Narration (La — dans l'espace littéraire berbère)

Daniela Merolla

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/2675>
DOI : 10.4000/encyclopedieberbere.2675
ISSN : 2262-7197

Éditeur

Peeters Publishers

Édition imprimée

Date de publication : 4 octobre 2012
Pagination : 5236-5251
ISBN : 978-90-429-2640-0
ISSN : 1015-7344

Référence électronique

Daniela Merolla, « Narration (La — dans l'espace littéraire berbère) », *Encyclopédie berbère* [En ligne], 33 | 2012, document N12, mis en ligne le 22 novembre 2020, consulté le 17 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/2675> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/encyclopedieberbere.2675>

Ce document a été généré automatiquement le 17 février 2022.

© Tous droits réservés

Narration (La — dans l'espace littéraire berbère)

Daniela Merolla

*Awriw, awriw, awriw a tslim i lehdiyat d lqisat nna
iseṭsan, ar ssrunt*

« Approchez, approchez, venez écouter des
contes, des histoires qui vous feront rire et
pleurer » [...]

« La foule est restée muette, immobile, clouée :
[...] le héros est sauvé et, en plus, aux moindres
frais. Quelle finesse ! Quelle délicatesse ! La
narration étonne toujours, elle peut faire et
défaire, complexifier et simplifier, détruire et
reconstruire » (Taïfi 2001, p. 14, 28).

- 1 Miloud Taïfi (2001) identifie ainsi l'unité de la narration en référence à l'interaction avec l'assistance dans une belle description littéraire de *lḥalqa*, la séance de « contage » dans les marchés marocains. Au sens littéral, ce mot désigne le cercle des spectateurs d'un spectacle quelconque ; il n'est pas du tout réservé au conte, tous les spectacles des grandes places des villes et grands marchés maghrébins sont dits des *ḥlaqi* (sing. *ḥelqa*). Dans la seconde partie du siècle dernier, la radio et la télévision ont miné les soirées familiales de contes et les conteurs semblaient avoir presque disparu des rues, mais on voit à présent un nouveau souffle de vitalité de l'art de la narration orale qui reprend sa place sur les esplanades des villes et en famille, mais aussi par l'intermédiaire des films, des bandes dessinées et dessins animés, et dans les nombreux recoupements et médiations qu'ont accompagné l'expansion de l'écriture et des nouvelles technologies dans les mondes de l'oralité. Dans des contextes plus tolérants et ouverts que par le passé, la narration en berbère a pris également un élan nouveau dans l'écriture en tamazight et dans les diverses langues parlées au Maghreb et dans la diaspora.
- 2 L'interaction entre plusieurs médias n'est pas un phénomène tout nouveau dans les régions amazighophones. L'art de la narration orale berbère s'est en fait déployé dans

des environnements dans lesquels l'écriture était présente depuis des temps très anciens, comme l'illustrent les inscriptions libyques. Certains récits collectés au début du siècle dernier se rapportent au thème du Cyclope de l'Odyssée (Germain 1935 ; Galand-Pernet 1998, p. 112-113) et à celui de Psyché* des fameuses *Métamorphoses* (Dermenghem 1945) d'Apulée* qui écrivait en latin mais était un Berbère né à Madaure* (M'daourouch dans l'Algérie actuelle) vers 123-125 de l'ère conventionnelle, ce qui nous indique à la fois la continuité de l'art de la narration amazigh depuis l'antiquité et l'interaction avec des thèmes bien connus dans les récits oraux et écrits gréco-romains et méditerranéens. On retrouve également quelques thèmes des contes berbères dans les manuscrits en arabe (Lewicki 1934, p. 282, 288 ; Ould-Braham 1987) et en berbère (Basset 2001 [1920], p. 55 note 3) dont la rédaction peut remonter jusqu'au XVI^e siècle, tandis que des récits hagiographiques et des légendes en vers comme le *Poème de Saby* ont aussi été conservés grâce à quelques manuscrits chleuh du XIX^e et XIX^e siècles (cf. notice M34a « Manuscrits », EB XXX).

- 3 Cependant, c'est la richesse du patrimoine oral amazigh qui a attiré le plus l'attention des scientifiques et des amateurs. À partir du XIX^e siècle, de très nombreux volumes ont été remplis de *timucuha*, *tinfusin*, *tiqsiḍin*, *lemtul* et *tiqunzin*, traduits tour à tour par « histoires », « contes », « fables », « légendes », « poèmes narratifs », « proverbes » et « devinettes ».

La narration orale

- 4 Si l'on prend comme définition de base de la « narration » l'exposition d'une série d'événements « logiquement reliés entre eux et causés ou subits par des acteurs humains ou non humains » (cf. Bal 1983, Genette 1972), on peut dire qu'il y a une première et large distinction dans le système littéraire berbère entre ceux qu'on peut appeler des « récits à formules » et les autres types de genres narratifs et lyriques que, faute de mieux, nous désignons comme « sans formules » et « plus prestigieux » que les premiers. Par « formules », on entend des formes standardisées à fonction apotropaïque (visant à détourner les risques reliés à la narration et toutes influences maléfiques) par lesquelles on commence et on termine la narration, telles que « On raconte, on raconte que... Que Dieu ne fasse pas de nous des conteurs ! Que notre place ne soit pas parmi ceux qui content que... » (Laoust 1918, p. 418, Ntifa), « Je passai par là et n'en rapportai même pas une paire de sandales d'alpha » (Renisio 1932, p. 195, 199 : Rif), « Le conte est parti par là, il court, il est fini » (Casajus 1985, p. 163, Touaregs Kel Ferwan), « Mon histoire a suivi le lit de l'oued ; je l'ai racontée à des fils de seigneurs. À nous, que Dieu pardonne, quant aux chacals, qu'il les grille ! » (Dallet 1967, p. 3, 27, Kabylie).
- 5 Dans plusieurs aires linguistiques et littéraires berbères, telles la Kabylie, le Rif et le Sous, la différenciation donnée par l'aspect formel (« à formules » et « sans formules ») s'entrecroise avec un aspect situationnel : les récits 'à formules', tels *timucuha* et *tinfusin*, sont contés à la maison dans une situation quotidienne et non spécialisée – ce qui a fait souvent écrire qu'ils sont un genre plus proprement féminin ; tandis que les récits « sans formules » sont contés en dehors du cercle familial et, selon le sous-genre, soit au café, au marché ou durant des festivités familiales ou collectives. Cependant, la présence des conteurs professionnels (payés pour narrer en public) dans l'aire chleuh et au Moyen Atlas change le positionnement situationnel des « récits à formules » du

type *lḥdit* et *lqist* – très proches par la forme et le contenu des *timucuha* kabyles et des *tinfusin* rifains – qui sont narrés sur les marchés et sur les places publiques.

- 6 Dans les recueils publiés, on retrouve ensuite des récits introduits par des formules similaires mais qui reçoivent une désignation différente et il n'est pas toujours clair si c'est le narrateur ou le compilateur qui a utilisé la formule initiale. De telles variations peuvent être dues à la présence de synonymes, à l'existence de sous-genres ou aux circonstances de la collecte quand, par exemple, il s'agit de situations artificielles provoquées par le chercheur qui fait des entretiens là où il/elle le peut : on collecte donc des *tinfusin* ou des *timucuha* durant la journée, au café, au hammam ou même en prison comme cela a été rapporté durant la période coloniale.
- 7 Cela confirme que la situation de narration (incluant les narrateurs, leur éventuelle spécialisation, et le public auquel ils s'adressent) l'emporte sur une définition exclusivement fondée sur la forme et le contenu. Seules de nouvelles recherches sur le terrain pourront apporter les données nécessaires à une véritable classification des genres narratifs dans les nombreuses aires linguistiques berbères. Au-delà des différences terminologiques et des spécificités locales, il serait alors possible de tracer une typologie non seulement locale, mais aussi générale de l'art de la narration tamazight à partir de la performance, vue non seulement comme expression gestuelle et dramatisation, mais aussi comme positionnement socioculturel de ce qui est narré (et dans sa forme littéraire spécifique) par rapport au narrateur, à son public et à la situation de narration.
- 8 Mais quels sont donc les genres narratifs oraux en tamazight/berbère ?
- 9 Un premier exemple est donné par les genres courts, tels *lemtel* (*lemtul*) ou *anzi* (*inzan*) et *tiqunzin* ou *zenzex-ac-t-inn* (« je te la donne à deviner »), que l'on peut traduire par proverbes et devinettes. Les devinettes, différenciées des énigmes qui sont généralement en vers (Bounfour 2005), sont des formes figurées qui, par les jeux de mots et les similitudes, exigent de la part des interlocuteurs – et les encouragent à – une connaissance approfondie de l'environnement physique, social et cosmique, tandis que les proverbes contribuent au discours en sanctionnant ou en appuyant les comportements et les relations sociales par le biais de l'autorité (réelle ou perçue) de la sagesse des ancêtres et de la qualité esthétique de l'usage de la langue. Devinettes et proverbes sont souvent liés à d'autres genres, et en particulier, aux récits à formules dont ils offrent un résumé moralisant et très concis dans lequel ils constituent l'incipit de l'histoire, tels que l'exemple donné par Belaid Aït Ali (1964) dans son élaboration littéraire *Taneggarut* (« Histoires que les gens disent ») : *Yella yiwen wawal, ɣur leqbayel, ttawin-t-id d lemtel : urweɣ-t, ur i-yuriw, ay iɛdawen, ur t-neqqet ! netta t-taqsiɛt...* (« Il y a une sorte de dicton que l'on répète souvent en Kabylie : c'est moi qui l'ai mis au monde, ce n'est pas lui qui m'a vu naître, ô vous, ses ennemis, ne le tuez pas ! », p. 265). Aujourd'hui les devinettes sont réactivées dans des formes nouvelles, telles que les joutes oratoires pendant les festivals et les vacances scolaires.
- 10 Les nomenclatures berbères ne correspondent pas aux distinctions du français entre fable, conte (merveilleux, plaisant, etc.) et légende ; on retrouve un contenu narratif similaire dans plusieurs types. Un même enchaînement de base (*fabula*) peut en fait être traité dans des formes narratives et lyriques et dans des types de récit variés, à formules ou sans formules ; il peut encore se retrouver dans des narrations à caractère étiologique, anecdotique, hagiographique, et être inclus dans les exploits militaires d'une confédération ou bien d'un village (Basset 1920/2001, p. 172 ; Galand Pernet 1998,

p. 77). En l'état actuel de la recherche, on peut toutefois donner l'exemple des personnages emblématiques des récits à formules tels que *yelli-s n wergaz* et *mmi-s n wergaz* (« la fille et le fils d'un tel »), *yelli-s n ššeltan* et *mmi-s n ššeltan* (la fille et le fils du sultan), et encore les *Mqidec*, *Faḍma* et *Nunja/Lunğa* des *timucuha* kabyles. Celles-ci offrent des modèles d'action et d'identification pour les enfants et les jeunes adultes, tandis que l'ogre* et l'ogresse*, *ɣul* et *tteryel/*, *tamza*, illustrent et expliquent les comportements égoïstes et antisociaux (cf. notices C91 « Conte », EB XIV et O12 et O13 « Ogre », EB XXXV). Les êtres humains peuvent (doivent) surmonter leurs adversaires non-humains par tous les moyens et, par exemple, une version rifaine (Bezzazi 1994, Kossmann 2003) présente *Lḥram* (*Lḥram* l'astucieux) qui sait mystifier l'ogresse en lui offrant sa fille pour repas avant de faire brûler l'ogresse et ses sœurs sur le mur de sa maison de fer.

- 11 Il y a aussi des cycles de récits dans lesquels des personnages à la fois dégourdis et sots, très proches de l'*Anansi* des contes ouest-africains et, plus généralement, de la figure du « trickster » dérivé des mythes amérindiens, agissent de manière exemplaire en négatif ou en positif, mais toujours dans la modalité du discours comique et humoristique, bien que la fin soit usuellement tragique pour l'un des protagonistes. Dans le monde animal, on retrouve le chacal, aussi connu comme Mohand ou oncle Yahia, et le hérisson, qui sont les personnages récurrents du fameux « Roman de chacal » donné par une série narrative picaresque à épisodes et, moins souvent le lièvre, sous l'influence des contes ouolofs et bantous (Basset 1920/2001, p. 127). Dans le monde des hommes et des femmes, il y a des personnages tels Si Mousa et Brouzi (Rif, Moyen Atlas) qui se confrontent, par exemple, au sultan, au juif, au vendeur du marché, ou au voisin avec lesquels, comme le chacal avec le hérisson, ils jouent au plus malin. On a aussi *Beckerker* (Aurès) qui peut mystifier l'ogre et se jouer de lui grâce à sa simplicité : le résultat hilarant de leur interaction est finalement positif par l'humanité représentée par *Beckerker*, héros à la fois culturel et comique (Merolla 2002). Comme il arrive dans les récits de *Mqidec* et *Ḥemmu Lḥram*, dans ce cas aussi, l'anthropophagie et l'habitation dans la forêt distinguent l'ogre de *Beckerker*.
- 12 Mais au Maghreb, berbérophone et arabophone, c'est le cycle de Si Djeha (Si Djoha) qui l'emporte (cf. Moulieras 1987 et Dejeux 1978). Un cas typique et bien connu est, par exemple, celui de Djeha qui surpasse sa femme, aussi rusée que lui, dans le récit dans lequel Djeha achète un kilo et demi de viande. Le dénouement comique rend explicite le jeu des rôles entre le mari et la femme, et en même temps renforce la sanction morale de la femme qui, ayant la responsabilité des repas, doit se garder de manger pendant la cuisson.
- 13 Il y a aussi de nombreux récits, souvent « sans formules » et narrés dans un contexte public, rituel et prestigieux, qui peuvent reprendre les thèmes mentionnés précédemment, mais qui ont généralement un caractère étiologique, hagiographique (ils concernent des saints locaux mais aussi des personnages de l'histoire sacrée comme Job et Moïse) et même chronologique et qui touchent à la fondation, à l'histoire, et plus généralement à la vie de confédérations, villes, villages, et localités sacrées. Un exemple est donné par le genre *tikefrin* de la Haute Moulouya dans le Moyen Atlas marocain, définies par Guennoun (1938) comme étant des récits sur le passé, traitant en particulier des « luttes entre les tribus » et de « l'indépendance perdue », mais qui concernent également des faits quotidiens comme les impôts et le coût de la vie. Les *tikefrin* (traduits par Guennoun par « recitatifs ») étaient récités quand le groupe des

imelyazen/imedyazen, les bardes itinérants, arrivait près du village et était invité à y passer la nuit. Classique est aussi la narration des exploits des saints et saintes musulmans, tels Sidi Mousa, Sidi Hammouda, et Lalla Mimouna. Dans une version rifaine, cette dernière marche sur la surface de la mer à la recherche de qui peut lui apprendre à prier ; elle passa toute sa vie dans une grotte en priant très simplement. Mais sa simplicité est signe de sainteté parce que des anges l'emportent à La Mecque quand elle meurt (Biarnay 1917, p. 170-174 ; H. Basset 1920/2011, p. 163). Un autre exemple est donné par un récit connu du Sous jusqu'au Rif sur l'amour contrarié entre *Asli* et *Taslit*, enfants de deux villages rivaux qui se transforment en deux sources dont les eaux se réunissent pour former une seule rivière (Justinard 1914, p. 76-81 ; Biarnay 1911, p. 156-160 ; H. Basset 1920/2011, p. 173). Le passé le plus ancien peut aussi marquer la narration, comme dans le cas de *Haqsiṭ n Ğexran* (« Histoire de Djekhran »), un récit de fondation au temps des 'Roumis de jadis', les anciens Romains (Mercier 1900, Lafkioui et Merolla 2002). L'épisode narré se déroule dans un lieu spécifique, le village de T'koukt dans les Aurès. Il présente la lutte de l'aïeul romain, Djekhran, contre un autre Romain. L'aide d'un geai qui éborgne son ennemi explique et fonde la création d'une lignée patrilinéaire et une interdiction alimentaire portant sur le geai, encore considérée comme valide. L'analyse textuelle signale que le récit de Djekhran se déroule « au temps jadis », un temps révolu dans lequel les choses étaient radicalement différentes (Merolla 2002). Si dans cette narration, la romanité est assumée comme référence prestigieuse de vertu militaire, la création de la lignée, placée dans un passé révolu, est toutefois en discontinuité avec l'actualité (le présent islamique) ; ce qui contredit la lecture coloniale de ce récit dans le sens d'une simple continuité de la romanité au Maghreb, une lecture déterminée par la domination française.

- 14 On retrouve ensuite des exemples de cycles narratifs mythiques, comme dans le cas des récits touaregs sur le héros culturel Amerolqis (ou Ama Mellen). Caractérisé par le gigantisme et la stérilité, il est l'inventeur de l'écriture *tifinaḡ** pour la communication amoureuse de ses exploits galants (Aghali-Zakara et Drouin 1979). Plus compliqué est le discours sur la présence des mythes anthropogoniques et cosmogoniques dans le contexte d'une religion monothéiste comme l'Islam. Une collection de textes anthropogoniques kabyles éditée par l'anthropologue allemand Leo Frobenius (1921) a été accueillie avec une grande froideur par les spécialistes au moment de sa publication. Plus récemment, un volume de la revue *Littérature orale arabo-berbère* (1998) lui a été entièrement dédié. Les chercheurs montrent que les récits collectés par Frobenius sont très cohérents et, malgré l'absence de textes kabyles, s'intègrent bien dans l'ensemble du patrimoine narratif berbère, ce qui suggère au moins une 'authenticité' des thèmes sinon de l'ensemble narratif sur la création des hommes, des femmes, et des ogres/ogresses. Dans le recueil de Frobenius, les récits anthropogoniques et étiologiques sont dits *lluḥ n ddenya* (littéralement « table du monde d'ici-bas » selon Bougchiche 1998, p. 311), un terme écran pour le nom « secret et redoutable » que les informateurs ne voulaient pas révéler (cf. notice K20 « Kabylie : cosmogonie », *EB* XXVI).
- 15 Les « mythes kabyles de Frobenius » se déploient selon une logique qui exprime les questions vitales pour la communauté et qu'on retrouve dans les récits à formules mentionnés plus haut. Par exemple, quand il s'agit d'êtres humains par rapport et en opposition à l'extra-humain ou du système patrilinéaire. L'on voit que l'ordre social actuel est établi à la fin des récits et que la perspective coïncide avec celle des caractères masculins typiques. Cependant, le cycle mythique montre que – dans le

temps qui précède l'instauration de l'ordre social – l'intérêt pour l'exploration de la sexualité appartient aux hommes aussi bien qu'aux femmes et que l'affection est un élément important dans la vie familiale. Dans les récits à formule, par contre, l'amour « passionné » et les nécessités individuelles, féminines surtout, se trouvent dans une relation difficile avec l'ordre social, mais la « juste » dose d'affection entre hommes et femmes est également admise (Merolla 2006, p. 141).

- 16 Sans nous risquer dans des reconstructions historiques hypothétiques, émerge la continuité des genres oraux qui fondent l'ordre culturel et social kabyles, même si ce sont des espaces narratifs différenciés. Ce qui apparaît comme central est l'adaptation à l'Islam. Les mythes kabyles – 'authentiques' ou recréés à l'époque de la collecte de Frobenius – ne sont plus en circulation, ce qui indique la disparition de la narration anthropogonique hors de la création coranique. À l'inverse, les autres genres, récits à formules ou sans formules, montrent l'intériorisation et la soumission à l'Islam. Ces genres sont connus et vivants, non seulement grâce à la collecte par l'écrit mais aussi par la transmission orale, même s'ils se transforment, en s'adaptant au monde présent. Un rôle central y est évidemment joué par l'éducation scolaire et l'exposition aux différents médias des conteurs de plus en plus insérés dans plusieurs circuits de production littéraire orale et écrite. Par ailleurs, les récits oraux trouvent de nouvelles formes et fonctions par l'écrit et par les nouveaux médias. Par exemple, de nombreuses pièces de théâtre et de films berbères utilisent des thèmes et des enchaînements des genres oraux.

La narration à l'écrit dans la période contemporaine

- 17 On évoquera maintenant les formes narratives écrites et audiovisuelles de la période contemporaine. Le passage 'généralisé' à l'écrit en tamazight est visé par les acteurs culturels, bien que la création contemporaine d'une littérature écrite en tamazight implique des problèmes de communication aigus dans le contexte maghrébin où le public qui lit (sait lire) reste restreint. De plus, la publication demeure en tout cas difficile, car elle n'est pas (encore) soutenue de manière constante par des centres institutionnels ou un marché.
- 18 Au début du siècle dernier on rencontre déjà un « précurseur » (Chaker 1987) tel Si Amar ou Saïd Boulifa (1913), mais la naissance de la littérature kabyle écrite contemporaine est signée par Belaïd Aït Ali. Il publie, dans la série du *Fichier de Documentation Berbère*, des textes qui appartiennent quelquefois au genre *tamacahut* et d'autres qui s'en écartent et deviennent des nouvelles ; il publie aussi des pièces de théâtre et une longue nouvelle (cf. *Les Cahiers de Belaïd* parus en 1963/1964). Ultérieurement, dans le cadre de l'activisme culturel, on en arrive à la publication des premiers romans (*ungal/ungalen*) en kabyle dans les années 1980. L'imbrication entre création littéraire et contexte historique (à partir du « Printemps Berbère » de 1980) est soulignée par la tonalité militante et identitaire de *Asfel* (« Le sacrifice rituel ») et *Faffa* (« La »rance«) de Aliche (1981, 1986), par *Askuti* (« Le boy-scout ») de Saïd Sadi (1983), ainsi que des romans comme *Iḍ d wass* (« Le jour et la nuit ») de Mezdad (1990) et *Tafrara* (« Aurore ») de Zénia (1995). On retrouve dans tous ces romans un trait signalé par Abrous (1989, p. 81-100, 1992) : d'un côté le travail pour éviter les emprunts à l'arabe en utilisant des néologismes berbères et des expressions anciennes ; de l'autre, on y constate l'influence lexicale et syntaxique du français. Le Prix littéraire Mammeri (Tizi

Ouzou), réservé à l'écriture en kabyle, et plus récemment le concours de nouvelles organisé à l'initiative du chercheur et écrivain Saïd Chemakh (Tizi Ouzou), ont contribué à stimuler et à former les jeunes écrivains. Ainsi, dans la dernière décennie, plusieurs romans et nouvelles montrent une plus grande variété de thèmes, comme l'amour, l'infidélité, les relations entre enfants et parents, et le déploiement des islamistes « récalcitrants », dans une langue littéraire plus lisible et proche du kabyle parlé (Salhi 2005), tels *Salas d Nuja* ("Salas et Nuja") de Brahim Tazaghart (2003), *Lwerd n tayri* ("La rose de l'amour"), *Igli n tlelli* ("Horizon de liberté", pseud., 2004), *Bururu* ("Hibou") de Tahar Ould-Amar (2006), et la collection *Ger zik d tura* (« D'Antan et d'aujourd'hui ») de Saïd Chemakh (1993/2004). Après la publication des deux premiers chapitres du roman pour le reste inédit *Yir tagmat* (« Mauvaise Fraternité ») dans la revue *Tiziri* (Fatima Merabti 1997 et 1998), le thème des relations familiales dans un contexte kabyle pauvre et sévère est repris dans *Aâecciw n tmes* (« Le refuge du feu », 2009), premier roman publié par une femme écrivain, Lynda Koudache. On y retrouve les thèmes de l'amour favorisé (ou contrarié) par la magie féminine dans un monde traditionnel dans lequel, comme dans l'univers des contes, le mariage est bien plus qu'une rencontre des cœurs et met en jeu tous les rôles sociaux et économiques de la famille élargie.

- 19 Le théâtre a rencontré une plus grande faveur du public que le roman grâce à la communication orale. Les premiers spectacles de théâtre joués en berbère, si l'on entend par là une pièce jouée par des acteurs dans l'espace clos d'une salle, remontent aux années 1970 avec la troupe de Kateb Yacine qui, dans *Mohamed prends ta valise*, utilisait l'arabe dialectal et le kabyle pour se rapprocher du public. Au cours de la même période Muḥand u Yehya publiait ses adaptations en kabyle de pièces internationales avec une influence majeure du théâtre moderne européen (Beckett, Brecht, Molière, Pirandello). Au cours de la dernière décennie, la production théâtrale kabyle en Algérie et en France s'est beaucoup développée et un grand nombre de pièces ont été jouées par des acteurs professionnels et amateurs. Malgré les années sanglantes 1990-2000 et les nombreuses révoltes populaires en Kabylie, plusieurs groupes amateurs et étudiantins persistent dans leur activité. On constate en même temps une hémorragie des forces créatives vers les pays de l'émigration. Plusieurs pièces en kabyle sont également mises en scène et publiées en France, comme par exemple *Tarewla* (la fuite) de Âatman Trisiti (2006) et celles présentées dans *Is nsul nedder ?* (« Sommes-nous toujours en vie ? ») par Lhoussain Azergui et Omar Derouich (2010). Les compagnies professionnelles tendent à utiliser les langues dominantes, l'arabe et le français, ainsi que le kabyle. C'est le cas, par exemple, du célèbre acteur Mohamed Fellag qui, aujourd'hui en France, ponctue ses pièces de mots et expressions en berbère et en arabe dialectal, ce qui est un des éléments de son grand succès. L'auto-ironie, l'humour et la dérision socioculturels et politiques caractérisent ce théâtre multivocal et multilingue. Quelques titres fameux sont *Djurdjurassic bled* (1997), *Le Syndrome de la page 12* (2003) et *Tous les Algériens sont des mécaniciens* (2008).
- 20 Au Maroc, la production en berbère a connu un grand essor ces dernières années, à travers la parution de pièces de théâtre, romans et nouvelles d'écrivains rifains et chleuhs. Toutefois, si la production de textes écrits en chleuh s'accroît constamment, la publication reste plus restreinte qu'en kabyle et souvent « à compte d'auteur » ou éparpillée dans des périodiques à faible tirage et éphémères. Selon un entretien¹ réalisé en mai, les écrivains de la génération précédente, comme Mohamed Moustauoui qui a publié des recueils de poèmes dès les années 1970, ont commencé par écrire en arabe

puis sont passés à l'écriture en chleuh, tandis que les générations suivantes tendent à s'ouvrir sur d'autres variantes linguistiques, comme le kabyle et sur le standard tamazight. Par l'aspect thématique, ensuite, les premiers écrivains ont été influencés par les manuscrits, la poésie et les rythmes chleuhs traditionnels, tandis que les générations suivantes utilisent le tamazight standard, souvent en caractères tfinagh et latins ; ils ne suivent plus forcément les styles et les rythmes classiques ; ils traitent des thèmes liés à la question de la langue et, plus récemment, à la vie dans la ville et à la connaissance de la poésie et des philosophies internationales. Actuellement il y a 20 romans et 20 recueils de nouvelles publiés en chleuh, tels Muzya (1996) et *Amussu n umalu* (« Le mouvement de l'ombre », 2008) de Mohamed Lahacem, *Ijjigen n tidi* (« Les fleurs de sueur », 2007) de Mohamed Akunad, *Ijawwan n tayri* (« Les siroccos de l'amour », 2008) de Brahim Lasri Amazigh, et *Igdaḍ n Wihran* (« Les oiseaux d'Oran », 2010) de Lahoucine Bouyaakoubi (on peut trouver plusieurs comptes rendus par Bouyaakoubi sur www.Amazigh-news.net et www.akunad.com/net/).

- 21 En ce qui concerne le théâtre, les pièces en chleuh de Ali Mimoun Essafi, publiées dans les années 1980, sont considérées comme le début du théâtre amazigh moderne au Maroc. Ces textes qui sont des pièces de théâtre mélangent le conte métaphorique et exemplaire ; ils mettent en jeu les questions existentielles (*Ussan semmiḍnin*, « Les jours froids », 1983) ainsi que la question de l'oralité et de l'écriture en berbère (*Tighrit n tebrat*, « Lecture d'une lettre »). Plusieurs acteurs et compagnies professionnels et semi-professionnels sont également actifs dans la région de Casablanca et ainsi qu'à Agadir, comme les compagnies Tifawine et Tafukt (Casablanca), Tamunt et Numidia (Agadir), l'acteur Brahim Hannoudi et le comédien Rachid Boulmazghi (Aslal).
- 22 En tarifit (rifain), les romans et les nouvelles sont d'abord écrits dans la diaspora rifaine aux Pays-Bas. Comme pour la littérature kabyle, il y a en fait une continuité de la production culturelle entre le pays d'origine et l'émigration rifaine installée en Belgique, aux Pays-Bas et en Espagne. L'émigration, le voyage et la mémoire y sont des thèmes centraux, par exemple dans *Reḥ ẓṭabu ad d teffegh tfukt* (« Rompre le tabou et laisser le soleil paraître », 1997) et les nouvelles *Ajḍiḍ umi yitwagg celwaw* de Mohamed Chacha (qui a publié également quatre autres recueils de nouvelles et de poèmes). Mustafa Ayned, musicien, chanteur, acteur et écrivain, dessine dans ses récits brefs *Reḥriq n tiri* (« La douleur de l'ombre », 1996) le jeu de la mémoire et les aspects absurdes de la vie quotidienne avec une ironie subtile. Plusieurs écrivains actifs au Maroc et aux Pays-Bas produisent des romans, des nouvelles ainsi que des pièces de théâtre, comme Mohamed Bouzaggou (*Ticri x tama n tsarrawt*, « La marche au bord du lacet », 2001, et *Jar u jar*, « Entre les deux – La rumeur », 2004, romans), Saïd Belgharbi (*Aṣwaḍ yebuyebhen!*, « Le regard enroué ! » 2006, nouvelles), Omar Boumazzough (*Adarraḥ, Anitchi nni ighrin*, etc., théâtre) et le poète Ahmed Ziani (*Nunja*, théâtre), voir aussi El Adak 2006. En tarifit, est également paru le premier roman féminin écrit en berbère, *Tasrit n wezru* (« La mariée du rocher ») de Samira Yedjis, publié au Maroc (Oujda) en 2001.
- 23 Le théâtre écrit en tarifit est dû à Azroual Fouad qui, à la suite d'un itinéraire artistique semblable à celui de Muḥand u Yahya pour le théâtre kabyle, est passé de la traduction à la production dans les années 1990. Dans son premier drame, il est question de la recherche identitaire. Ensuite, Fouad traite ironiquement des difficultés de la vie au pays et dans l'émigration, comme dans la pièce *Aryur-inu iezzen* (« Mon âne bien aimé ») où un âne obtient un diplôme et fait carrière dans l'administration. Auparavant,

toutefois, l'acteur Farouk Aznabet avait déjà commencé dans les années 1980 à jouer en solo des pièces en tarifit. L'arme critique de la dérision et l'ironie caractérise le théâtre joué par Aznabet. Il situe l'action dans le présent ou dans un espace-temps épique et fabuleux, comme par exemple dans les pièces *La cité des rêves*, *Nunja* et *Taslit n uzru* (« La mariée de pierre ») Farouk Aznabet est usuellement acteur et metteur en scène ; il collabore avec plusieurs écrivains, comme Azroual Fouad, Ahmed Ziani, et Said Abarnous. En solo ou avec la troupe Tifsiwin de Hoceima, il a joué ses pièces dans le Rif et dans plusieurs villes marocaines, belges et néerlandaises. Si dans le Rif le théâtre est semi-professionnel, la situation tend à évoluer vers la professionnalisation dans l'émigration grâce aux possibilités de spécialisation et de soutiens financiers. C'est le cas du régisseur et acteur Chaïb Massaoudi qui a mis en scène plusieurs pièces tragico-comiques en néerlandais et en tarif (auteur Omar Boumazzough) et les a jouées en tournée aux Pays-Bas et au Maroc, comme par exemple *Taslit et Roméo*, *Rabïaa*, *Buzeyyan*, et *Le permis de séjour*, *Tamejjet*, une pièce au féminin, jouée par Fadma El Ouaraci et tirée de « La maison de Bernarda Alba » (1935, Federico García Lorca), et *Les quatre éléments* qui a obtenu deux prix régionaux et un prix national au Maroc.

L'espace littéraire berbère et la narration en d'autres langues

- 24 Dans le cadre de la production littéraire au Maghreb et dans la diaspora berbère, il y a un nombre conséquent d'œuvres écrites en français, arabe et néerlandais par des auteurs de langue berbère. On trouve aussi les premiers essais en langue anglaise aux États-Unis, par exemple la pièce de théâtre *Tizi Ouzou* de la comédienne Taous Khazem. Bien qu'il y ait un large éventail de positionnements individuels, il faut voir dans la caractérisation narrative de la majorité des œuvres de ces écrivains (c'est-à-dire, les références à la langue, la scène et les personnages berbères) la tendance à se 'narrer' pour 'se construire'. Sans insister sur la critique nationaliste conduisant à une mise en accusation (pour « acculturation », « manque de patriotisme »...) de tels auteurs (Lacheraf 1953, Achour 1984, Kaye et Zoubir 1990, El Zemouri 1997) et sur le débat relatif à l'utilisation d'une langue qui n'est pas la 'langue maternelle' de l'écrivain (Déjeux 1992, Mammeri 1977), on constate que le nouveau climat politique et scientifique au Maghreb a facilité une certaine souplesse des positions théoriques et idéologiques sur la langue et sur l'interaction entre traditions littéraires, orales et écrites, traversées par un multilinguisme stratifié induit par les processus de domination et de migration sur la longue durée. Non seulement l'équation de la période coloniale 'berbère = oralité' est définitivement obsolète, mais, par la notion « d'espace littéraire berbère » (Merolla 2006, p. 73), on peut unifier l'ensemble des productions littéraires dans plusieurs langues des auteurs de langue tamazight.
- 25 Les écrivains kabyles de langue française ont ouvert la voix. Entre 1930 et 1970 une quinzaine de volumes qui vont de la poésie au roman et à la nouvelle ont été publiés par Fadhma Amrouche, Jean Amrouche, Taos Amrouche, Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri et Malek Ouary. Plusieurs études ont souligné l'utilisation de mots, expressions ou proverbes kabyles dans leurs œuvres qui se caractérisent par une quête d'identité exprimée à travers l'attention portée à la Kabylie comme espace géographique et culturel. La référence kabyle, toutefois, n'est jamais isolée d'un contexte plus élargi qui l'inclut et dans le même temps en révèle les éléments

universels. Cette tendance ne disparaît pas après l'indépendance mais, au contraire, continue dans la production d'écrivains d'origine kabyle jusqu'à présent (cf. Merolla 1995). De même, on retrouve plusieurs références aux langues et communautés berbères dans *La légende et la vie de Agoun'chich* (1984) de l'écrivain marocain Mohamed Khaïr-Eddine et dans les textes littéraires écrits en arabes par son compatriote Ahmed Toufiq (*L'Arbre et la lune*, roman, trad. 2002) et par l'écrivain libyen (touareg) Ibrahim Al-Kouni (*Poussière d'or*, trad. 1998 ; *L'Oasis cachée*, trad. 2002 ; *Le mage*, trad. 2005 ; *The Seven Veils of Seth*, trad. 2008), sans que le discours sur le berbère soit 'ethnique' ou 'berbériste', bien qu'ils mettent en discussion la vision homogénéisante et manipulatrice de l'identité culturelle promue par les centres du pouvoir intellectuel et politique. On a vu ensuite la parution des bandes dessinées à thème social et historique comme celles du Rifain Mohamed Nadrani : *Les sarcophages du complexe : disparitions forcées* (2005) sur la répression politique au Maroc sous le roi Hassan II et *L'Emir Abdelkrim* (2008) consacré à la République du Rif.

- 26 Pour ce qui est de la production littéraire en néerlandais, de nombreux jeunes auteurs issus de la communauté marocaine ont eu un certain succès aux Pays-Bas. Certains d'entre eux sont nés au Rif ou connaissent le tarifit de leur milieu familial, tels Mohamed Stitou, Khalid Boudou, Said El Haji et Abdelkader Benali qui a reçu d'importants prix littéraires, notamment le Geertjan Lubberhuizen Prix en 1997, le prix Libris en 2003, et le Prix du Meilleur Roman Étranger en 1999 pour la traduction en français de *Bruiloft aan zee* (« Noces à la mer »). Le tarifit est présent en tant qu'élément narratif dans les romans de ces écrivains, comme dans les cas de *Noces à la mer* de Abdelkader Benali (1996) et *De dagen van Sjaitan* (« Les jours de Satan ») de Saïd El Haji (2001). *Noces à la mer* joue avec le stéréotype du retard culturel des montagnards du Rif, quand le protagoniste Lamarat revient au Maroc et découvre qu'il est le seul à ne pas comprendre sa grand-mère, qui ne parle que le tarifit, et qu'il est donc « l'analphabète » de la famille. Toujours dans une approche ludique, le narrateur présente ensuite la rencontre avec un vendeur de chaises néerlandais qui parle à Lamarat dans une langue mêlant arabe et berbère, incompréhensible et impertinente, parce que le vendeur « sait » qu'il faut s'adresser aux Berbères de façon « rustique ». Le thème du manque de conscience historique des Rifains est traité dans *Les jours de Satan* de Said El Haji à travers un dialogue satirique entre Sjatan, l'imam et les autres immigrants rifains âgés. Ces derniers ne connaissent pas le roi berbère Juba II et les autres figures de l'histoire ancienne, et ils semblent avoir aussi oublié Abdelkrim El-Khattabi, le fondateur de la République du Rif. Le narrateur conclut : « Personne ne savait ces noms – et cela disait assez ». Les Berbères et la langue amazighe ne font pas partie d'une présentation ethnographique ou didactique, mais sont des éléments narratifs qui participent au débat sur les contradictions, sociales et individuelles, de la vie aux Pays-Bas et des souvenirs du « pays d'origine » à travers les jeux de mots, l'ironie et un style souvent fantasmagorique.

La narration dans l'audio-visuel

- 27 On a vu qu'une caractéristique forte de la production culturelle amazighe est l'interaction entre oralité et l'écriture ; aujourd'hui, il y a aussi l'interaction entre le théâtre et l'oralité médiatique. Les films (grand écran) et les vidéos (sur cassette ou

DVD pour télévision) établissent la connexion entre les circuits oraux et écrits plus efficacement que le théâtre.

- 28 La production de vidéos en chleuh a été remarquable à partir des années 1990 et a été très bien accueillie par le public. Elle semble ainsi répondre à une demande de plusieurs segments de la population amazighophone, des milieux culturels associatifs au public urbain et rural. Parmi les titres connus, on citera : *Tagodi* (« Le chagrin », 1995) de Ahmed Badoui avec le groupe Tifawine, *Tassaste* (« Le problème », 1994) de Agouram Salout avec Brahim Hanoudi et Fatima Joutan, *Moker* (1996) de Ahmed Larbi et Agouram Salout avec Fatima Taboukhouchte, *Tamghart worgh* (« La femme d'or », 1992) de Lhoussaine Benizakam avec le groupe Tifawine, et *Tihiya* (biographie de la chanteuse Fatima Tabaamrante, 1994) de Ahmed Larbi et Mohamed Walkader avec Fatima Tabaamrante. La plupart des histoires narrées dans ces films sont situées dans une ambiance rurale et mettent en jeu des relations familiales et d'amour donnant dans la farce plutôt que dans le drame. Récemment, le film *Zrayfa* (2008) de Abdelaziz Oussayeh a abordé les croyances populaires et les mythes dans une histoire encore « rurale », traitée avec une bonne maîtrise de la photographie.
- 29 Les vidéos en chleuh sont nettement différentes de la production en kabyle, plus limitée en quantité ; mais en kabyle plusieurs films pour le grand écran (cinéma) ont été réalisés. Le premier, « La colline oubliée », *Tawirt ittawtun* (1994) de Abderrahmane Bouguermouh, est l'adaptation d'un des romans les plus célèbres de l'écrivain Mouloud Mammeri. Problèmes existentiels, d'amour et d'identité dans un monde en mutation sont vécus dans un village kabyle pendant la Seconde Guerre mondiale. Les thèmes de la vie et de l'honneur dans le monde villageois sont repris dans *Machacho*, « Il était une fois », de Belkacem Hadjadj et dans « La montagne de Baya », *Adrar n Baya* (1997) de Azzedine Meddour. Tous ces films ont une tonalité lyrique et dramatique ; le dernier en particulier adopte le style légendaire. Bien que situés dans un espace-temps révolu, celui de la colonisation et d'un monde traditionnel presque a-historique, ces films communiquent un message actuel sur la nécessité du respect des individus et de leurs aspirations ainsi qu'une dimension épique du monde berbère et l'amour pour la langue et la culture amazighes. Récemment, de jeunes réalisateurs ont émergé, comme Ali Mouzaoui (*Mimezrane*, « La fille aux tresses », 2007) et Ahmed Djenadi qui a tourné pour la télévision les premiers feuilletons en kabyle *Aeziz akken yebghu yili* (« L'être cher », 2006) et *Ussan-nni* (« Ces jours-là », 2007), ainsi que le premier thriller en berbère, *Yura-d g wenyir* (« L'ironie du sort », 2008), d'une très bonne qualité technique.
- 30 Ont également été produits les premiers courts métrages en tarifit, comme *Mariage à la plage*, *Sellam et Demitan*, et *Kif Kif* (2006-2008) de Mohammed Amin et *Aller simple, One-way ticket* de Zakaria El-Bakkali (2008) ; le long métrage *Imzouren* de Jamal Souissi (2008) crée un drame fort sur la stérilité féminine, les humiliations familiales et sociales qui, dans le mélange de fiction et d'histoire récente, sont finalement bousculées par le tremblement de terre dans le Rif.
- 31 On pourrait caractériser, de manière certes quelque peu simplificatrice, la différence entre les films de cinéma en kabyle et les vidéos en tachelhit en définissant les premiers comme « intellectuels » et les seconds comme « populaires ». Les films de cinéma sont des productions coûteuses fondées sur des textes littéraires, avec des aspirations esthétiques et culturelles liées à la revendication berbère. Les vidéos sont des productions avec un budget plus limité et, bien qu'elles aient certainement des ambitions artistiques, sont plus directement orientées vers le marché, et tendent donc

à reproduire le discours social de la communauté auxquelles elles s'adressent, en particulier celui de la classe moyenne urbaine de Casablanca ou Rabat, et sa vision de la vie rurale. Les productions les plus récentes, en kabyle, en chleuh et en rifain, ont choisi une « voie moyenne » : une forme accessible et proche de l'actualité, « populaire » dans le cas des feuilletons, mais avec une très bonne qualité technique de la narration et de la photographie. Que les films et les vidéos soient explicitement engagés ou non dans les revendications linguistiques et culturelles berbères, toutes ces productions diffusent l'idée qu'il est possible de créer en tamazight et de se libérer de la subordination aux langues écrites de la communication internationale.

Conclusion

- 32 On constate donc un renouvellement vigoureux dans l'espace littéraire berbère grâce à l'interaction entre la production en Afrique du Nord et celle de la diaspora. Bien que la narration orale ne soit plus aussi dominante qu'auparavant, les genres oraux berbères restent toutefois bien vivants. Si la production de romans et nouvelles demeure reteinie – il y a de nombreuses difficultés d'ordre institutionnel et financier – l'écriture s'est enracinée dans la conscience sociale et dans la pratique littéraire. Dans ce cadre, et grâce au contact plus facile avec le public, le théâtre et l'audiovisuel sont devenus des moyens forts de la critique sociale et de la construction identitaire ainsi qu'un terrain d'expérimentation artistique.
- 33 → Voir aussi notices C91 « Conte » (EB XIV) et L29a & 29b « Littérature » 'EB XXVIII-XXIX).

BIBLIOGRAPHIE

- ABROUS D., *La production romanesque kabyle : une expérience de passage à l'écrit*, Mémoire de DEA, Université de Provence, 1989.
- ABROUS D., « La production romanesque kabyle : un aperçu sur la thématique », *Lettre d'information de l'Association Française pour l'Etude du Monde Arabe et Musulman* (Paris), 1992, p. 105.
- ACHOUR C., « Littérature et apprentissage scolaire de l'écriture : influences réciproques », *Littératures du Maghreb*, n° 4-5, 1984, p. 15-56.
- AGHALI-ZAKARA M. et DROUIN J., *Traditions touarègues nigériennes, Amerolqis, héros civilisateurs préislamique, et Aligurran, archétype social*, Paris, L'Harmattan, 1979.
- BAL, M., *Narratology*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 1985.
- BASSET H., *Essai sur la littérature des Berbères*, Alger, Carbonel, 1920 (repr. Awal – Ibis Press 2001)
- AÏT ALI B., *Les Cahiers de Belaïd*, édité par J-M. Dallet et J-L. Degezelle, Fort National, FDB, 1963 (textes), 1964 (traduction).

- BEZZAZI A., *Etude d'un corpus de contes oraux du Maroc oriental*, (lexique, corpus et traduction), Oujda, Univ.Mohammed I, 1994 (Thèse d'Etat).
- BIARNAY S., *Étude sur le dialecte des Bettioua du Vieil-Arzew*, Alger, 1911, p. 156-160.
- BIARNEY S., *Étude sur les dialectes berbères du Rif* Paris, 1917.
- BOUGCHICHE L., « Glossaire kabyle », *Littérature orale-arabo-berbère*, 1998, p. 277-337.
- BOULIFA Si Amar ou Saïd, *Méthode de langue kabyle, Cours de 2^e année*, Alger, Jourdan, 1913.
- BOUNFOUR A., « Le proverbe berbère. Etat des études et perspectives de recherche », *Le proverbe en Afrique. Forme, fonction, et sens*, U. Baumgardt et A. Bounfour (sous la dir. de), l'Harmattan – INALCO, Paris, 2005, p. 175-198. (voir aussi <http://www.centrederechercheberbere.fr/genres-poetiques-tamazight.html>).
- CASAJUS D., *Peau d'âne et autres contes touaregs*, Paris, L'Harmattan, 1985.
- CHAKER S., « Le grand précurseur berbérissant : Si Amar Ou Said Boulifa (1865-1931) », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 44, 2^e trim. 1987, p. 102-113.
- CHEMAKH D. (Dir.), *Ger zik d tura*, (D'antan et d'Aujourd'hui), Alger, Baghdadadi, 2006.
- DALLET J.-M., *Contes kabyles inédits*, Fort National, FDB, 3 volumes, 1967.
- DEJEUX J., *Djoh'a hier et aujourd'hui*, Sherbrooke, Naaman, 1978.
- DEJEUX J., « Francophone literature in the Maghreb : the problem and the possibility », *Research in African Literatures*, 23, 2, 1992, p. 5-19.
- DERMENGHEN E., « Le mythe de Psyché dans le folklore nord-africain », *Revue Africaine*, 1945 : 41-81.
- EL ZEMOURI M., *Berbérisme dans la littérature maghrébine d'expression française (les cas de D. Chraïbi, Mohamed Khaïr Eddine, Yacine Kateb, Nabil Farès)*, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Tétouan, 1997.
- Etudes Littéraires Africaines* (Karthala), 21, 2006 : « La littérature berbère contemporaine », dossier coordonné par S. Chaker & A. Bounfour, (6 contributions).
- FROBENIUS L., *Volksmärchen der Kabylen*, Jena, Diedericht, 1921 (4 vol.) ; trad. *Contes kabyles, recueillis par Leo Frobenius*, Aix-en-Provence, Édisud, 1995 (4 vol.).
- GALAND-PERNET P., *Littératures berbères, des voix, des lettres*, Paris, PUF, 1998.
- GENETTE G., *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.
- GERMAIN G., « Ulysse, le Cyclope et les Berbères : du nouveau sur l'Odyssée ? », *Revue de littérature comparée*, 15, 1935, p. 573-623.
- GUENNOUN S., « Littérature des Berbères de la Haute-Moulouya » [1938], *Etudes et Documents Berbères*, 8, 1991 : 113-134.
- JUSTINARD L. V., *Manuel de berbère marocain, dialecte chleuh*, Paris, Guilmoto, 1914.
- KAYE J. et ZOUBIR A., *The ambiguous compromise. Language, literature, and national identity in Algeria and Morocco*, London and New York, Routledge, 1990.
- KOSSMANN M., *De Menseneetster. Berbersprookjes uit Noord-Marokko*. Amsterdam, Bulaaq, 2003.
- LACHERAF M., « La Colline oubliée ou la conscience anachronique », *Le Jeune Musulman*, n° 15, 13 février 1953.

- LAFKIOUI M. et MEROLLA D., *Contes berbères chaouis de l'Aurès d'après Gustave Mercier*, Köln, Rüdiger Koppe, 2002.
- LAOUST E., *Etude sur le dialecte berbère de Ntifa, Grammaire et textes*, Paris, Publ. de l'Institut des Hautes Etudes Marocaines, 1918.
- LEWICKI T., « Quelques textes inédits en vieux berbère provenant d'une chronique ibāḍite anonyme », *Revue des études islamiques*, 1934, 3, p. 275-296.
- Littérature Orale Arabo-berbère*, 26, 1998 (dossier sur Frobenius).
- MAMMERI M., « Littérature berbère orale », *Les Temps modernes*, 33, 375 bis, octobre, 1977, p. 407-418.
- MERCIER G., *Cinq textes berbères en dialecte chaouia*, Paris, Imprimerie Nationale, 1900.
- MEROLLA D., « Peut-on parler d'un espace littéraire kabyle ? », *Etudes et Documents Berbères*, 13, 1995, p. 5-25.
- MEROLLA D., « Aperçu sur la narration des contes », *Contes berbères chaouis de l'Aurès d'après Gustave Mercier*, M. Lafkiooui. et D. Merolla, Rüdiger Koppe, Köln, 2002, p. 32-42.
- MEROLLA D., *De l'art de la narration tamazight (berbère). 200 cent ans d'études : état des lieux et perspectives*, Paris/Louvain, Éditions Peeters, 2006
- MOULIERAS A., 1987 – *Les fourberies de Si Djeh'a*, Pris, La Boîte à Documents.
- OULD-BRAHAM M., « Lecture des 24 textes berbères médiévaux extraits d'une chronique ibadite par T. Lewicki », *Littérature orale arabo-berbère*, 1987, p. 87-125.
- RENISIO A., *Étude sur les dialectes des Beni Iznassen, du Rif et des Senhaja de Sraïr*, Paris, Leroux, 1932.
- SALHI M. A. « La nouvelle littérature kabyle et ses rapports à l'oralité traditionnelle », in Kich, A. (éd.), *La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificité et perspectives. Actes du colloque international [...]*, Rabat, 23, 24 et 25 octobre 2003, Rabat, IRCAM, 2005, p. 103-121.
- TAIFI M., « L'espace de la narration et la narration de l'espace (Relation et glose) », *Espace, Représentations*, A. Bezzazi (sous la dir. de.), Oujda, Publications de la Faculté des lettres, n° 31, Série Études et Monographies n°. 9, 2000, p. 13-29.

NOTES

- Entretien réalisé à Agadir en mai 2010 grâce au jeune chercheur et écrivain Lahoucine Bouyaakoubi, avec plusieurs membres (M. Akunad, M. Lahacem, M. Arejda, M. Oussous et L. Bouyaakoubi) de l'alliance *Tirra*, une association d'écrivains amazighes.

INDEX

Mots-clés : Ethnologie, Littérature