

La subversion de la narration chez Bélaïd Ait Ali: Le cas du récit *Tafunast Igujilen* Etude comparative entre trois versions: orale, transcrite et réécrite

Saida Mohand Saidi

Département de Langue et Culture Amazighes de Tizi-Ouzou
mohandsaidisaida@yahoo.fr.

Agzul

Deg tezrawt-agi, ad neereḍ ad neg tasleḍt i uḍris *Tafunast igujilen* n Belaid At eli, d aḍris wis sebɛa deg udlis *Les Cahiers de Bélaïd ou la Kabylie d'antan*, i d-ssufyen yemrabḍen iḥumyen. Ad t-nkenni yer sin yeḍrisen niḍen ttusemman d timucuha. Yiwen d aḍris nessekles-it-id seg timawit, azwel-ines *Tamacahut n tfunast igujilen*, negrew-it-id yer yiwet n tmeṭṭut n taddart n At Silem, n læerc n At Mangellat. Ma yella d aḍris wis sin, ula d netta d tamacahut, yura-t Ugust Mulyiras. Tamacahut-a, yeḥka-as-tt-id urgaz n læerc n At Jennad, azwel-ines *Sin igujilen d akniwen*. Tazrawt-agi, ad neereḍ ad d-nbeggen deg-s amaynut i d-yewwi Belaid At eli deg uswir n tsiwelt. Rnu yer-s ma yeqqim uḍris-agi *Tafunast igujilen* d tamacahut ney ahat icuba iḍrisen n tewsit niḍen?

Abstract

In this present contribution, we suggest to study a corpus, which is a kabyle tale name orphan s cow. The first version written by the greatest author Bélaïd Ait Ali in which he stated that Kabylie is orphan cow "*Tafunast igujilen*". The second version in title the orphans twis: "*Sin igujilen d akniwen*" written by August Mouliéras and edited in his book *Légendes et contes merveilleux de la grande Kabylie*. The third version which is completely different form in other wears it's an oral talein native language "*tamacahut n tfunast igujilen*" it collect in Ain El Hammam regions. The main purpose of this study is to show the creativity of Belaid Ait Ali in narrative terms. This corpus in deed is to comparate in narrative speaking what we know about the combination of multiple elements that contribute the subdivision of narration.

Introduction

L'objet de cette présente contribution est d'étudier et de constater l'apport de Bélaïd Ait Ali dans son récit *Tafunast igujilen*¹, sachant qu'il s'est réapproprié le conte traditionnel. Il s'agit, donc, de voir comment s'est manifesté, sur le

¹Sur le même récit, "*Tafunast igujilen*" de Bélaïd Ait Ali, nous avons mené une étude sur l'aspect descriptif du texte dans laquelle nous avons traité les différents procédés que l'auteur a utilisés dans sa réécriture amenant son texte à se distinguer de sa version orale. Mohand Saidi S., (2013), "Du conte oral au conte écrit: le cas de "*Tafunast igujilen*" *Les cahiers de Bélaïd At-Ali. Regards sur une œuvre pionnière*, Ameziane A. (dir.), Edition Tira, pp.77- 88

plan narratif, le renouvellement littéraire chez cet auteur, et de percevoir l'impact de son travail de création sur la catégorie générique du texte soumis à l'étude.

Dans la présente étude, nous proposons de comparer les aspects narratifs dans trois variantes du célèbre conte *Tafunast igujilen*. La première version est celle réécrite par Bélaïd Ait Ali. Il s'agit du récit numéro 7 publié dans *Les Cahiers de Bélaïd où la Kabylie d'Antan*² sous le titre *Tafunast igujilen*. Quant à la seconde version, elle est transcrite par Auguste Mouliéras. Elle s'intitule *Sin igujilen d akniwen* « Les deux orphelins jumeaux », éditée dans son ouvrage *Légendes et contes merveilleux de la grande Kabylie*³. Concernant la troisième version, il s'agit du récit oral intitulé *Tamacahut n tfunast igujilen*.⁴ Elle fut collectée dans la région des At Manguellat à Ain El Hammam.

Notre propos, dans le cadre de cette contribution, est d'investir, essentiellement, deux niveaux d'analyse⁵ : le premier est d'ordre textuel, dans lequel il serait question des modalités de la subversion de la narration dans *Tafunast igujilen* de Bélaïd Ait Ali qui passent par l'analyse des locutions d'ouverture et de clôture d'un conte oral, la discontinuité narrative et la posture du narrateur. Le second est relatif à la genericité du texte. A ce niveau, nous traitons les incidences de la subversion de la narration sur l'identité générique du texte. Nous optons dans l'étude de notre corpus pour une démarche comparative.

I. Les modalités de la subversion de la narration dans *Tafunast igujilen* de Bélaïd Ait Ali

Nous abordons l'étude de cet élément par l'analyse de la présence des précautions oratoires dans les trois versions du conte *Tafunast igujilen*, car c'est

²Dallet J. M. et Degezelle J.L., (1963), *Les cahiers de Bélaïd Ait Ali ou la Kabylie d'antan*, T1 : Textes kabyles, T2 : Traduction, Fichier de Documentation Berbère, Fort National, pp.107 - 139

³Auguste Mouliéras, *Légendes et contes merveilleux de la Grande Kabylie (textes kabyles)* 1893 – 1897, Ernest Leroux, Paris, p. p. 331- 340.

⁴Nous entendons par "la version orale", la version recueillie dans une situation d'oralité. Cette version a été collectée dans la région d'Ain El Hammam, au village d'Ait Ailem, auprès d'une femme qui s'appelle L.T. Cette dernière est âgée de 55 ans.

⁵ Un troisième niveau d'analyse peut-être envisageable dans les prochaines études, il concerne le niveau historique. Il portera, entre autre, sur l'écart du texte par rapport à la tradition, l'apport de l'auteur et l'importance de ses écrits dans l'histoire littéraire kabyle. (Voir l'article de Salhi M. A., (2013), "Les écrits de Bélaïd At-Ali: balises pour une histoire littéraire", *Les cahiers de Bélaïd At-Ali. Regards sur une œuvre pionnière*, Ameziane A. (dir.), Edition Tira, pp.21-32)

à partir de cette limite que commence le travail de réécriture de Bélaïd At-Ali⁶. Par la suite, nous passerons à l'analyse de la linéarité narrative dont nous soulevons plusieurs éléments telle la rupture explicite, l'enchâssement des récits et les digressions narratives. Nous finissons l'étude de l'aspect narratif en abordant la question du narrateur par la mise en relief de sa posture et la nature des liens qu'il engage avec le lecteur. Nous essayerons donc, de mettre en lumière la manière dont ces éléments ont été bouleversés dans le récit de Bélaïd Ait Ali.

1. Les précautions oratoires

La narration d'un conte requiert la présence de formules d'entrée et de sortie. Ces formules stéréotypées assurent la fonction de précaution, autrement dit, elles attirent l'attention des auditeurs sur le récit. Elles séparent, aussi, le temps et l'espace fictifs de ceux de la réalité. Ces précautions n'ont aucun lien avec le récit. Elles existent à nos jours et varient d'une région à une autre. Daniella Merolla considère que

La présence de formules prophylactique au début et à la fin du récit nous avertit ensuite qu'il ne s'agit pas seulement de la narration d'événements du passé (que les chercheurs ou les narrateurs les voient comme fictifs ou réels) mais d'un passé qui ne doit pas se mélanger avec le présent.⁷

Dans la version orale des At Mangellet, les deux formules d'ouverture et de clôture sont présentes. Nous avons l'épilogue : *Macahu ! Ahu ! Tamachut-iw ad telhu ad tiyzif anect n usaru* quant au prologue : *Tamacahut-iw lwad lwad, hkiy-tt-id i warraw n leğwad, uccanen ad ten-yeqqed Rebbi ma d nekkni ad ay-yeəfu Rebbi*. Quant à la version de Mouliéras, elle ne contient pas ce type d'expressions. Pourtant, ce conte est seulement transcrit. Il doit, de ce fait, être rapporté tel qu'il est⁸. Mais il s'avère, tout de même, nécessaire de mentionner que cette version a été recueillie auprès d'un narrateur masculin, alors que la tâche de narrer des contes est réservée, habituellement, aux femmes. A propos

⁶ Réellement, c'est à partir du titre, que nous considérons comme élément paratextuel qu'apparaît la manœuvre de création chez l'auteur. Nous traitons le point dans la deuxième partie de l'analyse, portant sur l'identité générique des trois versions.

⁷Merolla, D. (2006), *De l'art de la narration tamazight (berbère)*, Peeters, Paris Louvain, p. 110.

⁸Ameziane A. affirme à propos de l'ouvrage *Légendes et contes merveilleux de la Grande Kabylie (textes kabyles)* que « *Mouliéras sacrifie la spécificité même de la matière littéraire berbère* » Ameziane, A., (2008), *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, thèse de doctorat Langues, Littératures et Sociétés, Abdellah Bounfour (dir.), INALCO, Paris, p.9.

de la narration du conte, H. Basset déclare qu'il *n'y a pas de conteur, il n'y a que des conteuses ; celles-ci sont presque toujours de vieilles femmes*⁹.

Concernant la version de Bélaïd Aït Ali, nous enregistrons l'absence de la formule d'ouverture habituelle du conte oral. Par contre, le narrateur ouvre son récit par une locution proverbiale *Lemmer d lebyi, win yemmuten ad yeglu s wayla-s !* p. 109; « *Ah ! Si l'on pouvait, quand on meurt, emporter ce qu'on aime !* » p. 129. Cette locution donnera lieu, par la suite, à une petite histoire¹⁰, en guise d'entrée au récit. Il s'agit d'un long prologue qui pourrait avoir le rôle d'un incipit qui informe et propose un pacte de lecture. Alain Viala considère l'incipit comme étant :

à l'origine d'une première rencontre entre le lecteur et l'univers du texte, donc lieu du pacte de lecture, l'incipit implique une opération stratégique de codification, de séduction d'information ou de dramatisation.¹¹

Cette petite histoire introductive, est similaire à celle des orphelins sur laquelle s'étayera ce récit. Elle assume la même fonction avec la formule rituelle d'ouverture du conte, qui consiste à attirer l'attention de l'auditeur (ou le lecteur) avant d'entamer la narration de l'histoire. Contrairement aux autres versions transcrites et orales, ces types d'introduction ou d'ouverture sont inexistantes.

Concernant la formule de clôture. A nouveau, le narrateur dans la version de Bélaïd Aït Ali, achève son récit d'une manière très explicite en disant *Tamacahut-iw tfuk* p.139 ; « Et mon histoire fini là » p.158

Bélaïd At Ali, dans son récit, n'a pas utilisé les deux formules d'entrée et de sortie qui caractérisent la ritualisation de la narration du conte oral. Dès lors, nous pouvons considérer que l'auteur a transgressé un élément définitoire de ce genre. Ce qui explique son intention de se démarquer de la narration du conte oral.

⁹Basset, 2007 : *Essai sur la littérature des Berbères*, IBIS Press, Paris, p.71

¹⁰ Ce prologue relate l'histoire d'une femme de la tribu des *At Sebbas* qui se maria pour la seconde fois. Le jour où elle a rejoint sa nouvelle demeure, son fils pleurait dans son berceau la séparation de sa chère mère. Le narrateur explique qu'il n'y avait pas de quoi verser tant de larmes car cet enfant allait, tôt au tard, revoir sa mère, mais que pouvons-nous dire, dans ce cas, des larmes d'un enfant qui a été séparé de sa mère à tout jamais.

Bélaïd Aït Ali témoigne, ainsi, du chagrin que la perte d'un être chère laisse dans le cœur des êtres humains, notamment lorsqu'il s'agit de la perte d'une mère.

¹¹ Viala Alain et Al., 2002 : *Le dictionnaire de littéraire*, P.U.F, p.294.

2. La linéarité narrative : d'une continuité à une discontinuité

La narration dans le conte traditionnel se fait d'une manière linéaire. Le narrateur maîtrise parfaitement l'organisation de l'intrigue. Les ruptures commises au cours de la narration sont irréfléchies et dues, généralement, à un oubli. Cependant, la narration dans le récit de Bélaïd Aït Ali est d'une autre nature. Elle se caractérise essentiellement par la discontinuité. Cette interruption de la narration se manifeste, notamment par l'expression volontaire du narrateur d'interrompre sa narration, par l'enchaînement d'autres récits, par l'inclusion de ses propres commentaires et ses propres points de vue, et par l'implication du lecteur.

a. Une rupture explicite

Le narrateur exprime d'une manière consciente sa volonté d'arrêter sa narration. Nous présentons ci-dessous une illustration :

*Ma ulac uyilif, _imi tamezwarut,
win i la d-yettawin tamacahut-agi ur
yesin ara ad tt-“yetbee am saru, yerna,
waqila, amakken cwiṭ laeqel-
is...yexreb, yesxerwiḍ kan di lheddra;
tis snat, imi, tabee, iḍ yezziḍ, _ma ulac
uyilif ihi, ad d-yesseyli dagi awal yef
wayeḍ p. 118*

« Mais excusez-moi, voulez-vous ?...Celui qui raconte cette histoire ne sait pas trop bien la conduire ; son esprit n'est pas très lucide, il s'embrouille dans ses phrases...Mais, la nuit est longue : permettez-lui donc de faire ici une digression. » p.p.136-137.

La rupture de la narration dans le passage précédent se fait de manière explicite, au moment où le narrateur affirme que celui qui raconte cette histoire (c'est à dire lui-même) n'a pas une grande connaissance de l'art de la narration ur *yesin ara ad tt-“yetbee am saru* « ne sait pas trop bien la conduire ». En outre, il se justifie en disant que ce conteur avait perdu la faculté de raisonner et ne faisait que bavarder. Il demande, par la suite, aux lecteurs la permission de rompre la narration du conte sous prétexte que la nuit était longue.

Nous présentons un autre extrait qui reflète, toujours, de manière explicite, la rupture de la narration :

*ura, imi neggar iman-nney yer
tmucuha ur asent-nezmir, imi
nestuqqut awal mebla lmeṣna,
tamezwarut, awi yezran d acu n
ssebba i yef d-nejbed taqsit-agi ? Tis*

« Mais...nous nous laissons entraîner dans des histoires dont nous ne sortirons plus...Assez divagué ! Pourquoi donc en sommes-nous arrivés là, pourquoi ? Et maintenant, où avons-nous laissé Saadi et Fadhma ? Car, c'est maintenant, je crois que leur histoire

snat, awi cfan anda neğğā Sseedi d Faɣma? _ elaxafer di sya d asawen ara yiđen bnadem: si tura ara tebdu fell- asen s tidet d taganit n yambabat-sen.
p. 121

devient pitoyable, puisqu'ils sont désormais à la merci de leur marâtre » p.140.

D'abord, il se demande pour quelle raison ce narrateur, qui est bien lui, avait inclus cette histoire. Ensuite, il anticipe sur les actions du conte pour informer ses lecteurs, d'une manière générale, de l'horrible destin qui attendait les deux orphelins¹².

b. Enchâssement d'autres récits

Le meilleur exemple qui reflète cet enchâssement c'est bien l'histoire du mariage d'un *Agawa*¹³. C'est une histoire qui s'étale sur plus de trois pages, dont les principaux personnages sont *Winnat* et *Tinnat*¹⁴

Le narrateur relate l'histoire de *Winnat*, qui avait voyagé en France où il avait pris quelques habitudes et comportements propres aux français. Il avait construit sa propre conception d'un mariage sain fondé sur le respect et l'amour. Un jour, il avait regagné son pays natal. Il épousa une femme qu'il voyait mais à qui, il n'avait jamais adressée la parole à cause des différentes contraintes sociales qui interdisaient le contact entre la femme et l'homme. Il relate, ensuite, sa nuit de noces avec *Tinnat* avec laquelle il s'était conduit de manière très respectueuse en tenant compte de tout ce qu'il avait appris des français, comme l'amour et le respect de la femme, ...mais ses efforts étaient voués à l'échec. Une année plus tard, sa femme donna naissance à un enfant et quelques jours plus tard, elle regagna la maison de ses parents. Pendant ces quelques jours de désunion, elle s'était mise à raconter aux femmes du village, sa nuit de noces. *Winnat* était devenu la risée de toutes les femmes. Quelques jours plus tard, il la répudia après qu'une femme de son village soit venue lui raconter d'un ton ironique ce que sa femme disait à son propos. *Winnat* était chagriné, écœuré car il ne souhaitait que de vivre aux côtés d'une femme avec laquelle il pourrait partager une vie tranquille et heureuse. Mais il ne regrettait

¹² Les anticipations dans la narration des événements de l'histoire constituent également un trait de discontinuité de la narration. Elles n'ont pas d'existences dans le conte, sauf s'il s'agissait d'une courte explication ou de renvoi de la part de la narratrice.

¹³ *Agawa*, dans le dictionnaire kabyle – français de Dallet J. M., est utilisé pour désigner un : "kabyle habitant la région montagnaise" par la suite le nom s'est élargi pour désigner tous les habitants de la Kabylie *Igawawen*.

¹⁴ *Winnat* et *Tinnat*, ce sont les noms que Bélaïd At Ali a attribué pour les personnages de ce récit enchâssé. Il relate son expérience personnelle qui peut se vérifier si nous nous penchons sur sa biographie. Cette histoire est, donc, un récit autobiographique narré à la troisième personne.

pas de l'avoir connue car il était convaincu que les sentiments qu'il avait vécus, le bon Dieu ne pouvait les attribuer qu'aux gens qu'il aimait.

L'enchâssement de ce récit affirme nettement la démarcation de la narration chez Bélaïd Ait Ali de la narration du conte oral. Ajoutant à cela, le poids du réalisme qu'incarne ce récit enchâssé dans le récit *tafunast igujilen* et qui n'a pas d'équivalent dans les deux autres versions du conte, voir même dans le conte oral en général.

C. Digression narratives

Nous enregistrons dans la version réécrite de Bélaïd At Ali plusieurs digressions dans lesquelles le narrateur manifeste ses commentaires critiques et sa propre vision des choses. Nous pouvons citer entre autres, ses interprétations au sujet de l'orphelinat, la conception du mariage et le statut de la femme au sein de la société kabyle traditionnelle.

Nous proposons ci-dessous, un extrait dont lequel, une réalité caractérisant la société kabyle traditionnelle, voire même contemporaine, est critiquée par le narrateur, dans son récit. Il s'agit de la différence que les parents établissent entre leur fils et leur fille. Le premier (le fils) est généralement favorisé et privilégié par rapport à sa sœur. Le dicton qui traduit le mieux la situation de la fille est celui que Belaïd Ait Ali a utilisé dans ce récit : *Xas llan wid i as-yeqqaren : taqcict, ma tedder tenfec ma temmut timeqbert tewsee(...)* wissen ma d akken ixemmem, i ihedder win yessefran awal-agi, neɣ d albeed n yieeggunen kan (...) p. 111 ; «On entend bien dire : Une fille ? Bah, si elle vit, on en tirera profit et ... si elle meurt, le cimetière est assez grand ! (...) ce qui inventa ce dicton pensait-il ce qu'il disait? Qui sait ? Peut-être n'est ce qu'un sot?» p. 131. Pour exposer, à la fois, la position de la société vis-à-vis de la naissance d'une fille au sein d'une famille, mais aussi pour signifier son désaccord et sa colère envers cette société kabyle patriarcale méprisante de la femme, le narrateur s'érige en critique et engage une discussion avec l'énonciateur du proverbe précédent afin de le juger¹⁵. Le narrateur affirme que ce garçon aîné, souhaité dans toutes les familles kabyles, est le premier à la désobéissance de ses parents. Nous avons pour illustrer ce fait, l'extrait suivant :

<i>Ttewhid-ik, a Sidi Rebbi di lombacel irkkul, di lwaldin irkkul ara yesɛun ttaqa n dderya, yettnulfu-asen</i>	« Mon Dieu, tout de même dans les familles nombreuses, c'est toujours la même chose : l'aîné semble être le moins reconnaissant, sans doute parce
---	---

¹⁵Toutefois, la caractéristique majeure du proverbe, voire définitoire du genre, est son anonymat. En effet, le proverbe appartient au patrimoine populaire, du coup, il est impossible d'adresser des reproches à une personne de manière particulière. Ce type de pratique reflète la nouveauté littéraire chez Bélaïd Ait Ali.

meḥsub daymen umenzu-nni, yettnamar-iten, yettæaṣi-ten – gar cwīṭ d waṣas_ akter n watmaten-is. Ahat dya imi d netta ay d amenzu yer... tmussni n leeyub-nsen, imi, lḥaşun, d netta i ibeddun, i yettfakkan, d amezwaru, amur n lḥanna. p.111

que, le premier, il a souffert des défauts de ses parents et que, le premier, il a retenu puis épuisé leur affection. » p.130

Les déclarations explicites à propos de la rupture de la narration par l'auteur, l'introduction des récits enchâssés et l'inclusion des digressions narratives contribuent à la discontinuité de la narration dans le texte de Bélaïd Ait Ali et font que cette narration soit singulière par rapport à la narration du conte.

3. La posture du narrateur

a. Le narrateur : Entre certitude et incertitude

Le narrateur du conte traditionnel tient le contrôle de tous ses personnages. Il connaît leurs noms, leurs attributions respectives, leurs actions, ce à quoi ils pensent, ce qui va leur arriver à tout moment dans le récit, au passé ou au futur, etc.

Cependant, dans la version de Bélaïd Ait Ali, l'aspect de cette instance narrative est bouleversé. Le narrateur exprime son incertitude dans plusieurs cas. Il suggère des hypothèses sur les actions ou les pensées des personnages. Par-là, le narrateur tente de faire de ses personnages des personnes réelles. Il expose certaines scènes comme si elles s'étaient produites réellement sous ses yeux. Il recourt à quelques verbes, mots ou expressions qui expriment l'incertitude tels *waqila*, *eni*, *ma...*. Le narrateur assure la fonction testimoniale¹⁶.

Nous proposons comme illustration le passage dans lequel le narrateur compare Faḍma aux anges : *Wamma tanyirt-is, n wurey, tinna a -tt -an tban, saεunt-tt, waqila, ala lmalayekkat* p. 112, soit : « Son front était empreint de cette marque de bonheur que probablement seuls les anges possèdent. » p.131.

Voici un autre extrait : *Asmi ara yimɣuren, -Ma yezzif leεmer-nsen-qqimen i lhedra d usmekti n ussan-nni n temzi-nsen* p. 112, « Plus tard devenus grands, ils

¹⁶ Selon Reuter Y. la fonction testimoniale est « Centrée sur l'attestation, elle manifeste le degré de certitude ou de distance qu'entretient le narrateur vis-à-vis de l'histoire qu'il raconte » p.42.

aimaient à se parler leur enfance » (...) » p.132. Ce passage montre d'emblée que ce que le narrateur racontait était loin d'être un conte comme tous les autres. Car le narrateur du conte traditionnel connaît parfaitement le sort de ses personnages à la fin du conte. Mais là, le narrateur de la version de Bélaïd Aït Ali, projette les personnages de *Sseedi* et de *Fadma* dans l'avenir, chose qui est propre aux personnes réelles.

Une dimension psychologique est attribuée à *Yemma Σu* lors de l'élaboration de son portrait. Le narrateur se demande, à cet effet, si *Yemma Σu* faisait partie de ces êtres qui sont prêts à se sacrifier pour le bonheur de ceux qu'ils aiment : *Σni tettekki di lxuluq-nni ara yernun ad fken ula d ul-nsen d lhenna nsen i win i wumi xedmen lxir* p. 114. D'un côté, le narrateur dote ce personnage d'un aspect psychologique, qui est un aspect nouveau, méconnu du conte traditionnel. D'un autre côté, il exprime son incertitude et sa méconnaissance de ses personnages.

Il en va de même pour une scène entière qui traduit l'ancrage du récit de Bélaïd Aït Ali dans le réel. En donnant des explications à propos du nom de *Heftellis*¹⁷, le narrateur se présente, explicitement, comme étant en dehors de l'histoire. Il ne faisait que reprendre ce que d'autres gens disaient à propos du nom de *Heftellis*. Il emploie l'expression *lan wid yeqqaren* « on raconte que » dans le but de relater un fait qui se serait produit dans la réalité mais qui nous aurait échappé. Il commence, ensuite, par suggérer le déroulement réel du fait. Or, dans le conte, le narrateur ne doit pas suggérer car il est censé être au courant de tous les événements, passés et à venir, de son conte.

Dans la même orientation, nous citons un autre extrait avec la même expression *lan wid yeqqaren* ou *qqaren*. C'est la séquence du châtement de la marâtre et de sa fille (la femme de l'oncle et sa fille). Dans la version orale et celle de Moulièras, leur sort est bien défini par les narrateurs, que ce soit pour la marâtre (ou la femme de l'oncle) ou pour sa fille aînée. Toutefois, dans la version de Bélaïd Aït Ali, le narrateur ignore la manière dont *Σicuca* a été punie. Il racontait avec prudence car il n'était pas très sûr et cette incertitude s'exprime, dans ce passage, par l'emploi du mot *Waqila* « je pense » en parlant de *Σicuca* qui avait ramassé la chaire de sa fille. Le narrateur rajoute qu' « on » disait qu'elle la regarda jusqu'à sa mort.

¹⁷ Le nom de la fille de la marâtre

Dya, waqila terra-tenyer yiwet n tesnit. Qqaren tejmeç-it akken di tæricit, ar tt-teskad akken ar almi temmut! p. 139

“Elle remplit un couffin de ce qui restait de viande et d’os. Elle monta le tout à la soupente. On raconte qu’elle resta là longtemps, devant ce panier de chairs horribles, les yeux fixes, et qu’elle mourut. » p. 158.

Nous notons, dans la version de Bélaïd Ait Ali, plusieurs autres situations où le narrateur marque ces distances dans la narration, soit en faisant planer le doute autour des actions de ses personnages, soit en projetant ses personnages dans l’avenir.

b. La nature du contrat : narrateur/ lecteur (auditeur)

Lors de la narration du conte oral, les pôles de la situation d’énonciation peuvent être distingués : un conteur, une audience, un lieu, un temps bien précis et un énoncé qu’est le conte. Ce sont là les conditions de la performance telles que définies par Paul Zumthor :

[la performance] *l’acte complexe par lequel un message poétique transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataire (s), circonstances (que le texte, par ailleurs, à l’aide de moyens linguistiques, les présente ou pas) se trouvent concrètement confrontés, indiscutables* »¹⁸.

Cependant, le contact entre le narrateur et l’auditeur n’existe pas. Ce dernier se contente d’écouter. Quoique parfois, certaines interférences avec l’auditeur puissent être placées sans qu’elles ne constituent, pour autant, un long échange.

Par contre, le narrateur présent dans le récit de Bélaïd Aït Ali fait appel au lecteur au cours de sa narration. Il assure de ce fait la fonction communicative¹⁹ tout au long du texte en accordant la parole au lecteur, en l’interrogeant, en lui demandant son avis, etc. Parmi les passages illustrant ce contact, nous avons l’extrait suivant :

¹⁸Zumthor, 1983 : *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris, p.32.

¹⁹ « Elle consiste à s’adresser au narrataire (ici, c’est le lecteur) pour agir sur lui ou maintenir le contact », Yves Reuter, (1997), *L’analyse du Récit*, Dunod, Paris, p.42.

*Ulac win izeynen, icebhen,
yelhan, yescan şşifa lkali, lhaşun, am
lxelq ara themmleđ, i deg ara
tæcqeđ lameena, i deg ara tæcqeđ deg
wul_ elaxaţer allen-ik ur ttemxallafent
ara d wul-ik* p. 115

« (...) rien au monde n'est plus
joli, plus beau, meilleur et d'aspect
plus agréable, que l'objet aimé, mais
là, aimé d'amour, du fond du cœur !
Car, jamais l'œil ne juge autrement que
le cœur. » p.134.

La présence de déictiques personnels, dans ce passage, est un indice, parmi d'autres, qui témoigne de la volonté du narrateur d'établir un contact avec le lecteur et d'ancrer son récit dans le réel.

Nous avons également un autre extrait où le narrateur emploie l'indice de personne *n* qui renvoie au pronom personnel : *nekkni* « nous » : un amalgame de *nekk* « je », le narrateur qui raconte, et de *kečč*, *kemm*, *kenwi*, *kunemti* : « tu ou vous » du lecteur qui lit (l'auditeur qui reçoit), comme c'est le cas dans le passage suivant où il est question d'une description du personnage de *Σicuca* :

*Σicuca d tameţţut am tilawin.
Ma d şşura-s, ...ad tt-nwesşef asmi ara
nissin ul-is, ...p. 115*

« Aïchoucha, donc, ma foi, était
une femme comme les autres et nous en
ferons le portrait quand nous connaissons
son cœur... » p.135.

L'indice de personne *n*, implique la présence du lecteur dans le récit. En plus de ce déictique personnel, l'emploi de l'aoriste comme dans : *Asmi ara nissin* : « quand nous connaissons », donne l'impression que le narrateur s'adresse à une personne réelle que nous allons rencontrer un jour.

Le narrateur, dans la version de Bélaïd Aït Ali, recourt à plusieurs expressions employées pour appuyer les notes de réalisme dans son récit. Celles-ci instaurent le contact entre l'énonciateur et l'énonciataire, comme dans : *Ad d-yini bnađem* ou ma *yehwa-yas i bnađem*. Toutefois, nous ne retrouvons, nullement, ces expressions dans les deux autres versions (orale et transcrite) voire même dans le conte traditionnel de manière générale. Ces expressions dotent les personnages d'un aspect réel.

II. Incidence de la subversion narrative sur le genre

Les transformations textuelles relatives à l'aspect narratif, enregistrées dans la version *Tafunast igujilen* de Bélaïd At Ali, permettent d'abord de visualiser la créativité de cet auteur, par rapport aux deux versions orale et transcrite, mais aussi, de se poser la question de la généricité de ce texte. Parmi les incidences

de ce bouleversement, nous avons l'identité du texte telle qu'elle est formulée dans le titre. Ce dernier est un élément paratextuel qui définit l'identité d'un texte²⁰. Dans la littérature orale, la catégorie générique du texte est souvent indiquée dans son titre. S'il s'agissait d'un poème, il est possible de retrouver *asefru n...* « Le poème de... », s'il était question d'un conte, le mot *Tamacahut* est attribué à l'intitulé du conte, par exemple : *tamacahut n wayzen*, *tamacahut n Basar*, *tamacahut n Mqidec*, etc.

Nous présentons les intitulés des trois récits de notre corpus dans le tableau suivant:

La version	Le titre
Orale (des AtMangellet)	<i>Tamacahut n tfunast igujilen</i> « Le conte de la vache des orphelins »
Transcrite (d'Auguste Moulièras)	<i>Sin igujilen d akniwen</i> « Les deux orphelins jumeaux »
Récrite (de Bélaïd Aït Ali)	<i>Tafunast igujilen</i> « La vache des orphelins »

La version de Bélaïd Aït Ali et la version orale des At Mangellet portent le même intitulé. La seule différence réside dans le fait que dans la seconde version, la catégorie générique du récit est annoncée *Tamacahut* alors que dans la première (version de Bélaïd Aït Ali), elle ne l'est pas. Cette différence est très importante, elle pourrait marquer de prime abord l'intention créative de Bélaïd Aït Ali dans son récit. Ne pas attribuer à son texte l'étiquette générique de *Tamacahut* à la manière des contes oraux, peut expliquer une certaine distance que l'auteur aurait réservée pour ne pas enregistrer son texte dans cette classe générique²¹. Quant à la version de Moulièras, qui porte le titre *Sin igujilen d akniwen* « les deux orphelins jumeaux » dans le texte, il n'y a aucune mention qui indique que les deux enfants sont des jumeaux. Ce lexème *akniwen* n'a donc, aucun lien avec la trame de l'histoire contrairement aux

²⁰ Ce n'est pas tout le temps le cas, car nous constatons, pour ce qui concerne au moins la littérature kabyle que la catégorie générique de certains textes, telle qu'elle est désignée dans le paratexte ne reflète pas forcément l'appartenance du texte au genre indiqué. Le cas notamment des textes de la nouvelle littérature (roman et nouvelle)

²¹ Nous pensons qu'il a intitulé son texte par l'un des personnages principaux qui est *Tafunast igujilen* rien que pour garder l'aspect de sa mission qui est la transcription de conte. Autrement, il pourrait même l'intituler *Yemma Su*, le nom qu'il attribue à la vache des orphelins. Cet auteur nomme les personnages de son récit contrairement au conte traditionnel, qui se caractérise par l'anonymat des personnages, sauf pour des cas très rares tels *Sica*, *Mqidec*. Ajoutant à cela, Bélaïd Aït Ali attribue même à ses personnages une dimension psychologique. (Voir Mohand Saidi Saida (2013))

intitulés des deux autres versions. Ajoutant à cela, même le titre de la version de Mouliéras ne porte pas la désignation de *tamacahut*. Nous estimons, comme nous l'avons déjà montré avant que les contes transcrits par August Mouliéras ont été collectés auprès d'un homme. Si nous considérons le nombre d'unités lexicales dans ces titres, c'est le titre de Bélaïd Aït Ali qui contient le moins d'unités. Nous pouvons penser, donc que Bélaïd Aït Ali a intitulé son texte à la manière des écrits qui essayent de condenser le plus grand nombre d'informations dans le peu de mots possibles.

La tendance réaliste par laquelle Bélaïd Aït Ali a imprégné son texte est une autre caractéristique qui démarque son écriture de la simple transcription du conte. La présence des digressions et des enchâssements ont fait que l'histoire s'ancre de plus en plus dans le réel. Outre l'ancrage du texte dans le réel, ils font ralentir le rythme de la narration de l'histoire, ce qui est propre à au style de la narration dans les nouveaux genres narratifs tels la nouvelle et le roman. Ils ont également une incidence sur la longueur du récit. Le récit *Tafunast igujilen* de Bélaïd Aït Ali est, donc, d'une longueur considérable, comparée aux deux autres versions en particulier, et à la longueur du conte traditionnel de manière générale. Le récit s'étale sur une trentaine de pages (pp. 109-139). Cependant, ce récit ne peut s'apparenter au genre romanesque qui est très long et qui requiert une lecture fractionnée. Il est très intéressant aussi de mentionner que la fin par laquelle Bélaïd Aït Ali avait clôturé son histoire a été modifiée suite à la demande du Père Blanc. Cette clôture voulue par Bélaïd Aït Ali montre sa manœuvre créative et sa conscience quant à sa démarcation du conte oral.²²

La délocalisation du texte *tafunast igujilen* de Bélaïd Aït Ali est d'une nature stylistique et générique.²³ Elle est stylistique, dans la mesure où, l'auteur a affecté des transformations, sur le plan narratif du conte oral (voire même le plan descriptif et discursif), en récrivant le texte dans un style nouveau, engendrant une nouvelle esthétique. Elle est, également, générique, en raison

²²Ibrahim a repris la conclusion que Bélaïd Aït Ali avait conçue pour son récit. L'auteur ajoute que : « Cette conclusion n'apparaît pas dans les cahiers de Bélaïd et si nous la reprenons ici dans notre travail c'est pour montrer la portée de Bélaïd pour le récit, et sa manière de traiter ce conte. Il s'éloigne du merveilleux qui attribue les pires châtements aux mauvais personnages et de féliciter le héros par un mariage ou tout simplement par une belle vie plein de bonheur. Bélaïd Aït Ali a clôturé son récit par cette conclusion qu'il estime plus pédagogique. » Ibrahim 1997 : *La vie de Bélaïd At Sli, Auteur des cahiers de Bélaïd ou la Kabylie d'antan*, Mémoire de maîtrise, I.N.A.L.C.O, Paris, p.58

²³Salhi a proposé une typologie pour la délocalisation des textes oraux dans son article " La nouvelle littérature kabyle et son rapport à l'oralité traditionnelle, La littérature amazighe: Oralité et écriture. Spécificités et perspectives. Actes du colloque international, Kich A. (dir.), Rabat, 2004, pp. 103-121

du travail de réécriture de ce récit par Bélaïd Ait Ali qui a eu une grande incidence sur l'identité générique du texte, à partir du moment où, le il le fait inscrire dans une nouvelle catégorie générique autre que le conte, une catégorie qui s'apparente plus aux nouveaux genres.

Conclusion

La subversion de la narration dans ce récit est remarquable. Nous pouvons constater dès le départ, l'absence de formules d'entrée et de sortie qui définissent habituellement le conte traditionnel. Dans le récit de Bélaïd Aït Ali, ces formules cèdent la place à l'incipit par lequel le narrateur introduit l'histoire de *Tafunast igujilen*. La linéarité de la narration est un trait qui caractérise le conte traditionnel. Dans le récit de Bélaïd Aït Ali, la narration se particularise par sa discontinuité qui est une orientation voulue par l'auteur. Dans le texte, elle se manifeste notamment par l'enchâssement d'autres récits, l'inclusion de commentaires et les visions critiques du narrateur. S'ajoutant à cela, les déclarations explicites que le narrateur glisse lorsqu'il commet des ruptures de narration. Le rapport entre le conteur et l'auditeur dans le conte traditionnel est transformé dans le récit de Bélaïd Aït Ali. Le narrateur essaye, sans cesse, d'établir une relation avec son lecteur en l'invitant, à chaque fois, à juger et à donner son avis à propos de certaines réactions des personnages.

Au regard de tout ce travail (de création) effectué par Bélaïd At Ali, nous concluons cette étude en avançant que la réappropriation du conte oral par cet auteur, ne se limite pas seulement à sa délocalisation de l'oralité vers l'écriture, mais passe aussi, par l'exercice de la réécriture adopté par l'auteur et qui a pour conséquence, sur le plan narratif²⁴, la subversion du modèle du conte oral et son inscription dans un nouveau genre littéraire.

En guise de perspective, une étude serait très intéressante d'être élaborée autour de la question du profil de l'auteur, pour montrer comment et pourquoi Bélaïd Ait Ali a choisi de créer des textes en kabyle alors que sa seule mission²⁵ n'était autre que de transcrire les textes de la tradition orale.

²⁴ Le niveau qui concerne cette présente étude

²⁵ C'était les pères blancs, notamment Jean Luis Degezelle qui a demandé à Bélaïd Ait Ali de transcrire les contes kabyles. Ce dernier été motivé notamment, comme le disait Mohand Ibrahim par " quelques pièces mais aussi par l'aide matérielle que le Père lui apportait, il se met, sans conviction d'abord, à écrire le conte d'Aubépin" Mohand Ibrahim, "Vie et œuvre de Bélaïd Ait Ali", *Les cahiers de BélaïdAt-Ali. Regards sur une œuvre pionnière*, Ameziane A. (dir.), Edition Tira, p.17

Références bibliographiques

Ameziane, Amar, 2008 : *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, thèse de doctorat Langues, Littératures et Sociétés, Bounfour A. (dir.), INALCO, Paris

Basset, Henri, 2007 : *Essai sur la littérature des Berbères*, IBIS Press, Paris

Dallet, Jean-Marie & Degezelle, Jules-Louis, 1963 : *Les cahiers de Bélaïd Aït Ali ou la Kabylie d'antan*, T1 : Textes kabyles, T2 : Traduction, Fichier de Documentation Berbère, Fort National.

Ibrahim Mohand, 1997 : *La vie de Bélaïd At Sli, Auteur des cahiers de Bélaïd ou la Kabylie d'antan*, Mémoire de maîtrise, I.N.A.L.C.O, Paris.

Ibrahim Mohand, 2013 : « Vie et œuvre de Bélaïd Ait Ali », *Les cahiers de Bélaïd At-Ali. Regards sur une œuvre pionnière*, Ameziane A. (dir.), Edition Tira, Béjaïa

Merolla, Daniella, 2006 : *De l'art de la narration tamazight (berbère)*, Peeters, Paris Louvain

Mohand Saidi, Saida, 2013 : « Du conte oral au conte écrit : le cas de "Tafunast igujilen", *Les cahiers de Bélaïd At-Ali. Regards sur une œuvre pionnière*,

Ameziane A. (dir.), Edition Tira, pp.77- 88.

Mouliéras, Auguste, *Légendes et contes merveilleux de la Grande Kabylie (textes kabyles), 1893 – 1897*, Paris, Ernest Leroux, pp. 331- 340.

Salhi, Mohand Akli, 2013 : « Les écrits de Bélaïd At-Ali : balises pour une histoire littéraire », *Les cahiers de Bélaïd At-Ali. Regards sur une œuvre pionnière*, Ameziane A. (dir.), Edition Tira, pp.21-32

Salhi, Mohand Akli, 2004 : « La nouvelle littérature kabyle et son rapport à l'oralité traditionnel », *La littérature amazighe : Oralité et écriture. Spécificités et perspectives*. Actes du colloque international, Kich A. (dir.), Rabat, 2004, pp. 103-121.

Viala, Alain et Al., (2002), *Le dictionnaire de littérature*, Paris, P.U.F

Yves, Rocher, 1997 : *L'analyse du Récit*, Paris, Dunod,

Zumthor, Paul, 1983 : *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris.