

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/28647310>

# Le conte kabyle

Article · January 1994

Source: OAI

CITATIONS

0

READS

4,233

1 author:



**Daniela Merolla**

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

79 PUBLICATIONS 103 CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



Project

Études littéraires berbères amazighes [View project](#)



Project

Amazigh cinema and Amazigh / Berber cinematographic and literary space [View project](#)

UNION INTERNATIONALE DES SCIENCES PRÉ- ET PROTOHISTORIQUES  
UNION INTERNATIONALE DES SCIENCES ANTHROPOLOGIQUES ET  
ETHNOLOGIQUES  
LABORATOIRE D'ANTHROPOLOGIE ET DE PRÉHISTOIRE DES PAYS  
DE LA MÉDITERRANÉE OCCIDENTALE  
INSTITUT DE RECHERCHES ET D'ÉTUDES  
SUR LE MONDE ARABE ET MUSULMAN

# ENCYCLOPÉDIE BERBÈRE

XIV  
Conseil - Danse

Publié avec le concours du  
Centre National du Livre (CNL)  
et sur la recommandation du  
Conseil international de la Philosophie  
et des Sciences humaines  
(UNESCO)

ÉDISUD  
La Calade, 13090 Aix-en-Provence, France

ISBN 2-85744-201-7 et 2-85744-741-8

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, « que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de ses auteurs ou des ses ayants-droit ou ayants-cause, est illicite » (alinéa 1<sup>er</sup> de l'article 40). Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

© Édisud, 1994.

Secrétariat : Laboratoire d'Anthropologie et de Préhistoire des pays de la Méditerranée occidentale, Maison de la Méditerranée, 5 bd Pasteur, 13100 Aix-en-Provence.

TAMINE R., *La contribution des particuliers à la production et à la valorisation de l'habitat, le cas de Constantine (Algérie)*, 3<sup>e</sup> cycle, IAR, Aix-en-Provence, 1986, 420 p

M. COTE

## C91. CONTE

### Le conte berbère. Généralités

Avec la poésie, le genre narratif le plus connu dans la littérature berbère est le conte car nous disposons de recueils et d'études fort nombreuses. La décennie d'études berbères de 1980 à 1990, par exemple, comptent 63 titres (Chaker, 1992).

### Le nom du genre

L'état actuel de la recherche ne permet pas de circonscrire un nom univoque pour le conte, fût-ce dans un même dialecte. On se contentera de citer et de commenter autant que faire se peut les dénominations selon les dialectes.

Le Touarègue propose *emey*, selon la transcription des Petites sœurs de Jésus. Le dictionnaire du Père de Foucauld signale deux vocables intéressants : *oumar* signifiant « rendre grâces à Dieu ou à une personne » et *mehen* « gens des temps antiques ». Quand on pense au rituel précédant et terminant la narration contique, on ne peut exclure le premier mot dans la notion de conte. Quant au second, il va de soi ; le conte n'est-il pas l'histoire des gens du temps jadis ?

Dans la Tachelhit, on trouve un terme très proche de celui du Touarègue, *ummy* (plur. *ummyyn*) mais aussi *tallast* (plur. *tallasm*). On signale que la radio d'Agadir au Maroc utilise le terme *tanfust* pour désigner le conte ou toute autre histoire. Les deux premiers renvoient à la nourriture : *ummy* est une poignée de nourriture (couscous, par exemple) et *allas* est le repas du soir à la tombée de la nuit. Le conte serait-il nourriture du soir pour accompagner les enfants dans leur sommeil ?

La Tarifit utilise, outre les emprunts à l'arabe comme *lehkayt*, deux termes *ahmuc* (pl. *ihnac*) et *tanfust* (pl. *tnfas*). Le premier est donné par Renésio (1932) sans commentaire ; le second est à rapprocher de *tnfust* signifiant cendre et, par là, renvoyant au temps du conte, nomination signalée dans d'autres traditions que celle des berbères.

En Kabylie, *tamacahut* est le terme le plus répandu. Les recueils de M. Mammeri l'ont popularisé. Le dictionnaire de J.-M. Dallet le classe dans une entrée morphologique MCH qu'il remplit seul avec *macahu* et *amacahu*, formules introduisant « un conte, une devinette » lesquelles renvoient à l'aspect merveilleux que déploie la parole de la conteuse.

Comme dans les autres traditions orales et comme pour les autres genres de la littérature berbère cette variation terminologique est explicable du point de vue de l'aspect visé dans le genre en question. S'agit-il du temps du conte (*tanfust* ou *tallast*), de sa fonction (*ummy*), de son style (*tamacahut*) ou de la temporalité de l'histoire elle-même (*emey*) ?

Contrairement à d'autres traditions, le conte berbère est une exclusivité des femmes. Que des hommes racontent des histoires dans les foires ou dans leur pègrination de colporteurs ne change rien à cette règle. Le conte est affaire de femmes et son public sont les jeunes enfants non pubères. On peut probablement dire avec M. Mammeri que le conte berbère oral vit ses dernières années car « d'autres jeux, d'autres modes de dire et de révéler (de rêver?) les remplacent » (*Machaho! Contes berbères de Kabylie*, Bordas, 1980).

### **Classification**

Dans ce domaine, la recherche vit sur l'acquis des Berbérissants du début du siècle tel Mouliéras et Laoust, par exemple. On distingue les contes merveilleux, les contes d'animaux, les histoires satiriques ou plaisantes, les récits moralisateurs, les légendes hagiographiques. Cette classification est reprise encore aujourd'hui sans critique même si, ici et là, on la tempère avec la référence à Aarne et Thompson.

En effet le poids de la tradition folkloriste est tel que le conte berbère est considéré comme un document pour étudier la société berbère (C. Lacoste, 1982). Ces études si nécessaires et si riches ne satisfont pas le littéraire. C'est ainsi que l'on commence à tenter des analyses immanentes du conte berbère mais sans qu'elles débouchent sur une réflexion sur la classification des types de contes.

Curieusement ce sont les historiens qui tentent, indirectement, d'indiquer le chemin sur un point précis : les récits hagiographiques retenus dans les recueils classiques ne sont plus dédaignés mais considérés comme documents pour l'historien intéressé par l'imaginaire et son rapport avec les faits historiques. Du coup, l'hagiographie trouve son autonomie hors du conte puisqu'elle concerne des personnages historiques. Ce qu'on appelle « conte hagiographique » est, en réalité, une biographie impliquée dans un contexte traditionnel et scripturaire codé (*Adab al-Manâqib*, 1992). La réflexion littéraire et poétique pourrait emboîter le pas aux historiens pour éclairer des aspects que seules leurs méthodes peuvent prendre en compte : le merveilleux des miracles des saints par rapport au merveilleux des contes. On peut espérer alors une classification scrupuleusement littéraire du corpus.

Quoiqu'il en soit, quels sont les traits essentiels du conte berbère abstraction faite de la langue ?

### **Les traits saillants du conte berbère**

On peut douter d'une spécificité du conte berbère. En 1945, E. Laoust écrivait déjà : « Il n'y a cependant pas lieu, pour une question d'expression, de distinguer le folklore arabe du berbère : celui-ci développe dans une langue barbare des thèmes communs à une aire folklorique nord-africaine dont les sources orientales sont non moins contestables que les réminiscences méditerranéennes du monde gréco-latin » (*Contes berbères du Maroc*, vol. I et II, 1945). Cette idée fut celle de tous les Berbérissants. Du point de vue génétique, ce doute est incontestable (Bounfour, 1986) même si certains, comme C. Lacoste, tentent de montrer quelques originalités de ce conte.

En effet, les études sur la variation d'un conte dans plusieurs langues (voir l'analyse de Mqidec par C. Lacoste) ou son analyse conceptuelle (voir « La parole coupée. L'éthique du conte » de A. Bounfour) révèlent certaines spécificités thématiques, narratives et éthiques. Quoi de plus normal ! L'on sait, depuis quelques décennies, qu'une tradition orale ne place pas l'originalité dans la singularité de ses thèmes mais dans sa valeur suprême qu'est la performance. Le savoir-dire, telle est l'essence de toute parole berbère surtout quand elle investit les formes codées de la société. Il nous manque malheureusement des études probantes sur la performance comme celles initiées par G. Calame-Griaule pour le conte africain.

En revanche la collecte est considérable. Les recueils classiques dont nous disposons sont nombreux ; les plus connus (R. Basset, 1887 ; H. Stumme, 1898 ; A. Mouliéras, 1893-1898 ; E. Dermenghem, 1945 ; E. Laoust, 1949 ; J.M. Dallet, 1963 et 1967) présentent, au lecteur, les traits fondamentaux du conte berbère.

Au plan thématique, deux personnages semblent camper de manière grossissante ce que nous appelons le « réalisme » berbère. Ce sont le hérisson et le chacal dans les contes d'animaux.

L'un fait le gros dos face au déchaînement de la violence nue ; l'autre s'en remet à la ruse. Ceci semblerait banal mais les détails des descriptions, ces sèmes inclassables, créent un ton et une atmosphère qui font de ces deux personnages des créatures singulières comme l'est le lièvre en Afrique de l'Ouest et Renart au Moyen Age français.

Le second personnage fondamental des contes berbères est l'ogre, l'ogresse surtout. Elle est omniprésente sous toutes les formes, celle de la marâtre surtout. Ces contes sont comme un hymne, en négatif, à la mère absente. En effet, tout est dit pour que l'image maternelle apparaisse comme le seul vrai rempart contre l'envie déchaînée et mortifère. Ni le père ni les frères, le pôle masculin, n'ont la force de résistance du pôle maternel. Il y a là une matière d'une extrême richesse pour les études psychanalytiques exploratrices de la culture telles que les prône G. Rosolato dans son dernier livre (1993).

Dans les contes merveilleux, les collecteurs ont été tous frappés par le caractère souvent décousu sinon déroutant de la logique narrative. Or, il serait erroné d'en déduire une carence logique de la population en question ; il faudrait plutôt y voir un processus de déplacement métaphorique et/ou métonymique de certains éléments narratifs, fait bien connu maintenant par les analyses sémiotiques d'autres traditions que des chercheurs berbérissants commencent à utiliser (Mouhsine, 1992).

Il peut s'agir aussi de refoulements concernant certains thèmes. Car n'oublions pas que les collecteurs de contes s'adressent à des hommes et non aux spécialistes que sont les femmes. A l'« incompétence » de l'homme-informateur omniprésent dans les recueils cités, il faut ajouter la censure qui fonctionne dans une situation de discours atypique du point de vue berbère. C'est pourquoi l'étude de la performance ne peut que corriger cette vision que les collecteurs et les analyses donnent de la logique narrative du conte berbère. Les chercheurs femmes nous apprendraient beaucoup plus que les hommes dans ce domaine.

Les convergences de personnage et de thèmes avec d'autres traditions méditerranéennes sont nombreuses. La présence des *Mille et une nuits* est incontestable y compris dans ce beau conte de Hmu n Unamir (Bounfour, 1990). La Grèce est présente avec sa mythologie ; il suffit de revenir à la lettre du conte berbère pour s'en apercevoir. On regrettera, là encore, que les études n'aient pas continué dans le comparatisme tel que l'on prôné nos prédécesseurs comme E. Laoust et repris par C. Lacoste (1982). On verrait alors une culture berbère ouverte et non recroquevillée sur elle-même, irréductiblement spécifique. Mais une culture méditerranéenne vivante et comme telle en consonance avec son contexte.

### ***Le conte berbère aujourd'hui***

Ici et là, des tentatives de modernisation du conte berbère sont tentées surtout en direction des enfants. Ces tentatives s'inscrivent dans une revendication identitaire pour les berbérophones.

La problématique générale de cette recherche de soi s'apparente aux mouvements mondiaux à la recherche de leur identité longtemps tue pour des raisons religieuses, nationales ou autres. Pour ne parler que de littérature et d'expérience voisine géographiquement, la modernisation de la littérature berbère en général et du conte en particulier fait penser à la Nahda arabe du Moyen Orient au début du siècle. Cette parenté est évidente dans l'emprunt de certains genres inconnus de cette littérature (théâtre, roman et nouvelle). Le conte prend les couleurs du temps : on oublie les ogresses ; place est faite aux personnages positifs, les enfants surtout. Il est fort à parier que l'écriture du roman, indépendante aujourd'hui des traditions narratives berbères, reprendra son souffle dans un retour sur la

thématique du conte et de la mythologie berbère ancienne, un retour aux sources pour dynamiser le présent.

A. BOUNFOUR

## Le conte kabyle

### La production orale

Dans l'ensemble de la production littéraire kabyle, on distingue différents genres narratifs oraux tels que les *timucuha*, *tıqsıdın* et *tıdyanın*. Ces dernières sont décrites par Laoust-Chantréaux (1990, p. 113) comme des « traditions » sur les animaux qui apportent « une explication étimologique du monde ». Les *tıqsıdın*, en vers, sont des récits sur les héros islamiques locaux ou les héros de l'histoire classique (Mammeri 1980, p. 23). Le genre *tamacahı* (sing. de *timucuha*), traduit habituellement par « conte merveilleux », est un des mieux documentés ; on en trouve de nombreux recueils (Dallet 1963, 1967, 1970 ; Mouliéras 1893-97 ; et, sans textes kabyles : Dermenghem 1945, Frobenius 1921-22 ; cf. Savignac 1978, p. 199-207).

Les premières études ont eu tendance à définir les *timucuha* comme un genre essentiellement féminin (Basset 1920, p. 101), alors que beaucoup de recueils regroupent des *timucuha* racontées aussi bien par des hommes que par des femmes. A ce propos, plusieurs chercheurs estiment que la « spécialisation » féminine ne s'est vérifiée que récemment (Lacoste-Dujardin 1970, p. 24 ; Virolle et Titouh 1982, p. 206). L'ambiance « classique » des narrations est celle d'une soirée dans un cercle de femmes et d'enfants et où une personne particulièrement compétente dans l'art du récit prend la parole, seule ou accompagnée d'autres conteuses.

Le genre *tamacahı* a une marque stylistique faite d'expressions standardisées d'introduction et de conclusion comme : « *Macahu. Rebbi a t yesselhu, a t yeedel am-saru!* » (Un conte. Dieu le rende plaisant, qu'il le rende semblable à un galon !) ; « *Tamacahı -iw kwad ekwad ; hkıy-t-idd i-warraw l-leğwad. Nekmi ad ay yeefu Rebbi ; uccam, a ten yeqed Rebbi!* » (mon histoire a suivi le lit de l'oued ; je l'ai racontée à des fils de seigneurs. A nous, que Dieu pardonne, quant aux chacals, qu'Il les grille !) (Dallet 1967, p. 3, 27).

Ces formules d'entrée et de sortie indiquent un espace-temps narratif différent de l'espace-temps quotidien, à savoir : le temps et l'espace des débuts et de la fondation culturelle. La ritualisation de la narration (formules, interdictions de conter durant le jour...) semble préfigurer le passage d'un espace-temps à un autre comme risque de confusion par rapport à ce qui doit rester séparé (cf. Lacoste-Dujardin 1970, p. 23, 126 ; Virolle et Titouh 1982, p. 205-214).

L'espace-temps dans lequel les *timucuha* nous introduisent est surtout un passé indéterminé (*tella yibbwas yiwet ; yella yibbwas yiwen* : il était une fois une femme/un homme) et un espace qui ne nécessite pas de spécification : c'est *taddart*, *tamurt*, c'est-à-dire le « village » (et ses habitants), le « pays » (et ses gens) par excellence, la Kabylie. Et les personnages principaux, qu'ils soient hommes ou femmes, sont caractérisés par la différenciation des rôles familiaux et des activités économiques, par leur capacité « d'agir » : leur action est toujours exemplaire.

Le style oral allie les techniques gestuelles et vocales à un usage spécifique du langage : les changements de voix ou de tonalité expressive s'associent ainsi aux mécanismes de « narration » et de « vision ». Celui ou celle qui conte marque par la voix le suspens, les interrogations, la douleur, etc. (*akken cexxden wi-s-sebea, yennayas : « A h h h »* : quand ils piquèrent le septième il dit : « A h h h »), et donne le rythme grâce à la répétition d'une action qui peut également être accompagnée d'un geste (*takurt teț t egrıb, neț t at teț t azzal, takurt teț t egrıb, neț t at teț t azzal* la pelote roulait, elle courait après, la pelote roulait, elle courait après) ; grâce aussi à la répétition de constructions syntaxiques (*ma ččıy-ıent, amek ? ma gğıy-ıent, amek ? si*

je les mange, qu'advient-il ? Si je les laisse, qu'advient-il ?). Une pause dans la voix accompagne la construction avec un indicateur de thème (*tameffut-is, temmut* : sa femme, elle est morte) qui met en évidence les fonctions pragmatiques. Cette dernière construction, très courante dans les conversations, se retrouve de façon plus limitée dans les *timucuha*, indice peut-être de l'aspect littéraire de la langue utilisée, bien que proche de la langue quotidienne (Chaker).

Dans les *timucuha* racontées par des hommes, on retrouve des emprunts à l'arabe alors que dans les *timucuha* racontées par des femmes la langue se caractérise par la présence d'archaïsmes.

Les *timucuha* recueillies au cours du vingtième siècle se distinguent par leur « actualisation », c'est-à-dire par l'introduction aussi bien de nouveaux termes et nouvelles situations (*yewqem idebsiyen i-tmacint-enni-yines, ara teq-γ-enni* : il mit des disques sur son appareil qui se mit à chanter ; *efk-iyi-d at aksi ad merrheyqess* : donne-moi une automobile pour me promener), que par certaines modifications de la logique narrative, là où n'est plus comprise ou suivie, par exemple, la primauté des liens patrilinéaires qui est impliquée par la demande de mise à mort de la mère (cf. Dallet 1963, p. 108 ; Lacoste-Dujardin 1970, p. 38) ou par la nécessité indispensable d'une progéniture masculine (*ma d arrac ur yesei ara ... lameena ... yesea iqulan el-leali amm-arraw-is* : des fils, il n'en avait pas... mais... il eut de bons gendres [qu'il traita] comme ses fils) (Dallet 1963, p. 11, 15, 188).

A propos de la structure du récit, prenons comme exemple des *timucuha* qui posent le problème créé par la mort de la mère et par une belle-mère s'insérant dans la famille : les différentes versions de *tafunast iqujilen* (la vache des orphelins), de *ljemea n-essarij* (les deux Ali), *Mummuc aderyal iteqten medden* (Mummuc, l'aveugle anthropophage). De toutes ces versions se dégage l'impossibilité d'une cohabitation – belle-mère, orphelin(e)s – axée sur l'opposition des enfants de la belle-mère et des enfants orphelins (par rapport à la « nourriture » quand il s'agit des garçons, par rapport à la beauté, à la « fertilité », quand il s'agit des filles). Il en résulte l'éloignement des orphelins-orphelines de la maison paternelle. Un enchaînement serré d'actions et de dialogue est ce qui conduit au dénouement du problème : hors des limites familiales et du village, ces personnages démontrent, durant le parcours, qu'ils sont capables d'agir, et ils prennent possession de leur maison. Un grand nombre de textes donne aussi comme solution au problème le meurtre de la belle-mère.

Dans les différentes versions des *timucuha* citées, quand l'orpheline est présente (ou avec un frère orphelin ou elle-même cadette de sept sœurs), elle est signalée de manière positive et elle devient le personnage qui fonde un foyer dans un espace autre que celui du départ (maison et village paternels), grâce au mariage, au rôle maternel, à la préparation des repas.

Par contre, la belle-mère est dépeinte négativement : elle perçoit ses beaux-enfants exclusivement à travers sa jalousie, et elle agit contre eux, leur refusant la « bonne » nourriture, attentant à leur vie, menaçant parfois le « père » de le quitter, tout en l'incitant contre ses propres enfants.

De façon plus générale, il faut signaler que les personnages féminins sont souvent les héros des *timucuha*. On les découvre très « actifs » ; ils mettent ainsi en cause le rôle de victime et la perception marginale du monde féminin dans ce genre littéraire.

La relation entre récit et contexte social est problématique : est-il approprié de considérer les *timucuha* comme « miroir » de la société dans laquelle ils ont été produites ? En accord avec les approches actuelles à ces problèmes, il convient de les considérer comme *élaboration et construction* du « réel » (cf. Finnegan 1992, p. 33-34 ; 125-131). C'est ainsi que les *timucuha* qui présentent la relation entre belle-mère et beaux-enfants parlent d'un problème social se rapportant à la structure patrilinéaire de la famille en Kabylie. Toutefois, le caractère négatif de la belle-



mere, qui revient constamment dans les récits, est plus un modèle littéraire qu'un reflet de la réalité. Un modèle qui « construit » une réalité bien définie et qui oriente des expériences individuelles différenciées. Voyons, par exemple, dans le commentaire d'un proverbe (*F.D.B.* 1955, 48 : 6), l'autre côté du problème : le « contre-chant » d'une belle-mère se plaignant de l'ingratitude d'une belle-fille élevée « comme une fille » : *kra xedmey n-elxir yuqal d'ixmr* : tout ce que j'ai fait de bien, m'est rendu en mal (cf. Merolla 1993).

En outre, il faut tenir compte des caractéristiques du genre littéraire. Si on devait considérer les *tmucuha* simplement comme miroir du réel, on remarquerait une contradiction. s'aventurent dans l'espace « externe » des personnages féminins, ce qui est contraire aux conventions sociales qui veulent que les femmes ne voyagent pas seuls ou soient limitées à l'espace domestique.

Un tel « voyage » dans le récit répond plutôt à la tradition littéraire du genre *tamacahu* où plusieurs personnages humains et non humains, féminins et masculins ont un rôle déterminé et caractérisé par le déplacement. Le « voyage » en dehors de l'espace familial et l'espace du village, que l'on trouve souvent dans les *tmucuha*, a été lu comme une sorte d'initiation, de passage nécessaire à l'affirmation des valeurs culturelles.

Les *tmucuha* sont encore aujourd'hui largement racontées et appréciées en Kabylie, malgré la présence de moyens de communication de masse tels que la radio et la télévision. Au sein des communautés kabyles émigrées en France, les *tmucuha* sont aussi racontées, même si elles sont modifiées, autant dans leur contexte ou dans la finalité de production que parfois dans les récits même (cf. Lacoste-Dujardin 1970, p. 24-25 ; S.A.H.Y.K.O.D. 1987, p. 5-10 ; Decourt 1991). On peut se demander si la vitalité des *tmucuha*, en Kabylie et en émigration, est due à un prestige renouvelé que la production orale a trouvé dans le cadre de la problématique de l'identité culturelle kabyle et berbère aujourd'hui.

### **La production écrite**

Les premières productions écrites en kabyle datent de la première moitié du siècle : on trouve des versions de *tmucuha* dans le *Recueil des compositions, Brevet de langue kabyle* (1913) attribués à Boulifa (Lacoste-Dujardin 1979, p. 86) et dans *Les Cahiers de Belaid* (1963) écrits par Belaid At Ali.

Les deux auteurs cités ont offert des versions personnelles de *tmucuha* et des descriptions « ethnographiques » sur la vie en Kabylie (cf. Boulifa 1913). Leurs textes narratifs présentent des changements dans le style et dans la logique narrative par rapport aux versions orales. En ce qui concerne le style, des subordinées et des formes indirectes sont utilisées alors qu'elles étaient absentes ou rares dans les contes oraux. Les versions du *Recueil* ne présentent aucune formule d'introduction ou de conclusion et, en tant que textes d'étude, elles sont souvent brèves. Les textes de Belaid At Ali, au contraire, comportent les formules et s'étendent sur les dizaines de pages.

Par rapport à la logique narrative, on remarque des modifications dans la référence aux différents contextes de production ou par les commentaires.

Par exemple, en comparant une version orale et une version écrite d'une même histoire, Lacoste-Dujardin (1979) souligne que, si la version orale est axée sur la fécondité et l'agrandissement de la famille, la version écrite dans le *Recueil*, au contraire, est ancrée dans un système d'investissement de production et d'accumulation de fonds. Dans les versions de Belaid At Ali, les commentaires, les diversions et descriptions qui naissent d'un événement d'un récit sont particulièrement intéressants. Dans *tafumast ignlen*, le fait que les deux orphelins soient un garçon et une fille, porte à une digression sur la différence entre avoir un fils et avoir

une fille, et donne lieu aussi au commentaire négatif du Narrateur sur un dicton « anti-féminin » et sur les femmes qui « préfèrent avoir des fils », et enfin, amène à l'affirmation que l'orpheline était de toute façon appréciée par ses parents.

Récemment des *tmucuha* écrites en kabyle (Chemime 1991) ont été publiées en Algérie où il est possible, par ailleurs, de trouver des versions destinées aux enfants comme *Insi Uhric*, *Tadyant n us-egqad*, *Tamacahuç n Beltegyud*, le dernier texte en forme bilingue kabyle-arabe.

Il convient de mentionner également que le « passage à l'écrit » s'est réalisé aussi bien par la transcription du kabyle que par l'utilisation du français : de nombreux écrivains ont donné en français une version personnelle de *tmucuha* très connues (Amrouche 1966 ; Feraoun 1953 ; Mammeri 1980 a/b ; Oussedik 1985) ou ils ont utilisé des thèmes, des personnages ou la forme narrative des *tmucuha* dans d'autres genres littéraires écrits en français (Fares 1972, 1974 ; Feraoun 1954 ; Lebkiti 1989 ; Touati 1985).

Moins d'authenticité a été attribuée aux *tmucuha* orales recueillies vers la moitié du siècle (F.D.B./Dallet) et aux *tmucuha* écrites. Cependant : si de telles versions composées par des auteurs qui appartiennent à la chaîne de la transmission orale sont vues dans le contexte historique des changements à la suite de la colonisation et de l'indépendance, il s'agit alors « d'authentiques » productions littéraires kabyles. Et les transformations de style et/ou de structure, « le passage à l'écrit » du kabyle ou l'appropriation d'une autre langue, sont signes de la vitalité d'une production littéraire qui a fortement réagi aux pressions de l'histoire.

D. MEROLLA

## BIBLIOGRAPHIE

- AMROUCHE T., *Le gram magique*, Paris, 1966.
- BASSET H., *Essai sur la littérature des Berbères*, Alger, 1920.
- BELAID At Ali, DALLET J.M. et DEGEZELLE J.L., *Les cahiers de Belaid ; I : textes, II : trad.*, Fort National, 1963/1964.
- BEZZAZI A., *Étude de contes populaires oraux d'expression berbère de l'Orient marocain. Contribution à une sémiotique des cultures, 3<sup>e</sup> cycle*, EHESS, 1986.
- BOUNFOUR A., « La parole coupée. Remarque sur l'éthique du conte », *Awal*, 2, 1986, p. 98-110.
- BOULIFA (Amarou Said), *Méthode de langue kabyle*, 2<sup>e</sup> année, Alger, 1913.
- BRETEAU Cl.H., et ZAGNOLI N., « Enterré vivant le jour de ses noces ! Essai méthodologique », *LOAB* 13, 1982, p. 1-17.
- CALAME-GRIAULE G., *Langage et cultures africaines : essais d'ethnolinguistique*, Maspéro, 1977.
- CALAME-GRIAULE G., *D'un conte... à l'autre : la variabilité dans la littérature orale*, CNRS, 1990.
- CALAME-GRIAULE G. et BERNUS E., « Il gesto narratore e la sua immagine », *La ricerca folklorica* 2, 1980, p. 15-25.
- CHAKER S., *Une décennie d'études berbères (1980-1990). Bibliographie critique*, Éditions Bouchène, Alger, 1992.
- CHEMIME M., *Adar teddu s azar (la marche vers les racines)*, Algérie, 1991.
- DALLET J.M., *Contes kabyles inédits*, Fort National, 1963/1967/1970.
- DECOURT N., « Grand-mères, mères et filles au miroir des contes », *Migrants-formations*, 84, 1991, 149-158.
- DELHEURE J., *Contes et légendes berbères de Ouargla. Tinfusim*, La Boîte à Documents, 1989.
- DERMENGHEM E., *Contes kabyles*, Alger, 1945.
- DJAOUTI F., *Contes algériens berbérophones. Transcription, traduction et analyse de récits oraux cherchellois, thèse de 3<sup>e</sup> cycle*, Toulouse, 1984.
- DJAOUTI F., « Approche de la performance en littérature orale », *Question de méthode en tradition orale*, URASC, Oran, 1991, p. 54-66.
- F.D.B., 1955, 48.
- FERAOUN M., *Jours de Kabylie*, Paris, 1954.
- FINNEGAN R., *Oral Traditions and the Verbal Arts*, London/New York, 1992.
- FROBENIUS L., *Völkermärchen der kabylen*, Jean, 1921-22.