Almogaren XXIII / 1992	Hallein 1993	127 - 137

Paulette Galand-Pernet

La lettre dans la thématique de quelques poèmes berbères*

Le thème de la lettre est connu de la poésie arabe (1). Parmi de nombreux exemples, on peut citer, dans le *nasîb*, la comparaison, avec les signes d'écriture d'une missive, des traces d'un campement, ce motif des traces étant usuel, ou bien, dans la poésie andalouse du XIe siècle, le recours à un dessin de calame pour évoquer une étreinte amoureuse: "nous nous tînmes embrassés comme des *alif* enroulés l'un à l'autre" (2). Cette tradition du recours au caractère d'écriture comme image poétique s'est perpétuée dans la poésie populaire maghrébine en langue arabe où les portraits de la bien aimée comparent le sourcil au tracé semi-circulaire du *noun*, la lettre *n*, la bouche, à l'arrondi du *mim*, le *m*. Sonneck note dans son ouvrage sur la poésie maghrébine en arabe: "La comparaison des sourcils bien arqués de la femme à la lettre *noûn* est un des poncifs de la poésie populaire. On la trouvera fréquemment dans ce recueil"; on peut citer encore cette variante: "Tes sourcils ont la couleur de l'encre; leur dessin est celui des lettres arquées que trace le juge" (ce dernier terme faisant référence ici plus à la capacité de rédiger et d'écrire du lettré qu'à sa compétence juridique) (3). W. Marçais fait également remarquer que "les sourcils des femmes sont souvent chantés" dans la poésie tunisienne. Une comparaison plus subtile apparaît, cette fois dans la citation d'un poète faite par un conte arabe des *Cent nuits*, pour peindre la délicatesse du duvet couvrant la joue d'un beau jeune homme, imprécis comme un processus inachevé, "tel enfin que l'a décrit le poète: 'Ainsi quelqu'un qui écrit en hâte, veut écrire un *lam*, écrit un *alif*. Le duvet s'est posé légèrement sur l'éclat de sa joue" (4).

La référence au tracé du calame existe aussi dans la poésie berbère traditionnelle du Maroc méridional. Ainsi, dans le poème "Femme parée d'anneaux" d'un auteur contemporain, dont le thème final est le portrait de la belle, avec ses dents "comme des graines de concombre", son sourcil plus précieux qu'un trésor, sa taille droite "comme un pain de sucre", quand on en vient à "la jolie petite bouche", c'est "au fin tracé dont le clerc orne l'écriture", qu'il est fait appel, et plus précisément aux signes diacrités qui, au-dessus et au-dessous de la ligne, notent les voyelles brèves. La comparaison, incluant les traits sémantiques de "petitesse" et de "netteté du trait", souligne la beauté du dessin d'une bouche menue et fardée (5). Un

distique recueilli également dans le Maroc méridional vers 1840 par le consul Delaporte mentionne l'agitation jalouse qui s'empare des lignes écrites devant les traits fardés de l'aimée. La concision du texte recélant ce symbole de l'écriture prouve à elle seule que le motif était familier au public de l'époque:

"Furieuse est la ligne écrite, les caractères
s'agitent de sept manières.
Eût-on cinq mille fois la raison qu'on deviendrait fou
comme un qui de ses yeux a vu l'Ange de la Mort" (6).

Une autre attestation du motif, cette fois dans le Maroc central, se trouve dans un poème zaïan: "Le fils de Bouîa a dit: "Qui donc tracera des lettres dans les tatouages des jeunes filles, prenant leur sein pour une feuille de papier?" (7)

Nous ferons mention dans cet article d'un autre mode de référence à l'écriture, avec un poème que j'ai recueilli en 1964. Le poète-chanteur qui me l'avait dicté, le Rays (8) °Abdelqadr, le désignait comme *amarg* "*ad ini& lif*" "poème 'Que je dise *A*' ", il n'en était pas l'auteur mais le tenait d'un autre Rays de la génération précédente et il le considérait comme un texte traditionnel que peu de ses collègues contemporains connaissaient encore. Voici la traduction de ce poème:

Poème d'A (9)

1 - Disons **lif**: Las! Loin du monde allons faire retraite!
2 - Disons **bi**: J'ai abandonné mon père et ma mère
3 - Pour ma mie et l'amour des belles.
4 - Disons **ta**: Tu rejetas tout souvenir de moi, mon aimée.
5 - **Ta** pointé: Mes frères m'ont quitté, en terre sont allés
6 - Disons **jim**: Protège, ô Seigneur, les trouveurs!
7 - Disons **h'i**: Hélas! Celui qui plein de bonne foi
8 - A rejoint des fripons, se retrouve seul et meurtri
9 - Disons **xi**: Certes, un qui serait terrible comme un lion
10 - Ne nous ferait pas peur car Dieu seul est mon maître
11 - Disons **dal**: Devant ma dame d'amour je suis lâche
12 - Disons **ri**: Tes faveurs, mon aimée, sont mon désir unique
13 - Disons **zay**: Les amours qui m'ont perdu ne sont plus.
14 - Disons **d'ad'**: C'est la rivalité qui divise les trouveurs.
15 - Disons **kaf**: Sans cadeaux pas de caïdat!
16 - Disons **lam**: La calomnie, messire, est mon lot;
17 - On me déchire en mon absence à belles dents!
18 - Disons **mim**: S'il est ici un ami, qu'il le dise:
19 - En lui je trouverai ma force.
20 - Disons **noun**: O belles, nous ne l'avons pas tu:

21 - Vous seules et mes parents fûtes mes maîtres.
22 - Dissons **s'ad**: Insensé! Le chant fut notre perte
23 - Disons °**in**: Assiste, ô Seigneur, le maître du chant!
24 - Disons **&i**: J'ai dit ce qu'en ce monde je vis.
25 - Disons **qaf**: Marquez-nous du respect, gens frivoles!
26 - Disons **fi**: Il m'a fui, mon aimée, le souvenir de toi.
27 - Disons **hin**: Ce qu'en ce monde je vis est bien fini!
28 - Disons les **sin**: Ah! si nous connaissions les tourments
29 - Que nous subirons morts en terre descendus!
30 - Disons les **$in**: Les bonnes choses abondent en ce temps.
31 - Disons **t'i**: Sans cesse tu te joues de moi mon aimée.
32 - Disons **waw**: Toi, ô toi qu'a trahi l'aimée!
33 - Disons **ya**: Il n'y a pour aider à vivre que la résignation

Chaque formule d'incipit de vers ou de distique contient le nom d'une lettre telle que les Chleuhs, c'est-à-dire les Berbères du Maroc méridional, l'énoncent, en adaptant éventuellement la dénomination arabe, comme le montrent le vocalisme en **i (bi, h'i, xi, t'i, &i, fi, hin)** ou des formes comme **lif** ou **zay**; l'illustration sonore du **jim** par la chuintante sonore et non par l'affriquée **dj** est également conforme au système consonantique chleuh. La tradition arabe est respectée dans l'ordre des onze premières lettres (v. 1 - 13, avec omission de **d** spirant dont le chanteur n'a pas retrouvé le vers correspondant); d'autres séquences partielles sont conservées, mais déplacées (v. 28 - 30; 23 - 26; 15 - 21; 32 - 33). La place de **hâ'** (27), **s'âd** (22), **d'âd** (14), **t'â'** (31) est aberrante. Il y a des manques: **hamza** et **z'â'** (l'interdentale emphatique); pour le **ta** "pointé", c'est-à-dire la spirante (de même que pour la sonore correspondante citée dans une variante), le Rays °Abdelqadr, qui n'est pas un lettré, n'a pas su expliquer de quoi il s'agissait. Mais malgré les erreurs ou les approximations, on a bien affaire à une tradition lettrée et le détail du **ta** "pointé" transmis sans être compris le confirme, ainsi que la façon dont sont nommés le **s** et le **$**. Cela ne doit pas étonner, car on constate souvent dans les littératures des différentes zones berbères - et ailleurs - que les frontières entre littérature populaire et littérature savante sont loin d'être étanches. C'est en particulier le cas dans le Maroc méridional.

Cependant, s'il y a une tradition lettrée à la base de l'énumération de l'alphabet dans le poème, qui a négligé des phonèmes berbères comme **z'** et **$'**, alors que depuis longtemps les scribes chleuhs possèdent les graphèmes correspondants, bien qu'ils n'appartiennent pas à l'alphabet arabe, cette tradition est gauchie car elle est adaptée au medium oral. Ce n'est pas l'image visuelle de la lettre qui est utilisée, comme elle l'est pour **nun** ou **mim** évoquant le sourcil ou la bouche, mais l'image auditive. En effet le nom de la

lettre éveille des échos allitératifs, ainsi **xi** (v. 9), consonne vélaire sourde, est repris dans waXa "assurément", "certes", qui souligne l'affirmation de courage du poète confiant en Dieu. On notera que la reprise - celle de la consonne et non celle de la voyelle, peut se faire au moyen de la consonne tendue correspondante, notée par la majuscule dans ma transcription. Les consonnes tendues, qu'on appelle aussi longues, existent dans les différentes variétés du berbère: en opposition aux consonnes "simples", elles se caractérisent par une articulation plus énergique et une durée plus grande. Il est intéressant de voir qu'un phonème est utilisé ici avec une valeur expressive reposant non sur le point mais sur le mode d'articulation (10), cela dans treize vers au total (v. 4, **ta/Tum** "vous avez rejeté", v. 6, **jim/ Jnjm** "protège", v. 7, **h'i/aH'** "hélas"; v. 9 **x/X** [cf. supra]; v. 11, **dal/DuLi&** "je suis lâche"; v. 13, **zay/Zin** "beauté"; v. 14, **d'ad'/ D'iD'** "rivalité"; v. 16, **lam/ Lawma** "calomnie"; v. 20, **nun/Ni&** "j'ai dit"; v. 22, **s'ad/ nS'ad'** "nous sommes insensé"; v. 26, **fi/tF&m** "vous êtes sortis"; v. 28, **sin/nSn** "nous connais-s(i)ons"; v. 30, **$in/*Sahwa** "belles et douces choses"). Il faut ajouter une variante du v. 5 avec **d/D** et au v. 1 la correspondance phonique entre **lif** qui désigne la voyelle a (mais dont seule l'initiale consonantique de la dénomination est retenue) et le **L** tendu de **nLf** "nous répudions", "nous nous séparons de". Quand il y a reprise de la voyelle, ce n'est pas une assonance comme celle qui constitue l'harmonie vocalique en fin de vers dans certaines strophes de l'ancien français, ou bien dans d'autres formes poétiques comme celles du kabyle, ni une harmonie à valeur symbolique, mais plutôt une reprise de syllabe où l'élément essentiel reste la consonne de la dénomination (ex. **ri/ri&** v. 12; **kaf/ikafa** v. 15; **s'ad/nS'ad'** v. 22; **°in/° un** v. 26; **waw/wak** v. 32; **ya/yan** v. 33). L'allitération peut s'étendre à plusieurs mots comme en v. 2 - 3 et v. 24: **baba /bd'i&/lmuh'iBa** et **&ayda/&/** Ni& v. 7.

On peut encore remarquer, à propos de cette osmose entre oral et écrit, que l'apprentissage de l'alphabet et de la "lecture", celle du Coran, à l'école élémentaire traditionnelle, se fait par la récitation, la copie sur les tablettes étant toujours accompagnée et soutenue par la voix. Le mode auditif sous-tend l'écriture et la lecture dans les différentes régions berbérophones, encore de nos jours. Cela n'est pas seulement vrai de la culture traditionnelle et de l'enseignement islamique; ainsi s'explique, au moins partiellement, le rôle du théâtre moderne pour le passage au texte écrit dans les milieux de l'immigration berbère de certaines agglomérations européennes. Voix et lettre ne s'excluent pas mutuellement et la transmission d'un alphabet par un chanteur qui n'est pas un lettré est dans la ligne de la culture. Plus d'un chanteur traditionnel, même s'il n'a pas accès aux textes écrits, peut avoir le souvenir des psalmodies d'écolier; il n'a pas perdu tout contact avec, si l'on peut dire, la lettre chantée. Il est donc tout à fait possible que notre poème

soit à l'origine un abécédaire, composé par un poète lettré, comme il en existe, connaissant l'ordre des lettres. La transmission par des trouveurs moins instruits peut avoir bouleversé cet ordre, mais elle n'a pas détruit la structure phonique du poème.

On retrouve dans une autre région berbérophone le thème de l'abécédaire, avec une structure phonique également, mais d'une organisation différente. Deux strophes d'un marabout de l'époque ancienne, "poète gnomique" dont Mouloud Mammeri a heureusement recueilli quelques textes (11), sont intitulées "Abécédaire" par l'éditeur qui voit dans ce fragment le reste d'un poème plus long:

Dis "m"
Fuis un vieil ennemi
C'est à ta tête qu'il en veut
Que l'occasion se présente il ne t'épargnera pas
dis "ou"
Evite un beau-frère chassieux
C'est aux oncles que le neveu ressemble

"Il n'est pas impossible", précise M. Mammeri, "que toute intention didactique ne soit pas exempte de ce genre de poème, du moins à l'origine", c'est-à-dire que l'on se trouve en présence, à l'origine, d'un texte destiné à transmettre un alphabet. On a bien une strophe à rime ou assonance en **im** pour la lettre **mim (m)**: **aqdim** "vieux"; /**itqeddim** "il vise (ta tête)", "il en veut à"; / **ih'lim** "il (ne t') épargnera (pas)"; et une assonance en **aw** pour la lettre **waw (w)**: **tirtaw** "chassie", **wayaw** "neveu", alors que le poème chleuh a respectivement **ma** (deux fois) et **wak**. Conformément à la métrique kabyle, c'est au moyen de la "rime" et non d'une allitération (consonantique), répartie à l'intérieur du vers, que la consonne est mise en relief.

Dans la poésie kabyle, on trouve d'autres utilisations du motif de la lettre. Trois des poèmes de Si Mohand dédiés à des femmes nomment celles-ci en épelant leur nom au fil des vers, comme si l'on déchiffrait ou traçait un écrit. Ainsi s'énonce le premier tercet du n° 119 "Sur D est la voyelle A / H est sans voyelle/ B et I complètent son nom". On déchiffre donc "Dahbya", en partant des consonnes comme dans l'écriture arabe (I dans la traduction de M. Mammeri représente en fait le Y, le vers 3 notant bien **lya**), et le vers 1 précise bien que la voyelle A est la diacritée (**nnesba**) tracée au-dessus du D (**ddal fellas nnesba** "D sur-lui la-diacritée-A"). Mais on doit toutefois remarquer que le terme de **nnesba** qui désigne un caractère de l'écriture remplit aussi une fonction phonique: placé à la fin du premier vers du poème il pose l'assonance **a**, qui sera reprise à la fin des deux premiers vers des trois tercets. De la même façon le premier vers du poème 104 (cf aussi 105)

indique qu'il "prélude en F", **idda &ef lfa**, le nom de la lettre **lfa** ayant une double fonction, d'une part donner l'initiale du nom de l'aimée, Fatima, qui sera épelé ensuite lettre à lettre, d'autre part poser l'assonance **a**. Ce procédé, repris une dizaine de fois dans le recueil des *isefra*, utilise ainsi les noms de huit caractères, notamment **lmim (m)** et **nnun (n)**, non pour figurer bouche ou sourcil, mais pour poser une assonance, ou une rime quand il y a appui consonantique identique **(im, ad'/ad)** (12). Ce procédé littéraire qui combine l'*allusion* sonore à l'*allusion* graphique, et qui, en outre, enrichit la thématique en usant d'une "figure de mot" ("par consonance") comme "figure de pensée", procédé connu dans d'autres poétiques méditerranéennes, est également apparenté aux procédés cryptographiques de la tradition arabe et d'autres traditions littéraires, et il n'est pas sans rapport avec les poèmes à acrostiche attestés également en Afrique du Nord.

Si la structure phonique du texte chleuh analysé ici est celle d'un abécédaire, le chanteur qui avait transmis, et sans doute partiellement recomposé, le poème qu'il avait en mémoire, considérait ce dernier comme une chanson de divertissement et non comme un moyen d'enseigner l'alphabet. Chaque consonne appelle en écho un ou plusieurs termes allitérés qui représentent des motifs connus par ailleurs dans la poésie chleuh. Ces motifs ne viennent pas au hasard, comme des sentences indépendantes l'une de l'autre, égrenées avec le seul souci d'intégrer une allitération dans une formule, mais ils s'ordonnent selon une ligne thématique qu'on peut aisément reconnaître. Ce thème est celui de la vie du poète itinérant qui est nommé aux vers 6, 14, 23, **ayt umarg** "gens de poésie", **bab n umarg** "maître de poésie". Tels sont bien en effet les termes que les trouveurs utilisent pour se désigner, à côté de **R'ays**, pluriel **R'yus**, qui désigne aussi le poète en tant que "chef" de la troupe des chanteurs ambulants (cf **R'ays** pour nommer le capitaine d'un navire).

On notera donc dans ce champ thématique un certain nombre de motifs qu'on retrouve dans d'autres poèmes de la même région. Ainsi la vocation du poète, qui repose sur une passion pour la poésie (v. 22): cette passion est exprimée par la verbe **S'ad'**, "être enragé, être hors de raison", "Je suis insensé, la poésie m'a perdu". Les poèmes traditionnels expriment souvent ce motif sous des formes variées, comme dans ce texte d'un contemporain du Rays ˚Abdelqader: "Moi, mon frère, Dieu m'accabla d'une passion, la poésie, que je poursuis sans cesse. Pour moi joie et jouissance sont en la poésie, elles sont d'elle inséparables" (13). Les textes associent très souvent cette évocation d'une passion impérieuse aux motifs de l'errance du poète-chanteur et des dangers spirituels qu'il court: l'appel de la poésie est aussi celui de la route, car le poète, compositeur et exécutant, doit, seul ou avec une troupe, parcourir le pays en quête de publics rémunérateurs. Il "se sépare"

donc de sa famille (v. 2). Dans cette vie itinérante il connaît des aventures amoureuses: c'est pour celle qu'il aime, mais aussi pour d'autres femmes, qu'il a quitté sa famille (v. 3, 20 - 21), mais cette soumission à l'amour (v. 11, "je suis lâche devant la dame d'amour, cf v. 12) est une des raisons de ses malheurs (la femme aimée le quitte, l'oublie, le trahit, v. 13, 4, 31, ou se joue de lui, v. 31; ou bien encore c'est lui qui n'a même plus le souvenir de l'aimée, v. 26). Il va donc à sa perte; **jlu** "être égaré, perdu" (au physique, sur une route, au moral quand on dévie de la voie droite tracée par l'islam et par la culture), est un des mots-clés de la poésie chleuh (v. 13, 22). Les amours ne sont pas la seule cause de sa perdition, les vicissitudes d'un monde corrompu malgré ou à cause de ce qu'il peut recéler de bonnes choses (v. 30 - 31) l'y ont aussi mené: il s'est laissé entraîner par des fripons (v. 7 - 8), il s'est heurté au mépris ou à l'indifférence des auditeurs qu'il voudrait édifier (v. 25), en remplissant sa mission satirique (v. 24); il a dû faire front à la calomnie (v. 16 - 17), à la rivalité des autres trouveurs (v. 14), au pouvoir de l'argent (v. 15), à l'absence d'amitié (v. 18 - 19). Ainsi tout ce qu'il vit du monde est fini; que lui reste-t-il si ce n'est Dieu? Ce motif du monde plein de délices mais éphémère (v. 30, 27) est souvent associé, dans la poésie chleuh, avec celui du refuge en Dieu. Dans la thématique de ce poème c'est plus précisément du retour du poète à Dieu qu'il est question: Dieu est le protecteur des poètes (v. 6) et l'auteur affirme son appartenance à Dieu d'où vient sa force (v. 9 - 10). Aussi bien se retourne-t-il vers Dieu quand ses amours l'ont déçu, quand il souffre de la solitude (v. 5, 18 - 19), quand l'angoisse de la mort se fait sentir (perte des "frères" v. 5, affres du tombeau (v. 28 - 29). Alors il répudie le monde (v. 1) et, pour règle de vie, ne veut plus accepter que la soumission à Dieu.

L'énumération des motifs, leur énoncé soit dans un vers soit dans un distique et la juxtaposition de ces énoncés ne doit pas masquer la ligne thématique, c'est-à-dire l'organisation d'ensemble permettant le déchiffrement du poème, qui est nettement indiquée par l'accord du motif initial et du motif final, c'est-à-dire par le cadre imparti au poème dans les limites extrêmes de l'alphabet: l'**alif**, allitéré en **L** (v. 1) dans le verbe **nLf** "nous t'avons répudiée" évoque le rejet du monde par le poète, cette "répudiation" est consciente, méditée, le poète va chasser de sa vie les actes et les choses du monde d'ici-bas parce qu'il les a chassés de son esprit (**z& l° ql**); le **yâ'** du vers final est illustré par un aphorisme commençant par **yan** "un seulement se résignant franchit le temps de la vie" où le mot-clé est le verbe **s'br** "se résigner, endurer avec patience dans la soumission à Dieu", une des attitudes essentielles du bon musulman. Entre ces deux professions de foi se déroule le thème de la vie du trouveur, évoquée dans les différents motifs qu'on a dégagés ci-dessus. Mais ce thème, à la fois vie professionnelle (vocation,

rivalités des poètes, frivolité des publics, mission satirique du poète) et vie personnelle (abandon de la famille, aventures amoureuses, jouissance, calomnies, solitude, affres de la mort), ne doit être interprété que dans l'organisation du poème telle qu'elle est déterminée par les deux vers du cadre, c'est-à-dire par rapport à Dieu.

Le sens qui se dégage d'une structure d'ensemble dépassant les juxtapositions montre comment une poétique de l'oral tributaire de formules héritées, et plus encore dans un poème de ce genre où les mots clés sont prédéterminés à l'intérieur même du poème par une contrainte phonique, permet d'assurer une cohérence par le procédé attesté de la démarcation initiale et finale comme clé sémantique de l'ensemble, tout en laissant une grande liberté dans l'agencement des motifs. L'intertextualité aussi, qui est un des fondements de cette poétique, donne une résonance profonde à ce qui pourrait, aux yeux d'étrangers à la culture, passer pour un centon: ainsi le motif du "monde d'ici-bas", **Dunit** (v. 1, terme féminin) implique la métaphore initiale de la répudiation, car l'auditeur connaît des textes profanes, eux-mêmes héritiers d'anciens textes religieux appartenant au fonds manuscrit; **Dunit** y est représentée sous la forme allégorique d'une femme tentatrice qui dupe ceux qu'elle attire ou bien par des métaphores, comme celle du v. 1, qui se réfèrent à cette représentation connue dans la culture (14). **Dunit** annonce donc une constellation de motifs: dangers et amertumes de l'amour, trahison des femmes, duperies de toute sorte et mort comme ultime étape, tous motifs dont l'association avec **Dunit** est prévisible sinon nécessaire pour n'importe quel auditeur chleuh. Le refus de **Dunit** professé par le poète implique Dieu, qui sera mentionné aux vers 6, 9 - 10, 23, 33. Ainsi, dans le cadre imparti, la vie du poète se caractérise-t-elle en référence aux *realia* tels qu'ils sont mis en forme par la technique formulaire (avec tous les rapports intertextuels que cela suppose), mais elle ne prend son véritable sens qu' en référence à **Dunit** et à Dieu (15).

Si le poème, tel qu'il m'a été transmis, manifeste une cohérence, on peut néanmoins supposer qu'il est une variante recomposée, on devrait même dire recréée, d'un poème antérieur. En effet les vers 26 (ou 27) à 33 semblent bien constituer un groupe final résumant l'ensemble: duperies de l'amour, constatation du caractère éphémère du monde, évocation de la mort, profession de la constance dans la soumission à Dieu. Or ce groupe final repose sur une modification de l'ordre de l'alphabet arabe pour les caractères **s**, **$**, **t'**. En revanche, si l'on examine la séquence de caractères conforme à l'ordre de l'alphabet arabe pur **s**, **$**, **s'**, **t'**, **°**, **S**, **f**, **q**, et si l'on remet dans cet ordre les vers 28 - 29, 30, 22, 31, 23, 24, 25, 26, on obtient une séquence de motifs articulée sur les déceptions du poète qui pouvait constituer un sous-ensemble comparable aux autres sous-ensembles thématiques, dans une autre

version du poème, ce que prouvent aussi des hésitations dans la transmission.

L'analyse du poème chleuh et les renvois à d'autres poèmes berbères ou maghrébins montrent bien les ressources d'une poétique orale jouant de l'intertextualité: recours à la tradition lettrée en utilisant différentes possibilités dans le cadre d'une culture imprégnée d'islam, échanges entre le religieux et le profane, rôle des poètes lettrés à côté de chanteurs ignorant la lettre mais la transmettant, aisance dans la manipulation des motifs et l'organisation d'une cohérence d'ensemble, combinée avec la souplesse de l'agencement du détail, passage du graphique au phonique dans les figures rhétoriques, intégration dans des genres différents pour varier la thématique (le gnomique pour l'abécédaire kabyle, l'*amarg* lyrique pour l'abécédaire chleuh). On trouve là un savoir faire qui aboutit à une excellente *imitation originale*.

Notes:

*Notation: A l'exception de la pharyngale sourde **h'**, les lettres suivies d'une apostrophe notent des consonnes emphatiques. ˚ note la pharyngale sonore; **&** et **x** notent les fricative vélaires, respectivement sonore et sourde; **$** note la chuintante sourde (***S** en majuscule), **h** la laryngale. Les majuscules ou le redoublement de la lettre notent les consonnes tendues.

(1) Cette étude ne prend pas en compte le thème des lettres en tant que symboles, ni le thème de l'écriture à fonction magique, bien que ces thèmes, probablement hérités de la littérature arabe et liés à des civilisations antérieures, aient aussi une tradition en berbère, qui n'a pas encore été étudiée. On se limitera à l'examen du thème des lettres en tant qu'éléments écrits ou sonores d'un alphabet sans préciser la relation avec la tradition symbolique ou magique, de même que ne sera pas étudiée la relation entre le motif de l'écriture et celui du tatouage ou du dessin rituel sur la peau. On réservera à une autre étude les problèmes posés par la littérature touarègue.

(2) H. Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au XIe siécle*, Paris, 1953, p. 404.

(3) Sonneck, *Chants arabes du Maghreb*, Paris, 1902, 1907, p. 65, n. 6; 120, XXVIII, 12.

(4) William Marçais et Abderrahamân Guiga, *Textes arabes de Takroûna. II. Glossaire*, Paris, 1958, t. 2, p. 735.

(5) P. Galand-Pernet, *Recueil de poèmes chleuhs*, Paris (1972), nº 9, v. 25 - 27 et 47 - 48.

(6) Galand-Pernet, *Recueil*, p. 293-294.

(7) V. Loubignac, *Etude sur le dialecte berbère des Zaian et des Ait Sgougou*, Paris, 1924, nº LXIX, p. 385

(8) **R'ays** est le terme berbère de la région pour désigner le poète ambulant qui chante ses oeuvres ou celles de ses devanciers ("trouveur" dans ma traduction du poème et dans mon propre texte). Voir ci-dessous pour la valeur du terme en face des composés avec **amarg** "chant, poème, poésie".
(9) Galand-Pernet, *Recueil*, n° 38, p. 128 - 131; 293 - 298. Dans ma traduction en français, qui essaie de rendre au moins une partie des allitérations, j'ai utilisé également l'assonance comme procédé de rappel et de mise en relief, bien que ce procédé ne se trouve pas dans le texte berbère, en raison de la différence des systèmes phonétiques.
(10) Pour une valeur expressive d'un mode d'articulation, voir des exemples concernant la série des emphatiques dans Galand-Pernet, "Emphase et expressivité: l'opposition **j-j'** en berbère (Maroc du Sud)", dans *Communications et rapports du ler Congrès international de dialectologie générale. Louvain Bruxelles 1960*, Louvain 1965, p. 39 - 47.
(11) Mouloud Mammeri, *Poèmes kabyles anciens*, Paris, 1980, n° 67, *agemmay*; v. pp. 214 - 221; M. Mammeri indique (p. 17, 18) qu'il est difficile de proposer des dates précises pour l'époque à laquelle vivait ce poète (XVIIe ou XVIIIe siècle?).
(12) Mouloud Mammeri, *Les isefra, poèmes de Si Mohand-ou-Mhand*, Paris, 1969, p. 259, 243, 145, 357.
(13) Galand-Pernet, *Recueil*, n° 31, v. 11 - 12.
(14) Voir notamment Galand-Pernet, *Recueil*, texte n° 14 et notes p. 214 - 215, texte contemporain et références à un traité religieux du XVIIIe siècle.
(15) On pourra comparer aussi, pour l'utilisation des motifs, à titre d'exemples parmi les poèmes profanes recueillis par Hans Stumme à la fin du siècle dernier, les poèmes U et Z, *Dichtkunst und Gedichte der Schluh'*, Leipzig, 1895, p. 50 - 53, 54 - 55.

Resümee der Redaktion:

In ihrer denkwürdigen Arbeit "Der Buchstabe in der Thematik berberischer Gedichte" untersucht Frau Dr. Paulette Galand jene berberischen Gedichte, die Lettern des Alphabets in symbolischer oder direkter Form verwenden, auf sie anspielen etc. Man kennt dies schon aus der altarabischen Dichtung, ja Ansätze dazu gab es schon in den hellenistischen Dichtungen. Sie zitiert aus dem südlichen Marokko ein berberisches Gedicht, in dem die Geliebte mit allen möglichen Vergleichen gefeiert wird; am Ende wird ihr kleiner Mund besungen, der den feinen Schriftspuren eines Schreibers ähnelt. Dr. Galand analysiert ein Gedicht - sie zeichnete es 1964 auf - in dem jedem Buchstabennamen ein Ausruf in Form eines Satzes zugeordnet wird; da kommen natürlich Liebes-

gedanken nicht zu kurz. Unter "b", als Buchstabenname "bi", heißt es etwa: "Sagen wir bi: Ich habe Vater und Mutter für die Meine verlassen und die Liebe meiner Schönen". In der Durchführung zeigt sich das Vorbild arabischer Poesie. Solche Gedichte gehören in die Welt mnemotechnischer Hilfen, alphabetischer Merkgedichte. Das schließt einen Unterhaltungswert solcher Gedichte natürlich nicht aus, eben so wenig einen literarischen oder volkskundlichen Wert. Andere Gedichte verraten einen Namen in Form eines Akrostichons. Natürlich erscheinen in diesen "Buchstabengedichten" auch allgemeinere Motive; so kann der Dichter seine Leidenschaft nicht nur für die Liebe, sondern für die Dichtung kundgeben. Dies bedeutet einen Zustand jenseits der bloßen Vernunft, was durch das Verbum "sad" = rasen ausgedrückt wird, in eben dem Sinne, in dem Platon Dichterisches als göttliche Raserei bezeichnet. HST