

Transmédialité et transfrontaliarité

Le conte berbère Avava Inouva, de l'oral à l'écran

Transmediality and Transborderality

The Berber Tale Avava Inouva, from Oral to Screen

Yasmine SAOULI¹, Dre Sihem GUETTAFI²

¹ Auteur correspondant, Université Mohamed Khider Biskra (Algérie), Labo. SEPRADIS, yasmine.saouli@univ-biskra.dz

² Université Mohamed Khider Biskra (Algérie), Labo. SEPRADIS, guetfsihem@yahoo.fr

Date de soumission : 15.11.2023 – Date d'acceptation : 09.12.2023 – Date de publication : 01.02.2024

Résumé — Cet article s'attache à présenter le contenu de notre communication : « Transmédialité et transfrontaliarité : Du conte berbère patrimonial populaire *Avava Inouva* au conte numérique » présentée le 05 décembre 2022 lors du colloque international organisé à l'Université de Biskra *Inter et Transmédialité : Circulation générique et valeurs transactionnelles en contexte numérique*. Il s'agit ici d'essayer de démontrer comment la transmédialité du conte berbère *Avava Inouva* se manifeste à travers plusieurs moyens narratifs contemporains tels que le cinéma, les dessins animés, les chansons, la publicité, les fanfictions... Nous tenterons également de mettre en avant comment la réactualisation du conte populaire *Avava Inouva* en Algérie préserve un patrimoine culturel à travers une narration multimédiatique et comment la numérisation généralisée des contenus contribue aujourd'hui à garder ce conte vivant, permettant ainsi aux jeunes contemporains de découvrir une oralité ancienne reflet de leur identité berbéro-algérienne.

Mots-clés : *transmédialité, transfrontaliarité, conte berbère, Avava Inouva.*

Abstract — This article aims to present the content of our communication bearing the title "Transmediality and Cross-Borderality: From the popular Berber Heritage Tale *Avava Inouva* to the digital tale" presented on December 5, 2022 during the international conference organized at the University of Biskra *Inter and Transmediality: Generic circulation and transactional values in a digital context*. The aim here is to try to demonstrate how the transmediality of the Berber tale *Avava Inouva* manifests itself through several contemporary narrative means such as cinema, cartoons, songs, advertising, fan fiction... We will also try to put forward how the updating of the popular tale *Avava Inouva* in Algeria preserves cultural heritage through multimedia narration and how the widespread digitization of content contributes today to keeping this tale alive, thus allowing young contemporaries to discover an ancient orality reflecting their Berber-Algerian identity.

Keywords: *Transmediality, Transborderality, Berber Tale, Avava Inouva.*

« Le conte devrait passer en nous comme un ruisseau, nous enchantant pour toujours, et poursuivre sa course de bouche en bouche et d'âme en âme, jusqu'à la fin des temps » (Amrouche, 2017, p. 7).



Introduction

Aujourd'hui, il est plus qu'évident que l'évolution technologique des supports et des canaux de diffusion de l'information a considérablement changé la culture de consommation des produits médiatiques – notamment au fil des années, depuis le début de ce 3^e millénaire. La multitude et la diversité des médias crée ainsi une culture de consommation, relative aux *histoires*, plus diversifiée, personnalisée et accessible à des publics différents.

En effet, la narration transmédia fournit à ces publics de nouvelles façons passionnantes et plus enrichissantes de raconter des histoires via plusieurs médias. Le *transmédia storytelling* est une approche narrative théorisée par l'américain Henry Jenkins en 2002 dans laquelle une œuvre « *maîtresse* » est racontée sur plusieurs plateformes et supports médiatiques, où chaque média contribue à l'histoire de manière complémentaire en offrant des perspectives différentes et des éléments supplémentaires afin d'enrichir l'univers narratif. Les différentes parties de l'histoire transmédia sont coordonnées et combinées, constituant une expérience narrative unifiée et cohérente.

Divers médias s'emparent des contes populaires et revisitent ce patrimoine riche en l'intégrant à de nouvelles formes de narration telles que le cinéma, la télévision, la radio, la BD, les dessins animés, les jeux vidéo ou encore les médias sociaux (blogs, réseaux sociaux, sites Web, plateformes de diffusion des vidéos, etc.), ou ce qu'on appelle *la transmédialité du conte*.

En Algérie, plusieurs types de médias réinvestissent dans les récits légendaires et les contes traditionnels gravés dans nos souvenirs d'enfance, transmis de bouche à oreille « *depuis des siècles [...] par les mères [qui] jouaient le rôle de conteuses où le conte était un moyen d'éducation facile à apprendre, cachant des morales et de belles leçons de vie. Ce genre oral n'a pu exister que par nos ancêtres qui ne cessaient d'être créatifs et talentueux en le racontant* » (Saouli & Guettafi, 2023, p. 12).

Dans la présente contribution sur l'oraliture¹ algérienne et plus particulièrement les différentes *réécritures, métamorphoses et migrations du conte algérien à travers les médias*, nous tenterons de mettre en évidence comment le transmédia représente les textes oraux en Algérie et, plus précisément, comment le conte patrimonial berbère *Avava Inouva* est savoureusement réactualisé à travers une narration multimédiatique. Nous montrerons également comment ces créations propagées via le numérique ont le mérite de garder ce conte vivant, en le transposant au-delà des frontières géographiques et culturelles, permettant de la sorte aux jeunes contemporains de découvrir une oralité populaire venue du fond des âges.

1. Le Transmedia Storytelling : une nouvelle forme narrative multisupport

La théorie du « *transmédia* » et les phénomènes de convergences marquées notamment par les travaux d'Henry Jenkins, prennent aujourd'hui de l'ampleur dans les différentes pratiques culturelles médiatiques. Dans cette perspective, un récit transmédiatisé peut être défini comme :

¹ « L'oraliture désigne tous les moyens de divulgation orale, de génération en génération, du savoir populaire. En ce sens, elle ne comprend pas seulement les contes ou les proverbes, mais aussi les formes de transmission d'autres domaines non littéraires » (Del Rossi, 2021, p. 131).

« Une histoire qui se développe sur plusieurs supports médias, chaque scénario apportant une contribution distincte et précieuse à l'ensemble du récit. Idéalement, chaque média fait ce qu'il fait le mieux : une histoire pourra commencer dans un film, puis s'étendre à travers la télévision, des romans, des bandes-dessinées » (Jenkins, 2006, pp. 95-96).

Jenkins est considéré comme l'une des figures les plus importantes du courant des *Media Studies* ; connu par ses recherches sur les publics des fans et leur « *culture participative* » (2006). Il propose le concept du « *Transmedia Storytelling* » à la fin de l'année 2002, lors d'un atelier organisé à Los Angeles sur la conception de jeux vidéo, où il explique que le monde des médias a besoin d'une coopération plus profonde et plus poussée entre les différents supports et espaces médiatiques afin de susciter l'engagement du public. L'essayiste américain explicite à cette occasion l'objectif fondamental de sa conception ; il déclare :

« [On cherchait] à réinventer ce que le divertissement pouvait faire à l'ère des communications en réseau, mais ils manquaient de vocabulaire conceptuel. Mon travail consistait à résumer les choses [...] J'ai donc resserré ma pensée »².

Cette technique de « *storytelling* » est mise en œuvre par l'auteur dans des exemples canoniques du transmédia tels que *Star Wars*, *Matrix*, *Harry Potter*, *Survivor*, *American Idol*... La saga de *Matrix* (1999) est un prototype des projets transmédia, adapté d'abord en film d'animation *Animatrix*, puis en Comics et en plusieurs jeux vidéo tels que *The Matrix Online* (2005), *The Matrix Awakens* (2021), etc. Cette œuvre consommée abondamment et différemment par les fans, ne cesse en effet de se rajeunir et de se moderniser à travers différents moyens narratifs contemporains. Un autre exemple explique lui aussi ce que peut être une *stratégie transmédia*. C'est, selon l'affirmation de Marie Laure Ryan (2017), le film de science-fiction le plus connu de tous les temps dont l'influence s'étend désormais au-delà de l'œuvre originale, à savoir le fameux *Star Wars*. À ce propos, elle ne manque pas d'écrire :

« Il y eu d'abord trois films, puis six, et bientôt neuf ; des romans, des comics, des jeux vidéo, des mondes virtuels, des figurines, des T-shirts et des costumes pour enfants, sans oublier plus de 35000 fanfictions sur fanfiction.com » (Ryan, 2017).

De nombreux chercheurs pensent cependant que le *Transmédia Storytelling* est bien plus ancien, pratiqué avant même l'apparition de ses exemples archétypiques. Dans la même veine, *The Blair Witch Project* (1998) est considéré comme la première œuvre basée sur des processus transmédia (plusieurs adaptations et création de sites Web pour susciter l'interaction de l'audience).

Pourtant, selon Dominique Arsenault et Vincent Mauger (2012, p. 7), il ne faut pas croire que la transmédiatité soit une pratique entièrement nouvelle. Pour les deux auteurs, « *il s'agit du renouveau de principes fondamentaux, de concepts très anciens : la dramaturgie hellénique comprenait déjà quelques-unes des caractéristiques transmédiatiques par l'usage des récits hybrides et épisodiques d'épopée, narrés et joués sur scène* ». Toujours, suivant les deux chercheurs,

² (Nous traduisons) BURTON, C. & CHESHIRE, T. (2010). « Transmedia: Entertainment reimagined » – <https://www.wired.co.uk/article/what-is-transmedia?page=2>.

la narration transmédiatique est une hybridation des médias où chaque médium, traditionnel ou nouveau, offre un nouveau regard au récit original.

En effet, il faut distinguer le transmédia des autres formes de réappropriation des textes, tout comme le phénomène d'adaptation qui se définit comme « *l'opération qui consiste à recomposer une œuvre dans un mode d'expression différent de celui de l'original* » (Garcia, 2000). Contrairement à l'adaptation qui cherche à raconter une histoire dans un autre médium différent de l'original, le transmédia storytelling cherche quant à lui à constituer une narration coordonnée, basée particulièrement sur *un travail d'extensions narratives*. L'aspect narratif dans les processus transmédiatiques reste central dans la mesure où il est important de construire « *un univers qui va permettre de mettre en place tout un processus d'extensions narratives sur plusieurs médias* » (Bourdaa, 2012) et que chaque média apporte un regard neuf au matériel d'origine. Par exemple, on peut trouver le personnage secondaire d'un film comme personnage principal dans une bande dessinée, ou l'histoire de ce film est réimaginée (comme dans les fanfictions), ou encore des contes parodiés par les internautes sur les réseaux sociaux, surgissant dans un autre contexte spatio-temporel, sans aucun rapport avec celui dans lequel ils sont traditionnellement et habituellement immergés (Saouli, 2023). Ces histoires étendues ne doivent pas être des simples adaptations d'une même histoire sur chaque *médium*, elles doivent effectivement enrichir l'univers narratif à travers différents supports médiatiques.

Concrètement, le concept de transmédia storytelling est lié étroitement au phénomène de « *convergence* ». Mélanie Bourdaa affirme que la convergence technologique, entendue comme « *le fait que nous nous soyons imaginés que nous allions avoir tous un seul écran pour faire ce que différents écrans faisaient auparavant* » (Bourgeois, 2008, p. 29), a conduit au développement du transmédia et à son appropriation par les publics (Bourdaa, 2012). Henry Jenkins quant à lui refuse de considérer cette convergence comme un mécanisme purement technologique. C'est pourquoi, il soutient que « *la convergence est, au contraire, un changement d'ordre culturel [...]. Elle [...] se produit dans le cerveau du consommateur et dans ses interactions sociales avec autrui* » (Jenkins, 2006, p. 23). Sa réflexion sur la convergence « *culturelle* » exige que l'utilisateur expérimente plusieurs facettes de l'histoire à travers une multiplicité des médias, et aussi l'appropriation de cette même histoire par le biais des différents moyens technologiques, des « *machines* », des « *appareils* », et des médias numériques (Aïm, 2013). La numérisation généralisée des contenus (*audios, images animées, vidéos, textes numérisés...*) ouvre actuellement de nouvelles perspectives aux utilisateurs du Web en modifiant littéralement le rôle des consommateurs et la culture de consommation des produits médiatiques.

La participation du public est par ailleurs un axe clé selon Jenkins qui avoue que l'objectif du transmédia était d'abord d'encourager les consommateurs à « *chercher des informations nouvelles et à faire des connexions entre des contenus de médias dispersés* » (2006, p. 3). En d'autres termes, son objectif essentiel est de créer un échange et une interactivité afin de stimuler l'engagement et la participation des publics de la franchise. Cette participation peut prendre plusieurs formes telles que « *collecter et échanger des informations disséminées sur diverses plateformes médiatiques, élaborer des aspects de l'histoire par des votes, ajouter leurs propres contenus de fans* » (Jenkins, 2013).

Le public est donc invité à prendre part au récit, à travers des interactions, des partages de découvertes, des interprétations personnelles des œuvres ; créer des discussions en ligne, participer à des jeux collectifs en ligne, produire des *fanarts*, *fanmades* et fanfictions que Jenkins définit comme les « *récits amateurs qui mettent en scène leur univers favori* » (1992).

2. Transmédialité du conte : le conte berbère algérien peut-il être un projet transmédia ?

En Afrique et plus particulièrement au Maghreb, la littérature orale berbère constitue un patrimoine très riche en qualité et en quantité, véhiculant une tradition orale puissante et enracinée dans l'imaginaire collectif par une transmission intergénérationnelle qui a su préserver les croyances, les coutumes et les valeurs culturelles indéniablement importantes aux yeux du peuple berbéro-maghrébin ancien. Camille Lacoste-Dujardin, ethnologue française qui s'intéresse à la littérature orale populaire maghrébine, confirme sa pérennité et nous montre qu'elle est une richesse qui dure depuis plus d'un siècle, issue d'une confluence du patrimoine culturel ancien et d'un imaginaire collectif universel :

« La littérature orale populaire maghrébine peut sans aucun doute figurer au premier rang des littératures orales du monde entier, tant par sa qualité, tout à fait remarquable, que par sa richesse. Qualité qui peut être due, en partie, au fait qu'elle se trouvait encore vivante, encore en fonction, il y a un peu plus d'un siècle, dans des conditions peut-être particulièrement propices à l'épanouissement d'une grande littérature orale ; richesse fécondée par la rencontre de deux courants qui s'y sont étroitement mêlés : un vieux fonds méditerranéen d'inspiration très ancienne [...] a été complété par des apports appartenant au même fonds universel [...] » (Lacoste-Dujardin, 1974, p. 249).

La littérature orale en Algérie est perçue comme un élément fondamental de la préservation et de la transmission de la culture en permettant à l'homme contemporain de se connecter à son passé, de célébrer son identité et son appartenance et de partager son héritage culturel avec le monde. C'est pourquoi de nombreux recueils de contes et de légendes, ou encore de poèmes berbères sont transcrits aujourd'hui en suivant le même modèle ancien, alors que d'autres sont revisités, modernisés, réactualisés sur des espaces numériques et médiatiques différents.

Le conte berbère est un genre de la tradition orale qui possède une richesse remarquable en Algérie, particulièrement riche en histoires d'ogres et d'ogresse, en récits merveilleux, en récits d'aventures ou religieux. De nombreux conteurs et conteuses algériens contribuent à sauvegarder ce genre vivant en le recueillant et en le traduisant tels que Taos Amrouche qui nous lègue un recueil de contes kabyles qui ont marqué son enfance sous le titre *Le Grain magique*. Pour sa part, Mouloud Mammeri nous rapporte des récits berbères hérités de sa mère avec la formule « *Machaho Tellem Chaho* », quand le tlemcénien Sid Ahmed Bouali nous raconte les histoires mythiques de l'Ouest algérien avec son recueil *La princesse et l'oiseau*. En ce qui le concerne, Mohamed Dib met en récit les contes d'enfants les plus connus en Algérie à travers un recueil publié récemment chez les éditions de Barzakh où sont regroupés plusieurs contes illustrés.

De nouveaux moyens narratifs tels que le cinéma, le théâtre, la télévision, la radio, les jeux vidéo, les dessins animés, les bandes dessinées, etc. tentent également de participer à la conservation de ce genre oral d'exception. À notre époque, ces différentes relectures ne cessent de prouver que le transmédia peut parfaitement se mettre au service de la réécriture de l'univers du conte (Clermont, Henky, 2019). À titre d'exemple, nous citons des contes algériens qui sont mûrs pour les réécritures transmédiatiques : *Loundja, la fille de l'ogresse* (ou *Loundja Bent L'Ghoula*) qui raconte l'histoire de la belle et rebelle princesse surnommée *Loundja* – adaptée plusieurs fois : à la télévision à travers la série télévisée algérienne *Hikayat Zaman* (réalisation Ahmed Rami & Said Moumerka) ; au cinéma avec le film *Loundja, Mquidech et l'ogresse*, (réalisation Ben Mokhtar Rabie, Belkadi Farid & le scénariste Mouzaoui Nacer, 2018). *Loundja* est aussi le titre d'un manga réalisé par le bédéiste Amir Cheriti et la dessinatrice Yasmine Boubakire publié en 2013 chez les Éditions Z-Link. La musique ou la chanson ne cessent, elles aussi, de revisiter les contes populaires en Algérie. Le chanteur algérien d'expression kabyle Abdelkader Meksa reproduit les contes et les légendes de la Kabylie avec ses célèbres chansons, entre autres : *Loundja, La vache des orphelins, Anza. Tamacahut N'Selyuna* est un autre film réalisé par le jeune cinéaste kabyle Aziz Chelmouni en 2014, tiré d'un célèbre conte berbère connu sous le nom de *Selyuna* ou encore *Zalgoum* recueilli par Mouloud Mammeri (Mammeri, 1996, pp. 82-98).

Dans cette optique, nous proposons dans la présente contribution un ensemble d'analyses où nous tentons de démontrer comment les différentes techniques audiovisuelles contemporaines (cinéma, chansons, dessins animés, radio et médias sociaux) sont utilisées pour rajeunir l'univers du conte berbère *Avava Inouva*. Notre intention est de voir comment le conte, à travers la narration transmédiatique, peut effectivement préserver ou réellement perdre les propriétés essentielles du récit-source.

3. *Avava Inouva* : entre transmédialité et transfrontaliarité

Le conte berbère *Avava Inouva*, version kabyle du *Petit Chaperon Rouge* de Charles Perrault, raconte l'histoire d'une petite fille qui porte chaque jour de la nourriture à son grand-père *Inouva* qui habite en montagne, loin du village. Chaque jour, de l'autre bout du village, la fillette lui rapporte une galette et un plat de couscous. En arrivant, elle frappe à la porte en chantant : « — *Ouvres-moi la porte, Ô mon père Inouva ! Ô mon père Inouva !* » et ce dernier lui répond alors : « — *Fais sonner tes petits bracelets, Ô ma fille Aïcha ! Ô ma fille Aïcha !* ». Nous trouvons en réalité plusieurs variations/versions de ce conte en Algérie et dans les autres pays du Maghreb. Marguerite Taos Amrouche nous raconte *Le Chêne de l'Ogre* (2017, pp. 109-111) ; Mohamed Benmeddour *A baba Inouva* (2019, pp. 94-99) et Sebastian Léo Frobenius *Avava Inouva ou Rova et le lion* (1996). Au Maroc, ce conte berbère est connu sous le nom de *Ghriba et Vava Inouva*.

La version la plus populaire et la plus répandue reste sans doute celle de Marguerite Taos Amrouche –

Il était une fois, un vieil homme habitant en dehors du village, jamais il n'entrait ni ne sortait de sa mesure, car il était paralysé. Un jour, l'ogre aperçut sa petite fille surnommée Aïcha se dirigeant vers une vieille cabane au centre de la forêt, en tenant de la nourriture dans ces deux mains. Il la suivit en cachette jusqu'à la mesure de son

grand-père Inouva et l'entendit chanter : « — Ouvre-moi la porte, ô mon père Inouva, ô mon père Inouva ! » Puis, Il entendit le vieillard répondre : « — Fais sonner tes petits bracelets, ô Aïcha ma fille ». L'ogre a enfin compris quel est le mot de passe pour entrer dans la mesure. Il se dit : « J'ai compris, demain je répéterai les mots de la fillette, il m'ouvrira et je le dévorerai ! ». Ce monstre n'a pas réussi à convaincre le grand-père d'ouvrir sa porte car il l'a reconnu à cause de sa voix effrayante. L'ogre décida finalement d'aller voir un sorcier pour trouver une solution, et ce dernier lui conseilla d'enduire sa gorge avec du miel et de s'allonger par terre au soleil, la bouche grande ouverte. De cette façon, il était capable de changer sa voix en une voix fine et douce comme celle de Aïcha. Le lendemain, il se rendit dans la mesure du père Inouva et frappa à la porte en chantant. Il s'était muni d'une chaîne qu'il fit tinter. La porte s'ouvrit. L'Ogre de la forêt entra et dévora le pauvre vieillard.

Selon d'autres versions, tout comme celle de Mohamed Benmeddour (2019), la petite fille s'appelle « *Rova* », elle apporte chaque jour un plat de couscous à son grand-père *Inouva* qui était paralysé parce qu'il avait été puni par Dieu pour avoir volé *La Sadaqa*³ (« aumône », don⁴ volontaire en Islam, acte de charité). Il s'est assis au sol où il est resté collé aussitôt pour l'éternité, ni la force unie de ses enfants ni l'union de la force des villageois n'a pu l'arracher au sol. D'où la décision des villageois de bâtir autour lui une cabane afin qu'il soit à l'abri du froid et hors de portée des animaux sauvages et des monstres de la forêt — notamment l'ogre « *Waghzen* ».

Dans cette partie de notre contribution, nous essayons de mettre en avant la transposition audiovisuelle et numérique du conte berbère *Avava Inouva*, où nous démontrons comment sa transmédiaticité peut être au service de la préservation d'un patrimoine à travers une multitude de chemins de narrations. *Avava Inouva* a été adapté maintes fois :

- **en chanson** par le grand chanteur kabyle Idir,
- **au cinéma** par l'anthropologue et le réalisateur Belkadi Farid, ainsi que Daoud Rida et Mouzaoui Nacer,
- **en dessin animé** par le conteur-illustrateur Hamsi Boubekar qui revisite le conte dans son oeuvre produite par les Studios RTBF — dans d'autres supports qui ont le mérite de garder ce vieux conte vivant en le réhabilitant tant à l'échelle nationale que mondiale par le biais du numérique.

Nous essayons également de montrer comment la participation des fans des contes et des utilisateurs du Web peut enrichir graduellement l'univers narratif du conte à travers l'interactivité, le partage et la création de contenus intéressants (*vidéos, images, fanfictions, réseaux sociaux, blogs, sites, applications-mobiles...*).

³ Lire avec fruit : Daniela FALCIONI (2012). « Conceptions et pratiques du don en Islam ». *Revue du MAUSS*, vol. 1, no 39, pp. 443-464. Éditions La Découverte. <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2012-1-page-443.htm&wt.src=pdf>

⁴ Lire avec fruit : Farhad KHOSROKHAVAR et Mohsen MOTTAGHI (2020). « Le don dans le Coran ». *Revue du MAUSS*, vol. 1, no 55, pp. 426-438. Éditions La Découverte. <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2020-1-page-426.htm&wt.src=pdf>

3.1. Les transpositions audiovisuelles du conte *Avava Inouva*

3.1.1. *Le film Taqsitt n Vava Yenuva*

L'adaptation cinématographique des contes populaires prouve aujourd'hui qu'elle peut parfaitement se mettre au service de la réécriture d'un patrimoine culturel et historique riche mais fragilisé avec le temps. Grâce à la volonté des jeunes réalisateurs de sauvegarder une tradition orale ancienne et de présenter la culture et l'identité berbéro-algérienne, le cinéma algérien réussit actuellement à transposer plusieurs récits populaires au grand écran à l'aide des performances et des techniques modernes.

Avava Inouva est adapté en 2012 en film sous le titre de *Taqsitt n Vava Yenuva* (Histoire d'Avava Inouva) par les réalisateurs Belkadi Farid et Daoud Rida ainsi que le scénariste Mouzaoui Nacer. Le film est diffusé pour la première fois sur la Quatrième chaîne nationale algérienne. Il s'agit d'un court-métrage d'une durée de 40 minutes qui s'ouvre sur une scène réunissant une mère et sa petite fille portant des robes traditionnelles kabyles – la séquence reflète la vie simple des Amazighs autochtones. Dans cette scène, la femme s'occupe de leur chèvre tandis que sa fillette chante une berceuse à son petit frère afin de l'endormir. Leur maison de boue semble fort ancienne – sa décoration évoque gravement les histoires mythiques venues du fond des âges (**Illustrations 1, 2 & 3, en annexes**).

Nous relevons ici quelques différences notables entre le conte original et son adaptation cinématographique. Le réalisateur est fidèle à la deuxième version du conte bien qu'il ait modifié quelques éléments narratifs du récit-source. Le court-métrage raconte l'histoire d'*Avava Inouva* (Le Père Inouva) qui vivait dans les bois parce qu'il avait été puni par Dieu. Ses enfants ont décidé de lui construire une hutte pour le protéger de l'ogre de la forêt *Waghzen*. Le réalisateur donne au personnage de la petite fille le nom de *Taos*, rendant ainsi hommage à la conteuse kabyle *Taos Amrouche*.

Finalement, le film adapte la fin tragique de l'ogre racontée dans le conte de Taos Amrouche. La petite Taos a crié en pleurant : « — L'Ogre a mangé mon grand-père et j'ai fermé sur lui la porte. Et maintenant qu'allons-nous faire ? » Tous les villageois se sont rassemblés, chaque famille offre un fagot ; des hommes accoururent de tous côtés pour porter ces fagots jusqu'à la masure et y mettre le feu (**Illust. 4**). *Et c'est ainsi que l'ogre brûla*. Le film se termine par une scène présentant l'apparition, plusieurs années après, d'un grand chêne à l'endroit même où l'Ogre fut brûlé – ce qui est conforme au récit de Taos Amrouche *Le Chêne de l'Ogre*.

3.1.2. « *Aïcha, l'Ogre et le Père Inouva* » : les contes inspirent l'animateur Hamsi Boubekar

Les dessins animés jouent un rôle significatif dans la préservation des contes et dans la création de nouvelles formes de divertissements pour l'enfant. Les adaptations des contes traditionnels en animation permettent de les transmettre facilement aux jeunes générations qui peuvent ignorer aujourd'hui ces histoires populaires transmises autrefois de bouche à oreille, avec les valeurs culturelles et les leçons morales qui y sont associées. Grâce au caractère « *visuel* », l'animation redonne vie au conte *Avava Inouva* permettant de la sorte aux enfants spectateurs de mieux comprendre et de découvrir une histoire liée à leur identité, leur culture et leur appartenance.

L'animation, de manière générale, et les dessins animés, en particulier, n'ont pas eu beaucoup d'attention de la part des producteurs et des illustrateurs algériens – les contes populaires reproduits en dessin animé sont peu nombreux. *Aïcha, l'Ogre et le Père Inouva* est un dessin animé produit par Cathy Constant et Françoise Pasteel (Studios RTBF), adapté et illustré par Hamsi Boubekar en 2014 (célèbre artiste-peintre algérien mais aussi musicien et chanteur). Dans sa réécriture, il opte pour une reprise assez fidèle à la version de Marguerite Taos Amrouche. Le recours au conte *Avava Inouva* offre à l'animateur l'opportunité d'exprimer sa créativité, de présenter sa culture berbère au monde occidental en faisant revivre *une histoire de son pays natal* respectueuse du récit originel.

En 1990, Hamsi Boubekar sort chez Didier Hatier le conte illustré *Aïcha, l'Ogre et Avava Inouva* » sous la forme d'un livre-cassette de la collection « Contes de Kabylie » (Illust. 5). Il décide ensuite de réécrire d'autres contes algériens en collaboration avec *Cordon Musical ASBL* où il sort une nouvelle collection « Contes kabyles de mon enfance » (Illust. 6), réadaptant le conte *Avava Inouva* accompagné de nouvelles illustrations et d'une nouvelle bande son.

Dans cette adaptation, le conte berbère *Avava Inouva* est raconté dans un langage facile et suave et des images qui entraînent l'enfant dans un univers magique mais authentique. Les dessins animés de Hamsi Boubekar font en effet l'objet de plusieurs interviews et reportages à travers diverses émissions télévisuelles ainsi que de nombreux articles de presse (*tels que la chaîne de RTBF, la BRT, Télé Bruxelles, TV Brussel, Berbère Télévision à Paris, ou encore Canal Algérie*).

3.2. La chanson d'Idir est-elle une œuvre totale ?

La culture berbère en Algérie est fondamentalement orale où l'homme ancien chante ses croyances et ses traditions (*chansons populaires, chants religieux, contes chantés, etc.*). En effet, l'un des genres oraux les plus populaires chez les amazighs au Maghreb est la chanson. La célèbre chanson *Avava Inouva* (Illust. 7) chantée par Idir, le chanteur kabyle le plus connu en Algérie et dans le monde entier, adaptant le conte en disque sort en 1975. L'artiste nous interprète le récit populaire de *la Fille Ghriba et son Grand-Père Inouva*.

La chanson devient rapidement un tube planétaire marquant la carrière du chanteur et la production artistique patrimoniale berbère dans le monde. Elle est diffusée dans 77 pays et reproduite dans plusieurs langues. Cette adaptation musicale du conte rappelle la tradition et la musique folklorique kabyle – même si elle n'est pas tout à fait dans la lignée du conte original.

L'œuvre d'Idir et plus particulièrement sa chanson *Avava Inouva* fût le point de départ de la notoriété du chanteur. Aujourd'hui, elle devient à son tour une légende qui traverse les mers, les cultures et les générations ; traduite, adaptée et réappropriée par de nombreuses personnes de différentes régions du monde (et en plusieurs langues : *arabe, turque, espagnol, grec, français*). David Jisse et Dominique Marge réalisent en duo la chanson *Ouvre-moi vite la porte* qui en est tirée. Le chanteur grec Katevas réalise une version grecque *An ginotane*. Dans un autre genre musical, *Avava Inouva* est aussi adapté par le rappeur marocain Draganov qui sort une reprise de la chanson.

La chanson est aussi prolifiquement partagée sur les plateformes numériques. La mélodie simple et facile à fredonner, permet aux nombreux internautes de la rejouer, de l'adapter en faisant des reprises et Covers sur *Facebook*, *Instagram*, *TikTok*, *Facebook*, *SoundCloud*, *Spotify*... elle fait même l'objet de plusieurs programmes télévisés, concerts et spectacles. Le site Web de <https://www.taszuricreations.com>, consacré aux fabrications artisanales, met en vente des T-shirts sur lesquels est brodé le titre de la chanson iconique d'Idir.

Partant de la réflexion d'Henry Jenkins et de son optique sur la considération des formes à l'image de la publicité, des programmes télévisés, des concerts et spectacles comme réécritures qui peuvent qualifier une œuvre de *transmédiatisée*, nous voyons la chanson d'Idir comme une « œuvre totale » apte à se présenter comme un récit transmédia à part entière. Jenkins (2013) affirme à ce propos : « *La série Glee devient une expérience transmédia lorsque sa musique se développe sur iTunes, YouTube et dans des concerts* ».

3.3. *Avava Inouva* et les médias sociaux : les fans comme préservateurs d'un patrimoine culturel

Les médias sociaux et les plateformes numériques mettent en place de nombreuses opportunités pour le public des fans qui souhaitent toujours participer à l'enrichissement de l'univers de transmédialité des œuvres célèbres. À ce titre, les fans sont considérés comme le point d'entrée dans les processus transmédiés et composent l'acteur principal dans la circulation d'un produit médiatique sur différentes plateformes et supports.

Les fans qui ne sont plus des simples consommateurs « passifs », sont encouragés à participer à une expérience interactive centrée généralement sur le Web, permettant de passer « d'une consommation individuelle et passive à une consommation collective et active » (Jenkins, 2013).

Actuellement, grâce à une littératie numérique et médiatique et en raison d'une convergence technologique facilitant l'accès et le partage de l'information sur plusieurs médias, la *narration transmédia* est cotée comme meilleur moyen de séduire le public et susciter son imagination et sa créativité. Divers espaces numériques s'emparent du conte *Avava Inouva* (sites web, blogs, YouTube, groupes et pages Facebook, Instagram, Wattpad, etc.) dans lesquelles les créations des internautes se focalisent sur un travail d'adaptation coalisant textes, images ou vidéos, passant du *conte oral ou écrit* au *conte numérique multimodal*. L'une des formes connues des dérivations des histoires par les internautes est bien la *fanfiction*, un phénomène littéraire qui permet aux enthousiastes de s'approprier librement l'histoire de l'œuvre qu'ils adorent – notamment les séries télévisées et les films.

Le conte *Avava Inouva* est prolifique, le plus exploré sur Internet, avec des milliers de récits partagés sur différentes plateformes. Sur YouTube, Faham Abbas est un créateur de vidéos franco-kabyle sur la plateforme. Son contenu s'intéresse particulièrement à la mythologie berbère et aux genres oraux issus de sa terre natale. Il propose à ses abonnés une vidéo sous le titre de *Le Petit Chaperon Rouge, Avava Inouva la stupéfiante version kabyle du conte*⁵, où il raconte le conte d'*Avava Inouva* en le comparant à un classique de la littérature orale mondiale *Le Petit Chaperon Rouge*. Plusieurs autres créateurs de contenus algériens,

⁵ Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=lv_ojmtiNkY

marocains et français, sur le même réseau social, s'intéressent au conte *Avava Inouva* et le racontent en kabyle, en arabe ou en français. Sur Instagram l'Hashtag « #Avava Inouva » est utilisé des milliers de fois. Sur Facebook de nombreux utilisateurs réactualisent le conte sur plusieurs pages et groupes.

Les blogs et les sites permettent aussi la circulation du conte patrimonial sur le web. <https://babzman.com/> est le site d'un magazine historique et socioculturel dédié à l'Algérie qui raconte le conte *Avava Inouva* et plusieurs autres (le magazine numérique est actif sur plusieurs plateformes tel que Facebook et YouTube partageant régulièrement des articles sur la culture algérienne). En s'exprimant en français, il a pour but de partager des récits des traditions orales, des légendes, des mythes et des anecdotes anciennes reflétant l'identité algérienne.

Les utilisateurs partagent aussi le conte *Avava Inouva* sur des applications-mobiles accessibles gratuitement pour éditer et partager des récits, des fanfictions, des nouvelles et ou des articles en tout genre, tel que *Wattpad* (la narratrice sur Wattpad « YouyaDZ » s'inspire du conte berbère de Taos Amrouche pour nous raconter l'histoire *Cœur de Glace*). *Soundcloud* est une autre plateforme sociale de distribution audio en ligne sur laquelle les utilisateurs peuvent partager et distribuer leurs projets audio et musicaux (on cite à titre d'exemple l'utilisateur *L'EmoSonne Pédagogik* qui nous raconte en langue kabyle l'histoire d'*Avava Inouva* dans un enregistrement audio de 09 :38 min).

Conclusion

Souvent jugé comme l'outil précieux pour l'éducation de l'enfant, le conte continue à prouver sa puissance et sa plasticité grâce au « *transmédia storytelling* » et à la narration multimédiatique qui le présentent autrement en lui apportant à chaque fois un regard nouveau, permettant aux jeunes générations d'explorer de nouvelles facettes de cet héritage culturel.

Les adaptations multiformes proposées dans cet article ont le mérite de sauvegarder le conte berbère *Avava Inouva*, voire de préserver la culture, les valeurs et les croyances des Berbères autochtones en Algérie. La transmédiaticité de ce conte est en effet révélatrice d'une époque et des rites initiatiques de l'homme berbère ancien où l'ogre *Waghzen* est une créature fortement présente dans les histoires et légendes berbères.

En outre, les scénarisations du conte *Avava Inouva* proposées par ces différentes réécritures transmédiatiques constituent un enrichissement du récit-source, tentant principalement de préserver un héritage fragilisé avec le temps. Aussi, le recours au français langue étrangère dans plusieurs adaptations permet également de partager un conte d'une culture différente avec des publics internationaux ; cela favorise la compréhension interculturelle et crée, dans le cas d'*Avava Inouva*, le passage d'une intériorité culturelle algérienne à une extériorité universelle.

Les utilisateurs du Web jouent un rôle important dans la préservation et la perpétuation du conte *Avava Inouva* en l'adaptant de manière prolifique sur divers médias numériques. Les créations des fans sur les plateformes sociales permettent ainsi de toucher différents publics et favorisent la circulation du conte d'un média à l'autre.

Références

- 1 – AÏM, O. (2013). « Le transmédia comme remédiation de la théorie du récit ». *Terminal*, no 112, pp. 43-55. DOI : <https://doi.org/10.4000/terminal.558>.
- 2 – AMROUCHE, T. (2017). *Le Grain magique : Contes, poèmes, et proverbes berbères de Kabylie*. Hibr Editions, Blida, Algérie.
- 3 – ARSENAULT, D. ; MAUGER, V. (2012). « Au-delà de “l’envie cinématographique” : le complexe transmédiatique d’Assassin’s Creed », *Nouvelles vues*. Revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec, n° 13.
https://nouvellesvues.org/wp-content/uploads/2021/08/Au-delà-de_l'envie_cinematographique_le_complexe_transmediatique_d_Assassin_s_Creed_par_DOMINIC_ARSENAULT_et_VINCENT_MAUGER.pdf.
- 4 – BENMEDDOUR, M. (2019). *Contes et légendes berbères d’Algérie*. Colorset, Alger.
- 5 – BOURDAA, M. (2012). « Le transmédia : entre narration augmentée et logiques immersives ». *Inaglobal*. <http://www.inaglobal.fr/numerique/article/le-transmedia-entrenarration-augmentee-et-logiques-immersives>.
- 6 – BOURGEOIS, I. (2008). « Des médias entre la loi et le marché ». In Isabelle BOURGEOIS (dir.) (2008). *Les médias à l’ère du numérique*. IFAEE, CIRAC, Cergy-Pontoise, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.cirac.622>.
- 7 – BURTON, C., CHESHIRE, T. (2010). « Transmedia: Entertainment reimagined ». <https://www.wired.co.uk/article/what-is-transmedia?page=2>
- 8 – CLERMONT, Ph. ; HENKY, D. (2019). *Transmédialité du conte*. Peter Lang, Berlin.
- 9 – DEL ROSSI, Sara (2021). « Le poids de l’oralité sur la littérature haïtienne contemporaine ». In Zilâ BERND, Bernard ANDRÉS et Vinesh Y. HOOKOOMSING (éds) (2021). *D’Haïti aux trois Amériques. Hommage à Maximilien Laroche*. Les Classiques des Sciences Sociales, Collection “Études haïtiennes”, Chicoutimi, Québec, pp. 131-150.
http://classiques.ugac.ca/contemporains/Rossi_Sara_del/Le_poids_de_oralite/Le_poids_de_oralite_texte.html#:~:text=L%27oraliture%20d%C3%Agsigne%20tous%20les,d%27autres%20domaines%20non%20litt%C3%Agraires.
- 10 – FALCIONI, Daniela (2012). « Conceptions et pratiques du don en Islam ». *Revue du MAUSS*, vol. 1, no 39, pp. 443- 464. Éditions La Découverte. <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2012-1-page-443.htm&wt.src=pdf>
- 11 – FROBENIUS, L. (1996), *Contes Kabyles : Le Fabuleux* (trad. Mokran Fetta). Edisud, Aix-en-Provence.
- 12 – GARCIA, A. (2000). *L’adaptation du roman au film*. Broché, Paris.
- 13 – JENKINS, H. (2006). *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia* (trad. de C. Jaquet). Armand Colin/INA, Paris.
— (2013), « La licorne origami contre-attaque : Réflexions plus poussées sur le transmedia storytelling », *Terminal*, Technologie de l’information, culture & société, pp. 11-28.
<https://doi.org/10.4000/terminal.455>.
- 14 – KHOSROKHAVAR, Farhad ; MOTTAGHI, Mohsen (2020). « Le don dans le Coran ». *Revue du MAUSS*, vol. 1, no 55, pp. 426-438. Éditions La Découverte. <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2020-1-page-426.htm&wt.src=pdf>
- 15 – LACOSTE-DUIJARDIN, C. (1974), « littérature orale populaire maghrébine. Le conte en berbère : l’exemple du conte kabyle ». Santucci, J. & Flory, M. (sous la responsabilité de) *Annuaire de l’Afrique du Nord*, vol. 12, Editions du CNRS, Paris.
- 16 – MAMMERI, M. (1996). *Contes berbères de Kabylie*. Pocket Junior, Paris.
- 17 – RYAN, M. (2017). « Le transmedia storytelling comme pratique narrative ». *Revue française des sciences de l’information et de la communication* [En ligne], no 10,
<https://doi.org/10.4000/rfsic.2548>.
- 18 – SAOULI, Y. ; GUETTAFI, S. (2023). « Adaptation scénique des contes traditionnels algériens entre sauvegarde et renouvellement : Réécriture-Traduction pour une réactualisation d’un

patrimoine en voie de disparition? ». *Multilinguales*, vol. 11, no 1, pp. 8-32.

<https://www.asjp.cerist.dz/en/article/226147>

- 19 – SAOULI, Y. (2023). « Parodies, mèmes et détournements humoristiques du conte : Une pratique transmédia ? » *Multilinguales*, vol. 11, no 3, pp. 111-128.

<https://www.asjp.cerist.dz/en/article/235289>

Annexes



Illustration 1 – Scène du film *Taqst n Vava Yenuva* (0 : 59), film kabyle amazigh



Illustration 2 – Scène du film *Taqst n Vava Yenuva* (1 : 16), film kabyle amazigh



Illustration 3 – Le personnage de la petite fille Taos, scène du film *Taqst n Vava Yenuva* (19 : 29), film kabyle amazigh



Illustration 4 – Les villageois brûlent l’ogre Waghzen scène du film *Taqst n Vava Yenuva* (28 : 29), film kabyle amazigh



Illustration 5 – Les contes de Kabylie de Hamsi Boubekar



Illustration 6 – La collection des dessins animés Contes kabyles de mon enfance réalisée par Hamsi Boubekar

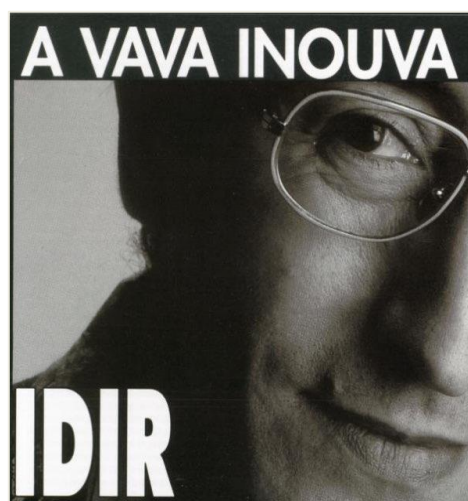


Illustration 7 – L'album d'Avava Inouva d'Idir

Pour citer cet article

Yasmine SAOULI, Sihem GUETTAFI, « Transmédialité et transfrontaliarité : Le conte berbère *Avava Inouva*, de l'oral à l'écran », *Paradigmes*, vol. VII, n° 01, janvier 2024, p. 43-57.