converti 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. Mais cela ne va pas de soi. Un commentaire fait par Parisot (2006) sur la nature de la citation montre que cette notion ne peut se contenter de quelques mots. Les divergents points de vue formulés par les uns et les autres, quant à sa nature et à son intérêt dans la réécriture, incitent à faire plus d'attention pour décrire les relations de coprésence³⁶.

On en déduit que la présence de la citation dans un texte n'est pas une donnée en soi, sa délimitation dans un texte exige, en effet, beaucoup d'effort de la part du lecteur.

Rappelons que nous avons repérés et délimités dans la première partie de ce travail des textes oraux, qui ont été repris et insérés littéralement par Mezdad et Bouamara. La provenance de ces textes repris n'a, à aucun moment, été signalée par nos auteurs ; pas de noms d'un auteur-éditeur, pas d'attribution à une personne ou à une source quelconque.

En somme, il n'y a aucune référence bibliographique désignant la provenance de ces textes. Ils ont été insérés dans ses textes sans italique et sans guillemets. Cette forme d'intertextualité est considérée par certains auteurs un plagiat, emprunt non déclaré et littéral. Piegaye-Gros (1996 : 50) dit que : *« plagier une œuvre, c'est donc en convoquer un passage, sans indiquer que l'on n'en est pas l'auteur ».*

Nous estimons que ce point de vue n'est pas compatible à notre problématique. Dans notre cas, nous pensons que nous ne pouvons pas parler de plagiat, car cette notion est liée

³⁶En effet, écrit Parisot (2006) : *«Dès lors, la citation, pièce rapportée, accroc selon les uns, appropriation rusée, dépeçage respectueux selon les autres ou bien encore parole venue d'horizons textuels hétérogènes qui ouvre un jeu infini de renvoi de textes à texte, greffe, constellation fuyante, tissage d'échos variables représente bien pour l'auteur et pour le lecteur un enjeu capital, un lieu stratégique, puisque le fragment élu se convertit lui-même en texte».*

aux droits de la propriété littéraire et intellectuelle³⁷. Le contexte berbère exige une attention particulière lorsque nous traitons ce type de notion, parce que dans la littérature kabyle (traditionnelle) la propriété littéraire n'a pas existé. Rappelons que dans une société à tradition orale, les œuvres littéraires sont la propriété de la communauté toute entière, bien que des attributions puissent se faire à un tel ou tel auteur.

Par contre la tradition, dans notre cas précis, a servi de fonds culturel, esthétique et artistique dans l'élaboration de nouveaux textes. En outre, nous considérons qu'en ces circonstances les emprunts peuvent se révéler bénéfiques, dans la mesure où ils permettent aux œuvres et genres littéraires oraux qui risquent de tomber dans l'oubli ou de perdre leur valeur esthétique et culturelle, de refaire surface et d'être actualisées. Venons-en maintenant aux deux autres types de relations de coprésence qui sont la référence et l'allusion.

La référence ne figurant pas dans la typologie des relations de coprésence proposée par Genette. Elle a été ajoutée par Annick Bouillaguet. La citation, écrit Piegaye-Gros (1996 : 48) :

« 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 préférée lorsqu'il s'agit simplement de renvoyer le lecteur à un texte, sans le convoquer littéralement ».

³⁷Dans son ouvrage, «*Les voleurs de mots* », Michel Schneider (1985 : 31), aborde cette notion d'un point de vue psychanalytique, il l'associe à l'inconscient de l'écrivain. En s'interrogeant sur la portée morale et artistique du plagiat, il dresse une typologie des formes de plagiat. Pour lui, le plagiat admet deux conceptions : un point de vue strict, la qualifiant de procédé malhonnête d'écriture, caractérisé par les tribunaux comme l'inappartenance foncière du langage. Sur les plans social et moral, il est considéré comme un détournement, qui vise à s'emparer du talent, des efforts et éventuellement du mérite et du profit d'autrui. Le point de vue extensif, (*op. cit*, p.33), voit le plagiat comme un procédé nécessaire à l'écriture. C'est un moyen sur lequel peut s'appuyer toute création. Historiquement, il est attesté qu'il s'est toujours pratiqué et sous toutes ses formes : « [...] on verra dans le plagiat le prototype de l'élaboration stylistique [...] il se retrouve, plus au moins transformé ou distancé, dans les différentes avenues de la littérature ».

La référence renvoie le lecteur aux textes par des indices textuels, comme les noms de personnages ou d'auteurs, les titres d'œuvres, et parfois par de simples phrases ou dits caractérisant un genre, un style ou un type particulier d'œuvres.

L'allusion, souvent comparée à la citation, se distingue par son caractère discret et subtil. Comme l'écrit Nodier (cité par Piegaye-Gros, 1996: 25) : « [...] *une citation proprement dite n'est jamais que la preuve d'une érudition facile et commune ; mais une belle allusion est quelques fois le sceau d'un génie* ».

Par sa subtilité, elle ne rompt pas l'ordre du texte : elle joue sur l'intelligence et la mémoire du lecteur. Sa présence dans un texte, note Nodier, 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 .

L'intérêt de l'allusion pour notre travail est de citer « *des écrits non littéraires, on peut renvoyer, par l'allusion, à l'histoire, à la mythologie, à l'opinion ou aux mœurs : ce sont les trois types d'allusions que distingue Fontanier auxquels il ajoute l'allusion verbale [...]* ».

A ces quatre formes de coprésence, on peut ajouter d'autres conceptions qui portent sur les mêmes pratiques d'écriture et de réécriture. Elles sont désignées par la notion de collage³⁸. En effet cette notion, telle qu'elle a été réfléchie et présentée, est très proche de la citation, mais pour des considérations méthodologiques nous avons opté pour les premières.

38« *La technique du collage consiste à prélever un certain nombre d'éléments dans des œuvres, des objets, des montages déjà existants, et à les intégrer dans une création nouvelle pour produire une totalité originale où se manifestent des ruptures de types divers* ». Collages. Revue d'esthétique 1978, 3/4, Paris, Union générale d'éditions 1978, p. 13.

« *Le collage, comme la perspective jadis, n'est pas une simple technique ou une forme banale : il représente un nouveau champ d'expérimentation, la possibilité de formes nouvelles, certes, mais aussi une autre façon pour l'artiste de sonder, d'explorer, d'éclairer les zones obscures de son activité créatrice, de façonner son univers tout en restant attentif au monde qui, autour de lui, comme le collage lui-même, sans cesse se déchire et se recompose* ». Montages/Collages. Textes réunis par Bertrand Rougé, Actes du second colloque du cicada, 5-6-7 décembre 1991, Collection Rhétoriques des arts, Publications de l'Université de Pau 1993.

« *La notion de collage a pris dans la peinture sa forme provocante il y a un peu plus d'un demi-siècle. Elle y est l'introduction d'un objet, d'une matière, pris dans le monde réel et par quoi le tableau, c'est-à-dire le monde imité, se trouve tout entier remis en question. Le collage est la reconnaissance par le peintre de l'inimitable, et le point de départ d'une organisation de la peinture `a partir de ce que le peintre refuse `a imiter. (...) L'emploi*

Voilà d'une manière sommaire le premier aspect de ce chapitre. La suite s'articulera autour des fonctions des hypotextes, mais avant d'aller plus loin dans notre propos, nous estimons qu'il est utile d'exposer et de rappeler quelques réflexions relatives à la dérivation des hypotextes, et d'exposer d'une manière, quoique hâtive, la notion de parodie et le flou théorique qui l'entoure. Ce détour théorique est motivé par le fait que l'objet que nous avons à commenter exige une certaine prudence de notre part, et en conséquent des concepts appropriés à cet effet.

8.1. Formes de coprésence

8.1.1. La citation

Avant d'opter pour la citation dans les textes de Mezdad, on a longtemps hésité entre cette dernière et le collage. Car, si on se réfère à la définition du collage, on trouve qu'elle n'est pas tout à fait loin de la citation, seulement elle ne cite pas ses sources. Elle est plus proche du plagiat que de la citation au sens genettien du terme. Cette confusion a déterminé en partie notre option pour la citation qui, par la manière dont les hypotextes sont repris. Le rôle qu'ils jouent dans le texte laisse penser qu'elle est la forme la mieux adaptée pour décrire notre objet à savoir les formes que revêtent les hypotextes.

Les textes repris, ou les hypotextes, tels que nous les avons classés et commentés dans les chapitres précédents, montrent bien un intérêt aux divers genres littéraires oraux.

du collage est une sorte de désespoir du peintre, à l'échelle de quoi le monde peint est repensé ». ARAGON, Louis, Les collages, Collection miroirs de l'art, Paris, Hermann, 1965, p. 112.

« Les collages, les assemblages se définissent donc comme une pratique de la distorsion : ils supposent ainsi plusieurs niveaux de langage, plusieurs visions du monde ou perspectives correspondant chacun à des fragments bien spécifiques. Le principe d'énonciation n'est alors plus de l'ordre de la linéarité, mais plutôt de la stratification : c'est l'œuvre-palimpseste » (P23). Sur le concept de montage et de collage dans cet ouvrage, voir MANN, Thomas, Die Entstehung des Doktor Faustus, 1949, Fischer, 1976. 23

« Le collage peut être considéré comme une forme de citation non déclarée et dans ce sens, il est proche de la définition que propose Genette du plagiat qui a une connotation plus juridique qu'esthétique. Michel Décaudin définit le collage textuel comme "l'introduction ponctuelle d'un ou de plusieurs éléments extérieurs dans un texte", alors que le montage désigne "un ensemble de collages formant une structure autonome" (Décaudin 1978: 33).

Mais si on considère la quantité et le nombre des textes cités, on constate que l'auteur a emprunté aux genres narratifs les plus connus, les plus répandus et les plus importants de la tradition orale à savoir la légende, le mythe et les contes.

L'insertion des hypotextes tels que nous l'avons remarqué précédemment, tels intervient suivants deux manières : La première intervient dans la narration et sa progression. La seconde concerne les contextes dans lesquels sont insérés.

On a, d'ores et déjà, remarqué que l'insertion des hypotextes intervient souvent dans la narration. Effectivement, le cours des événements est souvent rompu par l'insertion d'un récit. L'ensemble des textes repris, insérés et retravaillés dans l'écriture de nos deux auteurs obéissent tous ou presque à une seule et même règle : ils sont intégrés dans la narration et non pas dans les événements des récits. On peine, parfois, à comprendre la présence de tel ou tel passage dans le récit principal qui est le sien.

Ceci nous permet de constater, d'un certain angle, qu'un type de récit est repris plus que l'autre et il s'insère mieux dans la narration. En général, les hypotextes n'interviennent pas dans la construction de la diégèse du récit romanesque. En effet, ils sont intégrés en parallèle avec le récit cadre des romans.

Cette technique narrative, dominante dans la narration romanesque de Mezdad, est connue chez Genette d'enchâssement. En effet, il s'agit d'intégrer un récit, qui à sa propre logique, ses propres éléments et sa propre trame narrative dans le récit principal du récit cadre.

Par contre chez Bouamara, les hypotextes sont insérés dans la trame même du récit. Ils se manifestent dans les discours des personnages ; il fait attribué aux personnages de son propres récits les discours qu'il a lui-même emprunté et les insèrent d'une façon à ce qu'il fait

L'enchâssement, est une technique narrative qui consiste à intégrer un ou plusieurs récits dans un autre récit.

Quant à la deuxième manière, il est important de signaler que leur insertion, dans les différents contextes et moments, obéit souvent à une situation bien déterminée : cela permet de donner la parole à tous les personnages, à argumenter, à distraire ou encore à instruire le lecteur.

8.1.2. Modalités d'insertion de la citation

Parmi toutes ces formes de coprésence, c'est la citation qui nous apparaît la mieux exploitée dans ces textes. Elle est fréquemment repérable, puisque le lecteur se trouve en face de textes repris en l'état, c'est-à-dire en face d'une citation dont le déchiffrement est immédiat. On rencontre, en effet, des citations non codées, ni encodées qui opèrent directement et servent le plus souvent d'exemple ou d'illustration aux situations, présentes ou à venir, des récits romanesques.

La présence de telles citations qui jouent, à la fois, sur la réécriture et sur l'oralité, s'étend tout au long des textes. Le lecteur découvre que ce sont des récits qui répondent à une contrainte, laquelle est dictée par le besoin esthétique du récit. La citation sert ici de source d'inspiration à l'auteur, par les possibilités créatives qu'elle permet aux textes d'accueil.

La citation, telle que nous l'avons esquissée ici, se caractérise par la simplicité avec laquelle elle s'intègre à l'écriture de l'auteur qui cite des mythes, des légendes des contes et d'autres récits historiques, que nous avons abordé plus haut. À ce propos, N.Piegaye-Gros (1996 : 48) dit :

« La citation n'est donc moins complexe. Elle excède largement les fonctions traditionnelles qui lui sont connues l'autorité ou l'ornement ; incluse dans un roman, elle peut être parfaitement intégrée à sa thématique propre comme à son écriture ».

Le texte d'accueil adopte la citation, l'absorbe et elle en devient une partie intégrante, sans en effacer sa provenance. Selon Piégay-Gros (1996 : 45) : *« Elle apparaît comme la forme emblématique de l'intertextualité : elle rend visible l'insertion d'un texte dans un autre »*. Une définition donnée par Littré, que cite Piégay-Gros (1996 :48), à la notion de citation semble convenir à notre cas : *« Passage emprunté à un auteur qui peut faire autorité »*.

C'est ici que les réflexions de Compagnon nous paraissent pertinentes pour comprendre le travail de la citation sur le texte, et le travail du texte sur la citation. La

présence de la citation doit être justifiée, l'intérêt qu'elle apporte au texte qui l'insère doit être apparent. A ce propos Compagnon (1979 :36) écrit :

« [] il n'est plus possible de parler de la citation pour elle-même, mais seulement de son travail [] ». Un peu plus loin, il enchaîne : « la citation travaille le texte, le texte travaille la citation ».

Le discours rapporté est la modalité la plus usitée dans l'insertion de la citation. En effet, tous les hypotextes cités sont précédés d'une mention telle que *il était une fois*, *on raconte*, ou *au commencement*. En voici ici les formules par lesquelles les citations sont reprises et intégrées à l'écriture romanesque de Mezdad. Observons de plus près ces formules et les différents usages qu'elles comprennent.

Illustrons nos propos par ces exemples tirés dans *Iḍ d wass*, comme dans *tagrest uryu* et *ass-nni*, l'auteur a usé de la citation

« *Tamacahut-a ad awen-tt-id-awiy : awi-d tamacahut* » (= « *ce conte, je vous le conterai* »).

Le fait de conter ici est désigné par le verbe « *awi* », verbe polysémique, dont la signification première désigne « prendre ». Il est souvent utilisé pour désigner une manière dont on récite un poème, on raconte une histoire ou on chante une chanson. En fait il comprend plusieurs usages. On dit : « *yewwi-d tizlit* » (= « *il a chanté une chanson* »), « *yewwi-d sefru* » (= « *il a déclamé un poème* »), « *yewwi-d tameayt* » (= « *il a conté un conte* »).

Les exemples, qui se rapportent à cette formule dans les romans de Mezdad, sont multiples, nous avons prélevé les suivants :

“*Tamacahut-a ad awen-tt-id-awiy, yas d azal (...)*”(=“*je vous conterai ce conte même s'il fait jour*”) 181.

“*Akka i tt-id-yettawi Waeli: yella yiwen urgaz n At Eisi, ur yelli wacu i t-ixussen*” (=“*c’est ainsi que Ouali la raconte: il y avait quelqu’un d’AtAissi ne manquait*”) p78

“*Tamacahut-nni yessen-itt Muhend Amezyan; ur d abrid ney d sin i yas-tt-id-yewwi, (...)*”(=“*ce conte le connaît Mohand Amziane, il le lui contait souvent*”) 169.

Il y a également le verbe “*qqaren*” (= « *ils disent* »), polysémique aussi, ce verbe est utilisé dans ce contexte pour les discours rapportés. Il est utilisé dans le sens « les gens disent », « racontent », « il est connu ». En voici les exemples dans les romans :

« *Qqaren* » = (« *ils disent* »)

« *Qqaren llan isekla annect ila-ten* (= “*ils disent qu’il y avait des arbres géants*”)

“*Qqaren-d amezwaru i d-yusan yer tiyilt-a nezdey*” (=“*ils disent que le premier qui habitait cette colline*”)

« *Qqaren imezwura msakit*” (=“*ils disent nos pauvres anciens*”)

“*Yef wakken i d-qqaren widak yeyran*” (=“*d’après les dires des gens instruits*”),

“*Qqaren win yemmuten d awerdan ur yesgunfuy ara deg laxert*” = (“*ils disent que celui qui décédera en exil ne trouveras jamais le repos éternel*”).

Il y a une autre formule, la plus usitée et la plus connue est : « *asmi* » = (« *aux temps* ») :

« *Zik asmi bdan bennun tudrin* » (= « *aux temps où les gens commençaient à construire des villages* »).

« *Ihi, asmi bdan ssalayan tudrin* » (= « lorsque les gens commençaient à construire des villages »).

« *Asmi ara yaweḍ lḥed* » (= « le jour de la fin »)

“*asmi tebda ddunit*” (= “au commencement”)

“*Yiwen wass, asmi tenger ddunit tikkelt tamezwarut*” (= “un jour, à la première fin du monde”)

Ou encore la formule suivante « *seg zik* » :

« *aḏayar n Teeja seg zik d agla n yimesdurar* » = (« la plaine de Tadjia depuis les temps est la propriété des montagnards »).

“*Deg zzman n zik, asmi d-tekcem tterka tamurt (...)*” (= “aux temps anciens lorsque la peste a gagné le pays ”).

“*Deg zzman n zik, tella yiwet n taddart qqaren-as*” (= “aux temps anciens, il y avait une source appelée la source “*Tala Ufella timḡerḡert*”)

“*Yerna ḡḡan-t-id imezwura deg wawal*” = “(en plus il est consigné dans les dires des anciens”).

Dans la réécriture de Bouamara, parmi toutes ces formes de coprésence, c’est la citation qui nous apparaît la mieux exploitée dans ses textes. Elle est fréquemment repérable, puisque le lecteur se trouve en face de textes repris en l’état, c’est-à-dire en face d’une *citation* dont le déchiffrement est immédiat. On rencontre en effet des citations non codées, ni encodées qui opèrent directement et servent le plus souvent d’exemple ou d’illustration aux situations, présentes ou à venir, de la diégèse.

Dans le premier hypertexte, l’auteur emprunte aux deux poètes, les plus connus et les mieux documentés de la littérature orale kabyle à savoir Si Mohand ou Mhand et Si Lbachir Amellah, et aussi à la tradition féminine. La poésie, connue sous la dénomination « *izli* », une poésie à thématique érotique et amoureuse, elle est chantée par les femmes et les bergers dans des espaces restreints : la fontaine, la maison ou les champs. La présence de telles citations qui jouent à la fois sur la réécriture et sur l’oralité, s’étend tout le long du texte.

Le lecteur découvre que ce sont des poèmes qui répondent à une contrainte, laquelle est dictée par le besoin esthétique du récit. La citation sert ici de source d'inspiration à l'auteur, par les possibilités créatives qu'elle permet aux textes d'accueil.

Illustrons nos propos par cet exemple : lors de la rencontre d'Aziz et Azouzou, le dialogue sous forme de vers qu'ils échangent, est un dialogue ajouté par Bouamara à la version transcrite par Mammeri. Il est utilisé pour modifier la situation initiale de l'hypotexte car dans ce dernier il n'y a aucune indication relative à la rencontre des deux personnages. Par cette citation, le texte de Bouamara acquiert la trame narrative qui sera, par la suite, déterminante à l'ensemble du texte et dans sa diégèse. Car l'histoire se focalisera sur cet événement, moment-charnière dans le récit.

La suite de l'histoire se construit alors en fonction de cette « rencontre », où les poèmes de l'hypotexte seront cités d'une façon simultanée. Ils vont de pair avec le développement de la diégèse et construisent sa trame narrative. A chaque situation et à chaque moment, dans le récit, l'auteur insère un poème, suivant la logique de l'hypotexte. Ce qui précède touche à la citation et son fonctionnement dans le premier hypertexte.

Quant au second hypertexte, le poème cité a été inséré dans les mêmes conditions qui préservent sa fonction dans le premier texte. Akli répond à son ex-femme, qui venait chercher du feu chez lui à la forge, avec un poème et lui fait entendre qu'il est en train de préparer sa vengeance. Il nous semble que le texte de Bouamara, tire sa trame de ce poème, puisque toute l'histoire a été résumée dans ce poème. Bouamara avait fait une interprétation ou un déchiffrement du sens caché du poème.

Quand Djedjiga rentre chez elle, elle rapporte à son nouveau mari les dires du forgeron, ce dernier répond qu'il ne va pas accorder de l'importance aux propos d'un homme d'une condition inférieure. On remarque que le poème cité ici conditionne tout le récit. C'est probablement autour de lui que la trame du récit a été construite.

La présence des citations a alimenté le nouveau texte et a servi à la création des actions et des descriptions qui sont absentes dans les hypotextes. Elle est associée à chaque épisode ou chaque action, inventée ou décrite dans l'hypertexte.

8.1.3. La référence

Par ce procédé, l'auteur a inséré des fragments de contes, de mythes ou de légendes. Il n'a pas repris un texte en entier, mais il récrit des expressions et a cité des personnages qui font référence aux contes traditionnels. Il y a des cas où il n'a pas fait référence à un conte particulier, mais le fait de reprendre un fragment, un personnage nous rappelle forcément des personnages et des expressions répandus dans l'imaginaire des kabyles. En effet, suivant notre lecture la référence aux contes s'est réalisée par deux manières, que nous décrivons dans ce qui suit :

« Bdant tyenğawin astenən. Imawen susmen. Rran-t i tuffza. “ččaw, ssaw”, akken yella deg tmacahut » (= “ les cuillères commencèrent “ččaw, ssaw” comme dans un conte” p 12. “Ččaw, ssaw.ččaw, ssaw” p 95

“Wayeđ, deg uebbuđ yettbuebue am tlafsa m 7 n yiqerra”. (= “et l'autre dans le ventre gémi comme une hydre à 7 têtes”) p 26.

“Am tlafsa, la yesrugmut gar tselnin d tsufa” (= “tel une hydre, il mugit entre les arbres”) 45.

“Ula d uccen yugi tizurin imi semmumet” (= « même le chacal refusait les raisins puisqu'elles sont âpres »).p 47.

“Waeli d uccen, yerna yežra Salem d azemni, ur as d-iberru i wawal alamma dayen” (= “Ouali est un chacal, en plus il sait bien que Salem est un sage il ne parle pas en vain ”) p29.

“Ad tuyaleđ d amyara zemni ney d agezzan” (= “tu deviendras un sage ou un charlatan”) p 29.

“icenfiren-is annect ila-ten: “yiwen itessu-t, wayeđ yeddar-it!” d tamacahut” 162 (= “ ses lèvres sont énormes: « l'un sert de couverture et l'autre du lit » c'est un conte »).

Dans la réécriture de Bouamara, les références aux éléments mythiques, aux contes et à la symbolique ne manquent pas dans ces textes. La figure de *Tislit n Unzar* (= « la fiancée d'Anzar »), renvoie à un rite kabyle et, probablement pan-berbère, connu sous la dénomination d'*Anzar* (= « le Seigneur de la pluie »).

C'est un rite de la sollicitation de la pluie qui vient des temps très reculés et qui est, aujourd'hui, supplanté par une prière musulmane « *Tazallit n Lyit* ».

Ce rituel, écrit P.Galand-Pernet (Op ; cit. 88) : « [...] avec des variantes, subsiste en plusieurs points du domaine berbère (et du Maghreb en général ; il a été partiellement islamisé ».

Bouamara (2004: 239), écrit à ce propos:

« aujourd'hui lorsqu'il n'est pas tombé en désuétude ou carrément oublié, surtout par les jeunes générations, il est de plus en plus supplanté par une prière musulmane spéciale (« *Tazallit n Lyit* » en kabyle) ou, en tous cas, bien souvent et habillé par le dogme et les pratiques islamiques ».

En somme, ce rite de l'obtention de *Aman n yigenni* (= « l'eau du ciel ») c'est-à-dire la pluie, n'est que la représentation ou encore la matérialisation d'un mythe.

L'image de la *fiancée d'Anzar*, s'avère plus complexe à décoder. Puisque le texte établit un lien qui peut s'orienter vers le rite, c'est-à-dire vers la sollicitation de la pluie, mais pas au mythe qui le sous-tend où une fille d'une beauté inégalée est sacrifiée pour obtenir de l'eau pendant les périodes de sécheresse.

D'autres éléments météorologiques à caractère mythique, sont également présents dans ces textes. L'arc en ciel est interprété par les Kabyles comme *tameyra n wuccen* (= « la fête du chacal »), qui est probablement un résidu d'un conte ou d'un mythe. Dans certaines régions, l'interprétation présente le chacal entrain de fêter son mariage. Dans d'autres, elle est présentée comme une cérémonie fêtée par le chacal en l'honneur de son fils à l'occasion de sa circoncision.

Une autre référence à ces mêmes éléments est apparente dans la légende du *amerđil* (=« jour de l'emprunt »), ou le *ass n temyart* (=« jour de la vieille »), selon les régions.

L'auteur évoque le conte de Mkideche, en faisant référence à son personnage célèbre dans la littérature traditionnelle. Bien qu'il n'ait ni repris ni inséré une séquence de ce conte dans ses textes. La référence à ce personnage est faite à travers les caractéristiques morales qu'il a attribuées par l'auteur à son personnage. Mkideche est connu dans le conte Kabyle pour sa ruse et ses capacités surhumaines. Selon les versions rapportées par C.Lacoste-Dujardin, Mkideche est un nain très vigilant qui ne dort jamais. Il est qualifié par une formule qui fait résumer son caractère : *Mqidec bulehmum ur neggan ur nettenuddum* (« Mkideche le rusé, qui ne dort, ni n'a de sommeil »)³⁹.

Donner le prénom de Mkideche à l'un de ses personnages rappelle le conte, et par conséquent les exploits de Mkideche contre l'ogresse.

La figure de Mkideche est plus simple à repérer dans le texte de Bouamara, car les caractéristiques de son personnage Mkideche, qui ne sont pas très différentes de celles de Mkideche du conte, si ce n'est le caractère du « méchant » et les actions dont il est responsable. Une autre référence au conte se manifeste par le titre « *baba-inuba* »⁴⁰.

Bouamara se réfère à la fable animale, en évoquant le « *chacal* », symbole de la ruse et de la malhonnêteté, avec lequel on qualifie un homme qui refuse de se conformer aux règles de la bonne conduite et de la bienséance.

En effet, l'auteur reprend une sentence que l'on attribue au « *chacal* » qui caractérise de quelqu'un, qui selon Dallet (1982 :97), ne se soucie de rien et de personne.

8.1.4. L'allusion

Mezdad, ne fait pas allusion à un texte particulier. A travers certaines expressions, il laisse entendre que son discours renvoie à un ailleurs sans se donner la peine de citer ou de reprendre un passage ou un fragment. Ce sont les commentaires qui portent sur une situation donnée qui renvoient le lecteur à d'autres par le sens qu'ils produisent. Illustrons nos propos avec les exemples suivants :

“Tamurt-nney akka yur-s d tanumi.Tsett arraw-is, am uwayzeniw ney yir taqjunt” (= “notre pays est ainsi fait. Il dévore ses enfants comme un ogre ou

³⁹Nous devons cette formule à C. Lacoste-Dujardin (1991 : 89).

⁴⁰Voir « *Le grain magique* » de Taos Amrouche où elle a rapporté une version de ce même conte.

une mauvaise chienne”) 13.

“uccen, yiwet n tikkelt i tzerri fell-as” = (“ le chacal se souvient dès la première fois”) p 15.

“deg tmeyra ttawin-d yef tmeyra n 7 n wussan d 7 n wuḍan, deg ddunit d tin 77 iḥebbiren i nettidir” = (“dans la fête on parle des fêtes de 7 jours et de 7 nuits, tandis ue dans la vie quotidienne on vit 77 problèmes ”) p24.

“Nnan-as medden:-aqcic-a d win i umi qqaren deg tmucuha “yewwi-d tawenza n wurey”. Efk lweeda!” (=“les gens disent cet enfant-là on l’appelle dans les contes l’enfant qui a apporté avec lui ‘un front en or”) p 57.

*“Uccen yenna tiḥdert n uydi fiḥel, taqlaṭ ma sriy-as” = (“le chacal disait la galette du chien je n’en ai pas besoin, et le collier à quoi sert?”)*p 64.

“Iḥasun kan amzun d tamacahut” p 65. = (“en tout cas, c’est comme dans un conte”).

Par contre Bouamara ne fait pas allusion à un texte particulier. Il évoque des personnages, des événements historiques, et des lois qui régissent le système de valeur de la société kabyle traditionnelle.

Il fait allusion à l’insurrection de 1871, par le biais du personnage historique Cheikh Aheddad, le chef spirituel de cette révolte, et à l’impact des conséquences sur la société kabyle de l’époque.

Les situations politique, économique et sociale de la Kabylie, de l’après-guerre ont été dans ce texte ; les révoltés ont subi des déportations, et la saisie de leurs terres. En somme, la misère gagna tout le pays kabyle et les gens étaient réduits à chercher du travail payé à des salaires dérisoire.

Le Cheikh Aheddad, bien qu’il sache que les Kabyles perdront la guerre, insista sur sa tenue. Les chefs militaires, craignant la catastrophe, tentèrent de dissuader le Cheikh

d'arrêter la guerre. Le Cheikh refusa et jugea que le sang doit être versé entre les deux parties pour qu'il ne se mélange à jamais entre les deux races.

Ici l'auteur fait allusion aux conséquences de la guerre et au climat qui a régné après la défaite contre les Français. Les Kabyles pensaient alors qu'ils étaient abandonnés par les saints sensés assurer leur protection, et que cette guerre était une malédiction parce que les Kabyles ne suivaient plus le droit chemin et les recommandations de l'Islam. Cette défaite a effondré *Adrar n l'ezz* (« la montagne de la dignité »).

Cet événement historique qui a marqué l'histoire de la Kabylie et de l'Algérie en général, a été rapporté dans un poème dit *Taqsi n 1871* (« la légende de 1871 »).

Allusion a été faite au roi berbère Jugurtha, un autre personnage de l'histoire des Berbères dont la valeur est exemplaire. Ce Roi est une figure emblématique pour son courage dans le combat contre les Romains. Il a été trahi et livré à l'armée romaine par Boccus, son beau-père.

Une allusion est faite également aux événements du 20 avril 1980 dit *tafsut n Yimaziren*, par le biais d'une image *igenni n tefsut n Yimaziren* (« le ciel du printemps berbère »). C'est une allusion faite au combat mené par les militants de la cause amazighe pour la reconnaissance de la langue amazighe et l'identité berbère.

Une autre allusion est faite au statut du forgeron. Selon Abrous (2003 : 25), (note de bas-de page) :

« les forgerons ont, dans tout le monde berbère, un statut particulier : ils sont en même temps marginalisés et craints ; craints à cause de leur rapport avec les éléments (eau-feu-fer). En pays touareg, ils se situent à l'extérieur du code de l'honneur [...] ».

Ainsi, le texte prend un ancrage profond dans la société kabyle et à ses valeurs sociales. C'est une allusion faite au code de l'honneur qui était en vigueur dans la société traditionnelle où certaines catégories sociales n'étaient pas astreintes à observer ce code, tels que les bouchers, les mesureurs de grains, les tambourins, etc.

8.2. Relations de dérivation

Avant l'entame de cette étape, des remarques préliminaires, à propos de cette écriture, semblent nécessaires pour mieux appréhender le travail effectué sur les hypertextes : créer des œuvres littéraires nouvelles à partir des œuvres antérieures, n'est pas le propre de la littérature kabyle.

Les œuvres que nous avons examinées dans ce travail, malgré leur ancrage profond dans la littérature traditionnelle, par le recours qu'elles font à des histoires traditionnelles, au conte, au mythe, et aux proverbes, font certes d'elles des œuvres hypertextuelles, mais elles restent autonomes dans les procédés de (re)création ; elles font apparaître des caractéristiques et des modalités propres à elles.

L'écart entre les hypotextes et leurs hypertextes apparaît dans le travail qui s'est effectué sur les procédés narratif et dramatique. Ce sont, selon G.Genette, des pratiques définies hypertextuelles. Cependant une question se pose : quels sont les procédés suivis par l'auteur dans sa réécriture et quel est le type de relation de dérivation qu'entretiennent les hypertextes avec leurs hypotextes ?

Notre travail concernant cet aspect va s'appuyer sur les réflexions de G.Genette traitant des pratiques hypertextuelles des écrivains, développées dans son ouvrage *Palimpsestes*. C'est ici qu'apparaît l'intérêt de notre choix théorique et méthodologique.

8.2.1. Les types de relations de dérivation

Dans *Palimpseste*, Genette (1982 : 45), en distingue deux modes fondamentaux de dérivation : la *transformation* qui s'en prend à un texte et l'*imitation*, qui reproduit un style ou une manière. Ces deux modes de dérivation ont trois effets : ludique, satirique, et enfin sérieux. Que l'on classe en six catégories, trois par transformation : *la parodie*, *le travestissement*, et *la transposition*. Les trois autres procèdent par imitation : *le pastiche*, *la charge*, et *la forgerie*.

Parmi ces relations de dérivation, nous nous intéresserons à la transformation dite sérieuse ou la *transposition*, laquelle est considérée par Genette comme la plus importante de toutes ces pratiques hypertextuelles selon deux critères : historiquement, des œuvres reconnues de « parfaites » ou « meilleures » ont été élaborées suivant ce mode et par les possibilités créatives qu'elle autorise. A ce propos, Genette, (1982 : 291), écrit :

« la transformation sérieuse, ou transposition, est sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce [...] que par l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent. Elle l'est aussi par l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent ».

Il existe différents types de transposition, nous énumérerons cette multitude de pratiques hypertextuelles dans le résumé que dresse ici Limat-Lettelier (1998 : 42) :

La plus importante serait la traduction, une transposition d'une langue à une autre. La transtylisation, une écriture stylistique, est une transposition dont la seule fonction est un changement de style.

La mise en vers et mise en prose (prosification ou versification), « rewriting » : correction/autocorrection substitutives. Transformations purement quantitatives : réduction/augmentation/ajout/contamination/expansion diégétique, avec motivation / transmotivation ambiguës. La Transmodalisation intermodale : « dramatisation » ou « narrativisation ». Transformations intramodales, pour le mode narratif, concernant la diégèse, la focalisation, « la voix narrative », « idéologique » pour le mode dramatique. Transposition sémantique (diégétique, pragmatique, idéologique), avec transmotivation ou (trans)valorisation. Enfin, des pratiques qualifiées d'ambiguës, ce sont des cas particuliers, par l'absence de modification littérale ou formelle ? Hypertextes à hypotextes inconnus ? Jeux sur hypotextes fictifs ? Transposition d'art.

Pour notre part, nous ne retiendrons dans cette analyse que deux pratiques : la prosification et les transformations quantitatives, qui nous serviraient dans la description des réductions et des augmentations des hypotextes.

Cet aperçu retient l'essentiel de ce que Genette qualifie de « pratiques hypertextuelles ». Nous mettrons l'accent particulièrement sur les procédés qui nous concernent directement dans ce travail, à savoir les procédés que nous jugeons pertinents pour la description du travail effectué sur les hypotextes. Autrement, nous nous demanderons en quoi peuvent nous être utiles ces réflexions à l'explication des procédés suivis par l'auteur dans ses deux textes.

8.2.2. Prosification des hypotextes

La prosification est la mise en prose d'un hypotexte en vers, son parallèle est la versification, ou la mise en vers d'un texte en prose. Cette dernière pratique, écrivait Genette (1982 : 301) : « *a laissé dans l'histoire des textes moins de traces que l'opération inverse (prosification) [...]* ».

Historiquement, cette pratique est déjà connue à l'époque de Socrate qui rendait les fables d'Esopé en vers. A l'âge classique (européen), continue Genette :

« cette pratique s'est continuée, où certains versifient par nécessité générique (épopée, tragédie) davantage que par vocation poétique, on devait bien parfois (souvent) rédiger d'abord en prose [...] ».

Quant à la prosification, elle est une pratique aussi courante que la versification. « *Il y a, dans l'histoire des textes, écrivait Genette (1982 : 303), des moments de ce qu'on pourrait appeler le passage à la prose* ». Cette pratique procède par l'élimination des rimes sans détruire le rythme métrique. Ce procédé est appelé par Genette la « *dérimation* » ; il y a aussi la « *transmétrisation* » qui procède par la transposition d'un mètre à l'autre.

La prosification, avons-nous remarqué est un procédé peu usité dans la réécriture de Bouamara. Elle est utilisée pour transformer quelques vers de l'hypotexte (« les puiseuses d'eau »). Le premier neuvain est transformé en de simples phrases, tout en gardant la même rime et le même rythme.

Les poèmes, à l'origine, sont structurés en un dialogue entre les deux personnages, sans aucune intervention de la part du « narrateur ». Dans le travail effectué sur l'hypertexte, l'auteur insère entre chaque strophe un commentaire ou une description faisant état des gestes et des regards de chaque personnage.

Les vers, retouchés par Bouamara, ont perdu leur caractère « poétique » et deviennent de simples phrases, lesquelles sont insérées et données comme un discours rapporté. Cela permet de créer des dialogues dans le texte, qui changent à la fois la structure et l'orientation esthétique des hypotextes.

8.2.3. Transformations quantitatives

Les transformations quantitatives, quant à elles, sont des procédés de type formel, elles n'entraînent aucune incidence sur la thématique du texte transformé, mais elles le réduisent ou l'augmentent, selon Genette (1982 : 321) :

« Un texte, littéraire ou non, peut subir deux types antithétiques de transformation que je qualifierai, provisoirement, de purement quantitative, et donc à priori purement formelle et sans incidence thématique. Ces deux opérations consistent l'une, à l'abrégé- nous la baptiserons réduction-, l'autre à l'étendre : nous l'appellerons augmentation. Mais il y a, bien entendu, plusieurs façons de réduire ou d'augmenter un texte ».

D'autre part, précise Genette (1982 : 322):

« réduire ou augmenter un texte, c'est produire à partir de lui un autre texte, plus bref ou plus long, qui en dérive mais non sans l'altérer de diverses manières, à chaque fois spécifiques, et que l'on peut tenter d'ordonner, symétriquement ou à peu près, en deux ou trois types fondamentaux d'altérations réductrices et augmentatrices ».

8.2.4. La réduction des hypotextes

Certains poèmes des hypotextes ont été amputés de quelques vers. Dans le premier hypertexte, un poème a été réduit à moitié ; une partie du poème (« les puiseuses d'eau »), attribué par Yacine à Si Mohand, a été entièrement supprimée. Le poème attribué à Si LbachirAmellah a été amputé de trois vers. Dans le deuxième hypertexte, trois vers ont été supprimés du poème inséré (voir sup. 46-48).

Pour le premier hypertexte (« les puiseuses d'eau »), l'élimination d'une partie « importante » du poème a entraîné une incidence significative sur le sens, puisque l'hypotexte est un poème qui se présente comme une joute poétique entre les deux protagonistes (le poète Si Mohand et une fille). Elle se poursuit avec le même rythme et le même ton. Les deux protagonistes s'engagent en usant, à chaque fois, d'une strophe qui débute par « *je me ferai* », formule par laquelle chacun d'eux tente de rendre l'épreuve plus difficile à l'autre. A la fin le poète a eu gain de cause, tandis que la prétendante vaincue, ou convaincue a cédé au poète « les richesses » de son corps.

En revanche, l'hypertexte se déroule presque de la même manière : Aziz lance le défi, Azouzou s'engage à le relever. Là aussi c'est Aziz qui gagne. Azouzou lui offre son cœur mais pas son corps. La longueur de l'hypotexte ici est réduite à quelques poèmes.

Cette amputation a été faite dans le but de céder la place au texte de l'écrivain. L'hypotexte n'a été utilisé dans ce texte que pour commencer l'histoire, c'est-à-dire comme un point de départ sur lequel s'appuie la suite de l'histoire inventée par l'auteur. C'est un moment charnière, car c'est ici que se construit la diégèse de l'histoire racontée, contrairement à l'hypotexte où l'histoire s'arrête dès que le poète Si Mohand remporte le défi.

Dans le poème attribué à Si Lbachir Amellah, la strophe qui a été supprimée comprend des mots « vulgaires », des mots que l'auteur n'a pas remplacé par d'autres moins grivois. L'auteur reconstruit le poème en ignorant leur présence dans l'hypotexte. Ce serait une manière de ne pas heurter ses lecteurs, et de présenter ainsi le texte qui répondrait à leurs mœurs et à leur goût. Mais aussi cela joue pour l'orientation du texte.

Le personnage Aziz, qui envoyait une lettre sous forme de poèmes à sa femme, après une longue absence de la maison, est un personnage d'une éducation élevée. L'alcool, la débauche et tout ce qui porte atteinte au code de l'honneur, et aux règles de la bienséance, ne font pas partie de son quotidien, malgré le pénible éloignement qui le sépare de sa bien-aimée. Selon Genette (1982 : 323), ce procédé peut être considéré comme une amélioration de l'hypotexte. Il écrit en effet :

« [...] on peut éventuellement « améliorer » une œuvre en en supprimant chirurgicalement telle partie inutile et donc nuisible. Toujours est-il que la réduction par amputation (excision massive et unique) constitue une pratique littéraire, ou en tout cas éditoriale, fort répandue [...] ».

Le troisième poème concerné par la réduction se trouve dans le deuxième hypertexte. Le poème, déclamé par le forgeron pour son ex-femme, décrivant son état d'avant, a été amputé d'un vers. Deux autres vers ont été amputés dans la troisième strophe du même poème. Ces amputations, nous les jugeons, sans incidence sur le texte et l'histoire relatée qui sont purement formelles.

Il s'agit d'une réduction de la longueur du texte qui, selon Genette (1982 : 323) :

« On ne peut donc réduire un texte sans le diminuer, ou plus précisément sans en soustraire quelque(s) partie(s). Le procédé le plus simple mais aussi le plus attentatoire à sa structure et à sa signification, consiste donc en une suppression pure et simple, ou excision, sans autre forme d'intervention ».

8.2.5. Augmentation des hypotextes

L'augmentation consiste à ajouter aux hypotextes des épisodes, des descriptions ou des personnages. Cette pratique ne peut être sans incidences significatives. C'est le contraire de la réduction où les écrivains donnent des résumés des œuvres qu'ils ont lues. A ce propos, Genette (1982 : 364), écrit :

« [...] l'augmentation d'un texte ne peut être un simple agrandissement : comme on ne pouvait pas réduire sans retrancher, on ne peut augmenter sans ajouter, et ici comme là une telle opération ne va pas sans distorsions significatives ». Il distingue deux types d'augmentation : l'extension et l'expansion, l'un procède par addition massive ».

Ce type caractérise le théâtre classique français au XVII^e et au XVIII^e siècle. Les auteurs qui adoptaient les tragédies grecques trouvaient les sujets admirables mais manquaient de matière. Ils ajoutent des épisodes étrangers à l'histoire. L'autre type procède par *dilatation stylistique*, où les auteurs doublent ou triplent la longueur de chaque phrase de l'hypotexte. Ce type, selon G.Genette, est pratiqué essentiellement par la rhétorique classique, qui introduit des figures dans un hypotexte, réputé littéral ou par description et animation des détails d'un hypotexte réputé concis ou laconique. Mais ces pratiques, affirme G.Genette, se trouvent rarement à l'état pur. Il incite à :

« considérer l'extension thématique et l'expansion stylistique comme les deux voies fondamentales d'une augmentation généralisée, qui consiste le plus souvent en leur synthèse et en leur coopération, et pour laquelle je préserverais le terme classique d'amplification ». (Op ; cit.375)

On peut avoir donc une *amplification thématique* qui consiste à réorienter le sujet d'une œuvre, et une *amplification narrative* qui :

« procède par développement diégétique (c'est l'expansion : dilatation des détails, description, multiplication des épisodes et des personnages

d'accompagnement, dramatisation maximale d'une aventure en elle-même peu dramatique), par insertions métadiégétiques (c'est l'essentiel de l'extension : épisodes étrangers au sujet initial, mais dont l'annexion permet de l'étendre et de lui donner toute son importance historique et religieuse [...]et par interventions extradiégétiques du narrateur [...] » (Op ; cit.378).

Si nous prenons en considération les éléments textuels que nous avons abordés précédemment et en tenant compte des réflexions de Genette, nous remarquerons que le procédé dominant dans la réécriture de Bouamara et de Mezdad est *l'amplification narrative*.

Cependant nos deux auteurs ont procédé différemment. Si Bouamara a procédé au *développement de la diégèse* des hypotextes par la description des actions, des personnages et de l'espace. Comme nous l'avons déjà signalé, ces descriptions ont touché presque tous les détails : les traits de la personnalité et de physionomie des personnages, les espaces où se déroulent les actions, et enfin les actions elles-mêmes.

Ainsi, l'auteur a procédé par la dramatisation des événements, en décrivant l'état psychologique de chaque personnage, ses angoisses, ses craintes et ses souffrances.

D'autre part, l'auteur a créé des épisodes et des personnages inexistants dans les hypotextes. D'autres sujets, externes aux sujets des hypotextes, sont créés par Bouamara : nous remarquons, en effet, des sujets qui traitent des événements historiques ou sociaux. Ces modifications introduites par l'auteur, ont abouti au changement du mode de la narration. On remarque des commentaires et des analyses du narrateur dans chaque épisode ou dans chaque action.

Tel n'est pas le cas chez Mezdad, ce dernier, à la différence de Bouamara, a enrichi et amplifié son propre récit par l'insertion des récits en fonction de son histoire. Ainsi, le travail essentiel n'a touché que la narration, contrairement à Bouamara où le travail a touché presque tous les aspects des récits empruntés. Ce sont des aspects que nous développerons un peu plus loin, mais avant nous commencerons par décrire les hypertextes de Bouamara.

Les différents procédés auxquels l'auteur a fait recours dans son (ré) écriture seront développés dans ce qui suit.

8.2.5.1. Amplification narrative**8.2.5.1.1. Développement diégétique (expansion)****8.2.5.1.1.1. Dilatations des détails**

L'auteur a procédé par développement diégétique, les détails ont été dilatés par rapport à l'hypotexte. Ainsi de l'exemple de la rencontre d'Aziz et d'Azouzou ; le texte rapporté par Mammeri ne dit pas de quelle manière ces personnages se sont connus ou comment ils se promirent le mariage. En revanche, Bouamara, s'est un peu étalé sur cette rencontre. Il crée des dialogues entre les deux personnages, la succession des rencontres entre eux et décrit les obstacles qu'ils ont dû surmonter dans une société caractérisée par les luttes claniques, où l'individu s'efface et se confond au clan auquel il appartient.

L'union « impossible » entre les deux amants et ses conséquences justifient en partie le développement introduit par Bouamara. L'auteur a essayé de laisser son texte dans son contexte d'origine, c'est-à-dire de le développer dans un texte moderne suivant la logique de son contexte premier.

L'auteur, en adoptant son propre regard par rapport au mode de vie de la société kabyle traditionnelle. Il adopte une certaine vision vis-à-vis des règles de conduite que chaque individu (filles et garçons) doit respecter, imposées par la communauté, dont le sort de leurs enfants dépend.

Dans la suite de l'histoire de Bouamara, des détails importants ne manquent pas ; ainsi de la maladie d'Aziz due à sa séparation de sa bien-aimée, cette dernière est mariée contre son gré à un homme de son clan. Azouzou, s'insurgeait peu de temps après son mariage. Son père accepte de la marier à Aziz. Ici même on trouve un détail, concernant ce qui a précédé ce mariage : les deux clans rivaux (celui de Aziz et celui d'Azouzou) s'arrangent et favorisent l'intérêt de leurs enfants, c'est dans la réécriture qu'apparaît ce détail. L'après- mariage, sera détaillé d'une manière signifiante dans l'hypertexte. Aziz vivant avec sa femme, a renoncé au travail et affiche un comportement qui a suscité des problèmes avec ses frères et la jalousie des belles sœurs.

Afin d'éviter les conflits avec ses frères, Aziz décide de partir avec eux, à chercher du travail. Ils parcoururent plusieurs villes et finissent à s'installer à Annaba. Enfin, Aziz, qui

ne pouvait plus résister à son éloignement de sa femme, tombe, encore une fois, gravement malade. Transporté par ses frères, il est arrivé à la maison affaibli et épuisé. Cet état pitoyable, attire un afflux des visiteurs qui veulent s'informer de son état de santé. Durant toutes les journées Aziz est allongé dans son lit dans un état comateux. Les gens de tout le village, ennemis et amis, défilent à la maison de ses parents, avec des intentions diverses. Peu de temps après Aziz, décède.

Cet aperçu touche aux détails développés dans le premier texte. Dans le deuxième hypertexte, nous avons remarqué les mêmes procédés d'amplification.

Les détails se focalisent sur la vie du forgeron : son arrivée au village d'Akalous, son mariage et son enrichissement, ainsi que son désastre. Dans l'hypotexte, nous n'avons aucune idée de qui est ce forgeron, seulement il est riche et il a une belle femme.

A son arrivée de son village natal, qu'il fuit après avoir commis un meurtre, il s'installe à Akalous, son village d'accueil. Il recommence une nouvelle vie. Il est Accueilli par Aini, une veuve du village, qui vivait avec sa seule et petite fille Djedjiga, laquelle devient ensuite sa femme. Akli est un forgeron, et grâce à son métier, qu'il était le seul à le maîtriser, a attiré tous les villageois d'Akalous et les villages voisins. Cela lui rapporte de l'argent, mais aussi des vivres et toute sorte de marchandises, avec lesquelles le paient les villageois. Chaque jour il s'enrichit davantage. Akli se retrouve avec une fortune inégale. Il investit dans un autre métier de réparation et de fabrication d'armes à feu.

Quant à Djedjiga, la femme du forgeron, sa beauté et la fortune de son mari, ne lui épargnent pas l'envie des hommes et la jalousie des femmes du village. Avant qu'elle ne se marie avec Akli, personne ne voulait d'elle. Pourtant elle a toutes les qualités que peut avoir une femme digne, mais le statut social de sa mère a fait d'elle une fille méprisée. Sa mère Aini trouve que la solution est de la marier avec le forgeron, bien qu'il soit étranger au village et il n'a personne qui lui soit proche.

La beauté de Djedjiga, la fortune de son mari, et la notoriété qu'il gagna au sein des habitants d'Akalous et des villages voisins, a suscité la jalousie de Mkideche. Ce dernier complotte contre lui, prétendant qu'il a divorcé de sa femme. Le conseil de village (« *Tajmeat* »), intervient alors et officialise le divorce. Ensuite ils l'ont tout destitué de ses ateliers et de ses champs. Il est redevenu pauvre comme au premier jour et pire encore, il a essuyé une humiliation qui sera dure à surmonter.

Il prépare un contrecoup, il invente des serrures qui se ferment de l'intérieur et de l'extérieur. Les habitants du village impressionnés par cette invention, sollicitent le forgeron en lui demandant de leur fabriquer des serrures, qu'ils n'ont jamais vues auparavant. En réalité, à chaque fois qu'il fabrique une serrure, il garde le double de la clé. Dès que les villageois ont tous leurs serrures, il fait appel au village voisin, ennemi d'Akalous, et leur offre l'occasion de se venger de ces derniers.

Effectivement, il met le feu au village, après avoir fermé les portes de toutes les maisons de l'extérieur, de sorte que personne ne puisse se sauver. Ceux qui réussissent à sortir vivants sont exécutés par leurs ennemis, qui ne leur laissent aucune chance. L'incendie, qui a exterminé le village d'Akalous est comparé, dans son ampleur, à un volcan.

L'écriture tente ainsi de se trouver un élan narratif et instaure quelques éléments nécessaires à une économie narrative. La mise en place du récit dans les deux nouvelles semble obéir à l'entrée en matière d'un texte conforme aux normes destinée à la lecture.

8.2.5.1.1.2. Descriptions

Les descriptions, peu nombreuses dans les hypotextes, sont perceptibles dans le portrait des personnages, les traits de la personnalité, leurs habitudes, et leur physionomie. Toutes les actions des textes sont décrites.

S'agissant de l'hypotexte, pour Aziz nous savons seulement qu'il a un teint de braise, qu'il porte une coiffe blanche et qu'il a un anneau à l'oreille et une bague au doigt. Azouzou, quant à elle, à l'exception de quelques allusions faites à sa beauté n'a, à aucun moment, été décrite.

Les actions des textes de Bouamara sont décrites dans les moindres détails. Nous en avons déjà rendu compte (*cf.* : deuxième chapitre). Rappelons quelques-unes.

L'état psychologique d'Akli après le « complot » dont il était victime, est une création de l'auteur. Il a d'abord commencé par décrire les capacités d'Akli à observer et à apprendre les choses, il est présenté comme un personnage maîtrisant plusieurs métiers et « *l'art du verbe* ». Toutes ces qualifications ont servi à détourner l'hypotexte de sa première

orientation. L'hypotexte se focalise sur l'évènement de l'incendie mais ces descriptions ont orienté les actions vers Akli, et Bouamara en a fait son personnage principal.

La scène de l'incendie, pendant laquelle le village d'Akalous a péri, a servi pour décrire l'ampleur de l'évènement, cette description a justifié les qualités morales attribuées à Akli et montre son intelligence.

Ces diverses descriptions, induisent un désir de changer les orientations de la réception des textes. C'est une façon de donner à ces textes une nouvelle esthétique et de les présenter comme des textes de création.

C'est ici que les textes se détachent du contexte de l'oralité et gagnent de plus en plus leur propre littéarité. Désormais, le lecteur découvre des textes destinés à la lecture.

8.2.5.1.1.3. Multiplication des épisodes

Pour amplifier les hypotextes et enrichir leurs contenus, l'auteur n'a pas seulement développé les actions de l'hypotexte et dilaté les détails. Il crée et multiplie des épisodes dans les hypertextes. Les actions sont développées et ont fait l'objet d'un tissage textuel. Celles qui constituent les grands axes des hypotextes ont été retravaillées par prolongement de quelques épisodes inventés.

En voici un : la scène par laquelle commence le premier hypertexte, à savoir la situation sociale et économique de la Kabylie après l'insurrection de 1871. L'auteur s'étale sur l'état misérable des gens dû aux conséquences de la guerre. Cette situation se caractérise par la misère et la diminution de sources de la vie : les pères de familles sont exécutés ou déportés, les veuves ne trouvent plus de quoi vivre et ceux qui ont restés en vie ne trouvent plus de terres à cultiver.

Un autre épisode est la grave maladie dont souffrait Aziz, qui a rendu ses parents plus soucieux que jamais à son égard. Son père se demanda les raisons qui l'ont mis dans tel état. Quant à sa mère, elle essaye de lui expliquer qu'il s'agit plutôt d'une attitude affichée par tous les jeunes qui s'appêtent à se marier. Le père, de son côté, s'engage à lui trouver une fille le plutôt possible. Mais cette solution n'a pas arrangé les choses, car la maladie de leur fils est tout autre. N'arrivant plus à connaître la nature de ce mal, ils vont consulter une

« voyante » qui leur suggère d'aller chez les parents de la fille et de tenter un arrangement entre les deux clans adverses.

8.2.5.1.1.4. Les personnages d'accompagnement

La multiplication des épisodes a entraîné une multiplication des personnages. L'auteur met en scène, à côté des personnages des hypotextes, d'autres actants et leur attribue des rôles, des actions et des dialogues.

La multiplication des personnages d'accompagnement apparaît particulièrement dans le deuxième hypertexte. L'auteur leur a attribué des noms, comme Mkideche, Aini et Zedjiga ; ce sont des personnages anonymes dans l'hypotexte. Bouamara rend les personnages de cette histoire plus conformes à la réalité.

Il importe de soulever le traitement réservé à Mkideche, le fameux personnage de la tradition orale. Bouamara lui a conservé toutes ses caractéristiques, notamment la ruse, le savoir-faire et la détermination. Puisque Mkideche a usé de toute son intelligence pour s'emparer de la femme du forgeron et de sa fortune.

Dans le conte Mkideche est présenté comme le modèle d'un homme honnête et généreux, mais Bouamara en fait un homme « malhonnête » qui a tout fait pour détruire la vie conjugale d'Akli. Il a agi contrairement aux valeurs sociales.

8.2.5.1.1.5. Dramatisation

Des événements rapportés dans les hypotextes, certaines séquences ou actions ont fait l'objet d'une dramatisation. Les deux textes examinés ici, s'ouvrent par un drame particulier. Le premier présente une population affamée menant une vie misérable, le deuxième montre une scène où tout un village est exterminé par les flammes d'un incendie.

Par ailleurs, l'absence d'Aziz et la séparation de sa bien-aimée Azouzou a fait l'objet d'une dramatisation de la part de l'auteur, qui met l'accent sur :

- la séparation : le mariage d'Azouzou a fait plonger Aziz dans état psychologique lamentable. De l'autre côté, Azouzou, a été mariée de force à un homme qu'elle n'aime pas, a décidé de s'insurger, comme il est de coutume quand une femme n'en veut pas de l'homme qu'elle a épousé. Elle souffre dans l'attente de revoir son bien-aimé Aziz.
- Les conditions pénibles dans lesquelles travaille Aziz : contraint de quitter sa bien-aimée, Aziz se retrouve encore une fois privé de sa femme.
- L'état psychologique, dans lequel se retrouve séparée Azouzou, après le départ de son mari.
- Le décès d'Aziz, suite à sa maladie causée par les conditions de travail difficiles, etc.
- La dramatisation des faits décrits est aussi un procédé utilisé par l'auteur. Ainsi, Il a mis l'accent sur l'épisode de l'incendie. Cet épisode débute le récit, puis il remonte aux origines du drame.
- L'épisode de la mort des villageois d'Akalous est présenté comme un véritable drame : des cris de femmes et des enfants qui se confondent, aux gémissements des animaux domestiques ; certains essaient de se sauver par le plafond mais les coups de fusil de leurs ennemis ne les épargnent pas.

8.2.5.1.1.6. Insertions métadiégétiques (l'extension)

Bouamara a procédé aussi par insertion métadiégétique, il insère des épisodes inexistant dans la version traditionnelle et les associe à son hypertexte. Dans le premier hypertexte, les conséquences de la guerre de 1871 et la rencontre d'Aziz et d'Azouzou à la fontaine sont étrangères à son hypotexte.

Dans le deuxième hypertexte, l'auteur a inséré un sujet qui est également inexistant dans l'hypotexte, d'une part, la fuite de Akli de son village natal à cause d'un crime qu'il avait commis est resté un secret jamais divulgué. Par ce sujet, l'auteur a su développer la thématique de la vendetta qui caractérise la société kabyle traditionnelle. Les criminels sont souvent exilés en dehors du clan auquel ils appartenaient. Ils fuient leurs villages à jamais, afin d'éviter la vengeance.

D'autre part, l'auteur à travers le personnage du forgeron met le point sur la représentation du feu chez les kabyles. Les forgerons sont toujours craints, exclus du code de l'honneur. Le feu est la représentation du mal.

Avec ce sujet, l'auteur donne un aperçu des lois qui régissent la société kabyle traditionnelle, lesquelles sont en étroite relation avec le système de valeurs et le code de l'honneur dont l'Assemblée du village (« *tajmaet* ») est la détentrice du pouvoir et constitue, par conséquent, le véritable centre de décisions.

8.2.5.1.1.7. Interventions extradiégétiques du narrateur

Les hypertextes se démarquent, essentiellement, des hypotextes par la présence d'un narrateur omniscient connaissant le comportement des personnages et leur milieu social.

Grâce à ce narrateur omniscient, nous avons pu obtenir des informations concernant le mode de vie kabyle traditionnel, la signification de certaines pratiques sociales et culturelles, ainsi que le sens que peuvent avoir certains proverbes et certaines expressions idiomatiques et figées. C'est ici que les proverbes manifestent leur sens. Cela donne à penser que l'auteur souhaiterait donner une relecture des valeurs sociales et morales qui caractérisent la Kabylie traditionnelle.

De même pour Mezdad, qui à son tour, reprend des textes et leur réserve des commentaires extradiégétique, c'est à ce niveau que se manifeste le plus l'action de Mezdad sur les hypotextes.

Un nombre de textes, repris et inséré par Mezdad, ont dans son écriture romanesque des fins sérieuses. En plus l'effort de caractériser ses personnages et de leur donner une certaine épaisseur psychologique et thématique qu'il aborde ainsi que les situations d'énonciation dans lesquelles sont insérés et employés laisse entendre que l'auteur a voulu produire un effet, qui permet au lecteur d'évaluer un comportement, de découvrir un élément culturel ou une valeur ancestrale, qu'il s'efforce de transmettre et de préserver.

Les interventions extradiégétiques ont permis aux hypotextes d'avoir une double relation aux hypertextes. La première concerne un aspect purement esthétique qui consiste à caractériser un personnage, à monter son et psychologique, son niveau d'instruction et son rôle dans la progression de la narration et de la trame du récit en général.

La seconde a trait à montrer, à enseigner, et à informer le lecteur d'un événement historique peu connu, de transmettre une valeur ancienne, de porter un jugement sur un comportement, une tradition ou une habitude.

Il s'attaque à des traditions ou à des comportements qu'il dénonce, dénigre et remis en question. Telle qu'ils ont été écrits et employés, l'ensemble des aspects que nous venons de citer montre bien l'intérêt de garder un lien solide entre la culture de l'auteur et son écriture romanesque. Cela nous mène à nous poser des questions sur la manière dont l'écriture moderne négocie les valeurs anciennes, et la façon dont l'auteur reprend la matière reprise.

Selon notre lecture, l'auteur à opérer une sélection très rigoureuse quant au matériau emprunté à la tradition. Tous les éléments qu'il textualise, deviennent une partie importante dans sa narration.

L'aspect culturel, fort ressenti dans ces romans, a été également valorisé. On a l'impression que l'auteur veut redonner sens à certaines pratiques sociales et traditions. Son texte est fortement imprégné par les éléments mythiques qui montrent une pensée et un imaginaire propre à la Kabylie. Il est un fin connaisseur des rites et les différentes pratiques qui les entourent.

Bien que Mezdad emprunte des récits en entier, l'usage qu'il en réserve, selon notre point de vue, aux différents genres de l'oralité répondent aux trois régimes (ou fonctions) établie par Genette. En effet, l'auteur ne se contente pas de reprendre le texte traditionnel, mais il essaye de lui diluer une certaine » fonction qui fait apparaître un sens nouveau.

Le sens nouveau, tel que nous l'avons appréhendé selon notre lecture, ne se situe pas dans les textes empruntés, mais plutôt dans les commentaires qu'il réserve à chaque texte emprunté. Souvent, il procède par commenter une situation, il convoque un texte, suivant la situation d'énonciation, ou d'insertion, il expose le texte emprunté, et à la fin il commente le contenu du texte. Ainsi on pourra synthétiser ces relations et leurs fonctions dans ce qui suit :

- Informer sur le monde : imaginaire et représentations : le péché originel et l'expulsion du paradis. La vie sur terre, ses souffrances et ses peines. L'origine de la mort.
- Informer sur l'au-delà : la mort et après la mort selon l'imaginaire kabyle. Le retour des morts, et les représentations relatives à la mort des émigrés ou des exilés. Le sort des gens dans l'au-delà, le jour du jugement dernier.
- Informer sur certaine pratique sociale, certaines croyances qui ont trait à l'imaginaire, telle que l'étouffement des filles à leur naissance.
- Parler de certaines pratiques religieuses musulmanes telles que la prière et le jeûne et l'égorgement.

- Parler des pratiques sociales kabyles telles que le sacrifice rituel, ou la visite des saints et des mausolées.
- Informer sur la construction des villages, les premiers traités de paix entre les hommes, l'origine de certaines pratiques, leur importance.
- La naissance de *tajmaet* (« le conseil du village ») comme institution villageoise.
- L'opposition entre le monde civilisé des humains, et le celui des animaux mythiques du monde sauvage
- Informer sur les saints, leur importance pour les villageois ainsi que leur pouvoir bienfaisant ou maléfaisant.
- Il y a des récits historiques qui informent sur des moments historiques peu connus du large public ? ainsi des histoires sur la guerre entre les Turques et les Kabyles, et par la suite entre les Français et les Kabyles sont bien assurés cette fonction qui met la lumière sur des événements que l'histoire officielle feint ignorer.
- Des épisodes relatifs à l'apparition de la peste noire sont également insérés, en fait, cette épidémie, qui est d'origine extérieure, l'auteur fait le parallèle entre son apparition et l'invasion turque ou, du moins ce que véhicule l'imaginaire collectif kabyle ? mais s'agit-il d'une simple allégorie ou d'une vérité historique, cela reste à confirmer.
- La femme, sa place dans la société, son statut et les idées que véhiculent les hommes sur elles.
- Des récits qui informent sur le comportement des gens, sur leur façon de vivre ou de penser.
- Être critique envers certaines pratiques ou traditions.
- Encourager et faire appel à ce que les gens se dotent de certaines valeurs : le respect, la solidarité, et le vivre ensemble.
- L'aspect esthétique : le plaisir d'écouter un conte et d'en tirer profit tant sur le plan valeur que sur le plan esthétique.
- Regard sur l'évolution et le changement de la société kabyle.
- Il insiste sur l'importance de la mémoire collective, de l'oralité, mais aussi il souligne l'importance de l'écriture comme pratique d'écriture et culturelle.
- La vision politique et idéologique des choses, il montre l'importance de s'unir lorsqu'il y a danger.
- Le texte de Mezdad se dresse comme une mémoire de la société. Le lien entre l'identité, la mémoire et l'histoire.

- Se constituer en un discours sur l'histoire kabyle en dehors des circuits officiels. Relater des moments historiques charnières que l'histoire officielle feint d'ignorer.

Convoqué et inséré des textes suivants la technique d'enchâssement, a permis à l'auteur de prendre de la distance par rapport à son objet, c'est-à-dire par rapport aux textes insérés.

Comme nous avons expliqué plus haut, l'auteur afin de faire des interventions extradiégétique et de prendre des positions vis-à-vis ce qu'il dit et le message qu'il compte transmettre à son lecteur fait recours aux personnages de ces récits. Ils interviennent à des moments précis et variés selon le contexte d'insertion et la situation dans laquelle se retrouvent les différents personnages.

Conclusion

Les formes de coprésence repéré et décrite dans ce qui précède sont les formes les plus manifestes dans les reprises intertextuelles. Ce sont des pratiques fréquentes chez les écrivains, quel que soit le texte repris et en dépit de sa provenance et de sa nouvelle orientation.

Tout texte réfère implicitement ou explicitement à d'autres; des extraits sont réimplantés sous forme de citation, de référence ou d'allusion, celles-ci relient des textes premiers aux textes seconds.

Ces formes exploitées par nos auteurs, ont permet de cerner mieux les contenus traditionnels qui constituent l'essentiel de la réécriture chez Bouamara et Mezdad. Ces dernières rendent manifeste la capacité du texte à absorber et à assimilé des éléments divers qui jouent sur sa signification.

Ces procédés, tels qu'ils sont abordés ici, sont les plus significatifs de la réécriture de Bouamara et de Mezdad, qui l'un procède par amplification de la trame narrative des textes empruntés : Les épisodes décrits en détail, les personnages ainsi que leurs caractéristiques.

Ces descriptions ont rendu les hypertextes plus longs que les hypotextes. Elles entraînent dans la lecture des détails qui concernent la psychologie des personnages et leurs actions. Il a introduit des descriptions, des personnages et des actions tout à fait absents dans les hypotextes. Cela traduit le souci esthétique de l'auteur. Il créé deux nouveaux textes destinés qui s'écarte du premier contexte qui est l'oralité. L'autre, en l'occurrence Mezdad, amplifie son propre discours en écrivant différents genres oraux.

Chapitre 9 : Interprétation des pratiques hypertextuelles

Introduction

Après avoir illustré les différents aspects textuels par lesquels s'est réalisée la réécriture de ces œuvres, nous aborderons dans ce dernier chapitre, la signification des pratiques hypertextuelles opérées par cette réécriture et les enjeux qu'elles entraînent. Parce que l'intertextualité ne se contente pas de repérer les emprunts, mais elle cherche à en cerner les enjeux : en analysant la manière dont une œuvre reprend un certain nombre de sources, il est possible de montrer comment l'ensemble des valeurs communes à une époque impose une relecture de l'intertexte et en explique les inflexions nouvelles. Ainsi, l'étude des pratiques hypertextuelles met au jour non seulement la singularité d'une œuvre, mais aussi les liens qu'elle tisse aux autres œuvres avec lesquelles partage le même espace et la même époque.

Dans ce type de lecture, le texte repris se laisse souvent parler de lui-même, par les filiations qu'il laisse apparaître dans sa relation aux différents éléments le constituant, quoique son interprétation relève de la compétence du lecteur, et de sa capacité à saisir les significations que peuvent impliquer le sens des reprises, sachant que toute interprétation suppose une part de subjectivité. Il s'agit dans cette étude, de trouver et/ou de chercher les motivations qui ont conduit un auteur à une telle entreprise. Cette interprétation tente de tirer au clair la nouvelle signification conférée par la réécriture de Bouamara et Mezdad à ces textes.

Cette interprétation va s'articuler autour de deux axes : le projet anthropologique et symbolique d'une part, et le projet esthétique et poétique d'autre part. Ce sont deux axes qui sont, selon les termes de Mezgueldi (2001 :31) :

« L'écriture, est envisagée dans son rapport à l'oralité comprise dans les contours [...] dans ses dimensions anthropologique, linguistique et poétique [...] et identitaire ».

Il s'agit ici de montrer comment ce rapport détermine la démarche créatrice dans la production de l'œuvre et l'élaboration de l'esthétique des textes examinés. Cette préoccupation pour la question de l'écriture et de l'oralité, selon Mezgueldi :

« tente de saisir le projet littéraire comme projet anthropologique et symbolique, esthétique et « poétique ».

Ces deux dimensions sont fortement ressenties dans nos textes.

9.1. Projet anthropologique et symbolique

D'après notre lecture, les œuvres soumises à l'étude dans ce travail invitent à considérer d'abord l'impact sur une pratique littéraire à savoir la transmission orale des créations littéraires. Elles proposent de rompre avec une tradition orale qui commence à céder le terrain aux autres cultures écrites, suite aux changements qu'elle a connue sur les plans culturel et sociologique. A ce propos Bouamara (2007 : 213) résume, dans le commentaire ci-dessous, les facteurs qui ont concouru à la régression de la littérature traditionnelle kabyle :

« Divers facteurs, écrit-il, à commencer par la colonisation, l'exode rural massif des populations kabyles vers les villes, leur émigration en Europe, puis au Canada et aux U.S.A, leur scolarisation massive dans les autres langues et cultures, ont été à l'origine de cette acculturation/déculturation que subit la population de Kabylie. L'action conjuguée de tous ces phénomènes a fini par déstructurer l'organisation socioculturelle de la Kabylie traditionnelle. En conséquence, les conditions socioculturelles, jadis propices, qui ont permis à cette « littérature orale » d'exister, c'est-à-dire à se (re)produire, de se diffuser et de transmettre de génération à l'autre, ont petit à petit disparu ».

Nous en déduisons que ces œuvres s'inscrivent dans la dynamique « du passage à l'écrit ». Elle est à considérer comme l'aboutissement d' « un siècle d'appropriation de l'écrit »⁴¹, une dynamique déclenchée par, ce que Abrous (2003 : 34), appelle, à la suite de

41

Nous devons cette expression à Chaker qui l'a employé, pour décrire le processus de l'appropriation de l'écriture par les Kabyles.

Chaker, « *la chaîne des instituteurs Kabyles* »⁴², qui ont « *impulsé dans la langue un mouvement de passage à l'écrit, laissant entrevoir pour le berbère de nouvelles possibilités de survie* ».

L'impact de cette dynamique sur le Kabyle (langue, littérature et culture), peut être saisi, selon Abrous (Op.cit ; 34), sur les plans suivants :

– *La survie de la langue en dépend : dans le contexte actuel de domination linguistique-le berbère est pris dans un étroit rapport de domination entre l'arabe et le français-les chances de survie d'une langue avec pour seul support l'oralité sont très minces ;*

– *Cette introduction de l'écrit a ouvert à la langue plusieurs champs : naissance d'une presse écrite, début de production scientifique, renouvellement du champ de la littérature par l'adoption de genres nouveaux en particulier : le roman, la nouvelle et le théâtre, activité significative en matière de traduction [...].*

– *Ce faisant, le passage à l'écrit imprime à la langue de profonds changements : "Une langue écrite, affirme Hagège (cité par Abrous 2003 :34), n'est pas une langue orale transcrite, c'est un nouveau phénomène linguistique autant que culturel" [...].*

Il va de soi que le passage de l'oralité à l'écriture, ne s'est pas réalisé dans la négation du passé. En outre, le mode et la manière par lesquels l'oralité a été traitée et revisitée sont divers, comme l'écrit Mezgueldi (2001 : 31) :

42

Selon Abrous (2003 : 35) : « *Les instituteurs, à eux seuls, forment une chaîne qui va de la fin du 19^e siècle (BEN SEDIRA) jusqu'à 1985 (date à laquelle s'éteint LECHANI). Tous se sont intéressés à leur langue, certains comme S. BOULIFA l'ont enseignée. Leur travail sur la langue s'est donc inscrit dans ce contexte : ils ont produit les premières grammaires, certains d'entre eux comme S. BOULIFA et CID KAOUÏ se sont inscrits dès le départ dans une approche pan-berbère ; enfin et pour illustrer leurs "cours de langue kabyle", ils ont produit des textes dans la langue. Ces textes sont certes des textes ethnographiques, ils n'ont donc pas exigé de création lexicale mais il s'agit de textes produits dans la langue et non pas de textes oraux fixés à l'écrit* ».

« Si la relation entre oralité et écriture suscite bien des controverses, si l'aventure de l'écriture bouleverse le monde de l'oralité, il reste que de l'une à l'autre, que « de l'ordre pictural à l'ordre linguistique » se dessine « une complémentarité sémiologique ».

La réécriture de nos auteurs veut donc actualiser ce savoir « populaire », dans un (nouveau) contexte de création, caractérisé par l'écrit, le livre, et la lecture. La réécriture, dans ce cas, ne se contente pas de conserver la tradition à l'état pure. Elle l'a soumise à un travail profond qui répond aux conditions sociales et culturelles nouvelles. L'écrit est un moyen qui garantit à la fois la consolidation de la tradition et sa diffusion aux jeunes générations, en proposant de nouveaux modes de transmission et de réception de la littérature.

Cette consolidation de la tradition peut être expliquée par ce recours significatif à l'oralité : citations des poètes les plus connus de la tradition orale kabyle⁴³ ; références faites aux contes ou aux mythes, foyers des représentations symboliques et culturelles par excellence ; allusions à des moments historiques charnières ainsi que les règles régissant le mode de vie traditionnel. L'enjeu de l'hypertextualité dans ce cas s'avère décisif quant à la compréhension de la présence de ces diverses formes dans l'écrit moderne. Ce sont des pratiques qui ne peuvent être comprises comme une simple reprise de la part de l'écrivain.

L'hypertexte est le lieu où se ressuscite un personnage, qui a de l'importance pour le groupe. C'est un moyen qui permet de « réviser » et de « revisiter » le passé dans une vision impliquant toute la communauté.

L'entreprise des auteurs se veut donc une valorisation d'un héritage littéraire en proposant une nouvelle lecture de ses œuvres, lesquelles sont en voie d'être oubliées. Cette manière de reprendre les textes traditionnels permet aussi la réactivation des textes oraux transcrits dans des recueils, lesquels sont devenus avec le temps, des textes qui ont un sens inaccessible par le figement que leur impose l'écrit. Nous ne voudrions pas nier, par ces

43 à propos du recours qu'en font les poètes modernes à la poésie de Si Mohand, M.A Salhi (E.D.B n° 25-26, pp 275) écrit ce qui suit : « *Évoquer, citer et rendre hommage à Si Mohand ou Mohand ici, nombrables sont les évocations dans la poésie écrite et (chantée). Dans les poèmes on évoque le personnage de Si Mohand, soit comme force langagière capable d'élucider les situations inextricables* » p 274. Il enchaîne un peu plus loin : « *Les poètes (-chanteurs) contemporains citent (avec ou sans variation) des vers ou des strophes de Si Mohand* ».

propos, l'apport et l'intérêt de l'écrit dans la conservation des diverses productions artistiques traditionnelles. Nous voudrions seulement attirer l'attention sur un fait, que nous avons constaté tout au long de ce travail. Il est question ici, dans cette œuvre, de rompre avec cette tradition qui ne fait que « parler » des textes oraux au lieu de les faire parler.

Par ailleurs, l'écriture qualifiée d'hypertextuelle, veut opérer une rupture avec une pratique, fort ancienne chez les Berbères : il s'agit de l'écriture dans les langues étrangères.

Effectivement, les Berbères depuis les Phéniciens, en passant par les Romains, les Arabes et enfin les Français, ont écrit dans toutes ces langues, mais jamais en Berbère. Cette énigme, à ce jour n'a pas trouvé de réponse. Ce parti pris contribue à renforcer la tradition écrite en berbère, laquelle est inaugurée quelques années auparavant, par d'autres écrivains portant le même projet et confirmer la restauration d'une véritable tradition littéraire écrite.

Etant donné que ces œuvres prennent un ancrage profond dans la tradition, les éléments qu'elles déploient dans leur écriture leur donnent une dimension qui invite à lire dans le symbolique et l'anthropologique, que certaines réminiscences font ressurgir dans l'œuvre.

La dimension « *symbolique* », saisie dans les références faites à la cosmogonie et à la mythologie, à la légende ou encore au conte engage un nouveau regard sur une culture ancestrale. Son existence remonte à des temps très anciens et peut être une manière de revoir ce fond culturel dont les conditions actuelles incitent à dégager l'importance. Nous sommes invités à relire à travers ces textes- là, ce que la mémoire collective a perdu ou risque de le perdre, tout en cherchant dans les fondements culturels, sociaux et symboliques de la société à laquelle l'écriture fait référence.

En fait, les textes étudiés se sont efforcés de décrire de l'intérieur la vie des gens, leurs mœurs et les lois qui régissent la société ainsi que les valeurs véhiculées. Les allusions faites, par exemple, à *tajmaet* (« le conseil du village ») et à son rôle dans la société traditionnelle, souligne l'importance d'une institution sociale ancienne (tend à disparaître de nos jours). Cette dimension anthropologique, telle qu'elle a été abordée par les auteurs met les textes en relation directe avec la société qui les produits.

Mais en raison de la difficulté d'établir des liens externes à l'œuvre (qui d'ailleurs, échappe à notre analyse), nous nous limiterons seulement aux références internes de l'œuvre. La signification du texte se joue sur un retour à des moments historiques, qui ont marqué la

mémoire collective kabyle. S'il est aisé de parler de l'insurrection de 1871, grâce à l'écart temporel qui nous sépare de cette date, aborder l'histoire ancienne de l'Afrique du Nord amazighe, semble un peu plus compliqué.

D'abord l'appartenance à une zone limitée (la Kabylie) avec tous les événements qui ont fait d'elle une région qui n'a jamais connu de stabilité et qui a subi tous les méfaits du colonialisme. La date de 1871 constitue, en effet, un tournant décisif pour l'histoire des Kabyles, cette date marque la rupture de la société kabyle avec la tradition, suite à quoi les structures sociales et politiques ont été bouleversées. L'échec de l'insurrection kabyle a enclenché un processus de déstructuration du tissu tribal et de ses institutions politiques, économiques, et culturelles. La tradition a commencé, à partir de 1871 à s'effriter. Avec la disparition graduelle des agents de transmission de la tradition orale *imusnawen*, *idebbalen*, *imeddahen*⁴⁴, la mémoire littéraire qui unissait les Kabyles a commencé, elle aussi, à s'effriter.

Les textes prennent d'autres expansions qui transcendent le temps et l'espace. Elles incitent à réfléchir sur une histoire et une mémoire collective, appartenant à une culture et à un fond commun. Ces œuvres, considérées dans les dimensions historiques et idéologiques, aident alors, d'une certaine manière, à l'émergence d'une « *conscience collective* » qui invite à faire de nouvelles lectures dans l'histoire des Berbères, en lien avec leur filiation culturelle, politique et idéologique. La dimension idéologique et politique que porte ces œuvres, apparaissent comme un *contre-discours* aux spéculations niant l'amazighité de l'Algérie moderne.

9.2. Projet esthétique et poétique

Un grand nombre d'éléments textuels abordés tout au long de ce travail nous ont permis de retracer les implications des textes contemporains dans la réécriture de l'esthétique et de la poétique de l'oralité. L'enrichissement des textes a induit un travail sur la langue, la structure et la narrativité des textes. Une œuvre littéraire, quelles que soient les conditions dans lesquelles elle a été créée, et quel que soit le message qu'elle transmet, reste par définition une œuvre d'art, c'est-à-dire l'espace de rencontres des subtilités et des finesses artistiques d'une société donnée à un moment donné de son histoire.

44

Pour d'amples informations concernant ce point, voir l'introduction aux Poèmes kabyles anciens de Mammeri.

Il est vrai que la présente étude évacue l'aspect relatif à la créativité dans la langue, un aspect qui mérite à lui seul une autre étude sur le style des auteurs, qui nous permettra de mieux cerner la créativité des textes de différents points de vue.

Mais nous avons remarqué d'ores et déjà que ces textes se caractérisent par une langue retravaillée et élaborée, par des néologismes et des archaïsmes, les différentes techniques du discours oral, et la recherche qui se fait au niveau rhétorique, stylistique et lexicale. Cela explique l'élimination des emprunts aux deux langues l'« arabe » et le « français ». Par le redéploiement d'unités lexicales, de proverbes, ainsi que diverses expressions orales tombées en désuétude, cette langue manifeste le souci d'élaborer une langue de l'écrit, offrant plus de possibilités créatives que la langue usuelle. Cette langue manifeste ce qu'on peut appeler, même si cela apparaît prématuré, la « koinè poétique »⁴⁵.

Dans le cas du kabyle, les expressions orales (contes, fables, proverbes, énigmes et devinettes, poésie) offrent le moyen le plus sûr et le plus efficace pour élaborer une langue littéraire. Ces diverses expressions sont des réservoirs de lexique, d'expressions et de techniques du discours, esthétiquement élaborées, et sémantiquement riches.

Une source que la réécriture a exploitée, est celle relevant des corpus de la littérature orale transcrite. Ils sont un grand réservoir pour les créations littéraires, de par la multitude des textes oraux qu'ils renferment, accessibles par la lecture.

Les éléments textuels constitutifs de notre corpus, abordés plus haut, montrent bien que cette écriture est une réécriture de ses différentes formes. Les différentes opérations d'assemblage et de redistribution des textes éparpillés appartenant aux différents registres relèvent d'une intertextualité qui touche plusieurs éléments susceptibles de servir de canevas de base aux nouvelles créations littéraires en kabyle.

L'intertextualité, dans notre cas précis, offre la possibilité de réanimer des textes oraux figés par la transcription, et participe à la construction d'une poétique propre à l'écrit, de par les mécanismes d'écriture qu'elle accorde à toute nouvelle création. Ainsi, les textes créés deviennent l'objet d'un autre mode de réception et d'appréciation, ils font découvrir leur

45

Dans un article traitant la production poétique écrite de Moustauoui (un poète contemporain marocain des années 70) Elmoudjahid (E.D.B n°9 : 195) constate le même fait, il écrit à ce propos : « *La langue de la poésie moderne a tendance à se défaire des variations dialectales des individus producteurs [...] elle se ressource lexicalement de plusieurs dialectes, en vue de constituer comme un projet de Koinè pan-berbère* ».

esthétique et leur subtilité par la lecture. Les textes récrits dans ce nouveau contexte s'autonomisent progressivement de leur contexte d'origine et deviennent des œuvres à part entière.

Les opérations intertextuelles facilitent la création écrite, d'autant qu'elles permettent aux écrivains d'acquérir deux compétences nécessaires dans ce type de littérature : la compétence linguistique et la compétence littéraire. Elle fait découvrir aux générations instruites dans les langues étrangères, les subtilités du kabyle, les significations de ses images et l'élégance de la parole ancienne, qui n'auraient pas pu être acquises à l'école ou ailleurs dans la société.

L'exploitation de ces sources par les écrivains se fait dans le but de compenser les lacunes qu'affiche la langue quotidienne qui se caractérise par l'usage massif des emprunts et des interférences. C'est donc la langue des textes traditionnels qui donne cette possibilité d'enrichir la langue des écrivains.

Le recours aux genres oraux permet aussi l'acquisition de la compétence littéraire dont doit disposer tout un écrivain ; or les modèles de base sur lesquels peut s'appuyer la création moderne sont absents.

Des objections peuvent être formulées à l'égard de cette position, car il se peut que ces compétences n'aient pas été acquises seulement par la voie des corpus transcrits. A considérer l'âge des écrivains, nous constatons que ces derniers ont connu ces œuvres dans leur contexte oral, autrement dit au moment où l'oralité était encore vivante.

Reprendre la structure d'un texte fait apparaître la connaissance des structures des textes traditionnels et leur organisation narrative. Bouamara et Mezdad empruntent à ces récits l'organisation de la trame narrative : formules introductives et conclusives ainsi que le déroulement des événements. Les textes examinés sont des récits en prose qui obéissent à une certaine forme qui les laisse solliciter par les écrivains de par les possibilités créatives qu'ils permettent.

Pour enrichir le contenu des textes, l'écriture emprunte à ces récits les personnages et les présente dans de nouvelles situations, en leur donnant une touche personnelle. Ils empruntent aussi les figures de style, qui servent dans la création de nouvelles métaphores et comparaisons.

Les proverbes qui assurent dans le discours oral des fonctions multiples (ornementale, argumentative, et explicative), sont repris d'une façon fréquente. Ils donnent au texte une dimension à la fois esthétique et pragmatique. Ils appuient un point de vue et expriment une attitude. Repris et insérés dans le texte, ils semblent parfois garder leur fonction initiale. Mais parfois, ils sont déroutés de leur première fonction, ils répondent à une nouvelle situation, et sont convoqués pour désigner une réalité autre.

A travers le corpus étudié, une écriture "chantier" se présente comme un projet d'écriture en "mobilisant" un matériau qui permet la construction d'un texte ancré dans la tradition. Mais cette écriture peut être un modèle de l'élaboration poétique et esthétique d'une œuvre.

Les œuvres examinées, telle qu'elles ont été présentées et analysées, montrent également l'importance du passage de la littérature de l'oral à l'écrite. Les genres oraux, par cette réécriture, perdent leur terrain de prédilection. Ils ne sont que du matériau qui sert à la création de nouvelles œuvres, et ils changent de régime. L'écrit littéraire induit alors des changements radicaux affectant la création traditionnelle.

On assiste de plus en plus à des mutations des formes littéraires traditionnelles qui sont remplacées par de nouvelles formes. Elles partagent, sur le plan formel, des traits apparents avec les genres occidentaux, mais leur contenu reste à définir en fonction de leur appartenance générique. L'écrit a aussi affecté le statut des auteurs ; on est passé d'un auteur anonyme à un auteur au sens moderne qui signe l'œuvre et qui atteste sa production. Les notions de conteur, exécuteur, auditeurs, notions très importantes dans le contexte de l'oralité, perdent ici leur place. Les textes écrits sont assumés par un narrateur omniscient assumant la narration et l'organisation de la trame narrative.

Les contraintes de l'écrit exigent un traitement des épisodes et de l'histoire relatée en fonction d'un objet destiné à la lecture, et non pas en fonction d'un récit destiné à la réception

directe, comme dans l'oralité⁴⁶. Cela explique en partie le changement de mode de narration par l'auteur, les épisodes dramatisés et les différentes descriptions introduites dans les hypotextes révèlent l'intention de l'auteur de créer de nouvelles formes qui impliquent le lecteur.

Enfin, l'intertextualité contribue à l'émergence d'un champ littéraire qui n'a pas fini de se constituer et de se définir comme un champ autonome. La littérature algérienne d'expression amazighe peut être considérée comme une littérature émergente. L'intertextualité rénovatrice, caractérisée par un recours à l'oralité, contribue à l'élaboration de projets esthétique, poétique et symbolique de cette littérature.

C'est à Bonn, qui traitait l'apport de l'intertextualité dans l'émergence d'un champ littéraire pour la littérature algérienne de langue française que nous devons ces réflexions développées ici, qui s'avèrent, dans notre cas, intéressantes à plus d'un titre. En effet, il écrit :

« [...] toute littérature tire son faisceau signifiant comme sa littérarité d'un jeu de références à des textes préexistants, encore appelé intertextualité. C'est à travers ce jeu que se dessine cette connivence entre le texte et ses lecteurs, qui constitue à proprement parler un champ littéraire ».

Ce fait est analogue à notre type de littérature, qui tire ses références des textes oraux traditionnels et qui tente de tisser des liens avec des lecteurs. Mais pour des littératures dites émergentes, note Bonn, cette notion de champ littéraire est problématique, car elle répond à des contraintes :

46

« La littérarité traditionnelle, écrit Bounfour 2004, est fondée sur la satisfaction de l'attente de l'auditoire [...] le plaisir littéraire est dans le convenu qui a pour figure fondamentale le cliché et la répétition [...] un bon poète pour l'auditeur, poursuit Bounfour, est celui qui n'utilise pas de mots recherchés, des métaphores inédites, des idées neuves, les dires doivent être compris dans l'immédiateté car l'esthétique traditionnelle répugne à l'effort d'interprétation [...] tout texte non saisi au fur et à mesure de son déploiement est alors mal conçu ».

« Pour une littérature émergente, le jeu de références intertextuelles est problématique, parce que son champ littéraire n'existe pas encore, et que dès lors l'intertextualité signalera d'abord l'espace culturel antérieur par rapport auquel le texte prend son sens, dont il réclame la caution ou déstabilise la doxa [...] ».

Les remarques formulées par Bonn, à propos du rôle que peut jouer l'intertextualité dans l'émergence d'un champ littéraire, semblent se recouper avec notre cas. En effet :

« L'intertextualité, alors, désigne [...] le lieu d'énonciation du texte émergent, c'est-à-dire l'espace littéraire dans lequel ce texte s'épanouit, et en rapport avec lequel il acquiert le maximum de significations ».

Mais parler d'un champ littéraire, dans notre type de littérature, impose certaines exigences, que Bonn énumère dans ce qui suit :

« Dans ces conditions ce n'est que progressivement qu'une littérature émergente sera perçue comme un ensemble significatif et autonome. Il faut en effet pour cela qu'il y ait d'abord une accumulation suffisante de textes et d'auteurs différents, lus dans leurs similitudes, dont la fonction performative, au sens des linguistes, imposera en quelque sorte le groupe littéraire. Et il faut surtout que cette perception d'un ensemble soit animée, mise en mouvement par un jeu de références intertextuelles internes, de ces auteurs les uns par rapport aux autres. Références internes qui n'excluent pas, bien sûr, les références externes sans lesquelles il n'est pas de littérature véritable, particulièrement romanesque. Mais qui font vivre la conscience d'un groupe littéraire ».

Compte tenu de cet exposé succinct, et de la lecture faite à nos deux textes, une

interrogation nous traverse l'esprit : est-il possible de parler d'un champ littéraire kabyle ? Si oui, quels sont les postulats qui nous permettent de le percevoir, et si non, comment expliquer ce foisonnement d'œuvres qu'a connues la création littéraire écrite durant ces dernières décennies ?

Conclusion

Nous pouvons dire que les motivations qui ont conduit les deux auteurs du corpus étudié ici, qu'elles s'inscrivent dans la mouvance du changement inaugurée quelques années auparavant par une nouvelle génération de l'après 1980. Une génération qui a pris en charge le projet de renouveler la culture amazighe. Elle se démarque par sa visée culturelle. L'écriture veut se démarquer de deux traditions contradictoires, ayant caractérisés la création littéraire berbère. D'une part, elle tente de rompre avec une oralité qui perd du terrain progressivement, en pleine crise, n'arrivant plus à assurer les fonctions qui lui sont reconnaissables, et de l'adapter au nouveau contexte qu'exigent les nouvelles données sociologiques, économiques et politiques. D'autre part, se démarquer de la création dans les langues étrangères, qui contribuent à la dévalorisation du kabyle, considérée comme une langue incapable de créer.

Cette écriture peut être considérée comme un projet visant à asseoir une véritable tradition littéraire écrite, propre aux Kabyles et qui s'exprime en leur langue, et se propose comme un outil efficace et capable d'absorber et d'intégrer les expressions orales éparées en un seul ensemble. La recherche d'une langue « littéraire » justifie, en partie, le recours aux proverbes, et à la symbolique traditionnelle. C'est une réécriture qui a mobilisé tout le savoir populaire kabyle. Ces formes n'ont pas bénéficié d'un traitement particulier, elles ont gardé les mêmes fonctions qu'elles assuraient dans le contexte de l'oralité.

Ces œuvres témoignent de la persistance et de la « force » de la tradition et sa continuité, elle n'est pas tout à fait disparue mais elle a changé de camp. Ces formes qui subsistent dans les discours des gens et dans leur imaginaire, ont facilement retrouvé de place dans les œuvres écrites qui accueillent toutes sortes de formes et que la création écrite moderne leur réserve.

Ainsi, on comprend ces œuvres ont réussi à rassembler ce savoir « fragmenté » et de le présenter à un lectorat dans un ensemble qui induit un nouveau mode de réception (la

lecture) et un nouveau mode de transmission (le livre) et un nouveau mode d'exécution (l'écriture).

Elle est aussi une façon de « ranimer » les textes oraux transcrits qui ont perdu leurs spécificités. La réécriture semble leur donner une nouvelle vie, elle les a transformées en des textes vivants et les deux textes ont regagné de la "littérarité" dont les prive la transcription.

Conclusion générale

Conclusion générale

Conclusion générale

La présente étude arrive à son terme. Elle a porté essentiellement sur les pratiques d'écriture liées dans un corpus constitué de trois romans et de deux nouvelles de deux auteurs différents. L'écriture que nous avons examinée se caractérise par le recours à l'intertextualité, pratique choisie par nos deux auteurs. A partir de là, nous avons tenté de répondre à la question suivante : qu'est-ce qui motive le recours à l'intertextualité dans l'élaboration des œuvres écrites, et quel est son impact dans l'émergence de nouvelles formes littéraires d'expression kabyle?

Afin d'y répondre, nous avons d'abord inscrit notre problématique dans le cadre théorique de l'intertextualité. C'est un cadre qui nous a permis de réfléchir aux rapports existant entre les textes, et les possibilités méthodologiques qu'elle nous offre nous ont aidés à comprendre le choix de l'insertion des hypotextes dans les hypertextes.

Étant donné que notre corpus regorge de textes relevant de l'oralité littéraire traditionnelle, nous avons fait appel aux contributions traitant de la création littéraire dans l'oralité, et une synthèse dans laquelle nous avons fait un survol des différents genres oraux.

Concernant ce point, notre exposé s'est limité aux genres liés à notre étude. Ces réflexions nous ont permis de mieux cerner les problèmes relatifs au phénomène de la variation du texte oral, à sa transcription et à son écriture, et ainsi de dégager une typologie des genres oraux.

Dans un deuxième temps, nous avons identifié les hypotextes contenus dans notre corpus, ensuite nous avons procédé à leur classification et à leur commentaire.

Nous avons, dans une moindre mesure, abordé un autre aspect de la réécriture chez Mezdad, à savoir l'intratextualité. Il nous a paru nécessaire de le signaler sans en faire l'objet principal de notre étude : la présence récurrente du mythe *amerđil* (= «le jour de l'emprunt») et des proverbes, en sont un exemple illustratif.

Ensuite, nous avons essayé de définir les formes de coprésence par lesquelles se manifestent les hypotextes repérés. Ces derniers laissent apparaître certains indices liés à

Conclusion générale

chaque élément inséré dans l'hypertexte en revêtant des formes diverses allant de la citation qui en est la forme la plus courante; jusqu'à la référence et l'allusion.

Pour ce qui est des relations qu'entretiennent les hypertextes par rapport aux hypotextes, nous avons montré que les deux auteurs ont procédé par la transposition des textes, mais travaillés différemment.

Bouamara a procédé par l'amplification narrative des hypotextes. Ce procédé consiste à développer la diégèse du texte repris, d'introduire des personnages, des sujets, et des descriptions dans les hypotextes. L'auteur ajoute également des épisodes qui tentent d'expliquer le système symbolique, les habitudes sociales, renvoyant à la présence d'un narrateur omniscient.

Mezdad, quant à lui, a procédé par insertion de textes qu'il greffe à son propre texte romanesque. Ceci joue sur la narration, c'est ce qu'on appelle un récit enchâssé.

L'intertextualité, telle esquissée dans notre corpus a été le bras de levier par lequel sont élaborées les œuvres écrites tissées dans un liant solide, à la fois, lié à la tradition littéraire et à la société.

Les œuvres de Mezdad et de Bouamara se conçoivent comme un projet poétique et esthétique. Leur travail sur des textes oraux ; leur recherche sur la langue et sur les structures des textes, justifient un style propre à l'écriture littéraire en kabyle. Les œuvres écrites de cette manière, constituent un modèle de référence et source d'inspiration pour d'autres créations littéraires écrites.

Le lecteur redécouvre sa propre littérature qui est essentiellement orale, sous une nouvelle forme écrite : il fait connaissance avec la structure du texte, son vocabulaire, et les thématiques abordées. Il se peut qu'il connaisse bien la culture locale, ses créations artistiques et ses représentations symboliques, comme il se peut qu'ils les ignorent, auquel cas, il s'en imprègne.

L'étude des pratiques hypertextuelles dans les textes de Mezdad et Bouamara, nous a permis d'observer qu'il y a eu, de leur part, un travail de relecture permettant une écriture et *in fine* une réinvention de ce que nous pouvons appeler le champ de l'oralité, et que l'intertextualité contribue à l'émergence d'une littérature écrite kabyle, qui est en devenir.

Conclusion générale

Toutefois, quelque nécessaire que soit l'approche intertextuelle de l'œuvre littéraire, il lui faut adjoindre une étude spécifique qui tienne compte du rapport socioculturel et des conditions socio-historiques desquelles et dans lesquelles elle a émergé.

Cette approche permettra de dépasser l'étude singulière du texte qui, elle, se contente de décrire des pratiques d'écriture, et de le voir sous son aspect culturel, avec son imaginaire et l'idéologie qu'il draine : cette orientation de la critique vise à dégager la valeur littéraire globale des œuvres.

Dans cette perspective, un nouveau regard, en tirant profit des développements récents qu'a connus la critique littéraire, s'impose. Dans notre cas, nous pensons essentiellement à des approches telles que la mythocritique, l'ethnocritique, la sociopoétique ou encore la sociocritique qui voit son champ renouvelé.

Cependant, la critique littéraire s'efforcera à décrire les rapports régissant la création littéraire en sa relation à la mythologie, à l'imaginaire et aux représentations. Si la notion de mytheme, introduite par Lévi-Strauss, devient une notion clé dans l'étude des manifestations du mythe et des autres manifestations d'ordre symbolique comme l'imaginaire et les représentations dans un texte littéraire. Cette orientation a été ensuite consolidée par Durand, en donnant à la notion de mytheme une acception plus large.

A ces réflexions, d'autres approches qui se nourrissent des mêmes postulats, ont fait leur apparition. C'est ainsi que naît l'ethnocritique, qui se veut d'aborder la question de l'écriture et de l'esthétique d'un point de vue ethnologique. L'étude des liens entre « littérature orale » et « littérature écrite » ou à celle de la filiation mythe / conte / roman.

C'est là que des concepts comme l'arrière-texte pourraient être le foyer à partir duquel s'active un régime littéraire à deux temps, dans lequel le lecteur rejoue la partition de l'auteur en y ajoutant ses propres accents, selon un décalage résultant de sa position d'exotopie face au texte auctorial.

Et c'est dans cette perspective que la sociopoétique, se fraye un chemin, en se constituant comme un champ d'analyse qui, nourri d'une culture des représentations sociales comme avant-texte, permet de saisir combien celui-ci participe de la création littéraire et d'une poétique spécifique.

Il y a lieu, également, de signaler l'apport de la sociocritique, qui a connu ces dernières années un regain d'intérêt. Qui a comme postulat la socialité des textes littéraires, ou ce qu'on appelle désormais discours sociaux.

Conclusion générale

A l'état actuelle des choses, nous pensons qu'une étude sociologiques de cette veine littéraire est intéressante à plus d'un titre, de part les possibilités qu'elle offre dans l'explication des conditions réelles de son existence et de sa circulation. S'intéressant à la réception littéraire, elle aborde les rapports entre la littérature écrite et le lecteur, et entre l'écrivain et le lecteur, et plus généralement aux publics récepteurs.

Au terme de ce travail, il nous est apparu qu'une lecture plus étendue est nécessaire et, pour ce faire, elle doit engager un corpus plus vaste et qui ferai ressurgir d'autres points de vue, afin d'affiner les pensées sous-jacentes et de faire ressurgir de nouvelles valeurs.

Après avoir incorporé dans mon corpus cinq œuvres, n'est-il pas nécessaire d'étudier l'ensemble des œuvres des deux auteurs? Est ce qu'il ne sera pas judicieux d'étudier d'autres œuvres d'autres auteurs ? Qu'en est-il des œuvres traduites d'autres langues au kabyle et leur importance dans l'émergence d'un champ littéraire nouveau ?

Ce sont autant de questions, et d'autres, sur lesquelles il sera intéressant de se pencher afin d'en tirer le meilleur de cette littérature.

Bibliographie

Bibliographie

Bibliographie

- ABROUS (D.), 1989, *La production romanesque kabyle : une expérience de passage à l'écrit*, DEA (sous la direction de Salem Chaker), Aix-en-Provence.
- 2001, *AHEDDAD (Famille)*, pp(25-30), Dictionnaire Hommes et Femmes de Kabylie, Volume 1, Edisud, Aix-en-Provence.
- 2003, *La question berbère : tentative d'approche des développements récents Kabylie – Aire Touareg*, synthèse en vue de l'obtention de l'Habilitation à Diriger des Recherches (sous la direction de Salem Chaker), Centre de Recherches Berbères, INALCO, Paris.
- 2006, *Eclatement et enracinement dans la production romanesque kabyle*, pp (29-39), Etudes littéraires africaines: Littérature berbère, /21.
- ACHILI (F.), 2002, *الخطاب السردى في ثلاثية اعمر مزداد الروائية*, mémoire de magistère (sous la direction d'Abdelhamid Bourayou), université de Tizi-Ouzou.
- 2011, *L'intertextualité dans le discours romanesque Kabyle à travers le roman d'Amar MEZDAD «Id d wass»*, pp (81-94), revue Iles d Imesli No 3.
- 2014, *Dualité de la révolutionnarisation et du changement dans le discours romanesque kabyle A travers la trilogie d'Amar MEZDAD*, pp (266-278).Revue Iles d Imesli No 6.
- 2015, *id d wass, tagrest uryu, ass-nni الخطاب السردى في ثلاثية مزداد أعمر الروائية*, thèse de Doctorat (sous la direction d'A.Bourayou), université de Tizi Ouzou.
- AIT OUALI (N.), 2015, *L'écriture romanesque kabyle d'expression berbère de 1946 à 2014*. L'Odyssée, TiziOuzou.

Bibliographie

- 2002, AMEZIANE (A.), *Les formes littéraires traditionnelles dans le roman kabyle : du genre aux procédés*, Mémoire de D.E.A (sous la direction de A.Bounfour), Inalco, Paris, France.
- 2006, *La néo-littérature kabyle et ses rapports à la littérature traditionnelle*, pp (20-28), Etudes littéraires africaines: Littérature berbère, N°21.
- 2004, *les formes littéraires traditionnelles dans le roman kabyle ou l'oralité au service » de l'écriture*, pp (223-237), La Littérature Amazighe: oralité et écriture, spécificités et perspectives. Actes du colloque international, Rabat.
- 2008, *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, Thèse de Doctorat (sous la direction d'A.Bounfour), Centre de Recherche Berbère, Inalco, Paris.
- 2008, *La littérature kabyle contemporaine : une littérature émergente*, pp (131-137), Berbères de rives en rêves, Sépia, France.
- 2011, *Thématique et poétique dans le roman kabyle*, pp (1-8), Studi Magrebini, Nuova Serie, volume IX, Napoli.
- 2013, « *Lwali n wedrar* » : un roman sur le modèle de la légende hagiographique, pp (89-103), *Les cahiers de Belaid At Ali, regards sur une œuvre pionnière*, Tira, Bejaia.
- ANGENOT (M.) 2002, *L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel. Interventions critiques*, volume II: théorie de la littérature, sociocritique un volume de 293 pages (20 x 22).
- ARAGON, (L.), 1965, *Les collages*, Collection miroirs de l'art, Hermann, Paris.
- AYAD (S.), 2008, *Intertextualité et littérature kabyle contemporaine : le cas de Nekkni d weyiḍ de Kamal BOUAMARA*, mémoire de magistère (sous la direction de C. Fintz), Université A. Mira de Bejaia.
- BELHOCINE (M.), 2007, « *Etude de l'intratextualité dans l'œuvre de Fatéma Bakhai* », mémoire de magistère (sous.dir Charles Bonn), université de Bejaia.

Bibliographie

- BENALLAOUA (A.), 2012, *Contribution à l'étude typologique du roman d'expression kabyle*, mémoire de magistère (sous la direction de K. Bouamara), Université de Béjaïa.
- BENSEDIRA (B.), 1887, *cours de langue kabyle*, Alger, Jourdan,
- BOUNFOUR (A.), 2004, *La littérature amazighe : oralité et/ou écriture?* Pp (35-58), *La Littérature Amazighe: oralité et écriture, spécificités et perspectives*. Actes du colloque international, Rabat.
- 2006, *Présentation de la littérature berbère contemporaine*, pp (5-9), *Etudes littéraires africaines : Littérature berbère*, /21.
- BOUDIA (A.), 2012, *contribution à l'analyse textuelle d'un corpus de nouvelles d'expression kabyle*, mémoire de magistère (sous la direction de K. Bouamara), Université de Béjaïa.
- BELLAL (N.), 2012, *Etude du personnage, en tant que catégorie textuelle, dans les romans kabyles d'Amer Mezdad*, mémoire de magistère (sous la direction de K. Bouamara), Université de Béjaïa.
- BENTOLILA (F.), 1993, (sous la direction), *Proverbes berbères, bilingues Français-Berbère*, l'Harmattan-awal, Paris, France.
- BELAGASMIA (E.), 2001, *Tradition orale, oralité et écriture dans les romans de Rachid Aliche*, DEA (sous la direction d'A. Bounfour), INALCO, Paris.
- BELLEMIN-NOEL (J.), 2001, *plaisir de vampire*, Seuil, Paris.
- BERDOUS (N.), 2001, *السردي في النثر القصصي القبائلي – دراسة مقارنة بين السردي في الحكاية الشعبية الشفوية و مؤلفات بلعيد اث علي و الرواية القبائلية*, mémoire de magistère université (sous la direction d'A. Bourayou) de Tizi-Ouzou.
- BONN (Ch.) 2002, *Intertextualité et émergence de la littérature algérienne de langue française*: <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/2002Carthage.htm>.

Bibliographie

- BOURAI (O.), 2007, *Asfel : étude narrative et discursive, mémoire de magistère*(sous la direction de R.Kahlouche), université de Tizi-Ouzou.
- BOUAMARA (K.), 2004, *Si Lbachir Amellah (1861- 1930), un poète- chanteur célèbre de Kabylie*, Talantikit, Bejaia, Algérie.
- 2007, *La poésie orale kabyle : le cas de Si Lbachir Amellah (1861-1930), un Poète- chanteur Kabyle*, pp213-232, Etudes et Documents Berbères, N0 25-26.
- 2018, *Où on est actuellement la littérature algérienne d'expression amazighe*, pp 11-50, Introduction à l'étude de la littérature d'expression kabyle, Aframed,
- BOUKHENOUF, 2012, *légendes et rites du printemps dans la région de Kherrata : approche ethnologique*, mémoire de magistère (sous la direction de TRAHA Z.), Université de Tizi Ouzou.
- BRETEAU (Cl. H.), ROTH (A.), 1998, « *L'ensemble mythique recueilli par Leo Frobenius. Un essai de validation* », Littérature Orale Arabo-Berbère, 26 : Dossier Leo Frobenius et les « contes kabyles » (p. 75-148), Paris, Éditions du Cnrs.
- CHAKER (S.), 1987, *La naissance d'une littérature écrite*, Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée [Aix-en-Provence], N044.
- *La langue de la littérature écrite en berbère*, pp (10-19), Etudes littéraires africaines: Littérature berbère, 2006 /21.
- CHAUVIN (D.), 2005, *Hypertextualité et mythe*, (pp175-181), *Questions de mythocritique*, Dictionnaire sous direction Danièle CHAUVIN, André SIGANOS et Philippe WALTER, Paris, France.
- CHEMAKH (S.), 2010, *Les conditions de production de la néo-littérature kabyle*, (163-168), Asinag, 4-5, Rabat.
- CHRISTENSEN (B.), 1982, *Problèmes méthodologiques d'une lecture intertextuelle : prise de la prose*, Revue Romane, Bind 17.
- Collages. Revue d'esthétique 1978, 3/4, Paris, Union générale d'éditions 1978.

Bibliographie

- COSTE (D.), 1980, *Trois conceptions du lecteur*, (pp 354-371), Poétique, N° 43.
- DÄLLENBACH (L.), 1976, «*Intertexte et autotexte*», (p.p282), Poétique, n° 27.
- DJELLAOUI (M.), 2007, *Tiwsation timensayin n tmedyazt taqbaylit*, HCA, Alger
- 2007, *Tiwsatin timensayin n tesrit taqbaylit*, HCA, Alger.
- ELMOUDJAHID (E.), 1992, *La poésie berbère tachelhit entre l'oralité et l'écriture : cas de la production de M.MOUSTAOU* (pp 195- 199), Etudes et Documents Berbères n°9.
- EIGELDINGER (M.), 1987, *Mythologie et Inter- textualité*, Slatkine, Genève.
- FARES (N.), 1976, *Propositions introductives à des études populaires et en particulier à propos du conte populaire d'expression orale*, pp 9-14, Revue de l'Occident Musulman N0 22, 2em trimestre.
- GALAND-PERNET (P.), 1998, *Littératures berbères, des voix des lettres*, P U F, Paris, France.
- GENETTE (G.), 1982, *Palimpsestes, ou la littérature au second degré*, Du Seuil, Paris, France.
- GIARD (A.), 1980, *Le conte d'auteur*, pp 13-48, Cahiers de Littérature Orale N08.
- GIGNOUX (A-C.), 2006, « *De l'intertextualité à l'écriture* ».cnarra, Cahiers de Narratologiedocumentend.html/id=329.http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=329.
- GIRAUD (J-P.), 2005, *Typologie des mythes (pp359-370)*, *Questions de mythocritique*, Dictionnaire sous direction Danièle CHAUVIN, André SIGANOS et Philippe WALTER, Paris, France.
- COMPAGNON (A.), 1979, *La seconde main ou le travail de la citation en littérature*, du Seuil, Paris.
- 1998, *Le démon de la théorie*, du Seuil, Paris.
- HACID (F.), 2008, *لعمر مزداد Id d wasس البنية النصية في رواية*, mémoire de magistère, (S.Dir) université de TiziOuzou.

Bibliographie

- HAMANE (F.), 1999, *l'ubiquité du déracinement et son apport dans la rémanence de la littérature algérienne dans Merwas au château du soleil d'Abdellah Hamane*, mémoire de magistère (sous la direction de Faouzia Sari), université d'Oran.
- HADDADOU, 2009, *introduction à la littérature amazighe*, suivi d'une introduction à la littérature kabyle, HCA.
- HENRI-SAVIGNAC (P.), 1978, *Contes berbères de Kabylie*, les presses de l'université de Québec, Montréal, Canada.
- IBRAHIM, (M.), 1997, *Vie et œuvre de Belaïd At-Ali, l'auteur des Cahiers de Belaïd ou la Kabylie d'antan*, Mémoire de maîtrise (sous la direction d'A. Bounfour & S. Chaker), Inalco.
- 2000, « *Bélaïd (IZARAR) [Belaïd At Ali]* », pp (104-108), Dictionnaire biographique de la Kabylie, I.N.A.L.C.O, Paris.
- 2013, *Vie et œuvre de Belaid At Ali*, pp (11-20), *Les cahiers de Belaid At Ali, regards sur une œuvre pionnière*, Tira, Bejaia.
- KLEIBER (P.) et OUAHMI (B.), 1987, *Un écrivain d'expression kabyle Bélaïd At Ali* (pp117-127), Etudes et Documents Berbère, N°2, Paris,
- LACOSTE-DUJARDIN (C.), 1991, *Le conte kabyle, une étude ethnologique*, Bouchène, Alger.
- LAHLOU (A.), 2009-2010, *La légende du forgeron d'Akalous : essai d'étude sur la forme et le sens*, pp87-, Awal 40-41, Paris.
- LOIKKANEN (S.), 1998, *Vocabulaire du roman kabyle (1981-1995)*, DEA (sous la direction de S. Chaker) INALCO, Paris.
- *Vocabulaire du roman kabyle (1981-1995). Etude quantitative*, (pp. 185-196), EDB, N° 15-16, Edisud.

Bibliographie

- MAMMERI (M.), 1969, *Les Isefra, Poèmes de Si Mohand ou M'hand, texte berbère et traduction*, Maspero Paris,
- 1980, *Poèmes kabyles anciens, textes berbères et français*, Maspero Paris.
- MARTEL (K.), 2005, *Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception*. Protée, 33 (1), 93–102. <https://doi.org/10.7202/012270ar>
- MEHDIOUI (N.), 2012, *étude du conte kabyle, inventaire et état des lieux*, mémoire de magistère (sous la direction de K.BOUAMARA), université de Bejaia.
- MEROLLA (D.), 1995, *Peut-on parler d'un espace littéraire kabyle ?*, Etudes et Documents Berbères N° 13, Edisud.
- MEZGUELDI (Z.), 2001, *Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khaïr-Eddine*. Thèse de Doctorat d'Etat (Sous la direction de Ch. BONN), Université Lumière-Lyon 2.
- MOHAND-SAIDI (S.), 2011, *Le récit Tafunast igujilen de Bélaïd Aït Ali : du conte à la nouvelle*, mémoire de magistère (sосу la direction de), Université Mouloud Mammeri Tizi-Ouzou.
- 2013, *Du conte oral au conte écrit : le cas de « tafunast igujilen », pp (77-88), Les cahiers de BelaidAt Ali, regards sur une œuvre pionnière*, Tira, Bejaia.
- Montages/Collages. Textes réunis par Bertrand Rougé, Actes du second colloque du cicada, 5-6-7 décembre 1991, Collection Rhétoriques des arts, Publications de l'Université de Pau 1993.
- MONTANDON (A), 2019, «Sociopoétique», Sociopoétiques [En ligne], n°1, mis à jour le : URL : <http://revuesmsh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=640>
- MOUHSINE (Kh.), *poétique du récit de l'oralité à l'écriture, pp (249-265), La Littérature Amazighe: oralité et écriture, spécificités et perspectives*. Actes du colloque international, Rabat 2004.
- NERCI (N.), *De la transcription à la transtylisation d'un récit oral. Ou vers l'établissement des bases d'une écriture moderne*, pp (131-150), Asinag, 4-5, 2010.

Bibliographie

- OULEBSIR (K.), 2008, *Eléments de mythologie kabyle : collecte et essai de validation d'un corpus de mythe*, mémoire de magistère (sous direction : CFINTZ), université de Bejaia.
- PIGAYE-GROS (N.), 1996, *Introduction à l'intertextualité*, DUNOD, Paris.
- RAHMANI (S.), 1934, *Notes ethnographiques et sociologiques sur les Beni-M'hamed du Cap d'Aokas et les Beni-Amrous*, Editions BRAHMA, Constantine.
- RIFFATERRE (M.), 1980, *La trace de l'intertexte*, pp4-18, La pensée N0 215.
- 1981, *L'intertexte inconnu* (pp. 4-7). Littérature, N°41, Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge.
- SADEK (F.M), 2013, *Le forgeron d'Akalous à lumière de la théorie triadique*, (pp) Asinag, IRCAM, Rabat.
- SALHI (M-A.) 2003, *La délocalisation des textes oraux, le cas de deux textes kabyles, Aheddad L-lqalus et Taqsit n Aziz et Âzuzu*, (205-011) [http : // www.limag.refer.org/textes/ColLyon/ Salhi.htm](http://www.limag.refer.org/textes/ColLyon/Salhi.htm).
- 2004, *La nouvelle littérature kabyle et ses rapports à l'oralité traditionnelle, (103-121), La Littérature Amazighe: oralité et écriture, spécificités et perspectives*. Actes du colloque international, Rabat.
- 2006, *Regard sur l'existence du roman kabyle*, StudiMagrebini, nuovaserie, volume 6, Napoli.
- 2008, *Quelques effets de la situation sociolinguistique algérienne sur la littérature kabyle, le berbère en contact*, berber studies volume 22.
- 2007, *L'esprit du poète Si Mohand ou Mhand et la poésie kabyle d'aujourd'hui*, pp273-283., Etudes et Documents Berbères, N0 25-26.
- 2013, *Les écrits de BelaidAt Ali : balises pour une histoire littéraire, (21-32), Les cahiers de BelaidAt Ali, regards sur une œuvre pionnière*, Tira, Bejaia.
- *Etudes de littérature kabyle*, 2011, ENAG, Alger.

Bibliographie

- SALHI (M-A.) et SADI (N.), 2016, *Le Roman Maghrebin En Berbère*, Contemporary French and Francophone Studies, 20:1, 27-36, DOI: 10.1080/17409292.2016.1120548.
- SADI (N.), 2011, *L'expression de l'identité dans le roman tafrara de SalemZenja*, mémoire de magistère (sous la direction), université de TiziOuzou.
- 2013, *Poétique du récit « Jeddi » pp (50-76)*, *Les cahiers de BelaidAt Ali, regards sur une œuvre pionnière*, Tira, Bejaia.
- SAMOYVAULT (T.), 2004, *L'intertextualité, mémoire de littérature*, 2em édition, Nathan/Sejer, Paris.
- SAUCOURT(E.), 2003, *De l'oralité à l'écriture : AMADOU Ham pâté Bâ*, pp 215-221, Actes du colloque international, Littérature orale : paroles mouvantes et vivantes, Université de Grenoble.
- SCHNEIDER (M.), 1985, *Voleurs de mots*, Gallimard, Paris.
- SELLIER (Ph), 1984, *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?* In: Littérature, n°55.
- TIDJANI ALOU (A), *Sarraounia et ses intertextes : identité, intertextualité et émergence littéraire*, Revue Electronique Internationale des Sciences du Langage sudlangues N05 : <http://www.sudlangues.sn/>.
- TITOUCHE (R.), 2002, *Les Cahiers de Belaid At Ali : du conte à la nouvelle*, Mémoire de Magister (sous la direction), Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou.
- TITOUCHE (R.) et ZERAR (S.), 2009, *Naissance du genre 'nouvelle' en tamazight (Kabyle)*. Pp (65-65), El-Tawassol n°23 Janvier.
- 2013, *Les écrits de BelaidAt Ali entre tradition et mouvance*, pp (33-48), *Les cahiers de BelaidAt Ali, regards sur une œuvre pionnière*, Tira, Bejaia.
- TROUVE (A.), « *L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur* » (pp 495 à 509) Dans Poétique 2010/4, n° 164),
- YACINE (T.), 1990, *L'izli ou l'amour chanté en kabyle*, Bouchène/Awal

Bibliographie

- ZUMTHOR (P.), 1981, *Intertextualité et mouvance* (pp. 8-16). *Littérature*, N°41, Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge.
- WALTER (Ph.), 2005, *Conte, Légende et Mythe*, (pp59-68), *Questions de mythocritique*, Dictionnaire sous direction Danièle CHAUVIN, André SIGANOS et Philippe WALTER, Paris, France.
- « Les enjeux passés et futurs de l'*imaginaire* », *Pratiques* [En ligne], 151-152 | 2011, mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le 19 avril 2019. URL: <http://journals.openedition.org/pratiques/1769> ; DOI: 10.4000/pratiques.1769

Annexes

Annexes

Annexes 1 : Agzul

Annexes

Annexe 1

Annexes

Agzul

Tazrawt-a tekcem deg tayult n tsekla yuran s teqbaylit. Deg-s nezrew tagerḍrisant deg wammud n wungalen akked tullisin n sin yimura. Nessken-d deg-s yiwen wudem i icudden yer usnulfu aseklan atrar i d-yettaḡmen seg yiḍrisen iqburen.

ihi, ayen i yaḡ-yerzan deg tezrawt-a d assaḡ gar yiḍrisen atraren n tira akked yiḍrisen imensayen d wamek ay ttwasmersen deg tira tatrart. Aya dayen newwet ad d-nessken deg krad n wungalen n Amer Mezdad: *Iḍ d wass* (1990), *Tagrest, uryu* (2000) d *Ass-nni* (2003) akked d snat n tullizin n Kamel Bouamara: *Taqsiṭ n Eziz d Ezuzu d Tirgara* i yellan deg wammud *Nekkni d weyyiḍ* (1998).

Ammud-a nefren-it ilmend n snat n tmental tigejdanin: Tamenzut, d leqdic ay nexdem yakan deg tezrawt n majister (Ayad :2008) yef snat n tullizin n Kamel Bouamara i d-yesseknen dakken tira-ya tamaynut d tira tagerḍrisant. Nessawed ad d-naf akken ayen yura umeskar yugem-it-id seg tgemmi-yis akked d tin n tmetti-yis. Yeddem-d ayen s wayes yezmer ad d-yesnulfu iḍrisen imaynuten d wayen i qerben yer yimeyriyen. Iḡawed tira i yiḍrisen ay yessen d wayen ay tessent tmetti deg d-yegma.

Iḍrisen-nni jemlen-d ayen yakk yellan deg timawit taqburt n Leqbayel, ama deg wayen yeenan talya, ama deg wayen yeenan tayessa. D iḍrisen ay yessemres umeskar yessnen ayen yakk i icudden yer wansayen d yisekkiren s wayes tettwassen tsekla timawit: d win yessawḍen ad yegzu s telqi anamek n yal aḍris.

Tamentelt tis snat, ar ass-a ur nessin ney drus maḍi ay nessen yef yiqeddicen i yuran s wudem-a n usekfel n yiḍrisen iqburen d usemres-nnsen deg yiqeddicen yuran imiranen.

Deg wayen yerzan aya, nettwali dakken ungalen n Amer Mezdad s wazal-nnsen imi kecmen srid deg ubrid-a ay d-neḍfer akka acku deg-sen ayen din n yiferdisen yuklalen tazrawt.

Yaḡ akken llan wid i yaḡ-yezwaren i tezrawt n wammud-a n Mezdad, lamaena, nettwali, ur ssawḍen ara ad d-ssukken tiṭ yef wayen yakk yura, irna fkan azal kan i wassaḡ yezdin ayen yura akked timawit.

Nekkni s timmad-nney nwala aṭas n yiferdisen i icerken gar tira n Mezdad akked tin n Bouamara. Ma nezrew tira n Mezdad s wudem-a dayen tixxutert s wayes ara d-teglu, imi ad nessiweḍ ad negzu ugar asemres n yiḍrisen iqburen n timawit deg tira n sin-a n yimeskaren.

Annexes

Iḍrisen ay nezrew, cudden nezzeh yer timawit tamensayt. Ur leqqmen ara kan fell-asen, ney sseknen-d ayen yellan d azalen inmettiyen, ihuskanen ay yettwassnen deg tmensayt timawit taqbaylit, lamaena d udem amaynut i yasen-nefkan, d iḍrisen ilelliyeen i yuyen talyiwin ur nettwassen yakan, i iqerben ugar yer tid yettwassnen deg umalu.

Tazrawt n yiqeddicen-a s tmuyli tagerḍrisant, d asepsi yef yiwet n tarrayt n tira ixalfen anida asemres n yiḍrisen i d-yekkan seg timawit tamensayt d wamek i ten-tfeşşel tira d d thuski akked d tesnakta i d-slulen, acku iḍrisen ay nezrew da, cudden nezzeh yer tmukrist-a.

Iḍrisen-a ihi, uran s snat n tarrayin yemgarden ta yef ta; seg tama llan yiḍrisen i d-yettwagmen seg timawit, syin akkin yella-d fell-asen leqdic, seg tama nesæa iḍrisen n timawit i d-yettekcamen deg wid n tira tatrart.

D annect-a yef ara tbedd tazrawt-a, ad d-teglem amek i d-yella waya, acku ayen d-ddmen imeskaren yuḡal d tira tamaynut ur nessin yakan.

Yaas akken tizrawin i d-yewwin yef wammud-a rrant-d s lexber dakken tira-ya d tira tagerḍrisant, lamaena yella wayen i ixussen deg wayen xedmen imi ur d-sskinen ara akken iwata acu n leqdic i d-yellan yef yiḍrisen iqburen armi uḡalen d iqeddicen s tira tarart i d-yefkan tiwsatin d timaynutin. Rnu yer waya, tizrawin-a ur beddent ara yef tarrayt ijehden ay zemren ad d-tessegzi ayen yakk yeffren deg tira-ya.

Imi iferdisen iḍrisanen yellan deg yiḍrisen-a ggten, mgarden macci d kra, ma ulac kra n tarrayt i iwulmen ara yessiwḍen ad d-tejmel ayen yakk tesæa d tulmisin, yezmer yimeyri ad yaf iman-is ur yeddi yara deg ubrid i ilaqen.

Ayen d-nenna akka mačči d azal ara yessenqes i wid yaḡ-d-yezwaren ar uxeddim yecban wa, acku aṡas n wayen yelhan ḍayen i d-yewwi fell-aney ad as-neg azal, u ad t-nessnerni deg tezrawt-a. Fell-asant ara tbedd tezrawt-a, d akemmel ara nkemmel deg ubrid-a, i wakken, ula d nekkni seg tama-nney, ad d-nessken ayen ttun d wayen yuklalen ad isæu tixxutert deg leqdicat yecban wa. Maca s tmuyli tamaynut ara nelḡu deg ubrid-a, deg-s ad newwet ad d-nesbeyyen ayen ttun d wayen ur ssawḍen ad segzin s telqi.

Akka nella deg lawan-a, kra n yiseqsiyen qqimen war tirit : d acu ay yessawḍen imeskraen-a ad d-ddmen iḍrisen iqburen deg tira-nnsen? Amek tagerḍrisant i d-tesslalay tiwsatin tiseklanin timaynutin i d-yesslalayen ula d nutenti inumak imaynuten? S wacu ay d-tegla deg tira taseklant s teqbaylit?

Annexes

Tiririt yef yiseqsiyen-a d kra n temsal i yasen-d-yezzi ad yella-d fell-as usqerdec deg wayen nexdem deg tezrawt-a, iwakken ad d-negzu akken iwata tilufa i i cudden yer tira tamaynut s teqbaylit.

Akken nwala, asemres n yiḍrisen iqburen n tmensayt timawit icudd yer n snat n tmental tigejdanin. Tamenzut, imeskaren ttnadin ayen s wayes ara rren iḍrisen-nnsen d imesbayuren. Deg wayen yerzan aya, ulac nnig n wayen d-tegga tgemmi taqbaylit. Tis snat, imeskaren ttnadin tarrayin ifazen iwakken ad arun ḍrisen-a s wudem amaynut, ad asen-selsen talyiwin timaynutin, ad ten-fesşlen akken iwulem iwakken ad seun udem n tira.

Ihi, akken i d-nenna yakan, tazrawt-a tella-d s wudem n tgerḍrisant, d i mekti agejdan deg leqdic-a. Yes-s nessawed ad d-nessegzu kra n tlufa icebken irzan tayult n tira s teqbaylit.

Seg-s, seg yiwet n tama, nessken-d tixxutert-is deg tayult-a, seg tama-nniḍen, nessawed ad neyyer assayen yellan gar yiḍrisen imensayen akked tira tatrart. Aya ad yella-d s unadi n *“later n umyedres”*, d allal s wayes d-neglem ayen yakk yeffren deg tira-ya. Yella day wanida tarrayt-a ad tessawed ad d-tessken amek uyalen iḍrisen i d-ugmen imeskaren, d wassay akked tmensayt taseklant taqbaylit.

Tazrawt-a, akken i tt-nexdem, tefreq yef sin n yiḥricen. Deg uḥric amezwaru llan krad n yixfawen. Deg-s sin n yixfawen imenza nebda-tt s tizri. Deg umenzu nessuk-d tiṭ yef tmiḍrant n tgerḍrisant. Newwet ad d-nessegzi tamiḍrant-a ilmend n tmuyliwin ay d-wwin imazzayen n uzyan aseklan. Yella wanida nefka azal ugar i kra tsamiyin yef teyyid imi d nutenti i nettwali qerbent yer tmukrist n leqdic-a. Aya ur d-yelli yara kan akka, newwet ad neg assay gar tizri d wammud s uqlam n tmiḍranin tigejdanin s wayes ara nessiweḍ ad negzu amek tesseqdac tira tartrart assayen-a d yinumak yakk i d-teslul.

Ixef wis-sin, yettkemmil deg tizri ula d netta, d acu kan tikkelt-a newwet ad d-nbeyyen kra n wudmawen icudden yer tsekla timawit. Akken i d-nenna deg tazwara n umeslay, ammud-nney yečur d tiwsatin n tsekla tamensayt. Bla ma nezzi deg umeslay, nruḥ srid yer wamek i d-yettili ueddi seg timawit yer tira, s yin akkin nessuk-d tiṭ yef tezrawin i d-yewwin yef tewsat n timawit, aya ad ay-d-yessken iberdan s wayes nezmer ad nesleḍ iḍrisen yellan deg wammud, u ad d-nesnekwu yal tawsit d wamek i yas-εawden tira imeskaren.

Deg yixef wis kraḍ ameslay yewwi-d yef tesnarrayt. Deg-s nezzi-d s wawal yef tezrawin i d-yewwin yef tsekla yuran, nga tasemlilt i yinawen i d-teslal d tmuyliwin i d-

Annexes

yefka yal yiwen fell-as. Nerna nemmeslay-d dayen yef wammud-nney, aya yessawed-ay ad d-nebnu tayawsa n tesleđt. Akken i d-nenna yakan, yef tezrawin-a d uqlam n wammud ay nessawed yer useqsi agejdan akked turdiwin n tezrawt-nney. Ayen i yay- yerzan ihi, d tiririt yef useqsi : d acu wazal i yesea waya deg usnernui n tsekla yuran s teqbaylit? . aya nettwali-t d leqdic i d-yeslulen tiwsatin d timaynutin, mgardent yef tid nessen deg timawit. Deg wadeg n umsiwel d umseflid, beddent-d snat n tmiđranin; tin n umyaru d tin n yimeyri.

Deg uđric wis sin llan azal n sđis n yixfawen. Deg yixef amenzu neglem-d amek i d-tella tira n wumyi d yiferdisen umyiten deg wungalen n Mezdad. Segmi nessasmel ullisen umyiten ilmend n tsekkiwin-nnsen, newwet ad d-nessken amek i yasen-ibeddel tira ilmend n usatal amynut d unamek i yefka i yal yiwen deg-sen deg tira-yis tungalant. Deg yixef-a nwala ggtent tsekkiwin n wumyiten; llan wid yettmeslayen yef tazwara n txelqit, yef tnegrawt n ddunit, yef tudert deg laxert.Llan dayen kra n yisekkiren am zzyara n lemqamat d kra n wansayen am tmezliwt d wazal ay tesea deg tmetti.

Ixef wis sin yewwi-d yef tira n teqsit akked tmacahut. Da nessasmel, akken nexdem deg yixef i yas-d-yezwaren, taqsit i yiman-is, tamacahut i yiman-is. Deg yal taggayt nerna nessasmel yal ullis ilmend n tsekka-yis. S yin akkin neglem-d amek i yessemres Mezdad yal ađris d wudem amaynut i yas-yefka deg wungalen-is. Deg teqsidin i d-yebder Mezdad, nufa-d ma ulac azal n krad n tsekkiwin: llant tid i d-yewwin yef umezruy n tmurt n Leqbayel, tid i d-yewwin yef wamek i d-lulent tudrin n Leqbayel, d tid n Ssadat d lemqamat. Am wakken dayen ay ggtent tmucuha ay d-ibder; llant tid n tteryel d wayzen, tid n yiwersiwen, am wakken llant tmucuha tizrilawin.

Ixef wiss krađ yewwi-d yef tira n Bouamara, deg-s neglem-d akk idrisen iqburen i issemres, nessken-d ayen i yasen-ibeddel d wamek i yasen-ieawed tira. Nufa-d llan atas n yiferdisen idrisanen i isseqdec iwakken ad yessiweđ ad d-yeglu ula d netta s umaynut. Idrisen-nni yakk isbedd fell-asen asenfar-is n tira, yerra-ten d llsas yef isbedd asnulfu-yis. Da nufa yeddem-d ullisen iwmi ibeddel tayessa, yessimyur-iten, yesnerna ama d iwudam ama d tasiwelt, yal aferdis yessekcem-as-d aglam d yidiwenniye. Yeddem-d dayen seg tmedyazt taqburt n Si Lbacir Amellađ Akked Si Mohand U Mđend. Am wakken yesnerna dayen idrisen-is s yinzan d kra n yiferdisen i icudden yer tmucuha d wumyi. Aya yakk iger-it deg yidrisen imaynuten anida i d-ddant ula d timsal i icudden yer yidles d tidmi n Leqbayel.

Annexes

Deg yixef wis kuḥ newwi-d yef talya-nniḍen n tgerḍrisant deg tira n Mezdad. Ta terza asedres, d yiwet n tarrayt s wayes ameskar itteawad tira i wayen i d-yura yakan, tikkwal yella wayen yettbeddilen, tikkwal yella wayen yettaḡḡ akken. Nekkn i deg yixef-a newwet ad d-nessken sin n wudmawen n usedres; yiwen yerza tira n yinzan wayeḍ yerza tira n wumyi Aretṭal n tayyaṭ.

Iferdisen-a itteddm-iten-d deg yal asatatl, am yinzan llan i d-yules ugar n sḍis n tikkal, yal tagnit ad ten-id-ibder akken ad d-yessmekti tagnit i ieddān yakan deg tira-yis. Ma d umyi areṭṭal n tayyaṭ yezga deg wungalen-is, yura-t-id d iceqfan, nekkn i neered akken ad t-nejmee deg yiwen n wullis, nessemlal akk iceqfan-nni.

Deg yixef wis semmus, neered ad d-nessegzi ayen nexdem deg yixfawen ieddān, imi da i d-yettbin wazal n tgerḍrisant deg leqdic. Acku yewwi-d, akken ad negzu ayen xedmen imeskaren deg tira-nnsen, ad d-neglem snat n temsal timeqqranin: yella ad d-nemmeslay yef talḡiwin n umyedres akked d wassayen n umyedres.

Ihi, ilmend n tesleḍt nga i wammud-a nwala, deg tira n yimeskaren, iḍrisen iqburen uyen kraḍ n talḡiwin: tabdert, aybalu akked d uwehhi. S waya ay ssawḍen ad gren ayen akken i d-ddmen seg timawit deg yiḍrisen-nnsen. Yaḥ akken tikkwal yeweer ad tt-yegzem yiwen deg rray yef talḡiwin n yal aḍris, sumata d iferdisen iḍrisanen i d-yezzi n yiḍrisen-a s wayes nessaweḍ ad d-nesnkwu talḡiwin-nni. Ma d assayen i icudden tira tatrart yer yiḍrisen imensayen, sumata, d yiwet n tarrayt ay sqedcen; d aleqqem, ggaren iḍrisen deg weyyiḍ. Yes-sen i d-fkan udem atrar i tira, armi uyalen d iqeddicen ilelliye n i iseān udem amaynut.

Deg yixef wis tza, neered ad d-nessegzi anamek n wayen akk xedmen imeskaren-nney. Yewwi-d fell-ay ad d-nessegzi yer wanda ssawḍen imeskra-a deg tira-ya-nnsen. Aya nezmer ad t-negzu deg snat n tlufa: asenfar ahuskan d usenfar asnaktan. Deg usenfar ahuskan, imeskaren wwten ad snulfun tutlayt, tayessa, ayanib i iwulmen i tira akked tyuri. Gezmen assay d wayen qqaren aseskel ney ajerred, rran iḍrisen i d-ddmen d imuddiren i ilaq ad nwali s tmuyli yemgarden yef tin n zik. Ma d asenfar asnaktan, yella-d ilmend n kra n tmuyliwin yettruzun ifadden i wayen yakk icudden yer tira n tmaziyt. Deg-s wwten ad rren azal ama i wansayen, ama i yidles, aya ur d-yettli anagar s useqdec-ines deg tira tatrart, tira ara yessijehden ayen yellan d azalen deg tmetti n Leqbayel.

Tazrawt-a nekfa-tt s tgrayt, deg-s nefser-d igmaḍ n leqdic akked d yiberdan i izmer ad iḍfer yiwen i wakken ad t-yesnerni. Yella wanida i ilaq ad nessigget timuyliwin

Annexes

akken ad neseu tikti tamatut yef tira tatrart akken ad negzu ugar assay-is akked umezruy, d tmetti d yidles.

Annexes

Annexe 2: corpus

Annexes

Annexe du chapitre 4

Annexes

Texte 1 : Le péché originel : la faute originelle et l'expulsion du paradis

« Asmi tebda ddunit, agellid ameqqran, kra i d-yefka yer ddunit yegla yid-s acu ara yečč, acu ara yels alamma d asmi ara tqucc, fiħel tidi ney agrireb yef telqimt, yak asmi tebda ddunit, kra i d-ilulen ur yettfakka, ulac temyer ulac ccib, tuymest ur tyelli i bab-is, tagecrirt werġin yulwa.

Asmi tebda ddunit, kra i d-ilulen ur yettmettat. D ddunit-a iyef nteddu i d lġennet ddaw bab-is, amdan mmi-s n tmeṭṭut yettecrurud sufella! Armi d asmi bu sin n yiḍarren wissen acu n twayit yexdem, dya tfukk fell-aḡ talwit. Rebbi amezuz yeggren fell-aḡ armi i aḡ-d-iger tagella-nney s tidi, ulac talqimt ur yettdafar unehhit, ar nettazzal tura yef usebbuḍ armi fell-as nteddu. Yeqqim yessikkid akken deg-neḡ: leetab yezga fell-aḡ, win i izemren i wayeḍ yečč-it: nħan nezzeh! Yeġġa-yay akken d leqrun netta yessikkid deg-neḡ!

Akken nebyu nili, mi teyli tezmert nuyal armi nmecceħ akal, tudert tettnejbad tettawi alezzaz ur nettfakka: mi aḡ-iwala akken nħan, Rebbi amezuz nyaḍ-it! Mi iwala nettexnununus am umdan am lweħc-is, tuyaḡ-it-id fell-aḡ tasa! i yeḍran d warraw-is! Ayen byun xedmen-t, yaḡ dir-iten, yaḡ ffyen iberdan, ilaḡ yiwen wass ad tfakk fell-aseñ ccedda! Yenna: "ffer leeyub aḡ akal!" iger-d tamettant fell-aḡ, kra i d-ixleq annect yebyu yedder-it, ilaḡ ad teyli fell-as, ad as-teffer leeyub, tarwiħt ad tuyaḡ bab-is. Akka alamma d ass aneggaru n talsa: kra i d-yeylin yer temcumt-a, taggara-ines tettraġu.

Akken ara d-ilal umdan, ibubb-d tamettant-is deg twenza. Ayen yellan zik d lġennet nteddu fell-as, tuyaḡ-aḡ d ddunit tafuħant yef nezga d agrireb seg temzi alamma ncaḡ, irna taseggrayt-nney d akal. Ad nuyal d takka, mi ara fakken asummu deg-neḡ yibeac.

Asmi ara yaweḍ lħed, tfukk daewessu, ad nuyal yer lġennet; tuy nekni ad necceef, dayen ur d-nteffeḡ deg-s. Ass-nni Rebbi amezuzu ad iger tiyri, kra yexleq ad yaweḍ! Kra yettmurruden, kra yettferfiren, kra i iteddun yef yiḍarren, ulac win ur nettaweḍ. Sya d afella ad tuyaḡ d lġennet nekkni sufella, ad tuyaḡ ddunit d urar, amur yezgan, ur nettazzal yef telqimt! » = « Au commencement, tout ce que Dieu avait crée apportait avec lui sa nourriture, ses vêtements, jusqu'à sa mort, pas la peine de courir derrière de son pain, au commencement de la vie, tout le commun des mortels restent en bonne santé, ils ne vieillissent pas, même pas une dent ne lui fait mal, et le genou ne fléchit jamais.

Annexes

Au commencement, tous les hommes étaient éternels. C'était le paradis sur terre, et l'homme était bien heureux ici ! jusqu'au jour où il a commis l'irréparable et c'était la fin de la belle époque. Dieu alors, nous a châtié à travailler dur pour qu'on puisse gagner notre vie, tout ce que nous mangions nous devons le gagner avec un dur labeur. Pendant ce temps, Dieu observait nos actes, l'homme a du subir trop de malheurs, aucune pitié les uns envers les autres : on était humilié ! il nous a abandonné sur cet état durant des siècles ! Une fois vieux et n'a plus de forces, l'homme se mit à manger de la terre, et la vie ainsi se prolonge jusqu'à l'infini : Dieu se rendit compte qu'on a subi trop de préjudices, il a eu pitié de nous ! il ne veut plus voir l'homme vivre comme un animal ! Il d'un coup changé d'avis, il n'a pas voulu qu'on subisse plus. Quoi qu'ils fassent, même ils sont méchants, même lorsqu'il respecte plus le droit chemin, un jour, la souffrance doit les quitter ! Dieu disait « il n'y a que sous terre que nos vis seront enterré ». Ainsi, il créa la mort, toute créature, aussi longue qu'elle soit sa vie, un jour doit subir sont sort, et lui cachera ses vis, et l'âme retournera chez son créateur. C'est ainsi que se passera jusqu'à la fin des temps, chaque chose a une fin.

Dès la naissance, l'homme apporte avec lui la mort. Le paradis dans lequel nous vivions, s'est transformé en une vilaine vie avec laquelle on se bat de l'enfance jusqu'à la vieillesse, et vers la fin on se transformera en terre. On deviendra une poussière, une fois les insectes ont fini par nous infestir.

A la fin des temps, le malheur cessera, on retournera au paradis, et nous on aura retenu la leçon, on va plus quitter le paradis. A ce moment-là, Dieu, appellera toutes ses créatures ! Celles qui rampent, celles qui volent, celles qui marchent sur quatre pattes, c'est un appel qui parviendra à toutes les créatures. A partir de ce jour-là, on regagnera le paradis, et on va plus souffrir ». Ass-nni (Pp52-53)

Texte2 : Mythes arabo-berbère

« Ƴef wakken i d-qqaren widak yeƳran, zik n zik win i d-yurwen taqcict, ur tt-yettağġa ara ad terr nnefs ney ad tsuy. Akken kan ara d-yeyli d aqettid seg tæebbuţ n yemma-s, ma d taqcict i d-ilulen, lqibla-nni ad tsers acettid Ƴef yimi-s. Tinna meskint ad texbibeđ akka d wakka, dya ad teqqar, ad tismiđ, temmut dayen. Ula d yemma-s ur tettru fell-as. i yettyiden

Annexes

d leetab n tadist, 9 n wagguren deg usebbuđ. Ad d-aset temsebbrin anida ma llant ad as-qqarent:

- *Leetab ur yettnehsab!pp*

- *Ur tezriđ anida leslah!*

- *Ad yeg Rebbi d tin ara d-yefdun aqerru n baba-s! » = « D'après les récits des instruits, aux temps reculés, celui qui aura une fille, il ne lui laisse même pas le temps de respirer ou de crier. A l'instant même où elle quitte le ventre de sa mère, la sage femme lui pose un tissu sur sa bouche. La pauvre se débat un moment, et finit par rendre l'âme. Même sa mère ne la pleure pas. La seule chose qu'elle ce sont les neuf mois de grossesse. Les femmes lui disent : la souffrance ne compte pas !*

- *Pense à ton bien !*

- *Prions Dieu pour qu'elle ne déshonore pas son père »*

- *tu ne peux pas savoir où est ton intérêt.*

- *nous prions Dieu qu'elle sauvera l'honneur de son père » Ass-nni (Pp35-54).*

Texte 3 : le carème

« Ula d Malha tessusem. Seg tafrara weread yeddin ccix ur tečča ur teswa: tužam letnayan aneggaru deg ceεban. Win yuzamen letnayan d lexmis, ass aneggaru, ad as-d-ldint tiwwura, ad as-yiwzil umecwar-ines deg ssirađ: asuref-ines deg luđa i isehlen mačči yef umrar nnig n yidurar n tmes » = « même Malha s'est tu. Depuis l'aube, avant l'appel à la prière, elle n'a rien mangé : elle a jeûné le dernier lundi du mois Chabane. Celui qui jeûnera le lundi et le jeudi, le jour du dernier jugement, les portes lui seront ouvertes, son parcours sera écourté dans le dernier passage au paradis : son sursauts sera comme dans un vaste terrain, et non pas sur une corde au-dessus des montagnes de feu » Ass-nni (p 160).

Annexes

Texte 4 : Le pèlerinage

« Ula d netta yekkat s tuyat. “Ad nruh ad nzur ad nawi tikli n uzrzur!” S tayect-a i teddun zik i zzyara n Sidi Buqebayen ney Ccix Muhend U Lhusin. Ađar ھاڤي ney deg terkasin n plastik, zzeyyar ttawin tikli n uzrzur, ma d Muhend Amezyan gar-asen d acawrar, ur ifaq acu d zzyara, ھر-s unag amzun d temeyra. Ur ifaq ass-nni mi yennegdam yitij, ssadat la tezzren cwit cwit deg tatut. Medden dayen la sen-berrun.

Zik zik i teffyen seg uxxam, adellaε yeččur d aεwin. Tazart tufrint d uyrum n temzin mazal-it yehma, akken kan i d-yekkes seg uťajin. Wa issawal i wa. Yal aseqqif ad d-iđegger xemsa ney setta n medden. Ttiεad yer unnar, din i ttemplin. Arrac, irgazen, tilawin. Ibernyas ad zwiren, arrac ad d-grin. Ma d tilawin gar-asen, d adgerruj n taddart, ulac tuggdi deg tlemmast. Llebsa d tin n tmeyra: lefwadı, tiqendyar, ass-a fell-asant d asunzu. Ibernyas yer sdat d imellalen, ad as-tiniđ s udfel i zđan mačči s tađut. Senđaq yuli d asawen, ibenduyar yerrzen.

Muhend Amezyan yeffey-it leεqel, ھاs adellaε zıay iseqqef-as tayet, ur yeqqim d aneggaru; yak “ad nruh ad nzur, ad nawi tikli n uzrzur!”, amzun akken azerzur ھر-s kra n tikli. Yak d aferfer i yettferfir; akka s Leqbayel, yal awal deg-s asefru: ayen zıden i umezzuy, imi ilaq-as ad t-issiwel. “Tikli n uzrzur!» = Mēme lui secoue les épaules “ on va visiter tel un des oiseaux migrants”. C’est avec cette chanson que les gens se rendaient jadis au mausolée du saint des deux tombes ou Cheikh Mohand Oulhoucine. Pieds nus ou dans des sandales de plastique, les pèlerins marchaient en groupe tels des oiseaux, et Mohand Ameziane parmi eux tout petit, il ignore c’est quoi un pèlerinage, pour lui ce n’est qu’une fête. Il ne se rendait pas compte ce jour-là si le soleil ;;;; les saints tombent de plus en plus dans l’oubli, les gens commencent à les lâcher.

Ils sortent de la maison tôt le matin, avec un panier plein de vivres. Des figes sèches, la galette à orge encore chaude. Les uns appellent les autres. De chaque ruelle surgissent cinq ou six personnes. Rendez-vous au ;;;;;, c’est le lieu de la rencontre. Les enfants, les hommes, et les femmes. Le burnous en premier, les enfants les derniers, au milieu, les femmes, c’est le trésor du village, aucune crainte au milieu. Les tenues sont celles de fêtes : les châles, les robes, aujourd’hui ;;;; .au devant, les burnous blanc comme la neige, l’étendard flottent dans les airs, et les tambours résonnaient.

Annexes

Mohand Ameziane, excité, même le panier est lourd, il n'est pas resté derrière, il veut marcher comme un oiseau, comme si les oiseaux marchent, pourtant ils volent, c'est ainsi les Kabyles, chaque mot est un poème, tout ce qui est agréable à écouter, la langue doit savoir le prononcer « la marche des oiseaux ». Iḍ d wass (p 37).

Texte 5 : Le retour des morts

« Tekreh ad d-temmekti wid yemmuten. Tettaḡḡad ad ten-id-tesnekwdel. At laxert, ur ḥemmlen ara wid ara ten-id-ibeddren tal taswiēt. Yak ula d nutni tjerreḥ tasa-nnsen deg laxert. Ma deg leɛwacer, ur yella uyililf: tettak-asen amur-nnsen, ma ad ttrun yef tnebdadin. At laxert ttuyalen-d s ixxamen-nsen deg leɛwacer. Ḥemmlen ad d-afen ayen ḥemmlen deg ddunit [...] lmut tezga yid-ney, ur ilaq ara ad nettaḡḡad. D lferḍ fell-ay, ulac win ara teẓgel. At laxert llan d icawraren, icawraren ad uyalen d at laxert, annect byun kkent deg ddunit. Akka i teɛmer. Limer ur d akka, imdadnen ad myeččen gar-asen. ugar! akka i d-yeḡḡa Rebbi ddunit. Limer d lebyi, mi yemmut yiwen ad t-neḡḡ kan deg umkan-is. Anagar deg leɛwacer i tḥemmel ad ten-id-tebder. Limer ass-a mačči d amerḍil amzun d leɛwacer, ahat yiwen ur t-id-yettader. Yerna tneddef tasa-s, tettqeqdririf. Yekkat-itt uzenneqnaq. Anda-t yiḍes ma tt-id-yas »

« Elle déteste se souvenir des morts. Elle craint qu'elles les déragent. Ceux qui sont dans l'au-delà, n'aiment ceux qui les interpelle à tout instant. Même eux, souffrent dans l'au-delà. Les jours des fêtes, ce n'est pas grave, ils ont leurs parts, ;;;;. Ceux qui sont dans l'au-delà reviennent ces jour-là, ils aiment trouver les choses qu'ils apprécient dans la vie [...] La mort nous accompagne tout le temps, il ne faut pas la craindre. C'est un devoir, elle n'épargnera personne. Ceux de l'au-delà étaient des jeunes, autant qu'il vivraient, les jeunes deviendront dans l'au-delà. C'est ainsi que la vie fonctionne. Si ce n'était pas comme ça, les hommes se mangerons les uns, les autres ! C'est ainsi que Dieu a façonné la vie. On aurait aimé, à chaque fois que quelqu'un meurt, le laisser se reposer en paix.

C'est uniquement dans les jours des fêtes qu'elle aime se rappeler d'eux. Si ce n'était, aujourd'hui le jour de l'emprunt, considéré également comme une fête, personne ne se

Annexes

rappellera de lui. En plus elle est écœurée. Elle malheureuse, au point de ne plus pouvoir avoir sommeil » Iḍ d wass (Pp7-8).

Texte 6

« Iman ad yeffey seg-s, ad igger akkin taylewt yeqqersen. Iman ad yemmey deg tegnewt, ad yeddu d yifrax, ad yeddu d tzizwa, tidak yezḡaden tament.

Tameddit, ad yuḡal s axxam, ad itezzi i tcemmaet, d afertetṭu. ad yeddu d waḡu deg yiḡ gar lejqaqeyq, ad isenned yeḡ tsumta n win ezizen fell-as, ad t-iwanes, ad as-yemceḡ imetṭawen. Akken alamma d 40 n wussan, iman ad itezzi i taddart, i taddart anida llan wid iḡemmel. Mi zemmen 40 n wussan, ad yezzer deg tegnewt, ad yaweḡ axxam aneggaru, ad yemlil d wi t-yurwen ney d wi yurew” .

“taḡemmut teslebleb:

- ay aεessas n unnar!

Malḡa dayen:

- ay aεessas n temnaṭ-a!

Sellement yeḡ uεesssas n unnar. yur-sent werεad yennejla sya »

« L’âme le quitte, il abandonne le corps épuisé ; l’âme plonge dans les cieux, il accompagne les oiseaux, les abeilles, qui produisent du miel.

Le soir, il retourne à la maison, il tourne autour de la bougie sous forme d’un papillon. Il souffle avec le vent entre les murs, et se repose sur l’oreiller de ceux qui lui sont chers, il lui tient compagnie, il lui essuie ses larmes. Ainsi de suite, jusqu’au quarantième jour, l’âme tourne autour du village, là où ils se trouvent ceux qu’il aime. Une fois les quarante jours sont bouclés, il plonge dans le ciel, il atteint la dernière demeure, il rencontrera ceux qui l’ont gendre ou ceux qu’il a engendré ».

Tahemmut cria :

- Ô, gardien

Annexes

Malha aussi :

-Ô gardien de cet endroit

Elles ont salué le gardien ; pour elles, il est encore là ». Id d wass(Pp162)

Texte 7

« win yekkren yer wayeḍ, ma yebya ad as-yedεu s ccer, ad as-yini: “ruḥ ad yeg Rebbi tamḍelt-ik d tawerdant. Ma tebyiḍ ad tqerḥeḍ yiwen, ini-yas awal-a, fell-ak ur tettfakka tuḥsift, skud telliḍ yef ddunit [...] Qqaren win yemmuten d awerdan ur yesgunfuy ara deg laxert, rruḥ yezga meskin d anadi yef ubrid n tmurt anida ilul bab-is. Ma yella bab-is icerreg azegza deg tudert, rruḥ netta dayen ilaq ad t-id-icerreg abrid-nniḍen. Ma yella baba-is yegzem idurar, ilaq ad ten-id-izger iwakken ad d-yuyal yer da, ad ihenni.

Qqaren ssirat-is mačči am tin n medden, trennu deg teyzi dayen ur iqebbel leεqel, ad tafed meskin kra kkan wussan, uḍan, iseggasen ad yessuruf, ad ineggef. Azegza ma izger-it ad yetmurud nnig lmujat, dayen adrar i yiṭij ney ideflawen. Ulac asgunfu, ur yekcim lehna n laxert, ma ur d-yewwiḍ yer da, ma ur d-yekcim tamurt anida i d-yeldi allen bab-is, anida zḗan iḗuran. Mi d-yewweḍ, ad as-ters cwiṭ tεekkemt, ad yettnazaε 40 n wussan amzun ass-nni kan i yeffey agerbuz-is.

Degmi seg wasmi tebda fell-aḡ teyribt wi cfan aya tura, ma llan sin d imdukkal n tidet fiḥel ma meadan yef tudert, ttemeahadent yef temḍelt: win id-yegran, ad yessiweḍ win yemmuten alamma d taddart i d-ffyen yef yifadden-nnsen, s tikli »

« On dit que celui qui est mort à l'étranger, ne se reposera dans l'au-delà, l'âme se cherche le chemin du retour au pays de son ;;;;. Si quelqu'un avait traversé la mer, l'âme aussi doit la traverser dans l'autre sens, s'il a traversé des montagnes, l'âme aussi, pour qu'il retourne ici, où il se reposera.

On dit que son passage, le jour du jugement dernier, n'est pas comme celle des autres, il se prolonge à l'infini, tout au long, des jours, des nuits et des années, il marche, mais en vain.

S'il avait traversé la mer, l'âme se frotte aux vagues, de même pour les montagnes, il est exposé au soleil et à la neige. Sans repos, il ne connaîtra pas le repos éternel, s'il ne

Annexes

retourne pas ici, s'il n'entre pas au pays où il a vue le jour, là où sont implantées ses racines. Une fois arrivé ici, il se repose un peu, il ;;;;; quarante jour comme au premier jour de la mort.

C'est pourquoi, depuis qu'on a connu l'exil, si deux amis se retrouvent ensemble, l'un doit se gager à rapatrier celui qui décède le premier, jusqu'à son village natal ».

Enfin, dans un autre récit, il raconte ou plutôt il imagine la vie dans le monde de l'au-delà? Ici, il s'étale sur le devenir de l'âme après la mort. Il se repose à côté du prophète, et profite des biens du paradis. Quelqu'un qui a une âme pure aura comme récompense l'éden. Il profiter des prairies a pertes de vue, des fontaines fraîches, et des femmes dont la beauté personne n'a connu ou a vu auparavant.

En effet, dans ce monde que décrit l'auteur, le passage de la vie au paradis. Il décrit également la réincarnation, l'homme sera ressuscité et c'est le repos éternel, le repos total : plus de souffrances ni d'amertumes. Plus besoin de travailler, ni colères ni douleurs ».
Tagrest uryu (Pp 42-43).

Texte 8

« yak win yemmuten ar lğennet qbala, ad yay amđiq ɣer tama n Nnbi aħnin. ɣas yeğğā ddunit-a tafuħant iyef nteddu, ad ibeddel tayed yerna d tin ur yerkid umdan, ad icali deg tyezza ur qđiēent wallen, ad isew deg tliwa ur kkin waman, ad yeddu d tullas ur ssinen wid yeddren.

Mi yeffey rruħ, agerbuz ad yekcem akal, annect yebyu yekk-it din, yerna ur irekku! D tidet, wid iwumi zeddig wul, ur rekkun ara! Mi ara tfakk ccedda, mi ara ifakk yinig deg tudert-a, mi ara ifakk ugrireb fell-aɣ, rruħ ad as-yini i ugerbuz: "kker!"

Dya agerbuz ad yekker: dya kra i t-yebtan ad as-yebtu, kra yugi ɣur-s ur yettaɣ, ur t-iqerreħ kra, ur t-tettaɣ tawla, ur yettlaz, ur ixeddem ur igeddem, ur yettaɣ ur yeznuzu, ur ireggem ur ireffu.

Fukkent cceddat, d tin i d lğennet!

Annexes

Wehmey win ur numin s tneggura, amek ara yemager timezwura, ma ur tumineḍ s lǧennet tameezuzt, amek ara temmagreḍ ddunit tamcumt »

« En tout cas, celui qui décède sa direction est le paradis, aux cotés du prophète, Même s'il a quitté ce bas monde dans lequel nous vivons, il changera une autre vie bien meilleure. Il parcourra des prairies à perte de vue, il boira des sources les plus pures, et sera entourés de femmes qu'aucun être vivant n'a la moindre idée », « une fois l'âme a quitté le corps, le corps sera enterré, aussi longtemps qu'il restera là, il ne pourrira jamais. C'est vrai, les gens honnêtes, ne pourriront pas. Une fois la souffrance et finie, une fois le voyage dernier est accompli, une fois le malheur est terminé, l'âme ordonne au corps : « lève ! ».

Et le corps se lève : tout ce qui lui fait mal va le quitter, plus rien ne lui fera la moindre douleur, ni fièvre, ni faim, ni travail ni le moindre effort. Ni commerce, ni injures ni stress. Tout les maux sont guéris, alors c'est ça le paradis !

Je me demande comment celui qui ne crois pas à l'au-delà, comment fera-t-il pour faire face à la vie, si tu ne crois pas au paradis, comment faire alors pour affronter la vie ».
Tegrest uryu (Pp142)

Annexes

Annexe du chapitre 5

Annexes

Texte 1 : La légende de (« Taddart Tala Ufella »)

« Tala Ufella. D tidet, taddart yak d tala. Gef waken i d-qqaren, ɣas yegget uɣurar, ɣas kkawent tudrin-nniɛen, taddart-a urɣin i tt-ɣɣin waman. Tezga tezzgzwet ɣas ulamma deg ssmayem. Yal axxam s teewint-is tfeggiɛen-d seg-s waman. Mačči ɣef yiciqer i d-tezga, tsenned ɣer tewrirt. Tettekka-d ddaw-s amzun tedduri-tt, agemmaɛ-in i yitemma. Degmi kra d amdan i d-ikkan seg udrar fell-as i d-zerrin. Yerna d taddart tamezwarut yemmugren timɣerɣert, adrar n ublaɛ. Alamma terwa taddart-a ara swent tiyyaɛ, tidak i d-izgan ddaw-s.

Deg zzman n zik, tella yiwet n taddart qqaren-as Tala Ufella timɣerɣert. Akka i d-ihekku bab-as asmi Salem d acawrar, bab-as dayen ur as-d-yecfa, akka kan i tt-yufa wa yeqqar-itt i wa.

Tala yellan deg tmacahut, urɣin i tt-ffiyen waman, am tegrest am unebdu zgan deg-s ttcercuren.

Yella yiwen urgaz ur ixeddem ur igeddem, yettara-tt kan i tikli ulac tamurt ur yekka, ulac adrar ur yewwid: anida ters tiɛ-is, ilaq ad yeddu uɛar-is. Ad yeffey taddart aggur ney sin, imir ad d-yuyal, ad yezzel deg tejmaet, ad d-yettawi i medden ayen i iwala, nutni ad smuzguten ad tthuzzun iqerra-nnsen yak win ur nunig ur yettamen: qqaren-as leflani kra yella, kra yerna.

Yiwen wass, qqimen yirgazen deg tejmaet, awal yettawi-d wayeɛ armi d-wwɛen ɣer temsalt n waman.

Yiwen ad yini: - aseggas-a llan waman.

Wayeɛ ad yini: -d timezliwt nezla, dya aessas n tala yedda-yay-d deg lebyi!

Yal wa acu yeqqar. Inɛeq-d urgaz-nni yekkan yal tamurt yenna:

- Aman n taddart-nney d waman n tudrin yakk iay-d-yezzin, nekk zriy ansi d-usan. Usan-d seg yiwet n tala qqaren-as Tala U Fella timɣerɣert. Syin akk i d-tfeyyiɛen waman yellan deg tmurt-nney.

Tuget n wid yellan din bdan asenehneh.

Yiwen yenna:

Annexes

-Ata-n dayen yuyal yer tidak-nni-ines yebda-tent-id. Tebra ma zziy da !

Dya yekker, atas n medden i t-iḍfren, kkren, ddan yid-s.

Leflani yerna deg wawal-is:

-Tura ma ur iyi-tuminem ara, 3 n wussan n tikli ad d-zgey dinna: ad d-rrey agercal deg Tala Ufella timğerğert, yerna ad ay-d-yawed yer tliwa-nney anda ma llant.

Yeqqim din wawal. Azekka-nni tafrara yettef abrid, ibubb yid-s tacekkart n ugercal, yerna d win n taddart-nni, iwakken ad amnen medden ulac ahat ulac aggay.

Sin n wussan yezga-d dinna, yesmar agercal anida i ilaq. Yuyal-d.Tikli n waman mačči am tin n uḍar: yezwar-it-id ugercal yer tala n taddart! Mi d-yewwed urgaz-nni, yaf-d medden ttrağun, baten, ggmegmen yakk, ulac win i d-yuli wawal; tekcem-iten telwawat: amexluq-a yezmer ad ten-issenger.

Amesmar i d-yufraren d netta i tent-yettayen! Akken kan i d-tezzi ddurt, ur d-yuyal ara seg ssuq. Seg was-nni, yeğba, ur d-tkad temda i t-yeččan. Yiwen ad ak-yini d medden i t-yenyan imi uggaden ad ten-yessenger ma iger-asen-d kra yer waman, yiwen ad ak-yini iruḥ ad d-iḥuğ dinna i as-teččur, netta urğin nezzul. Akken ar ass-a yiwen ur yezri anida i d-tezga tala ufella timğerğert.

Ahat maḍi tikkelt-a deg-s ara nsen Salem d yimdukkal-is! »

« Tala oufella. Un village digne, c'est le village qui possède une source d'eau. D'après les récits, même aux périodes de sécheresse, et quand les autres villages manquaient d'eau, ce village n'en a jamais manqué. La terre tout le temps verdoyante même en été, la période la plus sèche de l'année. Chaque maison possède une petite source à en satisfaire tous les besoins en eau. Ce village est adossé à une colline, comme s'il s'abrite avec. C'est pour cette raison que toute l'eau qui coule de la montagne passe par ce village. En plus, c'est le village le plus proche à la montagne rocheuse. Les autres villages n'auront leur part en eau, qu'une fois ce village est bien satisfait.

Dans les temps anciens, un village appelait Tala Oufella ;;;;; c'est ainsi que le père de Salem, quand il était petit lui racontaitcette histoire, qui à son tour l'a apprise, et c'est ainsi qu'on les la racontait de génération en génération.

Annexes

Comme dans un conte, la source, hiver comme été, l'eau ruisselle tout le temps.

A cette époque, il y avait un homme, un ne vaut à rien. Il était tout le temps en voyage, il faisait visiter les villages: là où son regard s'arrête, sera foulé par ses pieds. Il quitte le village durant un ou deux mois, à son retour il prend place au conseil du village et relate aux gens ce qu'il découvrait. Eux, attentifs à ses histoires, secouaient la tête, eux qui n'avaient jamais quitté le village, n'en croyaient pas un mot de ce qu'il racontait : dans ses propos il y avait plus de mensonge que de vérité.

Un jour au conseil du village, les habitants discutaient jusqu'à ce qu'ils évoquaient le problème de l'eau.

L'un dit : cette année y en a assez d'eau.

L'autre ajoute : c'est grâce au sacrifice que nous avons fait, et les gardiens ont répondu présents.

Chacun avait un propos à tenir. Et l'homme qui a fait le tour du monde avançait :

-Je connais l'endroit d'où la source de notre village et celle des autres village elle coule. Elle coule depuis une source qu'on appelle Tala Oufella timğerğert. C'est de là que ruisselle toute l'eau de notre région.

La majorité des hommes qui étaient présents là commençaient à chuchoter.

L'un disait :

- Il recommence ses mensonges. Moi je ne peux plus supporter !

D'autres, mécontents eux aussi, le suivent.

L'homme mis en cause ajoute :

- Si vous ne me croyez pas, donnez moi trois jours, je vous apporterai la preuve tangible. Je mettrai du son de blé et il parviendra à toutes les sources du village.

Comme convenu le soir, le lendemain, tôt le matin, l'homme prend son chemin vers la source en question. Il porta avec lui un sac de son de blé de leur village, pour éviter d'éventuelles spéculations.

Deux jours plus tard, il arriva à la source, et versa le son de blé là où il fallait. Et il rentra à la maison. La vitesse de l'eau n'est pas comme celles des hommes : le son de blé arriva le

Annexes

premier à la source du village ! À son arrivée au village, les villageois étaient là à son attente. Tous étonnés et inquiets, et le doute les gagnait : cet homme-là risque de nous exterminer.

Si quelqu'un se distingue il sera plus exposé aux jugements des gens. A peine une semaine passée, il n'était pas rentré du marché. Depuis, il n'a plus donné signe de vie, et les histoires au sujet de sa disparition se proliféraient. Les uns disaient qu'il avait été tué de crainte qu'il empoisonne l'eau du village et d'exterminer ses habitants, les autres disaient qu'il était décédé pendant son pèlerinage à la Mecque, quoi qu'il n'ait jamais pratiqué la prière. C'est ainsi qu'aujourd'hui personne ne sait où se situe la source Tala timğerğert.

Il se peut que Salem et ses compagnons y passent la nuit ! ». Tgrest urçu (Pp111)

Texte2 : Légende de la construction des villages (« Asmi bennun tudrin »)

Texte «Zik asmi bdan bennun tudrin, tamurt-nney d tizgi d umaday. Qqaren llan yisekla annect ila-ten, ulin deg yigenni. Win isakkden tacwawt-nnsen, ad as-teyli tcacit.

Tizgiwin ččurent d lewħuc, widak isseblaëen imdanen. Ulac win ara yeffyen i yiman-is seg taddart yer lexla. D tarbaët i ddukkulen, ney ma ulac mađi sin sin; ttawin yid-sen leslaħ.

Acu i d leslaħ deg tallit-nni?wa yettawi azduz, wa d amger, wa d tazzert. Llan wid yettawin yid-sen t̄tbel d lyiđa. Deg tallit-nni, t̄tbel d lyiđa ugaren leslaħ: lewħuc ttaggaden-ten d axessar. Mi asen-slan, ama d izem, ama d ayilas, ama d ajeəbuđ, yal wa ad yazzel s ifri-ines, tuffya ulac. Ula d tteryul d iwayzeniwen ttaggaden t̄tbel d lyiđa ».

Yiwen wass, imezday n yiwet n taddart ffyen yer tezgi ad d-zedmen. Tagrest n useggas-nni izad deg-s usemmiđ. Zik, ziki ffyen, t̄tbel ansi k-yehwa ad as-d-tesleđ, iyerrez akken ilaq, ik yiťij yebda aštentən, isay tamurt.

Mmyen wat taddart-nni armi d-tizgi n lewħuc, zedmen armi eyan, acemma ur ten-id-ilusej. Tizgi tuyal d ayla-nnsen.

Akken armi yebda izeggen uzizwu. Azdam, ameslay, anecraħ, t̄tbel d lyiđa. mi yebda ifennu uzizwu, cwit̄ kan la yettibrik yigenni. Terëed, tebreq, d icercuren i d-iyellin. At taddart nnan-as: " dayen i wass-a , icađ-ay ! », eebban ayen i d-zedmen, enan abrid n tuyalin.

Annexes

Akkken bdan amecwar, t̄tbel yellxes akk, kkatēn deg-s rennun, dayen yeggugem mađi. Lyiđa dayen tebzeg-asen, tebbeḥbeḥ. Atna-d teddem-iten terḡagayt: mi walan tagnit teḥres, sserḥen-as i tikli, d ayiwel.

*Urđan lewḥuc ad slen i zzhir, ulac. Urđan ulac, walan teggugem terbaet. uyalen ylin fell-
asen. Snegren-ten. Tarewela ur temniε bab-is. Seg was-nni i d-yeqqim wawal: tazdemt
mačči deg lyali. Tazdmet deg unebdu. Yetheyyi unebdu i lyali.*

*Ihi, asmi bdan ssalayan tudrin, mcawren medden. Akken tella tudert ara tili lmut. Akken
tella taddart ara tili tmeqbert. Xtaren-as tamnaṭ. Kra yeqqar-as deg usammer, akken ad
seḥmun yiysan n at laxert. Kra yeqqar-as deg umalu akken ur ten-ineqq ara uzyal. Ad
bbuḥrun wat laxert. Yiwen ur yebra i wawal-is, armi tekker gara-asen.*

*Imenyi yezga yef medden, deg tallit-nni. Nnuyen armi llan wid yemmuten. Suyen fell-
asen. Seččen fell-asen, yuyal d abrid yer temđelt. Yenteq-d yiwen d acaraf, yas akken idelli-
nni ur t-id-isaḥ ara wawal. Yenna-yasen:*

*-Taddart urεad tuli, nebda-tt s yidammen d yizekwan! Tamnaṭ i asen-ilaqen ad tili gar
wallen-nney. Ilaq ticki ar ad-nekker ssbeḥ ad ten-nwali. Tameddit, ticki ara d-nezzi s
ixxamen, ilaq dayen ad ten-nwali. Akka, ad zgen gar wallen-nney, akken ad ten-id-
nettmektay. Akken ur nettu laxert, d widak i tt-izedyen, ad nili nezga iyd-sen.*

*Dya, uyen-as medden awal. Seg yimir-nni, tamnaṭ n tmeqbert deg tmurt-nney werđin
teffir. Tezga yef ubrid ufellaḥ, ney yef ubrid n ssuq, ney yef ubrid n tala »*

*« dans les temps les plus anciens, loursque l'homme commence à construire des villages,
on raconte que notre pays était une forêt dense avec des arbres géants d'une taille
incroyable.*

*Les forêts regorgeaient d'animaux sauvages, les dévoreurs de la chair humaine. Personne
ne pouvait sortir du village sans être accompagné. Les gens partaient en groupe ou tout au
moins deux par deux, en portant avec eux des armes.*

*Ils avaient quoi comme armes à cette époque-là ? L'un portait avec une matraque, l'autre
une faucheuse, les autres une fourche. Ils y en avaient ceux qui portaient avec eux un
tambour et une flûte. A Cette époque-là, le tambour et la flûte étaient plus efficaces que les
armes : ils faisaient plus de peur aux animaux que toute autre arme. Que ce soient les lions,*

Annexes

les tigres ou les léopards, dès qu'ils entendirent le son de ses instruments, ils prenaient la fuite et se cachaient dans leurs tanières. Et ils ne sortaient plus. Les ogres et les ogresses avaient, également, peur des sons des tambours et des flûtes.

Un jour, les habitants d'un village, partaient à la forêt pour chercher du bois. L'hiver de cette année-là était très rude. Ils partirent trop tôt le matin, les tambours et les flûtes résonnaient à des bornes à la ronde, le soleil commençait à les réchauffer, il a bien ;;;;;;

Au milieu de la journée, et dans une ambiance festive et pendant les villageois rigolaient et riaient, soudainement le ciel se couvrait de nuages. Des éclairs suivis de torons, et la pluie commençait à s'abattre. Les villageois disaient : « ça suffit pour aujourd'hui ». Ils emportaient le bois, et prenaient le chemin du retour.

Aux premiers pas, le tambour se mouillait, et ne résonnait plus. La peur commença à les gagner. Ils se rendaient compte qu'ils étaient dans une mauvaise situation, ils commençaient à précipiter les pas ; ils couraient.

Les animaux, n'étaient plus dérangés par le bruit, le silence regagna la forêt. Ils dévoraient tous les villageois, jusqu'au dernier. Depuis on disait : « on se prépare à l'hiver en été. C'est en été que l'hiver se « ::::: »

Lorsqu'on commençait à construire les villages, les habitants se mettaient d'accord, à la vie comme à la mort. L'endroit du cimetière sera choisi tel qu'on avait choisi l'endroit du village. Ils avaient choisi un emplacement. Les uns ont choisi l'est, pour que les morts se réchauffent du soleil, les autres ont choisi l'ouest, pour les protéger du soleil. Chacun campait sur sa décision, aucun camp ne voulait faire la moindre concession ; une dispute se déclencha.

La dispute ne voulait plus prendre fin. Il y avait même des morts. Un vieux, intervenait, et disait : «la construction du village n'est pas encore achevée, et nous on l'a entamé avec du sang et des tombes. L'endroit du cimetière doit être devant nos yeux, Il faut qu'on les voie tous les jours, matin et soir. Comme ça on les perdra pas de vue, et on les oubliera jamais. Comme ça on ne va pas les oublier et on leur tiendra compagnie.

Alors, les habitants se mettaient d'accord, et depuis l'emplacement du cimetière est toujours en face du village. Elle se situe sur le chemin des champs, ou sur le chemin du marché ou sur celui de la fontaine ». Id d wass (p130).

Annexes

Texte 3 : Légende de la chamelle (« Tqsit n telyemt »)

« Tajmaet deg tlemmast n taddart. Mi d-tewweḍ yur-s Malḥa tekfa fell-as tsawent. D takessart ḥacama d axxam-is. Ass-a tajmaet d tilemt imi d asemmiḍ, wid ur nxeddem ara aten-id senni n lkanun. Ma d wid ixeddmen banen.

Tajmaet d taqdimt. Tecfa-d asmi d-tlul taddart. D tazeqqa teqdem maḍi. Zzint-as-d tdekkani. Da i ttiyimin yirgazen tameddit. Da i ferrunt temsal. Zik da ttzallan medden, tura tuyal d tuddas. Tajmaet teeya aṭas, aḍu i d-isuḍen ad d-yekk fell-as, ad yeddem tissi deg yiqermuden-is. Snat ney tlata n tikkal deg useggas i as-xeddmen tacemlilt, tarran-as-d madden tiqqit. Akka wi cfan aya, akken byun xedmen madden, tajmaet wrǧin i tt-teǧǧa tiqqit.

Qqaren asmi d-yewweḍ umewaru izedyen da, yezzwew-d talyemt-is sdat-s. Yenna: “ anida ara tbrek telyemt, din ara yali lǧamee”. Mi tebrek iser-as tteebeyya, yekkes-as tabarda, izull dinna lmeḃreb, yenna: “ay a baba d asemmiḍ! Acu i kem-id-yewwin yer da a talyemt tamcumt? Acu, awal amenzu yeddem-it waḍu!”

Armi yezẓull, yeddem-d yečča imensi. Syin isay afensu akken ad t-id-walin wat udrum-is. Times dayen tesserwal luḥuc i izedyen amaday deg tallit-nni, tteryul d yiwayzeniwen.

Maca, yas akka i tt-id-ḥekkun wat zik, newhem ansi ara d-tekk telyemt deg yidurar-a. Aṭas n medden i d-yeqqaren d tayyult i d-inher umezwaru n taddart. Yuḃal simmal zerrin yiseggasen, simmal medden tettun, tayyult-nni tuyal d talyemt deg yiqerra-nnsen »

« Le conseil du village est très ancien, il est là avant construction du village, c'est un hall entouré de banquettes, sur lesquelles s'assoient les hommes tous les soirs. C'est ici que se règlent les conflits. Jadis, les gens faisaient leur prière ici, maintenant on joue au cache-cache. Le conseil s'est détérioré, au moindre vent qui souffle, il emportera les tuiles qui le couvrent. Tous les ans les villageois organisent deux à trois volontariats pour le réparer. C'est comme ça depuis longtemps, quoi que les gens fassent, le conseil subit toujours la force des éléments.

Annexes

On raconte lorsque le premier arrivant qui habitait ici, a fait venir sa chamelle en premier. Il a déclaré : « là où elle accroupira, sera l'emplacement ou je construirai la mosquée ». A son accroupi, il l'a déchargée, il enleva sa scelle, et fait sa prière. Il a clamé : « mais quel froid ! Tu n'as pas trouvé que cet endroit ! Mais le premier mot sera maintenu.

À la fin de la prière, il prit son dîner. Ensuite il allumait une torche pour qu'il soit visible par les villageois. Le feu éloigne, également, les animaux sauvages qui peuplaient la forêt à cette époque-là, les ogres et les ogresses.

Mais, même si les anciens nous relatent cette histoire, on se demande d'où elle peut venir une chamelle dans ces montagnes. Beaucoup de gens affirment que c'est une ânesse que le premier arrivant à ce village a emmenée avec lui. Plus les années passent, les gens oublient, et l'ânesse est devenue une chamelle dans leur tête » Iq d wass (p134).

Texte 4 : La légende du bateau (« Lbabur »)

« Ssaddat imeezuzen, zik teddun-asen medden deg lebyi. Nutni dayen ur ten-ttağğan ara. Nekkni nesserwa-yasen leweadi, netqadar-iten, nutni serwayen-aḡ leenaya-nsen. Ttḥaraben fell-aḡ. Mi nendeh yes-sen, abrid i aḡ-yehwan naḡ-it, nutni zgan yid-ney. Ama deg lḡerba, ama deg tmurt. Ama deg lebḥer, ama deg lber.

Qqaren-d, yiwen wass, iwwet ad yeyreq lbabur yeččur d medden, wid ittunagen yer Fransa. Rrayes-nni yeffeḡ-it leeqel, yuyes dayen, ulac leslak ama yeḡ lbabur ama yeḡ yimdanen. Yendeh : “ tarewla temneε bab-is”

Bdan ibeḥriyen theyyin tifulkin, lbabur dayen yekcem uqamum-is deg waman, cwiṭ kan ad yezzer. Yendeh yiwen n tmurt-nney s ssadat imeezuzen. Yendeh yes-sen 6 n iyberdan ulac, armi d wis 7, teyli-d talwit. Rsen waman, yuyal lebḥer amzun d tidikelt n ufus. Lbabur-nni yuyal deg lewhi, yufrar-d uqamum-is seg waman. Wehmen akk medden amek, am rrayes am yibeḥriyen am yiminigen, yiwen ur yefhim amek i d-ters talwit yeḡ lebḥer. Qqimen ttmeslayen, sseḥsaben-s, ur as-d-ufin ixef-is. Yuyal yenteḡ ḡur-sen bu yiniḡman-nni, yenna-yasen: “d ssaddat imeezuzen i aḡ-isellken! Nekk nedhey yes-sen, nutni ur aḡ-ğğan ara!”

Yuyal rrayes n lbabur yefka-yas aṭas n yisurdiyem i urgaz-nni. Yeyna-t!

Annexes

maca ssadat imeezuzen , tikkwal mi ara neffey i ubdrid-nnsen, tterran zzeaf fell-ay. ttağġan-ay. Tđerru yid-ney am lmal yeğġa umeksa, win i as-izemren yečč-it. Nyelli deg tezgi n tillas. Yiwen ur izerr anda ara isres adar-is, seg waken ttullsant wallen. Mi d-teyli fell-ay ddeewessu, ha d lgirra ney d tterka, ney d taluft-nniđen, mi nerwa laz, imețțawen, imir-nni ad d-mmektin medden ssadat imeezuzen.

Ttqilin-ay i wudem n useedi .iwudem n wid i wumi zeddig wul, n widak yelhan kan d laz-nnsen. i wudem n widak yessurugen tidi-nnsen bla cceħħa. I wudem n ssebyan yellan deg dduħ.i wudem n widak ituben seg wul d tidet mačči s ukellex, am wigi yettakren s Rebbi”

«Les saints, à l'époque, les gens exauçaient leurs volontés. Eux, à leur tour, ne nous abandonne jamais. Nous, on leur multiplie les offrandes, on les respecte, eux, de leur côté, nous assure leur protection. Ils nous protègent. Ils sont à nos côtés dès qu'on en a besoin. À l'exil comme ici, sur terre ou sur mer, ils sont toujours là pour nous.

On raconte, qu'une fois, un bateau à destination de France, plein de voyageurs, risquait de chavirer à cause d'une tempête. La situation devenait désespérée et les marins n'en pouvaient rien. Le capitaine du navire cria : «sauvez-vous».

Les marins commencèrent alors à préparer les barques, tandis que le bateau commençait à couler. Un voyageur de chez nous appela les saints. Il les supplia six fois en vain, à la septième, soudainement, la mer se calmait et le bateau retrouva son équilibre. Au grand étonnement des voyageurs, des marins et du capitaine, personne n'avait rien compris comment la mer s'est calmée.

Les voyageurs commençaient à spéculer sur ce qui vient de se passer, aucune explication n'a été trouvée. Et l'homme déclara : « c'est grâce aux saints, je les ai supplié et ils nous ont sauvés. Et le capitaine le récompensa avec beaucoup d'argent, il le rendait très riche ».

Mais, il arrive que les saints, qund on suit plus leur commandements, se vangent de nous. Ils nous abandonne. On devient comme un troupeau sans berger, qui devient vulnérable au moindre risque. Tout devient obscure; on ne sait même plus où mettre nos pieds, puisque les yeux sont aveuglés. Une fois un malheur est arrivé, que ce soit une guerre ou une autre épreuve, une fois on est affamé, c'est uniquement à ce moment-là que les gens se rappellent des saints.

Annexes

Ils nous laissent tranquille pour l'amour de Dieu, pour l'amour des gens sains, ceux qui ne se préoccupent que de leurs problèmes, pour l'amour des gens intègres. Pour l'amour des nourissons. Pour l'amour de ceux qui se sont repentis sincèrement, pas comme ceux qui volent au nom de Dieu" Iq d wass (P153).

Texte 5 : Le récit de la plaine de Tadjia (« Azayar n Teeja »)

“Taeġa yur-s amezruy ula d nettat. Tama n użayar Iemrawen i d-tusa. Zzin-as-d idurar am tiġ i wumi d-zzin lecfar.ttharaben fell-as. Deg zzman n zik , kra yellan d imnekcamen eddan-d ssya. Seg “tizi armi d tizi”. Aṭas I yeḍran, lemmer neṭṭqen idurar, asif d igenni, aṭas ara d-inin. Maca idurar, asif d yigenni ur neṭṭqen ara.

“azayar-a n Teeja seg zik d agla n yimesdurar. Deg-s zerrreen irden timzin.D netta i asen-itekksen laż. Maca yezga fell-as yimenyi. Imnekcamen faqen i uzal-is, zran d netta i d takufit n yidurar. Win i t-yetṭfen, yetṭef-iten.

Asmi d-yekcem Uṭerki, 10 n yiseggasen d imenyi, tayzut ur tekriz, kra din ibur. Azayar ideg tegget tfellaht yuṣal d aḥriq.Aṭas i yeswa idammen, netta zik itess aman d tidi.Aṭas, teyli-d fell-as tuggdi, netta zik izdey-it laman; 10 n yiseggasen n rriba d tillas, yiwen ur t-yezriε. Yeyli-d laż yef yimesdurar! Aṭas i yemmuten.Wa ur imetṭel wa!

Aṭerki, netta, ur iḥar ur illuż, yettraju ad as-nessuter laman. Iceyyeε-d iberraḥen-is yef leswaq n Ssebt, n Berġ Ssbew d Mnayel, qqaren i medden: « ilaq ad d-tuṣalem s abrid, d inselmen akk i nella, d atmaten lllumma-nney yiwet, ṣṣelṭan-nney yiwen, netta d Aṭerki! »

Dya tagi n Sṣelṭan, Leqbayel ur as-zmiren. Aṭas yemmuten s laż deg tudrin.Laṣ ygla-d s tterka.Tenger tmurt armi qrib teqqim d tilemt. Armi d asmi mlalen leerac, sdukklen iman-nnsen, semman i yiwen d lamin n lumana, uggay n At Jennad ney n Yiḥebriwen. Yeġġa Uṭerki azayar, yuggad acu id-yetlalen deg tdukkli n tudrin!

Asmi d-tekcem Fransa, d acu deg ara y-ṭherrem?d azayar. Tebḍa-t am teqrism n uyrum, tefka-t i tarwa-s nettat.Ma d leqbayel ttmuqulen, acu terza-ten tarużi n tidet.Irden ttunagen akkin i lebḥer.Deg tudrin, imi n ukufu tezḍa-t tissist. »

Annexes

«Tadja, elle aussi, a son histoire. Elle se situe à côté de la plaine des Amraoua. Elle est entouré par les montagnes tells des cils autour des yeux. Depuis le temps, tout les conquéreurs sont passes par là. De “ bout en bout”. Beacoup d'évènements se sont produits, si les montagnes, les rivières et le ciel on tune langue, il raconteront beaucoup de choses. Mais les montagnes, les rivières et le ciel sont muets.

La plaine de Tadj, dans le temps, était la propriété des montagnards. Ils y cultivaient le blé et l'orge. Elle satisfaisait largement leur besoin en la matière, d'autant qu'on était tout le temps en guerre. Les conquérants se rendirent compte de son importance pour nous. Ils savaient que cette plaine était le grenier des montagnards. Celui qui mettra la main dessus, mettra la main sur ses habitants.

A la conquête turque, après dix ans de guerre, aucune parcelle n'a été cultivée durant cette période. Elle s'est devenue une terre jachère. La plaine où se trouvaient les terres fertiles se transformait en un désert. Elle a été arrosée par le sang. Tandis que jadis on l'arrosait avec de l'eau et de la sueur. C'était insupportable de la voir en tel état, elle devenait terrifiante, alors que dans le temps c'était la paix totale ; dix ans de dévastation et de malheur et personne n'avait plus semé la moindre graine. Et la famine toucha les montagnards ; beaucoup sont morts.

Les Turques, eux, ne se souciaient guère d'une telle situation, ils attendaient à ce que les montagnards négociaient la paix. Ils engageaient des agents dans les marchés de Ssebt, Bordj Sebaou et Mnayel, incitaient les habitants à rentrer dans l'ordre établi par les Turques, en fustigeant : « nous sommes tous des musulmans, et nous sommes tous frères on a une seule nation, un seul sultan, il est Turque »

Cette offre du sultan n'a pas pu convaincre les Kabyles. Beaucoup sont morts dans leurs villages à cause de la famine. Elle a engendré la peste. La population a diminué d'une façon significative, au point où toute la Kabylie était vidée de sa population. Cette situation a perduré jusqu'à ce que les tribus se soient unies et nommèrent un chef des At Jennad ou des At Ghobri. Les turques abandonnèrent la plaine, ils craignaient l'union des montagnards.

A la conquête française, c'était le même mode opératoire, elle nous privait de la plaine. Elle l'avait répartie comme des tranches d'une galette et l'avait offerte à ses enfants. Les Kabyles, assistaient impuissants à ce qui se faisait à leur détriment. Le blé est exporté au-

Annexes

delà de la mère, tandis que dans les villages, les gens ne trouvaient pas quoi mangé ». Iđ d wass (Pp39-40).

Texte 6 : Le récit de la peste noire («Tterka »)

“ ɣas nekkni ur nceffu ara, imi anecfu-nney tuget i t-ikemsen d aqemmuc iteddu kan deg umeslay ur t-nettaru ara, taluft-a n tterka, nettat, tatut ur ġġin i tt-ttunn yimyaren. Zgan ttawin-tt-id deg wawal, akka tameddit nnig ukanun, amzun d timucuha, acu kan winna yessawalen ur d-ibeddu ara s “amacahu”, yezra tilufa ara d-yesmekti drant, mačči d allay-is kan i tent-id-yurwen, dayen yezrin ɣef yiqerra debyen seg-sent, sehhu yellan s ufalla kan; ibeddu-d akka:

Deg zzman n zik, asmi d-tekcem tterka tamurt, yellin medden am yizan, wa ur imetṭel wa, ulac asafar i as-izemren, ulac tṭaleb i as d-zzewren, ad d-yesseyli asulef i lmumnin s tira. Kkes-d anida ur εennan, kkes-d anida ur suyen, ulac tayet i ten-id-yullen; uɣalen medden armi ten-yeffey leeqel! Win cukkten yuđen, ad as-sayen times i uxxam-is, kra yellan deg-s am lmal am uceṭṭid.

Syin, ad t-eezlen deg utemmu, ulac win ara yažen ɣur-s. Fell-i fell-ak. D imawlan-is ara d-yezwiren ɣur-s ad t-awin, ɣer utemmu yulin metwal timeqbert, nnig ucruŋ. Ad as-inin:

- A leflani ayen yuran yura, ɣur-k anida i ay-d-tettaġġađ lear ɣer deffir, mi twalađ iman-ik tewweđ-ak-d tizi n ssfer, ger iman-ik deg teylewt, tiniđ i win yellan ɣer tama-k ad ak-idegger d akessar.

Winna yellan deg teylewt ad yegrireb meskin țirec țirec ɣerwali. D tinna i timđelt s ugrireb, ad yenġu Rebbi lmumen!

Tenger tmurt, ryant tudrin, win yufan ad yessenser, yennejla anida nniđen.

Tterka taberkant, qqaren d Ațerki i ay-tt-id-yewwin, yegla-d yis-s akin i uzegza. Asmi d-tekcem tamurt tugar times deg uyurar: tama teṭṭef ad tt-tečč alamma d ațar. Ur nuy yid-s tannumi, yak d ațan ur nessin, degmi tufa man-is: ur kkis ara armi mmuten 9 n yimuren deg medden. Anagar times ma tqureε-itt! Ixxamen ryan, s wayen yellan deg-sen, ama d ikufan yeččuren, ama d irukkuten ireqmen, ama d tițerbay n tađuț yeyman. Neqqim-d ɣezluți, ulac aceṭṭid nbubb, ulac tanezduyt nedduri, nules i ddunit s wadda.

ɣas anecfu d win yeqquren, win ur nettaru amek ara yecfu?taluft-a n tterka tesley deg uqerru, tezga deg umeslay, ɣas nnig n 300 n yiseggasen zrin dayen, imi ațas n medden i

Annexes

tenya. Skud tezga deg uktay, tawayit yas terza-d dayen, ssnen mdden amek ara tt-mmagren.

Mi ifukk lamin, yenteq wayeḍ:

-dya, ma d tterka, mačči d tuffra ara i ay-imeneen. Ayen yuran ad ieeddi: mačči d tuffra ara tt-id-iqareen! ulac tarewla zdat n Rebbi.”

« Même si on n’a pas une bonne mémoire, parce que notre mémoire n’a jamais été écrite, on ne retient que ce que les gens relatent de bouche à oreille, l’histoire de la peste noire n’a jamais été oubliée par les vieux. Ils l’a racontaient à chaque occasion, le soir autour du feu, comme lorsqu’on conte des contes, seulement l’histoire ne commence pas « Amacahu », celui qui racontait savait d’avance que les évènements qu’il relatera sont pris pour de vrais, ce ne sont pas le fait de sa propre imagination, ce sont des évènements vécus réellement et gravé dans les mémoires, il commençait son récit ainsi :

Dans les temps anciens, lorsque la peste avait apparue pour la première fois dans notre pays, les gens tombaient comme des mouches, aucun médicament ne pouvait l’arrêter, aucun Taleb ne pouvait lui faire face par ses talismans. Ils avaient tout tenté, mais en vain, aucune aide ni solution en vue, les gens avait perdu la tête, au moindre soupçon de maladie, on brûlait la maison avec tout ce qui était dedans.

Ensuite, la personne atteinte sera mise en quarantaine et personne ne s’approchait d’elle : cette règle était valable pour tous. C’était ses parents qui s’en chargeaient de son déplacement vers la chaumière, situait sur une hauteur, à coté du cimetière. Ils lui ordonnaient :

- C’est la volonté de Dieu, soit courageux, dès que tu ressens que ton heure est venue, mets toi dans le sac, et demande au plus proche de toi de te jeter du haut.

Il dégringolait, on l’appelait la mort par dégringolade, c’est une mort atroce, que Dieu nous épargne et vous d’une telle fin. La population est décimée, les maisons brûlées, et les survivants ont quitté les villages.

La peste noire avait été apportée par les Turques, elle arrivait de l’autre coté de la mer, quand elle avait gagné le pays, elle faisait des ravages tel un feu : elle a tout décimé dans son passage. C’était une maladie à laquelle nous n’étions pas préparé, on l’ignorait, c’est la raison pour laquelle elle avait fait autant de dégâts, elle ne s’était pas arrêter jusqu’ à ce

Annexes

qu'un 9em de la population a été exterminé. Le seule remède c'était le feu, toutes les maisons étaient brûlées avec tout ce qu'il y avait à l'intérieur : vivres, ustensiles, tapis. On avait tout perdu, on avait même plus des vêtements, ni un abri, on avait du repartir à zéro.

Comment un peuple qui n'a jamais écrit sa mémoire peut-il la garder ? L'histoire de la peste est gravée dans les mémoires, elle revient fréquemment dans les discussions, même après 300 ans, parce qu'elle avait tué beaucoup de gens. Tant qu'elle est encore dans les mémoires, les gens sauront comment s'y prendre si jamais un jour elle reviendra.

Quand le chef du village terminait son discours, un autre disait :

- En tout cas, on ne peut pas faire face à la peste en nous cachons. C'est la volonté de Dieu, on y peut rien devant Dieu ». Tagrest uryu 101-102

Texte 7 : l'homme qui bat sa femme (« tiyyita n tmeṭṭut »)

“Yerna ḡḡan-t-id imezwura deg wawal, win ur nekkat tameṭṭut ur d-tettezzi ara tgella yer uxxam-is. Asmi terbeḥ ddunit qqaren: “tameṭṭut ewwet-itt, ma ur tezriḍ yef wacu nettat tezra” yas mezziyey deg leemer cfīy-as-d i setti asmi tt-id-tḥekku.

Yiwen wass, yekcem jeddi yer yiwen deg yimdukkal-is, nutni εedlen akken ilaq. Ttemyekcamen, icrek-iten lxir, tecrek-iten twizi. Yull-it-id deg wuzu n tegrurin, tezriḍ jeddi ulac am ufus-is deg wuzu n tegrurin, anida irekkel afurek ad yay. Xedmen armi d-yeyli yiḍ, ulin yer taddart, dya ameddakel-nni-ines yeggul-as ad yeqqim yer yimensi.

Akken ččan imensi, wissen argaz-nni acu akken i as-yenna i tmeṭṭut-is. Tinna tezḥel, tesseszeg amezzuy-is. Yules-as abrid ney sin, tuyal terra-yas-d awal tebbehber-d fell-as:

- Sliḡ-ak-in! Amar εezgey? A sebea n ssiεqqat!

Argaz-nni isusem, yuggad acu i as-d-trennu. Jeddi isres tayenḡawt: iyil imir-nni winna ad iger yur-s ad tt-id-yetṭef deg ucebbub! Yurḡa acu yurḡa, winna ur as-yrna ara awal i tmeṭṭut-is. Akken iwala jeddi yexreb uzar gar wallen-is, yenna-yas:

- Tamcumt-a akken ar tesriḥ inebgi akka i yi-txeddem !

Jeddi yerra-yas:

Annexes

- *Jmeε liman dya ar rwiw.*

Yekker, d tazza yer uxxam, icexxer amzun d netta i yewwin azaylal. Mi yekcem s axxam yaf setti tetthuzzu mmi-s. Iger yur-s meskint yettef-itt-id deg ucebbub, idumm-d yes-s tiyeryert. Ur as-yeğğa ara, ama d tiyrit ama d rregmat.

Azekka-nni, mi twala yekkes-as wurrif, tenna-yas:

- *Grey-ak wihin d wihin, ma ur iyi-tenniđ acu i ak-xedmey idelli mi yi-tewwteđ, yerna gar lmeyreb d leica!*

Winna yewwi-yas-d tadyant yeđran d umdakkel-is:

- *Amek tekkes fell-as sser, yerna zdat-i! Ih ula d kem, limer tzemređ akka ara yi-txeddmeđ! Ad zwirey deg-m meqqar” = « Tel qu’il est consigné dans la tradition de nos ancêtres, la nourriture manquera à celui qui ne bat sa femme. A la belle époque, ils disaient : « la femme, il faut la battre sans ou avec une raison, si toi tu ne sais pas pourquoi, elle, elle le sait ».*

J’étais encore gosse quand ma grand-mère racontait cette histoire :

Un jour, mon grand-père passait chez un ami avec qui il s’entendait bien. Ils se rendaient souvent visite et ils partageaient beaucoup de choses. Il l’aidait à planter des figuiers, mon grand-père avait un don, là où il plante un figuier sa réussite est garantie. Ils travaillaient jusqu’à la tombée de la nuit. De retour au village, son ami l’invita à dîner chez lui.

Juste après le dîner, l’homme appela à sa femme. Elle a fait la sourde oreille une première fois. Il l’appela une seconde fois, pareil, à la troisième fois, elle lui a répondu avec acharnement :

- *Je t’ai entendu ! tu me prends pour une sourde ? Parbleu !*

L’homme se taisait, il craignait qu’elle l’humilie davantage. Mon grand-père posait sa cuillère : il s’attendait à ce que son ami battra sa femme ! Il attendait un instant, son ami n’a pas soufflé un mot de plus. Il avait un nerf s’est contracté entre ses yeux, il dit :

- *A chaque fois qu’on a des un invité elle me fait le même coup.*

Mon grand-père lui rétorqua :

- *Moi, ça y est, j’ai plus faim.*

Annexes

Il entra à la maison en courant, il ronflait comme s'il avait soulevé des tonnes. A son entrée à la maison, il trouva sa grand-mère entrain de bercer son bébé. Il la tirait des cheveux, et essuyait avec la chambre. Tout en la battant et l'injuriant.

Le lendemain, une fois il se calmait, elle lui demandait :

- *Je t'en prie de m'expliquer pour quelle raison tu m'as battu hier soir ?*

Il lui relatait ce qui se passait chez son ami :

- *Elle l'avait humilié, en plus c'était en ma présence, toi aussi, si je me laisse faire, tu feras autant, comme ça on est quitte ». Ass-nni (pp 55-56)*

Texte 8: l'homme et sa femme (« Argaz d tmeṭṭut-is »)

“Llan zik sin akken, argaz d tmeṭṭut-is. Sya yer da, ad as-yekker steyrit alamma yerra-tt d tazegzawt, aglim-ines tzerrem deg-s nnila. Nettat ad tetsuyu: “abbuh, a lmumnin! Abbuh, a lmumnin!” alamma tejmeε-d medden.

Mi d-usan ad tt-kksen gar yifassen-is, ad afen mačči d tiyyita i tt-yekkat, d takka i as-izewwi s teylewt. Qqaren-as i tmeṭṭut-nni: “tura kem diri-kem, ulac tametṭut ur yekkat urgaz-is! Yerna s wayen i as-yehwa ad kem-yewwet! Netta umeybun, ula d aεekkaz ulac-it gar ifassen-is, s teylewt kan i am-zewwi takka, tesseyliḍ-d igenni! Ihi limer d aεekkazi am-yettaṭṭaf wissen acu ara ternuḍ!”.

Dya ad uyalen s ixxamen-nsen.

Nettat teqqar, tettales: “anagar wi yewwten d win yettewwten i yeḗran! Anagar win yewwten d win yettewwten...”.

Yeqqim-d akka deg wawal. Tuḗ taylewt-nni s wayes i tt-yekkat mačči d tilemt, tezga tgersa deg laqaε-is”

« A l'époque, il y avait un couple, un homme et sa femme. De temps à autre il la battait à mort. Elle, criait : « au secours ! Au secours ! »

Quand les gens venaient la secourir de son mari, ils constataient qu'elle fait semblant d'avoir mal. Son mari était entrain de la froter avec son sac. Ils reprochaient à la femme

Annexes

son attitude envers son mari, en disant : « il a le droit de te battre et de faire tout ce qui lui semble bon de toi, et de faire semblant d'avoir mal, alors lui le pauvre, n' même pas un bâton à la main, il ne fait qu'enlevé de la poussière avec son sac. Si c'était un vrai bâton, on ne sait jamais ce que tu vas lui reprochait ».

Alors chacun rentrent chez lui.

La femme cri : « il n'y a que celui qui frappe et celui qui reçoit les coups qui en savent quelque chose ! Il n'y a que celui qui. ;;; »

Et cette phrase est devenue un adage.

L'homme mettait une un soc d'acier dans le sac et frappa avec sa femme ».Ass-nni p103.

Texte 9: le récit la belle-mère et la bru (« tislit d temyart »)

“Nna Faṭi:

Tagi n lebyed gar temyarin d teslatin seg zik i tella, tugi ad tekkes fell-antey. Ihi ma yella win i ay-idean iḥuza! Ttawin-d yef yiwet n teslit teksen tamyart-is i as-tmenna lmut. Teddatt fell-as, am umcic yef uyerda. Limer tezmer tečča-tt! Teffey talwit deg uxxam, yezga imenyi gar-asent.

Yiwen was tcawer-d teslit-nni, nnant-as: “ggal deg urgaz-im, tamyart ma tesriḍ-as, netta d yemma-s, akken i as-yehwa ixdem-as!”

Mi d-yekcem tameddit, akken ara isers aqerru-s yef tsumta, tini-yas: “ass-a ilaq ad nzer ma d argaz-iw i tellid”.

Winna, yerra-yas: “annect-a yeshel, ayen i am-yehwan aql-i da!”

- *ilaq ad tezæed yemma-k, akka ara tkaded dya ma d argaz-iw i tellid!*

- *Eyyah, ziy d aya i d-testufaḍ! A temettut xzu cciṭan, annect-a dayen ur iqebbel leeqel. Anida akka ara terr? Yiwen n lewhid i tesæa.*

- *Nekk, nniy-ak tamda i as-yehwan tečč-itt.*

- *Ulac anida ara terr. Anagar nekk i as-yeggran. Imawlan-is d nekkni.*

Annexes

Akken akken, d lğirra ur nettfakka gar-asen, armi dyiwen was tini-yas :

- *Aħeq wihin d wihin, ma ur as-tgiđ akken ara k-mley, ur rniy yiwen was deg uxxam-ik!*

Winna, meskin dayen yeeya deg lğirra ur nettfakka:

- *Ihi amek ar s-gey ?*

- *Mi tečča imensi tebda asxerxer, ad tekkređ yur-s tezlud-tt!*

- *Ih! Akken i am-yehwa, awal d awal-im! Ma tgemmed ad tt-zluy ad tt-zluy, acu ilaq ad as-neg tameyra, imensi aneggaru: ini-as i yemma-am ad d-tas meqqar ad teħder!*

Tas-d yemma-s n tmeṭṭut-nni iwakken ad teħder i tmeyra. Mi ččan imensi, lxelxen, yal wa yerra yer wusu-ines.

Armi zzrent deg naddam, yekker-d urgaz-nni ibeddel-asant imekwan i temyarin-nni. Yuyal yer yiđes, amar ad tbeddel rray tinnat.

Akken kan yeqqen tiṭ-is, tessenker-it-id:

-d lawan! Kker!

Winna yekker-d, tinna terra anida tgen yemma-s, tmekken-as-d ajenwi:

- *ili-k d argaz, ssukk-as-t!*

- *A tameṭṭut xzu cciṭan! D ddnub!*

- *Nniy-ak ili d argaz, sukk-as!*

Winna yeddem ajenwi isukk-as-tt i tdeggalt.

Tafrara uread yuli was, tislit-nni terra yer tessirt, tezžad tcennu, a win i as-yehwan isel-d: « a tafat ad yali wass, argaz-iw yezla yemma-s! ».

Netta yettarra-yas-d seg wusu: “ad ngen ar d-yali wass, ad nwali wi zlan i yemma-s!”

Acu, limer d lğil n tura, welleh ar d yemma-s-nni netta, iwumi ara isukk ajenwi!

Tura nna Faṭi awi-tt err-itt yer teslit n Malħa »

« Na Fati:

Annexes

La rancune entre les belle-mères et les belles-filles a toujours existé. Elle ne disparaîtra jamais. C'est une malédiction qu'on devra subir. On raconte qu'une belle-fille haïssait sa belle-mère à lui en souhaiter la mort. Elles se cherchaient tout le temps, comme un chat et une souris. Elle était prête à faire l'impossible pour qu'elle se débarrasse d'elle. Elles se disputaient tous les jours, et la vie sous le même toit était devenue insupportable.

Un jour, elle allait chercher conseil auprès des femmes. Elles lui ont conseillé ce qui suit : «tu exigés de ton mari à se débrouiller pour qu'il se débarrasse de sa mère, lui c'est sa mère d'accord, mais toi, tu n'es pas obligé de vivre avec elle »

A son retour le soir, à la maison quand ils étaient allé se coucher, elle lui annonçait : « aujourd'hui je veux savoir si tu es vraiment mon mari ou pas »

Le mari répondait : « c'est simple, tu n'as qu'à ordonner, moi j'exécute»

- *Tu dois jeter dehors ta mère, comme ça tu me prouveras si tu es vraiment mon mari.*
- *Tu es sérieuse ? mais ce n'est pas raisonnable ce que tu demandes, elle n'a pas où aller, elle n'a personne d'autre que moi.*
- *Et moi je m'en fous d'elle.*
- *Mais elle n'a pas où aller, elle n'a personne d'autre que nous, ici c'est sa maison.*

Ainsi, tous les jours une nouvelle dispute s'éclate entre eux. Un jour la femme demandait à son mari :

- *Si tu n'exécute pas ce que je t'ordonne, je ne resterai pas un jour de plus avec toi !*

Lui, lasse de se disputer tous les jours, il demandait :

- *Comment veux-tu que je me débarrasse d'elle ?*
- *Après le dîner, dès qu'elle s'endorme, tu l'égorgeras !*
- *D'accord, c'est comme vous voulez ! si tu désires que je l'égorge je le ferai, mais il faut qu'on lui organise une fête à son dernier dîner, et je propose d'inviter ta mère pour qu'elle assiste.*

La femme invita sa mère pour assister à la fête. Après avoir savouré le dîner, chacun entra dans sa chambre.

Annexes

Une fois plongeait dans un sommeil profond, l'homme a changé les places aux deux vieilles et il retournait se coucher, dans l'espoir que sa femme changera d'avis.

A peine fermé les yeux, elle le réveilla :

- *C'est le moment ! Lève-toi !*

L'homme se réveilla, et sa femme se dirigea où dormait sa belle-mère, elle lui donnait un couteau :

- *Sois un homme, égorge-la !*

- *Ô femme, maudit le démon, c'est un péché.*

- *Je te demande d'être un homme, égorge-la.*

- *Et l'homme prit un couteau et égorgeait sa belle-mère.*

A l'aube, la femme se dirigea vers le moulin en chantant à haute voix : « le jour sera en lumière, mon mari a égorgé sa mère ».

- *Lui répondait : « à la levée du jour, on verra qui égorgé sa mère ».*

Si c'était à notre époque, ça aurait la mère qu'on a égorgée. Et Nna Fati, ne cesse de parler de la belle-fille de Malha ».Ass-nni pp 112-113.

Texte 10: Le soucieux d'At Aissi (« Amḥebber n At Eisi »)

“Akka i tt-id-yettawi Waeli : yella yiwen urgaz n At Eisi, ur yelli wacu i t-ixussen. Dderya-ines llah ibarek wwḍen-d i tizi n rrebeḥ, tamurt yesea adrar irna azayar, tistan yeččur uddaynin, ikufan nneflen-d irden timzin. Yerna tegecirt ur t-teḡḡa ara. Arraw-is xeddmn tamurt, netta yettsewwiq. Ass-a ad t-tafeḍ da, azekka ad t-tafeḍ dihin: yerbeḥ yufa-t, d tinna kan i d ddunit!.

Tal tameddit mi ara d-innejmaε seg ssuq, ad yeqqim akken deg tesga n tṭlam, ad yettel iman-is deg ubernus, ur inetteq ur yessawal, afus yef umayeg. Win ur t-nessin ara, ma iwala-t akken ad as-yini amdan-a meskin, atan deg lihana tameqqrant, imensi n yiwen yiḍ ahat ur t-ila deg uxxam-is.

Akken akken armi tameṭṭut-is d warraw-is ibda ikeččem-iten ucekket.

Annexes

Uggaden amer d kra i as-xedmen. yef wakka ttwalin ur as-xdimen kra, maca ulac amdan ur neccig, ahat durrent anida ur zran.

Arraw-is yiwen yiwen mmeslayen-as. Akken yella deg tmacahut, yenteq umeqqran deg-sen, yenna deg wawal-is:

- *A baba acu akka i ak-yuyen, ata-n yeyli-d fell-ak yigenni! ini-yay tra acu i ak-yuyen!*

Ini-yas: -ur iyi-yuy wara a mmi!

Rnan acu rnan, yuyal iluea-t ulemmas deg-sen:

- *A baba ma yella i ak-iqerrhen, ekker ad ak-d-nawi amdawi!*

Yini-yas: -ur iyi-yuy wara ammi!

Rnan acu rnan, yeena-t umectuḥ deg-sen:

- *Abab, nek zriy acu i ak-yuyen!*

Ur t-yeḡḡa ara ad as-d-yerr awal, ikemmel:

-Ihi tura, a baba amezuz, kečč d tinna aearus bubernus i ak-ilaqen ad ak-tt-id-nawi! Eni tebyid ad tzewjed?

Yuyal umyar amcum am win i t-id-yewwten s ubeqqa. eni yezgzi tilisa! Netta yenya uḥebber, ata-n byan ad as-d-rnun wayeḍ, yerna d win i ten-yugaren akk.

Yini-yasen:

- *Limmer i yi-teḡḡam d uybel-iw, akken i axir, imi iwen-yehwa ad tzrem acu i yi-gan akka, yyaw...*

Dya yebda-yasen-tt-id s wadda.

- *Ayen i nḥebber drus. A ddunit ifukken. Skud nedder nsell. ulac ssuq anida ur d-sliy ara s kra ara yi-d-ihelken. Ata-n dya, ddurt-a deg At Buyerdan lul-d tayyaṭ ur d-tewwi yid-s tasetṭa. Ddurt-nni iseddane, deg At Mlikec, ilul-d uyyul yenker yemma-s, tinna akkin deg læerc n At Wasif, azger yenteq yer ugezzar, yenna-yas: “ddaε-k s Rebbi d nnbi ma tezliḍ-iyi!”*

Dya Wasli yeqqar: “ad yefk Rebbi aḥebber i win i as-izemren”, neḡ “ihi kečč, a Salem tuyaleḍ-ay d imḥebber n At Eisi!”

Annexes

“C’est ainsi que Ouali la raconte : «il y avait un homme des At Aissi, il ne manquait de rien. Ses fils sont devenus des hommes, il possédait des terres en montagnes comme en plaines, l’écurie est plein de vaches à craquer, les réserves inépuisables de blé et d’orge. En plus il était en bonne santé. Ces fils travaillaient la terre, par contre lui, il faisait le marché. Tous les jours il se rendait à un marché différent : il est riche, il a tout.

Tous les soirs, à son retour du marché, il s’assoit dans le coin à l’abri de la lumière, il se couvre dans son burnous, sans dire un mot, tout pensif. Si quelqu’un ne le connaît pas il va se dire que c’est un pauvre malheureux et qu’il n’a pas de quoi se nourrir pour un jour. Sa femme et ses fils commençaient à se soucier de la situation dans laquelle il se retrouve.

Ils craignaient si jamais ils se sont mal conduits avec lui. Quoi qu’ils soient sûrs que rien de mal n’a été fait de leur part, mais personne n’est à l’abri de quelconque erreur.

Ses fils lui ont parlé un après l’autre. C’est comme dans un conte merveilleux, c’est l’aîné qui avait commencé par lui poser la question :

- *Père, de quoi te plains-tu, tu as l’air malheureux ! dis-nous de quoi tu souffres.*
- *Il lui répond : je ne me plains de rien mon fils !*

Un instant, c’est le cadet qui lui demanda :

- *Père, si tu es malade, on va te chercher un médecin.*

Un autre moment, c’est le benjamin qui intervient :

- *Père, moi je sais ce que tu as !*

Sans lui laisser le temps de répondre, il ajouta :

-Allons, cher père, je sais ce qui te manque, tu veux te marier ?

Le vieil homme, comme il avait reçu une claque. Il ne manquait que ça, lui qui passe tout son temps à penser à d’autres choses. Alors, il commença son récit :

- *Tous ce dont on se soucie est bien justifié. C’est la fin du monde. Tant qu’on est en vie, il y a bien des choses qui se produisent. Il ne se passe pas un jour sans que j’entende quelque chose qui me fait mal. Il n’y a pas longtemps, à At Bougherdane, une chèvre est née sans ;;;;;;;, une autre fois à At Mlikéche un âne est née, et a fuit sa mère, avant à AT Ouacif un bœuf avait parlé au boucher , il lui demanda: « je t’en supplie de m’égorger ».*

Annexes

Alors Ouali disait : « que les soucis soient du côté de celui qui pourra les affronter » ou encore « toi Salem, tu es devenu comme le vieil homme des At Aissi » Tagrest uryu p78-79

Texte 11 : l'homme qui a quitté le village (« Argaz yeggujen »)

“Ihi deg taggara n lqern yezrin, yella yiwen urgaz yekkat uzal irna tamusni. Awal-is yur-s azal. D amzallu yettaggad Rebbi, yettyid-it win yelluzen. Wid yeḍruran yakk, axxam-is d axxam-nsen. Yis-s i ttgallan medden. win i iḥemmlen wayeḍ ad as-yini : “ad k-yeg Rebbi am leflani, ad trebḥeḍ ad tessrebḥeḍ”

Deg tallit-nni, win irebḥen d win ur nzeggel tiram. Yegget laḥ, ryan yigran d tzemrin. Mačči aṭas seg wasmi i asen-imekken times urumi. Ur wwiḍen 14 n yiseggasen i d-ggugin fell-ay. Medden d abelluḍ ney d tizedla i tetten. Ma ufan-ten!

Yiwen was, argaz yella deg tejmaet yettmeslay, tamezzuṭ n medden yakk yur-s: d tannumi, yesseylay-d tasmusi. Cwiṭ akken, cwiṭ akken wissen acu yečča d imekli, ixdeε-it uεebbud-is: yefka-d asuḍ annect ilat, slan-as-d yakk widak yellan din.

Temsusam tegnit amzun kra ur yeḍra. Nnejmaεen medden yer uxxam. Azekka-nni yebda westewtew, ama gar tlawin deg tala, ama gar yirgazen deg ssuq ney deg tjemmuyas: leflani yefka-d asuḍ deg tejmaet zdat wat taddart, medden yakk slan-as.

Awal yettbuεbun, yuyal wa irennu-yas ayen iwumi yezmer, armi tuyal taluft d tameqqrant: leflani yerḍa-tt-id, yerna qqaren-d ddan-d widak, izuranen. Icemmeε-it-id uεessas n tejmaet, din i yeneḍ armi i t-id-jebden widak yellan din.

Teqqel temsalt d tamacahut. Yal wa ayen iwumi yezmer yerna-yas-t. Yuyal urgaz-nni amcum bedden-as isem. Am netta am warraw-is, leqqmen-asen isem nniḍen, dayen ur iqebbel leεel.

Nutni i d-ikkan nnig medden, uyalen qqaren-asen “axxam n win i tt-id-yerḍan deg tejmaet” ney “axxam n erḍ-tajmaet”. Am netta am wat uxxam-is, taεekkazt-nsen tebda tettruḥu, azal-nsen iyelli. Tura atna-d, yes-sen i d-ttarran medden tiyeṭṭen!

Ula d tameṭṭut-is deg tala ur tezmir ara ad terfed aqerru. Tura tuyal d tameṭṭut n “erḍ-tajmaet.

Annexes

Argaz-nni meskin yurğa ad ttun ulac, yurğa ad ttun ulac. D ussan, d ayyuren, awal-nni ur as-bran ara. Yuyal ibeddel tamurt, yennejla yer Tunes: arumi ur as-yezmir ad t-yesnejli, asuđu yesnejla-t!

Yeqqim dinna deg Tunes armi idda deg leemer, drus i as-d-yegran ad yemmet. Tergagi-d tasa-s yef tmurt, yak yegrareb fell-as deg ttrad n ccix Muhend Amezyan. Issarem ad yemtel deg wakal anida ilul, iwakken ad hennin imawlan-is deg laxert. Iwakken ad hennin yiysan-nen. ad mlilen.

D tiyri n tmutrt i t-id-iwellhen, tezzuyer-it-id yur-s, netta yedda-yas i lebyi. Mi d-yewwed nnig taddart, ikukra ad yekcem yur-s. Win yenfan izga akka i tderru yid-s, tuyalin tezga zzayet. Ney yenna-tt-id wul-is. D amy ar icaben, d amekakuc i d-ibedden agemmađ. Issawel:

- *A tameđut-inna yessusuyen nnig Imecmel!*

Yiwet n tmeđut tella tessusuy nnig Imecmel, tezdi iman-is, terfed aqerru-s: tesla-yas-d.

Ikemmel:

- *I leflani*

- *yedder ney yemmut?*

D isem-is netta i swayes yendeh. Tinna terra-yas-d awal, win iwumi yehwa yesla-s-d:

- *Winna i d-yerđan deg tejmaeat n taddart?*

Amy ar-nni meskin, syin i yuyal ur yerna asurrif yer zdat. Axxam n baba-s ur yekcim ad t-id-izur. Deg Tunes i yemmut, yemdel deg tmurt tawerdant. I yas-yexdem wasuđ!

At tmur-nney ceffun i twayiyin. Wa yettađđ-tent-id i wa. Ma inegger uzdu deg unebdu, nutni ur neggren ara!

Anida neqqen i nebra, uggadey ur nettbeddil mađi. Taluft akka ar teddu abrid i ay-d-iđđan »

« À la fin du siècle dernier, il y avait un homme valeureux et sage. Ses dires avaient une valeur. Il était un bon croyant. Il avait pitié des pauvres. Les portes de sa maison étaient tout le temps ouvertes aux plus démunis. Tout le monde le prenait pour exemple. Lorsque quelqu'un souhaite du bien à un autre, il est cité en exemple : « il est riche et en fait profiter les autres ».

Annexes

A cette époque, le plus riche, c'est quelqu'un qui a de quoi manger tout le temps. La famine a gagné tout le pays à cause de la politique de la terre brûlée pratiquée par les Français. Ils ne se sont pas écoulés 14 ans depuis leur première pénétration, et les hommes ne trouvaient même plus des herbes et des glands pour se nourrir.

Un jour, pendant qu'il était dans l'assemblée du village entrain de discuter, tout le monde l'écoutait attentivement : il a l'habitude, de rendre l'assemblée silencieuse. Peu après, on ne sait pas qu'est qu'il prenait, il pétait en pleine assemblée.

L'assemblée est devenue silencieuse, tout le monde a fait comme si de rien ne s'était passé et rentraient chez eux. Le lendemain, les rumeurs au sujet de cet incident commençait à circuler, que ce soit entre les femmes ou entre les hommes, aux marchés comme aux assemblées : telle personne a pété en pleine assemblée du village, à la présence des villageois, et tout le monde l'a entendu.

La rumeur circulait, et chacun inventa du nouveau, et la chose était devenue sérieuse : un tel a pété suivi d'excrément. Il est resté collé sur place, et c'est les membres qui étaient là qui l'ont tiré de là.

L'histoire est devenue comme un conte. Chacun inventa de son côté un épisode nouveau. On avait fini par changer le nom de l'homme en question, lui et à ses fils, s'appellent désormais « la famille de celui qui a pété dans l'assemblée » ou bien la famille de « Pete-assemblée ».

Leur notoriété se voit diminué de jour en jour ainsi que leur honneur. Y compris sa femme, elle n'a pas été épargnée. À la fontaine, elle ne peut plus puiser de l'eau tranquillement. Elle est devenue la femme de « Pete-assemblée ».

L'homme concerné, attendait à ce que les à ce que les gens oublient cette histoire de pète et retrouve la raison, mais en vain. Ils ne voulaient pas lâcher prise. Il avait décidé de quitter le village, il était parti s'installer en Tunisie : les Français n'ont pas pu le déloger mais un pète a réussi à le faire.

Il restait en Tunisie jusqu' à la vieillesse. Il ressentait le moment de sa mort s'approchait.

Il avait le mal du pays, un pays pour lequel il s'est battu aux côtés du cheikh Mohand Ameziane. Il souhaitait être enterré dans sa terre natale, pour que ses parents reposent en paix dans l'au-delà. Pour qu'ils soient tranquilles, et se rencontrer.

Annexes

C'est l'appelle de sa terre natale qui l'a guidé. A son arrivée au village, il avait hésité de mettre ses pieds. Un exilé ressent toujours la même sensation, le retour est toujours difficile. C'est plus fort que lui, il était vieux, il demanda à une femme qui travaillait dans un champ :

- *Toi, là bas dans les champs*

Il y avait une femme, qui travaillait son champ, elle leva la tête.

Il poursuivit :

- *Et tel, il est vivant ou il est mort.*

Il avait demandé son nom à lui. Elle lui répondait, à haute voix :

- *Celui qui a pété au milieu de l'assemblée.*

- *Et le pauvre vieux, rebroussa chemin, sans même visiter la demeure de son père. Il est décédé à Tunis, il est enterré en terre étrangère. Voilà les conséquences du pète.*

Les nôtres, se souviennent que des mauvaises choses ? ils les transmettent générations après génération. Aucune force ne peut les exterminer. On ne veut pas changer notre façon de penser ».Ass-nni Pp139-141

Texte 1 : La fable du lion et les trois bœufs (« Izem d tlata n yiramulen »).

« ulac am tegmat! ulac am tiddukla!ma neddukkal nemlal , yiwen ur ay-yezmir! Ad awen-d-awiy yiwet n tmacahut

Timucuha n lxewni hemmelent-tent yimdukkal-is. Yezga deg-sent unamek, yerna lhant i umezzuy. Izga yettawi-d tijdidin, wissen ansi tent-id-issekfal.

Tamacahut-a ad awen-tt-id-awiy, yas d azal.Ulac ayilif ma ulint-ay telkin.

- *Ulint-ay dayen a lxewni. D yiwen i d-inetqen deg ttabla tneggarut.*

Yiwen wass deg tezgi n lewhuc, llan zedyen tlata n yiramulen.D atmaten. D nutni kan i d iramulen deg tezgi n lewhuc. Dinna izmawen, imayasen, iflisen. Gur-sen yakk i ssaramen anwa ara ten-yeččen. Deg tlata yid-sen yiwen ur asen-yezmir, skud ddukklen. Yiwen wass agellid n lewhuc, yenna: “ iramulen-a ilaq ad ten-ččey. Acu kan atna-d annect ila-ten, deg

Annexes

tlata yid-sen ur as-nezmirey ara yef tikkelt. Ma mazẓdey yer yiwen, wayeḍ ad iyi-d-yeseni s wacciwen-is, ma menēey seg wiss sin, wis tlata ur iyizeggel ara.

Yeqqim akkenni, izem-nni iḥar deg yiman-is, amzun tewqee-as tmellalt. Armi d ass-nniḍen, yekker zik zik, yettef abrid yer umyar azemni ad t-id-iciwer, yenna-yas...

Dya da, ixeddamen neṭqen-d akk nutni d lxewni:

-A baba amyār azemni debber fell-i.

Baba amyār azemni idebber fell-as. Imir, izem yuḡal yer yiramulen-nni deg tlata. Tuy iramulen-nni iywen d aberkan, wayeḍ d azeggay, wayeḍ d amellal. Yenteq yer umellal netta d uzeggay yenna-yasen: « amek tura kunwi, yiwen llah ibarek d amellal am udfel, wayeḍ llah ibarek d azeggay am yiṭij mi ara d-yeflali, deg sin la tettirriqem. Acu kan, icemmet-iken uberkan-nni afuḥan »

- Nnan-as: “a yizem d gmat-neḡ, yur-k anida tettnaleḍ!” izem issusem. Azekka-nni yuyal-d yur-sen.

Akken akken, armi d asmi t-umnen. Yuḡal amellal d uzeggay, yiwen am udfel wayeḍ am yiṭij mi d-yeflali, fkan afus yef gmat-sen. Aberkan meskin igzer-it yizem, atmaten-is sikkiden. Iruḡ yizem yellexlex.

Yiwen wass ata-n yuyal-d. Yeena amellal-nni: “amek tura, keč aql-ak llah ibarek tessefraheḍ, d amellal am udfel. I ak-icemmten d gma-k d azeggay am yidammen. Anef-iyi ad t-ččey ad ttiliḍ bxir!”. Yenna-yas umellal-nni: “yur-k anida i t-tettnaleḍ ad ak-sniy am tebselt!” Azekka-nni yuyal-d yur-s. Akken akken, armi yuḡal umellal-nni yumen izem. Yefka afus yef gma-s.

Azeggay-nni yečča-t yizem, gma-s yessikkid. Iruḡ yizem yečča yerwa, yellexlex. Azekka-nni kan, yuyal-d. Yenteq yer uramul-nni i d-yegran: “i tura keč ad iyi-d-tiniḍ d acu i ak-d-yegran deg ddunit. Atmaten-ik llah ibarek annect ila-ten mmeččen, i keč iwumi tzemreḍ i yiman-ik deg teẓgi n lewḥuc. Awi-d kan ad ak-ččey nekk axir-ak, meqqar i ak-yeččan d agellid n lewḥuc”. Yeqqim uramul amellal eṣrqent-as. A tin yexdem i watmaten-is! A tin yexdem i yiman-is. Yuḡal yenna-yas i yizem: “ay izem texdeṣeḍ-iyi”. Yenna-yas yizem: “d keč i ixedeṣen iman-ik”. Yenna-yas uzger: “eyya ečč-iyi nek ad ak-anfeḡ, acu ad ak-sutrey yiwet: ad iyi-tebduḍ seg yiḍarren.

Annexes

Mi issueem lxewni, ixeddamen yiwen ur d-yentiq. Teyli-d yiwet n tsusmi deg lkantina, am tinna n tezgi n lewħuc. Win yefkan afus yef gma-s, iwwet amesmar deg uerur-is. Cwiṭ kan uyalen-d yer ddunit... »

« il n'y a rien au monde meilleure que la fraternité ! Meilleure que l'union ! si on s'unit, rien au monde ne s'en prendra à nous, je vais conter une histoire.

Les contes de Lxewni sont appréciés par ses camarades. Ils véhiculent toujours une morale, en plus ils sont plaisants à l'écoute. Il ne cesse de leur conter des contes qu'ils n'ont jamais entendus auparavant. Personne ne sait où il les trouve.

- *Je vais vous conter un conte même s'il fait jour. Ça ne fait rien si on attrapera des poux.*

- *On les a déjà attrapées, ça y est. Rétorquai un ouvrier au fond.*

Il était une fois, dans une forêt qui regorgeait d'animaux sauvages, trois bœufs. Ils étaient les seuls bœufs de la forêt. Il y avait également des lions, des tigres et des léopards. Ils désiraient tous les mangers. Mais unis à trois, aucun parmi eux n'osait les approchaient.

Un jour, le roi des animaux, se disait : « ces bœufs-là, il faut que je les mange. Mais ils sont trop gros, je ne peux pas les attaquer d'un seul coup, si j'attaque un, l'autre ripostera avec ses cornes, si le second me rate, je n'échapperai pas au troisième ».

Il est resté en cet état pendant un temps, ne sachant quoi faire, il est allé demander conseil au vieux sage, il lui a demandé :

Et les ouvriers criaient ensemble avec Lxewni :

- *Vieux sage, je demande ton conseil*

Le vieux sage lui procurait conseil. C'est à l'instant même que le lion est retourné chez les trois bœufs. Les bœufs, étaient chacun de couleur différente. L'un était noir, le second était rouge, et le troisième était blanc. Il commençait par le blanc et le rouge : « alors, vous les deux, l'un est blanc comme la neige l'autre est rouge comme le levé du soleil vous vous traînez avec le noir qui a gâché toute votre beauté »

- *Ils répondaient : « tu fais attention à ce que tu lui fasses du mal, c'est notre frère ». Le lion se taisait. Le lendemain, il retournait chez eux. Il persévérât, et fini par gagner leur*

Annexes

confiance. Le blanc et le rouge cédèrent leur frère noir au désir du lion, qu'il dévorait sous leurs yeux.

Un autre un jour il revenait, cette fois-ci, il est allé voir le blanc : « toi, tu es d'une beauté inégalée, blanc comme la neige, mais ton frère avec sa couleur rouge comme du sang a tout gâché. Si tu me laisse le manger je te débarrasserai de lui ». Il lui répond : « si jamais tu touches à un poil je te roulerai comme un oignon ». Le lion persévérerait et fini par obtenir ce qu'il désirait. Le blanc a cédé son frère au lion. Il le dévora sous ses yeux.

Le lendemain le lion revenait chez le bœuf blanc, il lui dit : « et maintenant, qui te reste dans cette vie ? Tes frères avec toute leur force ont été dévoré, et toi, de quoi tu es capable tout seul, dans cette forêt. Si tu acceptes, de préférence, je te dévorerai moi mieux que quiconque, c'est le roi des animaux qui te mangera ». Ne sachant plus quoi faire, il s'est rendu compte de sa vulnérabilité tout seul. Il s'adressa au lion : « tu m'as trahi ». Il lui répond : « tu t'es trahi par toi-même ». Il lui demanda : « mange moi alors à condition que tu commences par mes pattes ».

- *Une fois Lxewni s'est tu, aucun ouvrier n'a soufflé un mot. Il faisait un silence dans la cantine comme celui de la forêt. Celui qui trahira son frère, il se trahi lui-même. Un instant, ils sont revenus à la réalité. » Iḍ d wass (P140).*

Texte 2 : la fable du lion, du chacal et de la laie (« izem d wuccen d tileft »)

« Ziy d tidet, ayen yellan zik d isey tura am wakken yesley, ney maḍi yuyal d leib. Ayen i d-ğġan imezwura, annect tebyu tekkit yiwen wass ad d-yuyal ad d-yerzu fell-ay: zgan ttwessin, qqaren tuget n nniya dir-itt.

*“Yiwen wass, asmi tenger ddunit tikkelt tamezwarut, izem yeyra-yas i wuccen. Tuy tallit-
nni, imi negren yimdanen, heddren lewḥuc. Yini-yas:*

- *Twalaḍ akk lewḥuc i ay-d-izzin, seg wasmi yenger bu sin n yiḍarren ur tettfafeḍ ara yakk win ara tennay tmussni. Win i tlujeḍ, ad yesreerue, ad yesbeebue, uggay lefhama dayen teğġa tamurt. Eyya ad neg akken taxxamt ad iyi-twansed, nekk ad ak-wansej. Meqqar ad ak-afey, ad iyi-tafeḍ. Nekk ad iliy d agellid, kečč d lewzir ddaw-i!*

Yenna-yas wuccen

Annexes

- *Limer ur k-ugadey ara d tidet, imi k-ugadey dayen !*

Izem:

- *Acu ara tagadeḍ, yak nekk d agellid, keč d lewzir ddaw-i. Akken i ak-yehwa ara tilid!*

Uccen:

- *Ugadey ad iyi-teččed*

Dya izem yefka-yas awal, iεuhed-it ma yečča-t. Deg tallit-nni agellid deg yiles i yettwaṭṭaf.

Yenna-yas:

- *εuhdey-k ur k-ččiy alamma yewwi-tt-id rray-ik!*

Ruḥ a ddunit ma ad truḥed armi d yiwen wass imenna-t-id yebya ad t-yečč, acu kan yuggad lemεahda yefka. Yenna-yas:

- *Lluḥey, byiy ad ččey aksum, yerna ilaq ad rwuy.*

Uccen amcum amek ara yeg i rray-is: ma ur as-d-yewwi i yizem acu ara yečč, d netta ara yemmččen.

Yeffey s amaday. Iwala tileft annect ila-tt la tkess, yuḥa yur-s yenna-yas:

- *Acu akka txeddmeḍ, a yiwet n tileft?*

Tileft-nni terra-yas-d:

- *Twalaḍ-id la kessey !*

- Amek sidi-m izem d amuḍin yenṭer, kem yefka-yam wul-im la tkessed, kra i iteddun yef rebea, kra yettmuruden, kra yettferfiren rzan yakk fell-as, tura kem aql-akem la tkessed!Reffu n sidi-m yeweer! Acu ara yeḍrun yid-m asmi ara yekker yef yidarren-is!

Tileft meskint deg nniya-s, terra-yas-d:

- *Ur sliy ara s sidi yenṭer! Tura ad ddzey abrid-iw yur-s!*

Tekker tetṭef abrid s tazzla, ad terzu yef sidi-s yuḍnen.

Tekcem yer yifri, taf izem la yettmizḥid. Mi tt-id-iwala, inṭeg-d fell-as, yetṭef-itt deg umezzuy. Tinna tewwet deg tqebqabin-is, tessenser, terwel.

Uccen, netta yeqqim-as-d yef yiri n yifri, yezwar-as-d:

Annexes

- *Acimi akka i d-trewleđ?*

- *Ahh, a Muhend amcum, tkellexeđ-iyi, keč tennniđ-iyi d amuđin, netta yemmazeđ-d yur-i, igzer yakk amezzuđ-iw!*

- *Ziyemma-nni ziy, akken kan i kem-mazal. A nnger-im! D timengucin i yebya ad am-yeqqen. Fiwel uyal yur-s, ma ulac, ad akem-fatent.*

Dya tuyał meskint, tmeε d nniya d tibbuhelt, tikkwal ulac talast gar-asent. Yiwet n tiyyita kan i as-d-yefka yizem yer lqaε umezzuđ teyli din menteq. Yendeħ yer wuccen:

- *Fiwel ay acrik, azu-tt, tefkeđ ul-is ad zwirey deg-s.*

Yezzuyer-itt wuccen, yuza-tt, yekkes-d ul-is yečč-it netta. Mi t-yečča yewwi-yas-d ameslux-nni i yizem, yini-yas:

- *Axx a sidi, ečč ma ad teččeđ, erwu aksum yef yiman-ik!*

Izem yessaked tileft-nni, yufa ul-is ulac-it. Yereed:

- *Ay uccen, i wul-nni anida yella?*

Uccen yeqqim-as-d aemmađ, yerra-yas-d:

- *A sidi, ur tesa ara ul!*

- *Awah! Eni yella kra i d-ilulen ur yesi ul?*

- *A sidi, limer i tesa ul, mi tt-tewwteđ tikkelt tamezwarut temneε din ara tecaef. Ur d-tettuyal ara yur-k limer i tesa kra n wul!*

Tamacahut-a, mačči abrid ney sin i as-tt-id-wwiy i Waεali.

Netta yeqqar ulac am tira akken tciddint anecfu, agdud ur ncudd tira ad t-teddem tatut: annect yebyu yessider, yiwen wass ad yezzer deg-s, yiwen ma t-id-yemmekti.

Yelha win yettraun: atta-n dya tamacahut-a n tileft tesseg rareb nniya, tasuta tettağğ-tt-id i tayeđ armi d-teyli deg tmezzuyt n Waεli, uggay yebya ad tt-iger deg udlis-is, akken ara iger useggađ tasekkurt deg uqrab. Acu kan tamacahut d tasekkurt yeddren!

Tamacahut-nni yessen-itt Muhend Amezyan; ur d abrid ney d sin i as-tt-id-yewwi, degmi tt-yessen akken ilaq. Ameslay n Si Muhend-Ueli izga igellu-d s lfayda » =

Annexes

“C’est une vérité, l’échelle de valeurs est renversée, ce qui faisait à l’époque l’honneur des gens est devenu un défaut. Ce que nous ont légué les anciens, fera, sans doute, son retour : ils nous ont recommandé de ne pas trop faire confiance.

Une fois, à la première fin du monde, le lion appelait le chacal. A cette époque-là, l’homme avait disparu et les animaux avaient l’usage de la parole, il lui dit :

- Tu vois, tous les animaux avec lesquels nous vivions, depuis la disparition de l’homme, aucun parmi eux n’a la moindre connaissance. Les uns hurlaient, les autres mugissaient, je crains fort que le bon sens a disparu à jamais. Je pense que si on habitera ensemble, on se tiendra compagnie. On s’entre-aidera, moi je serai roi et toi mon vizir.

Le chacal répondait : - si je ne te crains pas oui, mais comme je te crains, je ne peux pas !

Le lion : mais tu n’as rien à craindre, moi je suis le roi et toi le vizir. Tu ne manqueras de rien !

Le chacal : je crains que tu me dévores.

Et le lion s’engagea à ne lui faire aucun mal. A cette époque là, l’engagement avait sa valeur. Il lui disait :

- Je m’engage à ne pas te manger, sauf si tu me manques de respect.

C’est ainsi que les jours s’écoulèrent. Un jour, le lion désirait manger le chacal, mais ne pouvant manquer à sa parole. Il dit au chacal : - j’ai faim, je veux manger de la viande et en grande quantité.

Le chacal mis dans l’embarras : s’il ne lui trouve pas quoi manger, il va la payer de sa tête, c’est lui qui sera la victime.

Il est sorti à la forêt. Il aperçu une grosse laie entrain de paître, il s’approcha d’elle et lui dit :

- Que fais-tu, laie ?

Elle lui répond : ne me vois-tu pas entrain de paître ?

- Comment te permets-tu ? ton seigneur le lion est malade, tous les animaux lui ont rendu visite, et toi tu es entrain de paître comme si de rien n’était, tu sais que s’il se fâche contre toi il devient dur, il va te faire subir des choses une fois il est guéri.

Annexes

Et la laie, toute naïve, lui répond :

- je ne savais pas que mon seigneur est malade. Je partirai en toute allure pour le voir.

Elle est partie, tout en courant, pour rendre visite au lion. Elle est entrée à la tanière, et elle tomba sur le lion qui était entrain de bayer. A peine il l'a aperçue, il sautait sur elle, il l'a prise de l'oreille, mais elle réussit à se sauver.

A l'entrée de la tanière, le chacal, l'intercepte :

- Mais pourquoi fuies-tu comme ça ?

- Tu m'as menti, le lion n'est pas malade ! il m'a attaqué, j'ai failli être dévoré, il m'a arraché une oreille !

- Mais pourquoi toute cette panique, tu ne veux pas changer de conduite ! il veut t'offrir des bijoux, retourne avec qu'il change d'avis.

Elle est retournée, la pauvre. L'innocence, l'avidité et la naïveté, qui n'ont pas de frontières entre elles ont fini par la vaincre. Le lion, en un seul coup, il la tuait sur le champ. Elle est devenue inerte. Il appela le chacal :

- Fais vite, épluche-la et donne-moi le cœur, par lequel je commencerai mon repas.

Le chacal traîna la dépouille de la laie, il la dépouile il mangea son cœur en premier. Ensuite, il apporta la dépouille au lion :

- Prends mon seigneur, mange à ta guise, profite-en !

Le lion vérifia, il ne trouva pas le cœur de la laie. Il cria :

- Je ne trouve pas son cœur ?

De l'autre coté, le chacal lui réplique : elle n'a pas de cœur, mon seigneur.

- Y a-t-il un être vivant qui n'a pas de cœur ?

- Si elle en avait un, elle aurait du se sauver lorsque tu l'as attaqué la première fois. Elle n'aurait jamais retourné une deuxième fois si elle en avait un.

C'est plus qu'une fois que je lui contais ce conte.

Annexes

Lui ,il dit qu'il n y a pas meilleure que l'écriture pour conserver la mémoire, le peuple qui n'est pas attaché à l'écrit il s'exposera à l'oubli : il pourra résister autant qu'il voudra, mais il va finir par céder, et être oublié.

Écrire, ça ne peut être que bénéfique : tiens l'exemple de cette laie victime de sa naïveté, elle est légué de génération en génération, jusqu' à ce qu'elle tombe dans l'oreille de Waali, je crois qu'il veut la mettre dans son livre, comme un chasseur qui met dans la sacoche son gibier.

Ce conte là, le connais Mohand Ameziane, il lui raconter plusieurs reprises, c'est pour cela il la connaît très bien. Le discours de Si Mohand Ouali, il est toujours bénéfique ». Tagrest uryu (p166).

Texte 3 : le conte de l'homme et de l'ogresse (« aragz d tteryel »)

« A ddunit i ifukken, zik argaz mi yeffey tafrara ur d-ikeččem ara s axxam alamma yeyli-d yid. Tajmaet teččur, tqeyyilen deg unebdu, tawazen deg tegrest. Melmi i d-tekkid syin tezga tezzeyzey, tura d tilemt, yetsuđu deg-s wađu. S tejmaet i emmrent, s tejmaet i xellunt tudrin. D tajmaet iyef tebna taddart. Taddart ideg ulac tajmaet ur tettusemma ara d taddart. Akka seg wasmi werɛad teemir tmurt, asmi tella d tizgi teččur d lewħuc, s tejmaet i tbeddu taddart. Amezwaru ara d-yawđen ad yefren tiyilt iwalan, ad isres dinna iman-is. Iđ-nni amenzu ara yers dinna, ilaq ad issali anida ara yeddari. Tuy zik tamurt-nney teččur d lewħuc: izmawen, iyilasen, kra i igezzmen tacriħt. Anida ara sriħen amdan, ad ttezzin ad rennun alamma ččan-t.

Qqaren-d amezwaru i d-yusan yer tiyilt-a nezdey, zzayla-ines d izem: irkeb-it-id! Netta d ayyul i d-irkeb! Acu, qqaren d izem iwakken ad tali lhiba-s. Mi isres tteebga anida flayet tiyilt, yezzi-yas-d s tmes: ddeb n lewħuc d times. Yerna mi d-yeyli yid, times ad tuyal d afensu, ma yella umdan yellan agemmađ, tura ad t-id-iwali.

Deg tallit-nni, mačči d lewħuc kan i ittilin deg tzegwa, zgan dayen tteryul d yiwayzniwen. Tura deg ugerbuz akka am nekni, sin n yidarren d sin n yifassen, acu d tizegwa ay zeddyen. Ur bennun ixxamen, ur trebbin lmal, ur ssayayen times. D aksum zegzawen ay tetten. Deg uzal gganen, tteffyen mi ara d-yeyli yid. Ad leħhun ad sriħiyen, kra n wanida

Annexes

tella rriħa n uksum ad ten-id-tawed. Aksum ħemmlen nezzeh d win-nney, nekkni s warraw n tmeṭṭut! yur-sen win yeččan mmi-s n tmeṭṭut ad t-id-tali lefhama.

Id-nni, mi isres taekemt winna i d-izwaren ħer da, werxad yezzul, mi as-d-tessawel! Acu, win yezžullen ur as-tezmmar ara. Deg tallit-nni win yettzallan ur ibeyyed, ur ixeddem deg wayen n dir: mačči d menwala, win yettzallan! Tluħa-t-id agemmađ, mi tsellem fell-as , Tenna-yas : “deg leenaya-ak d tin n win i k-id-issawđen ħer da, ma ur iyi-teğğid ad nsey deg tseddarit-inek”.

Tteryel tettbeddil udem. Deg zzin akken i as-yehwa ara tili: tura tuħal-d d tallest, cbaħa am ṭurrit deg rreħma. Mi tt-iwala winna, yeffey-it leeqel! Yeldi asergel, yunef-as tekcem-d ħer tseddarit-is. Ħas akken tikli n yiwen wass, ulac tudrin, ansi ara d-tekk tura tmexluqt-a? Ddreylent wallen-is. Yini-yas: “ansi-d-tekkid lawan-a?d tarewla i d-rewled i uxxam-nwen?”

Tinna tewwi-yas-d yiwet n teqsit, dayen ur nkeččem deg tewwurt. Yerna netta yumen-itt. Mačči deg leeqel-is i illa : zzin yesderyil ! mi tfukk ameslay, dya yefsi. Yuħal d agrud ħar yifessen-is. Yenna-yas : « ad kem-ayey!” tinna:“ akken i k-yehwa! Acu, ar ad nečč imensi!”.

Mi tetten imensi, ayen i as-imekken tesged-it, ayen i as-imekken tesegd-it. Tečča seba n lgelbat n seksu, tedhen-iten s seba n yimudden n zzit, terna seba n yimesluxen n yikerri. Teswa seba n yiyeddiden n waman. Ayen i d-iwwi d aewin n useggas nettat tečča-t deg tiremt. Mi tfukk učči teggurree-d ansi i k-yehwa ad as-d-tesled. Agurree-nni yewwi aylayal, yewwed armi d adrar yuħal-d, amzun d rreud, lebraq ulac.

Mi tessusem. Dya argaz-nni isell i yizgaren srugmuten, iħyal sreerueen, akraren sbeebuēen tfukk tuffza, iqelwacen smermuyen. Yerna deg tezgi ulac lmal n urebbi. Yerna zzhir-nni yakk amzun deg uēebbđ-is i as-d-yennulfa. Yenna-yas:« txil-m ma ur iyi-d-tennid, ansi d-yetsuyu lmal-a i wumi selley ! ».

Terra-yas : « Mi yuli wass ad ak-iniy!”.

Winna yuħal yufrar-d deg lewhama-nni deg yezzer. Tengugi-yas nniya, ikcem-it wemcekki. Mi d tafada n yiđes, yenna-yas:“ nekk d lmumen i lliy, ilaq-iyi ad zewğey zzwagħ n leħlal! Iħi, qbel ad kem-ayey, ilaq ad nyer lfatiħa! Ur sekcamey leħram s axxam-iw!”

Tinna tugi-yas ad iyer lfatiħa. Ma tesla i lfatiħa, cbaħa-ines ad tefsex. Ad tt-id-yuħal uglimis i kerzen leqrun. Ad tt-id-uyalen uglan-is yezzađen iħsan ad tt-id-uyalen, iyallen i iqelleen izemran. Ad tt-id-uyalen imezran yellan d izerman.

Annexes

Dayen tura argaz-nni am win i as-d-yewwin tamezzuyt, ma ur yeħric ara yemmečč uqerru-s: amek tura cbaħa am ta, deg yiđ iman-is gar lewħuc deg tezgi, tečča aewin n useggas ur terwa, tugi awal n Rebbi!”

Tettef-itt telwawať. Tluya-yas-d. Awal-is mačči d winna n seg llina mi d-tewweđ amzun seg wannu i d-iteffey: “ a mmi-s n medden, ġiwel efk-iyi-d kra n zzit ad dehney imezran-iw!”

Yugad ad as-yini ulac. Yekker iħettet-d yak sebħa n yimudden-nni n tesgerger, yawi-yas-d zzit-nni.

“Ay argaz, qqen allen-ik, ġur-k anida i d-tyelli tmuyli-k deg-i, ney berray deg uqerru-yiw” ma deg wul-is, terna: “ ad k-ččey, ad ččey tamurt iyef tetteđduđ!” .

Yeqqen allen-is. Nettat tekkes tuqqna, tebda tdehhen acebbub-is. Ziy acebbub-is mačči d inzađen, amzun ddren, simal mecħen zzit simal lleyyun! Yeğġa-tt armi cwiť ad tfakk adhan, yeddem asafu, imekken-as-tt yer uqerru-s, tendeh deg-s tmes. Tekker terwel, tsuy : “ay argaz, texdeesed-iyi!”.

Netta yerra-yas : “ d kem i ixedħen iman-im! Tnekred tagella d lemleħ!”.

Tteryel tamcumt terwel metwal taza. Tessemdi aqerru-s. Tujal tedħa-yas i urgaz-nni :” akken i yi-tesseryed ara reqqen warraw-ik dderya n dderya n dderya-k...!” tewwi-tt akken d afezzir.

Tedħa, yerna tħuza. Arrac-nney ar tura, ur mnisen deg tmeryiwt. Ma ur ryan ara deg temzi, ad ryan deg temyer-nsen. Wa yerya s tmes, wa yerya s waldun! Wa yerya deg wallay, wa yerya deg tasa, wa yerya anida ur yemmal!

Anida i yi-d-tufiđ batey, amezwaru-ayi-nney, limer d izem i d-irkeb d tidet, amek armi ur yečča ara tteryel-nni? Ad isseqeđ Rebbi nniya. Nekk ad d-iniy d ayyul i d-irkeb, am netta am menwala. Limer d izem, yili yečča tteryel-nni »

« La vie n'est plus ce qu'elle était avant, jadis, l'homme quittait la maison à l'aube, et il ne rentre qu'une fois la nuit est tombée. L'assemblée était fréquentée, on y faisait la sieste en été, et on veille en hiver. Il y a tout le temps des gens, ce n'est plus le cas maintenant, il n'y a que le vent qui souffle. Le village existe grâce à l'assemblée, et c'est à cause de l'assemblée qu'ils se vident. Le village se construit autour de l'assemblée. Le village qui n'a pas d'assemblée ne peut prétendre être un village. C'est ainsi avant même l'avènement de

Annexes

l'homme, à l'époque où il n'y avait que des animaux sauvages, la construction d'un village commence par la construction de l'assemblée.

Le premier arrivant doit choisir une colline bien exposée et il s'installe. A la première nuit qu'il passa, il construit un abri. A l'époque il y avait pleins d'animaux sauvages : des lions, des tigres, et d'autres animaux carnivores. Là où ils sentent l'odeur d'un être humain ils ne le lâchent pas jusqu' à le dévorer.

On raconte que le premier arrivant à cette colline, sa monture était un lion : il le montait. En réalité c'était un âne qu'il montait ! Seulement, on dit c'était un lion pour lui procurer du respect. Une fois il avait déposé son ravitaillement au sommet de la colline, il l'entoura avec du feu : l'ennemi juré des animaux sauvages. En plus, à la tombée de la nuit, le feu devient une lanterne, si quelqu'un se retrouve de l'autre versant, il le verra.

À cette époque là, il n'y avait pas que les animaux sauvages, ils y avaient aussi des ogres et des ogresses. Ils ressemblaient, dans leur physionomie, aux êtres humains ; ils ont deux jambes et deux bras, mais ils habitent la forêt.

Ils ne construisent pas de maisons, ils n'élèvent pas de bétails, et ils n'allument pas de feu. Ils mangent la viande crue. Dans la journée ils s'endorment, ils sont des êtres noctambules. Ils reniflent le sol à la recherche de la moindre odeur de viande fraîche. La viande prisée le plus c'est celle des hommes, nous les enfants des femmes ! Pour eux, celui qui mangera la viande de l'homme sera intelligent.

Cette nuit-là, dès que le premier arrivant déposait sa charge, il n'avait pas encore fait sa prière, elle l'appela. Seulement, celui qui a fait la prière elle ne peut pas le tromper. A cette époque-là, celui qui fait la prière, n'est pas corrompu et ne fait jamais de mauvaises choses : ce n'est pas une personne ordinaire celui qui fait la prière ! Elle l'appela en lui demandant : « je t'en supplie de me laisser passer la nuit dans ton abri ».

“ L'ogresse se métamorphose. Elle peut devenir très belle : elle s'est métamorphosée en une femme, belle telle uneau paradis. A sa vue, l'homme perdait la tête ! Il ouvrait et la laisse entrer dans son abri. Distant à une marche d'une journée, il n'y avait pas de villages d'où elle peut arriver cette femme ? Elle l'a aveuglé. Il lui demandait : « d'où viens-tu à cette heure-ci, tu t'es évadé de votre maison? ».

Et elle lui raconte une histoire complètement irréaliste, mais il l'a cru. Il n'est pas en possession de toutes ses qualités morales : la beauté rend les gens fous. Quand elle a fini son

Annexes

histoire, il était aux anges. Il est devenu comme un petit enfant entre ses mains. Il lui dit : « je veux t'épouser ! », elle lui répond : « c'est comme tu veux ! Mais il faut qu'on dîne avant ! ».

Pendant le dîner, tout e qu'il la lui donne elle l'avale, elle avale sans cesse. Elle manger sept mesures de couscous, qu'elle a assaisonné avec sept litres d'huile, elle a mangé aussi sept dépouille de mouton. Elle a bu sept outres d'eau. Tout le ravitaillement d'un an, elle l'avait mangeait en un seul repas. A la fin du dîner elle a ronflé avec un son qui atteignait toute la région. Il est arrivé jusqu'à la montagne il a fait un écho, comme un torrent sans éclairs.

Lorsqu'elle a fini son dîner, elle se taisait. Et cet homme là entendait des bœufs qui mugissaient, des ânes hurlaient, des moutons rugissaient, des boucs beuglaient. En plus à la forêt il n'y a point d'animaux domestiques et les sont se produisaient dans son ventre ». il lui demandait : « je t'en supplie de m'expliquer d'où viennent tous ses sons que j'entends ? ». Elle lui répondait : « je te le dirai à la levée du jour ! »

L'homme se réveilla de l'illusion dans laquelle est plongé. Il commence à avoir des soupçons. Avant d'aller se coucher, il demandât : « moi je suis croyant, je dois me marier selon la loi, avant de t'épouser, il faut qu'on lise la fatiha ! je ne peux me permettre d'introduire un pêché chez moi ! ».

Elle refusait de psalmodie la fatiha. Si elle entend la fatiha, sa beauté disparaîtra. Elle se recouvre de sa peau. Ses dents qui broyaient les os. Les bras qui arrachaient les oliviers. Ses tresses qui sont en réalité des serpents.

Il se rendait comte qu'il était trompé, s'il n'agit pas vite il sera dévoré : comment se fait-il, une beauté pareil, en plein milieu de la forêt, toute seule, et elle a mangé le ravitaillement d'un an et elle refuse la parole de Dieu ? »

Paniquée, elle l'appelle. Sa voix n'est plus la même, on dirait elle appelle du font d'un puits : « passe-moi de l'huile pour mes tresses ».

Il avait de lui dire je n'ai plus. Il essuie les ustensiles pour récupérer ce qui restait de ce qu'elle a ingurgité. « Ferme tes yeux, je ne veux pas que tu me regarde, je vais dévoiler ma tête » mais au fond elle se disait : « je vais te manger et je mangerai le sol sur laquelle tu foule ».

Il fermait ses yeux. Elle dévoilait sa tête, elle commençait à caresser ses tresses. Finalement ce ne sont pas de vraies tresses, ce sont des créatures vivantes, elles commençaient à leur

Annexes

tour à sucer de l'huile ! Avant de terminer, il lui jette un flambeau sur la tête, et elle prit feu. Elle s'est enfui tout en créant : « tu m'as trahi ! ».

Lui répondait : « tu t'es trahi toi-même ! Tu n'as pas respecté mon hospitalité ! »

Et l'ogresse s'est sauvée en direction de la forêt. Pour éteindre le feu. Elle injurié : « vos enfants seront brûlés et les enfants de es enfants aussi, comme tu m'as brûlé ! ».

Et son souhait s'est réalisé. Nos enfants, ne sont pas épargnés par le feu. S'ils brûlent à l'enfance ils brûlent à la jeunesse. Les uns sont brûlés par le feu, les autres par les balles. L'un dans sa tête, l'autre dans le foie, et d'autres là où ils s'attendaient pas !

Ce qui me laisse perplexe, c'est que notre premier arrivant, si c'était un lion qu'il avait monté, il aurait attaqué l'ogresse ? on est naïfs ? Moi je présume que c'est un âne, comme tout le monde. Si c'était un âne, il aurait mangé l'ogresse ».Ass-nni(p 149-152).

Texte 4 : le conte de la vieille et de son fils (« tamyart d mmi-s »)

“Hekkun-d deg zzman n zik, yiwet n temyart trebba-d mmi-s armi meqquer. Irra-yas lxir aṭas. Yernu mačči abrid ney sin i tt-id-imnee seg lmut: deg lawan-nni tamurt teččur d lewḥuc, tteryel d yiwayzniwen. Win ur nezmir ara i yiman-is, amyār bla lwali, ur yettidir ara. Tamyart-nni d mmi-s llan xedmen akken taxxamt, nettat telha d uxxam, netta yeena berra. Qqimen akken deg sin ddeqs n yiseggasen. Yiwen wass tenna-yas: “a mmi , tura d lawan ad k-nerr aqerru!”. Inn-yas: “irbeḥ!ayen i d-teqdiḍ nekk qebley-t!”. tetṭef abrid, texdeḥ-as-d. mačči yiwet n taddart ney snat ay tnuda. Kkes-d anda ur tewwiḍ. Taqcict i as-d-sneeten mačči d tin. Ta txuss deg ssifa, tugad ad as-tenfu mmi-s seg uxxam. Ta bezzaf i tecbeḥ tugad ad as-t-tekkes dayen. Akken qqaren ta d ayrum n yigellilen, ta d ayrum n yinebgawen. Nettat d ayrum n yiεeggalen ay tettnadi: taqcict ara yilin gar-asant, tin ur necbiḥ aṭas, tin ur necmit.

Akken akken, armi d yiwen wass, tenna-yas: “dayen a mmi, tura qrib d tameyra, ufiy tin i ay-ilaqen”. Inna-yas: “d rray-im!” Tedda-d teslit, seččen fell-as. Ferḥen medden. Cwiṭ kan mi tēdda tmeyra, tanna-yas i mmis: “d iri-tt”. Inna-yas: “d rray-im! zzeε-itt kan tura imi uread tebdi dderya”. Nettat tislit-nni, yuy-itt lḥal terfed ussan-nni kan mi d-tedda. Asmi izra

Annexes

urgaz-is, yuyal ibedd yid-s atas, ur ittakk ara fell-as afus. Mi as-d-tebda yemma-s awal, ad as-yini: "d rray-im! D kem i tt-id-yewwin! Tura tameṭṭut s uebbbuḍ!"

Akken akken, tuyal temyart tamcumt tuyes:mmi-s ezizen fell-as, ibeddel-itt s twerdanit. Yiwen wass teqqim i yiman-is deg tezgi, afus yef lḥenk, la tettru amzun iyli-d fell-as yigenni. Ata, iluea-tt-id yiwen umsebrid, yenna-yas: "deay-kem s Rebbi, ma ur iyi-d tenniḍ d acu i kem-yuyen, a tameṭṭut".

Tenna-yas: "lemmer ur iyi-d-tedeḍ s Rebbi akkken i axir, mi akka, ayen yellan ad ak-t-id-ḥkuy".

Teḥka-yas-d kra yellan. Inna-yas umexluq-nni: "daya kan?" Tenna-yas: "daya!". Inna-yas : "yya, ay-iyi!". Tay-it temyart-nni, tewwi-t-id yid-s s axxam.

Tameddit-nni, mi d-uyalen uqcic-nni d tmeṭṭut-is seg lexla, afen-d argaz annect ila-t deg uxxam. Tenna-yas temyart tamcucmt: "uyey-t! d argaz-iw". Aqcic-nni d tmeṭṭut-is susmen.

Mi d-iwwed yid, tamyart tenna-yas i urgaz-is: "kker, ečč-iten". Ziy yuy lḥal argaz-nni d awayzeniw.

Inna-yas: "akken byuy iliy d awayzeniw, mmi-m ur as-zmirey ara!zeddig wul-is, ur as-zmirey ara". Tenna-yas: "i lemmer ad ak-t-id awiy icudd?". Inna-yas:" ma icudd ad as-izmirey. D acu kan, ilaq ad as-teqqneḍ allen-is s uceṭṭiḍ. Ur zmirey ara i tmuyli-s. Ma yessaked-iyi-d ad yefsi lḡehd-iw, acku ul-is d azedgan".

Azekka-nni tenna-yas mmi-s:

- *A mmi, lemmer ad d-yas uwayzeniw ad ay-yečč, amek ara nexdem, ur tezmireḍ ara ad ay-tmened, la nekk la temṭṭut-ik.*
- *Ur ttaggad, mraw n yiwayzeniwem zemrey-asen.*
- *Ihi a mmi, yya-d ad zrey ma tḡehdeḍ, ad ak-jerrbey.*
- *S wacu?*
- *Ad ak-ciddey ifassen-ik s temrart ma tessensred-d dya tzemred i yiman-ik, imir-nni ad ttekley fell-ak.*

Teddem-d temyart-nni aggu n leḥrir tcudd-as ifassen-is, tini-yas:

- *Aha, tura sefsi-d ma tzemred !*

Annexes

Ihmez ifassen-is, isfezwi akka d wakkin, dya yeqqres waggus-nni n leħrir.

- Ihi, tura a mmi ttekley fell-ak.

Iđ-nni yenna-yas uwayzen-iw:

-yak nniy-am, mmi-m ur as-zmirey ara. Tazmert-is d tin n mraw n yirgazen ney ead. Ittban deg tmuyli-s.

Tenna-yas: - Rġu, ar d yali wass.

Azekka-nni, aqcic ikker-d yer ccyel-is, ma d tamɣart teena aggus-nni n leħrir, tger-it deg zzit. Acu leħrir, mi ara yebbey deg zzit ad yebbey setta ney sebea n wuḍan, yiwen ur as-izemmer ad t-yesseyres. Armi setta ney sebea n wuḍan d wussan, tamɣart tluɛa i mmi-s:

- A mmi, byiy ad eerḍey dayen lġehd-ik. Abrid-a aggus setta n wuḍan d setta n wussan i t-sensey deg zzit. Ugadey ur tezmireḍ ara ad tessefsiḍ.

Teddem aggus-nni, tcudd-as yes-s ifassen-is yer deffir. Yeereḍ meskin amek ara t-isseyres, ney amek ara d-issenser, ulac. Inna-yas :

- A yemma , fsi-yi-n kan, abrid-a ur zmirey ara.

- Qim akken, tura ad d-uyaley.

Tewwi-d awayzen-iw-nni , tenna-yas:

- ečč-it

- Inna-yas: qqen-as allen s thendit. Aqcic-nni inna-yas iuwayzenn-iw:

- Lemmer ur ttwarzey ara, mraw am kečč ur iyi-zmiren ara. Imi akka i d-tusa, xdem ccyel-ik. Seg yemma i yi-d-tekka!

Llan wid i d-iqqaren ičča-t uwayzeniw-nni. Llan wid i d-iqqaren mi asen-d-tesla teslit, tebra-d i wuccayen, awayzeniw irwel, aqcic imnee » = « On raconte, qu'aux temps anciens, une vieille a élevé son fils jusqu'à ce qu'il devenait un home. Il veillait sur sa mère convenablement. Il la sauva à maintes reprises d'un mort certaine : à cette époque là, il y avait pleins d'animaux sauvages, des ogres et des ogresses. C'est quelqu'un est diminué physiquement, un vieux sans assistance ne vivra pas. Elle s'occupait du ménage, lui, s'occupait des travaux dans les champs.

Annexes

Ils vivaient ainsi plusieurs années. Un jour elle proposait : « fils, c'est le moment de te marier ! ». Il répondait : « comme tu veux ! Je n'ai aucun empêchement ! ». Elle parti lui chercher une fiancée. Elle a fait le tour de tous les villages. Toutes les filles qu'on lui montre ne satisfaisaient pas son choix. L'une manque de beauté, l'autre risque de faire fuir son fils de la maison. Il y en a une autre, très belle, elle risque de lui arracher son fils. Comme à l'adage, l'une est la galette des pauvres, l'autre est la galette des riches, mais ce qu'elle recherche c'est la galette des gens ordinaires ; une fille médiane, ni très belles ni très laide.

Ainsi de suite, un jour lui annonce : « bientôt c'est la fête, j'ai trouvé la fille qui nous conviendra ». Il répond : « comme tu veux ! ». La mariée est arrive, ils sont fait une fête. Les gens étaient heureux. Quelques temps après la fête, elle déclare à son fils : « elle ne me plaît pas cette femme ». Il répond : « comme tu veux ! Tu n'as qu'à la répudier avant qu'elle ait des enfants ». Tandis que, la mariée, était enceinte aux premiers jours de son mariage. Lorsque son mari appris cela, il refusait de la répudier. Dès que sa mère commençait à lui parler de divorcer sa femme il lui répondait : «c'est ton choix ! C'est toi qui as décidé ! Elle est enceinte ! ».

Ainsi de suite, la vieille femme perdait tout espoir en son fils qui l'a changée avec une étrangère. Un jour, pendant qu'elle était à la forêt, toute triste, elle commençait à pleurer comme si elle venait de tout perdre dans la vie. Un étranger lui adressait la parole : « je t'en prie de me raconter ce qui te fais mal ».

Elle répondait : « si tu m'as pas supplié ça aurai été mieux, mais puisque c'est le cas, je te raconterai tout ». Elle lui a tout raconté. Et il la demande au mariage, elle accepte, et elle rentre avec lui à la maison.

Le soir, de retour des champs, son fils et sa femme, se retrouvèrent face à face avec l'étranger. La vieille leur disait : « c'est mon mari ! On vient juste de se marier ! ». Son fils et sa femme sont restés bouches baies.

A la tombée de la nuit, la vieille demandait à son mari, qui était en vérité un ogre : « mange-les ».

Il répondait : « quelque soit ma force, quoi que je sois un ogre, je ne peux pas vaincre ton fils ! il a un cœur sain, je ne peux pas le battre ».elle rétorquai : « et si je te le ramènerai mains liées ? ». Il répondait : « s'il a les mains liées, ça sera plus facile. Seulement il faut lui

Annexes

bander les yeux. Je ne peux pas résister à son regard. S'il me fixe je perdrai toute mes forces, parce que son cœur est sain ».

Le lendemain demandait à son fils :

- *Fils, si jamais un ogre viendrait nous manger, comment allons-nous faire, tu ne peux pas nous sauver, ni moi ni ta femme ?*
- *N'aie pas peur, je pourrai vaincre dix ogres réunis à la fois.*
- *Viens donc, je vais tester ta force*
- *Avec quoi ?*
- *Je lierai tes mains avec une corde, si tu arriveras à te libérer, à ce moment-là, je pourrai compter sur toi.*

Elle prit une ceinture en soie, elle lui lie les mains, et demande à son fils :

- *Dénoue la corde, si tu peux !*

Il s'est débattu un peu, à gauche et à droite, il s'est libéré de la corde à soie.

- *Maintenant, je suis rassurée.*

Dans la nuit, l'ogre disait :

- *Je t'avais prévenu que je ne peux pas vaincre ton fils. Il a la force de dix hommes réunis ou plus. Je l'ai reconnu dans son regard.*

Elle lui a répondu : «attends demain ».

Le lendemain, son fils se vaquait vers ses taches, mais sa mère prenait la corde en soie, elle plongée dans de l'huile. La soie , si elle reste plonger dans de l'huile durant six ou sept nuits, personne ne pourra le dénouer. Une fois les sept jours écoulèrent, la vieille appela son fils :

- *Fils, je veux tester encore une fois ta force. Cette fois-ci, la corde je l'ai plongée six ou sept nuits dans de l'huile. Je crains fort que tu ne pourras pas te libérer.*

Elle prenait la corde, et elle lui lie les mains en arrière. Il tentait de se libérer ou de se détacher, mais en vain. Il disait à sa mère :

- *Mère, détache-moi, cette fois-ci je ne peux pas.*
- *Reste où tu es, je reviendrai.*

Annexes

Elle emmena l'ogre, et lui ordonne : « mange-le ».

- *Bande-lui ses yeux avec ;;;. Le jeune homme lui disait :*

- *Si je n'ai pas les mains, dix comme toi n'auront pas pu me vaincre, mais puisque c'est comme ça, fais ce que t'a à faire, tant pis, c'est ma mère qui m'a trahi !*

Il y en a ceux qui disent que , le jeune homme a été dévoré par l'ogre, il y en a ceux qui disent que sa femme avait chargé les hyènes, et elles avaient attaqué l'ogre , et le jeune homme a été sauvé ». (iḍ d wass)p 172.

Texte 5 : le conte du roi et de sa femme (« agellid dtmeṭṭut-is »)

« Yella yiwen ugellid, ḡas agellid kan d Rebbi, seg wansi tebda kra yellan d ayla-ines. Ihi, ur t-ixuss wara, ama deg wayla ama deg dderya, yedder deg rrbeḡ yufa-t, armi d asmi d-irna tameṭṭut d tamezzyant tif tidak n tirga. D tamezzyant maḍi, s waṭas i tt-yugar deg leemer. Asmi tezri tmeyra, mi t-twala akken ilaq, terwa-t tmuyli, yeffey-itt leeqel. Argaz, ḡas d netta i d agellid, wesser, yennul azizwu, mačči d lemtel-is, nettat werεad nebda ddunit.

Cwiṭ cwiṭ tebda trewwi ṭṭbiea-s, tgerren ḡas ulac ssebba. Terra-yas ddunit d taberkant i ugellid-nni. Mi d-icawer, yal wa acu i as-d-yefta. Armi yemlal d yiwen umyar azemni, yenna-yas:

- *Tgemmen i kra. Ma ur as-tekkireḍ ara zik, tameṭṭut-a ad teglu s uqerru-k!*

Imeddaḡen yezgan yid-s, nutni kesnen amyar azemni, limer ad afen ad ččen aqerru-s, nnan-as i ugellid:

- *Amexluq-a ur yessawal ara i rrbeḡ, yir l fal yezga deg yimi-s!*

Agellid uyfil, d imeddaḡen-nni iwumi yuy awal, iger azemni-nni deg tesraft.

Tameṭṭut, yekkes-d amek ur as-yexdim, ulac ṭṭbel ur yewwet, anida i teqqen i tebra. Yiwen wass, usan-d imawlan-is ad tt-zren, afen-tt-id tuser aksum, tuyal amzun d tidmimt. Nnan-as:

- *Ay aḍeggal, acu i yuyen yillit-ney?*

Yerra-yasen:

Annexes

- *Ur zriy ara. Ula d nek tufam-iyi batey.*

Imawlan n teqcict-nni ur hennan ara. T̄t̄fen yellit-sen deg teymert, armi asen-d-tenna tidet yellan.

- *Argaz iwumi i yi-tefkam mačči d lemtel-iw! Udem-is yekmec akk yugar aɣerwas yerna yeččur d timmas, zgant fell-i ssursuđent.*

Akken llan dinna, am win i ten-id-yekksen seg wannu. Annect-a dayen i isehlen! iđulan zzin i uđeggal, ulac ađđan ur nla asafar.

Werɛad yuli wass mi ffyen iberrađen, ulac taddart, ulac ssuq ur wwđen:

- *Agellid-nney yuđen ađđan d ameqqran, win ara t-yessejgin ad t-yeynu, ma yeyna-t Rebbi!*

Bdan-d medden ttenyalen-d yer yiyrem yezdey ugellid. Kra n wanida yella uđbib yewwew-d. Wa tewwi-t-id tasa, wa yewwi-t-id t̄t̄meɛ. Aneggaru d win i d-tewwi tewnef!

Akken akken, ađbib ara s-yefken ddwa, mi iwala ur yufa ara yur-s, agellid ad as-yegzem aqerru. Armi negren yiđbiben yellan deg tmurt-is, yiwen ur d-yegra. Yuđal yuyes, ma d aqerru-s netta, simal simal ikemmec, timmas rennunt-d!

Deg tallit-nni ulac les antibiotiques akka am tura !Zrin wussan, agellid irekkem, temađđut-is tgerren, armi s-teffey ul dayen. Nniqal ad as-ibru, yuđal yuggad agdud ad as-istemmi “agellid tugi tmeđđut”; ad yeqqim akken deg umezruy, wa ad t-yeqqar i wa, ad icemmet ađar-is. Nniqal, yebya ad tt-yesfed, acu, yuggad imenyi d yiđulan, tura mačči am zik tazmert-ines, yulwa yerna meqquer.

Yiwen yiđ, yestebteb-d yiwen yilemzi yer yiyrem. Ldin-d tawwurt yimđifen. Ddan-tt fell-as, yillen d aɛeđđar i d-iger ubrid deg yir lawan, iereq-as-d yur-sen!

Ŷas akken yenna-yasen: “nekk d ađbib i lliy!” yiwen ur t-yumin seg wakken yerka akk, iceđđiden cerrgen, icubay ččan udem. Yettak-d afuđu yekkat yer tirest: gren-t yer uđdaynin ar d yali wass.

Mi yuli wass, yesla ugellid yes-s. Wwin-as-d amexluq-nni imi d ađbib i yella. Mi t-iwala ugellid yetterdeq d tađsa, yenna-yas:

-Anagar kečč i yi-d-yegran ad awiy ddnuw-ik, a yiwen yiddew! Uggay teččur-ak!

Aqcic yerra-yas:

Annexes

-A sidi, aqerru-inek yekmec yakk, yerna yuḍen aṭṭan dayen ur iqebbel leεqel, arseḍ, timmas.

Agellid mi t-id-isenfed akken, yufrar-as uyīḍi-nni i t-iyāḍ. Ikad-as-d deg ufus-is dayen i yura.
Yebbehber:

-Siwzel ameslay, yiwel, sken-ay-d ma yella kra tessneḍ!

Winna:

- Tameddit-a, aqerru-inek ad yettiriq am wurey, ma yebya uḥnin, ma byan ssadat d lawliya!

Iger tiyri, wwin-as-d ayen i as-ilaqen d dduzan rnan-as-d tēebga n wurey. Isay times, iger urey-nni yur-s. Yeqqim dinna armi yefsi, yuyal tecnen cennun amzun d arekti yerwan aman.Syin, ibda imessel, ibennu aqerru s wurey-nni, igerrez-as allen, igerrez-as tinzar, igerrez-as tawenza. Lḥasun mi t-ifukk, ccbaḥa am tin dayen kan!

Mi t-iwala ugellid, isuy:

-Akka i d aqerru! Akka i t-biyi!

Ijmeε-d yakk medden. Inced-d iqriben-is anida ma llan, icenga d yiḥbiben: brasmen deg uqerru n wurey. Zzin-asen-d i ugellid d uqcic-nni.

Winna iheyya-d aqerru, isres-it-id tama n ugellid. Syin iger afus-is yer teylewt, yeddem yiwen ujenwi annect ila-t. Mačči d ajenwi, d asekkim yemsed i sin yidisan. Iga-yas akka d wakka, s uḍaḍ-is ma yemsed umyar!

Agellid am wakken ikcem-it ma, yuggad, yini-yas:

- Gur-k anida i yi-tqerrḥeḍ! Ma teqreḥḍ-iyi ad tendemmed.

Winna:

- Ma qreḥey-k, tettsalaseḍ sifeg-iyi aqerru!

Agellid:

- Ihi, atta-n yur-k!

Iwwet-it akka s yiwet n tiyyita, agellid yufeg-as yixef aghemmaḍ i tuyat-is. Winna isres aqerru n wurey yef tteḡḡa. D tidet ur yeskaddeb ara. Aqerru ajdid yettirriq, ccbaḥa yecbeḥ, yerna ur t-yeqriḥ ara. Aqerru d urey ma d tudert ulac, tedda d timmas yekksan.Yeqqim akken d azeqqur isenned.

Annexes

Ayen i as-icar amy ar azemni yeffey : temattut armi tegla su qerru-s.

- *tamacahut-iw tekfa !*

yer Si Mu hend-Ueli, adabu-ya yekkat ad ay-yekkes amek ara ay-ileqqem aqerru n wurey ula d netta. Cwi g ten yirgazen am Lxewni d Eumer d wid-nni en! »

« Il y avait un roi, il n'y a de roi que Dieu, possédait des terres   perte de vue. Il ne manquait de rien, ni en richesse ni en progéniture, il menait une vie décente, il ne se plaignait de rien, jusqu'au jour où il se remaria avec une jeune fille de rêve. Elle était trop jeune, il la dépassait de trop. A la fin de la fête du mariage, lorsqu'elle l'a vu pour la première fois, elle a eu du mal   le supporter. Elle ne pouvait pas le regarder de face. Même s'il était le roi, mais la vie avec lui était impossible, il était trop vieux pour elle, elle qui vient juste de commencer sa vie.

Peu   peu, elle a commencé   perdre patience, elle devenait nerveuse sans raisons valables. Elle l'a rendu la vie insupportable au roi. Tout ceux   qui   demandé conseils, chacun avait un avis d fferents de l'autre, jusqu'  ce qu'il rencontre un vieux sage, il lui disait :

- *Elle n'augure rien de bon. Si tu n'agis pas vite, elle te coupera la tête.*

Les troubadours, de l'entourage du roi, qui n'aimaient pas le vieux sage, il lui cherchait la moindre erreur, disaient au roi :

- *Ce vieux ne dit que du mal, il est toujours pessimiste.*

Le roi, stupide, a tenu compte de l'avis des troubadours, et il jeta le vieux sage aux oubliettes.

Quant   son épouse, il a tout essayé avec elle, mais toujours la même, elle ne veut pas changer. Un jour, ses parent venaient lui rendre visite, il la trouvait toute pale, comme un cadavre, il demandait :

- *Gendre, qu'est ce qu'elle a ma fille ?*

Il répondait :

- *Je ne sais rien, moi aussi j'ai du mal   comprendre.*

Annexes

Les parents de la jeune fille tourmentés. Ils s'isolaient avec leur fille, et elle a fini par leur dire la vérité :

- *L'homme à qui vous m'aviez marié n'est du tout de mon genre ! sa peau est dure comme du cuire, en plus il est plein d'abcès, qui crèvent tout le temps sur moi.*

Tous les présents étaient soulagés. C'est simple ! Il n'y a pas de maladie qui n'a pas de remède.

A peine le jour est levé, les annonciateurs, avaient déjà commencé leur quête, il n'ont raté aucun village et aucun marché :

- *Notre roi est malade, c'est une maladie grave, celui qui le guérira il sera riche, si Dieu le veut !*

Les gens commencèrent à affluer sur le château du roi. Là où il y avait un toubib est venu. L'un par pitié, l'autre par avidité. Il y a ceux qui sont venu par hasard.

Les jours se suivaient ainsi, tous les médecins ayant échoué à prodiguer les meilleurs soins au roi, il lui coupait la tête. Il extermina tous les médecins du royaume. Désespéré, sa maladie ne cesse de s'aggraver.

A cette époque-là, il n'y avait pas d'antibiotiques, les jours passèrent, le roi s'affolait et sa femme se révoltait, il fini par la détester. Il allait la répudier, mais il craignait la réaction de ses sujets qui le qualifie de « roi rejeté par sa femme », et restera un affront aux générations futures. Il pensait à la liquider physiquement, mais il craignait un conflit avec les parents de son épouse, il n'a plus de forces, il est affaibli, en âge avancé.

Une nuit, un jeune homme frappait au portail du château. Ils ouvraient, les valets l'ont renvoyé, ils croyaient que c'était un colporteur, qui est tombé au mauvais moment.

Même après avoir déclaré qu'il était médecin, personne ne voulait le croire, il était dans un état piteux, des habits déchirés, et il était très sale. Il était répugnant, ils l'ont jeté à l'étable en attendant la levée du jour.

A la levée du jour, le roi avait été informé. Ils l'ont présenté devant le roi, puisqu'il était médecin. Dès qu'il l'a vu, le roi éclatait de rire, il lui disait :

- *Il me restait que toi, à te sacrifier ! espèce de vermine, tu veux que je te coupe la tête.*

Annexes

- *si ton visage est tout pale, en plus il est atteint d'une maladie dangereuse, le pue et les abcès.*

Le roi, séduit par les propos du jeune homme, son mécontentement est vite disparu,,,,,,,, :

- *Vas droit au ut, montre nous de quoi tu es capable.*

Il répondait :

- *Ce soir, ta tête brillera comme de l'or, si le miséricorde le veut, si les saints le veulent.*

Il ordonnait ces valets, ils emmenaient tout le matériel nécessaire et une grande quantité d'or. Il allumait un feu, et jeta tout l'or dedans. Il restait là jusqu'à la fonte de l'or, il coulait comme de l'eau dans un potager inondé. il commençait à façonner et à polir une tête en or, il lui mettait des yeux, un nez, un front. En tout cas, une fois il l'a achevé, il était d'une grande beauté.

Lorsque le roi l'avait vu, il cria :

- *Voici une tête, c'est ainsi que je la désire.*

Le roi rassemblait beaucoup de monde autour de lui, il avait invité tous ses proches, les amis et même les ennemis : ils étaient tous émerveillé par la tête en or.

Le jeune homme posait la tête à coté du roi, ensuite il tendait sa main à l'intérieur d'un sac, il tira une longue lame. C'était un simple couteau, c'était plutôt une épée à double tranchant. Il l'examinait si elle était bien aiguisée.

Le roi comme il doutait, il disait :

- *Fais attention à ce que tu me feras mal*

Le jeune homme répondait :

- *Si je te ferai mal, tranche ma tête.*

Le roi :

- *Fais donc ce que tu as à faire.*

D'un seul coup, la tête du roi s'éjectait, il la remplaçait par la tête en or sur le corps. Il avait raison. La nouvelle tête brille, elle était belle, en plus il ne lui a pas fait mal. La tête était en or, mais elle était sans vie, il était resté inerte, sans bouger de sa place.

Annexes

Le présage du vieux sage s'était produit : la femme avait tranché sa tête.

Mon conte est fini.

*Pour Si Mohand-Ouali, ce pouvoir tente à son tour de nous greffer une tête en or.
Heureusement il y a parmi des gens valeureux tels que Lxewni, Omar et les autres ».ass-nni
(Pp57-60)*

Annexes

Annexe du chapitre 6

Annexes

Texte 1 : « Roman de Aaziz et Aazizou » (Taqsiṭ n Aziz d Azizou) (1968 :93)

« Il y a toute une littérature pour jeunes gens, faite de dialogues faite des dialogues en vers de deux amants, insérée dans la trame d'un récit plus ou moins romanesque ».

« Un exemple typique du genre est celui que l'on appelle le roman d'Aziz et d'Azouzou (taqsiṭ n Aaziz d Aazizou).

Il était le plus jeune de ses frères et il travaillait comme eux au village ou aux champs. En particulier, il y avait une tâche qu'il ne manquait jamais, celle de mener chaque matin le mulet à l'abreuvoir. C'est que l'abreuvoir était sur le chemin de la fontaine, Aaziz (c'était son nom) rencontrait Aazouzou (c'était le sien à elle). Ils se promirent de s'épouser, mais ils appartenaient à deux sofs adverses ; de surcroît chacune des deux familles était à la tête de son parti.

Aussi un jour apprirent-ils ensemble qu'Aazouzou avait été mariée par son père à un jeune homme de son sofs. Sur le chemin ils ne pouvaient même plus comme jadis s'adresser la parole, mais, jour qu'il passait près de la fontaine, Aziz entendit qu'en sortait une voix connue qui chantait :

Enfant à la coiffe blanche

Au teint de braise

Tu portes à l'oreille l'anneau

Au doigt la bague éclatante

Qu'importe que l'on me marie

Pour toi je m'insurgerai

Car une femme qui ne veut point de l'homme qu'on lui destine a droit de s'insurger, c'est-à-dire de quitter le domicile de son mari pour revenir chez ses parents.

Elle fit comme elle avait dit, elle fut mariée et peu après s'insurgea.

Annexes

Pendant ce temps, Aaziz dépérissait, on finit par savoir pourquoi. Une fois passée la stupéfaction, il fallut bien envoyer le marabout chez le père d'Azouzou. Le mariage fut célébré peu après.

Du jour qu'Azouzou arriva, Aaziz changea. Il ne travaillait plus beaucoup. Tous les jours, il se contentait de sortir sur la place dans le burnous blanc de quelqu'un qui n'avait plus beaucoup l'occasion de le salir. Ses frères finirent par se plaindre, puis Aazouzou elle-même, lasse de toutes les critiques qui retombaient sur elle, un jour lui dit :

Mon aimé, laces tes sandales

Et vas, fait comme tes frères

Ou que tu ailles, Dieu sera

Mets-le dans ton cœur

Pour vaquer à ton travail

Et t'éviter les critiques

Et puis prend mon sein

Dans ta bouche

Qu'il soit ton viatique

Vas mon ami adieu

Il partit. C'était un jeudi. Elle lui fait toutes espèces de recommandations. Puis il prit la bride le mulet sur lequel il devait rejoindre le centre le plus proche, et il dit :

Jeudi de la douleur

Voici venue l'épreuve

En plein jour, faisait nuit

La main qui tient la bride

Est rétive

Est transie sans froid

Annexes

Mon âme est toute bouleversée

Il suffit d'un rien

Tu y ajoutes le poids de tes mots

Il partit restée seule, elle chanta pour bercer sa peine :

Que Dieu n'a-t-il point pourvu

Les poissons à la mer trouvent à vivre

D'amour mon cœur crie

Strident

Vers Dieu qu'il a créé

Quels amants n'ont point été séparés

Il y a le tonnerre les éclairs

Et puis le beau temps vient après

Ils étaient convenus d'une date pour son retour. Mais les jours passaient, et il ne venait pas.

Un jour de tristesse plus grande, elle lui envoya dire :

Il y a beau temps que tu partis

Tu as mal calculé

Neuf mois déjà est-ce peu

Mes seins que tu as laissés dressés

Maintenant tombent

Annexes

Ah triste est mon état

Si je suis dans ton cœur viens

Prends le train

A l'aube de grand matin

Il répondit :

Dieu la beauté

Comme une botte de fleurs

Mon aimée à pied mignon

Et lèvres d'or

Nous sommes convenus d'une date

Seuls les impudents mentent

Au poème il joignit une folle lettre où elle lut les emportements anciens. Elle se dépêcha de lui envoyer pour l'apaiser :

Enfant à la coiffe blanche

Eclatant comme un fruit d'or

Tu habites les villes

Tu vas prendre le train

Viens sans hâte

Aazouzou que tu as laissé...est toujours là

Tardive recommandation ! Quand il partit, il avait déjà la fièvre (était-ce de la désirer trop ?). Au dernier centre avant le village, il était sans connaissance. Il fallut le charger sur un brancard de fortune.

Annexes

Tout le jour dans la chambre haute où on l'avait couché (leur chambre), ce fut le défilé des hommes et des femmes du village. Le soir seulement, Azouzou eut le droit d'entrer. Ils étaient seuls, dehors, les bien-portants déjà supputaient la mort d'Aaziz. Elle prit sur ses genoux la tête aimée pour lui dire :

Quel mal fond sur le jeune faucon

De par la volonté de Dieu

On convoite déjà ton épouse

A la grande joie des ennemis

Et je ne puis que regarder de loin

Accours Oubraham

Me voici toute interdite

Ne sachant qu'elle voie prendre

Elle pleurait en chantant. Une larme d'elle tomba sur sa joue à lui. Il se réveilla en sursaut : « Qu'est ce que ? Où suis-je ? ». Elle n'eut que le temps de serrer contre son épaule la tête d'Aaziz. Quand elle la reposa, il ne respirait plus.

Texte 2 : « Forgeron d'Akalous » (Aḥeddad l-Lqalus) (Mammeri, 1980: pp)

Taddart L-lqalus tura trab. Qqaren asmi tt-mazal tebded, illa deg-s yiwen uḥeddad isea cci, irna yur-s tamettut tzad deg ssifa. Yiwen wass qqimen kra n lyaci la heddren deg tejmaet, inṭeq yiwen inna-yas :

- lemmer ad iyi-tcehhdem, ad kksey i uḥeddad tamettut-is.

Nnan-as: - I keč s leeqel-ik?

Annexes

Inna-yasen: reggemt-iyi kan ar d iyi-d-cehhdem. Reggmen-as.

Iruh yer tejmaet n ccraε, inna-yasen:

-sliy I uheddad ibra i tmeṭṭut-is n tlata fi tlat.

Ihi yekkes-as-tt ccreε. Aqli-iyi nekk byiy ad tt-ayey

Nnan-as: - d lmuḥal

inna-yasen :- dayen zran madden.

Nnan-as awi-d inagan

Iruh iwwi-d wid-nni akken i as-ireggmen deg tejmaet.Cehhden-as.

Tajmaet teḥkem tebra tmeṭṭut.Truh.Yay-itt urgaz-nni.yer taggara uyalen armi kksen i uheddad ula d tiferkiwin-is.

Tella deg taddrt L-lqalus yiwet n temyart tegra-d weḥd-s, ur tesεi ḥed. Tewweḍ-d tefsut; bdan medden la teffyen yer tferkiwin-nnsen. Ar tamyart-nni, acku ula wuyur teḡḡ axxam-is. Ass-nni truh s aḥeddad tru-yas. Inna-yas :

- Ma tebyid ad am-gey ttawil.

Tenna-yas : - Lemmer ad txedmeḍ tinna...

Inna-yas : - ad am-xedmey tasekkart ara yettsekkiren axxam-im seg berra.

Deg lweqt-nni tiwwura tsekkirent kan seg zdaxel. At taddart, akken walan tamyart, mi tsekker tawwurt-is truh, bdan ar ttazzalen yer uheddad iwakken ad asen-ixdem tisekkarin seg verra ula d nitni.

Ixdem-itent, maca mkul yiwet yuqem-as snat n tsura, yiwet iḡḡa-tt yur-s.

Yiwen wass amesbaṭli-nni n tmeṭṭut-is txuss-iten tmess, inna-yas I tmeṭṭut:

- ruh awi-yay-d times s \$qur uheddad.

Tenna-yas: - annay! Anwa udem i yes ara t-qabley?

Inna-yas: nniy-am ddem aceqquf truḥed.

Truh. Mi tewweḍ yur tnebdat n tewwurt tebded, tegguma as tqerreb. Aḥeddad iwala-d tili, inna-yas:

Annexes

-Qerreb-d

tenna-yas: - d nekk!

Inna-yas: nniy-am qerreb-d

Tenna-yas: nniy-ak d nekk. Ur iyi-d-εqileđ ara.

Inna-yas: - zriy d kemm, qerreb-d

Tekcem, tenna-yas:

-acu la txeddmeđ a bu nnkuz?

Yarra-yas s tmeyrut-a (« uz »)

Xeddmey i medden akk lxir

Nekk d ađeddad seg Lqalus

Ul-iw yettagem ineqqel

Hat-a deg lhemm ur ixuss

Tuldi lmeđna d lmerta

Afwad-iw yer daxel isus

Ad ken-ttrej a lawliyya

At Mraw d At Earus

Aqli-n la neđđrey asduz

Ay at rebbi gget-as afus!

Tuyal tmeđtut s axxam. Inna-yas urgaz-is :

-Acu i yam-d-inna ?

Annexes

teḥku-yas, teawed ifyar I as-d-inna uḥeddaad. Inna-yas:

-Tettakeḍ awal I bu tirgin!

Ttama L-lqalus tella yiwet n taddart temmseɛdaw yid-s; wwḍen armi qrib tt-xlin. iruḥ iruḥ yiwen wass yer yimdebbren n taddart-nni, inna-yasen:

-ayen iḍran yid-I teḗram-t. tura ma tebyam ad awen-d zzenzey taddart, ad texlum:

-nnan-as: - amek ?

- inna-yasen: - ilaq taɛessast-nnwen mkul iḍ ad n-tqaraɛ s axxam-iw; mi n-twalam yer tṭaaq aqajih n tmes azzelt-n.

yiwen yid aḍu la issafag iqermyad. Medden akk tṭsen. Aḥeddad ikker, ibda -d seg tṭerf. Axxam iyef iɛedda isekker-as tawwurt seg berra. Yuli yer teerict n wexxam-is, iddem tadla n yiylel, issay-itt, isɛedda-tt-id seg tṭaaq. Aɛdawen walan-d aqajih mebeid azzlen-d s leslah. Zzin i taddart seg mkul idis, mekknen-as times. Tendeh, tleḥḥu armi d-wwed s yixxamen imezwura n taddart. Leɛyaḍ ikker. Win immuyen yef tmekḥelt, ad iruḥ ad ili tawwurt, yaf-itt tsekker seg berra.

Ata wakken texla taddart L-lqalus.

-Traduction française

Au village d'Akalous habitait un riche forgeron, mari d'une jolie femme. Un jour que les hommes devisaient sur la place, l'un d'eux se fit fort de ravir au forgeron son épouse pourvu que, le moment venu, les autres témoignent en sa faveur. Ils jugèrent d'abord le projet insensé, puis finirent par s'y rallier.

L'homme se rendit auprès du conseil du village auquel il annonça qu'il avait entendu le forgeron répudier sa femme par trois fois, selon le rite. Celle-ci était donc libre et il allait, lui, l'épouser. Devant l'étonnement des conseillers, il offrit de présenter des témoins. Tous ceux qui avaient été avec lui sur la place vinrent confirmer ce qu'il avait avancé. Le conseil décréta le divorce effectif. La femme dut partir et, peu après, l'homme l'épousa. Pour comble, on finit par enlever au forgeron jusqu'à ses terres.

Dans le village vivait une vieille femme, restée seule, sans parent pour habiter avec elle la grande maison où elle demeurait. Quand le printemps arriva, les villageois se mirent à descendre dans leurs champs, sauf la vieille qui, n'ayant personne à qui laisser la maison,

Annexes

demeurait au village. Elle vint un jour s'en plaindre au forgeron qui lui offrit de lui confectionner une serrure que l'on pouvait fermer de l'extérieur (à cette époque, les portes ne fermaient que de l'intérieur).

La serrure fut bientôt faite ; la vieille ne se tenait pas de joie.

Les habitants d'Akalous, voyant que la porte de la vieille fermait de l'extérieur, vinrent tous trouver le forgeron pour avoir des serrures semblables. Ce qu'il fit, en prenant soin de garder à chaque fois des doubles.

Un jour qu'il manquait de feu à la maison, le nouveau mari demanda à sa femme d'aller en chercher à la forge. Elle tenta de faire valoir qu'elle n'aurait jamais le front de se présenter devant son ancien mari. En vain !

Il la menaça. Elle partit. Arrivée près de la porte de la forge, elle s'arrêta, n'osant entrer. Le forgeron, voyant son ombre sur le seuil, lui demanda d'approcher.

- C'est moi, dit-elle.

- Eh bien, approche.

Elle répéta :

- C'est moi, tu ne m'as pas reconnue

-Je sais que c'est toi, dit-il, entre.

Elle approcha :

-Que veux-tu ?

Elle crâna :

- Quel stratagème prépares-tu ?

Il lui répondait en vers (et sur la rime que la question elle-même comportait) :

- Je suis le serviteur de tout le monde

Moi, le forgeron d'Akalous

Mon âme bouleversée

Subit des épreuves à n'en pouvoir plus

Mon cœur est meurtri écrasé

Annexes

Tout minépar-dedans

De grâces saintes

D'Ait Mraou et d'Arous

A l'arme que je fourbis

Hommes de Dieu adaptez un manche

De fait, à l'arme que le forgeron fourbissait, il ne manquait que le manche. Car, depuis longtemps, Akalous menait la guerre contre le village voisin, qu'il avait même failli détruire. Le forgeron alla trouver les notables ennemis et leur offrit de leur livrer Akalous.

- Comment cela ? Demandèrent-ils.

- Que la garde que vous établissez chaque nuit pour surveiller Akalous guette ma maison. Quand vous y verrez un grand feu, prenez vos armes et accourez.

Un soir d'un grand vent que tout le monde dormait, le forgeron se leva et, commençant par un bout du village, visita toutes les portes qu'il ferma de l'extérieur. Puis il prit une botte de paille, la passa par la lucarne du haut de sa maison et y mit le feu. Une grande flamme s'éleva.

Les ennemis aussitôt accoururent. Ils entourent Akalous et y mirent le feu de partout. Quand les flammes atteignirent les premières maisons, les hommes réveillés se précipitèrent sur leurs fusils. L'un après l'autre, ils venaient buter sur les lourdes portes de frêne fermées de l'extérieur.

Ainsi disparut le village d'Akalous.

Texte 3 : Le rite d'Anzar : Ce texte nous l'avons repris intégralement tel qu'il a été écrit par P. Galand-Pernet (1998 : 88).

Au début de la cérémonie, chant de « toutes les femmes, jeunes et vieilles » ; quand la matrone du village charge sur son dos « la fiancée de la pluie », chant de la jeune fille ; à chaque étape du cortège, chant des participants, pendant ces sept tours autour du sanctuaire, invocation répétée de la jeune fille ; à la fin de la giration, invocation de la jeune fille et chant des femmes ; pendant le jeu de balle, , texte de la jeune fille et réponse des autres jeunes filles nubiles qui jouent à la balle.Ce rituel [...] il s'est pourtant

Annexes

perpétué mais sous des formes excluant la dénudation de la vierge offerte au « Seigneur pluie » ou bien la remplaçant par un mannequin fait d'une cuiller à pot habillé en mariée [...] ; la succession des chants telle qu'elle est décrite, avec des étapes d'une union représentée comme un appel à la fertilité féminine donc agraire, les offrandes de nourriture par les spectateurs du cortège, les aspersion d'eau, la giration autour d'un lieu saint, le jeu de balle et le banquet rituel, la vêtue du filet à foin, montre que la parole est liée étroitement aux autres manifestations rituelles, réparties entre femmes, jeunes filles et jeunes garçons, avec des « accompagnateurs », acteurs de second plan, les villageois qui font les offrandes de nourriture et les aspersion d'eau et qui participent au banquet. Après la giration, la fiancée se lamente :

Jette les yeux sur la terre

Sa face est dure et sèche [...]

Anzar, viens à notre secours

Pourrais-tu, ô généreux, nous abandonner [...]

L'étang se vide et s'évapore

Il devient le tombeau des poissons

Sans fin dure la tristesse du berger

Maintenant que l'herbe et flétrie

Le filet à foin reste affamé

Il m'étreint tel une hydre

Alors les femmes du cortège, réunies au sanctuaire, chantent :

O Anzar au cœur généreux

La rivière n'est qu'un sable desséché

La clé c'est toi qui la possèdes

De grâce libère la source

La terre agonise

Infuse ton sang dans ses racines [...]

Annexes

O seigneur ô Anzar

La terre notre mère est à bout

Elle patiente comptant sur toi

Empli le val de ta sueur

Et la vie triomphe de la mort [...]

O Anzar fils de géant

Tu as ta vie dans les étoiles

Notre gratitude va certes à toi

Si tu nous donnes de l'eau

O Anzar ô seigneur

Nul n'égale ta grâce

Comme une perle est ton épousee

Sa chevelure est souple et lisse

La voici donne-lui des ailes

Allez jusque dans les cieux

Grâce à la femme que part la fine laine

Tu peux dire à ceux qui ont soif : « buez »

2-Le mythe d'Anzar : cette version reprise par Mohand Akli Haddadou a été rapporté par Henri Genevois.

- Texte kabyle

Zik yella yiwen qqaren-as anzar.D netta i d agellid n ugeffur.

Annexes

Yebya ad yay yiwet n teqcict : aggur deg yigenni nettat deg lqaea. undem-is yettak ticci ; talaba-s ne leħrir am useel.

Taqcict-a degmi ara d-tekker tettecucuf des yiwen n wasif, aman-is d imzarfen. Akken ara d-isubb Ugellid-nni n ugeffur ar lqaea yer teqcict-nni , nettat tettaġad, dya ad yuyal. Armi d yiwen n wass, yanna-yas:

Aqli gzemzey-d igenwan

A yiwen n yitran

Fk-iyi akeġġud i am-fkan

Γ ad am-kksey aman

Terra-yas teqcict:

Ttxil-k ay Agellid n waman

A buteessabt n lmerġan

Nek i keč i wumi i yi-d-fkan

Maena ugadey imennan.

Dya yekker fell-as Ugellid-nni n waman, yebren taxatemt tetteurey. Dya yeqqel wasif-nni d averyer. Agellid iyab. Taqcict tuywas, rruħ-is d aman: tettru, tettru. Temmey tekkes talaba-nni n leħrir, teqqim d taqrit, tessawal Γer yigenni:

Ay Anzar , ay Anzar

Ay azeegġig n uzayar

Asif err-as leinser

ruħ ad d-terređ ttar

da cwit kan akka, twala ifeṭṭiwej d ameqqran, yeqqel-d ugellid-nni n lehwa. Iger taqcict deg yiri-s. Asif-nni yeqqel akken yella, tezzegzew akk tmurt. Dya teqqim-d akken d tisrit. Ticki yemmey uyeryar ad nebder mebla leyḍil "anzar". Daymi it-tekkes teqcict eeryan.

- Traduction française

A coté des quatrains ou sizains qui rythment le rite, d'autres poèmes où se reconnaissent les mêmes motifs sont insérés dans le mythe que narre la tradition avec cet incipit : « Il était

Annexes

jadis un personnage du nom d'Anzar. C'était le seigneur de l'averse » il veut épouser la jeune fille dont la beauté est dépeinte avec les images traditionnelles. Elle se baigne dans une rivière aux fleurs d'argent et fuit le seigneur de l'averse quand il descend sur terre ; il lui dit :

« Tel éclair j'ai fendu les cieux

O toi étoile parmi les étoiles

Donne – moi le trésor qui est tien

Où je te priverai de l'eau »

Elle répond :

« Je t'en supplie, seigneur de l'eau

Au fond couronné de corail

C'est à toi que je suis destinée

Mais j'ai peur de la médisance »

Alors le Seigneur de l'eau tourne sa bague, la rivière tarit, la jeune fille se dépouille de sa robe de soie et, nue, s'adresse au ciel :

« O Anzar, ô Anzar

O floraison des prairies

A la rivière rend sa source

Tu recevras réparation »

A l'instant même, elle vit un grand éclair, le seigneur pluie revint, il serra contre lui la jeune fille, la rivière redevint comme avant. La terre entière reverdit.

Texte 4: La légende du « jour de la chèvre »

La version présentée ici a été rapportée par Rahmani Slimane avec sa traduction. Elle s'appelle aussi, selon les versions et les régions, le « jour de l'emprunt » et/ ou le « jour de la vieille ».

Annexes

1- Texte kabyle : « Areṭṭal n tayyaṭ » : (pp 62)

Illa zik-nni tenna-yas tayyaṭ : « Keh ! Tez ! deg yimi n baba yennayer ». S lyecc inna-yas baba Yennayer : « wellah al lukan ad reṭley nhar yef baba Furar alama griḡ icc-im deg nnar u aṭar-im ad tɛellqey yer bab ddar ».

Ass-nni issawey-itt udfel, u tiyeṭṭen ṭwint deg lyaba. Temmut teyyaṭ-nni zlan-tt ul ufan anida ara ttellqen s udfel. Eellqen-tt yer bab ddar, u zelfen aqerruy-is deg lkanun.

Lmeena – tayyaṭ ay teḥseb tefḥey ccetwa, tɛuyer Yennayer, luq-n baba Innayer iṭṭef deg-s tamart, u irṭel-d nhar yef baba Furar u inya-tt.

2-Traduction française (PP 69)

Au sujet de ces mois et de leurs divisions on raconte la légende suivante :

« Areṭṭal n Tayyaṭ » ou le « prêt de la chèvre ».

Autrefois, la chèvre a dit : « Keh ! Tez ! (Hum ! un pet !) Dans la « bouche » de Baba Innayer (janvier) .Baba Innayer fâché, a répondu : « par Dieu, lors même que j'emprunterai un jour de Baba Fourar (février), je mettrai ta corne dans le feu et ton pied je le suspendrai au portail ».

Ce jour-là, il a beaucoup neigé et les chèvres paissaient dans les broussailles. Cette chèvre mourut de froid. On l'égorgea, mais l'on ne savait, à cause de la neige, où la suspendre. On la suspendit au portail et on tète les poils de sa tête dans le kanoun (le foyer).

Morale. Cette chèvre croyait que l'hiver était passé, aussi a-t-elle offensé Innayer. Celui-ci promit de se venger ; il a emprunté un jour à Baba un jour à Baba Fourar et il a tué la chèvre.

Texte 5 : La version rapportée par Bensedira : .Belkassem Bensedira, *cours de langue kabyle, Alger, Jourdan, 1887*

Annexes

« Deg zzman amezwaru, tella yiwet n temyart, tezdey wehed-s deg udrar, yur-s yiwet n tayyat. Yiwet tikkelt, deg wayyur n Yennayer, yella-d ugeffur, adfel, akked usemmid. Teħbes temyart-nni, nettat d tayyat-is, ayyur kamel deg uxxam-is, ur tufi amek ara d-teffey.

Asmi iffuk wayyur n Yennayer, tecreq-d tafukt, teffey-d temyart-nni d tayyat-is; tessenduy iyi, tebda a tettlaqab ayyur n Yennayer, teqqar-as :

Xemsa deg wallen-ik

A emmi Yennayer,

Teffyed ur texdimeđ ara

Dya mi as-yesla wayyur n Yennayer, yerfa atas fell-as; yezzi yer wayyur n Furar, yenna-yas :

Ttxil-k a emmi Furar,

Rđel-iyi yiwen deg ussan-ik,

Ad nyey tamyart-agi, aqemmuc n lear !

Irđel-as Furar yiwen wass deg ussan-is. Imir-nni yeččur-d yigenni, yekkat-ed ugris d udfel, yerna-d wađu asemmađ. Tamyart tamcumt, yettef-itt udfel deg berřa, teqqur s usemmid, temmut nettat d tayyat-is. Yerra-d ttar deg-s wayyur n Yennayer.

Seg yimir-nni, ayyur n Yennayer yejmeε ass-nni i s-d-yerđel wayyur n Furar, ur as-t- yerra ara. D imi i s-qqaren i wass aneggaru n Yennayer "amerđil". D imi dayen ay yesεa wayyur n Furar yiwen wass aqell n wayyuren-nniđen : ixuss-as wass-nni yerđel i wayyur n Yennayer.

Annexes

Annexe du chapitre 7

Annexes

Texte 1 : « Berra, tura yeyli-d yid. Tadamcact ulac mađi deg tmurt-nney, tuget deg wussan-a n umerđil, gar yennayer d furar. Zik, zik i d-iyelli yid. Uđan yezzifit, ur d-ittali ara wass alma tkerheđ iman-ik. Zik, zik i gganen medden, usu imennes deg usemmiđ. Lhasun, tagrest yiwen ur tt-ihemmel. Tesseylay-d tugdi yef yimdanen. Ađu gar lejqaqeyq d ashurru, am tejlbt n tfiyar. Ggugmen lmal n uddaynin d wid n lexla. Uccanen, limmer mačči d laz i ten-id-yettawin alamma d lehwari, ad as-tiniđ ğğan tamurt: ulac askeewew. Iyelli-d usemmiđ igezzem am tefrut. » = « à cette heure-ci, dehors il fait nuit, aucune lueur à cette période de l'année, entre le mois de janvier et le mois de février. La nuit tombe trop tôt. Les nuits sont très longues, on s'impatiente à ce qu'il fait jour. Les gens se couchent tôt, le lit protège du froid. En tout cas personne n'apprécie l'hiver. Il fait peur au gens. Le vent entre les fissures des murs comme un hurlement d'un troupeau de ;;;; tous les animaux, les domestiques comme les sauvages, se sont tu. Les chacals si ce n'était la faim qui les mène jusqu'aux maisons, on dirait qu'ils sont quitté le pays : pas hurlement. Il y a froid qui coupe comme une épée ». Iđ d wass (P13)

Texte 2 : « cebrari am win iyezžan lebsel, ur iban yeđsa,ur iban yettru. Deg yiwen was ittbeddil lhal 4 n tikkal ney ugar. Ass-a d ass n furar » = «février c'est comme quelqu'un qui a croqué un oignon, il a l'air, de celui qui sourie et pleur en même temps » Iđ d wass (p45).

« Tura dayen yewwi uneznaz, asemmiđ yenqes. Metwal adrar, adfel yessay-itt. Ahat ass-a ad yelhu lhal, yas d ass n umerđil. Ilaq ad ad d-iwwet udfel, yef wakken ik d-qqaren; ma d agu yebda yesnejlay-it wađu, yebđa d iftaten [...] » = « maintenant c'est une averse, le froid commence à diminuer. Sur la montagne il a neigé. Il se pourrait qu'aujourd'hui il fasse beau même si c'est le jour de l'emprunt. La neige doit tomber, d'après ce qu'on raconte, le vent commence à dissiper les nuages, il l'a transformait en petit bout [...] ». Iđ d wass (p76).

Texte3 : « Amenzu deg cebrari, asemmiđ-is d amxalef. Tesbek zzit deg ucbaqli, sebken imetman deg yimi. Gersen waman deg yiyezran dayen sbedden tikli, uyalen d ijenwiyen. Amenzu deg cebrari, kerrfen lewhuc deg tezgi, ttmyehnacen gar-asen, wa yef wa, tudert ad tezger i tegrest. Tyelli-d tsusmi yef tmurt, ulac asrugmet n testan, ulac asbeebē n wulli. Imeksawen tturaren tiddas deg tejmaet. Tiqqad ur zgilent yiwen, am urgaz am

Annexes

tmeṭṭut. Cebrari d ayyur n ṭheddurt d ubisar yef medden. D ayyur n walim d yizgaren. Amejy bun d win ur as-nḥebber, d win ur nesager i wussan-a. »

« Le premier jour du mois de février, il fait un froid exceptionnel, l'huile se gèle dans la jarre, et la salive dans la bouche. L'eau est gelée dans les rivières, en plus ils sont stagné, ils deviennent comme des couteaux. Le premier jour du mois de février, les animaux sauvages dans les forêts ne quittent pas leurs tanières, ils se serrent les uns aux autres, pour survivre à l'hiver. Le silence gagne tout le pays, pas de gémissement des vaches, pas celui des moutons. Les bergers passent leur temps à jouer à la place du village. La douleur n'épargne personne, homme comme femmes. Le mois de février c'est le mois de la galette et du couscous. C'est le mois de la paille et des bœufs. Malheureux celui qui ne s'est pas préparé à de pareils jours ». Iḍ d wass (p112).

Texte4 : *« d tacalba n yizamaren, la yettazzal waggu deg tegnawt. Tikkwal ad d-iḍil yiṭij amzun yetturar "tuqqna-tuffra", ney isieziz iman-is. Akka cebrari am win iyezzan lebsel, ur iban yeḍsa, ur iban yetru. Deg yiḍ ad as-tiniḍ yeyli-d yigenni seg wakken i d-ttmirin waman d ubruri. Tura akka ad as-tiniḍ tufrar cwiṭ tegnawt, ma d azizwu yezmer ad d-yeglu s udfel".*

« Comme un troupeau d'agneaux, les nuages se précipitent dans le ciel. De temps en temps le soleil fait son apparition comme s'il joue à cache cache, ou bien il se fait rare. C'est ainsi le mois de février, comme celui qui a croqué un oignon, il sourie et pleure en même temps. Dans la nuit on a l'intention que le ciel est tombé à cause la pluie forte et la grêle, mais le vent peut apporter la neige ». Iḍ d wass (p133).

Texte5 : *« ass-a nniqal ara yekcem cebrari, yuḡal yefka-yas yiwen was i yennayer asmi tergem temyart. Ass-a i d ass n umerḍil, ḡas yezwar-d was s yiṭij, d tameyra n wuccen, ata-n yegla-d s udfel. La d-iyelli yef tmurt, amzun d aḍḍas i d-iḍeṭṭes igenni. Akka i teddunt temsal, seg yimezwura n ddunit. Lḡhasun akka i d-qqaren. Ula d nekkni seg wasmi d-necfa, ulac yennayer ur ifukk s udfel, ulac cebrari ur nekcim yes-s. ula d asmi nella deg Fransa akka »= « à l'origine, c'est aujourd'hui le premier jour de février, mais il prêté un jour à janvier quand la vieille femme l'a insulté. C'est aujourd'hui le jour de l'emprunt. Même si le*

Annexes

jour a précédé par le soleil, il y a l'arc en ciel, il apporta la neige. Il est entrain de couvrir tout le pays, elle tombe sans répit. C'est ainsi que ça se passe, depuis les temps les plus reculés. En tout cas c'est ainsi qu'on raconte. Même nous, aussi loin où remonte nos souvenirs, le mois janvier fini toujours pas la neige, tout les mois de février commence par la neige, même lorsqu'on était en France, c'était comme ça ». Tagrest uryu (p 19).

Texte 6 :« *Simmal ttalin, simmal la tezzren deg usalu. Nniqal yennul tawetžit, ass-a ata-n yeena taglut, ma ikemmel-itt akka ad yaweđ tagecirt. Aseggas-a ata-n ačas i d-yewwten, irna ass-a d amerđil kan. Adfel n tayyađ qqaren-d ur yettađtaf ara, ney ahat tura imi tt-yessay akka, d ddunit i ibeddlen! Yeffey yennayer, yefka-yas-d yiwen wass cebrari, maca yiwen wass kan mač*

či sin. Anida tebyu tili, azekka ad tuyal tafukt! »= « de plus en plus ils montent, ils s'affaissent dans la neige. Au départ c'était à la cheville, aujourd'hui il est au mollet, et s'il continue comme ça il arrivera jusqu'au genou. Cette année-là, il a beaucoup neigé, en plus aujourd'hui ce n'est le jour de l'emprunt. La neige du jour de la chèvre ne prend pas longtemps, à moins que, vue qu'il est bien neigé, les temps ont changé !le mois de janvier est écoulé et il lui a prêté février un seul jour, mais uniquement un seul jour pas deux, demain le soleil reviendra ». Tagrest uryu (p 96).

« *Sya ar tmeddit ad frunt, akken yebyu yili ass-a mačči d ass n menwala.Yerna ass-a d amezwaru deg furar. Aql-ak tuyaleđ-d yer tidak n temyarin.Furar, irđel-as yiwen was i yennayer, iwakken yennayer-nni ad yerr tđar deg yiwet n čemyart i t-iregmen.Aha tura beddel-ay awal » = « d'ici ce soir il y aura des solutions, en plus aujourd'hui c'est un jour exceptionnel. C'est le premier jour de février. Tu es revenu aux histoires des vieilles. Février, a prêté un jour à janvier, pour qu'il se venge d'une vieille femme qu'il' a insulté. Change de discours s'il te plaît » Ass-nni (p 37)*

Table des matières

Tables de matieres

Introduction générale	7
------------------------------------	---

Partie I: Eléments théoriques et méthodologiques

Chapitre 1: l'intertextualité

Introduction

1.1. L'intertextualité comme théorie du texte	14
1.1. 1.Intertextualité ou transtextualité	20
1.1.2. Intertextualité comme méthode de lecture	21
1.1.3. Intertextualité et réécriture	30
1.1.4. Intertextualité et intratextualité	33
1.2. Intertextualité et mythe.....	35
1.3. Du mythe au mythe littéraire.....	37

Chapitre 2 : Autour de la littérature orale

Introduction

2.1. Intertextualité et littérature orale	42
2.2. Intertextualité et littérature orale transcrite	46
2.3. Intertextualité et réécriture des genres oraux	48
2.4. Les genres littéraires traditionnels.....	50
2.4.1. Critères de définition des genres oraux	51
2.4.2. Problèmes de terminologie	52
2.4.3. Classification des genres	52

Tables de matieres

2.4.3.1. Les genres contemporains	59
2.4.3.2. Les genres poétiques	60
2.4.3.3. Les genres mineurs.....	60
2.5. Autour du mythe.....	61
2.5.1. Typologie des mythes.....	62
2.5.2. Conte, légende et mythe	64

Conclusion

Chapitre 3 : Etat des lieux et hypothèse de travail

Introduction

3.1. Etat des lieux	67
3.1.1. Point de vue linguistique.....	68
3.1.2. Point de vue sociologique	69
3.1.3. Point de vue sémiotico-narratif	72
3.1.4. Point de vue thématique	79
3.1.5. Etude des genres.....	82
3.1.6. Point de vue intertextuel.....	83
3.2. Hypothèse du travail.....	88

Partie II : Description et analyse des pratiques hypertextuelles

Chapitre 4 : Ecriture du mythe, des rites et des représentations

Introduction

4.1. Les mythes dans l'œuvre de Mezdad	97
4.2. Mythes cosmogoniques et de création.....	99

Tables de matieres

4.3. Mythes coraniques et bibliques	103
4.3.1. Le mythe du déluge	103
4.3.2. Le péché originel : la faute originelle et l'expulsion du paradis	105
4.3.3. La tuerie (=« <i>Timenyiwt</i> »)	109
1.3.3. La bénédiction (= « <i>Lbaraka</i> »).....	110
4.4. Mythe arabe.....	111
4.5. Rites et pratiques associées	113
4.5.1. Le pèlerinage (= « <i>zzyara</i> »)	113
4.5.2. L'égorgement : (« <i>timezliwt</i> »).....	114
1.5.3. Rite maléfique : magie noire	117
4.5.4. Les esprits et les djinns.....	118
4.5.5. Rites initiatiques	118
4.6. Représentations et imaginaire	120
4.6.1. Représentations relatives à la mort.....	120
4.6.2. Le retour des morts.....	120
Conclusion	

Chapitre 5 : Ecriture de la légende, de la fable et du conte

Introduction

5.1. Légendes et récits historiques.....	128
5.1.1. Légendes explicatives.....	128
5.1.1.1. Légende de « <i>Tala Ufella</i> »	128
5.1.1.2. Légende de la construction des villages (« <i>Asmi ssalayen tudrin</i> »)	130
5.1.1.3. Légende de la chamelle « <i>Taqsiṭ n telyemt</i> »).....	133

Tables de matieres

5.1.1.4. Légendes de saints.....	135
5.1.1.4.1. La légende du bateau (« <i>Lbabur</i> ».....	135
5.1.1.5. Récits historiques.....	137
5.1.1.5.1. Le récit de la plaine de <i>Tadja</i> (« <i>Azayar n Teeja</i> ».....	137
5.1.1.5.2. Le récit de la peste noire (« <i>Tterka</i> »).....	140
5.1.1.6. Récits sur les femmes.....	141
5.1.1.6.1. L’homme qui battait sa femme (« <i>tiyyita n tmeṭṭut</i> »).....	141
5.1.1.6.2. L’homme et sa femme (« <i>Argaz d tmeṭṭut-is</i> »).....	143
5.1.1.6.3. Le récit de la belle-mère et la bru (« <i>tislit d temyart</i> »).....	144
5.2. Récits apologiques.....	146
5.2.1. Le soucieux d’At Aissi (« <i>Amḥebber n Atḥisi</i> »).....	146
5.2.2. L’homme qui a quitté le village (« <i>Argaz yeggujen</i> »).....	148
5.3. Ecriture de la fable et du conte.....	150
5.3.1. La réécriture de la fable.....	150
5.3.1.1. La fable du lion et des trois bœufs (« <i>Izem d tlata n yiramulen</i> »).....	150
5.3.1.2. La fable du lion, du chacal et de la laie (« <i>Izem d wuccen d tileft</i> »).....	153
5.3.2. Ecriture du conte.....	156
5.3.2.1. Le conte de l’homme et de l’ogresse (« <i>aragz d tteryel</i> »).....	156
5.3.2.2. Le conte de la vieille et de son fils (« <i>tamyart d mmi-s</i> »).....	160
5.3.2.3. Le conte du roi et de sa femme (« <i>agellid d tmeṭṭut-is</i> »).....	163
Conclusion	

Tables de matieres

Chapitre 6 : L'intertextualité dans *Nekkni d weyið*

Introduction

6.1. Délimitations des hypotextes	170
6.1.1. L'« histoire d'Aziz et Azouzou ».....	171
6.1.2. L'« odieuse fin ».....	181
6.2. La structure et la forme.....	184
6.2.1. La structure narrative.....	184
6.2.2. La description.....	188
6.2.2.1. Description des personnages.....	188
6.2.2.2. Description de l'espace.....	190
6.2.2.3. Description des actions.....	191
6.2.3. La temporalité.....	191
6.2.4. Les discours.....	192
6.3. Les ajouts et les additions.....	193
6.3.1. L'emprunt aux « expressions populaires ».....	193
6.3.2. L'écriture de la symbolique traditionnelle.....	193
6.3.4. L'écriture du conte.....	194
6.3.5. L'écriture des proverbes.....	195

Conclusion

Chapitre 7 : Intratextualité et réécriture chez Mezdad

7.1. Réécriture du mythe du jour de l'emprunt (« <i>Amerðil</i> »).....	199
7.1.1. Modalités d'insertion du mythe (« <i>Amerðil</i> »).....	201

Tables de matieres

7.1.1.1. Expressions et vocables.....	201
7.1.1.2. Eléments météorologiques relatifs à (« <i>Amerdil</i> »).....	202
7.1.1.3. Reprise du texte mythique.....	203
7.2. Mythification du discours Romanesque.....	205
7.3. Réécriture des proverbes.....	206
7.3.1. Les modes de présence.....	207
7.3.2. Le proverbe comme intertexte.....	208
Conclusion	

Chapitre 8 : Formes de coprésence des hypotextes et relations de dérivation

Introduction

8.1. Formes de coprésence.....	219
8.1.1. La citation.....	219
8.1.2. Modalités d'insertion de la citation.....	221
8.1.3. La référence.....	226
8.1.4. L'allusion.....	228
8.2. Relations de dérivation.....	230
8.2.1. Les types de relations de dérivation.....	231
8.2.2. Prosification des hypotextes.....	233
8.2.3. Transformations quantitatives.....	233
8.2.4. La réduction des hypotextes.....	234
8.2.5. Augmentation des hypotextes.....	236
8.2.5.1. Amplification narrative.....	238

Tables de matieres

8.2.5.1.1. Développement diégétique (expansion).....	238
8.2.5.1.1.1. Dilatations des détails.....	238
8.2.5.1.1.2. Descriptions.....	240
8.2.5.1.1.3. Multiplication des épisodes.....	241
8.2.5.1.1.4. Les personnages d'accompagnement.....	242
8.2.5.1.1.5. Dramatisation.....	242
8.2.5.1.1.6. Insertions métadiégétiques (l'extension).....	243
8.2.5.1.1.7. Interventions extradiégétiques du narrateur.....	244
Conclusion	

Chapitre 9 : Interprétation des pratiques hypertextuelles

Introduction	
9.1. Projet anthropologique et symbolique.....	251
9.2. Projet esthétique et poétique.....	255
Conclusion	
Conclusion générale	264
Bibliographie	269
Annexes	
Annexe 1. Agzul.....	282
Annexe 2. Corpus.....	290

Résumé

Le présent travail s'inscrit dans le cadre des études sur la littérature écrite d'expression kabyle. Il se propose d'étudier l'intertextualité dans un corpus de nouvelles et de romans écrits en kabyle. C'est à travers un échantillon constitué de romans et de nouvelles de deux auteurs différents, que nous aborderons l'un des aspects de cette écriture à savoir la reprise et la réécriture des textes relevant de la littérature orale traditionnelle dans les textes de créations écrites contemporaines. Ce qui nous intéresse donc dans cette étude c'est le rapport de textes à textes et non pas le rapport de contexte à contexte. De là nous tenterons de répondre à une préoccupation majeure qui est l'apport de l'intertextualité dans l'émergence de nouvelles formes d'écriture et des nouvelles formes dans la littérature d'expression kabyle. C'est un aspect qui sera illustré à travers l'étude de deux corpus différents : le premier se constitue de trois romans de Amer Mezdad : *Id d wass* (« le jour et la nuit »)(1990), *Tagrest, uryu*(« hiver brûlant »)(2000) et *Ass-nni* (« ce jour-là »)(2003). Le second, est le recueil de nouvelles de Kamal Bouamara *Nekkni d weyid* (« nous et les autres ») (1998). Dans ce dernier, un intérêt particulier sera accordé à deux nouvelles : *Taqsiṭ n Eziz d Ezuzu* (« l'histoire de Aziz et de Azouzou ») et *Tirgara* (« la mauvaise fin »).

ملخص

يقع هذا العمل في إطار الدراسات حول الأدب المكتوب للتعبير القبائلي. ينوي دراسة التناص في مجموعة من القصص القصيرة والروايات المكتوبة باللغة القبائلية. من خلال عينة مكونة من روايات وقصص قصيرة لمؤلفين مختلفين ، سنتناول أحد جوانب هذه الكتابة وهو استعادة وإعادة كتابة النصوص المتعلقة بالأدب الشفهي التقليدي في نصوص الإبداعات المكتوبة والمعاصرة. وبالتالي ، فإن ما يثير اهتمامنا في هذه الدراسة هو علاقة النصوص بالنصوص وليس علاقة السياق بالسياق. من هناك سنحاول الرد على قلق رئيسي وهو مساهمة التناص في ظهور أشكال جديدة من الكتابة والأشكال الجديدة في أدب تعبير القبائل. هذا هو الجانب الذي سيتم توضيحه من خلال دراسة مجموعتين مختلفتين: الأولى تتكون من ثلاث روايات بقلم عمر مزداد: *Id d wass* ("النهار والليل") (1990) ، *Tagrest* ("الشتاء المحترق") (2000) و *Ass-nni* ("ذلك اليوم") (2003). والثاني هو مجموعة القصص القصيرة التي كتبها كمال بوعمارة *Nekkni d weyid* ("نحن والآخرين") (1998). في الأخير ، سيتم إيلاء اهتمام خاص لقصتين قصيرتين: *Taqsiṭ n Eziz d Ezuzu* ("قصة عزيز وعزوزو") و *Tirgara* ("النهاية السيئة").