

**Naissance du genre 'nouvelle' en tamazight (kabyle).**

**Rachid Titouche et  
Zerar Sabrina  
Université M. Mammeri-  
Tizi-Ouzou**

### **Résumé**

*Lwali Bbwedrar, un des récits d'Izarar Bélaid, alias Bélaid At –Ali, (1909-1950), est particulièrement innovant, car se distinguant nettement de tout récit connu jusqu'alors. Recourant aux grilles d'analyse universelles, et nonobstant la polémique inhérente à la classification des récits en genres, nous avons tenté dans cet article d'apporter la preuve que ce récit se classait dans la catégorie littéraire 'nouvelle'.*

#### **LWALI BBWEDRAR:**

*Le Saint Homme da la Montagne* est un récit de cent pages scindé en dix épisodes matérialisés par des sous-titres et des numéros. A l'inverse des autres récits des *Cahiers*, tous repris de la tradition populaire, celui-ci porte l'entière paternité de B. At Ali.

L'histoire prend la forme d'un récit encadré que le narrateur délègue totalement, – à l'instar d'un Mérimée ou d'un Maupassant --, à un conteur mis en scène dans un long préambule. Puisant aux critères génériques prédominant au siècle des maîtres, cette nouvelle se donne à lire comme la relation de péripéties authentiques autant que surprenantes, intégrant ainsi l'étrange à l'ordinaire.

### **Abstract**

*Lwali Bbwedrar, one of the narratives Bélaid IZARAR, alias Bélaid Ait-Ali, (1909-1950), was particularly innovative, in so far as it distinctly differed from any known literary form. Notwithstanding the categorisation controversy, we have attempted to demonstrate, basing on universally admitted literary theories, that Lwali Bbwedrar falls into the 'short story' category.*

Le *Saint Homme de la Montagne* est organisé en diptyque, dont les deux parties sont clairement suggérées par les décors de l'action : les épisodes II, III, et IV se déroulent à Tagemmut-At-Musa, tandis que les autres ont pour cadre Tizi n-etfilkut. L'épilogue, qui fait écho au préambule, est l'espace où le narrateur reprend la parole à son conteur, lequel prend congé de lui. Nous étudierons cette nouvelle de deux points de vue: du point de vue de sa morphologie et de celui des techniques d'expression. La morphologie portera sur les éléments constitutifs de l'histoire, i.e. les lieux les personnages, l'action, son déroulement, sa durée. Les techniques d'expression intéresseront la façon dont l'auteur met en oeuvre l'histoire, les ressources auxquelles il recourt pour constituer l'histoire en récit, en un mot, sa stratégie d'écriture.

### **I. L'espace:**

Le préambule invite le lecteur à une randonnée pédestre sur les contreforts du Djurdjura. Jouant au guide, le narrateur le transporte dans l'espace de l'aventure, après une journée de marche par monts et par vaux. L'équipée touristique prend momentanément fin à Tizi n-etfilkut, où narrateur et lecteur se mêlent à la foule des dévots agglutinés autour du mausolée de Ccix Ehmed Weeli, un des très nombreux saints du pays.

En plus d'être exotique, l'espace de ce récit plante, dans une large mesure, -- une partie des péripéties de cette nouvelle se déroule dans un autre village, Tagemmut --, le décor de l'action, en même temps qu'il suggère au lecteur l'angle de vue sous lequel il y a lieu de percevoir l'histoire. Autant dire que cet espace participe à la fois de la réalité qu'il évoque, de son utilité pour les événements dont il est le cadre, et des significations qu'il inscrit en filigrane. Il est donc simultanément à valeur référentielle, fonctionnelle et signifiante.

#### **1.1 .L'espace référentiel:**

Comme la Corse pour Mérimée, la Normandie pour Maupassant, ou encore la steppe pour Tchekhov, la Kabylie du Djurdjura est l'espace référentiel de B. At Ali. L'itinéraire qui le déploie, et auquel le narrateur s'attache à conférer une valeur documentaire, est une invitation à l'évasion et à la découverte. Une fois la visite des lieux achevée, le lecteur-touriste attend impatiemment de son narrateur-guide les commentaires qui

dissiperont les moult interrogations qui se bousculent dans sa tête. La profusion de détails qui éclairent sous tous les angles les éléments principaux du décor, –le tombeau du saint, par exemple--, est destinée à créer chez le lecteur l'illusion de réalité.

### **I.2. L'espace fonctionnel:**

Evoquer des espaces référentiels équivaut le plus souvent à leur supposer une valeur fonctionnelle, car la nouvelle étant un récit bref, elle ne peut guère s'ouvrir à des expansions. Un décor est souvent le cadre d'un ou de plusieurs épisodes. Ainsi, Tizi n-etfilkut encadre-t-il cinq épisodes. La référence à plusieurs lieux signale généralement l'articulation de nombreux épisodes.

### **I.3. L'espace signifiant:**

L'inventaire des lieux constituant le décor de l'action affecte aussi la signification. Il procède également d'une volonté de signification. Ainsi en va-t-il du mausolée où reposent désormais côte à côte les deux principaux personnages du récit, Ccix Eêmed et Lalla Fatima. Une fois à l'intérieur, le narrateur en donne une description détaillée, ponctuée de commentaires où l'admiration se le dispute à l'ironie. Cette fonction axiologique de la description, ici explicite, revêt une valeur didactique, une signification 'obtuse' (:62), selon le terme de Barthes.

Contrairement au roman où ils peuvent abonder, les décors dans une nouvelle sont nécessairement en nombre limité. C'est pour cette raison qu'ils se voient conférer une importance plus grande. Toutes les parties constitutives de la nouvelle sont censées être chargées de sens, et c'est bien pour ça que nombre de théoriciens de la nouvelle l'assimilent à une épure (Eikhenbaum), ou à un schème (E. Poe, :63).

## **II. Le Temps:**

Etant la transformation d'un état en un autre état, tout récit présuppose la temporalité. Mais comme 'récit' désigne autant une succession d'événements, réels ou fictifs, que l'acte consistant à les narrer, la temporalité qui les articule est de nature différente. Il y a donc deux temps du récit: le temps du signifié ou temps chronologique, et celui du signifiant ou temps de la narration.

*Lwali Bbwedrar* comporte, nous l'avons vu, deux récits: celui du narrateur, appelons-le récit n°1, et celui du conteur, soit récit n°2. Le

premier récit se matérialise dans le préambule et l'épilogue qui, de fait, encadrent le récit enchâssé. Dans le récit n°1, le temps de la narration coïncide avec la durée de l'action (quelques heures, du matin à l'après-midi, pour se rendre à pied au mausolée de Ccix Ehmed). Le deuxième récit est une analepse complète; son point de portée se situe, en effet, à l'intérieur du récit n°1. Récupérant la totalité de l'antécédent narratif (la vie du personnage principal), ce récit emboîté constitue l'essentiel de *Lwali Bbwedrar*. Le récit n°1 apparaît comme un dénouement anticipé.

**Temps chronologique / Temps de la narration:**

La nouvelle étant un récit bref, elle rend davantage compte que le roman des distorsions temporelles, quasiment inévitables au regard de la dualité temps de la narration / temps chronologique. La contrainte de la brièveté fait que le nouvelliste se doit de monnayer un temps dans un autre temps, i.e de concentrer ou de dilater la durée des événements qu'il relate (sommaire et pause, respectivement), selon qu'il veut embrasser une large portion de vie, ou se focaliser, tel un arrêt sur image, sur des moments choisis. L'épisode n°2, Buleytut degw-zayar, nous en fournit une parfaite illustration. Le narrateur, après avoir résumé en quelques lignes les quarante premières années de la vie de son personnage, consacre les quatre pages de l'épisode à le décrire puis à rapporter cette anecdote poignante : un jour que la pauvre chiffie se mit dans l'idée de se mêler à la conversation des villageois à la djemaa, il devint la risée des autres hommes, qui l'en chassèrent à coups de pierres (T1 et T 2, :156-160). Cette technique du gros plan, comme le zoom au cinéma, est maintes fois utilisée dans le récit, et notamment dans l'épisode n°6, Ccix Ehmed Waali. Après avoir longuement narré les circonstances de l'adoption de Buleytut par les habitants de Tizi n-etfilkut, le narrateur fixe l'oeil de sa caméra sur le moment précis où notre héros lance, pour la première fois de sa vie, un appel à la prière. Le résultat est une véritable catastrophe: les vitres se brisent; ceux qui étaient en train de manger ont failli s'étouffer, ceux qui dormaient se réveillent en sursaut, tandis que les habitants éveillés sont tombés en syncope. Il en est jusqu'aux chats, rats et autres chiens, qui ont tous fui le village, terrorisés. Même les habitants des villages alentour accourent, qui muni d'un fusil ou d'une hache, qui armé d'une faucille, croyant au retour du monstre à sept têtes (:194-95).

**L'action:**

Les péripéties de cette histoire sont réparties sur sept des dix épisodes que compte le récit (du deuxième au huitième). Nonobstant le prologue et l'épilogue, l'avant-dernier épisode est de bout en bout un commentaire philosophique, une satire hagiographique cruelle (pp .228-241), dont l'apparente irrévérence et la paillardise semblent trancher singulièrement avec le contexte de l'époque.

Les sept chapitres portent chacun un sous-titre à valeur de programme narratif, et les événements qu'ils retracent suivent un ordre chronologique. Les épisodes II et III sont consacrés aux deux personnages principaux, Buleytut et Tadadact, respectivement, décrits avec force détails menant une vie de serfs à Tagemmut. Ces deux épisodes figurent la situation initiale.

Dans le quatrième, Cad Buleyûû, apparaît une force perturbatrice (nos deux héros ne trouvent plus à subvenir à leurs besoins), ce qui pousse Buleyûû à quitter femme et village à la recherche de lieux plus cléments. La dynamique ainsi enclenchée s'accomplit dans les épisodes V et VI, où le manque est comblé : Buleyûû devient, bien malgré lui, l'imam de Tizi n-etfilkut, village où la providence venait de le conduire, et où sa femme vient le rejoindre. Là, ils coulent des jours heureux, à l'abri du besoin et dans la dignité retrouvée. Mais c'est compter sans le cruel Bu-Qerru, le tyranneau du coin, agacé par l'aura grandissante du Ccix, qui commençait à lui faire de l'ombre. Ce sont ses démêlés avec le roi que campent les épisodes VII et VIII, intitulés respectivement Neppa d Bu-Qeôû et Lwali Bbwedrar: croyant à la toute puissance du Ccix, incapable de le réduire, Bu-qeôû est contraint de quitter le pays à la grande joie de la population qui crie au miracle. Mais de miracles, il n'y en a point, nous assure le narrateur, qui s'emploie minutieusement à nous expliquer les concours de circonstances qui ont fait que Buleyûû a pu, --le plus naïvement et sans l'avoir cherché le moins du monde--, éviter, chaque fois, le trépas. Sa victoire sur Bu-qerru définitive, Buleyûû, (désormais le vénéré saint Ccix Eêmed Waali) peut enfin couler une vie paisible à peine troublée par les chants de louanges de ses fidèles disciples. Tadadact juge qu'il est, à présent, temps de lancer les travaux de construction du mausolée.

*Lwali Bbwedrar* se donne à lire comme une histoire extraordinaire autant que véritable, s'inscrivant de ce fait dans le sillage de la nouvelle européenne du XIX siècle. Elle met en œuvre

deux événements inouïs (deux tournants): Bu-le\$ût, cette chiffre molle d'entre les chiffes molles, ce souffre-douleur des grands comme des petits, devient l'imam de Tizi n-etfilkut, puis, quelques temps après, terrasse le redoutable roi Bu-qeôdu et devient le saint vénéré de toute la contrée.

**Les personnages:**

Loin des héros emblématiques du conte populaire, les personnages de *Lwali Bbwedrar* ne sont ni hors du commun, ni n'ont un quelconque pouvoir magique. Ce sont des types d'extraction populaire aux prises avec les problèmes du quotidien (Le tyran Bu-qerru y tient un rôle de comparse). Le choix de personnages ordinaires participe de la volonté de l'auteur de donner au lecteur l'illusion de réalité, illusion qu'il s'emploie à renforcer au fil des événements par des traits caractérisants. Se tisse alors entre les épisodes un réseau de relations qui, par association et dissociation, confèrent de l'épaisseur aux personnages.

Ainsi, après nous avoir présenté Bule\$ût comme l'antithèse de ce qu'un homme doit être, le narrateur nous apprend qu'en matière de travail et pour ce qui est de la connaissance du monde rural, notre héros n'a rien à envier aux hommes du village. Que Tadadact, toute menue et sèche qu'elle est, est une femme d'exception qui saura prouver sa valeur le moment venu. De fait, l'action dans ce récit se resserre autour de ces deux personnages, placés au milieu d'une constellation de figurants qui leur sont assujettis. C'est que la nouvelle, à l'inverse du roman, subit la contrainte de sa brièveté. Ne pouvant point exploiter une pluralité de voix narratives, le nouvelliste doit mettre en œuvre ses personnages d'une manière particulière.

La nouvelle dissuade la polyphonie ou l'émiettement, note D. Grojnowski, ajoutant que la logique du temps, du lieu, de l'action, vont de paire avec une conception particulière du personnage.

**La fonction sociale:**

La matière de *Lwali Bbwedrar* est essentiellement d'essence hagiographique. C'est la parodie de la légende du saint Ccix-Eêmed-Waali. Quand on songe que cette nouvelle fut écrite en 1946, on ne peut s'empêcher de relever, dans un premier temps, l'audace d'une telle entreprise au vu du contexte socio-historique guère propice d'alors. En effet, les années 1940-50 en Algérie, et plus

particulièrement en Kabylie, sont marquées par un culte effréné des saints. Les raisons en sont multiples. La Kabylie, plus que toute autre région du pays, est un terrain favorable car, moins islamisée, les réminiscences animistes y sont plus vivaces. Les thaumaturges de tout acabit y ont une bonne côte. Le deuxième conflit mondial avec son lot de malheurs, est les massacres de Mai 1945, ont fini par briser ce qui pouvait encore rester de volonté et de rationalisme chez les Algériens. Leur salut, pensent-ils, ne pourra venir que du seigneur, dont les saints sont les représentants sur terre. Le marabout n'est pas seulement puissant, --son intercession est synonyme de salut--, il est également juste, bon, exemplaire. Sa piété et sa sagesse constituent des modèles prestigieux, note Youcef Nacib. L'occupant français, de son côté, a vite fait d'exploiter cette influence des marabouts sur leurs coreligionnaires. Neutraliser les premiers en leur offrant des avantages divers (subventions, terres, statuts) signifie pacifier le pays. Si beaucoup de familles maraboutiques dans la Kabylie du Djurdjura collaborent totalement avec l'administration française (faut-il rappeler que L.N.I. ne tomba, en 1857, que suite à la trahison d'une de ces familles), nombreuses sont celles qui, à aucun moment, n'ont vendu leur âme. A cet égard, relevons que le soulèvement de 1871 est dû en grande partie à l'énergique foi des marabouts de la *Rahmania* ravivée en l'occurrence par EL Mokrani et le cheikh Aheddad. S'en prendre aux saints en ces années 1940-50, c'est donc s'attaquer à la fois aux siens et au pouvoir colonial, c'est défier les tout-puissants caïds et autres bachagas de l'époque et leurs protecteurs.

L'audace d'une telle entreprise est, en fait, à la mesure de l'importance de l'enjeu. B. At Ali ne tolère pas ces coutumes et usages primitifs qui maintiennent les populations dans un obscurantisme et un asservissement profitant aux charlatans et au colonialisme, tout en détournant les musulmans de l'Islam véritable.

Loin de s'inscrire dans le sillage de la veine anticléricale de la nouvelle européenne de la fin du Moyen-âge. *Lwali Bbwedrar* se situe dans le prolongement d'une oeuvre de démystification entreprise depuis longtemps déjà par un certain nombre d'intellectuels nationalistes algériens; dans les années 1930, la lutte contre le maraboutisme fait l'unanimité des diverses tendances politiques, observe Nadia Bouzar-Kasbadji. L'Islam, naguère dépositaire des ardeurs sans espoir rejette, à présent, toute compromission, tout passéisme, et se proclame rationnel. A partir de 1931 se propage

l'action des Ulémas, qui condamnent sans appel l'exploitation de la crédulité du peuple par des charlatans de la religion. Les marabouts sont désormais considérés comme traîtres politiques et réactionnaires sociaux, amis de l'administration. Les réformistes, à leur tête El-Oqbi et Ben Badis, trouvent en la presse et le théâtre nationalistes des vecteurs de choix de la propagation de leurs idées. *El Bassayir*, et *Echihab* ouvrent des tirs groupés sur l'Islam vieillot et complaisant des marabouts tandis que dès sa première pièce, *les faux savants*, Mahieddine Bachetarzi cloue au pilori le maraboutisme, synonyme de fatalisme, d'immobilisme et de fanatisme. En fait, ce nouvel état d'esprit, cette mutation d'un Islam défensif en Islam offensif, ne se confine pas à l'Algérie, mais embrasse tout le Maghreb.

C'est donc bien dans cet esprit que s'insère *Lwali Bbwedrar*, et B. At Ali ne fait que reprendre ce faisant, le flambeau de la lutte depuis longtemps déclarée au maraboutisme décadent, ce fléau dont usent d'habiles imposteurs pour acquérir crédit et prébendes à l'ombre de la puissance coloniale.

La deuxième partie des *Cahiers* de Bélaïd s'intitule *Amexluy* (mosaïque), titre qui préfigure la nature hétéroclite des récits qui la composent. En effet, le fabliau y côtoie l'essai, et la nouvelle le discours ethnographique. Les études est hors de notre propos; aussi nous bornerons-nous en restant dans le cadre de la nouvelle, à l'examen d'un des récits *Amezwaru Unebdu* (le premier jour de l'été)--, lequel, tout en semblant relever de ce genre bref, présente cette particularité d'être autobiographique.

Dans ce récit de six pages, l'identité de nom auteur-narrateur-personnage principal est établie par trois critères différents: l'utilisation dans le texte du prénom de l'auteur (p.365) et de ceux de ses frères et soeurs (; 363). L'identité du narrateur et du personnage principal est marquée par l'emploi de la première personne, ce qui confère au récit le statut de narration autodiégétique, pour reprendre la classification des voix du récit de G. Genette.

Enfin, le titre générique *M ara d-emmaeki\$* (mes souvenirs) qui coiffe ce récit, et un autre, *Jeddi*, ne laisse aucun doute sur le fait que la première personne renvoie au nom de l'auteur.

“Entrer dans une nouvelle, c'est souvent ouvrir un tiroir contenant de lourds secrets, secrets de famille, secrets de l'être”, affirme J. P. Aubrit. De ce fait, *Amezwaru unebdu* est une plongée dans les étapes de la vie de l'auteur, à partir d'un point fixe, le

présent. Allongé sur une natte par une chaude journée d'été, le regard perdu, le narrateur évoque son enfance heureuse et son adolescence insouciante dans cette maison jadis emplie de joie.

Le texte s'ouvre sur un tableau irréel, aux contours indéfinis, comme saisis dans un rêve. Tout semble figé dans un sommeil que ne vient troubler que le chant de la cigale. Autour du narrateur, c'est le néant, ou presque; en effet, deux autres bruits sont perceptibles, mais ce sont deux bruits s'intégrant au silence, tant ils sont familiers à l'oreille: le bruit de la meule à grains et la berceuse que Zayna entonne à son bébé. Le narrateur, désormais seul à la maison avec sa vieille mère, qui fait en ce moment la sieste, n'arrive pas à trouver le sommeil.

L'analepse commence par un récit rétrospectif de l'enfance de l'auteur dans cette maison qui résonnait, jadis, des cris, des rires et des sanglots de la ribambelle de bambins qui y couraient dans tous les sens. Il se présente sous la forme d'un récit itératif,

leewam-enni, d ussan-enni ff i yella wexxam-agi nne\$ izehher s-el\$aci, s-ueggev, s-tedûa d-imeñawen bbwarac...(t.1 et t.2:363), suivi d'un récit singulatif:

Cfi\$ neñes degg-iwen wusu, degg-exxam, di-æcôa ar etnac yid-ne\$. Imir-n i neppemceççaw w-ara yeïsen d-alemmas degg-akken yeppagad uqeôni a mmr a t yeçç elweêc (p.363).

L'auteur évoque, ensuite, son adolescence et son premier mariage, qui fut une expérience malheureuse. N'ayant fait connaissance avec sa femme que le jour même du mariage, il découvre qu'elle est bien plus âgée que lui. Ne pouvant se résoudre à vivre avec elle, il la répudie moins d'une année plus tard.

Comme pour l'enfance, le narrateur utilise un récit itératif et un récit singulatif pour narrer son adolescence (t.1, lignes 84 à 159: 363-65).

Le récit est ensuite suivi d'une ellipse qui passe sous silence vingt ans de la vie de l'auteur. Celui-ci se contente de nous apprendre que pendant cette longue période, il fit l'armée, alla en France, puis revint au pays et se maria.

Le narrateur effectue ensuite un retour au présent en relatant sa rencontre fortuite, une semaine auparavant, avec son ex-épouse. Il aurait tant voulu lui demander de ses nouvelles, se faire pardonner, mais ceci est chose impossible en Kabylie.

Tout à ses souvenirs, le narrateur s'entend soudain demander: "Tu veux une tasse de café"? Il sursaute; réveillée depuis longtemps déjà, sa mère vient lui apporter du café. Le silence envahit à nouveau la maison. Le narrateur est de nouveau seul avec sa mère dans cette maison désespérément vide.

*Amezwaru unebdu* est une histoire dont se dégage une impression de dégradation progressive, de déchéance de l'homme, qui ne manque pas d'évoquer le mythe antique des quatre âges:

- a)- l'âge d'or, ou l'enfance heureuse.
- b)- l'âge d'argent, ou l'adolescence insouciant.
- c)- l'âge d'airain, ou les années de guerre et manque.
- d)- Enfin, l'âge de fer ou la déchéance et la mort. On sait que l'auteur eut une fin de vie tumultueuse. Sans travail, rongé par la maladie, il traîna d'hôpital à hôpital avant de mourir d'une tuberculose pulmonaire, à l'âge de 41 ans.

**Bibliographie:**

Grojnowski D.: *Lire la Nouvelle*, Dunod, 1993.

Nacib Y. : *Eléments de la tradition orale*, S.N.E.D, 1981.

Lejeune Ph. : *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

Barthes R. : *Introduction à l'analyse structurale des récits*,  
*Communication n°8*, 1966.

Aubrit J.P. : *Le conte et la nouvelle*