



Le discours préfaciel dans l'écriture romanesque en langue kabyle : formes et enjeux

The prefacial discourse in novels written in kabyle language: forms and stakes

Sadi Nabila¹

¹Université Mouloud Mammeri de Tizi Ouzou, Algérie, sadi_mag15@hotmail.fr

Article information

History of the article- Historique de l'article

Received: 03/07/2022

Accepted : 27/09/2022

Published : 31/12/2022

Abstarct

This study is devoted to the analysis of the preface of novels written in kabyle language. The preface is this escort speech tha accompagnies the publication of the literary work. It usually plays the role of mediation between author and reader by providing a certain way of reading and appreciating the work. Nevertheless, it often happens that it goes beyond this function by developing other types of mediation: with the complete work of the author, with the context in which the work was written, etc. This is why this study will show, by analysing about twenty prefaces, how the forms and the stakes of this prefaces evolved according to the evolution of the Kabyle literary field and the positions assumed by the prefacers within this same field.

Keywords: Preface; speech; enunciation; novel; gender.

Résumé

La présente étude se consacre à l'analyse de la préface des romans écrits en langue kabyle. La préface est ce discours qui accompagne la publication de l'œuvre littéraire. Elle joue d'ordinaire la fonction de médiation entre auteur et lecteur en fournissant à ce dernier une certaine manière de lire et d'apprécier l'œuvre qu'elle commente. Néanmoins, il arrive souvent qu'elle outrepassse cette fonction en élaborant d'autres types de médiations : avec l'œuvre complète de l'auteur, avec le contexte d'écriture de l'œuvre, etc. C'est pourquoi il sera question de voir ici, au moyen de l'étude d'une vingtaine de préfaces, comment les formes et les enjeux de celles-ci ont évolué au gré de l'évolution des enjeux du champ littéraire kabyle et des positions qu'assument les préfaciers au sein de ce même champ.

Mots clés : Préface; discours; énonciation; roman; genre.

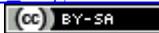
Résumé en tamaziyt

Tazrawt-agi, tbedd yef tesleḍt n tezwarin n wungalen yuran s teqbaylit. Tazwert, d inaw i d-issenkaden aḍris aseklan. Tettili di tazwara n uḍris xas ulama tḥaz fell-as. Di tuget, tazwert, tekkat amek ara d-tessebgen i umeyri amek i ilaq ad iyer d wamek i ilaq ad yegzu aḍris i d-tessenkad. Maca, tezmer ad tefell twuri n tezwert i waya i wakken ad d-tger assayen gar uḍris d wayen yura meḥra umaru, ney gar uḍris d tallit i-deg yettwaru uḍris, atg. Di tezrawt-agi, ad neereḍ ad nesleḍ azal n eecrin n tezwarin akken ad nwali amek i tettbeddil talya d ugbur-nsent ilmend n ubeddel d unerni n unnar aseklan, d umḍiq i tḥfen yimura n tezwarin deg unnar-agi aseklan.

Mots clés: Tazwert; inaw; timenna; ungal; tawsit.

Auteur correspondant : Sadi Nabila, sadi_mag15@hotmail.fr

ISSN: 2170-113X, E-ISSN: 2602-6449,



Published by: Mouloud Mammeri University of Tizi-Ouzou, Algeria



Introduction

La préface est ce discours d'escorte se situant en marge de l'œuvre, souvent placé en préambule bien que rédigé à rebours de l'écriture¹. Elle se présente dans le cas de l'écriture romanesque kabyle sous le nom de *tazwart* « préface/ introduction », *awal yef* « à propos » ou encore *tanekda* « présentation ». N'étant pas forcément une loi du genre, la manifestation de la préface est laissée à la guise du romancier qui peut soit, entreprendre l'écriture d'une préface autographe, en s'érigeant en lecteur de sa propre œuvre ; ou alors, solliciter un tiers pour s'atteler à cette tâche. La préface joue ainsi le rôle de médiation entre auteur et lecteur. Elle met à la disposition de ce dernier les clés d'une bonne lecture en prônant un discours qui fait gage de la qualité de l'œuvre qu'elle recommande, car en un sens, « la préface "réfléchit" le livre » (Cossutta, 2019). Mais cette fonction de médiation qu'assure la préface entre le romancier et le lecteur n'en est qu'une parmi tant d'autres puisqu'en plus de servir régulièrement de transit au texte présenté, elle peut établir des passerelles avec l'œuvre entière de l'auteur ou avec son contexte de production (Cossutta, 2019). Cela s'applique à toute l'activité paratextuelle qui « constitue entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction [...] » (Genette, 2002 : 8). Chaque préface privilégie, donc, l'une de ces médiations au détriment des autres. C'est pourquoi il sera question, ici, au moyen de l'étude d'une vingtaine de préfaces de romans kabyles, de voir comment s'opèrent ces choix au niveau des discours préfaciels. L'objectif est de montrer que les formes véhiculées par ces préfaces dépendent grandement des enjeux qui se jouent au sein du champ littéraire kabyle et des positionnements que les agents de la communication littéraire (romancier/préfacier/lecteur) y occupent.

I. Autorité du préfacier et « fabrique de légitimité² »

La légitimité de toute œuvre littéraire est conditionnée par des instances de consécration qui la font révéler aux yeux des autres. La littérature et le discours critique (au sens large de tout commentaire visant à porter un regard sur une œuvre donnée) s'engagent dans une relation d'interdépendance où, tirant leur survie l'un de l'autre, ils deviennent ainsi la « réciproque "condition littéraire de possibilité" » (Casanova, 2002 : 171). Le discours critique reconstruit, ainsi, la valeur littéraire de l'œuvre et les instances assumant ce discours en deviennent les « consacrats » (Casanova, 2002 : 171). Il arrive parfois même que cette consécration soit tardive et n'intervienne que plusieurs années plus tard après la publication d'une

¹ C'est ce que note H. Mitterand lorsqu'il affirme que « la préface est toujours en réalité une *post-face* ». (Mitterand, 1980 : 23).

² Inspiré du titre de l'article de P. Casanova « Les créateurs de créateurs ou la fabrique de légitimité littéraire ». (Casanova, 2002)

œuvre, une fois son « verdict » littéraire tombé après une quelconque recontextualisation de celle-ci¹. Le commentaire accompagnant l'œuvre n'agit, par conséquent, pas en simple parasite mais devient « une sorte de "certificat" littéraire, lui permettant de circuler et, plus que cela, de bouleverser les hiérarchies existantes » (Casanova, 2002).

La préface est l'une de ces instances participant à la création de cette légitimité littéraire (Bokiba, 1991 : 73). Son objectif est de fournir une validation de l'œuvre discutée en la présentant comme originale d'où sa réinsertion dans le paysage littéraire, parmi ses prédécesseurs et ses contemporains, afin d'en extirper la valeur littéraire. La préface se prononce, donc, généralement en faveur de l'œuvre. Et dans le cas de l'*ungal*, elle est une pratique qui accompagne les débuts de ce genre. Sur les trois romans publiés pendant les années 1980, deux sont dotés d'une préface (*Asfel* de R. Aliche et *Askuti* de S. Sadi). Néanmoins, la légitimité qui peut en découler ne dépend pas seulement des qualités intrinsèques de l'œuvre commentée mais est tout aussi conditionnée par le statut du préfacier. Comme l'énonce P. Casanova : « De la puissance et du prestige du consacrant dépend en effet le degré de légitimité de la consécration » (Casanova, 2002). Ce n'est donc pas anodin que les deux premières préfaces romanesques (de *Asfel* et de *Askuti*) soient signées par M. Mammeri dont la notoriété n'est pas circonscrite à un cercle restreint d'érudits mais intègre la culture commune du large public. Cette distinction est de taille car l'étendu de l'impact d'une préface tient au degré de reconnaissance qu'accorde le lecteur au préfacier. En effet, « le lecteur n'entre dans le jeu de valorisation du discours préfaciel que proportionnellement à la position qu'occupe le préfacier dans sa culture littéraire personnelle » (Bokiba, 1991 : 80). Et M. Mammeri remplit parfaitement cette condition. A la fois romancier de renommée en langue française, linguiste et fervent chercheur en littérature orale, il est à l'intersection de plusieurs champs disciplinaires dont le socle commun est la langue amazighe. La position de M. Mammeri dans le champ littéraire est de premier plan et son seul nom fait autorité et permet le transfert de tout un capital symbolique à l'œuvre préfacée en faisant office de vitrine, de « stratégie publicitaire » (Idt, 1977 : 67). Ce type de profil permet de booster le lancement d'une œuvre en lui refilant des lecteurs potentiels, des lecteurs habitués du préfacier (Idt, 1977 : 67). Une stratégie dont l'*ungal* pouvait grandement tirer profit à un moment où son lectorat n'était pas encore déterminé. C'est donc non sans raison que la majorité des préfaces des *ungal* des années 1980 jusqu'à 2000, soient allographes², autrement dit, signés par un tiers car le capital symbolique y était plus garantie.

Par ailleurs, le recours à ce type de préface, dans le cas de ces deux premiers *ungal*, ne traduit pas seulement une simple course vers la légitimité littéraire. M. Mammeri est acteur de premier plan au sein du cercle d'Alger, au début des années 1970. Le cours de langue berbère qu'il dispensait au

¹ Cela s'applique parfaitement à l'œuvre de B. At Ali dont les réévaluations successives ont en fait une œuvre consacrée.

² Pour certains auteurs, toutes les préfaces sont allographes car l'homme qui produit une œuvre, lorsqu'il s'auto-préface n'est jamais le même, ou plutôt, la situation de communication à partir de laquelle il s'énonce n'est plus la même. (Mitterand, 1980 : 31)

sein de cette université (d'octobre 1965 à juin 1972) fut un noyau qui rassemblait bon nombre d'étudiants militants qui activaient à cette époque dans des cercles de traduction et d'adaptations de pièces théâtrales (Chemakh, 2010: 165). De nombreux noms parmi ceux qui feront partie de la première nomenclature de romanciers de langue kabyle (comme A. Mezdad) ont participé aux travaux de langue menés sous la tutelle de M. Mammeri. Que ce dernier se retrouve à préfacer les romans de R. Alliche et de S. Sadi ou que A. Mezdad préfacer, aussi, le roman de ce dernier n'est qu'une manière de concrétiser ces différents liens de sociabilité ayant été tissés à cette même période. Ces préfaces sont, en réalité, indicatives de cette logique de réseaux³ qui marque de manière plus spécifique les sous-champs littéraires⁴. Cette logique ou ce système d'organisation est une caractéristique des littératures mineures⁵. Davantage une contrainte avant d'être un choix, l'organisation en réseaux émerge dès lors où la prise en charge institutionnelle d'une littérature est absente. Les auteurs se retrouvent ainsi acculés dans une position où ils doivent « créer de toutes pièces les moyens de leur apparition » (Gauvin, 2007: 12). L'action en réseaux devient alors opératoire pour la structuration de ce même sous-champ littéraire. Pour contrer les aspects contraignants de l'écriture et de l'édition en langue kabyle, les liens de sociabilités avant été créés au sein du cercle d'Alger sont retraduits au niveau de l'échange littéraire. Par exemple, Muhend U Yehia édite le premier roman de S. Sadi (*Askuti*) en France, dans la revue *Tafsut*, en 1983, ce qui contraint sa publication en plusieurs parties⁶. Et au niveau des textes liminaires, se préfacer les uns les autres, n'est qu'une manière parmi d'autres de traduire ce système en réseaux. L'entrée en jeu de ce type de structure (notamment dans les années 1970/1980) relègue au second plan l'aspect concurrentiel du champ littéraire⁷ (du moins dans son fonctionnement interne⁸) pour laisser place à une structure d'alliance et de

³ P. Aron ainsi que B. Denis se sont fortement intéressés à la notion de réseau pour expliquer comment une « institution faible » recourt à des modes de sociabilité qui sont souvent disparates et périphériques au champ littéraire dominant, afin de créer les moyens permettant l'existence et l'organisation de cette même institution. La notion de réseau met l'accent sur le « capital relationnel » des agents (qui se traduit par des liens d'amitié ou de connivence) et la manière dont il génère un mode de fonctionnement singulier, propre à ce type d'institution faible (Aron et Denis, 2006 : 16). L'analyse de groupes restreints (comme le cercle d'Alger pendant les années 1970, le groupe d'études berbères pendant les années 1970/1980 et bien d'autres) sous l'angle de la notion de réseau peut se révéler fort intéressant pour une meilleure saisie des modes d'organisation du champ littéraire kabyle pendant cette même période.

⁴ Le sous-champ littéraire est un champ qui se développe à la périphérie d'un champ littéraire dominant mais qui arrive à s'y soustraire pour développer un mode de fonctionnement qui lui est propre (Denis, 2005 : 181-182)

⁵ Il faut noter, toutefois, que « "mineur" ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie) ». (Deleuze et Guattari, 1996 : 33)

⁶ Le même type de sociabilité persiste bien plus tard dans le secteur de l'édition où de nombreux éditeurs achètent et distribuent des ouvrages publiés par d'autres éditeurs (Salhi et Ameziane, 2017 : 311)

⁷ Tout champ littéraire est par définition concurrentiel car en constante course pour l'acquisition du capital symbolique (Bourdieu, 1979)

⁸ C'est ce que notent M. A. Salhi et A. Ameziane à propos du secteur de l'édition en langue amazighe où malgré la nette progression en termes de publications, « le réflexe n'est pas

sociabilité où certains romans, comme *Askuti*, proposent au lecteur deux préfaces : l'une signée par un auteur de renom, M. Mammeri en l'occurrence, et l'autre menée par un compagnon de route, S. Sadi, pouvant témoigner du parcours et de l'investissement du romancier.

Il existe, néanmoins, une hiérarchisation au niveau des instances de légitimation. Le pouvoir de consécration d'une préface ne peut niveler celui d'une instance académique. C'est dans ce sens que P. Casanova parle de « consacrans charismatiques » qui sont souvent des « consacrans consacrés », se manifestant davantage dans l'activité préfacielle dont le degré de consécration généré est circonscrit à leur sphère personnelle. De l'autre côté, il y a les « consacrans institutionnels » faisant partie de l'institution académique, pouvant assurer une certaine pérennité aux œuvres en y consacrant des études ou en les intégrant, par exemple, au sein des programmes scolaires (Casanova, 2002). Dans la tradition littéraire occidentale -française notamment - la relation entretenue par les romanciers avec le secteur académique et universitaire n'est pas toujours de bonne augure (Casanova, 2002). Les premiers optent pour une position libératrice de la création littéraire tandis que les seconds tiennent les principes théoriques comme rouage essentiel à la lecture et à la compréhension des textes. Néanmoins, dans le cas de la préface des *ungal*, le recours à des universitaires pour parrainer ce genre par l'exercice de la préface devient presque une constante à partir des années 2000⁹. S'étant doté de nouvelles données (ouverture de deux départements de langues et cultures amazighes à Tizi Ouzou et Bejaïa et intégration de la langue amazighe dans le milieu scolaire à partir de 1995), le champ littéraire voit émerger de nombreux universitaires spécialisés en littérature amazighe qui ne tardent pas à s'initier à ce type de pratique littéraire. Recourir à des préfaciers universitaires ne fait que renforcer davantage ce certificat de légitimité, ce qui pousse parfois les éditeurs à afficher leur nom en première page de couverture comme pour *Nnig usennan* de Boualem Rabia (préfacé par Salhi Mohand Akli) et *Aecciw n tmess* (préfacé par Saïd Chemakh). Ces « consacrans institutionnels », contribuent pareillement à cette même « fabrique de légitimité » mais nous verrons, dans ce qui va suivre, qu'à ce changement de profil, correspond un changement de posture qui modifie considérablement les contenus et les enjeux de ces textes liminaires.

II. Une scénographie de manifeste au sein des premières préfaces

A observer les premières préfaces de l'*ungal*, notamment celles des années 1980, on constate qu'elles restent réellement aux « seuils » des textes qu'elles accompagnent. Elles ne semblent pas franchir le pas pour aborder l'œuvre et son univers mais restent presque complètement détachées de l'œuvre commentée. Certaines d'entre-elles, de par la mise en marge du contenu de ces romans, peuvent presque s'ériger en « archi-préface », de

encore à la concurrence entre éditeurs, ni à compter son chiffre d'affaires, mais à la solidarité entre " dominés" ». (Salhi et Ameziane, 2017 : 311)

⁹ De nombreux noms d'universitaires peuvent être cités à l'image de M. A. Salhi, de S. Chemakh, de K. Bouamara, de A. Ameziane, de Z. Meksem (pour les préfaces autographes, pour ce dernier).

nombreux *ungal*. Les deux préfaces de M. Mammeri pour les deux romans *Asfel* et *Askuti* en sont un exemple patent. La référence aux textes en soi demeure très furtive. Si le texte *Askuti* est évoqué à l'occasion de la narration de la naissance du genre romanesque kabyle, la reprise du titre de ce roman dans sa forme plurielle *Iskutiyen* «les scouts» dans le contexte de ce discours en change complètement la valeur pour rappeler l'aspect marginal de l'identité amazighe :

« 3000 n yiseggasen aya nekkni d iskutiyen i ubayur n wiyid, ncennu ccnawi n wiyid, nettmeddiḥ lemdeḥ-nsen, nettwali s wallen-nsen »

« Plus de 3000 ans que nous sommes des scouts au service des autres. Nous chantons les chants des autres, nous reprenons leurs chants élogieux, nous regardons par leurs yeux »

Cette constante au niveau des premières préfaces romanesques laisse entendre qu'il existerait une scénographie particulière au sein de celles-ci. La scénographie s'entend comme « la manière dont le discours construit une représentation de sa propre situation d'énonciation » (Maingueneau, 1996 : 73). Autrement dit, certains textes construisent, par le biais du discours, une scène particulière à partir de laquelle s'opérera la lecture du texte. La scénographie n'est donc pas inhérente au genre du discours mais elle est plutôt une construction que le discours génère et institue.

Pour revenir à ces premières préfaces, la référence au contenu de ces premiers romans y est rare. Le ton idéologique y est tellement prégnant qu'il laisse envisager la possibilité de présence d'une scénographie de manifeste. Ce dernier est réputé pour être un discours « *de domination et d'assujettissement* » promouvant sur la scène l'idée « *du pouvoir de l'art et de la littérature* » (Gleize, 1980 : 13). Il prend place dès lors qu'il y a volonté d'asseoir une vision du monde d'où le recours de la majeure partie des avant-gardes à la technique du manifeste (Scarpetta, 1985: 13). Ce dernier énonce un « programme » (Margantin, 2008 : 15), entreprend un discours orné souvent d'injonctions et de sentences visant à la légitimation de cette même vision du monde. Le manifeste élabore ainsi une sorte de jonction entre « *révolution artistique* » et « *révolution politique et idéologique* ». C'est pourquoi l'engagement reste l'une de ses caractéristiques majeures. C'est cette rhétorique de l'engagement qu'il sera question de relever au sein de ces premières préfaces romanesques.

II.1. Une rhétorique de l'engagement

Bien que la préface soit destinée principalement à accompagner le texte qu'elle commente, elle ne se trouve pas totalement circonscrite à son univers puisque, souvent, elle tisse des liens avec le contexte du texte, autrement dit, « le seuil externe du livre » (Cossutta, 2019 : 2). Elle est même, souvent, le lieu privilégié de l'inscription d'un discours en marge de l'œuvre. Comme le note G. Idt : « En parrainant le préfacé, il lui transmet ce droit, mais en échange, il reçoit de lui une nouvelle occasion de parler » (Idt, 1977 : 67). C'est ce qui se confirme au sein de ces premières préfaces où les références à l'Histoire sont prépondérantes. Ces préfaces sont tantôt, plongées dans l'Histoire antique

des Berbères¹⁰ en brossant un panorama des colonisations successives ayant sévi le peuple berbère, tantôt (le plus souvent) ancrées au cœur du contexte socio-politique ayant entouré la naissance de ce genre au cours des années 1980. C'est le cas de la préface de A. Mezdad pour *Askuti*¹¹ qui sert de réel ancrage de l'histoire de ce roman dans l'Histoire :

« *Gar 1972 d 1982, aṭas i yeḍran : tugdi, tissas, leḥbus, bendayer, ccna, abunyiw, ttaessir, armi yuffeg rrebg i yiles : di 1980 d tafsut n yimaziyen. Ungal-a yewwi-t-id bab-is yef temsalt-agi n tefsut n yimaziyen, asmi teqleb tmurt* » (p.11)

« Beaucoup de choses se sont produites entre 1972 et 1982 : il y avait de la peur, du courage, de la prison, du tambour, des chants, des coups de poing, de la répression jusqu'à ce que les langues se démêlent lors du printemps berbère de 1980. L'auteur aborde cette question du printemps berbère dans son roman, au moment où le pays était bouleversé ».

Les références à l'Histoire servent de préambule à la description de cet univers ambiant ayant accompagné l'émergence de l'écriture romanesque en langue amazighe. Ayant évolué dans des espaces restreints, presque ghettoïsés, il fallait d'abord décrire l'environnement ayant abrité cette pratique littéraire. Le mot *tidet* « vérité », réitéré dans plusieurs préfaces¹², est la figure allégorique de cette quête d'identité bafouée par le secteur politique comme cela peut se lire dans la préface de M. Mammeri pour *Askuti* :

« *Ad d-tifrir tidet ma yella ula d nekkni neawen-itt, ma yella ula d nekkni newwi-d tamacahut-nney akken tella, mačči akken i tt-byan wiyiḍ ney akken i tt-zewwqen* » (p.17)

« La liberté verra le jour si nous l'aidons à y arriver, si nous rapportons nous aussi notre histoire telle qu'elle est et non telle que le veulent les autres ou tel que les autres l'ont tracée »

L'un des « programmes » que mettent en place ces préfaces est, donc, en relation avec la vocation première de cette écriture : la quête de la vérité. Le caractère crucial du passage vers l'écriture en langue amazighe est le point d'orgue de ces préfaces où une trichotomie (Histoire/langue/identité) prend place. Les questions de la langue et de l'identité deviennent inextricablement liées. La première est une problématique essentielle dans toute littérature émergente car celle-ci est souvent véhiculée dans une langue dont le statut

¹⁰ Voir la préface de K. Nait Zerrad pour *Timlilit n tyermiwin* ou de M. Mammeri pour *Askuti*

¹¹ Cette scénographie de manifeste est moins prégnante dans cette préface de A. Mezdad car faisant référence, par moments, à l'univers de l'œuvre néanmoins le ton idéologique sur un fond de militantisme, demeure le fil conducteur principal.

¹² C'est ce que l'on peut lire dans la préface de S. Sadi pour *Iḍ d wass* « *Ma yella netnadi yef tidet di tegnit-a ideg yal yiwen la yeqqar fell-i tebna, ila-ay ad d-nini yiwet n lḥaḡa : Emer Mezdad yusa-d gar wid isersen llsas amenzu n tira n tmaziyt* ». « *Si nous voulons la vérité en ces temps remplis d'égoïsme, nous devons préciser une chose : Amer Mezdad est l'un des pionniers de l'écriture en langue amazighe* »

institutionnel est marginal. C'est sans doute pour cette raison que l'on dénombre très peu de préfaces romanesques en langue française dans l'*ungal*. Certains auteurs ayant eu recours à cette langue pour l'écriture de leur première préface, l'abandonnent très vite pour se reconvertir à la langue amazighe¹³. A travers cette prise de position, on dénote la recherche d'une certaine autonomisation de cette littérature. C'est ainsi que se dessine, au sein de ces préfaces, une « surconscience linguistique » pour reprendre l'expression de L. Gauvin où la langue n'est plus que le simple véhicule d'une littérature mais devient l'enjeu en soi. Cette surconscience survient majoritairement au sein des littératures mineures qui baignent dans un environnement culturel où coexistent plusieurs langues qui ne se nivèlent pas d'un point de vue institutionnel. La problématique de la langue devient alors une question sensible. C'est à ce moment-là qu'« écrire devient alors un véritable "acte de langage", car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un « procès » littéraire plus important que les procédés mis en jeu » (Gauvin, 1999 : 10). L'écriture romanesque en langue kabyle devient, ainsi, le principal argument de la langue, qui est en quelque sorte ennoblie de par son usage dans un genre aussi prestigieux que le roman. C'est ce qui s'entend dans cette préface de A. Mezdad pour *Askuti* qui répond à la polémique qui prévalait autour de la langue amazighe :

« *I widak ibyan ad mħun tamaziyt qqaren mačči d tameslayt, d asqewqew n nnig lkanun, ad sen-nini : ȳret "Askuti"»*

« Pour ceux qui veulent éradiquer la langue amazighe en avançant qu'elle n'est nullement une langue mais de simples bégaiements prononcés autour d'un kanoun, nous leur recommandons de lire Askuti ».

Le contexte des années 1970/1980 a donc fortement conditionné les enjeux des textes liminaires qui sont saisis comme une scène en vue de témoigner de ce contexte historique. Non pas que l'œuvre n'était d'aucun intérêt pour le préfacier mais il fallait déjà préparer l'accueil de cette écriture, en cette langue démunie, longtemps proscrite au niveau des institutions. Les auteurs de ces préfaces, à la manière des manifestes, exposent clairement une certaine idéologie en affirmant leur position dans le champ littéraire par rapport à la question de la langue et de l'identité amazighes.

II.2. Une énonciation collective

Toute préface est par défaut discursive. Elle implique la présence d'une instance énonciatrice s'adressant à un destinataire sur qui elle tente d'avoir une certaine emprise en présentant une manière de recevoir l'œuvre. C'est pourquoi H. Mitterand préfère à la notion de préface celle de « discours préfaciel » (Mitterand, 1980 : 21). Les préfaces de l'*ungal* n'échappent pas à cette règle. Néanmoins, ce qui semble caractériser cette dernière est la présence d'un « nous » dominant car l'énonciation à la première personne du

¹³ C'est le cas de M. Mammeri qui signe la préface de *Asfel* (1981) en langue française puis use de la langue amazighe pour la préface d'*Askuti* (1983)

pluriel est une constante au sein de ces premières préfaces. Est-ce une forme d'euphémisation d'un « je » dissimulé sous les couleurs de la modestie ? Cela ne semble pas être le cas. Il serait plutôt afféré à une « instance collective », caractéristique majeure de tout manifeste (Gleize, 1980 : 14). Celle-ci est même textuellement marquée : « nekni s yimaziyen » comme cela s'observe chez M. Mammeri dans sa préface pour *Askuti*. Lorsque la référence se fait plus subtile, elle prend alors ancrage dans un environnement sociohistorique, aisément reconnaissable comme cela se lit dans la préface de S. Sadi pour *Iḍ d wass* :

« *Ungal-a yebna yef sin wudmawen. Yiwen wudem uy azar di tirga n yidelli. Udem niden yetnawal di tallit n wass-a, d wayen i y-yettraḡun azekka. Yewwi-d yef ubrid i deg i d-nekka* » (p.10).

« Ce roman a deux facettes. L'une prend racine dans le passé. La seconde aborde la période actuelle et ce qui nous attend demain. Ce roman retrace notre cheminement »

Ces ancrages historiques sont accompagnés d'éléments permettant de reconstituer la chronographie à partir de laquelle s'énonce cette scénographie. Il est possible de rencontrer, par exemple, dans les deux préfaces d'*Askuti* signées par M. Mammeri et A. Mezdad, ou bien des datations « *3000 n yiseggasen aya* », « *gar 1972 d 1982* », « *di 1980* », ou alors une caractérisation de ce référent temporel « *asmi teqleb tmurt* » ou une référence explicite à ce moment historique des années 1980 : *tafsut n yimaziyen* « printemps berbère ». Ces nombreux éléments concourent à la définition de cette identité collective en reconstituant un cadre spatio-temporel servant à consolider ce sentiment d'appartenance. Et l'un des maillons forts de cette instance collective, au cours des années 1980 (sur le plan littéraire), est l'auteur. Le préfacier adopte un positionnement dans lequel l'acte d'écrire est représenté en soi comme un aboutissement. L'encouragement et les félicitations sont, alors, de rigueur lorsque l'écrit en langue amazighe débouche sur une publication. C'est ce qui rend, par moments, la préface de l'*ungal* (à la manière d'un manifeste (Gleize, 1980 : 14) destinée davantage aux romanciers qu'aux lecteurs. En effet, dans les champs littéraires dominants, une fois publiés, les textes se concurrencent pour accéder à l'existence littéraire par voie de consécration. Mais dans le cas de l'écriture romanesque en langue kabyle des années 1970/1980 (et même plus tard), l'objectif est déjà d'accéder à la publication *au stricto sensu*. L'aboutissement d'une publication parachève, donc, le parcours du combattant. Cela est aisément observable dans la préface de M. Mammeri pour *Askuti* où le préfacier affiche le nom de ce romancier comme un exemple à suivre. D'autres préfaces s'adressent publiquement à des futurs auteurs potentiels en soulevant la responsabilité de l'écrivain devant l'Histoire comme cela se lit dans le discours de S. Sadi pour *Iḍ d wass* :

« *I limer ad tuḡ tnuddda nney uqbel ad nfak aḍref. D wagi i d aybel-nney* » (p.10)

« Et si notre génération s'éteignait avant que l'on ait fini de tracer le sillon. Tel est notre souci »

Que les préfaciers s'adressent via l'espace qui leur est imparti aux romanciers n'excluent aucunement le lecteur d'un tel échange. Mais quel est donc son profil ? A qui préface-t-on les premiers textes romanesques ? Si la réponse semble aller de soi dans le cadre d'une littérature institutionnalisée, elle pose toutefois problème dans le cas des débuts de l'écriture romanesque en langue kabyle. Comment préfacier le premier texte inaugural d'un genre aux confins d'une littérature qui opère progressivement une transition de l'oralité vers l'écriture ? Comment discuter ce texte ? A partir de quel horizon ? Quel est le profil dressé de ce lecteur au sein de ces premières préfaces romanesques ? La fonction première de toute préface est d'agir sur le lecteur mais pour le faire, il faut d'abord « le situer, et donc le déterminer » (Genette, 2002: 215). Pour la littérature kabyle écrite, on ignore encore tout de ce lecteur potentiel qui n'a connu la langue amazighe que dans son usage oral. Au niveau des préfaces, le statut de ce lecteur prête, toutefois, à équivoque car l'écriture en langue amazighe ainsi que son caractère engagé ne sont pas toujours bien accueillis, notamment au cours des années 1980 où l'action identitaire était en pleine gestation. Pleinement conscient de ce double « lectorat », A. Mezdad anticipe d'emblée la réception qui se fera du texte *Askuti* :

« *Ungal-a mačči deg wigad yettağğan ameyri d asemmađ: llan wid ara yessefreh, llan wid ara isseqreh, deg-sen tuget d at lbaţel, d at n taesirt* » (p.15)

« Ce roman ne laisse pas le lecteur indifférent : il réjouira certains et en blessera d'autres, ils sont pour la plupart les auteurs de l'injustice et de la répression ».

Néanmoins, un autre type de lecteur est interpellé au sein de ces préfaces. Il s'agit du lecteur militant dont l'invocation se fait toujours à la première personne du pluriel dans le but de renforcer cette conscience de groupe. On souligne son implication dans l'histoire, dans l'écriture. Il en est une partie intégrante, un témoin à part entière. C'est ce que met en relief A. Mezdad dans sa préface pour *Askuti* en parlant du romancier :

« *Mačči yef yiman-is kan i yettaru, mi ara yerfed ayanim inecced-ay-d akk amzun d inagan yef wayen yedran d wayen iderrun di tmurt-a* » (p.14).

« Ce romancier n'écrit pas pour parler de lui-même. Lorsqu'il lève sa plume, il nous invite tous à être témoins de ce qui s'est passé et de ce qui est en train de se passer dans ce pays »

Par ailleurs, le rapport du préfacier au lecteur n'est pas toujours un rapport de séduction. Le préfacier n'hésite pas, par moments, à faire violence sur le lecteur, à le responsabiliser lorsqu'il juge sa défaillance. La première fonction de ce lecteur est de « consommer » l'écriture en langue amazighe, en d'autres termes, acquérir un livre en vue de sa lecture. Mais dans la préface posthume de *Tasga n tţlam*, R. Issiakhem blâme ouvertement ce lectorat qui semble complètement absent de la chaîne littéraire, ce qui rend

tout éditeur réticent à la prise en charge éditoriale de la production en langue amazighe :

« Nous en venons à nous demander si les nombreux militants de la cause amazighe et les milliers de manifestants qui défilent lors du printemps berbère ne seraient pas analphabètes »

Le recours à cette scénographie de manifeste par la mise en place d'une rhétorique de l'engagement à laquelle est conjuguée cette énonciation collective sert, en effet, à instaurer un programme bien particulier. Celui-ci vise à préparer l'accueil d'une forme d'écriture nouvelle en lui assignant une vocation singulière, identitaire, dira-t-on. Ce programme devient le seuil à partir duquel est produit un discours, certes souvent en marge de l'œuvre, mais par (et pour) une langue dont il fallait déjà asseoir l'autorité. C'est pourquoi l'énonciation collective, de par son caractère rassembleur, devient la règle générale afin de cimenter davantage cette conscience identitaire et d'impliquer, par ricochet, le lectorat en vue de « provoquer » et de susciter la lecture des textes.

III. Vers une scénographie routinière des préfaces romanesques

Le contenu des préfaces s'est vu modifié au fil des ans, notamment à partir des années 2000. Par moments, elles sont plus narratives¹⁴. On y fait alors référence au parcours du romancier (Préface de A. Ameziane pour *Lwali n udrar*), ou on replace le nouveau venu parmi l'œuvre complète de l'auteur pour en expliquer le cheminement (préface de M. A. Salhi pour le troisième roman de S. Zenia, *Azar n tagut*). Plus intéressant encore, de nombreuses préfaces narrativisent la naissance de l'œuvre préfacée en faisant état de son processus d'écriture, remontant souvent à plusieurs années avant sa date de publication. La préface posthume de R. Issiakhem pour *Tasga n tlam* de S. lamrache témoigne de l'évolution générique de l'œuvre prédestinée au réalisme à n'être qu'une nouvelle. En racontant le parcours de l'œuvre depuis son état de manuscrit, un voile est levé sur l'environnement ayant entravé la publication de cette même œuvre. La préface de M. A. Salhi pour *Nnig usennan* est longuement consacrée aux différentes réécritures et réajustements de ce texte ayant été impulsés par les événements ayant marqué l'espace social : printemps berbère de 1980 et printemps noir de 2001. La préface fournit alors des données importantes en matière d'histoire littéraire. De 1982 (date de la première « ébauche ») à 2008 (date de publication), le roman a connu au total quatre réécritures selon le préfacier. Chacune d'entre-elles fut l'expression d'une période historique tourmentée :

« Ungal-agi, ibeddel udem aḥal d abrid, yal tallit, tefka-as-d cwit seg lqerḥ-is almi immed »

¹⁴ Selon J. Herman, la préface du roman se compose de deux volets : l'un narratif et l'autre rhétorique. Ce dernier se manifeste dès que le discours porte sur le « produit final » où tout un arsenal rhétorique est déployé en vue de défendre la cause du texte commenté. Le volet narratif, quant à lui, se réfère à un état antérieur du texte, à un stade où il n'était encore qu'un manuscrit. (Herman, 2007).

« Ce roman a changé de forme à plusieurs reprises. Chaque période l'a imprégnée un peu de sa douleur jusqu'à son accomplissement »

Progressivement, les préfaces sont devenues de plus en plus axées sur le produit final, c'est-à-dire, le texte en soi. Plus centrées sur la poétique des textes et leurs thématiques, elles dévoilent quelques mécanismes de la création littéraire en proposant d'explorer davantage le seuil interne de l'œuvre. C'est ainsi que A. Ameziane dans sa préface de *Lwali n udrar*, révèle le brio avec lequel B. At Ali a pu mener sa parodie du saint personnage dans son roman. Ou encore M. A. Salhi dans *Azar n tagut* qui expose la manière dont S. Zenia a joué des personnages et de la narration pour l'embellissement de son roman. Par ailleurs, dans cette exploration des caractéristiques intrinsèques des *ungal*, la question de la langue n'a pas cessé d'être entretenue par les préfaciers, bien qu'elle ait revêtu d'autres formes pour se manifester. La langue n'est plus interrogée en tant qu'enjeu identitaire mais plutôt comme procédé, autrement dit, c'est l'acte performatif de la langue qui est discuté. Tendanciellement positive et valorisante, les préfaces n'hésitent pas à saluer le travail effectué par les romanciers sur la langue. Dans la préface de *Ihulfan* de Kaysa Khalifi, K. Bouamara décrit la langue de ce roman en insistant sur le travail fourni par la romancière, à la fois, dans l'intégration des néologismes dans son écriture mais aussi dans son recours à un lexique propre à sa région des Ait-Smail (Béjaia). Dans *Nnig usennan*, M. A. Salhi soulève la beauté de la plume de S. Zenia, jonchée par la reprise de nombreux archaïsmes. La même stratégie de valorisation se lit dans la préface de H. Bilek pour *Adrar ay uccen* de H. Halouane : « Adlis-a ihawec-d s tutlayt fessusen ansayen lqayen n tudert n tmetti taqbaylit [...] / ce livre reprend dans une langue agréable les profondes traditions de la vie au sein de la société kabyle » (p.11). A. Ameziane relève la pureté de la langue de B. At Ali dans *Lwali n udrar* « tameslayt n Beleid At Eli zeddiget am waman/ la langue de Belaid At Ali est aussi pure que l'eau ». Cette surconscience linguistique ne s'est pas donc étiolée au fil des préfaces mais elle y a revêtu de nouvelles formes comme dans cette préface autographe de A. Mezdad pour la réédition de *Iḍ d wass* en 2010, dédiée entièrement à la question de langue. Après avoir annoncé les changements effectués sur le lexique de cette seconde édition, l'auteur affiche une réelle position auctoriale pour avoir fait le tri parmi les règles de notation adoptées lors de la relecture du texte, jugeant certaines inadéquates. Il réitère le processus délicat que représente l'aménagement d'une langue :

« Tameslayt yur-s tanila, yur-s zzuf-ines, yur-s dderz-ines, acu, ur d win n yimdanen. Dderz-nsen nutni, yezmer ad iḍur tanila-ines nettat. Asxuntec aḡas diri-as-t. Tusma, ilaq ad as-yissin bab-is amek ara t-yeldi [...] » (p.09)

« Toute langue a sa propre orientation, son propre fonctionnement, son propre cheminement, différent de celui des hommes. A trop la triturer, cela pourrait lui porter préjudice. Les locuteurs doivent savoir la manier »

Consacrer une préface entière à la langue du roman, à l'occasion de sa relecture (réédition), est révélateur de l'enjeu qu'elle représente au sein de

cette écriture. Le même type de position se lit dans la préface autographe de *Times d waman* de Mhend Akseur où la question de l'aménagement de la langue est la principale raison de l'écriture de ce roman :

« *Iswi amenzu deg tira n wungal-a, d asemyidef n tutlayt i iderrun di tallit tamirant yer tira tamaziyt, iwakken ur tettyimi ara tutlayt tamaziyt d tihkayin kan d tmucuha n at zik* » (p.04)

« L'objectif premier de l'écriture de ce roman est l'intégration de la langue contemporaine dans l'écriture en tamazight pour que cette langue ne soit pas circonscrite aux histoires et aux contes d'antan ».

La question de la langue devient un passage obligatoire à toute préface. La valeur littéraire des romans est directement corrélée au degré de maîtrise de cette langue comme le souligne K. Nait Zerrad dans sa préface de *Timlilit n tyermiwin*:

« *Ungal-ines yur-s yiwen n wazal aseklan meqqren, imi yesseqdec deg-s taqbaylit ifernen, yessaf-itt, yessekcem deg-s awalen imaynuten, yerna yas akken, yezmer umdan ad t-iyer s tefsos* »

« Son roman est d'une valeur remarquable en ayant réhabilité une langue raffinée, épurée. Il y a intégré des néologismes sans que le lecteur n'ait de difficultés à la lecture »

La réhabilitation de ces stratégies de valorisation dans lesquelles la langue ou la poétique des textes sont discutées est un indicateur du passage de la préface vers une scénographie plus routinière, c'est-à-dire, obéissant à une certaine poétique attendue de la préface. Ce revirement est engendré en premier lieu par le profil des préfaciers, majoritairement universitaires. A ce changement de posture au niveau des discours préfaciels correspond un changement du travail énonciatif : on y observe l'émergence du « je »¹⁵ préfaçant. A partir des années 2000, la majeure partie des préfaces sont menées à la première personne, qu'il s'agisse de préface autographe à l'image de celle de Z. Meksem pour son roman *Tabrat n uzekka*, ou de préface allographe comme celle de S. Chemakh pour *Tiziri* de Zohra Aoudia, de R. Bensidhoum pour *Zira* de Massika Touati, de H. Bilek pour *Kawiṭu* de Mourad Zimu, etc. Le « je » préfaçant projette, par la même occasion, l'identité individuelle du préfacier (à travers son profil d'universitaire, de critique littéraire, de romancier, etc.). L'horizon d'attente ne semble plus être le même qu'aux débuts de l'écriture romanesque. Il y a, désormais, une prédisposition à la lecture et à la « consommation » du livre en langue amazighe depuis l'intégration de celle-ci dans le milieu scolaire et l'ouverture des départements de langue et cultures amazighes, formant des centaines de diplômés, tous les ans.

Avec cette modification de l'instance énonciatrice, une autre image du lecteur est projetée. Celui-ci est souvent apostrophé explicitement par son nom « imeyri ». Dans la préface de M. A. Salhi pour *Nnig usennan*, le

¹⁵ Le discours mené à la première personne du singulier n'était pas complètement absent des préfaces des romans des années 1980. Dans la préface de Mezdad pour *Askuti*, il fait surface rapidement pour être vite relayé par un « nous » arpenté tout au long de cette préface.

préfacier s'adresse explicitement au lecteur lorsqu'il décrit les états antérieurs de ce roman, informations nécessaires au protocole de lecture, juge le même préfacer. Dans sa préface autographe pour la réédition de *Iq d wass* en 2010, A. Mezdad octroie explicitement une compétence à la nouvelle génération de lecteurs, supposée être la nouvelle relève : « Ma yella kra deg nxuṣ, ad as-rnun, ma yella kra deg necceḍ ad t-gerrzen/ ils combleront nos lacunes et rattraperont nos bavures » (p.09). Ce type de lecteur ne réagit pas passivement à la lecture de l'œuvre mais arrive à en explorer les moindres reliefs comme cela s'entend dans la préface de S. Chemakh pour *Tiziri* qui octroie au lecteur une réelle capacité d'interprétation des textes :

« *Maca ungal mazal-it d lemri : yalci ad yettban deg-s, ma yella teymert yezgel lemri, imeyri ahat ad tt-id-yaf* » (p.13)

« Ce roman est un véritable miroir : il laisse tout transparaître. S'il y a un recoin qu'il aurait omis de miroiter, le lecteur le décèlera peut-être »

A travers ses différentes interpellations, on peut observer que le préfacer en sait un peu davantage sur le lecteur : la lecture en langue amazighe semble désormais une pratique enclenchée. C'est plutôt un lecteur averti qu'on interpelle, un lecteur ayant une capacité d'appréciation des qualités esthétiques des romans d'où le recours des préfaciers à l'exposition des qualités poétiques, thématiques et linguistiques des textes préfacés. Le lecteur projeté est alors un « archi-lecteur », autrement dit un « lecteur modèle, critique ou romancier prédisposé par son travail et sa formation à juger et à qualifier les œuvres des contemporains ». (Gauvin, 2007: 118). Au sein de ces préfaces, il n'est plus question de susciter la lecture mais de l'orienter et de fournir les outils qui en faciliteraient la compréhension.

IV. La préface : le seuil d'un questionnement théorique

Il a été possible de voir de quelle manière la préface des *ungal* a basculé d'un document témoignant de réalités historiques et identitaires vers un contenu entretenant plusieurs transactions avec le seuil interne de l'œuvre en soulevant, par exemple, l'originalité d'une thématique par un résumé de l'histoire ou par le relevé de certaines caractéristiques de sa poéticité. Néanmoins, dès les premières préfaces, se dessine- bien que timidement- les premiers prémices d'une interrogation autour de la généricité de l'*ungal*. Dans la préface de M. Mammeri pour *Asfel* en 1981, celui-ci s'interroge d'emblée sur la dimension générique de ce texte :

« Le récit (mais en est-ce vraiment un ?) que propose aujourd'hui Rachid Aliche est en prose ; c'est à ma connaissance le premier du genre, en tout cas de cette importance »

Qualifier ce texte de « récit » avec une certaine hésitation dénote de prime abord l'originalité de *Asfel* par rapport à la tradition littéraire kabyle. Ce texte est construit sur la base d'un récit de pensée, et rompt brutalement avec la conception « classique » du récit en ne réhabilitant point d'intrigue particulière puisque l'histoire se construit à travers la psychologie du

personnage. Cette hésitation à l'intégrer comme catégorie romanesque à part entière tient aussi à la difficulté d'institutionnalisation d'un genre nouveau lorsqu'il y a absence d'un référent, d'un modèle auquel ce texte se subsumerait au sein de cette même tradition littéraire. En revanche, il suffira de deux petites années pour que la réflexion de M. Mammeri s'en voie totalement renversée, à l'occasion de sa préface pour *Askuti* :

«*Di talya mxallafen sin wungalen-a, maca yur-nney s Imaziyen abayur yiwen, lmaena yiwet : la nettaru tamziyt, la tt-neqqar* ».

« Ces deux romans diffèrent par leur forme mais pour nous en tant qu'Amazighs, leur valeur est la même, leur portée est la même : on écrit et on lit en tamazight ».

Une distinction de taille peut se lire entre la préface d'*Asfel* et la réminiscence de ce texte à l'occasion de la préface de *Askuti*. M. Mammeri prend du recul par rapport à sa première hésitation et, sur ton largement plus assertif, affirme l'appartenance de *Asfel* à la catégorie du romanesque malgré les disparités, notamment formelles, qu'il affiche avec le texte l'ayant succédé, *Askuti* de S. Sadi. Le préfacier fournit ainsi un nouveau seuil pour aborder la catégorie générique de l'*ungal* en rapport à sa fonction : celle de relever de l'écrit. Cette seconde préface, ultérieure à la publication de *Asfel*, permet d'exprimer ce nouveau contrat de lecture que le préfacier signe avec l'*ungal* où ce dernier glisse dans une extension de sens le rapportant à une forme de livre écrit en langue amazighe.

Si la préface semble se donner facilement à ce jeu de théorisation, c'est d'ordinaire pour en user comme une scène permettant l'expression d'un discours semant souvent la discorde avec les normes établies. La préface est, en effet « plus apte à porter le discours qui s'oppose aux règles, à l'autorité antique et savante. » (Teulade, 2014 : 44-45). La position marginale qu'occupent les préfaces dans l'espace matériel du livre est, d'ailleurs, en parfaite adéquation avec le discours théorique qu'elle prône à l'encontre des poétiques normatives (Teulade, 2014 : 37). Dans le cas de l'*ungal*, les prémisses des réflexions sur le genre n'ont émergé qu'à partir des années 2000, au niveau de la critique universitaire. Ces interrogations de type théorique que reprennent les préfaces ne se dressent, donc, pas en opposition à une norme que véhiculerait un discours plus académique, puisque ce genre de discours n'était pas encore exprimé. Bien au contraire, c'est dans la préface des *ungal* qu'il y prend place en premier lieu. Les clins d'œil à la question du genre ne s'y se sont pas faits attendre. Et la raison peut être corrélée au genre préfacé lui-même. Le roman, plus que tout autre genre, est celui-ci qui se donne le plus difficilement à l'exercice de définition en raison de son histoire riche en transformation, structuration et restructuration (Mitterand, 1980 : 26). Et dans le cas d'un genre nouveau, issu d'une littérature longtemps marquée par l'oralité, la question est d'autant plus cruciale. Dans sa préface de *Nnig usennan*, M. A. Salhi aborde la question de l'esthétique de l'*ungal* qui, selon lui, n'est pas seulement à rechercher dans la culture de départ (c'est-à-dire occidentale) de ce genre :

«*Tifulka n udris-agi d " tamexluḍt ", deg-s ayen yellan yakan di teqbaylit (am unya n tefyar ittaken anzi yer yiḍrisen n timawit, am*

usedyez n tewsatim timensayin bhal inzan d yisefra iqburen, atg.) deg-s ayen i d-irnan d amaynut (tayessa n tewsit n wungal s timmad-is »

« L'esthétique de ce texte est un «mélange», d'éléments déjà présents dans la tradition kabyle (tel le rythme des phrases semblable aux textes oraux, tel l'usage des genres traditionnels comme les proverbes et les poèmes anciens, etc.) et d'éléments nouveaux (comme la structure du roman en soi) ».

L'une des idées esthétiques que défendent les préfaces de l'*ungal* est liée à cette construction singulière que propose les textes relevant de ce genre, nés du contact de deux cultures, l'une relevant d'une longue tradition de l'écriture, et l'autre opérant un passage de l'oralité vers l'écriture. Aussi, l'esthétique de ce genre s'en trouve fortement imprégnée d'où la nécessité de discuter ces textes à partir des cultures de leur production, comme le note Z. Meksem dans ses préfaces autographes. Fortement intéressé par la question, cet auteur affiche une réelle position auctoriale au sein de ses préfaces en rapport à la question du genre, notamment dans sa préface pour son premier roman *Tabrat n uzekka* :

« Adris-a nezmer, ahat, ad t-nwali d ungal acku deg waṭas n tulmisin yeffel i tullist ; nezmer ad t-nwali d tullist acku wezzil ibedd s tuget yef umazrar n tedianin»

« Nous pouvons envisager ce texte comme un roman car dans plusieurs de ses caractéristiques, il dépasse la nouvelle. Nous pouvons l'envisager comme nouvelle car de facture courte, il repose sur une succession d'évènements »

En laissant une ouverture à la lecture de son texte comme roman ou comme nouvelle, Z. Meksem refuse ainsi toute systématisation à un moment où l'on sait encore très peu sur l'identité de ces genres, de naissance récente. Il réitère ce positionnement dans la préface de son second roman *Tabrat n yinig*¹⁶, dédiée entièrement à la question des genres, plus précisément, aux contiguïtés génériques¹⁷ entre roman et nouvelle. Le brouillage de ces frontières génériques n'est en réalité qu'un indice de l'espace à partir duquel s'énoncent les auteurs et du statut émergent de ces genres dits nouveaux (Sadi, 2019 : 206-207). C'est pourquoi la définition de ces genres doit s'opérer par et pour des contextes bien précis, loin d'une logique stricte de filiation à la culture occidentale. C'est ce qu'exprime Z. Meksem dans cette même préface :

« [...] yif ma tizrawin, yef usismel d usnekwu n tewsatim n teqbaylit d tmaziyt sumata, rrant tamawt yer usatal, yer unnar, yer umezruy, yer yidles, yer tewtilin i yellan d adasil (base) iseg d-ffiyent, iseg d-

¹⁶ Roman inédit, à paraître.

¹⁷ La contiguïté générique désigne « l'adjacence de deux classes de textes qui, dans la pratique, peuvent s'interpréter dans un même espace textuel –du fait qu'ils ont une ou plusieurs caractéristiques en commun– mais que les représentations socio-discursives distinguent d'abord par des dénominations qui les autonomisent puis par des traits distinctifs propre à chaque classe ». (Salhi M. A., texte inédit).

lulent tewsatın n tira timaynutin. D annect-a ara yefkan azal i uzıyan aseklan »

« Il est préférable que les études portant sur le classement et l'identification des genres littéraires kabyles et amazighs de manière générale se penchent sur le contexte, sur le terrain, sur l'histoire, sur la culture, sur les conditions ayant servi de base à l'émergence et à la naissance des nouveaux genres écrits. Ce serait d'un grand avantage à la critique littéraire »

Les préfaces des romans écrits en langue kabyle ont, donc, évolué au gré de l'évolution du champ littéraire kabyle. Leurs contenus ont été façonnés au grès des enjeux qui se jouaient à l'intérieur de celui-ci. Lorsque le genre romanesque n'était encore qu'à ses débuts, émergent dans un contexte où la revendication identitaire était à son paroxysme, les préfaces arboraient une scénographie se rapprochant du manifeste. Cette dernière fut usée en vue d'asseoir l'autorité de l'écriture romanesque en langue amazighe, en révélant sa vocation identitaire, d'où le recours à une énonciation collective scellant davantage cette identité de groupe. Néanmoins, avec les modifications ayant survécu dans le champ littéraire kabyle avec l'institutionnalisation de la langue amazighe et l'ouverture des départements prenant en charge son enseignement supérieur, les préfaces de romans se sont alignées vers une scénographie plus routinière en dévoilant les procédés poétiques et linguistiques des romans présentés. Ceci révèle que malgré la fonction bien précise qu'est censée assumer la préface, celle de présenter un texte, celle-ci ne peut, toutefois, se soustraire au champ littéraire dans lequel elle évolue et à l'espace social dans lequel celui-ci prend place.

Bibliographie

- Aron, Paul, et Denis, Benoit, 2006, « Introduction. Réseaux et institution faible », *Les réseaux littéraires*, De Marneffe Daphné et Denis Benoit (dir.), Bruxelles, Le Cri-Ciel-Ulb-Ulg, pp.07-18.
- Bokiba, André-Patient, 1991, « Le discours préfaciel : instance de légitimation littéraire », *Études littéraires*, Vol.24, n°2, pp.77-97.
- Bourdieu, Pierre, 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, De Minuit.
- Casanova, Pascale, 2002, « Les créateurs de créateurs ou la fabrique de légitimité littéraire », *Sociologie de la littérature. La question de l'illégitime*, Sylvie Triaire, Jean-Pierre Bertrand et Benoît Denis (dir.), Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, pp.171-181.
- Chemakh, Saïd, 2010, « Les conditions de production de la néo-littérature kabyle », *Asinag*, n°4-5, Rabat, Ircam, pp.163-168.
- Cossutta, Frédéric, 2019, « La préface en philosophie : une approche discursive », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne]. URL : <http://journals.openedition.org/aad/2990>. Date de consultation : (20/05/2022)

Le discours préfaciel dans l'écriture romanesque en langue kabyle : formes et enjeux

Deleuze, Gilles, et Guattari, Félix, 1996, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, De Minuit.

DENIS, BENOIT, 2005, « La littérature francophone de Belgique. Périphérie et autonomie », *Le symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu, Actes du colloque de Cerisy*, Jacques DUBOIS, Pascal DURAND & Yves WINKIN (Dir.), Liège, Éditions de l'Université de Liège, coll. « Sociopolis », pp. 175-184.

Gauvin, Lise, 1999, « Note de l'auteur », *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Gauvin Lise (dir.), Les presses de l'université de Montréal, pp. 7-14.

Gauvin, Lise, 2007, *Ecrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala.

Genette, Gérard, 2002, *Seuils*, Paris, Le Seuil.

Idt, Geneviève, 1977, « Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces « hétérographes » », *Littérature, Métalangages*, n°27, pp. 65-74, [en ligne]. URL : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1977_num_27_3_1145. Date de consultation : (15/04/2022)

Gleize, Jean-Marie, 1980, « Manifestes, préfaces : sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, n°39, pp.12-16, [en ligne]. https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2129. Date de consultation : (03/04/2022)

Herman, Jean, 2007, « La scénographie des préfaces », *L'art de la préface au siècle des Lumières*, Ioana Galleron (dir.), Presses universitaires de Rennes, pp. 29-46.

Maingueneau, Dominique, 1996, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil.

Margantin, Laurent, 2008, « A la source du manifeste », *L'art qui manifeste*, Anne Larue (dir), Paris, l'Harmattan, pp.13-17.

Mitterand, Henri, 1975, « Le Discours préfaciel », *La Lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, pp.3-13.

Mitterand, Henri, 1980, *Le discours du roman*, Paris, PUF.

Scarpetta, Guy, 1985, *L'Impureté*, Paris, Bernard Grasset, 1985.

Salhi, Mohand Akli, et Ameziane, Amar, 2017, « Le livre littéraire kabyle : édition et éditeurs », *Littératures en langues africaines. Production et diffusion*, Paris, Karthala, pp.315-330.

Teulade, Anne, 2014, « Théories en marges : modalités du discours réflexif dans les textes préfaciels du théâtre espagnol et français », *Littérature classique*, n°83, pp.35-54.