

ENCYCLOPÉDIE  
BERBÈRE

**Encyclopédie berbère**  
28-29 | Kirtēsii – Lutte

---

## Littérature berbère traditionnelle

A. Bounfour

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/355>

ISSN : 2262-7197

### Éditeur

Peeters Publishers

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2008

Pagination : 4429-4435

ISBN : 2-7449-0707-4

ISSN : 1015-7344

### Référence électronique

A. Bounfour, « Littérature berbère traditionnelle », in Salem Chaker (dir.), *28-29 | Kirtēsii – Lutte*, Aix-en-Provence, Edisud (« Volumes », n° 28-29), 2008 [En ligne], mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/355>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© Tous droits réservés

---

# Littérature berbère traditionnelle

A. Bounfour

---

## NOTE DE L'AUTEUR

[La littérature berbère, dans ses variétés régionales et dans ses différents genres traditionnels, a fait (et fera encore) l'objet de plusieurs notices dans l'*EB* ; voir notamment : « Ahellil » (III), « Azem » (VIII), « Chant » (XII), « Conte » (XIV), « Devinettes » (XV), « Izli » (XXV), « Kabylie : littérature » (XXVI). La présente notice s'attache à en présenter les grandes lignes et principaux genres : la suivante en expose les développements et formes contemporaines.]

- 1 Depuis la première étude d'envergure (Basset 1922) à nos jours, la littérature berbère est restée le parent pauvre de la berbérologie. Il s'en suit que nos connaissances sont encore rudimentaires et très lacunaires dans plusieurs secteurs de cette littérature. On y reviendra. On commencera par justifier la dénomination « littérature berbère traditionnelle ». En effet, elle pose deux problèmes au moins : – Pourquoi littérature au singulier et pas au pluriel ? – Que signifie ici le prédicat « traditionnelle » ?

## Problème de définition

- 2 Cette dénomination n'est pas celle des populations productrices et consommatrices de cette littérature ; elle existe chez les spécialistes, mais ne jouit pas de leur consensus. On pourra rétorquer que les populations berbérophones, depuis l'apparition de la nouvelle chanson, parlent, en chleuh, d'*amarg aqdim/amarg n lejdid* (poésie ancienne/poésie récente). Mais aucune enquête ne vient préciser le sens donné à l'opposition *aqdim/lejdid*. Pour en cerner le sens, on se contentera de l'opposer à la « néo-littérature » ou à « littérature contemporaine (cf. ci-dessous « Littérature berbère contemporaine »). Qu'est-ce qui les distingue ? On répondra à cette question en suggérant deux arguments fondamentaux : la vocalité et la subjectivité.

## La vocalité

- 3 Ce qui vient à l'esprit des contemporains est : la littérature contemporaine est d'abord écrite ; le poète, le romancier et l'écrivain de théâtre créent leurs œuvres dans la solitude devant la page blanche qu'ils tentent de remplir. En revanche, le producteur traditionnel « improvise » vocalement la sienne, exposé physiquement au regard et à l'écoute de son public. Non seulement l'œuvre littéraire contemporaine est écrite pour être lue par son public avant même d'en faire autre chose (un film, une représentation théâtrale, une chanson, etc.), mais elle est soustraite, lors de son élaboration, à son public. C'est une production *in absentia* du public. En revanche, la littérature traditionnelle est une production vocale *in situ* et en présence du public.
- 4 On dira que certains textes de la littérature traditionnelle sont colligés depuis longtemps (tradition scripturaire du Sous marocain), ou que des productions contemporaines – en poésie surtout – ne se différencient en rien de la littérature vocale traditionnelle. Ceci est indéniable. Néanmoins, deux faits doivent être pris en compte :
  - Une étude attentive des anciens manuscrits montrent que l'écriture a une fonction essentielle : elle constitue un moyen mnémotechnique dont le but est de garantir une oralisation optimale en suppléant la possible défaillance de la mémoire. Autrement dit, la vocalité littéraire prime sur son écriture. Pour être plus précis, il ne s'agit pas d'écriture, mais de la *transcription* d'un modèle phonétique reproductible à l'identique par d'autres performances.
  - Ceci éclaire davantage la pratique de l'écrit dans la littérature contemporaine. Cette dernière reste sensible aux modulations vocales et phonétiques. Là encore les poètes sont exemplaires : ils peuvent investir des thèmes nouveaux, inventer une nouvelle rhétorique, mais la versification orale et les traces mnésiques du rythme tambouriné et du phrasé des chœurs festifs imposent subrepticement leur empreinte. On ira plus loin et affirmera que les romanciers n'échappent pas non plus aux sirènes de la vocalité : on le vérifie dans leur transcription « incohérente » en tant qu'écriture, mais « rationnelle » du point de vue de la voix, de la phoné, dirait J. Derrida.
- 5 La littérature berbère traditionnelle est, donc, cette production textuelle où la voix prime sur l'écrit et où ce dernier, quand il existe, est réduit à une béquille mnémotechnique en vue de la réalisation vocale de l'œuvre.

## La subjectivité

- 6 La littérature berbère traditionnelle promet une thématique dont la description exhaustive est problématique car illimitée, confuse et incapable de définir l'ipsité de cette littérature. La très vénérable thèse de H. Basset en est un témoin incontestable. Elle l'est d'autant plus que lorsqu'on la compare aux travaux, à la même époque, de M. Parry sur la poésie homérique et, surtout, sur la poésie orale serbo-croate, on constate un énorme fossé épistémologique et méthodologique.
- 7 On partira alors du statut « folklorique » qu'avait cette littérature dans la recherche pour mieux la caractériser. En effet, les études berbérisantes anciennes ou même récentes évoquent que cette littérature produit et/ou s'adresse à une subjectivité différente de celle du monde moderne dans lequel nous vivons aujourd'hui. Comment définit-on cette subjectivité ? Ou plus exactement : comment nomme-t-on cette subjectivité ?

- 8 Les noms de la subjectivité poétique traditionnelle sont nombreux et l'on se contentera d'en énumérer, sans s'y attarder, les plus célèbres qui sont probablement les plus désuets : tous les noms commençant par le terme « mentalité » suivi d'un prédicat comme *primitive, archaïque, ethnique*, etc. ; tous les noms commençant par « esprit » suivi de prédicat comme *religieux, fanatique*, etc. On n'oubliera pas non plus le très « objectif » nom de « mentalité holiste » ou « sans histoire », dans le sens où elle est hors de l'histoire. Néanmoins, tous ces noms ont une vertu commune, celle d'imposer une interrogation : quelle réalité tentent-ils de sténographier ? La réponse est évidente : la différence subjective que le lecteur/le savant observe dans la rencontre avec cette littérature, son caractère « étrange » au sens freudien du terme, c'est-à-dire qui interroge, voire met en échec la réception de cette littérature par des subjectivités modernes. Ce déplacement conceptuel indique de quoi il s'agit ou quelles questions se poser à son propos, questions dont les réponses doivent venir de l'intérieur même de cette littérature : comment cette littérature parle-t-elle le monde ? Quel type de sujet met ce monde en mots dans l'adoption d'un style ? Et quelles sont les caractéristiques de ce style ? On commencera par ce dernier point.
- 9 D'emblée, il faut affirmer que la maxime « le style c'est l'homme » n'a pas de sens dans cette littérature : la singularité du style de tel ou tel poète est une catégorie moderne dont le romantisme a fait une catégorie majeure. Le poète berbère traditionnel est celui qui maîtrise une convention, s'y immerge et l'utilise pour dire le monde. Autrement dit, le poète est celui qui parle non pas du *Je*, mais du *Nous*, ou plus exactement du *On*, que Benvéniste qualifie de non personne. Son style est donc attendu et il ne comportera pas de surprise expressive qui puisse étonner le récepteur ou obscurcir la réception. La convention stylistique garantit une réception immédiate qui n'a besoin ni d'interprétation, ni d'aucune autre béquille pour accéder à la plénitude du sens. Dans ce contexte, la faute de style serait une métaphore non convenue, un thème-forme étranger au réservoir connu et fini des sujets littéraires. En un mot, le poète ne crée pas : il interprète, au sens que ce terme a dans la musique et dans la chanson, une partition connue. Son apport personnel est la qualité de cette interprétation et, éventuellement, la touche de variance très ténue au point que le récepteur n'en soit pas trop surpris et puisse perturber sa délectation, sa jouissance. Tout se passe comme si cette jouissance esthétique était l'effet de l'adéquation de l'interprétation (du dit) du poète et de l'attente du récepteur, voire de leur fusion. C'est ce qui explique l'existence d'un canon, de genres et de systèmes d'évaluation esthétique. Telle est, de manière synthétique, la caractéristique essentielle de l'esthétique littéraire berbère. C'est probablement elle qui lui donne son cachet traditionnel. Le sujet qui en est l'effet se présente dénué de pouvoir de création sur son répertoire, sauf si l'on considère la création comme lorsqu'on parle de la créativité linguistique : un sujet et une langue étant donnés, le premier intériorise la langue, généralement sa langue maternelle, et plus tard se met à la parler spontanément et l'on ne se rend pas compte s'il a un style particulier ou non dans sa communication avec autrui. Il en est de même du poète berbère traditionnel : il commence par intérioriser ce que l'on peut appeler « la langue littéraire » puis, un jour, il se met à la « parler » sans surprise pour ses récepteurs. En d'autres termes, la littérature est une langue spéciale et le sujet de cette littérature est un sujet initié à cette langue.
- 10 Qu'en est-il de la représentation du monde dans cette littérature ? Ce que monde veut dire ici résume deux choses : un nombre de sujets dont la caractéristique est d'être d'une

banalité telle qu'ils peuvent apparaître triviaux ou universels et le symbolisme dont ces sujets sont les symbolisants.

- 11 Le premier point correspond grossièrement à ce que l'on dénomme généralement thèmes ou contenu. Ces thèmes sont restés invariables d'après la documentation jusqu'à une date récente, celle qui correspond à la colonisation. Cette invariabilité supposée est constitutive de la tradition. C'est ce qui lui confère son atemporalité, son caractère répétitif. Cela se traduit dans l'expression par des comparaisons canoniques (la femme-mouflon), des genres contraignants (un conte en prose est différent d'un conte versifié car chacun peut appartenir à un genre).
- 12 Le symbolisme est plus ou moins étudié. Pourtant, les travaux de Lévi-Strauss sur le mythe auraient pu y inciter. Que l'invariance supposée des thèmes soit perceptible peut signifier que le langage symbolique qui en parle est lui aussi invariable. Tel est effectivement le cas.
- 13 Quand Si Mohand chante l'amour pour une femme, l'expression symbolique de cet amour est la même que celle de la tradition. Pourtant la plupart des femmes chantées par ce poète sont des prostituées, parfois, des européennes dans un contexte citadin colonial alors que les expressions utilisées sont produites dans un contexte tout autre et s'adresse à une femme qui vit dans une famille, un clan, une tribu et protégée de toute atteinte à son « honneur », fut-elle verbale et/ou poétique. Le motif du jardin dévasté pour l'amante ravie par un adversaire témoigne de l'invariabilité symbolique.
- 14 On peut constater le même processus chez un poète chleuh comme Lhaj Belaïd. Certes, il chante des objets nouveaux comme la voiture ou des villes comme Paris. Cette introduction se fait toujours en compagnie du roi ou à sa gloire ; donc, dans le cadre contraignant du type de discours laudatif. L'Exposition Universelle de Paris est dénommée dans le lexique quotidien (*ssuq εamm mqqurn* : grande foire annuelle), mais c'est le symbolisme qui témoigne de l'invariabilité : le poète en parle dans le style des *mirabilia*, le « ce qu'on n'a jamais vu » (*ur issn ula jju izra-tn*), la merveille.
- 15 Sur le plan générique, on peut dire que le proverbe, toujours vivant, est le prototype du fonctionnement du discours littéraire traditionnel dans un contexte autre.
- 16 Vocalité et subjectivité dans sa double face (le sujet et sa production symbolique) permettent de définir la littérature traditionnelle berbère.

## Un contexte complexe

- 17 Dans quel contexte cette littérature est-elle produite ? Les œuvres dépendent de trois déterminations essentielles :

### La situation linguistique

- 18 Faut-il répéter sans lasser que la langue berbère, présente dans plusieurs pays de l'Afrique du Nord jusqu'au Sahel et jusqu'en Égypte, a été soumise depuis des siècles à une dialectalisation que la recherche linguistique a souvent décrite avec plus ou moins de précision et d'objectivité. En Algérie, on dénombre trois grandes variétés dialectales au moins (kabyle, mozabite, chaouia) ainsi qu'au Maroc (chleuh, tamazight et rifain).

- 19 Malgré les efforts actuels de standardisation, souvent d'un amateurisme et d'un idéologisme caractérisés, on ne peut ignorer les différences linguistiques d'autant plus qu'elles sont parallèles à des différences littéraires, ne fût-ce qu'au niveau des différentes dénominations génériques. D'où la question légitime : y a-t-il une ou plusieurs littératures berbère(s) ? La réponse raisonnable, aujourd'hui, consiste à dire qu'il y a un système littéraire général qui se décline en variantes régionales et dialectales. En témoignent des éléments du système des genres, les thèmes et un grand nombre de leurs expressions symboliques.

## La situation documentaire

- 20 Toutes les régions et toutes les variétés dialectales ne jouissent pas de documentations équivalentes au niveau quantitatif et qualitatif. Les aires linguistiques ne sont pas documentées de manière égale : le domaine rifain souffre plus que les domaines chleuh et kabyle de l'absence de documents collectés récemment, sauf dans de rares cas, le conte par exemple.
- 21 Dans les aires les mieux documentées, on constate que certains genres très prisés par la population berbère sont ignorés. Il en est ainsi du genre *tiḥwacin* en tachelhit et *tiyuniwin* (énigmes) en tamazight. Si le premier n'est, sauf erreur, jamais cité par les spécialistes, le second l'a été par Laoust et nul autre.
- 22 Dans une étude statistique (Merolla 2000), on peut faire le constat suivant pour la littérature narrative (contes, récits, légendes) dans les dialectes berbères du Maghreb : 70 publications en kabyle, 15 en chleuh, 12 en chaoui, 10 en tamazight, 5 en mozabite, 5 en ouargli, 5 en rifain, 4 en zenaga (Mauritanie) et 2 en dialecte du Gourara.
- 23 Ceci confirme bien les insuffisances documentaires dans beaucoup de dialectes, voire leur inexistence (tous les parlers de l'ouest algérien et de l'est marocain, sans parler de Siwa et des parlers libyens).

## Les genres

- 24 Les dénominations génériques autochtones sont nombreuses et très diversifiées régionalement ou dans une même région. Des genres de différentes aires dialectales portant des dénominations différentes se présentent sous la même forme et, souvent, sont dits dans des performances semblables. C'est ainsi qu'un *izri* rifain, un *izli* tamazight et une *taḥwact* chleuhe ne présentent aucune différence de forme. Il en est de même d'une *tamedyazt* tamazight et d'une *lqišt* chleuhe.
- 25 Les études consacrées aux systèmes génériques sont rares et partielles et n'ont abouti, à ce jour, à aucun consensus. Autant de spécialistes, autant de définitions quand les uns ne reconduisent pas les définitions de leurs prédécesseurs.
- 26 Ce sera à la recherche future de déterminer le(s) système(s) poétique(s), voire littéraire(s) berbère(s). Quoi qu'il en soit, il n'existe aucune description systématique des genres littéraires ou poétiques dans une variété dialectale donnée. Il semble raisonnable d'ancrer cette description dans chacune des aires dialectales avant d'entreprendre une quelconque généralisation au domaine berbère dans son extension géographique et dialectale.

## Genres, œuvres et documentation

### Types et genres

- 27 Les grands types littéraires traditionnels sont la poésie, la littérature narrative en prose et les formes brèves et jeux de langage.
1. Les formes brèves sont constituées par deux genres essentiellement si l'on se fie à la documentation existante : le genre devinette et le genre énigme. Ce dernier genre n'est signalé qu'en tamazight et en touareg où il a été parcimonieusement documenté par Laoust (1932) et simplement signalé comme existant en touareg (F. Bentolila 1986). On dira d'ailleurs que ce que ces auteurs appellent énigmes (*iggitǎn*) réfèrent plutôt à un langage indirect, connotatif plutôt qu'à ce qu'il est commun d'appeler énigme à un énoncé énigmatique, ce qui est obligatoire dans une énigme. La dénomination générique de la devinette est foisonnante : on dénombre jusqu'à treize dénominations en kabyle (Bentolila 1986), deux en chleuh par exemple.
- La différence entre les deux ressortit de la textualité et de la performance : les performateurs de la devinette sont des jeunes et ceux de l'énigme des adultes ; la devinette est très rarement versifiée alors que l'énigme, en tamazight, l'est obligatoirement ; la réponse de la devinette est un mot ou une suite de mot alors que la réponse de l'énigme est un discours construit et versifié, parfois dans le même moule que le rythme de la question.
2. La littérature narrative comprend les genres suivants : le conte merveilleux, le récit hagiologique, la fable ou ce que les folkloristes appellent le conte d'animaux, la légende essentiellement coranique qui raconte l'histoire de tel ou tel prophète (Job, Joseph, Jésus, etc.). Cette littérature est la plus menacée de nos jours par les médias modernes et par la sécularisation de la société.
3. La poésie, bien sûr, se taille la part du lion dans la documentation existante. Curieusement c'est là qu'éclatent les divergences dialectales et intra-dialectales, comme le montrent des exemples significatifs.
- 28 Si l'on considère seulement la textualité, le genre chleuh qu'on appelle *taḥwact* est un distique dont l'équivalent est l'*izli* en rifain ou en tamazight. Autrement dit, *taḥwact* et *izli* seraient des synonymes. Mais si l'on tient compte de la performance – rappelons qu'un des traits fondamentaux de la littérature traditionnelle est sa performance vocale – *taḥwact* est une production performée par des femmes dans le Haut-Atlas alors que c'est une production performée par des hommes dans la plaine du Sous. L'*izli* tamazight et rifain est une production produite et performée par des femmes ou des hommes indifféremment.
- 29 On peut citer les grands genres de la poésie de chacune des variétés dialectales les plus documentés :
- En chleuh : *tiḥwacin* est un distique chanté en chœur sur un rythme rapide ; *aqṣid* est un poème cantilé en solo sur un rythme très lent par un homme ; *amarg* n'est pas, à proprement parler, un genre mais l'œuvre ou le répertoire poétique d'un poète bien identifié, une poésie d'auteur par opposition à une poésie dont l'auteur est anonyme ; elle peut inclure tous les autres genres, mais celui qu'elle met en exergue, c'est la poésie amoureuse qui porte le même nom, *amarg* ; *lqiṣt* ou *taqṣidt* est en réalité une mise en vers de plusieurs genres narratifs (conte merveilleux, récit hagiologique, etc.) : on traduira le terme par poésie narrative.

– En kabyle : *asefru* (plur. *isefra*) est un terme générique qui désigne une pièce poétique de longueur quelconque, mais l'on considère qu'il est composé de trois tercets dont les vers sont de 7-5-7 syllabes et de rime A-A-B ; *izli*, poésie féminine anonyme, est un poème de deux à six vers qui peut entrer dans les joutes poétiques dans l'espace de la fontaine ; *adekkeɛ* désigne le texte et la cérémonie de sa performance : c'est un chant religieux et/ou mystique consacrés à l'invocation d'Allah, du prophète de l'islam et des saints : le terme est un emprunt, bien intégré, à l'arabe (*dhikr* des mystiques arabes et turcs).

30 D'autres genres rituels plus contraints par le contexte peuvent être rapidement énumérés : *asiwel n lħenni* (chant du henné), *attehhu* (sauteuses), *azuzen* (berceuses), *ccna n twizi* (chants de travail), *tibuɣarin* (chants de louange).

– En tamazight : *ahllel* ne se définit ni par son contenu, ni par sa forme poétique, mais par sa diction litannique, c'est pourquoi il est associé aux moissonneurs, pèlerins et confréries ; *tiɣuniwin* ou *qgenx-ac* (« je noue pour toi ») a été notée par E. Laoust en 1939 pour désigner un genre de composition en vers très codé qui relèvent plus des jeux de langage que de la poésie rituelle, et dont l'équivalent français serait « énigmes » à distinguer des devinettes ; *izli* est, d'un point de vue textuel, un distique semblable à la *taħwact* chleuh sur le plan formel ; *tamedyazt* est un long poème semblable à la *taqšidt* chleuh qui accueille toute sorte de thème : de la satire sociale, à la politique en passant par la morale, l'annalistique, etc. Elle est produite par un poète professionnel, *amdyaz*, comparable au *ɣɣ ays* chleuh.

## BIBLIOGRAPHIE

### SOURCES DOCUMENTAIRES

Dans ce domaine et dans le présent cadre, l'exhaustivité ne saurait être de rigueur. En revanche, on choisit de privilégier références bibliographiques ainsi que certaines études académiques, d'autant plus que ces dernières ne sont pas nombreuses à être publiées sous forme de livre. La classification adoptée dans les deux rubriques ci-dessous est alphabétique.

#### A. Les bibliographies

BOUGCHICHE Lamara, *Langues et littératures berbères des origines à nos jours. Bibliographie internationale*, Ibis Press, Paris, 1997 (La table des matières indique la littérature et la subdivise en genres, par pays et par dialecte).

BRENIER-ESTRINE Claude, *Bibliographie berbère annotée 1993-1994*, Travaux et documents de l'IREMAM n° 17, Presses de l'IREMAM, Aix-en-Provence, 1995. On consultera pp. 27-51 où linguistique, langue, recherche diverses et textes littéraires sont mélangés.

CHAKER Salem, *Une décennie d'études berbères (1980-1990). Bibliographie critique*, Editions Bouchène, Alger, s.d. Ouvrage d'une consultation facilitée par des index dont un index thématique fort utile où l'autonomie de la littérature est clairement affichée pp. 243-245.

CHAKER Salem avec la collaboration de BOUNFOUR Abdellah, *Langue et littérature berbères. Chronique des études XII (1992-1993)*, INALCO, Paris, 1994. (Même principe que l'ouvrage précédent dont c'est la suite : voir pp. 84-86).

CHAKER Salem et BOUNFOUR Abdellah, *Langues et littératures berbères. Chroniques des études XIII (1994-1995)*, L'Harmattan/INALCO-CRB, Paris, 1996 (Suite du précédent : voir pp. 128-129).

GALAND Lionel, *Langue et littérature berbères. Vingt cinq ans d'études*, Editions du CNRS, 1979 (ouvrage construit sur le même principe que le n° 3 ci-dessus qui est sa continuation : voir index, pp. 190-191).

### **B. Les ouvrages de référence**

BELLIL R., *Les oasis du Gourara (Sahara algérien)*, 3 volumes. Editions Peeters, Paris-Louvain, 1999 (Une étude d'anthropologie historique de récits, contes et poésies en dialecte taznatit : cette poésie bénéficié d'un recueil publié par M. Mammeri).

BOOGERT N. van den, *The Berber Literary Tradition of the Sous, with an edition and translation of the « Ocean of Tears » by Muhammad Awzal (d. 1749)*, Leiden, 1997.

BOUNFOUR A., *Introduction à la littérature berbère. 1. La poésie*, Editions Peeters, Paris/Louvain, 1999.

BOUNFOUR A., *Introduction à la littérature berbère. 2. Le récit hagiologique*, Editions Peeters, Paris/Louvain, 2005.

GALAND-PERNET P., *Littératures berbères. Des voix et des lettres*, PUF, Paris, 1998.

JOUAD H., *Le calcul inconscient de l'improvisation. Poésie berbère. Rythme, nombre et sens*, Paris/Louvain, 1995.

YACINE T., *Poésie berbère et identité. Qaci Ufifella, héraut des At Sidi Braham*, Ehss, 1987 (Étude anthropologique dans la lignée de Bourdieu de la poésie kabyle).

## INDEX

**Mots-clés** : Conte, Culture, Poésie, Tradition orale