

Pour une lecture dramaturgique du texte *Afenğal n lqahwa* de Belaid Ai Ali

**Ourdia BOURAI
LAELA - UMMTO**

Agzul

Takti tamenzut mi ara iyer yiwen *Afenğal n lqahwa*, ad tt-yeqqen yer tewsit n uđris-agi. Wagi yesæa lewşayef n umezgun. Ađris-agi, yebna yef yidiwenniten gar yiwudam ; tikwal d awal yellan gar-asen i d-immalen amek ara yeddu umeslay gat yiwudam-agi. Tamukrist n tezrawt-agi d andi ma yella ađris-agi *Afenğal n lqahwa*, yura-t bab-is akken ad t-uraren am umezgun. Ahat d ađris-agi i d amenzu deg umezruy n umezgun s teqbaylit

Abstract

The idea of this reading came from a simple observation: the text of BelaidAit Ali has the characteristic of being presented in a particular textual practice. A preliminary reading reveals that a set of indices claiming the theater bear the text of BelaidAit Ali. Indeed, it is presented in the form of a dialogue whose speech exchanges are interrupted by enunciative statements in parentheses. These indices are, in our opinion, the technique of writing proper to the dramaturgic text. Would this text be written to be represented? Is it a starting point for a process of creating a theatrical work in Kabyle?

En 1963, le Fichier de Documentation Berbère a publié les « Cahiers de Belaid ou la kabylie d'antan ». Ce livre riche en contes et en poèmes, renferme aussi des textes en prose rassemblés dans une rubrique baptisée *amexluđ* (mélanges). Les textes qui s'y retrouvent ne relèvent ni de la poésie ni du conte. Consciemment élaborés, ils marqueraient l'émergence de nouvelles pratiques textuelles et de nouvelles formes de production littéraire en kabyle.

Afenğal n lqahwa, Le texte que nous proposons pour une lecture, se trouve dans cette partie des cahiers de Belaid ; il s'étend sur 12 pages (pp. 173-284). L'idée de cette lecture est venue d'une constatation simple : le texte de Belaid Ait Ali a la caractéristique d'être présenté dans une pratique textuelle particulière. Une lecture préliminaire révèle qu'un ensemble d'indices se réclamant du théâtre arborent le texte de Belaid AIT ALI. En effet, il est présenté sous forme d'un dialogue dont les échanges de parole sont interrompus par des énoncés instructifs mis entre parenthèses. Ces

indices relèvent d'après nous de la technique d'écriture propre au texte dramaturgique. Ce texte serait-il écrit pour être représenté ? Constitue-t-il un point de départ d'un processus de création d'une œuvre théâtrale en kabyle ?

Pour mener notre recherche nous présentons d'abord quelques traits de définitions indispensables pour nuancer le théâtre et le texte théâtral, puis nous procédons à l'examen des indices et des aspects propres au texte théâtral dans le texte choisi. Pour des raisons de faisabilité, cette étude est limitée à l'examen de trois points : la structure du texte, la théâtralisation de l'action et de la parole et présence (implicite ou supposée) du public.

Le théâtre est un art de spectacle. Roland Barthes le considère comme *une véritable polyphonie informationnelle* (Barthes, 1981 : 258) dans le sens où la parole des acteurs, leurs costumes, leurs mimiques, leurs gestes, leurs émotions sont mises en scène simultanément avec les décors, l'éclairage la musique et les lumières. Dans le théâtre il y a de la *présence*, il y a du vrai, on peut toucher les objets et regarder les acteurs, mais tout ce décor et tous ces acteurs présents ne sont en fait que *représentation* dans le sens où le spectacle donne à voir ce qui n'existe pas comme si il existait réellement.

Le texte théâtral quant à lui est un texte écrit pour être représenté sur scène, Dans le texte théâtral, écrit Anne Ubersfeld, nous n'avons pas de représentation ; nous n'avons que du langage ; dans le théâtre le spectacle est complet tandis que le texte du théâtre est incomplet. Un texte écrit pour être représenté sur scène n'est pas écrit de la même façon qu'un roman ou un conte ; il obéit à un code d'écriture qui lui est propre, celui-ci se joue sur les différents niveaux de structuration du texte. Le dialogue et les didascalies sont des traits définissant l'écriture du texte théâtral.

Le dialogue est la composition essentielle du théâtre. Dans les textes dialogiques, il y a un échange verbal entre au moins deux interlocuteurs, un émetteur et un récepteur. L'auteur dans le dialogue s'efface derrière la parole qu'il prête à ses personnages. Le message du personnage a un double destinataire : celui auquel il s'adresse directement et le public qui, même s'il ne participe pas par des répliques, est toujours pris en considération. La répartition des discours dialogiques est organisée d'une manière particulière : les noms des personnages en interaction sont placés soit au début soit au centre de chaque réplique.

Les didascalies sont toutes les indications qui accompagnent les répliques de personnages. Elles sont facilement repérable visuellement par le lecteur car elles sont données entre parenthèses ou dans une police d'écriture différente de celle du dialogue. Le discours des didascalies est propre à l'auteur ; il apporte des informations sur les représentations scéniques des personnages, les décors, les temps et les espaces des actions, les manières de réaliser ces dernières, etc. Il est destiné au lecteur mais aussi au metteur en scène et aux acteurs appelés à incarner les personnages du texte. Ces

indications véhiculent un certain nombre d'informations qui permettent à la partition de devenir spectacle (Souiller et all., 2005)

Le texte en question

Partant à la recherche des caractères propres à la représentation scénique, qui relèvent essentiellement de la présentation matérielle de l'œuvre, il est bien entendu important de s'assurer de l'identité de celui qui a déterminé les caractères esthétiques de l'œuvre, l'on s'interroge : est ce que l'édition du livre en 1963 a changé l'aspect matériel et esthétique du texte origine de Belaid Ait Ali mort en 1950, c'est-à-dire 13 ans avant l'édition de son livre.

Afin de mesurer la fidélité de l'édition au texte origine nous avons jugé nécessaire de suivre la genèse de ce texte. Le manuscrit, signé et daté de 1945 et 1946 qui marque la naissance du texte et qui a servi de support à l'édition matérielle des cahiers, nous fait découvrir le texte que nous proposons pour l'analyse dans la partie *amexluɗ* dénommée «*sut n taddart*», mais ce texte ne porte pas de titre ; il est désigné uniquement par le numéro 1. Il est suivi d'autres textes numérotés également.

Les premiers feuillets du manuscrit de Belaid Ait Ali furent publiés dans le Fichier de Documentation Berbère à partir de 1946, sous forme de livraisons mensuelles sous la direction de Jean-Marie Dallet et Jules-Louis Degezelle. Dans ce Fichier, le texte est reproduit, il s'intitule «*lqahwa deg fenğal yeğgan ul ijal*». Dans le premier tome *Des Cahiers de Bélaïd ou la Kabylie d'antan*, qui donne les textes en langue kabyle, le texte est également reproduit sous le titre «*afengal n lqahwa*».

L'examen des trois versions montre, qu'à l'exception des titres, de la transcription et de quelques traits de ponctuation, le texte n'est pas différent ; il a été repris exactement tel que l'on le trouve dans le manuscrit de l'auteur. Les Pères Blancs n'ont procédé qu'à la retranscription du texte.

Par souci de clarté et d'accessibilité nous avons choisi de travailler sur le texte imprimé dans les Cahiers que nous avons retranscrit selon les normes d'écriture actuelle du kabyle.

La thématique du texte de Belaid Ait-Ali est empruntée à la vie quotidienne des femmes kabyles. Elle met en scène trois femmes en situation d'interaction et d'échange. *Ynima* et *Faïma* donnent des nouvelles et des informations ; *Dehbiya*, qui acquiert les nouvelles, les récompense par le don du café cher et inaccessible. Le titre donné à ce texte n'est à notre sens pas arbitraire. *Lqahwa* était une boisson de luxe à l'époque de Belaid Ait-Ali, vendu en marché noir elle n'est pas accessible à tout le monde¹.

¹Une enquête, menée auprès des familles kabyles, atteste que le café était l'une des conditions que l'on exigeait autrefois quand on mariait les filles. Certaines familles, qui se disaient nobles, exigeaient avant le mariage que leur fille soient autorisées à boire du café.

Le texte de Belaid Ait-Ali se compose de trois séquences distinctes reconnaissables par des thématiques différentes indissociables des personnages en conversation. La première séquence relate un dialogue entre *Faṭīma* et *Dehbiya*. Autour d'une tasse de café, cette dernière est informée de la nouvelle loi établie par l'assemblée du village consistant à interdire aux femmes de sortir sans être accompagnées. La deuxième séquence est annoncée avec l'entrée de *Ynima* qui va changer l'événement. Provoquant d'abord Fatima en insinuant qu'elle a entendu son mari aveugle de cette dernière demander quelque chose, Ynima réclamera indirectement son café en échange de ce qu'elle a à raconter. Dans la troisième séquence, *Faṭīma* s'en va et *Ynima* prend sa place, les nouvelles qu'elle a à révéler à *Dehbiya* sont tellement captivantes qu'elle sera recomposée à volonté par le café. *Dehbiya*, qui au début du texte a fait rentrer sa cafetière à la maison pour la cacher, l'a faite ressortir d'elle-même au gré des nouvelles transmises.

Les indicateurs de la mise en scène

La lecture du texte *Afenğal n lqahwa* rend compte d'éléments que l'on ne trouve ni dans l'écriture romanesque ni dans les nouvelles. L'auteur introduit son texte avec une brève séquence descriptive et distribue à l'intérieur des dialogues des énoncés repérables visuellement par leur mise entre parenthèses. Ces indications sont analogues au discours d'ouverture dans le texte théâtral et aux didascalies qui ponctuent les répliques entre personnages.

Un texte écrit pour être représenté sur scène présente deux sortes de didascalies. Des didascalies citées en dehors des interactions langagières et les didascalies citées à l'intérieur des interactions. Les premières sont les énoncés qui servent à la représentation. Celles-ci présentent les personnages dans le temps et l'espace, désignent le personnage qui prend en charge la parole, et servent à découper la pièce. Les secondes quant à elles fournissent au lecteur des informations qui l'aideraient à comprendre et à imaginer une scène entrain de se dérouler. Les didascalies sont utiles pour présenter les personnages, décrire leurs gestes, leurs mimiques leurs déplacements...

Dans la séquence préliminaire Belaid Ait-Ali présente la liste des personnages qu'il met en scène et leurs interrelations. *Dehbiya At Qaci* est la première à être présentée. Ce fait n'est pas par anodin. Ce personnage constitue le centre de l'interaction car c'est elle qui détient le café, l'objet de valeur convoitée par *Dehbiya* et *Ynima*. *Dehbiya* vit avec son fils Saadi endormi lors de toute l'interaction. La présence de celui-ci sera prise en considération même s'il n'interviendra pas dans les répliques. La seconde c'est *Faṭīma AtL hağ* sa voisine, et La troisième *Ynima At Weemer*, une parente de *Dehbiya*.

L'interaction se déroule dans la maison de *Dehbiya*, un matin au lever du soleil. Pour présenter les personnages, Belaid Ait Ali a exploité un champ lexico-sémantique relevant de la perception visuelle. En effet, il fait voir les cheveux blancs et la peau fragile de *Dehbiya* ; il fait remarquer que *Ynima* est très maigre tout en restant hésitant sur l'âge de ces personnages :

*Dehbiya xemsa usettin ar sebein di laemer is,
Fağima At lhağ (...) d tanyart :sebein ar tmanyin ssna
Ynima At weemer, di leemer-is tlatin ar rebein ar xemsin ssna ur
yezmir ad yetbet bnadem.*

Le découpage en séquence est visualisé par les changements des personnages impliqués. Ce changement est renvoyé par le verbe du mouvement *tekcem-d teffey* (elle est entrée, elle est sortie)

La première annonce l'entrée de Fatima

Atta Fağima (Fağima At Lhağ berra n usqif, uqbel ad d-tekcem)

La seconde annonce l'entrée de *Ynima*

Ynima At Weemer telli-d asqif tekcem-d

Et la troisième annonce le départ de Fatima

ynima, teğteğ amkan n Fağima

Les énoncés mis entre parenthèses placés à l'intérieur des dialogues fonctionnent comme des didascalies dans les textes écrits pour la représentation. Chaque indication assure une fonction particulière. Nous avons noté par exemple des énoncés qui servent à désigner le personnage énonciateur et son action (parole et geste). C'est le cas quand *Ynima* et *Fağima* donne la même réplique à *Dehbiya*. L'auteur indique que la prise de parole est assurée simultanément par les deux personnages, en utilisant l'expression *yef ubrid* (en même temps) :

*Ynima d Fağima (yef ubrid) : xic ...xic...A yelli ,lemmer ad yenteq
udar-im*

Les postures (scéniques) des personnages (et leur changements) sont indiqués par les verbes *teqqim* (elle est assise) et *tettaxeryer* (s'est déplacé vers) :

*Fağima teqqim yef tdekkant
Ynima teqqim yef tterjet n tyurfet
Ynima tettaxer di tterjet yer tdekkant*

Les verbes de déplacement signifiant le lieu de l'action (ici entre la cours et la maison) comme *tekcem* (elle est entrée), *tuyal-d* (elle est revenue), *tmekken* (elle a donné) sont abondamment sollicités :

*Dehbiya tessekcem tayellayt s axxam, tefferi-tt, tuyal-d telli-d asqif
Dehbiya (tekcem s axxam teswa-d afenğal n lqahwa s lemyawla
tuqqem-d tiqqit di lqae n ufenğal nniđen tewwi-as-t-id)
Dehbiya (tefhem, tekcem diyen s axxam teçcured afenğal n lqahwa
almi yektal, tyumm-it-id s uffus-is lemmer ad t-id-twali Fařima akken
yeçcur tmekken-as-t i Ynima)*

Ces verbes relatent les activités auxquels se livre *Dehbiya* en plein interaction. Ceux-ci ne se rapportent pas immédiatement aux dialogues, leur rôle consiste à assurer la cohérence narrative de l'action.

Par ailleurs et en fonction des contenus illocutoires des propos tenus par les protagonistes, et rappelant au lecteur et au spectateur la présence d'un personnage masculin à la maison, *Saadi*, l'auteur insère dans son texte des énoncés qui portent sur les modulations de la voix. Ces dernières sont exprimées par le terme *asbecbec* (murmurer) et l'expression « *seg umezuř s amezuř* »

*Dahbiya a xalti daya (s usbecbec akken ur d-isell ara mmi-s)
Di syen uřalent heddrent s usbecnec seg umezuř s amezuř ...*

La ponctuation : cas des points de suspension

Dans un texte écrit pour la représentation scénique, les trois points qui se suivent ne sont pas pris comme des signes de ponctuation ; ils constituent une forme de didascalies graphiques qui « *proviennent à l'usage typographique transférés dans un autre contexte pour représenter graphiquement une indication scénique* » l'intervention de ce signe de ponctuation marque le lieu d'un manque à dire qui se situe entre un défaut et un excès de sens, et qui peut référer à diverses sortes de silence allant de l'inaccompli, au non dit explicite.

Dans le texte de Belaid Ait Ali, les points de suspension interviennent pour interrompre le discours à l'intérieur des répliques des personnages. Ils sont aussi à la fin de certaines répliques :

*Fatima : Mkul ass la wen-ttruřuř iqerra-nwen s tebratin-agi-inu...
Tusa-ay-d yiwet leeca syurMuřend (...) nniř-as ma yeyra-iyi-tt-id
mmi-m...Lamaena, ad t-yesdum Rebbi ,ahat mazal ur yuki ?
Ynima :dřa s buceřřiř !...S lberd!...*

Ici en usant de ces points, l'auteur marque des pauses dans les propos de *Fatima* et *Ynima*, indique en même temps la confusion et l'embarras de ces personnages.

Les fonctions des points de suspension qui se trouvent à la fin des énoncés émis par les personnages sont difficiles à distinguer dans cet énoncé par exemple :

*Dehbiya : grey-am Rebbi ! i tlawin ara yettruhun ad řurent weřřed-sent ur
ttawint ara argaz maçři d timsewřin ?... Maçři ...*

Nous ne pouvons pas trancher si elles indiquent une marque d'interruption par l'interlocuteur ou une pause pendant laquelle celui qui dialogue se tait intentionnellement.

La structure dialogique

Le dialogue est la composition essentielle du théâtre. Dans les textes dialogiques, l'auteur s'efface derrière la parole qu'il prête à ses personnages. Le message du personnage qui s'exprime a un double destinataire celui auquel il s'adresse directement et le public qui même s'il ne participe par des répliques n'est souvent pas ignoré du dialogue.

Dans *Afenğal n lqahwa*, l'interaction est disposée typographiquement comme dans une pièce de théâtre. La répartition des discours proférés par les personnages est organisée d'une manière particulière, les noms des personnages en interaction sont placés au début de chaque réplique. Les prises de parole (les répliques) sont repérées visuellement par des espaces. On peut aussi noter que l'auteur n'a mis en interaction que deux ou trois personnages à la fois ce qui est d'après Catherine Kerbrat-Orecchioni, conforme au dialogue du théâtre :

les « dialogues » et les « trilogues » sont très largement majoritaires au théâtre, (...) les groupes de plus de trois participants ont tendance à se scinder en sous-groupes menant en un même lieu des échanges superposés, ce qui pour un observateur extérieur produit un effet de cacophonie, contradictoire avec l'exigence d'audibilité qui caractérise la communication théâtrale : si le dialogue théâtral est beaucoup plus discipliné que les conversations ordinaires, c'est (...) à cause de l'existence du public, qui est censé avoir accès à l'essentiel de ce qui se dit sur scène.

Par ailleurs, la prise en compte d'un public observateur dans le dialogue est repérable par un énoncé qui relève du monologue. En effet quand *Fağima* a appelé *Dehbiya* de bon matin, cette dernière a compris le motif de sa venue. Pour signifier cette attitude, aussi bien au lecteur qu'au spectateur supposé, l'auteur dévoile la pensée secrète de *Dehbiya* en la faisant parler à voix audible :

Dehbiya At Qaci (wehd-s wehd-s) : Żriy d lqahwa i kem-id-yewwin !

N'étant pas réplique et non adressé à un interlocuteur, cet énoncé suggère l'existence du spectateur (au moins virtuelle). En effet pour faire connaître au public la pensée secrète du personnage, l'auteur le fait parler tout seul, l'engageant ainsi dans un monologue. Catherine Kerbrat-Orecchioni affirme que « *c'est bien à cause de la présence d'une couche additionnelle de récepteurs, en la personne du public qui devient le véritable destinataire du discours du personnage sans que les propos tenus lui soient pourtant officiellement adressés* »

En somme, il est vrai que le texte *Afengal n lqahwa* n'est pas divisé ni en scène ni en actes. Toutefois, l'effacement du narrateur au profit des dialogues, la présence des énoncés (didascalies) donnés entre parenthèses présentant des indications sur l'espace, le temps et les personnages autorisent à voir dans ce texte une intention liée à la théâtralité de l'action. Cela est appuyé par l'usage important des points de suspension qui constituent des signes typographiques de la théâtralisation de la parole. Le texte de Belaid Ait Ali a donc considérablement emprunté au genre dramaturgique. A sa lecture, le récepteur peut facilement reconstituer mentalement l'ensemble des ornements du théâtre. Ceci témoigne en tout cas qu'une composante scénique, implicite, a existé dès le projet initial de l'écriture du texte.

Références bibliographiques

Barthes Roland, 1981, *Littérature et signification, Essais critiques*, Seuil/Points,

Hawcroft Michael, 2006, « Points de suspension chez Racine : enjeux dramatiques, enjeux éditoriaux », *Revue d'histoire littéraire de la France* /2 (Vol. 106), p. 307-335.

Kerbrat-Orecchioni Catherine, 1998, *Les interactions verbales*, Armand Colin, Paris

Souiller Didier, Fix Florence, Humbert-Mougin Sylvie, Zaragoza Georges, 2005, « Quelle(s) méthode(s) d'analyse pour le texte théâtral ? », *Études théâtrales*, Puf, pp.427 – 519

Ubersfeld Anne, 1996, *Les Termes clés pour l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil.

Ubersfeld Anne, 1996, *Lire le théâtre* (vol 1), Belin.