

Expression de la subjectivité et digressions dans deux textes de Belaid Ait-Ali

Tassadit BOUAFIA-YAHIAOUI

UMMTO

Agzul

Ayen i d-ijebdden lwelha-nney deg tmucuha-agi iyef i d-newwi awal, d asemres n sin n yiferdisen i yuyen amur ameqqran deg uđris n Belaid At-eli. Iferdisen-a d timgeyt d unasir; amsawal yettak-d rray-is d tidmi-s d wayen yettwali mi ara d-issawal tamacahut. Ayen i t-id-yesbegginen d asemres n umqim amenzu (nekk) d umatar udmawan (-y). Rnu yer-s, amqim (nekkni) d umatar udmawan (n-), i d-yemmalen amsawal d yimeyri. Amsawal mi ara d-yessawal tamacahut-is, sya yer da, ad yeffey i uđris-is, ad d-iger rray-is d wayen yettxemim yef yiwudam, ney d asegi ara d-yessegi kra n temsalt i t-iceyben. Maca, uqbel ad yeffey seg usiwel n tmacahut yetteggin-d i yimeyri, dayen mi ara d-yuyal yeqqar-it-id. Amsawal, yeggar-d imeyri di tamacahut amzun akken yer tama-s i yella. Asemres n yiferdisen-a, iemmed-iten, isemras-iten s lebyi-s : iwakken ad yessefhem, ad d-yini ayen yettwali deg wařas n temsal n ddunit, ladiya di tmetti taqbaylit.

Abstract

This work is focused on research of some elements of the Belaid Ait-Ali narrative strategy in the two contes: Aubépin "*tamacahut n bu yedmimen*" and the Ogre "*tamacahut n uwayzniv*". This is to detect two linguistic and literary elements having truffled these writings, namely: the subjectivity and the digression. Both studied are invaded by digression and subjectivity, and this tendency manifests itself in most of his texts. To explain a fact, an event, a reality, or just tell a story and also to involve the reader in the story, he does not hesitate to appeal to the digression and subjectivity. She is conscious, assumed by the narrator. He uses digression advantage to take time to reflect, and to reflect its reader. The digression length is justified: it is to penetrate the hidden arcana of the Kabyle society.

Introduction

La déficience de l'écriture kabyle a été longtemps palliée par une littérature orale qui se transmettait de génération en génération. Il a fallu attendre la première moitié du XIX^{ème} siècle où, quasi-exclusivement, des chercheurs français menèrent alors les premiers travaux de collecte au sein de la population. Puis, les premières élites kabyles (constituées essentiellement d'instituteurs) transcrivirent les textes oraux et assurèrent leur transmission dans le passage de la littérature orale vers la littérature écrite.

Le travail de sauvegarde et de transcription du patrimoine littéraire a été aussi l'œuvre de Belaïd Ait-Ali : *Les cahiers de Belaïd ou la Kabylie d'antan* (1964). Ses textes ont suscité un grand intérêt auprès de la critique littéraire et ont fait l'objet de plusieurs travaux de recherche depuis leur parution. A partir des années 2000, son œuvre connaîtra une exploration renouvelée par la critique littéraire. En effet, Belaïd Ait-Ali est le fondateur de la littérature kabyle, tous les chercheurs s'accordent à dire qu'il est le premier romancier kabyle (Salhi, 2004, Ameziane, 2008) notamment par son œuvre *Lwali n udrar* (le saint homme de la montagne). A travers ces textes, l'auteur soulève la problématique du genre en littérature kabyle. L'analyse de ces textes littéraires a permis de déterminer leurs catégories génériques. Son œuvre marque l'émergence de nouveaux genres littéraires, à savoir le roman, la nouvelle, le théâtre...

La présente étude tente de dégager quelques éléments de la stratégie narrative adoptée par Belaïd Ait-Ali dans son œuvre. Il est question de déceler deux éléments linguistiques et littéraires ayant truffé ces écrits, à savoir la subjectivité et la digression. Interrompt-il sans cesse sa narration pour se livrer à des réflexions, des commentaires ? Interpelle-t-il ses interlocuteurs ? Les textes qui font l'objet de cette étude sont les deux contes : *tamacahut n bu yedmimew*¹ « Aubépin » et, *tamacahut n uwayzniv* « L'ogre ». Le premier conte est composé de 14 pages (pp. 21-34), le second, plus long, comporte 24 pages (pp. 58-81).

Subjectivité et postures narratives

Nous nous proposons, dans ce premier point, de relever les différentes traces linguistiques marquant la présence du narrateur et donc l'existence d'une subjectivité dans le texte. Émile Benveniste, considère la subjectivité comme immanente au langage :

« *La subjectivité d'un être ne peut prendre forme que dans et par l'usage du langage, puisque seul le langage contient des signes qui permettent au locuteur de s'affirmer en tant que sujet* », (Benveniste Emile, 1966 : 258-259).

Benveniste, dans son essai, présente plusieurs aspects du langage qui soutiennent cette théorie. Il s'agit entre autres des pronoms personnels, notamment celui de la première personne : "je". L'énonciateur laisse des traces énonciatives implicites ou explicites dans ses actes de langage et il est possible de les détecter. De son côté, Catherine Kerbrat-Orecchioni,

¹ D'après Ibrahim Mohand, Belaïd Ait-Ali fit la connaissance du Père Degezelle, installé dans la mission des Pères Blancs de Ouaghzen, située à quatre kilomètres d'Azrou. Au début des années 1945, le Père lui propose de transcrire des contes kabyles en langue kabyle. Il se mit alors à écrire. Le conte d'Aubépin est le premier texte écrit par Belaïd Ait-Ali. Il est le premier texte du cahier n°1 écrit en mai 1945. Le deuxième conte de notre corpus d'étude L'ogre, figure comme deuxième texte dans le cahier n° 2 livré au père Degezelle, le 21 juin 1945.

considère le locuteur comme un élément essentiel sur lequel une subjectivité langagière est mise en œuvre :

« [...] nous considérons comme faits énonciatifs les traces linguistiques de la présence du locuteur au sein de son énoncé, les lieux d'inscription et les modalités d'existence de ce qu'avec Benveniste nous appellerons "la subjectivité dans le langage". Nous nous intéresserons donc aux seules unités "subjectives" qui constituent un sous-ensemble des unités "énonciatives" », (Kerbrat-Orecchioni Catherine, 1980 : 36).

L'acte de la narration est possible par l'intermédiaire de deux instances fictives : le narrateur et le narrataire. Leur présence peut apparaître de façon directe (on assiste à de véritables dialogues entre eux) ou de façon indirecte. Pour décrire la narration, le narrateur dispose de deux voix : soit ; il s'adresse directement au lecteur (narrataire) pour lui expliquer toutes les circonstances et tous les détails de l'histoire (cas où sa subjectivité se manifeste ouvertement), soit il rapporte les paroles de personnages.

Le narrateur est l'instance typique du texte narratif littéraire. Le narrataire se définit par son caractère fictif à la différence du lecteur postulé par le texte ou de celui en contact direct avec le livre (lecteur concret). Il ne faut pas oublier que c'est l'auteur qui a créé l'univers romanesque auquel appartiennent le narrateur et le narrataire. A son tour, le narrateur communique l'histoire narrée au narrataire. *« Un "Je" implique nécessairement un "Tu" à qui il s'adresse et avec qui il entretient une relation nécessaire, définissant la subjectivité comme la présence du moi au sein de la production verbale », (Benveniste Émile, 1966 : 259).*

Pour bien cerner le statut et la présence du narrateur dans le récit, il importe de saisir les fonctions du narrateur.

Yves Reuter répertorie cinq fonctions (Reuter Yves, 1997 : 42) qui exposent le degré d'intervention du narrateur au sein de son récit ; selon l'impersonnalité ou l'implication voulue. Le narrateur assume alors deux fonctions de base : narrative (ou de représentation) et communicative. Il assume aussi deux fonctions secondaires : testimoniale et modalisante.

La fonction narrative (ou de représentation) souligne le rôle de narrateur qui consiste à raconter une histoire. Elle peut être explicitée par la présence d'un introducteur *« je »*. Elle a en charge d'attirer l'attention sur la figure du narrateur, comme le fait Belaïd Ait-Ali dans les deux contes de notre corpus. L'identité du narrateur se manifeste au niveau d'un *« je »* marqué par l'indice de personne exprimant la première personne (-y) : indice d'une subjectivité déclarée. Les récits de l'auteur sont truffés de subjectivité qui se manifeste au niveau d'un *« je »* parlant. Nous citons les extraits suivants :

Teweer tasa...win i wumi yefka Rebbi tasa taleqqagt; win i wumi yeččur wul d lħanna, yura fell-as ad yettru. Lameena, llan imeřtawen řiden. Nekk, lħaşun ad d-iniř yettyiř win leęmer nettru s lħanna. Ttuř asefru-nni i deg i as-yenna Si Muħend UMħend: Aħlil meskin a win ur njerreb leeceq, (Aubépin, p. 31). (Souligné par nous)

« Aimer ne va pas sans souffrance. Celui à qui Dieu a donné un cœur tendre, affectueux, celui-là connaîtra fatalement les larmes...Mais, il y a des larmes pleines de douceur. **Je dirai** même, moi, qu'il faut plaindre ceux qui n'ont jamais pleuré de tendresse. **J'ai oublié** cette strophe où Si Mohand Ou Mhand dit : pauvre misérable, qui n'a jamais su ce qu'est : aimer ! » (Aubépin, p. 99). (Souligné par nous)

Dans cet extrait, le narrateur s'implique directement en tant que personnage de l'histoire. Il appuie son commentaire et son point de vue en citant le vers du grand poète Si Muħend U Mħend. Il y a, dans cet extrait, la récurrence des mots « *tasa* », « *lħanna* ». Cela marque l'insistance du narrateur sur les valeurs et les principes qui devraient être ancrées dans la vie familiale ; entre *Fađma* et son frère *Bu Yedmimen*.

L'extrait suivant montre l'identité du narrateur qui se manifeste au niveau d'un « *je* » et apparaît au niveau de l'indice de personne de la première personne (-y) et les indices de personne « *je* » et « *vous* » (*nekk d kunwi*). En racontant, le narrateur vise directement le lecteur qui lit :

[...]ttuř ur awen-t-id-nniř ara (d aqerru n wezduz i řur-i). yuř lħal Fađma, asmi i as-d-yekkes urgaz-is sebęa n yizerman-nni ar ten-tejmeę. Ziyenni deg yiciwi-s i llan, (Aubépin, p.34). (Souligné par nous)

« J'ai oublié de **vous le dire** : quelle tête de maillet **ai-je** donc ! Fadhma avait gardé les sept serpents dont son mari l'avait délivrée : elle les avait même là, dans l'échancrure de sa robe », (Aubépin, p.101). (Souligné par nous)

Cet exemple témoigne de la volonté du narrateur d'établir un contact, une relation avec le lecteur et d'ancrer le récit dans le réel.

Dans l'exemple ci-dessous, le narrateur emploie l'indice de personne « *n-*» qui renvoie au pronom personnel nous « *nukni* ». Il y a un amalgame de narrateur « *je* » et de celui du narrateur/lecteur qui reçoit « *vous* » « *kunwi, kunemi* », pronom du pluriel, et tu « *kečč, kemm* », pronom du singulier.

Di tmurt n selřan-agi yef la d-nettawi, aħat yella useggas n tikli gar rwaħ d tuřalin. (Conte de l'Ogre p.58). (Souligné par nous)

« Du pays du roi dont **nous narrons** l'histoire jusqu'au bout du pèlerinage, il y avait une bonne année de voyage ; aller et retour », (Conte de l'Ogre, p.05). (Souligné par nous)

L'indice de personne «n-» indique la présence et l'implication du narrataire (ou lecteur) dans le récit. A cet égard, il est utile de rappeler que « *le " nous-je " implicite et nécessaire dans " nous " est notoirement susceptible de recevoir, [...] deux contenus précis et distincts. " Nous " se dit d'une manière pour " moi + vous ", et, d'une autre, pour " moi + eux ". Ce sont les formes inclusives et exclusives [...]* », (Benveniste Émile, 1966 : 232). (Souligné par nous)

Dans la fonction communicative, qui « consiste à s'adresser au narrataire pour agir sur lui ou maintenir le contact » (Reuter Yves, p.42.), le narrateur a sa propre manière de suggérer sa présence. Le narrateur présent dans le récit de Belaïd Ait-Ali fait appel au lecteur au cours de sa narration. Tout au long du récit, il s'adresse directement au narrataire (c'est-à-dire au lecteur potentiel du texte afin d'établir ou de maintenir le contact avec lui et/ou en l'interrogeant, en lui demandant son avis. Parmi les passages illustrant ce contact, les extraits suivants :

Mi ara ilint snat n tlawin akken deg yiwen n uxxam daymen bessif ad nnayent, gar cwiṭ d waṭas (yakk ula d iżerman deg uebbuḍ tṭayen). Lameena ur yeḍdil ara win yeṣfan d win i wumi berrik wul [...] ul berriken ma yezree deg-s ccer ad yemyi, (Aubépin, p. 27).

« Deux femmes, dans la même maison, se disputant toujours plus ou moins: c'est inévitable : les entrailles, dans le ventre même, vivent en discorde ; mais encore, faut-il distinguer celui qui a bon fond et celui dont les intentions sont perverses. Le mal pousse tout seul dans un cœur méchant », (p. 94).

Lukan d tin i wumi meqquer uebbuḍ-is, tili tečča idrimen-nni, bla ma texdem, bla ma tetteb ; lameena nettat tetthebbir ala i gma-s. ur d-telhi ara d yiman-is, ur twala ara lhif-nni, d llaz-nni d leetab-nni i deg tella nettat. Lferh-is ala s wayen ara theggi i Bu Yedminen. Llan kra n yimdanen izehhun ala s lxir xedmen i wiyad. Widak iḥemmel-iten Rebbi, elaxaṭer zhu-nsen yeshel. Lameena... Win ixedmen lxir Ittuṣal-as d ixmir (p. 25).

« Si elle avait été égoïste et ambitieuse, elle se serait servie de cet argent pour éviter le travail et la peine. Mais, elle ne se souciait que de son frère : elle ne s'occupait pas d'elle-même : elle ne remarquait pas qu'elle allait pieds-nus, qu'elle avait souvent faim, qu'elle peinait dur. Faire l'avenir d'Aubépin, telle était sa seule joie. Il est comme cela des gens dont le plaisir est de rendre service aux autres. Ceux-là sont les favoris de Dieu : ils savent se contenter. Mais ...le proverbe dit : « semez de la bonté, vous recueillerez des saletés ! », (p.92).

Ici le narrateur suggère au narrataire des événements à venir. Il lui communique des éventualités que le récit pourrait prendre. Dans le dernier extrait, le narrateur aurait pu s'arrêter sans annoncer le proverbe. Ce dernier assure une anticipation narrative. Le narrateur interroge, dans ce cas, le

narrataire, qui à la réception du proverbe, va tout de suite déduire la suite du récit et imaginer les événements qui surviendront après.

« *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* », (Reuter Yves, 1997: 43), la fonction testimoniale révèle des indices sur la relation que le narrateur nourrit vis-à-vis de l'histoire qu'il raconte. Il s'agit des commentaires dans lesquels le narrateur formule des réflexions et des jugements sur le personnage. Le narrateur exprime sa certitude ou son incertitude, sa distance vis-à-vis des événements et de ses sources d'informations. Dans les contes, le narrateur suggère des hypothèses sur les événements ou les pensées des personnages. Pour cela, il recourt à quelques verbes, expressions, mots, adverbes qui expriment cela ; tels que « *waqila, aeni, ahat, wissen, ma yefka Rabbi, llan wid yeqqaren, ma,...* » :

[...] *Llan wid yeqqaren : akken d-tejbed Faḍma izerman-nni dya Eicuca tesseblee-itt lqaea (ma tesseblae lqaea). Llan wid yeqqaren yenyat-tt Bu yedmimen, ney yebra-as. Ma d nekk, ad d-iniy, ma yefka Rabbi, ahat tsemmeḥ-as Faḍma, uyalent mḥemmalent. Wissen, lḥaşun. Dacu kan uyalen nejmaen-d akk, (p. 34).* (Souligné par nous)

Cet extrait est une digression où il y a beaucoup d'incertitude de la part du narrateur. C'est une fin envisagée par le narrateur au récit. Il manifeste son incertitude en recourant à des termes ou à des expressions qui nuancent son propos. Le narrateur reprend ce que d'autres gens disaient à propos de la fin du conte. Il emploie l'expression « *llan wid yeqqaren* » (on raconte que) dans le but de relater un fait qui se serait produit dans la réalité. Ensuite, il suggère le déroulement réel du fait ou souhaité par *Faḍma*, en disant : « *ahat* » (peut-être), « *wissen* » (qui sait ? / Sait-in jamais). Le narrateur n'était pas très sûr. Or dans le conte oral, le narrateur ne suggère ; il est sensé être au courant de tous les événements, passés et à venir, du conte. Et, le sort de la belle sœur *Eicuca* est bien défini.

Dans l'extrait, ci-dessous, le narrateur exprime la certitude du contentement du personnage Saadi. Il est certain que Saadi est content de voir la fille de l'ogre : *Fatima*. Le narrateur lui-même s'implique dans l'histoire. Cette certitude s'exprime, dans ce passage, par l'emploi de l'expression « *Hyu-yi ass-a, eny-iyi azekka* ». Le narrateur apparaît ici comme étant au courant de ce genre de scène, c'est une réalité.

Yerfed aqelmun, issaked-itt-id. ksen-as wurfan, ula d lxuf yettu-t. Netta di ddunit, lḥayat, yakk n bnaḍem, tella kan di teswiēt-nni, di dqiqa-nni, di tismeyya-nni n dqiqa, i deg i t-yuy lḥal. Ayen nniḍen akk d ulac: "Hyu-yi ass-a, eny-iyi azekka". Mačči d Saedi, di teswiēt-nni i yettxemimen ay-agi. Netta yelha-d d teqciḥ i as-d-iheddren. (p. 67). (Souligné par nous)

« Il releva son capuchon, la regarda. N'est plus en colère ; il perdit même d'un coup la notion du danger où il se trouvait. Pour lui, le monde entier toute sa vie d'homme tenait dans cette minute, dans ce

centième de minute qu'il vivait le reste n'était plus rien : **si je te dois la vie aujourd'hui, tu peux me tuer demain. Certes,** Saadi ne pensait pas tout cela à ce moment-là : il ne s'occupait que de la jeune fille qui lui parlait », (p.13). (Souligné par nous)

Dans la fonction modalisante, qui est « Centrée sur l'émotion, elle manifeste les sentiments que l'histoire ou sa narration suscite chez le narrateur », (Reuter Yves, 1997: 43), le narrateur manifeste tout au long du récit les émotions que l'histoire suscite en lui. Il fait ainsi ressortir sa disposition affective (émotive). Présent dans le récit, le narrateur exprime ses émotions par rapport à l'histoire et une relation affective à l'égard du personnage *Faḍma* en disant « *d tidet* » (c'est une vérité). En décrivant la beauté des sept sœurs, notamment la dernière et la plus belle, il assure la fonction modalisante dans l'extrait suivant :

Netta, yur-s tameṭṭut-is d sebɛa yessi-s. [...]Ma d yessi-s...ma d yessi-s....eni ula d ijennyen bennun-d deg wakal iɛezzlen wehd-s, ney amek? Nutenti di sebɛa yid-sent, tin tessekdeḡ ad as-tiniḡ tif-itent yakk. Ulakin, ma ur k-sderylent ara setta-nni n tmeqgranin, mi d-tewwveḡ yer tmezyant, tis sebɛa, ad as-tiniḡ dayen tif-itent yakk. Dya dinna d tidet. Yefka-asent uxellaḡ si lqedd almi d sser. Seg usedsu yessefrahèn ul, almi d allen iheddren i lxaṭter. Lameɛna, ula d tameṭṭut ur zmirey ara ad d-cnuy yef tizeḡt-is. Yella wayen gummay ad t-id-iniy. Xerttum d leɛmer n Faḍmaa hat yeshel fell-i ad t-waliy. Aḡal di laɛmer-is?

[...]

Sebrent-tt tilimt yid-i

D yid-wen a kra isellen ncallah ! (pp. 64-65)

« L'ogre a, chez lui, sa femme et ses sept fille [...] Quant aux filles...ah, les filles...les génies, elles aussi, seraient-elles faites d'une argile spéciale ? Elles sont sept mais qui n'en regarde qu'une soutiendra qu'elle est plus belle que toutes les autres ? Cependant, si les six aînées ne vous éblouissent pas, devant la plus jeune, la septième ; vous prétendez encore qu'elle est plus belle que toutes les autres et, cette fois, vous aurez raison. Dieu l'a fait svelte et gracieuse. Son sourire est charmant, ses yeux pleins d'expression... Mais non, je ne puis dire...C'est une femme, mais même une femme, je ne saurais chanter sa beauté : il est des choses que je ne peux exprimer... Tout au moins, puis-je dire son âge : il m'est aisé de le voir, son âge

[...]

Consolez-la...et soyez avec moi aussi...

Comme avec vous de même, vous tous qui m'écoutez, s'il plaît à Dieu », (p.11).

Le narrateur utilise beaucoup d'adjectifs dans sa description : il dit même qu'il y a des choses qu'il ne peut qualifier, tellement il les trouve trop magnifiques. Tout en sollicitant la compassion et l'aide de son (ses) destinataire(s) (*yid-wen a kra i sellen*), le narrateur s'implique dans le

dernier vers : « *Sebremt-tt tilimt yid-i* ». Il interpelle l'interlocuteur alors que là, il s'agit d'un récit écrit et non oral.

Par ailleurs, outre les postures exposées dans les fonctions du narrateur, la subjectivité de ce dernier peut se manifester aussi par les modalités de l'énonciation : interrogation, exclamation et affirmation.

Digression du narrateur dans le récit

Le deuxième élément caractéristique dans l'œuvre de Belaïd Ait-Ali est le commentaire. Il occupe parfois une place importante dans la narration. De ce fait, il constitue une suspension de la narration. Donnant l'occasion au narrateur de commenter des réalités intratextuelles (réalité des personnages, épisode narratif, etc.) ou extratextuelle (réalités sociologiques, comportements, etc.). Pour comprendre cette stratégie d'écriture, le concept de digression est approprié. « *Le terme "digression" (du latin : digressio, de digredi"s'éloigner") implique nécessairement l'idée d'un éloignement par rapport à un récit premier : Toutes les définitions se ramènent à un constat d'écart. Qui digresse s'éloigne du sujet, s'écarte de son propos, s'égare en quittant la grand-route* », (Sabry Randa, 1992 : 123). Du point de vue stylistique, la digression fonctionne comme « *une figure de style qui consiste en un changement temporaire de sujet dans le cours d'un récit, et plus généralement d'un discours, pour évoquer une action parallèle ou pour faire intervenir le narrateur ou l'auteur* ». (Lexique des termes littéraires 2009 : 129).

Ce fait peut être une stratégie discursive pour rallonger le texte. Est-il gratuit de rappeler à ce niveau que Belaïd était rémunéré au prorata du nombre de pages écrites.

Le narrateur dans les versions de Belaïd Ait-Ali prend le soin à plusieurs reprises d'avertir son narrataire (qui à maintes fois est assimilé à un lecteur) de sa volonté de faire des digressions. Dans l'exemple suivant, il s'excuse auprès des lecteurs pour interrompre sa narration au même temps où il les implique comme s'il s'agit de confidence. De la même manière qu'un conteur s'adresse à son public sur la scène de performance, il fait des commentaires sur un point lié de près ou de loin à l'histoire principale pour une fin didactique, éducative et souvent pour maintenir le public en éveil.

Ihi tura, nekk ma yefka Rebbi seg-wen, ay atmaten ad iyi-tsemhem, ad steefuy cwit. Ma d Sseedi ad as-nanef la yettazzal. (Conte de l'Ogre, p. 63). (Sou ligné par nous)

« Maintenant, si vous le permettez mes frères, j'observerai volontiers une courte pause, tandis que Saâdi continue de courir », (p. 09).

Un autre exemple du conte Aubépin :

Dya diyen ad hebsey cwiṭ, ad beddley awal, ad iyi-tsemḥeḍ a win ara yeyren tamacahut-agi. Aḥal i teswa i Faḍma teswiṭ iyer d-tewweḍ tura ? Limer s yidrimen ur tt-tettafeḍ ara. Menyif nettat yettrun, iṣetben, iwumi yejreḥw ul, neḡ tin leṣmer nessin leyben ?ur cfiḡ ara anwa amyār-nni iyi-qqaren : ulac win yezhan am umuḍin mi ara yehlu.... (P.32).

« Ici, je m'arrête un moment, pour une petite digression..., je vous prie, qui me lisez, de m'excuser ! Tu ne peux imaginer le bonheur présent de Fadhma ! Elle n'aurait pas pu le monnayer. Ne vaut-il pas mieux avoir pleuré, souffert, avoir eu le cœur meurtri, que n'avoir pas connu de peine ? Je ne me rappelle plus ce vieil homme qui me disait : nul bonheur n'est comparable au bonheur du malade qui recouvre la santé... », (p. 99).

Dans ce commentaire, le narrateur s'excuse auprès de ses lecteurs pour interrompre sa narration et les prévient de la digression en disant : « *ad beddley awal* ». Puis, il implique le lecteur en lui posant la question et en lui demandant son avis par rapport à l'histoire de *Faḍma*. Aussi, le narrateur sous-entend au lecteur de faire du bien. En donnant son propre avis, le narrateur veut nous faire comprendre que le bonheur de *Faḍma* est d'autant plus grand qu'il survient après tant d'épreuves.

Lorsque le narrateur reprend la narration, il avertit le lecteur ; exemple : *Tura ad d-nuyal yerFaḍma*. (p. 29), « Revenons à Fadhma », (Aubépin, p. 96), *Lameena ad d-nuyal yer tmacahut-nney, mazal deg-s cwiṭ*. (p. 31). « Mais, revenons à notre histoire, elle est bientôt finie... », (p. 98).

Parfois, les digressions sont signalées par l'usage de parenthèses (cf. Dupriez Bernard, 1984:157-158). ; ce qui les distingue du texte principal et trois points de suspension sont placés à la fin. Ces derniers expriment souvent un sous-entendu, une suite du conte avec narrataire ; c'est-à-dire une espèce d'entente tacite et une relation de complicité entre le narrateur et le narrataire (lecteur). C'est le cas, entre autres du conte Audépin :

Teqqim teqcict (di tmacahut ur d-qqaren ara isem-is, lameena ad as-nsemmi Faḍma...), (p. 24).

« La fillette resta donc chez eux. Comme l'histoire ne dit pas son nom, donnons-lui celui de...Fadhma », (Aubépin, p. 91).

Le narrateur de Belaïd Ait-Ali agit comme un personnage extraverti, tourné vers le narrataire (récepteur) ; il ne se gêne pas pour montrer qu'il est l'organisateur de la fiction. Cet exemple caractéristique de ce genre d'intervention :

Ihi tura, nekk ma yefka Rebbi seg-wen, ay atmaten ad iyi-tsemḥem, ad steefuy cwiṭ. Ma d Seedi ad as-nanef la yettazzal, ma d nekk, ma ur kun-

ṭṭurruy ara, ad ...celey yiwen n yigirru n dextan. Eh! Eh! Ha-t-an mekti-y-d : segellin mi wen-d-uddrey leqmar, ur ufiy i wuyur ara t-metley. A-t-an wagi iyi-syubbnen, wagi yellan d taḥcict yuḡal d duxxan yettali s igenni, wagi d mmi-s n laṣel-is, am leqmar, yekkat yer tmelyiṭ d leeqel, am netta, ula d nekk ur zmireḡ ara ad as-tixrey. Lameena, ahat ur edilen ara, elaxater..., neḡ, lḡaṣun, anda ulac, ma cerken aḡar mxallafen csetla, elaxater, amek leqmer yeṭṭurru, nekk duxxan ḡemmley-t. (Conte de l'Ogre p.63).

« Maintenant, si vous le permettez, mes frères, j'observerai volontiers une courte pause, tandis que Saâdi continue de courir. Moi, si cela ne vous gêne pas, j'allumerai une cigarette. Eh...eh...voilà que ça me revient : Tout à l'heure, en vous parlant de la passion du jeu, je ne savais pas à quoi le comparer. Prenez çà, qui produit de la fumée, qui était une herbe et qui devient de la fumée montant au ciel : çà, c'est un exemple type. Comme le jeu de hasard, il s'attaque au cerveau et à la raison. Moi aussi, je suis un adepte de la cigarette. Ce n'est cependant pas tout à fait la même chose. Ces deux maux ont beau avoir des racines identiques, leurs effets ne sont tout de même pas les mêmes. Car les jeux de hasard, comment déjà ? Ils sont nocifs ; moi par contre, j'aime la cigarette », (p. 9).

La présence d'une digression dans le texte peut alors être signalée par l'auteur ou décelée par le lecteur. Dans le corps même du texte, l'auteur s'arrête un moment et transgresse le récit. RandaSabry (1992: 224) appuie cette idée et propose d'analyser la digression en termes de stratégies discursives ; cette forme de perte de contrôle ne serait qu'une feinte et même l'indice d'une écriture profondément maîtrisée. La digression est la mise en scène d'une frontière textuelle, elle n'est pas un simple débord mais la représentation du débord.

Plusieurs types de digressions sont à relever dans les deux textes étudiés ici, dont les plus importants sont à nos yeux la digression narrative et la digression discursive. Tout en l'embellissant et enrichissant de commentaires de détails descriptifs, les digressions ponctuent et dilatent la narration dans les deux textes étudiés ici.

Conclusion

Ce travail a permis de passer en revue quelques éléments de la subjectivité et de digression du narrateur qui indiquent sa présence dans le texte. Les deux contes étudiés sont remarquablement traversés par des digressions et de la subjectivité. Pour expliquer un fait, un événement, une réalité, ou pour raconter tout simplement une histoire, et aussi pour impliquer le lecteur dans le récit, il n'hésite pas à faire appel à la digression et à la subjectivité. Le recours aux digressions et à l'implication du narrateur dans sa narration sont conscientes. Elles sont pleinement assumées par le narrateur.

Références bibliographiques

- Ameziane Amar, 2008 : *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, Thèse de doctorat, A. Bounfour (dir.), INALCO.
- At-éli Belaïd 2014 : *Ittaftaren n Beleidyurayefleqbayel n zzman n zik*, Ibrahim, Mohand (retranscription et présentation), Dar Khettab.
- Benveniste, Emile, 1966 : *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Paris, Gallimard.
- Büyükgüzel Safinaz, 2011 : « *Modalité et subjectivité : regard et positionnement du locuteur* », *Synergie Turquie*, n° 04, Ankara, Université Hacettepe.
- Dallet Jean-Marie & Degezelle Jules-Louis, 2009 : *Les cahiers de Belaïd ou la Kabylie d'antan*, tome II (Traduction), Algérie, Dar Khettab.
- Dumortier J-L, Plazanet, F, 1990 : *Pour lire le récit*, Paris, DeBoeckDuculot.
- Dupriez Bernard, 1984 : *Gradus - Les procédés littéraires*, Paris, Département d'Univers Poche.
- Gérard, Genette, 1972 : *Figure III*, Paris, Seuil.
- Ibrahim Mohand, 2001 : « Belaïd At Ali (Izarar Belaïd) », in *Hommes et Femmes de Kabylie*, Aix-en-Provence, Edisud.
- Jarrety Michel, Aquien, Michèle et all., 2009 : *Lexique des termes littéraires*, « *Digression* », Paris, Gallimard.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine, 1980 : *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- Reuter, Yves, 1997 : *L'analyse du récit*, Paris, Dunod.
- Sabry Randa, 1992 : *Stratégies discursives: Digression, transition, suspens*, Paris, EHESS.
- Salhi Mohand Akli, 2004 : « La nouvelle littérature kabyle et ses rapports à l'oralité traditionnelle », Colloque international, *La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives*, Rabat, p.109.