

APPROCHE LINGUISTIQUE D'UN TEXTE RIFAIN DU POÈTE AHMED ZIANI

par

Mohammed Serhoual

La présente étude va porter sur un texte poétique écrit par Ahmed Ziani intitulé *ad ariy g wzru* «J'écrirai dans la rocaille». Ce poème est tiré d'un recueil portant le même titre et il a fait l'objet de deux publications distinctes durant la même année, en 1993. La première à Utrecht, au Pays-Bas ; la seconde au Maroc, écrite en graphie arabe. Le texte se trouve au début du recueil de l'édition marocaine (page 5). Cette approche est consacrée à l'analyse linguistique et poétique du titre choisi par le poète pour l'un de ses poèmes ; il est choisi également pour l'ensemble du recueil. Je vais essayer de dégager la littérarité du titre et celle du poème.

I. À PROPOS DU TITRE

Ce titre se présente sous forme d'une phrase simple dotée d'une préposition introduisant un complément circonstanciel de lieu. Il est composé de quatre monèmes : *ad-* *ariy-* *g-* *wzru*. Le premier et le troisième *ad-* et *g-* sont des morphèmes grammaticaux, le troisième et le dernier sont des items lexicaux à sens plein *ariy* et *wzru*.

ad *ari-γ* *g* *wzru*

particule du futur (proche) écrire-je dans la rocaille (ét. d'annex.)

« J'écrirai dans la rocaille »

La particule *ad* a une valeur de futur exprimant une action proche, une action qui va se réaliser dans l'immédiat ; elle a une valeur aspectuelle qu'on peut rendre par «J'écrirai ou plutôt je vais écrire». Il s'agit donc d'une action qui est envisagée dans son aspect inchoatif, le début d'une action qui va progresser.

La particule *g* provient, par assimilation, de la préposition *di* «dans», en

contact avec un terme à initiale vocalique *a-*, *i-*, *u-* ; cette préposition apparaît sous la forme de *deg* qui, à son tour se transforme en *g^w* ou *g*, par aphérèse, c'est le cas ici dans le texte du poète Ahmed Ziani. Autres exemples en dehors du texte : *deg waman* < *g waman* « dans l'eau » ; *deg wur* < *g^h g ur* « dans le cœur ».

Le verbe *ari-γ* a un sens premier « écrire » et un sens second « graver » introduit justement par la préposition *g* < *di* « dans »¹ ; le *-γ* suffixé au verbe est un pronom sujet de 1^{re} personne. Ce verbe prépositionnel signifie « graver » ; il s'agit donc d'une écriture gravée ; une écriture lente, de longue haleine, soignée, faite avec goût et art. Une écriture pour mémoire et pour la mémoire. L'écriture est une arme destinée aux admirateurs et aux ennemis de la langue et de la culture amazighes. Une écriture destinée à immortaliser une langue, à pérenniser une culture afin que les autres sachent que le poète a écrit quelque chose pour les générations futures, soumises à la piraterie linguistique et culturelle, générations dont on veut tronquer la mémoire. Il écrit ; il appartient donc à une race de ceux qui écrivent malgré les jugements de valeur collés à l'oralité dans laquelle elle est séquestrée ; l'oralité n'est pas une fatalité. L'écriture est inventée pour pallier la mémoire oublieuse. D'ailleurs le terme de *izedjifen* « têtes » au pluriel, peut être doublement interprété. Il a une première signification métonymique désignant des personnes, ex. : *bettan h izedjifen* « ils divisent par tête » ; une seconde signification ayant trait au sens de mémoire ; la tête est le siège de la mémoire, la faculté de la conservation ; elle est aussi le siège de la pensée.

Cependant la graphie à utiliser – arabe, latine ou tefinaghe ? – n'est pas mentionnée par le poète. Elle relève du non-dit bien que le choix de tel ou telle écriture est une question qui est à l'ordre du jour et posée avec acuité².

Le mot *wzru*³ provient de *azru*, le *a-* initial marque l'état libre, le *w-*, l'état d'annexion, terme qui se rend en français par « pierre ; rocher ; roc ; rocaille » tous ces équivalents se valent. *azru* s'oppose dans ce contexte à *akal* c'est-à-

1. L'acte d'écrire dans est une tradition déjà fort ancienne ; on peut écrire sur un œuf pour quelqu'un qui a un accès de fièvre. Le taleb utilise un calame (en roseau) trempé dans de l'encre de laine (ssmeq). Cette écriture est diluée dans de l'eau que le patient boira ; c'est donc une écriture thérapeutique. L'acte d'écrire peut s'effectuer sur une omoplate (d'animal, celle d'un bélier, par ex.) pour faire des incantations ou pour exorciser des êtres maléfiques ; c'est une écriture divinatoire ou de conjuration. Nous relevons cet emploi du verbe *écrire dans* en poésie orale des Izennayen (Rif) ; il s'agit d'une écriture épistolaire et amoureuse. On était toujours prêt à écrire sur n'importe quoi, peu importe le support pourvu qu'on écrive :

turay-i lmuhibbet g wafer n zitun

« elle m'a écrit l'amour dans des feuilles d'olivier »

(Cf. Justinard, *Manuel de berbère marocain (dialecte rifain)*, Paris : Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1926, p. 56) ; ou encore :

aq ariy g wafar ufarettu

« j'écrirai sur l'aile du papillon ».

2. Finalement c'est la graphie tefinaghe qui a été retenue et ce choix a été loin d'être unanime.

3. Quand il s'agit de gras, c'est nous qui soulignons.

LE TEXTE:
aḍ ariḡ g wzru

- 1 *aḍ ariḡ g wzru war imeḥḥi*
- 2 *aḍ ariḡ awar g izeḡifen aḍ immeysi*
- 3 *awar ḍ amedduker zeggami ḡiḡ zi temzi*
- 4 *awar am uḡeddu di rramet-inu iḡmi*
- 5 *ṭḍey-ṭ id zeg^ mma swiḡ-ṭ tisessi*
- 6 *sriḡ-ṭ d hellalura isuḍs-ayi d asiymi*
- 7 *ṭyenji-ṭ Hniya ḍ Xedduj zi mermi*
- 8 *ḡennjen-t deg wuraren iṣten ak tenḡni*
- 9 *ennjen-t ṭiyuyawin g ibriden n reraṣi*
- 10 *a ṭarrey illulleṣ amaṣnaw taziri*
- 11 *am waman n tara itazzren deg ijdi*
- 12 *aḍ ariḡ z uzermaḍ aḍ ariḡ s ufusi*
- 13 *mara ṭexsed ra ṣṣek yasidi ari akiḍi*
- 14 *a nari ṭarifeṣt ralla truḥ a teḡri*
- 15 *a nari ṭamaziṭt valla truḥ a teḡri*

TRADUCTION
J'écirai dans un rocher

- 1 J'écirai dans un rocher pour l'éternité
- 2 J'écirai un discours destiné à des esprits pour qu'il soit capté
- 3 La langue est amie depuis mon enfance
- 4 La langue telle une tige/un rameau épanouie en moi
- 5 Je l'ai têtée de ma mère je l'ai bue
- 6 Je l'ai enregistrée en tant que chant de la berceuse
- 7 Keddouj et Hniya l'ont chantée depuis longtemps
- 8 Elles l'ont entonnée durant les fêtes de noce
- 9 Des couples l'ont chantée sur les chemins menant aux vergers
- 10 Je l'a rendrai étincelante tel un clair de lune
- 11 Comme l'eau de source traversant les sables
- 12 J'écirai de la main gauche et de la main droite
- 13 Si le cœur t'en dit, Cher Monsieur, prends part à cette entreprise
- 14 Nous écrivons la très chère tarift, la bien-aimée, en voie d'extinction
- 15 Nous écrivons la très chère tamaright, la bien-aimée, en dés-astre

Translittération et traduction : Mohammed SERHOUAL

dire à la terre ou plutôt à la motte de terre (*buarres*) à cause de sa fragilité ou plutôt sa friabilité. Mais *azru* est utilisé par métonymie signifiant la terre avec toutes les connotations affectives et culturelles que comporte ce terme : la terre est notre mère nourricière ; la terre est l'espace des racines et des origines. Et tuer une langue, c'est tuer une vie, tuer des êtres jusque dans leurs propres racines.

Le terme *azru* devient un symbole extrêmement fort qui connote la solidité, la robustesse et la fermeté. Et pour le poète, c'est un symbole de volonté, de persévérance et de ténacité qui atteint une dimension de l'écriture obsessionnelle pour affirmer une Identité longtemps bafouée chez elle, dans son propre terroir ; écriture dans et pour le terroir dirions-nous au sens propre du terme. Une écriture en hommage à cette terre bien-aimée, témoin oculaire qui a vu naître cette langue ; la terre et la langue sont à l'unisson. Nous verrons par la suite, dans le texte, la justification du poète et le pourquoi de sa création poétique.

La terre, bien que chérie, est friable. Écrire *dans* la rocaille – et non *sur*⁴, à cause du contresens apporté par une traduction imprécise ; la traduction est parfois trahison, c'est le cas de le dire ici. Écrire est donc une activité qui nécessite patience et constance, une écriture réfléchie et appesantie qui n'a rien de fougueux ; ce n'est pas de la rhétorique ornementale, ni de la grandiloquence, ni de l'affectation ; elle est le fruit d'un effort mental et d'une santé intellectuelle en plein épanouissement, dans sa plénitude malgré l'effort cérébral. Elle exige une volonté d'acier pour *sillonner* comme dirait Baudelaire (Cf. *Les Fleurs du Mal*) dans *Élévation*.

La rocaille relève du naturel alors que l'écriture est foncièrement culturelle, il s'agit d'une association, d'une union, entre le naturel et le culturel qui sont en osmose, un transvasement des deux domaines. Revendication que le poète ne dit pas, mais il la concrétise par l'acte d'écrire dans la rocaille puisque l'occasion d'écrire sa langue maternelle sur son « cahier d'écolier » ne lui a jamais été offerte, langue qu'il n'a jamais lue, ni appris non plus dans nul manuel scolaire, étatique ou institutionnel. Elle est sans supports : ni support scriptural, ni support visuel. Le poète lance un défi – à la rifaine, dirions nous – à cause du blocage de l'Institution. Le seul espace qui s'offre à lui sans la moindre résistance, ni le moindre refus est l'espace rocailleux, un véritable ersatz, faute de mieux. Le poète coule sa pensée dans la matière minérale. Écriture sobre et concise mais solennelle et majestueuse. Écriture gravée sur pierre afin qu'elle soit durable et perpétuée. Le poète fait œuvre de lithographe. C'est une écriture-refuge taillée dans le roc des grands espaces libres et solitaires, à l'abri de toute censure ; taillée en rase campagne ; taillée dans les terrains vagues, dans les plaines nues ; taillée enfin dans les monts retirés qui sauvegardent

4. Le verbe *écrire* nécessite la préposition *di* < *deg* < *g* « dans » ; *ari x* « écrire sur » introduit une autre nuance sémantique : *itari x ttabra* « il écrit sur la table »

jalousement la langue pure du terroir. Le roc pourrait être un symbole pour désigner les montagnes. Écrire n'importe où.

Le terme de *azru* ne peut passer inaperçu, vu les significations inhérentes à son contenu sémantique. Voici quelques expressions d'usage courant relatives à ce terme ; elles sont ancrées dans l'imaginaire collectif ; elles illustrent la dureté et la fermeté de la pierre, la persévérance, la ténacité et la lutte acharnée de l'homme pour subsister et pour apprivoiser la nature :

- *itarezza azru iteyzaz min day-s* « il casse la pierre et croque ce qu'il y a dedans ».
- *ijebbed nnhar-nnes zeg wzru* « il tire son salaire journalier de la pierre, il trime pour gagner sa vie ».
- *nnjem itadef deg wzru ieeddu*⁵ « le gazon des prés transperce la pierre et passe outre ».

Ziani veut creuser profondément dans l'espace rocailleux, il veut aussi creuser profondément dans le temps afin de ne pas oublier le legs du passé, un patrimoine noble hérité des ancêtres ; temps et espace en fusion, en symbiose pour montrer aux générations futures, aux descendants que les ascendants n'ont jamais été amnésiques. L'écriture est mise en forme dans le roc et non pas sur la page ; cette dernière n'est pas toujours à l'abri des vicissitudes et des actes de barbarie et de vandalisme. Voyons rapidement ce qu'en disent d'autres poètes comme Baudelaire qui préfère la métaphore exprimée par le verbe *sillonner* au sens de creuser la terre :

*Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillannes gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté (Cf. Élévation, strophe 2).*

ou Eluard qui utilise carrément le verbe *écrire* suivi toujours du locatif *sur* et pas une seule fois la préposition *dans* ; il préfère écrire *sur* la pierre :

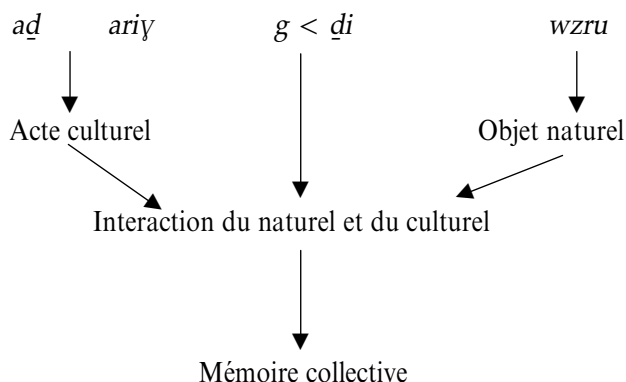
Sur toutes les pages lues
Sur toutes les pages blanches
Pierre sang papier ou cendre
J'écris ton nom (Cf. *Liberté*, Gallimard, éditeur).

C'est par le biais de l'écriture que nous pouvons contribuer à la sauvegarde de cette culture érodée et qui fait face aux intempéries. C'est pourquoi l'écriture dans le rocher s'impose plus que jamais et prend toute son impor-

5. Ces expressions idiomatiques sont tirées de notre *Dictionnaire tarifit-français*, thèse de Doctorat d'État.

tance pour prendre une dimension anthropologique. Ainsi l'écriture du poète Ahmed Ziani est promue au rang d'une œuvre anthropologique. L'acte d'écrire est également une entreprise mnémotechnique. L'écriture arrête le temps et le transpose dans l'espace de la pierre choisie par le poète comme lieu d'élection pour sa poésie rupestre.

Pour montrer comment l'écriture zianienne veut préserver le patrimoine culturel amazigh, voyons le schéma suivant :



Donc le poète n'a pas une seule raison pour écrire dans la rocaïlle, il y en a plusieurs ; elles sont multiples. Le fait de se contenter d'une seule raison est appauvrissant pour le titre et pour le recueil. Le titre est évocateur, dense et allusif ; le travail du déchiffrement se fait en profondeur.

Conclusion sur le titre

Ce choix est donc doublement intéressant en tant que titre inaugural du poème et en tant que titre de l'ensemble poétique. Titre choisi pour un poème d'ouverture, un poème préliminaire ; il est choisi également comme titre pour l'ensemble du recueil, vu sa densité et sa charge sémantique. Le titre est un outil de balisage, c'est un élément signalétique fournissant des indications sémantiques polysémiques et condensées sur le recueil ⁶ ; une écriture qui n'a rien de publicitaire, ce n'est pas une réclame pour la vente mais surtout une invitation à la lecture, une invitation à un voyage poétique avec l'auteur à la quête d'une langue et d'une culture ; voyage en amont pour se ressourcer, pour retrouver le paradis de la langue. Le titre véhicule un message que le poète transmet à un lecteur potentiel capable de déchiffrer ce code ; le lecteur doit donc être imbu de

6. La plupart des titres qui ont suscité l'intérêt de la critique sont ceux qui s'inscrivent en faux contre une norme. (Cf. H. Aïdouni, *L'écriture carnavalesque, essai sur le parataxe*, Association des Activités Sociales et Culturelles de la Faculté des Lettres de Tétouan et l'Institut Français de Tétouan, 1996, p. 18).

cette culture afin que les connotations culturelles ne lui échappent pas et pour qu'il ne reste pas à la surface du texte.

Baudelaire n'a-t-il pas choisi le titre d'une section qu'il a généralisé à la totalité de son recueil poétique, *Les Fleurs du Mal*?

II. À PROPOS DU TEXTE

Il s'agit encore une fois d'un texte liminaire, inaugural – passage à l'écrit oblige – du recueil dans sa totalité, par rapport à la structure d'ensemble étant donné qu'il est précédé d'un texte non titré donné comme préambule. *aḍ ariḡ wzru* est composé de quinze vers rimant en -i, exemple v.¹ ⁷ *imeḥḥi* «être effacé» / v.² *immiysi* «être pris, au fig. ; être retenu (de mémoire).

Ce texte nous rappelle l'écriture poétique moderne d'Apollinaire ou d'Eluard dénuée de signes de ponctuation. La poésie zianienne est conçue, avant tout, comme un rythme. Elle est dite par le poète avant d'être transcrite, nous informe M. R. Otten⁸. Mais en dépit de cette typographie, on pourrait structurer ce texte de la façon suivante compte tenu des configurations syntaxiques et des unités de sens :

v.¹- 2 : *aḍ ariḡ*

v.³ – 4 : *awal*

vv. 5-6-7-8-9 : *tḍey-t; sriḡ-t; tḡenj-it; ḡenjen-t; ḡenjen-t*

vv. 10 – 11-12 : *a t arrey*

vv. 13-14-15 : *mara tḡhs-d...* (jusqu'à la fin).

Cette forme dégagée n'est pas la seule ; une autre organisation du texte est possible, elle tiendrait compte de la distribution des pronoms personnels : je, tu, il, ils, etc. Le texte est rebelle à tout systématisation et à toute rigidité.

Les deux premiers vers du début :

v.¹ *aḍ ariḡ* *g* *wzru* *war imeḥḥi*

J'écirai dans la rocaille il (le discours) ne s'effacera pas

v.² *aḍ ariḡ* *awar* *g* *izedjifen* *aḍ* *immiysi*

J'écirai une parole dans les têtes pour qu'elle soit retenue

7. Les vers sont numérotés de 1 à 15.

8. Cf. Quelques caractéristiques de la poésie des poètes rifains aux Pays-Bas, in *La recherche au service du développement. Actes de la 3^e rencontre universitaire maroco-néerlandaise*. Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Rabat, Série Colloques et Séminaires, n° 22, 1992, p. 156.

ouvrent le poème par la formule *aḍ ariy* («je vais écrire») mise en vedette et réitérée par deux fois pour lui donner toute son importance, à cette entreprise inaugurale, à l'acte d'écrire. Ensuite notons la simple substitution paradigmatique (v.₁ *azru* «pierre» / v.₂ *izedjifen* «têtes»; v.₁ *imeḥḥi* / v.₂ *immiysi*) qui sont mis en parallèle; ce qui donne du poids aux deux vers du début, pour marquer le passage d'une langue à tradition orale à une langue scripturaire. Le vers 1 est au mode négatif v.₁ *war imeḥḥi* «il ne s'effacera pas»; le vers 2 au mode affirmatif v.₂ *aḍ immiysi* «il sera pris (dans la tête), il sera retenu (de tête)». La rime intérieure est présente dans ces deux vers puisque les deux termes *war* (négatif) et *awal* «parole» riment ensemble.

C'est une écriture taillée dans la pierre, elle est ineffaçable. Au vers 1 le verbe *aḍ ariy* «j'écirai» est employé par deux fois et sans complément d'objet direct (pour tenir le lecteur en suspens? pour créer un rythme? ou les deux à la fois?); le verbe *ari* est suivi d'un locatif *g wzru* «dans la pierre». Et ce n'est qu'au vers 2 que le mot-clé *awar* < *awal*, d'ailleurs très polysémique en tamazight d'une manière générale; il signifie, bien sûr, entre autres, poésie dans ce contexte-là. Et c'est ce même mot *awal* qui assure la cohésion de la deuxième partie:

v.₃ *awal* *ḍ* *amedduker zegg^wami djiy zi temzi*

la poésie est (mon) amie depuis que j'existe, depuis l'enfance

v.₄ *awal* *am* *uyeddu ḍi rramet – inu yḥmi*

la poésie comme une tige/un rameau en – corps – de-moi croît

la poésie est semblable à une tige (ou un rameau) qui croît en mon corps s'épanouit/en moi/en mon for intérieur.

Deux images à signaler: la première est une métaphore introduite par la particule prédicative *ḍ* (v.₃ *awal ḍ amedduker* «la parole est amie»); la seconde par *am* «comme» exprimant la comparaison; l'une personnifie la parole: elle notre amie, elle nous est familière; l'autre renvoie au monde végétal (v.₄ *ayeddu* «tige; rameau»).

La poésie ou la parole poétique est innée, depuis l'enfance du poète; cette innéité de la parole poétique s'épanouit en lui à la manière d'un végétal qui croît et fleurit. Cette idée ayant trait à la parole nous rappelle la célèbre dichotomie chomskyenne: la compétence et la performance, la première est innée, la seconde acquise. Ce qui est une autre justification pour écrire dans sa langue maternelle.

La troisième partie, la plus développée s'étend sur cinq vers (du vers 5 au vers 9):

v.₅ *tḍey-t* *zeg^o gemma* *swiy-t* *t[^] tisessi* ⁹

9. Ce nom d'action, suivant le verbe de la même famille (*tisessi*, *swiy*), sert à l'insistance ou à la «mise en relief expressive» (Cf. R. Kahlouche, Aménagement linguistique en berbère: quelle

je l'ai tétée de/dans ma mère ; je l'ai bue indubitablement
v.6 *sriy-t d hellararu iṣuḍṣ-ayi d aseymi*
je l'ai entendue comme bercement qui me faisait dormir quand j'étais nourrisson
v.7 *tyennj-it hniyya d ḥedduj zi mermi*
elle a été chantée par Hniya et Kheddouj depuis fort longtemps
v.8 *yennjen-t deg wuraren iten ak tenneymi*
elles l'ont chantée à l'occasion des fêtes de noce l'une avec l'autre
v.9 *yennjen-t tiyuyawin g ybridēn n rēraṣi*

l'ont chantée des couples sur des chemins menant à des jardins potagers et à des vergers.

Cette 3^e partie se caractérise par l'énumération de cinq actions verbales :

v.5 *tḍey-t* « je l' (la parole, la poésie) ai tétée » ; v.6 *sriy-t* « je l'ai entendue » ;
v.7 *tyennj-it* « elle l'a chantée » ; v.8-9 *yennjen-t* « ils l'ont chantée ».

L'expansion syntaxique des cinq vers, fondée sur la variation, n'est ni monotone ni monocorde ; la phrase se dessine comme une période et dote cette partie d'une certaine autonomie syntaxique et sémantique malgré l'absence de la ponctuation. Elle fait preuve de jeux de parallélismes introduits graduellement et insensiblement ; ce qui encore une fois une marque de subtilité et d'originalité du style poétique de A. Ziani.

Cette parole est viscéralement la sienne ; c'est la/sa langue maternelle qu' il a tétée au sein maternel ; langue qu'il a dans le sang qui coule dans ses veines, ce même sang est nourri du lait de sa mère ; le poète a également été bercé au rythme de chansons maternelles avant de s'endormir dès son jeune âge, depuis sa naissance. Cette parole est chantée en duo par des filles nubiles et par de jeunes femmes mariées, à l'occasion de fêtes de noce. Elles se sont échangées des paroles rythmées durant les fêtes depuis fort longtemps. Ces paroles sont également chantées par des couples sur des chemins conduisant aux jardins potagers et sur les sentiers des amants menant aux vergers. Notons au passage le ton et le décor romantiques suggérés par le poète : sentiers solitaires, verdure des jardins potagers et des vergers qui sont d'autres symboles – en filigrane – de la sérénité et de la fécondité de la terre et des êtres.

La poésie est chant ; elle est, avant tout, chantée, en solo, en duo et en polyphonie.

Le mot choisi v.9 *tiyuyawin* « couples » est un terme euphémique, il est utilisé à la place d'un autre comme *amants* par exemple ; il connote la pudeur qui est de règle chez notre poète et qui n'est pas étrange à son milieu

attitude prendre à l'égard de l'emprunt ? in *L'enseignement/ Apprentissage de l'amazighe. Expériences, problématique et perspectives. Actes de la 5^e rencontre 26/27/28 juillet 1996 ; Association de l'Université d'Agadir, 1999, p. 120.*

socio-culturel. La pudeur est une marque de respect et de noblesse. Ces paroles chantées, cette poésie fait partie de la langue commune appartenant à toute une communauté linguistique, nous insinue le poète avec tact et délicatesse. Ces paroles, ces chants, cette langue appartiennent à tout un peuple : hommes, femmes et enfants ; ce qui est un autre argument pour fixer cette langue par l'écriture, en lui assurant ce passage à l'écrit dans la sérénité et par le travail de la création poétique. Cette langue est non seulement la propriété du poète mais elle appartient à toute une communauté. La flexion verbale du verbe vv.7-8-9 *yennej* « chanter » est une preuve indéniable. Ce qui justifie la revendication de la langue maternelle par le poète. C'est son bain sonore ambiant dans lequel il a grandi avec son entourage, avec les siens. C'est une langue chantée.

v. 10	<i>aṭ arrey</i>	<i>illulle</i>	<i>amanaw</i>	<i>ṭaziri</i>
	je le rendrai	éclatant	comme	un clair de lune

Le vers 10 est capital dans la mesure où le *je* du poète émerge de nouveau, il revient pour nous annoncer qu'il transformera ce discours en lui rendant son lustre et sa brillance, comme des verres lavés, ayant retrouvé leur limpidité et leur transparence. Une brillance semblable au clair de lune. Cette métaphore du haut, métaphore céleste ou plutôt lunaire connote également l'idée de splendeur et de gloire. Donc le poète, par la magie du verbe de sa langue maternelle, a réussi à promouvoir la poésie amazighe à un rang supérieur en lui donnant ses lettres de noblesse.

À cette métaphore du haut succède une métaphore du bas :

v.11	<i>am</i>	<i>waman</i>	<i>itazzren</i>	<i>deg</i>	<i>ijdi</i>
	comme	l'eau (qui)	coule	dans	le sable

Elle est empruntée à l'élément liquide (*aman* « eau ») et au domaine minéral (*ijdi* « sable »), cette eau est limpide, vitale et fertilisante ; elle coule sur/dans le sable doré, comme l'eau de roche. La limpidité, la vitalité et la fertilité de l'acte poétique se manifeste à l'état pur, originel et original. Le poète est bien capable de métamorphoser son monde à lui, par sa fécondité poétique et par son imagination créatrice.

Il est avide d'écrire, il ressent une soif qu'il voudrait assouvir par l'écriture poétique ; c'est pourquoi l'écriture poétique zianienne se fait des deux mains :

v.12	<i>aḍ ariy</i>	<i>s</i>	<i>uzermaḍ</i>	<i>aḍ ariy</i>	<i>s</i>	<i>ufusi</i>
	j'écirai	de	la main gauche ; j'écirai	de	la main droite	

pour l'assouvissement et pour le récupération ou le rattrapage du temps perdu, faute de fixation scripturale. L'acte d'écrire chez M. Ahmed Ziani embrasse l'écriture dans sa totalité, il prend l'écriture poétique à bras-le-corps pour se ressourcer et pour se réconcilier avec lui-même et pour retrouver son identité

évanescente. C'est pourquoi l'inspiration poétique devient, chez lui, de plus en plus intense, aisée et généreuse¹⁰.

Avant de clore son texte poétique, A. Ziani s'adresse au lecteur, dans les trois derniers vers :

v.₁₃ *mara tēhsed ra ek a sidi, ari akidi*

si tu veux, toi aussi cher Monsieur, écris avec moi (ou écrivons ensemble)

v.₁₄ *a nari tarifeṭ ralla truḥ a tayri*

Nous allons écrire tarifat noble (chérie et respectée¹¹), elle a failli s'éclipser

v.₁₅ *a nari tamaziyt ralla truḥ a teyri*

Nous allons écrire la langue amazighe bien-aimée, elle a failli s'éclipser.

Il s'adresse au lecteur, poète potentiel, pour s'associer à lui et pour épouser sa cause, avec un objectif commun : la défense et l'illustration non seulement de tarifat mais de la langue amazighe abstraction faite de toute aire géographique et dans toute sa variété. Soulignons l'effort fourni par le poète au niveau du lexique dans une invitation à la fois chaude et fervente et pleine de courtoisie véhiculée par le terme v.₁₃ *sidi* « Monsieur » face à v.₁₄ *ralla* « Dame bien aimée, très chère... », terme très polysémique et d'un sémantisme riche qui dénote le respect, la révérence et l'amour teinté d'un accent de regret et de nostalgie, plein de tendresse et de lyrisme pour cette langue en régression. Le verbe v.₁₄₋₁₅ *γri* « s'éclipser, disparaître » s'emploie exclusivement pour le soleil ; le poète lui affecte un emploi nouveau, une densité sémantique nouvelle, qu'on peut considérer comme une autre métaphore astrale, une métaphore vive qu'il ne faudrait pas passer sous silence. Le coucher du soleil est cyclique. La disparition de la langue amazighe, à la manière d'un *astre*, est sans retour. La langue amazighe est en dés-*astre* ; elle s'achemine vers la déchéance ; elle est sur le point de s'en aller définitivement et pour toujours, d'une manière irréversible et irrémédiable. Donc cette langue, qui illumine tout un monde, est en détresse ; elle va disparaître, à la manière du soleil mais sans retour.

Ce même verbe *γri* n'exclut pas d'autres significations qui viennent à l'esprit, par association d'idées, telles que « avaler » dans *seγri*, et *γri* (avec un *r* emphatique) « être révolté (yeux) ». Le désarroi est tel qu'on a l'impression

10. Dans un travail de synthèse, M. R. Otten (*op. cit.* p. 153) interprète le vers 12 de la façon suivante : « il m'est égal que ce soit à l'aide de l'alphabet Latin ou Arabe ». Écrire des deux mains fait penser plutôt à une poésie épique consacrée à Sidi Mohammed Amezzyan citée par sa fille et pastichée par A. Ziani :

sidi muhend amezzyan...

Sidi Muhend Amezzyan

iaten s uzemaḍ iteawad s ufusi

combat de la main gauche et de la main droite

(Cf. Omar Cadi, *La poésie des Rifains durant le Protectorat* [en arabe], Mémoire de licence, Université de Tétouan, 1992, p. 16).

11. Toute traduction n'est pas satisfaisante dans ce cas précis.

que nous sommes en présence d'une apocalypse linguistique. Le poète tire la sonnette d'alarme ; pourtant, il n'accuse personne. Ainsi, espérons-nous ne pas avoir fait dire au texte ce qu'il n'a pas dit bien que l'ambiguïté et la pluralité des lectures sont des caractéristiques du langage poétique.

Le terme v_{11-12} *ralla* (opposé à v_{13} *sidi*), répété deux fois, est fortement accentué ; il est porteur de connotations poétiques ; il est utilisé à bon escient et donc bien choisi et bien placé. Le terme v_{13} *sidi* désignant toute personne capable d'écrire pour prendre part à la création poétique, puisque en tout homme il y a un poète qui gît. Le poète s'adresse à ses pairs amazighs¹². Cet effort concernant l'usage du lexique apparaît au niveau du rapport d'hyperonymie entretenu par les termes v_{14} *tarifet* « tarift » et v_{15} *tamaziyt* « l'amazigh » par ricochet, la langue amazighe dans sa totalité, d'une manière générale ; tarift fait partie d'un vaste ensemble. Les deux derniers vers sont d'un parallélisme syntaxique rigoureux ; la substitution ne porte que sur ces deux termes (*tarifet* et *tamaziyt*) afin de les focaliser et de les mettre en vedette comme pour la formule initiale du poème *ad ariy* « je vais écrire » au vers 1 devenue *a nari* « nous allons écrire » aux vers 14 et 15. Le poème se clôt sur un acte de naissance de l'écriture collective : Nous allons donc tous écrire la langue amazighe.

Conclusion

ad ariy g wzru est une poésie lyrique à plus d'un titre. Le poète Ahmed Ziani a déjà fait ses preuves par la richesse des registres et par un travail architectonique fait avec soin et équilibre, par le choix d'un vocabulaire à la fois simple et poétique, par le recours à des images qui laissent à penser. Poésie souple et robuste par les séries parallèles qu'elle offre à l'œil et à l'oreille. Poésie qui reste attachée au terroir par le recours à des images du terroir. Poésie sans fanfares, ni envolées lyriques ; poésie réfléchie, assagie, prégnante et savamment construite. Poésie enfin qui assure le passage à l'écrit dans la quiétude et dans la sérénité, sans rupture avec la tradition orale.

MOHAMMED SERHOUAL

Université Abdelmalek Essaâdi, Tétouan (Maroc).

12. Pour réaliser les désirs concernant tarift, les poètes doivent s'unir, parce que « ce sont les fibres qui forment la corde, et ce sont les gouttes qui font sortir les fleuves de leur lit » (Ziani). Cf. R. Otten, *op. cit.* p. 153