

Université A. Mira de Bejaia
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Département de Langue et Culture Amazighes

Mémoire de magister

Option : Littérature

Thème

*Intertextualité et littérature kabyle contemporaine : le cas de Nekni d weyid de Kamal
BOUAMARA*

Présenté par :

AYAD Salim

Sous la direction de :

Claude FINTZ

Soutenu devant le jury composé de :

Mohand Akli HADDADOU	Président	Maitre de Conférences	U.Tizi Ouzou
Claude FINTZ	Rapporteur	Professeur des universités	U.Grenoble III
Kamal BOUAMARA	Examineur	Maitre de Conférences	U.Béjaia
Mohand Akli SALHI	Invité	Docteur	U.Tizi Ouzou

Année universitaire : 2008-2009

Dédicaces

Je dédie ce travail :

A la mémoire de ma grand-mère.

A mes chers parents

A mes frères et sœurs

A Nanna et Matta

A mes cousins

A mes amis

Remerciements

J'exprime ma profonde gratitude à Monsieur le Professeur Claude FINTZ qui a eu l'amabilité de suivre ce travail de bout en bout. Sans sa disponibilité et ses précieuses orientations qu'il m'a fournies, ce travail n'aurait pas été mené à terme.

Je remercie également les membres de jury qui ont bien voulu accepter d'évaluer ce travail.

Je souhaite exprimer ma plus vive gratitude à Monsieur Kamel BOUAMARA dont la disponibilité sans faille, la patiente indulgence devant mes questions, la bienveillance qu'il m'a accordée ont permis de me donner le souffle nécessaire pour achever ce travail.

Ce travail ne serait sans doute pas encore terminé, si je n'avais bénéficié de l'aide généreuse de ma famille : mes parents qui m'ont épaulé durant toutes les années d'études et mes frères qui m'ont été d'un grand apport.

Je suis également redevable à mes camarades de la promotion de Magister et à mes amis pour leur soutien et encouragements.

Que soient également remerciés les enseignants de département Amazigh qui ont contribué à notre formation.

Je suis très reconnaissant à tout ceux qui ont contribué de près ou de loin à l'élaboration de ce travail.

Table des matières

Introduction générale.....	3
----------------------------	---

Partie 1

1-Eléments théoriques et méthodologiques

1 -1.Les approches de l'intertextualité	16
1-2 .L'intertextualité dans l'oralité.....	25
1-3.L'intertextualité dans la transcription.....	30
1-4.L'intertextualité dans la réécriture.....	33
1-5 Présentation du corpus.....	34
5-1 L'« histoire d'Aziz et d'Azouzou ».....	35
5-2 L' « odieuse fin ».....	36

Partie 2

Description des transformations

Chapitre1 : repérage des hypotextes

Introduction

1-1.Préalables théoriques relatifs à la lecture.....	41
1-2. Délimitation des hypertextes.....	45
1-2-1. Les hypotextes dans l'histoire d'Aziz et d'Azouzou.....	46
1-2-2. Les hypotextes dans l'odieuse fin.....	51

Conclusion

Chapitre 2: réécriture des hypotextes

Introduction

2-1. La structure et la forme.....	55
------------------------------------	----

2-1-1.La structure narrative.....	55
2-1-2.La description.....	59
2-1-2-1.Description des personnages.....	59
2-1-2-2.Description de l'espace.....	60
2-1-2-3.Description des actions.....	61
2-1-3.La temporalité.....	62
2-1-4.Les discours.....	62
2-2.Les ajouts et les additions.....	63
2-2-1. L'emprunt aux expressions littéraires populaires.....	63
2-2-1-1.La réécriture de la symbolique traditionnelle.....	64
2-2-1-2.La réécriture du conte.....	65
2-2-1-2-1.La réécriture des proverbes.....	66
Conclusion	

Partie 3

Analyse des procédés de réécriture

Chapitre 1 : formes de coprésence des hypotextes

Introduction

1-1.Les différentes formes de coprésence.....	72
1-2.La citation.....	76
1-3. La référence.....	78
1-4.L'allusion.....	81

Conclusion

Chapitre 2 : relations de dérivation

Introduction :

2-1. Les types de relations de dérivation.....	86
2-2.Prosification des hypotextes	87

2-3.Transformations quantitatives.....	88
2-4-1.La réduction des hypotextes	89
2-5.Augmentation des hypotextes.....	91
2-5-1.L'amplification narrative.....	93
2-5-1-1.Développement diégétique.....	93
2-5-1-1.Dilatation des détails.....	93
2-5-1-1-2.Descriptions.....	96
2-5-1-1-3..Multiplication des épisodes.....	97
2-5-1-1-4.Les personnages d'accompagnement	98
2-5-1-1-5.Dramatisation.....	98
2-5-1-1-6. Insertions métadiégétiques.....	99
2-5-1-1-7.Interventions extradiégétiques du narrateur.....	100
Conclusion	

Partie 4 :

1-Interprétation des pratiques hypertextuelles

Introduction

1-1.Contexte sociopolitique de l'œuvre.....	104
1-2.Le projet anthropologique et symbolique	105
1-3.Le projet esthétique et poétique.....	111

Conclusion

Conclusion générale.....	119
--------------------------	-----

Annexes

Bibliographie

Introduction générale

Introduction générale

La littérature d'expression berbère-kabyle d'aujourd'hui n'est plus à l'état oral. La multitude et la diversité des œuvres écrites et publiées jusqu'ici¹ en témoignent.

En effet, le passage à l'écrit a été un moment décisif pour la langue et la littérature berbères, lequel a engendré deux types de littérature : une littérature orale (traditionnelle) transcrite et une littérature écrite de création.

La littérature transcrite a été exclusivement à ses débuts l'œuvre des ethnographes français. Un nombre important de textes oraux, dont le conte et la poésie, ont été recueillis. Par la suite des autochtones se sont investis dans cette activité, qui continue encore de nos jours².

Quant à la création dans cette langue, elle, n'est arrivée que tardivement, si on la compare à la littérature transcrite ou à la médiatisée³. Cette veine remonte à la fin du 19^e siècle. En effet, certains instituteurs kabyles, comme Boulifa et Cid Kaoui ont, selon Abrous (2003 :35), écrit des textes ethnographiques pour répondre aux besoins de l'enseignement du kabyle à cette époque.

En revanche, la création de type littéraire dans cette langue n'a vu le jour qu'au milieu du XX^{em} siècle. En effet, si nous exceptons les chants des Berbère-nationalistes produits au milieu des années 1940, l'œuvre de Belaid At

¹Voir un inventaire établi par Kamel Bouamara, Timmuzghza n° 14 avril 2007, pp 27-31.

²A ce propos, K. Bouamara (2007 : 18), écrit : « [...] l'activité de la collecte des textes oraux, leur fixation à l'écrit, et leurs traductions en français (ou, plus rarement, en allemand, en arabe, etc.) remontent au milieu du XIX^{em}. par ailleurs, cette activité se poursuit encore de nos jours »

³K.Bouamara, (2007 : 112), a écrit a ce propos : « deux phénomènes, de nature différentes, ont traversé la langue, la littérature et la culture amazighes, qui étaient jusqu'à un moment d'essence oral : l'écrit et la médiatisation ». M.Mahfoufi, cité par K.Bouamara (2007 : 12), a écrit à propos de la médiatisation : « L'avènement de la médiatisation a été plus tardif que l'écrit. Néanmoins les poètes chanteurs Kabyles ont investit les médias de communication moderne dès les années 20. Après l'investissement du disque magnétique, il y a eu l'avènement de la radio, celle de Bougie créée en 1946, et celle d'Alger un peu plus tôt ». P 12

Ali, *Les cahiers de Belaid ou la Kabylie d'antan*⁴, marque, selon Chaker (1987) et Titouche (2002), le début effectif de la création littéraire en kabyle.

Après l'indépendance, la création littéraire dans cette langue s'est poursuivie, d'abord dans les domaines de la traduction et de l'adaptation en kabyle⁵. Ensuite, dans la décennie 1980, avec la publication de trois romans *Asfel* (1981) et *Faffa* (1986) de Rachid Alliche, et *Askuti* (1983) de Said Sadi, cette même veine (littéraire) a connu un nouvel essor. En parallèle, selon Ameziane (2002), des revues périodiques, comme *Tisuraf* et *Tafsut*, dont le contenu va de la poésie à l'essai, ont investi l'espace culturel kabylophone au cours de la même décennie.

Au cours des années 1990, avec la parution de *Iɗd wass*⁶ (« Le jour et la nuit ») de Amer Mezdad⁷, cette veine se confirme et se consolide. Après *Iɗd wass*, d'autres œuvres littéraires ont paru, dont *Nekni d Wiyiɗ* (« Nous et les autres ») de Kamel Bouamra, laquelle fera l'objet d'étude du présent travail.

Composée de genres littéraires inédits, tels que le théâtre, la nouvelle et le roman, cette veine littéraire est constituée, selon certains auteurs (Chaker 1992, Salhi 2002, Ameziane 2002), de genres occidentaux. Elle est, selon ces derniers, caractérisée par l'appropriation de ceux-ci et par sa relation étroite à la littérature orale traditionnelle.

La création littéraire d'expression kabyle a introduit des changements d'ordre divers, aussi bien dans la sphère de la production que dans celle de la réception des œuvres. Cette littérature a induit des ruptures avec son aînée, la

⁴Cette oeuvre a été écrite au milieu des années 1940, mais elle n'a été publiée à titre posthume par les Pères Dallet et De Gezelle dans le *Fichier de Documentation Berbère* qu'en 1963.

⁵ Dans les années soixante-dix, de pièces théâtrales du patrimoine universel, mais aussi, souligne Ameziane, des œuvres algériennes (Kateb, Feraoun, etc.) et étrangères (Molière, Brecht, etc.) sont traduites en kabyle. Le théâtre kabyle est né avec les premières pièces de Mohia. C'est une activité menée, selon Abrous, par un groupe informel d'étudiants, souvent réunis autour de Mammeri.

⁶ Ce même auteur a publié antérieurement, en 1976, un recueil de poésies intitulé *Tafunast igujilen* (« La vache des orphelins »)

⁷ Ce roman, selon Ameziane (2002) a été écrit entre 1979 et 1983.

traditionnelle, lesquelles ne sont pas cependant radicales, dans la mesure où les productions traditionnelles ainsi que ses « modèles » sont exploités par les textes contemporains.

La relation qu'entretient la littérature contemporaine avec la traditionnelle peut être perçue à travers la présence de divers éléments relevant de différents genres littéraires oraux. Il n'y a pas, en effet, d'œuvre qui ne fasse pas recours, explicitement ou implicitement, aux *expressions populaires*⁸ : proverbes, contes et fables, poésie, etc., qui les marquent à des niveaux variables et pour des fonctions diverses.

Les auteurs de cette veine littéraire qui puisent de ces expressions, ne les reprennent pas cependant telles qu'elles étaient à l'état oral. En effet, ils s'efforcent d'apporter leurs touches d'écrivains en effectuant un travail sur différents niveaux textuels : ainsi, après l'appropriation de ce legs populaire, ils lui impriment un nouveau cadrage et en font des œuvres inédites.

L'étude de la filiation qu'il y a entre les œuvres littéraires relevant de cette veine 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 *Les cahiers de Belaid ou la Kabylie d'antan*, un recueil de nouvelles, de romans et de pièces théâtrales. Selon Titouche (2002), *Les cahiers* constituent une œuvre écrite sur la base de contes et de légendes oraux ; ainsi, *Lwali n wedrar* (« Le saint de la montagne »), l'un des textes de Belaïd, 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 (2002), montre les différents procédés d'écriture entrepris par Belaid At Ali sur ces textes

⁸ Le terme « expressions populaires », proposé par Nabile Fares (1976), nous l'utiliserons au long de ce travail dans le sens de « littérature orale ».

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. 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 le roman *Iḍ d wass* (« Le jour et la nuit »), les emprunts les plus récurrents en sont les fragments de contes, les proverbes et les discours populaires. Selon Ameziane (2002 : p88) : « *Amer Mezdad, de son côté, n'a pas manqué de reprendre dans son roman Iḍ d Wass les éléments de l'oralité comme les proverbes, les motifs du conte merveilleux, les procédés stylistiques ou encore les discours populaires* ».

Les proverbes, repris dans le texte de Mezdad, selon Ameziane (2002 : 98), assurent des fonctions contraires à celles qui leur sont connues dans l'oralité ; leur insertion dans la trame du récit leur a permis d'acquérir 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 somme, ce sont les grandes transformations que fait subir l'écriture romanesque de Mezdad aux proverbes.

En plus des proverbes, 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, les difficultés du travail à l'usine. A cet effet, Ameziane (idem : 115) écrit : « *Amar Mezdad a réactualisé des motifs et des procédés propres aux contes oraux kabyles pour les adapter à l'écriture romanesque* ».

Mezdad emprunte aussi aux légendes comme celle du (« 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 (idem : 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 fécondé le texte romanesque, ont été aussi parodiés. Ainsi l'intertextualité dans le roman de Mezdad, affirme Ameziane (idem : 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* ».

Pour désigner les textes transférés de l'oralité à l'écrit, dans le processus qu'on appelle "passage à l'écrit", **Salhi (2003)**, 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 (2002, 2004), les textes qui font l'objet d'étude dans ce travail, ont subi 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 ».*

Il conclut (idem : 2004) en disant 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 ».*

Les caractéristiques de cette nouvelle littérature, abordées et soulevées par ces dernières études, nous semblent insuffisantes pour saisir les véritables enjeux de ce recours aux œuvres de l'oralité. Ces études n'ont pas proposé un cadre théorique pertinent. Le flou terminologique qui caractérise la description des pratiques d'écriture et de réécriture des écrivains nuit à la compréhension des divers procédés textuels par lesquels les nouveaux textes reprennent la tradition.

Certaines analyses hâtives proposées dans ces travaux ont présenté ce recours à la tradition comme un fait qui s'inscrit dans la logique de sauvegarde

de la tradition. D'autres ont tenté de les réduire à de simples procédés d'écriture qui n'ont servi que dans le traitement de l'écriture.

Ces analyses n'ont pas pu couvrir la complexité de ce champ. Des questions relatives à l'intérêt et à l'importance du recours à l'oralité dans la constitution des œuvres écrites leurs échappent. Elles n'ont pas pu résoudre les difficultés liées à l'explicitation de ce phénomène. S'il est facile de savoir que les pratiques d'écriture et de réécriture qui se manifestent dans la littérature écrite d'expression kabyle sont de nature intertextuelles, des questions relatives à l'apport de l'intertextualité, comme pratique d'écriture privilégiée des écrivains de la nouvelle veine littéraire et comme manière de participer dans la constitution d'un nouveau système littéraire, restent entièrement posées, à notre avis.

Les objections formulées à l'égard de ces réflexions, ne récusent pas leur intérêt et leur importance dans l'étude des relations qu'entretient la littérature moderne à la traditionnelle. La présente étude s'inscrit en continuité avec elles. Elle se fonde, en partie, en référence à ces travaux sus-cités, dans la mesure où cela permettra de vérifier les éléments récurrents que renferment les textes modernes, et de tenter de les aborder sous un nouveau regard. C'est un point de vue purement intertextuel qui permettra d'appréhender ce qu'échappait déjà à ces analyses.

Nous allons étudier un échantillon de cette littérature écrite à travers le recueil de nouvelles de Kamal Bouamara *Nekni d weyiḍ* (« Nous et les autres »).

L'objectif de ce travail aura donc à aborder l'aspect créatif de cette littérature et, plus précisément, le processus de l'écriture et de la production textuelle berbère. Il s'agira en fait de repérer, de décrire et d'explicitier les éléments artistiques et esthétiques constitutifs de cette (r) écriture. A ce propos, nous pensons qu'une œuvre littéraire, en l'occurrence, *Nekni d Wiyiḍ*⁹ de Kamel

⁹ *Nekni d Weyiḍ*, titre générique du recueil de cinq nouvelles de Bouamara, dont deux d'entre elles constituent le corpus sur lequel porte notre recherche, peut être rendu en français de deux manières différentes ; il peut être

Bouamara, ne peut être comprise que si l'on tente de l'expliquer dans sa relation avec la culture littéraire de l'auteur et aux œuvres qui sont antérieures et contemporaines à *Nekni de Wiyid*.

Des éléments divers et multiples de la tradition, contenus dans cette œuvre, offre une matière à étudier où des textes traditionnels constituent le canevas de base, retravaillé par l'auteur, en construisant deux nouvelles histoires qui restent fidèles aux versions traditionnelles dans les grandes articulations.

Nous proposerons donc une lecture de l'œuvre de Bouamara en fonction des éléments de la tradition qu'elle recèle, en abordant la nature des pratiques intertextuelles opérées par un texte moderne. Cela nous permettra de connaître le devenir d'une littérature populaire appropriée et revendiquée par un auteur.

Notre travail consiste en une explication des mécanismes de l'écriture et de la réécriture de textes qui ont été à l'origine oraux, et de se rendre compte des spécificités que recèlent les textes de Bouamara, en évaluant leur degré de fidélité à la littérature traditionnelle et mesurer l'écart entre ces textes. Et de tenter à partir de là d'explicitier l'apport de la tradition dans la constitution des nouvelles œuvres.

S'agissant de l'explication de la création littéraire, dont il est question ici, une délimitation semble s'imposer. Il ne s'agit pas d'aborder ce processus dans tous ses aspects et de prendre en compte tous les éléments constitutifs de cette œuvre. La présente étude a pour but de traiter un seul aspect à savoir la reprise des textes oraux traditionnels par l'œuvre *Nekni d wiyid*. Il s'agira d'élucider les différents éléments de la tradition orale kabyle qui ont contribué à son élaboration et de montrer l'intérêt de ce recours à la tradition.

traduit en effet par « Nous *et* les Autres », mais aussi par « Nous *sommes* les Autres ». Ainsi, parce le *d*, qui s'insère entre les deux noms, *Nekni* et *Weyid*, est, dans ce contexte linguistique précis, ambigu. Dans d'autres contextes, il en sera autrement : en effet, le *d* est soit une préposition, soit un indicateur de prédicat de phrase nominale.

S'interroger sur ces pratiques nous mène à poser les questions suivantes : quels sont les éléments textuels traditionnels qui ont été repris ? Comment les textes contemporains reprennent et insèrent, pour composer de nouveaux textes, les éléments textuels de la tradition ? Qu'est ce qui justifie ce recours récurrent à la tradition ? Quelles implications esthétiques et idéologiques doit-on attribuer à ce parti pris de reprises de modèles littéraires traditionnels, qui relèvent de types et de formes d'expressions orales différentes, rassemblées dans cette œuvre ?

Ces questions nous semblent pertinentes, dans la mesure où elles permettent de cerner l'objet d'étude assigné à ce travail. Elles nous mènent à réfléchir sur une littérature dont la tradition est sa composante majeure, qu'elle l'utilise pour « *faire du neuf avec du vieux* ». C'est une littérature qui emprunte le matériau nécessaire, qui participe dans le renouvellement et l'innovation d'une littérature traditionnelle orale et tente de la promouvoir au statut d'une littérature de création écrite et lue.

Notre travail s'intéresse à la réécriture et notre hypothèse est la suivante : l'auteur a puisé du répertoire littéraire populaire des éléments et des formes qu'il a utilisés dans son texte. Les éléments repris, insérés, et retravaillés servent de base à la création de nouvelles œuvres, lesquelles donnent naissance, à leur tour, à une nouvelle poétique et à un nouveau mode de réception des textes. Elles se distinguent par de nouveaux paramètres, où les notions d'auteur, de lecteur et de livre prennent une place prépondérante.

L'auteur pratique une écriture qui procède par amplification des textes ; il dramatise des événements, qui à l'origine, sont peu significatifs. Mais la création de l'auteur contient également des épisodes créés. Ce sont des techniques narratives qui mêlent, dans un même récit, des conventions et des motifs narratifs, et des codes langagiers appartenant à des registres divers. D'où la nécessité pour K.Bouamara d'avoir recours à des modèles antérieurs, que la culture propose comme réponse à la crise de l'inspiration, de l'invention et de la

création. Il s'agit d'une littérature qui se nourrit de ses propres formes et se renouvelle en trouvant d'autres formes d'expression du réel, répondant aux besoins d'un écrivain, en quête d'un nouveau « modèle littéraire ».

Notre travail s'inscrit dans le cadre théorique de l'intertextualité. Cette approche nous permettra, d'une part, de mesurer le degré de pertinence d'une telle approche appliquée à un corpus de textes kabyles, elle nous permettra d'autre part de repérer «*les traces de l'intertexte*», une opération qui impose un outil méthodologique et théorique qui facilite la description des différents phénomènes que recèle une œuvre littéraire.

Sur un autre plan, cette même approche permettra de saisir l'émergence de genres littéraires inédits, lesquels restent en relation intime avec les genres oraux traditionnels. Pour mieux cerner ces questions nous procéderons de la manière suivante.

Dans la première partie de ce travail, nous avons construit théoriquement et méthodologiquement l'objet de notre étude, tout en référant aux différentes approches qui s'intéressent à l'écriture, à la réécriture et, plus généralement, à l'intertextualité. Le foisonnement d'études, portant sur les pratiques de l'écriture et de la réécriture, permettra d'acquérir la terminologie, les notions et les concepts facilitant la description du corpus et fourni les outils d'analyse nécessaires, dans ce genre de travaux. Mais cela n'est pas, en réalité, une donnée en soi. Parler de l'intertextualité n'est, en effet, pas une chose aisée, elle ne recouvre pas une seule conception. Celle-ci est définie différemment selon les auteurs ; et chaque auteur utilise sa propre terminologie et propose son propre modèle théorique.

En ce qui nous concerne, nous nous référerons essentiellement aux conceptions de Genette qu'il a développés dans *Palimpsestes*. Pour Genette (1982 : 8), l'intertextualité est définie comme une « *relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes* ».

Cependant, nous tiendrons compte des autres réflexions portant sur l'intertextualité. Elles seront convoquées au fur et à mesure de la progression du travail. Des travaux, qualifiés par certains auteurs de « périphériques », seront aussi exploités.

Etant donné que notre corpus comprend des textes relevant de l'oralité littéraire, nous avons jugé utile d'aborder certaines réflexions relatives à la (re) création et à la notion d'auteur dans l'oralité et aux problèmes que pose la transcription des œuvres de l'oralité. Enfin, nous terminerons cette partie par présenter l'œuvre sur laquelle porte notre analyse.

La deuxième partie du présent travail comprendra deux chapitres. Dans le premier chapitre nous délimiterons dans les textes de K.Bouamara les textes empruntés auquel il fait référence. L'œuvre sera donc mise en relation avec ces textes, pour pouvoir délimiter l'intertexte et délimiter l'objet sur lequel se focalisera notre analyse. Le deuxième chapitre consiste à décrire la manière avec laquelle ces textes sont retravaillés par l'auteur dans leur relation avec les différentes « expressions orales » qui leur sont associées.

Dans la troisième partie de ce travail, nous consacrerons le premier chapitre pour définir les différentes formes de coprésence que revêtent les textes empruntés, et le second chapitre sera réservé à qualifier le type de relations unissant les textes empruntés aux textes réécrits.

La quatrième partie sera consacrée à l'interprétation des significations et des fonctions de différentes formes, définies dans les différentes étapes de ce travail. C'est une étape cruciale car, toute interprétation admet une part de subjectivité. Elle sera articulée autour de deux axes principaux, que nous emprunterons à Zohra Mezgueldi : le premier nous le baptiserons « projet anthropologique et symbolique » et le second « projet esthétique et poétique ». Dans le souci de trouver des pistes à notre interprétation, nous ferons un détour par le contexte sociopolitique dans lequel l'œuvre mise en cause a été écrite.

On aura remarqué qu'il y a dans ce travail trois grands moments :

1-vérifier la matière reprise.

2-comment elle est reprise et retravaillée.

3-quelles significations à donner à ces reprises.

Concernant la traduction des passages kabyles en français, nous avons opté pour la traduction libre, une façon de rendre le texte plus proche de la version d'origine, bien que nous soyons conscients des lacunes qu'elles contiennent.

Les éléments retenus pour cette analyse sont les éléments qui apparaissent à nos yeux les plus significatifs et les plus pertinents. Des aspects relatifs au travail sur le lexique, les figures de style, et les structures syntaxiques, ne sont pas moins intéressants, mais faute de données nous permettant de faire le départ entre ce qui est propre à l'œuvre créée et ce qui relève des « expressions orales » nous nous limiterons à de simples commentaires.

Afin de faciliter la lecture, nous avons établi des annexes qui permettent le renvoie de quelques éléments abordés dans l'analyse à leur textes de références. On trouvera aussi des entretiens réalisés avec l'auteur, l'un a été accordé à Boualem Bouahmed pour le compte du quotidien La Dépêche de Kabylie, et l'autre réalisé par nous-mêmes dans le cadre de cette étude afin d'élucider certaines facettes cachées de l'œuvre ici analysée.

Partie 1 : éléments théoriques et méthodologiques

1-1. Les approches de l'intertextualité

Toute littérature tire sa signification de ses références à la société dans laquelle a été produite et à des textes préexistants. C'est le recours aux textes déjà écrits pour 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 T.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* ».

La reprise d'un texte par un auteur suppose un travail de transformation et de remaniement du matériau emprunté. Le nouveau texte actualise le texte antérieur et lui donne une nouvelle signification. Ces pratiques sont définies comme intertextuelles, partant d'un postulat que tout texte s'inscrit dans le sillage d'une tradition à laquelle il fait référence. Innover, en littérature, ne veut pas dire créer *ex nihilo*, mais plutôt s'appuyer sur un déjà lu, en appropriant les textes des auteurs antérieurs ou contemporains, dans l'élaboration des œuvres nouvelles. Ces dernières n'affectent pas sa relation au premier texte.

L'intertextualité, réduite à son noyau dur, est l'insertion d'un discours déjà prononcé dans un autre, dans des conditions qui préservent son identité et maintiennent le lien à la situation de discours primitive. Elle permet à l'œuvre d'assurer la continuité de la tradition, de par la capacité de cette

dernière à contenir et/ou à retenir les différents éléments qui la constituent. C'est à partir d'elle que des liens, entre ce qui existe déjà et ce qui peut exister, sont possibles.

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

Concernant ce terme de *réécriture*, une définition s'impose, sans plus tarder : il ne doit pas être confondu avec le terme *réécriture*, utilisé dans la critique génétique.

Nous l'utiliserons dans le sens de l'intertextualité, en nous appuyant sur la distinction qui a été faite entre ces deux termes par A.Claire-Gignoux¹⁰, on entend par le terme *réécriture* : « *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* utilisé par la critique génétique s'efforce d'étudier « *les 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.

Suivant ce point de vue, il 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, renouvelle les contenus échangés, lesquels s'inscrivent dans un processus qui fait apparaître une généalogie et une filiation au texte nouveau, dont l'auteur n'est que le remanieur de la matière héritée, transmise et acquise par la lecture.

¹⁰ Voir la revue en ligne de l'Université de Nice, Les cahiers de narratologie n° 13 : 2006, (voir bibliographie).

C'est ainsi, dans ses premières conceptions que J.Kristeva, citée par N.Piegay-Gros (1996 : 11), définit le texte: « *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, la matière première nécessaire servant de substrat à son propre texte, en usant du *plagiat*, de l'*allusion*, de la *référence*, de la *citation*, et toutes sortes de *collage* intertextuel. 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.

Le recours aux réflexions portant sur l'intertextualité, comme approche théorique et méthodologique, est motivé par un double intérêt. D'une part, elles nous permettront de traiter les notions comme : *auteur, lecteur, écriture, réécriture, dérivation, transformation, tradition, texte et intertexte*, des notions nouvelles dans notre cas. D'autre part, cette approche part de l'idée qu'il n'existe pas de texte autonome et indépendant ; le texte ne peut exister seul, tout texte entre dans une relation avec un autre texte qui le précède et auquel fait référence.

Il va de soi que nous ne prétendons pas présenter d'une manière détaillée les différents *modèles théoriques et méthodologiques* de l'intertextualité avec leurs postulats et présupposés. Nous nous limiterons à un exposé succinct et nous ferons une synthèse des théories et des concepts, sans entrer dans les querelles des idées et des courants. Nous nous contenterons de dresser ici un état des lieux sans parti pris. Un intérêt particulier sera, cependant, accordé aux conceptions de Genette.

La notion d'intertextualité recouvre plusieurs conceptions et admet différentes définitions. A.Laugier¹¹, nous en donne une définition élémentaire :

¹¹ Nous avons extrait cette définition d'un article publié sur le site : www.echos-poétiques.net (voir bibliographie).

« L'intertextualité pourrait se définir, pour la limpidité du terme, et dans sa plus simple représentation, comme l'idée corroborée que tout s'appuie, en écriture, dans l'art, consciemment ou non, sur les bases que nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a été déjà consigné dans notre mémoire par des écrits antérieurs émis par d'autres auteurs et que notre plume se nourrit, à notre insu, de tout texte qui l'a précédé ».

Pour J.Kristeva, (citée par Samoyault 2001 : 9), qui a introduit pour la première fois ce concept dans la critique littéraire moderne, en référence aux études et à la théorie littéraire de M.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 ».* A 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 J.Kristeva, écrit Limat-Lttelier (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 A.Compagnon (1998 :83), confirme que la notion d'intertextualité se dégage de la thèse de la mort de l'auteur

De son côté, R.Barthes, écrit T.Samoyault (2001 : 92), tenta d'explicitier cette nouvelle orientation de la critique littéraire. il lie la notion d'intertextualité à la citation, une autre notion qui ne manque pas d'ambiguïté, 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, cite N.Limat-Lettelier (1998 : 20), qui s'appuie sur les concepts de la linguistique structuraliste, suit un autre cheminement. L'intertexte est défini dans sa littéarité, comme le lieu des *« isotopies connotées »* : *la redondance, la réitération 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. J.Ricardou, écrit N.Limat-Lettellier, dans *Pour une théorie du nouveau roman*, 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, c'est une « *intertextualité restreinte* ».

S'inspirant des conceptions de J.Kristeva, L.Jenny (cité par N.Limat-Lettellier 1998 :27), 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 J.Kristeva, O.Ducrot et T. Todorov, cité par F.Parisot¹², proposent la définition suivante : « *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* ».

M. Escola¹³ 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. P.Sollers 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, en donne la définition suivante « *au sens strict, on appelle intertextualité le*

¹² In cahiers de narratologie, *op, cit.*

¹³ Dans un article publié sur le site www.fabula.org, spécialisé dans les études littéraires, Marc Escola en donne ces définitions que nous avons reprises ici intégralement.

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'envi. [...] 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 ».

Pour M. Angenot : *« 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 ».*

La contribution de M. Rifaterre dans ce domaine ne peut être négligée. Il a introduit un nouveau mode de lecture des œuvres littéraires. Il voit en 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 littérarité, une notion rapprochée de l'intertextualité. Les réflexions de M. Rifaterre, cité par N. Limat-Lettelier (1998 : 29), ont abouti à une distinction

entre l'intertextualité comme action de reprise et l'intertexte comme le matériau repris. Écoutant Rifaterre : « *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 : « *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* » (idem : 29). De plus, pour ce même auteur, l'intertexte n'est pas indifférencié : il comprend citations, allusions et références, explicites ou implicites.

La multitude des définitions et de conceptions, données ci-dessus, écrit F. 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* ».

Quant à G. Genette, un partisan de l'intertextualité « restreinte », il trouve qu'un texte A peut entretenir avec un texte B cinq types de relations transtextuelles dont l'intertextualité, terme forgé par Kristeva, faisait partie. Ces relations sont définies par Genette comme suit :

1-l'intertextualité : « *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 : « *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 Jacquette, 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* » (idem :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* » (idem : 11)

5-l'architextualité : « [...] *il s'agit ici d'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 [...]* » (idem : 12).

4-hypertextualité : « *j'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai bien sur, 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 » (idem : 13).

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 (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.

Considérons ces propos, un éclaircissement s'avère nécessaire pour notre œuvre, ici concernée par cette étude. Cette dernière est constituée des textes oraux transcrits. Ce sont des versions parmi d'autres. Les versions que nous possédions dans nos deux textes ne sont que des variantes. Ils incitent à réfléchir à l'aspect universel de l'intertextualité, soulevé par G.Genette (1982 : 18) : « *Et l'hypertextualité ? Elle aussi est évidemment un aspect universel (au degré prés) de la littéarité : 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* ».

Dans ce cas, nous pouvons parler d'une intertextualité à trois niveaux :

1-2. L'intertextualité dans l'oralité

Un texte oral, par absence de moyens (ou de volonté) de sa fixation (support écrit), 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 P.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 P. 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 de la notion de la variante, dans la poésie kabyle traditionnelle, K.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 des 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 que 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 P.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 P.Galand-Pernet (Idem : 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, selon K.Bouamara (2007: 218), que peut avoir une œuvre, 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 vie ou sa mort.

L'autre trait qui caractérise l'intertexte oral, selon P.Galand-Pernet (1998 : 210) est, contrairement à celui de l'écrit qui s'alimente de la lecture, le fait que celui-ci se construit à partir des auditions musicales et textuelles 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 P.Galand-Pernet (1998 : 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 K.Bouamara 2007: 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 K.Bouamara (idem : 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 varier 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 produit.

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* » (idem : 80).

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* » (idem : 80).

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 [...]* » (idem 80).

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.

A.Giard (1980:13) écrit à ce propos : « *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 K.Bouamara (2007 : 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, c'est seulement dans le genre la poésie¹⁴ que se manifeste la notion d'auteur. Cependant, deux critères, selon Bouamara (idem : 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 K.Bouamara (idem : 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) ».*

1-3. Intertextualité dans la transcription

Un texte oral, comme nous l'avons souligné plus haut, peut avoir plusieurs variantes, une fois transcrit, on ne retient qu'une variante parmi d'autres¹⁵. 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

¹⁴ La poésie orale kabyle est composée de deux veines: une poésie d' « auteur » et une poésie « anonyme ».

¹⁵ A ce propos, P. Galand-Pernet (1998 : 31), a écrit « le livre donc enferme les textes littéraires berbères. Rien, dans la clôture des marges blanches, ne va solliciter les sens autres que celui de la vue. La mise par écrit suppose déjà le choix d'un texte à l'exclusion des ses variantes qui, dans les éditions actuelles, sont très rarement citées [...] ».

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 KBouamara (idem : 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'autres¹⁶.

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 littéarité par les règles et les techniques que leur impose l'écrit. Les marques graphiques, comme la ponctuation, la répartition en en paragraphe¹⁷, 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 K.Bouamara (2007: 18), La littérature transcrite recouvre des caractéristiques qui la font distinguer de celle de l'oralité par les traits suivants :

¹⁶A cet effet, K.Bouamara (2007 : 220), a écrit à propos du répertoire de Si Lbachir Amellah « nous avons remarqué que certains poèmes attribués à Si Lbachir par nos différentes personnes-sources s'avéraient être des variantes de poèmes attribués par d'autres personnes-sources à d'autres poètes [...] le terrain de notre enquête était partagé par le répertoire de Si Lbachir et d'autres répertoires »

¹⁷ Selon P. Galand-Pernet (1998 : 31) : « [...] la mise en page, les marges, les espaces blancs, la ponctuation façonnent le texte sur un autre rythme, avec un autre découpage, d'autres mises en relief ».

-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 A.Giard (1980 :16), dans ce qu'elle qualifie de conte « littérisé » ou conte d'« auteur »¹⁸. 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

¹⁸ Selon 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- ».

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, évènement 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 (idem : 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.

1-4. Intertextualité et réécriture

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 oeuvres créées ont été élaborées dans et avec l'écrit et 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.

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 ».

Cette littérature est le résultat d'un processus qu'on peut retracer de la manière suivante : un (des) texte (s) oral (aux) donne (ent) un (des) texte(s) transcrit(s) qui à son (leur) tour donne (ent) un texte (r) écrit.

Quant à nous, c'est à ce type de littérature que nous allons nous intéresser ici, parce que notre œuvre 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 d'expression kabyle.

1-5. Présentation du corpus:

Le corpus qui fera l'objet de notre analyse dans le présent travail est l'œuvre écrite de Kamel Bouamara *Nekni d weyiɖ* 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- *lɔ amcum* (« l'horrible nuit »).
- 2- *Ul d tasa* (à traduire).
- 3- *Kra yella, kra yerna* (à traduire).

4- *Taqsiṭ n ΣzizΣzuzu* (« 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" (« *Taqsiṭ n Σziz d Σzizu*») et "Le forgeron d'Akalous" (« *Aḥeddad l-Lqalus* »).
- 2- La lecture de l'« histoire d'Aziz et d'Azouzou » renvoie en outre au poème *Tinagamin* (« les puiseuses 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.
- 6- l'auteur introduit de nouveaux personnages, de nouvelles actions et descriptions, qui sont absentes dans les textes originels.

1-5-1. L'« histoire d'Aziz et Azouzou »

Ce texte, dans sa version orale, est un poème sous forme de dialogue 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. Dans la version réécrite par K.Bouamara on remarque des thématiques historique et sociale associées à la thématique initiale. Sur le plan formel, il a apporté des modifications. Nous pouvons les 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 sont inexistantes dans la version transcrite par Mammeri.

1-5-2. 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 policier¹⁹, qui consiste à poser d'abord une énigme, et à la résoudre ensuite.

¹⁹Selon 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 ».

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.

Selon Mammeri, le texte l' «histoire de Aziz et Azizou » est un genre qui appartient à l'une des catégories littéraires françaises au moyen âge : *roman* ou *chante-fable*. Il écrivait à ce propos (1980 : 93) : " [...] il y a toute une littérature pour les jeunes gens, faite de dialogues en vers entre deux amants, insérés dans la trame d'un récit plus ou moins romanesque [...] ».

Mais le terme *taqsiṭ*, comme l'indique le titre de ce récit, désigne en kabyle autre chose. Selon K.Bouamara (2005 : 237), *taqsiṭ* « est un genre archi-poétique narratif, de facture toujours longue et traitant de diverses thématiques (légendes hagiographiques, poésie gnomique, récit historique, amour, etc.) ; il est le genre préféré des poètes professionnels appelés *ifsihen*, au statut social élevé, qui chantaient au sein même de la vie publique ».

En kabyle on distingue:

1. une légende hagiographique : les légendes des saints et des prophètes. En kabyle, c'est un genre médian entre la poésie et la prose. Nous ne possédons pas les éléments nécessaires pour une définition bien précise, mais le moins qu'on puisse dire à ce propos, c'est qu'elle relate des faits souvent historiques et réels qu'elle mêle à d'autres, qui relèvent de la fiction et de l'imaginaire de la population.

2. une légende sociopolitique : la légende la plus connue, est celle appelée *Taqsiṭ n 1871* (« la légende de 1871 »)²⁰ relatant l'insurrection kabyle de 1871.
3. une fable : un poème *taqsiṭ n leṭyur*²¹ (« le dit des oiseaux ») attribué par Mammeri à Sidi Qala, un poète anonyme du XVII^{em} siècle.
4. une histoire : on désigne par ce mot tout évènement social ou historique qui a de l'importance pour le groupe.

Mais l'« histoire de Aziz et Azizou » fait exception à ces catégories. Il est composé de prose dans laquelle sont insérés des fragments poétiques. C'est pour cela que Mammeri (idem : 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 K.Bouamara leur a attribué le statut de *tullizit* que l'on traduit par « *nouvelle* »²².

²⁰ Voir Poèmes kabyles anciens p 440.

²¹ Voir aussi Poèmes kabyles anciens p 226.

²² Nous avons extrait cette du *Amawal n tmaziyt tatrart* (« Lexique du berbère moderne ») p 104, 2^{em} édition 1990, éditions de l'Association Culturelle Tamaziyt de Bejaia

Partie 2:
Description des transformations

Chapitre 1 : repérage des hypotextes

Introduction

Dans ce chapitre nous essayerons d'abord de repérer les hypotextes qui sont insérés dans les hypertextes. Ensuite, nous confronterons les deux types de textes afin de mesurer l'écart qu'il y a entre eux et dégager les ressemblances communes à l'hypertexte et à l'hypotexte.

Pour ce faire, nous nous référons aux réflexions traitant de la relation entre le lecteur et le texte et l'interaction produite par la lecture.

Ces réflexions nous permettront de connaître les mécanismes de la lecture, les indices qu'affiche un hypertexte, les types de lecteurs ainsi que les protocoles engagés par un lecteur dans l'interprétation des significations de l'hypertexte dans sa relation à l'hypotexte.

1-1. Préalables théoriques relatifs à la lecture

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, où 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, 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 Rifaterre (1980 : 5), précise : « *Les fluctuations de l'intertexte ne relève 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 au moins reconnaissables. Selon Rifaterre (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. Rifaterre (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 T.Samoyault (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. Selon T.Samoyault (2002 : 68-69), 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 Rifaterre* ».

Selon Geneviève, citée par T.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. T.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 typologie de lecteurs établie par T.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.

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.

1-2. 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.

Pour affronter l'hypertexte à son hypotexte, nous avons établi des tableaux en deux colonnes. On trouvera d'un côté, le texte de K. Bouamara et, de l'autre, les textes de référence.

Les passages jugés plus significatifs et qui présentent des ressemblances directes nous les avons souligné en gras.

1-2-1. Les hypotextes dans l'histoire d'Aziz et d'Azouzou

Dans ce tableau c'est le premier hypotexte délimité qui sera présenté à coté de son hypertexte.

Hypertexte de Bouamara	Hypotexte de Si Mohand rapporté par Yacine (1990 : 254)
Aaziz : -Donnez-moi à boire, les filles ! Disait Aziz, à haute voix. les filles :	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

<p>- ... Aaziz :</p> <p>-Ah ! Je ne suis pas le bienvenu, l'eau est aussi vendue ?</p> <p>Aazouzou :</p> <p>Elle est vendue...Et chaque goutte est pesée</p> <p>Aaziz :</p> <p>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!</p> <p>Aazouzou :</p> <p>Sert à cet idiot à boire dans ce tesson</p> <p>Aaziz :</p> <p>Je ne suis pas un idiot Et je ne bois pas d'un tesson Je suis le serpent rusé vivant dans les brumes glacées</p> <p>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!</p> <p>Aazouzou :</p> <p>Quelle audace! Cet homme est impudent! Il est aussi insolent</p> <p>Avec un bâton Nous le pourchassons</p> <p>Aaziz :</p> <p>De toutes les filles, tu es la plus belle</p> <p>La plus belle parmi les créatures de Dieu Que je n'en trouverais pas mieux.</p>	<p>grand soif il demande à boire :</p> <p>Bonjour, filles Aux seins parfumés de girofle Et des parfums des Indes</p> <p>L'eau que vous êtes venues chercher Bue par les poissons Qui traversent la mer en force</p> <p>Je fais serment ferme Que vous ne puiserez de l'eau Que quand vous m'aurez dit: viens !</p> <p>L'une des jeunes femmes s'adresse à sa compagne et lui dit :</p> <p>Sert à cet idiot à boire de ce tesson</p> <p><i>A quoi le poète répond :</i></p> <p>Je ne suis pas un idiot</p> <p>Ni ne boirai dans un méchant pot Je suis un serpent fureteur</p> <p>Qui va dessous terre Chercher l'eau Que boira le perdreau Et la perdrix aussi</p>
---	--

Le texte de K.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 K.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 K.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 K.Bouamara.

Voici dans le présent tableau, à double entrée, la suite de cette histoire :

Hypertexte de Bouamara	Hypotexte de si Mohand ou Mhand
<p>Enfant à la <i>coiffe</i> blanche Au teint de braise Tu portes à l'oreille l'anneau</p> <p>Au doigt la bague éclatante Qu'importe que l'on me marie Pour toi je m'insurgerai</p> <p>Mon aimé, laces tes sandales Et vas, fait comme tes frères Ou que tu ailles, Dieu sera</p> <p><i>Mets-le dans ton cœur</i> Pour vaquer à ton travail Et t'éviter <i>les critiques</i></p> <p>Et puis prend mon sein dans ta bouche Qu'il soit ton <i>viatique</i> Vas mon amour, adieu</p> <p>Jeudi de la douleur</p> <p><i>En plein jour, faisait nuit</i> La main qui tient la bride Est rétive</p> <p>Est transie sans froid Mon âme est toute bouleversée</p> <p><i>Il suffit d'un rien</i></p> <p>Que Dieu n'a-t-il point pourvu <i>Les poissons à la mer trouvent à vivre</i> D'amour mon cœur crie</p> <p>Strident Vers Dieu qu'il a créé <i>Quels amants n'ont point été séparés</i> <i>Il y a le tonnerre les éclairs</i> <i>Et puis le beau temps vient après</i></p> <p>Il y a beau temps que tu partis</p>	<p>Enfant à la <i>coiffe</i> blanche Au teint de braise Tu portes à l'oreille l'anneau</p> <p>Au doigt la bague éclatante Qu'importe que l'on me marie Pour toi je m'insurgerai</p> <p>Mon aimé, laces tes sandales Et vas, fait comme tes frères Ou que tu ailles, Dieu sera</p> <p><i>Mets-le dans ton cœur</i> Pour vaquer à ton travail Et t'éviter <i>les critiques</i></p> <p>Et puis prend mon sein dans ta bouche Qu'il soit ton <i>viatique</i> Vas mon amour, adieu</p> <p>Jeudi de la douleur</p> <p><i>En plein jour, faisait nuit</i> La main qui tient la bride Est rétive</p> <p>Est transie sans froid Mon âme est toute bouleversée</p> <p><i>Il suffit d'un rien</i></p> <p>Que Dieu n'a-t-il point pourvu <i>Les poissons à la mer trouvent à vivre</i> D'amour mon cœur crie</p> <p>Strident Vers Dieu qu'il a créé <i>Quels amants n'ont point été séparés</i> <i>Il y a le tonnerre les éclairs</i> <i>Et puis le beau temps vient après</i></p> <p>Il y a beau temps que tu partis</p>

<p>Tu as mal <i>calculé</i> <i>Neuf mois déjà est-ce peu</i></p> <p>Mes seins que tu as laissés dressés Maintenant tombent</p> <p>Ah triste est mon état</p> <p><i>Si je suis dans ton cœur viens</i> <i>Prends le train</i> <i>A l'aube de grand matin</i></p> <p><i>Dieu la beauté</i> Comme une botte de fleurs <i>Mon aimée à pied mignon</i> <i>Et lèvres d'or</i> Nous sommes <i>convenus d'une date</i> Seuls les impudents mentent</p> <p>Enfant à la coiffe blanche Eclatant comme un fruit d'or Tu habites les villes Tu vas prendre le train Viens sans hâte Azouzou que tu as laissé...est toujours la</p> <p>Quel mal fond sur le jeune faucon De par la volonté de Dieu</p> <p>On convoite déjà ton épouse A la grande joie des ennemis</p> <p>Et je ne puis que regarder de loin</p> <p>Accours Oubraham Me voici toute interdite Ne sachant qu'elle voie prendre</p>	<p>Tu as mal <i>calculé</i> <i>Neuf mois déjà est-ce peu</i></p> <p>Mes seins que tu as laissés dressés Ah triste est mon état</p> <p><i>Si je suis dans ton cœur viens</i> <i>Prends le train</i> <i>A l'aube de grand matin</i></p> <p><i>Dieu la beauté</i> Comme une botte de fleurs <i>Mon aimée à pied mignon</i> <i>Et lèvres d'or</i> Nous sommes <i>convenus d'une date</i> Seuls les impudents mentent</p> <p>Enfant à la coiffe blanche Eclatant comme un fruit d'or Tu habites les villes Tu vas prendre le train Viens sans hâte Azouzou que tu as laissé...est toujours la</p> <p>Quel mal fond sur le jeune faucon De par la volonté de Dieu</p> <p>On convoite déjà ton épouse A la grande joie des ennemis</p> <p>Et je ne puis que regarder de loin</p> <p>Accours Oubraham Me voici toute interdite Ne sachant qu'elle voie prendre</p>
--	--

Ce deuxième hypotexte est inséré dans la suite de l'histoire de K.Bouamara. Ces poèmes sont, à l'origine, indépendants, ils appartiennent à un seul texte, mais Bouamara les a associés à un autre poème (le premier hypotexte), ils sont présentés ici comme sa suite. Ce texte a été repris intégralement sans amputation ou prosification, tel qu'il a été rapporté par Mammeri.

Ce même hypertexte contient un autre hypotexte. Lequel est assimilé à l’histoire de l’auteur. Il sera exposé dans ce tableau.

Hypertexte de Bouamara	Hypotexte de Si Lbachir Amellah (2005 :267
<p>Oiseau au regard perçant Vas, prend ton envol Et si tu es fidèle, souviens-toi</p> <p>Demain, dés l'aube Poses toi devant sa fenêtre Et écoutes ses paroles</p> <p>Dis lui que son amant est impatient Epreuve est la séparation Que dieu le guérisse il est souffrant</p> <p>Conte à la fille au beau corps élancé Et aux yeux bleus Et sa taille, <i>par Dieu</i>, est svelte</p> <p>Mon amour <i>au port altier</i> Excessives sont nos amours Et longue est notre séparation</p>	<p>Oiseau au regard perçant Vas, prend ton envol Et, si tu es fidèle, souviens-toi</p> <p>Demain, dés l'aube Poses toi devant sa fenêtre Et écoutes ses paroles</p> <p>Dis lui que son amant est impatient Epreuve est la séparation Que dieu le guérisse, il est souffrant Conte à la fille au beau corps élancé Et aux yeux bleus</p> <p>Conte à celle qui m’a précipité dans le vin et l’errance</p> <p>Aux seins tels des fruits mûrs Sa peau douce et tendre Et sa taille, <i>par Dieu</i>, est svelte</p> <p>Mon amour <i>au port altier</i> Excessives sont nos amours Et longue est notre séparation</p>

Le troisième texte emprunté est un poème attribué 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.

2-2-2. Les hypotextes dans l' « odieuse fin »

Hypertexte de Bouamara	Hypotexte de Mammeri
Moi le forgeron d'Akalous Mon âme bouleversée Subit des épreuves à n'en pouvoir plus De grâces saintes D'Ait Mraou et d'Arous A l'arme que je fourbis Hommes de Dieu adaptez un manche	- 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 <i>manche</i>

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 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.

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.

Chapitre 2 : la réécriture des hypotextes

Introduction

Ce chapitre se veut une description des différents aspects textuels qui caractérisent la réécriture de K.Bouamara. Il s'agit de cerner la part de la créativité à attribuer à ces deux textes, qui se sont appuyés sur les hypotextes, lesquels sont repérés et délimités dans le chapitre précédent.

Nous aurons à dégager les éléments qui ont contribué à la réécriture des hypotextes et 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 récrits. 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.

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.

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 exécutés ou tués 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 infligé 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 que 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. Dès 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).*

2-1-2. 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.

2-1-2-1. 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 altière, 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 trouvée semblable à la Fiancée d'Anzar²³ 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 K.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).

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, K. Bouamara

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.

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)

K.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.

2-1-2-2. 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).

2-1-2-3. 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 en donne que les grands moments du récit et aucun détail.

Les textes de K.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 chênes-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)*

2-1-3. 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 se 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).

2-1-4. 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).

2-2. Les ajouts et les additions

2-2-1. 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 »), *TameYra n wuccen* (« la fête du chacal »), et *ass n umerdil* (« 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.

2-2-1-1. La réécriture de la symbolique traditionnelle

K.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.

Comme l'écrit J.Amrouche (1988 : 31) : « *pour traduire une idée ou un sentiment, ou plus exactement ce complexe de sentiment et de pensée qui les anime (les clairs-chantants kabyles) ne font pas appel au foisonnement des formes, mais à une brève suite d'images et de symboles [...]* ». Cette caractéristique est soulevée par Savignac (1978 :151) quand il aborde la symbolique du conte kabyle. Il trouve que le style sobre du conte « *visé 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 (idem : 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 ».

Ces caractéristiques en effet, nous les avons rencontrées tout au long de notre lecture à ces deux textes. Un grand nombre d'images et de symboles, relevant de la tradition orale, font leur irruption et nous invitent à considérer le texte dans ses dimensions culturelle et esthétique.

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* ».

2-2-1-2. La réécriture 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* 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* »²⁴ capable de surmonter toutes les épreuves, s'adapte à toutes les situations et offre

²⁴ Cette formule peut être traduite de la manière suivante : Mkideche le rusé qui ne dort et qui n'a jamais de sommeil.

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 féeriques. Cet aspect aussi est présent dans le texte de K.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 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.

2-2-1-2-1. La réécriture 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.

A propos du proverbe, Bentolila (1993 : 7), écrit : « *le proverbe est une parole qui vient de loin, avec l'autorité du grand âge, une parole qui est le bien*

commun de toute la société ». La réécriture de proverbe ne vise pas à reproduire les possibilités esthétique et sémantique des textes qui les reprennent, mais ils permettent à une sagesse ancienne de refaire surface. Bentolila, résume ces caractéristiques ici : « *Bien sûr, les proverbes donnent plus de force au discours mais ils permettent aussi de prendre position, de conseiller, de critiquer, sans heurter de front les susceptibilités, en se référant à un fond d'expérience très ancien. D'autre part, grâce au proverbe, on évite les longs détails, les analyses pesantes et les points sur les i. En une formule lapidaire se trouve résumée toute une situation complexe, avec des actions, des sentiments, des espoirs et des craintes [...]* ».

Le proverbe se trouve être un outil efficace et sûr pour appréhender une réalité en une formule courte, significative et subtile, continue Bentolila (idem : 8) : « *[...] le proverbe en effet est comme l'aboutissement d'une création artistique de la langue : il s'agit d'une mise en mots particulièrement réussie, de la meilleure saisie possible du réel* ».

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 réécrits et insérés dans différents endroits des textes. En voici un relevé.

1-« *zzwaj s rrđa, tafellaħt s rrwā* » : (« comme le mariage qui se contracte après l'entente (des concernés) les semons également se font après la pluie »).

2-« *win ixeddmēn 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 l'xir , yerr areṭṭal* » : (« celui qui ne sait pas se rendre utile doit aux moins payer les dus »).

4-“mya keccment mya teffɣent »: (« 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 leggaɣ-terra tmarɔ-, ul-is zeggɣ» (« la langue est lisse [les paroles 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 yuɣal d anebbac » p147 : (« il est arrivé en mendiant, il cherche à se faire notoriété »)

9-« teqqim-as-d trewla ur t-nmenneɣ »: (« 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 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, K.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 K.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.

Partie 3 :
Analyse des procédés de réécriture

Chapitre 1 : formes de coprésence des hypotextes

Introduction

Après avoir fait le point sur les différents emprunts qui fondent le caractère hypertextuel des deux nouvelles, ce chapitre s'attachera à en évidence la façon dont s'est effectué le recours aux phénomènes de l'intertextualité dans la réécriture de K.Bouamara.

Nous repérerons les formes de coprésence par lesquelles se manifestent les hypotextes repris, et les différentes considérations qu'elles impliquent dans la construction des hypertextes.

Les hypotextes retravaillés par l'auteur sont des textes en « fragments » qui appartiennent à des registres et à des catégories littéraires différentes. Des fragments qui sont rassemblés et réunis en un ensemble cohérent et homogène qui donné lieu à l'oeuvre. Les multiples formes de la littérature orale sont la constituante majeure de cette oeuvre puisqu'elle a emprunté la symbolique, les proverbes et l'esthétique des textes repris.

Mais, ces formes n'ont pas été reprises en l'état, elles ont été associées à de nouveaux épisodes, personnages et descriptions. Ce travail d'appropriation peut être saisi en deux points essentiels : d'abord, des épisodes, personnages, et des descriptions inexistantes dans les hypotextes sont inventés et le tissage d'un matériau textuel préexistants, ce qui a généré des nouvelles histoires qui sont différentes de leurs hypotextes.

Par cette action, la réécriture 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 K.Bouamara. Mais avant de tenter une réponse à cette interrogation, nous exposerons quelques réflexions théoriques autour de ce problème, lesquelles s'avèrent utiles à notre questionnement.

1-1. Les différentes formes de coprésence

Les différents aspects textuels abordés précédemment, nous ont permis de remarquer le fait suivant : l'auteur s'est approprié une culture littéraire populaire, que véhicule la communauté à laquelle il appartient. Dans une société ` régime gral, toutes les créations esthétiques se transmettent de bouche à oreille. L'écrit, dans le cas où il est utilisé, sert pour d'autres usages. Les créations littéraires de l'oralité, airculent sans leur reconnaître un auteur au sens moderne; elles sont le bien de toute la communauté.

La *catation*, l'*allusion*, et le *plagiat*, sont les trois formes de coprésence par lesquelles se manifeste la présence d'un texte dans un autre. A ces trois formes établies par Genette, s'ajoute une quatrième, *la référence*, proposée par Annick Bouillaguet en 1989.

Genette, défini 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[...]* » .

A. Compagnon, dans son étude consacrée à la *citation*, conçoit l'acte de réécriture comme une reproduction et mise sur papier de l'acte de lecture: c'est dans la citation (l'écriture) que la lecture se reflète. Compagnon, (Cité par Limat-Lettelier, 1998 :32), écrit, « *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 conçue, l'acte de lecture et celui d'écriture se conjoignent à la citation. Selon Limat-Letellier (idem, 32) : *« écrire, car c'est toujours récrire, 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 ».*

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 sur la nature de la citation montre la difficulté de définir cette notion en 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 coprésence. En effet, écrit Parisot : *« 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 ».*

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 certains textes oraux, qui ont été repris et insérés littéralement par K.Bouamar. La provenance de ces textes repris n'a, à aucun moment, été signalée par l'auteur ; pas de noms de l'auteur-éditeur, pas d'attribution à un poète ou à un informateur. En somme, il n'a fait aucune référence à quoique ce soit bibliographique désignant la provenance de ces textes. Ils ont été insérés

dans ses textes sans italique et sans les mettre entre guillemets. Cette forme d'intertextualité est considérée par certains auteurs `u *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* ».

Ce point de vue, nous estimons qu'il 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 aux droits de la propriété littéraire et intellectuelle. Dans 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, (idem : 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 « [...] *gn 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* »

Le contexte berbère exige de nous que nous soyons plus prudent 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. La tradition 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 d'auteurs 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 autres types de relations de coprésence la *référence* et l'*allusion*.

La *référence* ne figurant pas dans la typologie des relations de coprésence proposée par G.Genette. Elle a été ajoutée par Annick Bouillaguet. Elle est, écrit Piegaye-Gros (1996 : 48) « *comme la citation, c'est une forme explicite de l'intertextualité. Mais elle n'expose pas le texte autre auquel elle renvoie. C'est une relation in absentia qu'elle établit. C'est pourquoi elle est préférée lorsqu'il s'agit simplement de renvoyer le lecteur à un texte, sans le convoquer littéralement* ».

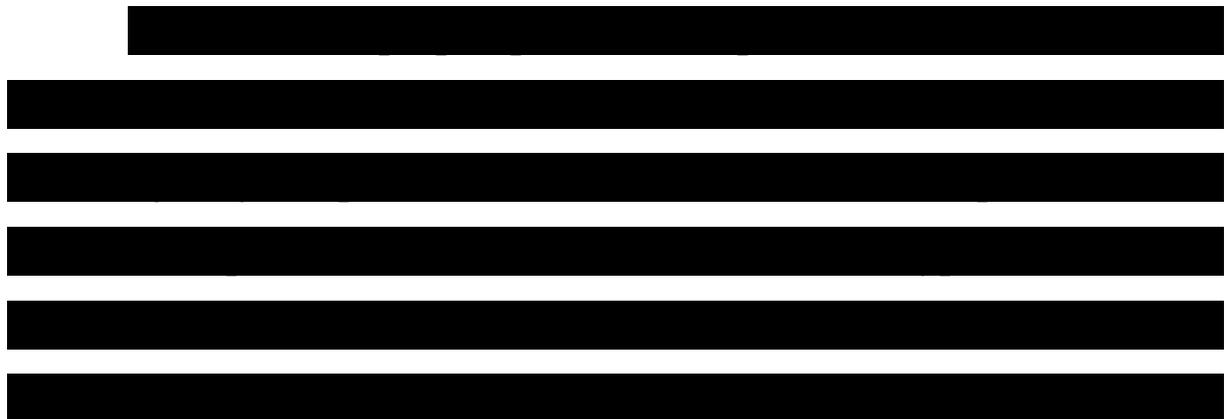
La *référence* renvoie le lecteur aux textes par des indices textuels, comme les noms de personnages ou d'auteurs, les titres d'œuvres, et parfois par de simples phrases ou dits caractérisant un genre, un style ou un type particulier d'œuvres.

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 [...]* ».

1-2. La citation

Dans la réécriture de K.Bouamara, 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, 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 le 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.



trame narrative qui sera, par la suite, déterminante à l'ensemble du texte et dans sa diégèse. Car l'histoire se focalisera sur cet évènement, 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. Nous allons voir dans ce qui suit, qu'il n'en va pas de cette manière pour le deuxième 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 entrain de préparer sa vengeance. Il nous semble que le texte de K.Bouamara, tire sa trame de ce poème, puisque toute l'histoire a été résumée dans ce poème. K.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 citation, telle que nous l'avons observée ici, se caractérise aussi par la simplicité avec laquelle elle peut être intégrée à l'écriture de l'auteur qui cite. 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 Pigaye-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, (cité par N.Piegaye-Gros (1996 : 48), à la notion de citation semble convenir à notre cas : « *Passage emprunté à un auteur qui peut faire autorité* ». En effet, les textes des deux poètes cités ici sont des figures emblématiques de la poésie orale kabyle. Ce sont des poètes quasi-contemporains, ayant vécu entre la deuxième moitié du XIX^{em} siècle et la première moitié du XX^{em}. Leurs œuvres sont restées pendant des années, vivantes dans la mémoire collective. Reprendre et insérer des textes de deux poètes, dont les œuvres sont considérées comme monumentales, accordent une fonction ornementale à l'ensemble des textes qui les reprennent.

C'est ici que les réflexions de A.Compagnon nous paraissent utiles 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 A.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* ».

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.

1-3. La référence

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 Wenẓar* (« la fiancée d'Anzar »), renvoie à un rite kabyle et, probablement pan-berbère, connu sous la dénomination d'*Anẓar* (« le Seigneur de la pluie »). Le terme *Anẓar*, écrit P.Galand-Pernet (1998: 88): « [...] *nomme dans le rituel un élément météorologique personnalisé, « un Seigneur pluie », dont on ne sait s'il peut être un nom d'une divinité ancienne* ». 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 (1998 : 88) : « [...] *avec des variantes, subsiste en plusieurs points du domaine berbère (et du Maghreb en général ; il a été partiellement islamisé* ». K.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 déceler. 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 mythe²⁵ 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 « *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

²⁵ Voir annexe 2.

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 « jour de l'emprunt », ou le « jour de la vieille », selon les régions. 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 (p : 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 (idem 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* ».

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 bulehmmum ur neggan ur nettenuddum* (« *Mkideche le rusé, qui ne dort, ni n'a de sommeil* »)²⁶.

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 K.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 -inou-ba* »²⁷.

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 caractère de quelqu'un, qui selon Dallet (1982 :97), ne se soucie de rien et de personne.

1-4. L'allusion

L'auteur ne fait pas ici 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.

²⁶ Nous devons cette formule à C. Lacoste-Dujardin (1991 : 89).

²⁷ Voir « Le grain magique » de Taos Amrouche où elle a rapporté une version de ce même conte.

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 ϵ 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 Taqsiṭ n 1871 (« la légende de 1871 »)²⁸.

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 livrée à l'armée romaine par Boccus, son compagnon de guerre et beau père.

Une allusion est faite également aux évènements du 20 avril 1980 dit *tafsut n Yimaziyen*, par le biais d'une image *igenni n tefsut n Yimaziyen* (« 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 D.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*

²⁸ Voir Mammeri, Poèmes kabyles anciens.

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.

Conclusion

Les trois formes de coprésence repéré et décrite dans ce qui précède, sont les formes les plus manifeste 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 trois formes exploitées par l'auteur, ont permet de cerner mieux les contenus traditionnels qui constituent l'essentiel de la réécriture de Bouamara.

A partir de ces formes, l'auteur a établi le lien nécessaire entre les textes de son écriture et les textes auxquels fait référence. Ces formes rendent manifeste la capacité du texte à absorber et à assimilé des éléments divers qui jouent sur sa signification.

Chapitre 2 : relations de dérivation

Introduction

Après un chapitre dans lequel nous avons traité les formes de coprésence de l'intertextualité, nous tenterons d'aborder ici les relations que les hypertextes entretiennent avec leurs hypotextes.

Ce chapitre sera consacré aux modifications et aux transformations des hypotextes introduites par la réécriture de K.Bouamara. Nous porterons notre intérêt sur les procédés par lesquels se sont renouvelés les hypotextes.

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 K.Bouamara ou de la littérature kabyle. Cette œuvre, malgré son ancrage profond dans la littérature traditionnelle, par le recours qu'elle fait à des histoires traditionnelles, au conte, au mythe, et aux proverbes, font certes d'elle une œuvre hypertextuelle, mais reste autonome dans ses procédés de (re)création ; elle fait apparaître des caractéristiques et des modalités propres à elle.

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.

2-1. Les types de relations de dérivation

G.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 G.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, G.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 N.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 concerne 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 suivi par l'auteur dans ses deux textes.

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 « dérimaison » ; 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 K.Bouamara. Elle est utilisée pour transformer quelques vers de l'hypotexte (« les paiseuses 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.

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 ».*

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 paiseuses d'eau »), attribué par Yacine à Si Mohand, a été entièrement supprimée. Le poème attribué à Si Lbachir Amellah a été amputé de trois vers. Dans le deuxième hypertexte, trois vers ont été supprimés du poème inséré (*voir supr.pp 46-48*).

Pour le premier hypertexte (« les paiseuses 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* ».

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* ». (Idem : 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 [...]* » (Genette, 1982 : 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 K.Bouamara est *l'amplification narrative*.

En effet, l'auteur a procédé au *développement de la diégese* des hypotextes par la description des actions, des personnages et de l'espace. Comme nous l'avons déjà signalé²⁹, 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.

²⁹ Voir infra p 59

D'autre part, l'auteur a créé des épisodes et des personnages inexistant dans les hypotextes. D'autres sujets, externes aux sujets des hypotextes, sont créés par K. 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.

Les différents procédés auxquels l'auteur a fait recours dans son (ré) écriture seront développés dans ce qui suit.

2-5-1. Amplification narrative

2-5-1-1. Développement diégétique (expansion)

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, K. 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 de 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 tout 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 Dedjiga, 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, malgré 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.

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 Bouamar 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'événement, 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.

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.

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. K. 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. K. 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 K. Bouamara en fait un homme « malhonnête » qui a tout fait pour détruire la vie conjugale d'Akli. Il a agi contrairement aux valeurs sociales.

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 présentée 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.

2-5-1-1-6. Insertions métadiégétiques (l'extension)

K.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.

2-5-1-1-7. Interventions extradiégétiques du narrateur

Les différents épisodes et descriptions initiés par l'auteur dans ces hypertextes ont fait parfois l'objet de commentaires et de jugements de la part du narrateur.

Les hypertextes se démarquent 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.

Conclusion

Cet aperçu permet de voir plus clair les aspects sur lesquels s'est axée l'action de l'auteur. Ces procédés, tels qu'ils sont abordés ici, sont les plus significatifs de la réécriture de K. Bouamara qui 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 introduit des descriptions, des personnages et des actions tout à fait absents dans les hypotextes. Cela traduit le souci esthétique de l'auteur. Il crée deux nouveaux textes destinés à la lecture,

Partie 4 : interprétation des pratiques hypertextuelles

Introduction

Après avoir illustré les différents aspects textuels par lesquels s'est réalisée la réécriture de cette oeuvre, nous aborderons dans cette dernière partie, 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 oeuvre s'inscrit dans le sillage d'une tradition et 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 oeuvre dans son époque, mais aussi l'évolution en diachronie d'un sujet ou d'une tradition.

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 l'auteur à une telle entreprise. Cette interprétation tente de tirer au clair la nouvelle signification conférée par la réécriture de K.Bouamara 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'oeuvre 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.

Avant d'aborder toute démarche interprétative, nous avons jugé qu'il est nécessaire de faire un détour par le contexte sociopolitique de la création de cette œuvre, en appuyant nos propos sur deux entretiens de l'auteur. L'un a été réalisé par nous-même dans le cadre de cette étude, tandis que l'autre a été réalisé par Boualem Bouahmed pour le compte du quotidien La Dépêche de Kabylie³⁰.

1-1. Contexte sociopolitique de l'oeuvre

Ce contexte, tel qu'il a été décrit par l'auteur, est caractérisé par un climat politique agité. L'ouverture démocratique qu'a connue l'Algérie après les événements d'octobre 1988, suite à la révision constitutionnelle de 1989, a ouvert les portes aux différentes revendications politiques, sociales et/ou culturelles des algériens, celles-ci ont été interdites depuis l'indépendance de l'Algérie en 1962, lesquelles ont été menées par des partis politiques, associations et différents mouvements revendicatifs.

C'est dans ce climat qu'un débat politique autour de la dimension berbère de l'Algérie a trouvé le terrain libre. Le champ, ouvert à l'activité politique, a permis à la revendication identitaire berbère de se manifester publiquement et d'atteindre son apogée. La dimension berbère de l'Algérie, ignorée et mise à l'écart jusque-là, a constitué alors le cheval de bataille de partis politiques dits " kabyles" tel que le F.F.S et le R.C.D.

³⁰ Voir annexe 3.

Ce mouvement de revendication identitaire et linguistique amazighesa été mené par le M.C.B³¹ avec ses deux ailes affiliées aux deux partis sus-cités le F.F.S et le R.C.D. La revendication majeure de ce mouvement, toutes tendances confondues, réclamait un statut politico-juridique pour le tamazight et sa promotion en langue nationale et officielle de l'Algérie au même titre que l'arabe, la langue nationale et officielle de l'Algérie.

Cette revendication se caractérisait plus par son aspect politique et revendicatif, que par des propositions concrètes ou des productions artistiques et scientifiques.

Ecrire en Tamazight, dans ces conditions, peut être considéré comme un support à cette action politique car elle permet d'affirmer, d'une façon tranquille, l'existence d'une culture et d'une langue ancestrales et de les inscrire dans la modernité. Ainsi considérée, elle est venue combler un vide laissé par ce *mouvement de revendication*, dont l'action est plutôt politique.

L'œuvre de Bouamara constitue une autre forme de revendication de la reconnaissance de la dimension berbère de l'Algérie ; en empruntant une autre voie. Elle tente de renforcer le champ de la création littéraire dans la langue berbère, peu investi jusqu'ici, inauguré par d'autres écrivains et poètes³².

1-2. Projet anthropologique et symbolique

En tenant compte du contexte politique dans lequel cette œuvre a vu le jour, les liens établis par l'écriture à la vie sociale et culturelle inscrivent ces textes dans une dimension anthropologique, comprise dans ses rapports à l'histoire et à la symbolique, comme porteuse d'un projet impliquant l'aspect identitaire. Ces dimensions qui se convergent dans cette écriture imposent à lire dans l'idéologie qui nourrit ce projet,

³¹ Mouvement Culturel Berbère, ce mouvement revendicatif a été créé au cours des années 80 par des militants de la cause amazighe. Ensuite il a été récupéré, dans les années 90, par les deux partis le F.F.S et le R.C.D.

³² Voir introduction.

L'examen, si peu exhaustif soit-il, du contexte politique dans lequel cette œuvre a émergé révèle une prise de conscience qui dépasse la revendication de la « *rue* ». Elle tente d'ériger cette langue au statut d'une langue écrite. Ce changement de perspectives complète le débat « politique » en proposant de passer du stade d'une littérature « *populaire* » et « *orale* » (considérée comme du « *folklore* ») à une littérature « *écrite* » et « *savante* ».

D'abord, elle propose de rompre avec une tradition orale qui commence à céder le terrain aux autres cultures écrites, suite aux changements qu'elle a connus sur les plans culturel et sociologique. A ce propos K.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/déaculturation 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 cette œuvre s'inscrit dans la dynamique « du passage à l'écrit ». Elle est à considérer comme l'aboutissement d' « *un siècle d'appropriation de l'écrit* », une dynamique déclenchée par, ce que Abrous (2003 : 34), appelle, à la suite de Chaker, « la chaîne des instituteurs Kabyles »³³,

³³Selon 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 KAOUI 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 ».

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, selon Abrous (idem: 34), saisi 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 Claude 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'écrit, 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) « *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 K.Bouamara 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 pur. Elle l'a soumis 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 kabyle³⁴ ; références faites aux contes ou aux mythes, foyers des représentations symboliques et culturels 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 de l'auteur se veut donc une valorisation des deux poètes, et bien d'autres, en proposant une nouvelle lecture de ces 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 recueils³⁵, 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 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

³⁴ 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 évoques le personnage du 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 ».

³⁵ Voir chapitre 1.

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 de K.Bouamara 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 écrivains³⁶ portant le même projet et confirmer la restauration d'une véritable tradition littéraire écrite.

Etant donné que cette œuvre prend un ancrage profond dans la tradition, les éléments qu'elle déploie dans son écriture lui donnent une dimension qui invite à lire dans le symbolique et l'anthropologique, que certaines réminiscences font ressurgir dans l'oeuvre.

La dimension « *symbolique* », saisie dans les références faites à la cosmogonie et à la mythologie par l'image de «Anzar» (ou au conte par ses personnages «Mkideche» et sa symbolique comme « le chacal »), engagent 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, l'auteur s'est efforcé 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 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 à disparaître de nos jours). Une autre allusion est faite au

³⁶ Voir introduction.

système de valeurs traditionnel, à travers l'image du forgeron, lequel est considéré comme un homme d'une condition inférieure.

Cette dimension anthropologique, telle qu'elle a été abordée par l'auteur met les textes en relation directe avec la société qui les produits.

Les allusions faites aux personnages historiques tels que Cheikh Aheddad et le roi berbère Jugurtha peuvent être inscrits dans la dimension *historique* de cette œuvre.

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 antique de l'Afrique du Nord amazighe, semble un peu plus compliqué. L'auteur ancre ainsi son texte dans un double rapport. 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*, *iḍebbalen*, *imeddaḥen*³⁷, la mémoire littéraire qui unissait les Kabyles a commencé, elle aussi, à s'effriter.

Le texte prend d'autres expansions qui dépassent les limites géographiques de la Kabylie. Elles incitent à réfléchir sur une histoire et une mémoire collective, appartenant à une culture et à un espace communs. Cette

³⁷ Pour d'amples informations concernant ce point, voir l'introduction aux Poèmes kabyles anciens de Mammeri.

œuvre, considérée dans ces dimensions historiques et idéologiques, aide alors 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 cette œuvre, apparaît alors comme un *contre-discours* aux spéculations niant le substrat amazigh de l'Algérie moderne.

1-3. 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.

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 de l'auteur, 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 »³⁸.

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 de K.Bouamara 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 ces deux nouvelles, 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 offre la possibilité de réanimer les 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 esthétique et leur subtilité par la lecture. Les textes réécrits 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.

³⁸ Dans un article traitant la production poétique écrite de Moustauoui (un poète contemporain marocain des années 70) Elmoudjahid (E.D.B n⁰9 : 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 ».

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 en l'occurrence Bouamara, 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 empruntent à ces récits l'organisation de la trame narrative: formules introductives et conclusives ainsi que le déroulement des événements. Les deux 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 les deux nouvelles étudiées, 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.

L'œuvre, telle qu'elle a été présentée et analysée, montre 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'oralité³⁹. Cela

³⁹ « 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

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 Charles 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 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 « *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 [...]* ».

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 ».

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 C.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 de l'idéologie qui a nourri l'œuvre, qu'elle s'inscrit 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 de Bouamara 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 éparses en un seul ensemble. La recherche d'une langue « littéraire » par l'auteur, justifie en partie, son 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.

Cette œuvre témoigne 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 que l'auteur a voulu 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

Cette lecture des deux textes de K.Bouamara nous mène à tirer quelques conclusions qui restent provisoires. Mais elles sont importantes pour la compréhension du processus de la réécriture de cette œuvre.

Tout au long de ce travail, nous avons tenté de répondre à la question suivante : qu'est ce qui motive le recours aux expressions orales dans l'élaboration des œuvres écrites ?

Dans le but d'y répondre nous avons d'abord abordé des réflexions traitant les caractéristiques de la création dans l'oralité. Etant donné que nos deux textes sont oraux, ces réflexions ont permis de traiter les problèmes relatifs à la variation, à la transcription et à la réécriture des œuvres orales.

Nous avons vu que l'auteur puise de son répertoire littéraire et celui de sa communauté les modèles qui facilitent la création. Il présente des textes qui sont plus proches de sa conception et de celle des lecteurs.

Ce sont des textes qui offrent des possibilités narratives grâce à leur structure et la créativité de l'histoire racontée.

Les hypotextes ont été aussi enrichis par les éléments des genres oraux : des proverbes, des fragments de mythes ou de contes, et la symbolique traditionnelle trouvent leur place dans les textes réécrits.

Ce sont des textes englobant toutes les caractéristiques formelles et structurelles des expressions orales kabyles. Ils sont retravaillés par un auteur qui a une connaissance approfondie des rites et des gestes qui entourent la création verbale et pénètre leur signification. Seul un natif de la langue connaissant à la fois les richesses du patrimoine oral traditionnel et les subtilités de ses créations artistiques et sachant en jouer, peut mener à bien une telle entreprise.

Dans une autre étape, nous avons défini les formes que revêtent les textes repris suivant les indices que fait apparaître chaque élément inséré dans le texte de l'auteur.

Vue sous l'angle de l'intertextualité, cette écriture suit un plan qui part de la culture comme matériau extérieur sur lequel l'écrivain travaille par le biais de l'allusion, de la citation et de la référence. Ce sont les trois formes de coprésence par lesquelles se manifeste le matériau récrit.

Quant au type de la relation qui unifie les hypertextes à leurs hypotextes, nous avons montré que l'auteur pratique la transposition. C'est par l'amplification narrative que l'auteur a procédé dans la réécriture des hypotextes. C'est un procédé qui consiste à développer la diègèse 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 habitudes sociales, qui renvoient à la présence d'un narrateur omniscient.

Abordé dans leurs relations hypertextuelles, ces textes répondent à une crise de création par laquelle passe la littérature kabyle, en général. Mais ils se sont constitués en un projet anthropologique et symbolique, impliquant les dimensions politique, sociologiques identitaire de l'œuvre.

Ainsi, l'œuvre trouve des enracinements dans la sociologie, l'anthropologie et l'histoire, et tisse ses propres rapports avec la société qui l'a produite. Des rapports complexes invitent à considérer la vision idéologique de l'œuvre, qui s'est constituée en un contre-discours, à l'égard des spéculations qui consistent à effacer les repères des Kabyles.

Elle s'est constituée également comme un projet poétique et esthétique. Ce travail effectué sur des textes oraux ; recherche au niveau de la langue et des structures, justifient la recherche d'un style propre à l'écrivain et à l'œuvre, elle-même s'est constituée en un modèle faisant des créations littéraires orales sa source d'inspiration. Le lecteur redécouvre sa propre littérature présentée

autrement; réunie dans un seul texte et agencée d'une façon qui permette sa lecture. Car la structure des textes, leur vocabulaire, les thématiques abordées, ne sont pas étrangers à un lecteur connaissant la culture locale, ses créations artistiques et ses représentations symboliques.

L'étude des pratiques hypertextuelles dans ces textes, nous a permis d'observer, qu'à travers celles-ci, s'opère tout un travail de relecture, réécriture, réinvention de ce que nous pouvons considérer dès lors comme le champ de l'oralité, et l'intertextualité contribue à l'émergence d'un champ littéraire d'expression kabyle, qui ne cesse de susciter des interrogations.

Les œuvres écrites kabyles, en pleine émergence, entretiennent des liens étroits avec les expressions orales. Celles-ci ne se contentent pas de transposer les textes oraux ni de transmettre les valeurs esthétiques, morales, et sociales en vigueur dans le monde de l'oralité kabyle. Elles se proclament comme des textes autonomes, qu'une analyse approfondie des conditions de leur émergence sera d'un grand apport : elles permettront de passer de la description de la dimension artistique et littéraire de l'œuvre, en tant que telle, et de l'évaluer par rapport à l'idéologie, à la politique et à la culture (ou encore à la lumière des autres approches qui peuvent en rendre compte de leur réception et leur appréciation).

Toutefois, nécessaire et efficace que soit l'approche intertextuelle de l'œuvre littéraire, elle nous semble insuffisante si elle ne prend pas en considération l'espace socio-culturel sur lequel s'appuie l'écriture, et les liens étroits qu'elle entretient avec la tradition orale et la culture ayant contribué à son essor.

Il faut dépasser l'étude du texte se contentant d'une simple description « des stratégies formelles d'écriture », et proposer une lecture s'attachant essentiellement au contenu de l'œuvre. Il faut tenter de la saisir par le biais du culturel, de l'imaginaire et de l'idéologique qui vise à dégager la valeur littéraire

des œuvres, tout en travaillant ses rapports avec la tradition populaire et l'esthétique moderne.

S'intéressant à la réception de l'œuvre littéraire, cette approche s'attaque à des questions jusque-là non abordées: le dialogue de la littérature contemporaine avec le lecteur et la société, ou encore « le rapport de l'écrivain avec le lecteur, le réel et l'imaginaire »

Au terme de ce travail, nous suggérons une lecture qui s'étendrait à des corpus plus vastes, et qui les soumettrait à d'autres points de vue, afin de monter l'importance des œuvres dans l'émergence d'une pensée et de valeurs nouvelles (lesquelles motivent la littérature écrite kabyle de façon générale). Elle doit être une lecture attentive à la revalorisation de l'oralité par les textes de créations écrites. Cette perspective ouverte permettrait à la recherche de poursuivre de façon constructive une approche du texte qui dépasse le constat de tel ou tel aspect thématique ressassé, de l'*a priori* idéologique ou encore un traitement mécaniste de l'écriture.

Enfin une question, qui est revenue tout au long de ce travail, relative à la dénomination du genre du texte sur lequel nous avons travaillé : y a-t-il des similitudes entre la nouvelle occidentale (française) et *tullizt* kabyle ? Est-ce que *tullizt* est un genre proche du roman ?

C'est une question qui impose une recherche sur le statut générique des nouvelles créations écrites en kabyle.

Annexes

Annexe n^o 1

Versions rapportées par Mammeri

1- « Roman de Aaziz et Aazizou » (Taqsit 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 (taqsit 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'azouzou 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.

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 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
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
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
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 la*

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 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.

Annexe n^o 2

2- « Forgeron d'Akalous » (Aḥeddad l-Lqalus) (Mammeri, 1980: pp...)

2-1- Texte kabyle

Taddart L-lqalus tura trab. Qqaren asmi tt-mazal tebded, illa deg-s yiwen uḥeddad isɛa cci, irna yur-s tameṭṭut tzad deg ssifa. Yiwen wass qqimen kra n lyaci la heddren deg tejmaɛt, inṭeq yiwen inna-yas :

- lemmer ad iyi-tcehhdem, ad kksey i uḥeddad tameṭṭut-is.

Nnan-as: - I keč s leɛqel-ik?

Inna-yasen: reggemt-iyi kan ar d iyi-d-cehhdem. Reggmen-as.

Iruḥ yer tejmaet n ccraε, inna-yasen:

-sliy l uḥeddad ibra l tmeṭṭut-is n tlata fit lat.

Ihi yekkes-as-tt ccraε. Aqli-iyi nekk byiḡ ad tayey

Nnan-as: - d lmuḥal

inna-yasen :- dayen ḡran madden.

Nnan-as awi-d inagan

Iruḥ iwwi-d wid-nni akken i as-ireggmen deg tejmaet. Cehhden-as.

Tajmaet teḥkem tebra tmeṭṭut. Truḥ. Yaḡ-itt urgaz-nni. yer taggara uyalen armi kksen l uḥeddad ula d tiferkiwin-is.

Tella deg taddrt L-lqalus yiwet n temḡart tegra-d weḥd-s, ur tessi ḥed. Tewweḍ-d tefsut; bdan medden la teffyen yer tferkiwin-nnsen. Ar tamḡart-nni, acku ula wuḡur teḡḡ axxam-is. Ass-nni truḥ s aḥeddad tru-yas. Inna-yas :

- Ma tebyiḍ ad am-geḡ ttawil.

Tenna-yas : - Lemmer ad txedmed 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 tamḡart, mi tsekker tawwurt-is truḥ, bdan ar ttazzalen ḡer uḡeddad iwakken ad asen-ixdem tisekkarin seg verra ula d nitni.

Ixdem-itent, maca mkul yiwet yuqem-as snat n tsura, yiwet iḡḡa-tt ḡur-s.

Yiwen wass amesbaṭli-nni n tmeṭṭut-is txuss-iten tmess, inna-yas l tmeṭṭut:

- ruḥ awi-yaḡ-d times s \$qur uḥeddad.

Tenna-yas: - annaḡ! Anwa udem l yes ara t-qableḡ?

Inna-yas: nniḡ-am ddem aceqquf truḥed.

Truḥ. Mi tewweḍ ḡur tnebdat n tewwurt tebded, tegguma as tqerreb. Aḥeddad iwala-d tili, inna-yas:

-Qerreb-d

tenna-yas: - d nekk!

Inna-yas: nniḡ-am qerreb-d

Tenna-yas: nniḡ-ak d nekk. Ur iyi-d-εqiled ara.

Inna-yas: - zriy d kemm, qerreb-d

Tekcem, tenna-yas:

-acu la txeddmed a bu nnkuz?

Yarra-yas s tmeyrut-a (« uz »)

Xeddmey i medden akk lxir

Nekk d aḥeddad seg Lqalus

Ul-iw yettagem ineqqel

Hat-a deg lhemm ur ixuss

Tuldi lmeḥna d lmerta

Afwad-iw yer daxel isus

Ad ken-ttreḡ a lawliyya

At Mraw d At εarus

Aqli-n la neḡḡreḡ asduz

Ay at rebbi gget-as afus!

Tuḡal tmeṭṭut s axxam. Inna-yas urgaz-is :

-acu l yam-d-inna ?

teḥku-yas, tεawed ifyar l as-d-inna uḥeddaad. Inna-yas:

-tettakeḍ awal l bu tirgin!

Ttama L-lqalus tella yiwet n taddart temmṣεdaw yid-s; wwḍen armi qrib tt-xlin. iruḥ iruḥ yiwen wass yer yimdebbren n taddart-nni, inna-yasen:

-ayen iḍran yid-l tezram-t. tura ma teḡyam ad awen-d zzenzeḡ taddart, ad texlum:

-nnan-as: - amek ?

- inna-yasen: - ilaq taessast-nnwen mkul id ad n-tqaraε s axxam-iw; mi n-twalam yer ttaq aqajih n tmes azzelt-n.

yiwen yid adu la issafag iqermyad. Medden akk tssen. Aheddad ikker, ibda -d seg tterf. Axxam iyef iedda isekker-as tawwurt seg berra. Yuli yer teerict n wexxam-is, iddem tadla n yixlel, issay-itt, isedda-tt-id seg ttaaq. Aedawen walan-d aqajih mebid azzlen-d s leslah. Zzin i taddart seg mkul idis, mekknen-as times. Tendeh, tlehhu armi d-wwed s yixxamen imezwura n taddart. Leeyad ikker. Win immuyen yef tmekhelt, ad iruh ad ili tawwurt, yaf-itt tsekker seg berra.

Ata wakken texla taddart L-lqalus.

2-2-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, 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.

Annexe n^o3

Ce texte nous l'avons repris intégralement tel qu'il a été écrit par P. Galand-Pernet (1998 : 88).

1-Le rite d'Anzar

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 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 [...]

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’Aznar : cette version reprise par Mohand Akli Haddadou a été rapporté par Henri Genevois.

2-1- Texte kabyle :

Zik yella yiwen qqaren-as anⵏar. De netta i d agellid n ugeffur.

Yabya ad yay yiwet n teqcict : aggur deg yigenni nettat deg lqaⵏa. undem-is yettak ticci ; talaba-s ne leⵏrir am usⵏel.

Taqcict-a degmi ara d-tekker tettucuf des yiwen n wasif, aman-is d imzarfen. Akken ara d-isubb Ugellid-nni n ugeffur ar lqaⵏa yer teqcict-nni , nettat tettaḡad, dya ad yuḡal. Armi d yiwen n wass, yanna-yas:

Aqli gzemzeḡ-d igenwan

A yiwen n yitran

Fk-iyi akeḡḡuḡ i am-fkan

Γ ad am-kkseḡ aman

Terra-yas teqcict:

Ttxil-k ay Agellid n waman

A butεessabt n lmerḡan

Nek i keḡ i wumi i yi-d-fkan

Maεna ugadeḡ imennan.

Dya yekker fell-as Ugellid-nni n waman, yebren taxatemt tetteureḡ.Dya yeqqel wasif-nni d aḡerḡer.Agellid iyab. Taqcict tuḡwas, rruⵏ-is d aman: tettru, tettru. Temmeḡ tekkes talaba-nni n leⵏrir, teqqim d taqrit, tessawal Γer yigenni:

Ay Anzar , ay Anzar

Ay azeeḡḡiḡ n uzayar

Asif err-as leinsae

ruḡ ad d-terreḡ tḡar

da cwiḡ kan akka, twala ifeḡḡiweḡ 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 yemmeḡ uḡerḡar ad nebder mebla leyḡdil “anzar”. Daymi it-tekkes teqcict εeryan.

2-2- 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 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.

Annexe n^o 4

3-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 ».

1- Texte kabyle (pp 62)

Areṭṭal n tayyaṭ :

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 griy icc-im deg nnar u aṭar-im ad tɛellqey yer bab ddar ».

Ass-nni issawey-itt udfel, u tiyetṭen ṭwint deg lyaaba. Temmut teyyaṭ-nni zlan-tt ul ufan anida ara tɛellqen s udfel. ɛellqen-tt yr bab ddar, u zelfen aqerruy-is deg lkanun.

Lmeɛna - tayyaṭ ay teḥseb teffey ccetwa, tɛuyer Yennayer, luqen 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 promet de se venger ; il a emprunté un jour à Baba un jour à Baba Fourar et il a tué la chèvre.

Annexe n^o5

-Entretiens avec Kamel Bouamara

-Entretien 1

Q1: Quel était le contexte général (situation politique, culturelle, mouvement de la revendication identitaire) dans lequel vous avez écrit votre recueil de nouvelles, dont « *Le forgeron d'Akalous* » et « *L'histoire d'Aziz et d'Azouzou* » sur lesquelles porte la présente étude?

K.B : La plupart des textes qui ont été réunis sous forme du recueil Nekni d Weyid, publié en 1998, ont été écrits entre 1991 et 1994/95. C'était, je ne vous apprend pas grand'chose, des années très difficiles pour tous les Algériens, notamment pour ceux qui ont choisi de vivre en Algérie. Tout le monde défendait sa « cause », tout le monde se battait pour « quelque chose » ; les uns, avec des idées et des discours ; d'autres en revanche ont choisi de prendre les armes, en plus des discours qu'ils développaient. Je ne dirai pas plus sur cette dernière catégorie. Par contre, je m'étalerai un peu plus sur la seconde. Après l' « ouverture démocratique » de 1989, les Algériens et les Algériennes, comme sevrés de toute forme de liberté pendant plusieurs décennies de suite, se sont tout à coup mobilisés pour revendiquer, haut et fort, ce dont ils manquaient depuis 1962 : les droits de l'Homme, les libertés démocratiques dont la liberté de la femme, la revendication linguistique et identitaire berbères, etc. C'est au cours de cette décennie que le débat public autour de la « condition berbère » a atteint sa première apogée (la seconde étant les événements de 2001) ; la lutte pour cette cause, qui se passait essentiellement en Kabylie et dans l'Algérois, a été portée alors par deux ailes du Mouvement Culturel Berbère, lesquelles étaient affiliées à deux partis politiques « kabyles », le FFS et le RCD. Les militants berbères revendiquaient

pour tamazight le statut (juridique) de « langue nationale et officielle » au même titre que l'arabe classique. Ce fut une position digne et respectable que je ne partage pas cependant, et pour diverses raisons. Primo, le Mouvement était « purement » revendicatif, au lieu d'être en même temps une force de propositions ; secundo la revendication, d'ordre politico-politique, se limitait à un seul aspect de la question berbère, celui de son statut socio-politique ; tertio, la lutte se menait essentiellement dans la rue. J'ai toujours pensé que pour que la « condition berbère » puisse marcher sans cesse en avant, il lui fallait deux pieds. Il lui manquait alors, et drastiquement, l'autre pied qu'est l'étude de la langue en question, son enseignement et son usage dans les espaces publics, et la réflexion sur soi. Je trouvais (trouve) que sur ce plan, il n'y a pas eu assez de mobilisation. A cette période, entre 1991 et 1994/95, j'étais étudiant magistérant au département amazigh de Béjaïa. J'y menais une double, voire une triple activité : une activité de recherche en littérature (orale) au département, une autre dans le domaine de l'écriture dans cette langue pour moi-même et le public et une activité de militant « outsider », dans la mesure où je nageais à contre courant . J'ai fini par « rendre public » un certain nombre de mes écrits dont le recueil de « nouvelles » sur lesquelles porte votre étude.

Q2: En écrivant, vous avez choisi de reprendre des textes traditionnels. Comment interpréteriez-vous ce recours à la tradition?

Pour qu'un projet tel que celui que j'ai entrepris,, avec beaucoup d'autres personnes, puisse avoir quelques chances de réussir, il faut comprendre certaines choses importantes. En effet, lorsqu'on veut « faire de la littérature » en tamazight, il convient bien de réfléchir à deux fois à la réception, au public auquel on veut destiner ses créations : sachant d'avance qu'on n'écrit pas (de la littérature) pour soi-même, il fallait donc au préalable tenter de définir son public ; il fallait se demander par qui je serais lu, si j'arrivais à publier – ce qui n'était pas évident dans les années 1990 ; il fallait prendre en considération

l'état où en était notre langue du point de vue de la tradition écrite : chacun sait en effet que socialement nous n'avions eu pas de tradition solide de lire et d'écrire dans notre langue. En écrivant en tamazight, c'est, entre autres objectifs, à la consolidation de cette tradition que j'ai voulu contribuer. Que fallait-il écrire en tamazight, pour toucher le public ...en puissance ? Pour faire mouche, que choisir en matière de thématique et de forme littéraire ? Je savais par ailleurs qu'en prose il y a eu une profonde rupture entre la tradition, faite de contes et autres genres oraux, et notre époque, contrairement à la poésie (chantée) où nous disposons d'un continuum de textes long de plus de deux siècles. Il fallait donc tenter de rétablir la communication entre notre passé récent et notre présent actuel. Il fallait donc choisir d'abord des thématiques traditionnelles qui soient assez connues du public lecteur, et de les actualiser ensuite, c'est-à-dire de les écrire dans un autre style, de leur donner d'autres structures narratives, de nouvelles formes littéraires, etc. Le choix de « Le forgeron d'Akalous » et celui de « L'histoire d'Aziz et d'Azouzou » m'a paru alors judicieux. Etant une ancienne légende (rapportée par Mammeri dans Poèmes kabyles anciens), l'histoire du forgeron qui porte le nom de son village (de naissance ou d'accueil) traitait un peu de tout ce qui est humain : de l'amour, de la haine et du mépris, de la vengeance et de la mort ... dans un village kabyle d'antan. L'autre hypotexte, qui serait une « chantefable » (rapportée aussi par Mammeri dans Isefra. Poèmes de Si Mohand), traitait à l'origine de l'amour, c'est-à-dire un thème de toutes les sociétés et de toutes les époques, entre deux jeunes personnages qui n'ont aucune identité précise ni épaisseur de quelque nature qu'elle soit. J'ai repris cette trame en maintenant l'ordre des événements de l'hypotexte, mais je l'ai adaptée à un contexte historique (kabyle) précis : dans l'hypertexte en effet, les événements se passaient aux environs de 1871, juste après la révolte kabyle contre l'ordre colonial français ; les deux soupirants, auxquels j'ai donné beaucoup d'épaisseur en recourant à diverses descriptions, appartenaient par ailleurs à

deux clans villageois adverses, voire ennemis. Certains estiment que telle qu'elle a réécrite, cette histoire a quelques accents d'ordre shakespearien.

Q3: Pourquoi y aviez-vous inséré des textes attribués à Si Mohand et à Si Lbachir Amellah précisément? Et concernant « *L'histoire d'Aziz et d'Azouzou* », par exemple, pourquoi en aviez-vous choisi la variante qui a été recueillie (et publiée) par Mammeri, au lieu d'une autre ?

Je suppose que vous parliez de « L'histoire d'Aziz et d'Azouzou ». Comme je le disais à l'instant, dans ce texte, les événements se déroulaient autour de 1871. Or, les deux poètes que vous citez sont deux poètes kabyles quasi-contemporains ayant vécu entre la seconde moitié du XIX^e et la première du XX^e siècle qui, par ailleurs, ont chanté la femme et l'amour dans toutes ses formes ; ce qui convenait bien à mon histoire.

Concernant « L'histoire d'Aziz et d'Azouzou » et ses variantes, je pense que la variante rapportée par Mammeri est la plus complète, et la plus cohérente aussi, que je connaisse.

Q4: En écrivant, vous avez fait usage de genres oraux, comme les proverbes, les sentences, certaines séquences de contes. Par ces procédés, quel a été votre intention ?

A travers les genres oraux que vous citez, on peut bien connaître les principales caractéristiques de la « langue » de notre littérature orale, mais pas celles de la littérature écrite, étant donné qu'elle n'est pas encore ou, mieux, elle est en train de se faire. En conséquence, par ce procédé, j'ai voulu contribuer à « élaborer » une sorte de « langue de la littérature » ; autrement dit, j'ai voulu faire du style

Q5: Dans ces deux textes, vous avez donné un rôle à chacun des deux personnages historiques : Jugurtha, roi berbère et à Cheikh Aheddad, le père spirituel de la révolte kabyle contre l'ordre colonial français en 1871. Souhaiteriez-vous par ce faire apporter un regard nouveau sur l'histoire des Berbères?

Je ne faisais pas œuvre d'historien, loin de moi cette idée. En ce qui concerne donc Cheikh Aheddad, je crois que j'ai déjà répondu à la question. Dans l'hypotexte, « L'histoire d'Aziz ... » se déroulait dans le temps anciens, mais sans aucune autre précision. Si je citais donc ce personnage, c'est parce que pour bien situer mon texte dans l'axe du temps: chacun doit savoir à quelle époque ce personnage historique a vécu.

Q6: Quels sont les éléments textuels que vous avez repris sans vous rendre compte?

Il paraît que dans toute création littéraire ou autre, il y a toujours une part qui n'est pas réfléchi par l'auteur, qui relève en fait de l'inconscient. Est-ce qu'il y a, comme vous l'affirmez, des « éléments textuels » que j'aurais repris sans me rendre compte ? Je ne sais. C'est, à mon sens à l'analyse (l'analyste) de nous le montrer.

Q7: Par votre (r)écriture, souhaiteriez-vous moderniser la littérature d'expression kabyle, la conserver telle quelle ou d'actualiser ce qui a déjà existé? *Je souhaitais surtout « faire de la littérature » dans cette langue. Avant d'écrire ces nouvelles, j'ai commencé par traduire d'autres œuvres du français : j'ai rendu en kabyle Le Retour de l'enfant prodigue de A. Gide et Jours de Kabylie de M. Feraoun. Beaucoup d'autres textes sont restés en chantier. Je les finirais peut-être un jour*

Q8: Que représente pour vous écrire en kabyle?

Je sais que j'aime beaucoup écrire : j'écris en français et en kabyle. Jusque-là, tout ce qui relève de l'étude et de l'analyse, je l'ai écrit dans la langue de Voltaire et je n'ai écrit en kabyle que des textes littéraires et peu d'autres choses.

Mais écrire en kabyle ou en français, c'est, pour moi, un peu... beaucoup différent ; d'une manière générale, j'écris pour marquer notre présence au monde, pour continuer le cours de notre existence, mais lorsque je le fais en kabyle, c'est pour contribuer au changement du sort de notre singulière

existence en tant que Berbères ; c'est peut-être un peu prétentieux de ma part, mais j'en prends le risque. Voyons d'abord pourquoi elle est singulière. Comme tous les peuples de la Méditerranée, les Berbères ont certainement dit et fait de bonnes et de moins bonnes choses sur cette terre, mais qu'en connaissons-nous aujourd'hui ? Presque rien, parce que nos aïeux n'ont, pour je ne sais quelle raison (si ce n'est pour ne jamais laisser de traces derrière eux), pas pris la peine de l'écrire en tamazight et de le transmettre à la postérité que nous sommes. Certains d'entre eux ont bien entendu témoigné et écrit dans d'autres langues, mais n'est-elle pas curieuse la façon dont ils ont périodiquement procédé ? Pour écrire, les Berbères étaient comme contraints, non pas seulement de changer de registre linguistique, mais d'aller jusqu'à changer de langues. Résultat : ils ont écrit en grec, en latin, en arabe, en français, mais pas en berbère.

Présentement, beaucoup de personnes écrivent dans notre langue, ne serait-ce pas merveilleux, si nous arrivions à lui asseoir une solide tradition écrite ?

Q9: Vous avez créé de nouveaux épisodes (?), de nouvelles métaphores et descriptions. Quelle est votre intention par cette création?

N'est-ce pas le but de toute création ?

Q10: certains textes repris ont subi des amputations. Que visez-vous par cette technique ?

Par exemple ???????? Précisez ! Où ?

Q11: Dans le texte « *L'histoire d'Aziz et d'Azouzou* », vous avez conservé la même structure narrative, par contre dans « *Le forgeron d'Akalous* », vous avez renversé la structure. Pouvez vous nous donner votre avis quant à ces modifications?

C'est purement technique. Il y a diverses manières de présenter aux lecteurs l'ordre du déroulement des évènements d'une histoire. Dans la première, j'ai en gros dû choisir l'ordre traditionnel de nos contes, l'ordre chronologique. Nos

contes en effet sont ainsi structurés: les évènements se succèdent l'un derrière l'autre, et la conteuse choisit de les présenter ainsi à l'auditoire; de même, dans le conte traditionnel, l'intrigue se dénoue presque toujours par une fin heureuse, ce qui n'est pas le cas de « L'histoire d'Aziz et d'Azouzou » où Aziz meurt.

Dans l'autre texte, j'ai préféré commencer par présenter aux lecteurs un tableau de la fin ...malheureuse ; c'est pour rompre un peu avec l'ordre, facile et rebattu, du conte traditionnel.

Q12: Dans les deux textes vous avez gardé les mêmes thématiques. Par contre nous apercevons dans chaque texte que vous avez développé des sous thématiques qui n'apparaissent pas ou très peu, dans les textes repris?

Précisez !!!!

Q13: Vous avez changé le mode de narration en passant d'un récitant à un narrateur intradiégétique. Qu'en pensez vous?

Il n'y a ni récitant ni auditoire dans un texte écrit ; ceci relève, à mon sens, de l'oralité. Je ne sais pas par ailleurs pourquoi j'ai « choisi » (était-ce un choix ?) le type de narrateur dit intradiégétique et omniscient.

Q14: Il y a dans vos textes un recours aux néologismes et aux archaïsmes. Est-ce pour vous une façon d'acquérir la compétence linguistique, laquelle est nécessaire pour « faire de la littérature »?

« Faire de la littérature » commence par la recherche d'un style propre à un auteur, voire à une oeuvre, et dans celui-ci il y a toujours un choix à faire en matière de vocabulaire, de syntaxe et d'autres catégories linguistiques. Ceci dit, mon objectif consistait en la tentative d'élaboration d'une « langue de la littérature », laquelle serait différente de celle dont nous faisons usage quotidiennement dans d'autres contextes ou situations. Je ne suis pas du tout puriste, mais je pense cependant que nous ne pouvons pas « faire de la littérature » avec le kabyle usuel dont on fait usage actuellement. Le kabyle usuel est aujourd'hui truffé d'emprunts au français et à l'arabe et les jeunes Kabyles semblent ne plus pouvoir exprimer quelque idée ou sentiment sans

recourir aux interférences codiques (les codes swiching et mixing). C'est à cette « tentation » que j'ai voulu échapper.

Q15: Pourquoi avez-vous choisi la « nouvelle » comme forme littéraire?

Commençons par une précision terminologique. En dehors du fait que tullizt est l'équivalent du mot français nouvelle, je crois que les deux catégories de textes, à savoir tullizt et la nouvelle, n'ont pas les mêmes caractéristiques formelles ou autres. Je sais que Tullizt n'est pas non plus une tamacahut (« conte traditionnel»), est-elle une forme inédite dans la littérature berbère ? Peut-être. Est-elle l'équivalent de la forme française roman ? C'est à étudier.

Q16: En dehors de la littérature berbère, quelles étaient vos autres sources d'inspiration au moment où vous écriviez ?

J'ai lu (et même traduit en kabyle) un bon nombre d'auteurs français, comme Balzac, Stendhal, Mérimée, Flaubert, Gide, Camus, etc., et d'auteurs algériens d'expression française, tels que Feraoun, Mammeri, Amrouche (Jean et Taos), etc.

- Entretien 2 : Kamel Bouamara, auteur en tamazight : Propos recueillis par Boualem Bouahmed Dépêche de Kabylie, 26/02/ 2005.

"Un écrivain est très souvent un être qui a un excès de communication avec soi-même".

Dans cet entretien, Kamel Bouamara nous parle de plusieurs sujets qui intéressent le landernau littéraire local en particulier et national en général; il nous parle surtout de son oeuvre majeure "si Lbachir Amellah" (1) qui fera, sans aucun doute, date dans l'histoire de la littérature d'expression berbère.

Q1 : Vous êtes auteur de plusieurs œuvres littéraires écrites en berbère. Que signifie pour vous écrire en berbère ?

Par cet acte, je me suis assigné deux objectifs principaux : écrire, et écrire dans une langue particulière. Le sujet écrivant, dans n'importe quelle langue, est un être communicatif, lequel est par ailleurs tiraillé par le besoin de communiquer avec autrui et des choix à opérer pour le faire à bon escient.

Ce besoin s'explique par le fait qu'un écrivain (le créateur, en général) est très souvent un être qui a un excès de communication avec soi-même. Pour tenter de s'en libérer et en dégager le trop-plein, certains (créateurs) optent alors une voie différée, comme l'écriture, d'autres choisissent, au contraire, le face-à-face avec le public, comme la chanson ou le théâtre, etc.

Q2 : Pourquoi le choix du berbère, parce que j'aurai pu (et pourrais) choisir une langue d'écriture littéraire?

Il va de soi que ce n'est pas du tout pour des raisons pécuniaires, puisqu'on n'y gagne rien, pour l'heure.

Outre le fait qu'il s'agit de ma langue maternelle, j'ai choisi d'écrire en tamazight, parce que je voulais (et voudrai) contribuer, avec d'autres, à opérer la rupture avec une curieuse tradition des Berbères, vieille de plusieurs siècles, puisqu'elle remonte à plus loin que l'aube de l'histoire. Ce legs consiste en deux choses, en gros : d'un côté, et jusqu'à récemment, ils ont agi de sorte que tamazight, langue et culture, reste à l'état oral ; de l'autre, pour écrire, c'est-à-dire pour communiquer avec le reste du monde et la postérité, ils ont, à chaque moment de l'histoire, investi la langue avec laquelle ils étaient en contact, tels que le grec, le latin, l'arabe, le français, etc. Et nous en sommes encore là ! Qu'on ne se fourvoie plus ! Notre salut passe nécessairement par l'autonomisation de notre langue maternelle : à plus ou moins long terme, il faut faire dire à tamazight tout ce qui est, dans le monde ici-bas, considéré par les hommes comme « noble » : la religion, la politique et le savoir tous azimuts.

En un mot, il faut faire de tamazight, une langue de communication moderne, d'enseignement et de recherche scientifique. Pour l'heure, et pour beaucoup, il est vrai qu'œuvrer dans le sens d'opérer une telle rupture relève plus du rêve.

Mais pour d'autres comme moi, il s'agit plutôt d'un idéal à poursuivre, d'un projet programmatique à définir ... et à réaliser. Pour pouvoir le réaliser, il faut commencer par conscientiser les Amazighophones dans le sens de les amener, à plus ou moins long terme, à y adhérer. « Les langues, dit Roman Jakobson, ne diffèrent pas par ce qu'elles peuvent exprimer, mais par ce qu'elles veulent exprimer. »

Q3 : Les dernières œuvres littéraires que vous avez publiées datent de 1998 ; ce qui veut dire que vous n'avez rien écrit ou, en tous cas, rien publié (en berbère) depuis ? Était-ce une simple pause, un manque d'inspiration ? En un mot, quelles sont les raisons qui en sont à l'origine ?

Le livre est un produit à la fois culturel et commercial. Pour simplifier le schéma, je réduirai la chaîne des opérateurs produisant le livre à trois maillons importants : l'écrivain, qui produit le manuscrit ; l'éditeur (imprimeur), qui transforme le manuscrit en produit commercial et le promeut culturellement ; enfin, le lectorat qui achète ce produit au niveau des librairies. Chacun de ces maillons contribue au bon (ou au mauvais) fonctionnement de la machine commerciale.

En conséquence, lorsque l'un ou l'autre en est défaillant, c'est toute la chaîne et, par conséquent, le livre qui en pâtissent.

Pour des raisons sur lesquelles il est inutile de m'étaler ici, je dirai qu'il n'y a pas encore (ou suffisamment) de lecteurs dans cette langue, pour la simple raison que l'école algérienne n'en a pas encore formé. L'on sait en effet quand

et dans quelles conditions on a fini par accorder le droit de cité à tamazight à l'école.

Pour l'édition, c'est un problème qui touche le livre tout entier. En Algérie, les éditeurs (au sens plein, s'entend), ceux qui ne considèrent pas le livre comme une simple marchandise, ceux qui promeuvent le livre, sont vraiment rarissimes.

Les auteurs d'expression berbère qui ont pu éditer jusque-là, l'ont tous (ou presque) fait à compte d'auteur. Cela signifie que pour publier, il faut écrire, payer (ou se faire payer) les frais d'impression et, si l'on souhaite écouler son produit, faire le porte-à-porte pour en faire la distribution. C'étaient là les principales raisons qui m'ont poussé à observer une pause, en attendant que les conditions de l'écrivain berbère s'y améliorent, j'espère.

Q4 : Le marché éditorial dans notre pays en est donc la principale raison ?

Il y est pour beaucoup, assurément. Cependant le problème est plus grave, car il touche au niveau, médiocre, de la culture livresque dont disposent les Algériens à l'heure actuelle. Si on avait fait de l'homme qu'il faut à la place qu'il faut notre credo, on aurait peut-être amélioré le sort de notre culture et celui de nos productions symboliques. Je veux dire par là que peu de personnes en Algérie exercent le métier pour lequel ils sont doués.

L'on croit qu'avec de l'argent, mal acquis quelquefois, on peut tout faire. C'est selon cette «logique», qui n'en n'est pas une à vrai dire, que le marchand de légumes et fruits ou de brochettes du coin se reconvertisse, aussitôt qu'il a amassé de l'argent, en éditeur, en imprimeur, en libraire. Or, pour pouvoir exercer ce genre de métier ou, plutôt, de vocation, un minimum de formation à la sensibilité et à la culture symbolique est nécessairement requis. Il se trouve que chez ces gens-là, dirait Brel : « on ne pense pas, on compte, on compte... ».

Etant une production à la fois commerciale et symbolique, le livre est peu comparable à d'autres produits de consommation, parce que c'est par lui encore que passe l'essentiel du savoir. Le mépris du livre implique assurément celui du savoir.

Q5 : Le livre amazigh manque de lectorat pour connaître son véritable essor. Quelles sont à votre avis les raisons du peu d'intérêt que suscite le livre amazigh auprès du grand public ?

Il convient d'abord de s'entendre sur le sens des mots. Il y a, me semble-t-il, deux catégories de livre amazigh.

La première regroupe les livres dont le contenu est berbère, mais la langue de rédaction est le français ou, plus rarement, l'arabe. La seconde catégorie regroupe les livres d'expression berbère.

Le problème qui se pose avec acuité touche plutôt la dernière catégorie, parce que les berbérophones n'ont pas encore acquis en masse la pratique de leur langue maternelle à l'écrit. Pour ceux qui continuent de la pratiquer (parce qu'il y en a beaucoup qui en ont perdu, complètement ou partiellement, l'usage), ils la pratiquent seulement à l'oral.

Cela signifie que l'écrasante majorité en est encore illettrée... en berbère ! L'on sait que la pratique de l'écrit se fait d'abord et surtout à l'école publique. Or, les pouvoirs publics algériens (voire maghrébins) ont, jusqu'à récemment, chassé à coups de "lois", explicites et tacites, la plus ancienne des langues du Maghreb de toutes les institutions de l'Etat. Ce n'est qu'au début des années 1990 enfin qu'ils se sont rendus à l'évidence, en lui accordant un statut juridique, lequel est d'ailleurs très ambigu.

Q6 : Venons-en maintenant à votre dernière œuvre qui a porté sur Si Lbachir

Amellah [1]. Qu'est-ce qui vous a amené à vous pencher sur l'étude de son répertoire poétique ?

Plusieurs raisons m'ont amené à le faire. D'abord, comme l'ont fait mes prédécesseurs et mes contemporains, il fallait faire du sauvetage : il fallait recueillir auprès des vieilles personnes, dont certaines ne sont (en 2005) déjà plus de ce monde, des poèmes (attribués à ce poète) et des informations relatives au poète en question et à la poésie kabyle, en général. D'autre part, la collecte et la fixation à l'écrit de toutes ces données, littéraires et anthropologiques, de notre passé, en l'occurrence, littéraire, nous permet de connaître notre histoire récente, du point de vue de l'intérieur. Enfin, leur capitalisation requiert une importance capitale pour la consolidation de notre conscience identitaire.

Après l'enquête menée sur le terrain, il s'est avéré que Si Lbachir n'était pas un poète-chanteur d'un village quelconque de Kabylie, ni celui d'un temps révolu non plus ; c'était, en tous cas, un poète très célèbre ... en son temps.

Une fois le recueil établi, beaucoup de questions d'ordre théorique ont été abordées dans ce livre. Il y avait beaucoup de remises en cause, et sur plusieurs plans. « Le pire, disait un savant russe, c'est de croire que la science est faite. »

Q7 : Plusieurs de vos lecteurs nous ont dit être restés sur leur faim à la lecture de votre livre : votre longue introduction les a désarçonnés. En s'attendant à trouver une riche biographie sur le poète dont il est question, ils se retrouvent en face d'un exposé académique sur les liens existant entre la littérature et la société. Ne pensez-vous pas que cette introduction est un peu lourde, voire fastidieuse, pour un ouvrage destiné au large public ?

Elle pourrait être fastidieuse en effet, pour les partisans du moindre effort. Le sens profond de l'œuvre n'est en tous cas jamais au début, mais très souvent à la fin de l'ouvrage. D'autre part, le fait de mettre une biographie derrière un recueil de poèmes de X suggère que l'un explique l'autre. Or, théoriquement la biographie de X explique peu (ou pas du tout) sa poésie, et vice versa.

Ceci étant dit, si cela peut consoler mes lecteurs mécontents, il y a dans ce livre quelques éléments biographiques sur Si Lbachir. En tout état de cause, le travail biographique sur Si Lbachir reste à faire.

Autre problème, et non des moindres, concerne l'authenticité des pièces recueillies. D'aucuns disent que quelles que soient les précautions dont on peut faire preuve lors de l'authentification des poèmes, le corpus reste toujours sujet au doute.

C'est en effet une question épineuse. J'y ai consacré tout un chapitre, mais je ne suis pas sûr que j'aie posé le problème de façon pertinente et, par conséquent, résolu le problème définitivement.

Q8 : C'est à lire !

Il y a ceux, par exemple, qui mettent en doute cette joute entre Si Mohand et Si Lbachir...qu'en pensez-vous ?

Je ne connais pas les arguments qu'ils ont avancés à ce sujet. Par conséquent, je ne peux y répondre.

Q9 : Les poètes-chanteurs traditionnels n'ont joué presque aucun rôle dans la conscientisation de leur peuple au fait colonial. Y avait-il autre chose qui a motivé votre intérêt pour cette poésie ?

Par rapport à la première question, je n'en conviens pas. Des témoignages écrits attestent du contraire. Jadis, ce sont les poètes traditionnels qui conduisaient leurs troupes au combat.

Durant les insurrections kabyles de 1857 et 1871 contre les troupes coloniales, par exemple, plusieurs poètes étaient tombés au champ d'honneur.

Ceci dit, il n'y a pas que l'aspect engagement qui serait intéressant. Ne confondons pas le travail de militant et celui de l'universitaire. L'objectif que doit s'assigner un universitaire, c'est la description des choses, non pas telles qu'il les sent, mais au contraire telles qu'elles sont (ou étaient).

Pour ma part, j'ai, du mieux que j'ai pu, essayé de décrire objectivement un pan de l'histoire poétique kabyle, à travers le cas de la poésie attribuée à Si Lbachir Amellah. C'est très important de connaître notre histoire tous azimuts (littéraire, politique, économique, générale, etc.) ; dans le cas contraire, nous serons condamnés à la revivre constamment, comme nous le faisons à l'heure actuelle.

Q10 : La poésie a-t-elle encore de beaux jours dans notre société ? Etant intimement liée au chant, la poésie c'est la vie. Chanter, comme communiquer, manger, dormir, est une fonction vitale de l'Homme. Il paraît qu'historiquement elle s'est manifestée avant le récit, et avant tout autre type de discours.

Tant qu'il y a la vie, il y aura de la poésie, chantée ou pas. En nous basant sur l'histoire de la poésie kabyle, nous savons qu'elle a pu jusque-là s'adapter à toutes les situations difficiles et à en rendre compte d'une certaine manière. De quoi elle sera faite et sous quelle forme elle se manifestera ? Il faut attendre.

Q11 : Parlez-nous maintenant, si vous le voulez bien, de vos inédits, s'il en existe...

Il y en a beaucoup. Mais, pour ce qui est de la publication, tout dépendra des conditions de l'écrivain et du livre, dont j'ai parlé plus haut.

Q12 : Un dernier mot, peut-être ?

Merci de l'intérêt que vous avez accordé à ce livre.

Bibliographie

- Bibliographie générale

1-Domaine berbère

- BENTOLILA (Ferdinand):- 1993 (sous la direction), *Proverbes berbères*, bilingues Français- Berbère, l'Harmattan-awal, Paris, France.
- BOUAMARA (Kamel) : 2004, Si Lbachir Amellah (1861- 1930), un poète-chanteur célèbre de Kabylie, Talantikit, Bejaia, Algérie.
- GALAND-PERNET (Paulette):-1998, Littératures berbères, des voix des lettres, P U F, Paris, France.
- HADDADOU (Mohand-Akli) :-2000, Guide de la culture berbère, Paris.
- HENRI-SAVIGNAC (Pierre) : - 1978, Contes berbères de Kabylie, les presses de l'université de Québec, Montréal, Canada.
- LACOSTE-DUJARDIN (Camille) :-1991, Le conte Kabyle, une étude ethnologique, Bouchène, Alger.

2-Ouvrages généraux:

- COMPAGNON (Antoine) : -1998, Le démon de la théorie, du Seuil, Paris.
- COMPAGNON (Antoine) :- 1979, La seconde main ou le travail de la citation en littérature, du Seuil, Paris.
- GENETTE (Gérard): - 1982, Palimpsestes, ou la littérature au second degré, Du Seuil, Paris, France.
- SCHNEIDER (Michel) :- 1985, Voleurs de mots, Gallimard, Paris.
- PIGAYE-GROS (Nathalie):-1996, Introduction à l'intertextualité, DUNOD, Paris.

-SAMOYAULT (Tiphaine) :-2004, L'intertextualité, mémoire de littérature, 2^{em} édition, Nathan/Sejer, Paris.

3-Colloques et articles

- SALHI (Mohand Akli) : la nouvelle littérature kabyle et ses rapports à l'oralité traditionnelle pp 103-121, La Littérature Amazighe: oralité et écriture, spécificités et perspectives. Actes du colloque international, Rabat 2004.

- Emmanuelle SAUCOURT : 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 2003.

4-Revues et documents :

- BOUAMARA (Kamel) : Où on est actuellement la littérature algérienne d'expression amazighe, pp 5-25, Timmuzya, N^o 4, Avril, 2007.

- BOUAMARA (Kamel) : La poésie orale kabyle : le cas de Si Lbachir Amellah (1861-1930), un Poète-chanteur Kabyle, pp213-232, Etudes et Documents Berbères, N^o 25-26, 2007.

-CHAKER (Salem) : La naissance d'une littérature écrite, Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée [Aix-en-Provence], N^o44, 1987.

-ELMOUDJAHID (Elhoussain) : La poésie berbère tachelhit entre l'oralité et l'écriture : cas de la production de M.MOUSTAOUI (pp 195- 199), Etudes et Documents Berbères n^o9.

- FARES (Nabile) : 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 N° 22 , 2^{em} trimestre 1976.
- GIARD (Anne), Le conte d'auteur, pp 13-48, Cahiers de Littérature Orale N°8, 1980.
- L.L Maalu-Bungi, La récréation en littérature orale : l'exemple des contes Luluwa dits mastwar, pp 79-98, Cahiers de Littérature Orale N°8, 1980.
- SALHI (Mohand-Akli) :l'esprit du poète Si Mohand ou Mhand et la poésie kabyle d'aujourd'hui: pp273-283., Etudes et Documents Berbères, N° 25-26, 2007.
- Revue da littérature africaine : Littérature berbère, 2004.
- L'intertextualité, annales littéraires de l'université de Franche-Comté N° 637, 1998.
- RIFFATERRE (Michael) La trace de l'intertexte, pp4-18, La pensée N° 215, Octobre 1980.
- ABROUS (Dahbia), AHEDDAD (Famille), pp 25-30, Dictionnaire Hommes et Femmes de Kabylie, Volume 1, 2001, Edisud, Aix-en-Provence.

5-Thèses et mémoires

- ABROUS (Dahbia) : (sous la direction de Salem CHAKER), 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, Centre de Recherches Berbères, 2003, INALCO, Paris.

- AMEZIANE (Amer):- 2002, les formes littéraires traditionnelles dans le roman kabyle : du genre aux procédés, Mémoire de D.E.A, INALCO, Paris, France.

- MEZGUELDI (Zohra) : Sous la direction de Charles BONN (Université Lyon2) & Marc GONTARD (Université Rennes2), *Oralité et stratégies scripturales dans l'oeuvre de Mohammed Khair-Eddine*. Thèse de Doctorat d'Etat, Université Lumière-Lyon 2, janvier 2001(392 pages).

- TITOUCHE (Rachid):- 2002, Les Cahiers de Belaid At Ali : du conte à la nouvelle, Mémoire de Magister, Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou.

6-Articles en ligne :

-Anne-Claire Gignoux. « De l'intertextualité à l'écriture ».cnarra, Cahiers de Narratologie document.html /id=329.<http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=329>

- Elisabeth Deliuere. « Les enjeux intertextuels dans *La Busca* et *Mala hierba* de Pio Baroja ».cnarra, Cahiers de Narratologie document.html ?id326.
<http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=326>

-Fabrice Parisot. « L'intertextualité dans *Concert baroque* D'Alejo Carpentier : une mosaïque d'esthétiques variées ».cnarra, Cahiers de Narratologie document.html /id=367. <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=367>

-SALHI (Mohand-Akli): « la délocalisation des textes oraux, le cas de deux textes kabyles, Aheddad L-lqalus et Taqsit n Aziz et Âzuzu », <http://www.limag.refer.org/textes/ColLyon2003/Salhi.htm>.

-TIDJANI ALOU Antoinette: Sarraounia et ses intertextes: identité, intertextualité et émergence littéraire, Revue Electronique Internationale des Sciences du Langage sudlangues N⁰5 : <http://www.sudlangues.sn/>.

Marc(Escola) :<http://www.fabula.org/atelier.php?Intertextualit%26eacute%3B%26interdiscursivit%26eacute%3B>.

- Bonn (charles): Intertextualité et émergence de la littérature algérienne de langue française: <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/2002Carthage.htm>.

-dictionnaire des termes littéraires : <http://www.ditl.info/arttest/art136.php>.

-Laugier (André): l'intertextualité échos de la mémoire : <http://www.echos-poétiques.net/texts/index/php/.lintertxtualité-echos-de-mémoire>.

7- Ressources bibliographiques :

- BOUAMARA Kamel :-1998, Nekkni d weyiḍ, publié avec le concours du Haut Commissariat à l'Amazighité.

- BOUAMARA Kamel :-2004, Si Lbachir Amellah, 1861- 1930), un poète chanteur célèbre de kabylie.

- MAMMERI Mouloud:-1969, Les Isefra de Si Mohand ou M'hand, texte berbère et traduction, Maspero Paris,

- MAMMERY Mouloud : -1980, Poèmes kabyles anciens, textes berbères et français, Maspero Paris.
- RAHMANY Slimane :- 1934, Notes ethnographiques et sociologiques sur les Beni-M'hamed du Cap d'Aokas et les Beni-Amrous, Editions BRAHMA, Constantine.
- YACINE Tassadit :- 1990, L'izli ou l'amour chanté en kabyle, Bouchène/Awal.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.