

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE MOULOU D MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET LANGUES
DEPARTEMENT DE LANGUE ET CULTURE AMAZIGHES

Thèse de doctorat

Spécialité : Langue et Culture Amazighes

Option : Littérature amazighe

Présentée par : Saida MOHAND SAIDI

Thème

Le genre dit *tullist* en kabyle.
Approche poétique de l'être du personnage
Le cas des recueils publiés de 1998 à 2008

Sous la direction du : Professeur Mohand Akli SALHI

Membres du jury :

- BOUKHROUF Remdane, maître de conférences A, université de Tizi Ouzou, président ;
- SALHI Mohand Akli, professeur, université de Tizi Ouzou, rapporteur ;
- DJELLAOUI Mohamed, professeur, université de Bouira, examinateur ;
- MEKSEM Zahir, professeur, université de Bejaïa, examinateur ;
- ACHILI Fadila, maître de conférences A, université de Tizi Ouzou, examinatrice ;
- AMAOUI Mahmoud, maître de conférences A, université de Bejaïa, examinateur.

Soutenue le 05 juin 2022

Remerciements

Mes plus respectueux remerciements s'adressent à notre directeur de recherche, le professeur Mohand Akli Salhi qui sans son suivi, ses conseils, sa disponibilité, et surtout sa rigueur ce travail n'aurait pas été possible.

Je tiens à remercier également les membres du jury pour avoir accepté d'évaluer ce travail.

Mes remerciements sont aussi destinés à Nabila Sadi. Qu'elle trouve ici l'expression de ma plus sincère reconnaissance pour sa disponibilité, son soutien et ses remarques éclairantes.

Je tiens à remercier aussi ma chère collègue et amie Bellal Hakima pour sa disponibilité et ses encouragements.

Mes remerciements sont destinés également à ma belle mère et ma belle sœur Hassina qui ont fait preuve de patience et qui m'ont soutenue en s'occupant de ma petite famille.

Je remercie également mon mari qui a fait preuve de patience et qui n'a jamais cessé de m'encourager.

Dédicaces

Je dédie ce travail :

A la mémoire de ma mère et mon frère.

A mes chers enfants

A mon mari

A ma famille et ma belle famille

A tous les amis et collègues

Tables des matières

Introduction générale	p.01
Partie I: Genèse et généricité	p.12
Introduction de la partie	p.13
Chapitre I : Nouvelle / Tullist. La question du genre	p.14
Introduction	p.15
I. Existence mondiale	p.16
I.1. La nouvelle dans le monde occidental.....	p.16
1.1. Lanouvelle italienne, aux origines du genre	p.16
1.2. La nouvelle dans la littérature russe	p.17
1.3. La nouvelle polonaise : entre <i>nowela</i> et <i>Opowiadanie</i>	p.19
1.4. La nouvelle allemande	p.20
1.5. La nouvelle en Espagne : de <i>Novelasejemplares</i> au <i>cuentos</i>	p.22
1.6. La nouvelle française	p.23
I.2. La nouvelle dans le monde oriental.....	p.26
2.1.La nouvelle dans la littérature chinoise	p.26
2.2. La nouvelle dans la littérature japonaise	p.29
2.3. <i>Al-Qisa al-qasira</i> dans la littérature arabe	p.31
II. Émergence de <i>tullist</i> : relation du genre avec la tradition orale	p.36
II.1. La prose narrative : avant et après l'avènement de l'écriture	p.36
II.2. Le genre <i>Tullist</i> : question de terminologie.....	p.41
1.1. <i>Tullist</i> (<i>Tullisin</i>) / <i>Tullizt</i> (<i>Tullizin</i>)	p.41
1.2. <i>Tullist</i> et les dénominations narratives traditionnelles : <i>Tadyant</i> , <i>taqsit</i> et <i>tamacahut</i>	p.46
Conclusion	p.48
Chapitre II : Bibliométrie et socialisation de <i>tullist</i>	p.49
Introduction.....	p.50
I. Existence sur le champ : texte et recueil.....	p.50
I.1. Naissance de <i>tullist</i> : repérage de premiers textes	p.51

I.2. Publication de <i>tullist</i> sur les sites électroniques	p.52
2.1. <i>Ayamun</i> : Cyber-revue au service de la littérature.....	p.53
2.1.1. Les textes qui portent la catégorisation générique de « <i>Tullist</i> ».....	p.53
2.1.2. Les textes extraits de recueils de nouvelles mais qui ne portent pas la désignation générique de <i>tullist</i>	p.55
2.1.3. Les textes de prose qui ne portent pas la désignation de <i>tullist</i> mais qui « peuvent être considérées comme telle	p.56
2.2. La présence de <i>tullist</i> dans d'autres sites internet	p.58
2.2.1. Imyura.net	p.58
2.2.2. Lulu.com.....	p.61
2.2.3. Textes dans d'autres sites web.....	p.62
I.3. <i>Tullist</i> dans les maisons d'édition classiques.....	p.63
3.1. Le HCA et son rôle dans la parution de <i>tullist</i>	p.63
3.1.1. <i>Tullisin</i> publiées dans la revue <i>Timmuzgha</i>	p.64
3.1.2. <i>Tullisin</i> publiées dans la revue <i>Tamaziyttura</i>	p.66
3.1.3. Les <i>tullisin</i> publiées en recueils	p.70
3.2. La présence de <i>tullist</i> dans d'autres maisons d'édition	p.73
3.3. La parution de <i>tullist</i> dans les quotidiens et les revues.....	p.76
3.3.1. <i>Tullist</i> dans <i>La Dépêche de Kabylie</i>	p.76
3.3.2. <i>Tullist</i> dans les revues et les magazines	p.78
I.4. Concours et prix littéraire	p.79
II. <i>Tullist</i> kabyle : Etat des lieux de la recherche.....	p.82
II.1. Bélaïd At Ali et la première réception de la nouvelle	p.82
II.2. <i>Tullist</i> et la critique universitaire.....	p.85
Conclusion.....	p.89
Conclusion de la partie :.....	p.91
 Partie II : Personnage de <i>tullist</i> : Onomastique et typologie	p.94
Introduction de la partie: Aperçu théorique de la notion de personnage	p.95
 Chapitre III : Onomastique du personnage	p.99
Introduction.....	p.100

I.	Le personnage et le nom.....	p.100
	I.1. Personnages nommés	p.100
	I.1.1. Dénomination avec une composante	p.101
	1.1.1. Nom sociétal	p.101
	1.1.2. Nom non-sociétal ou spécifique.....	p.104
	I.1.2. Dénomination composée.....	p.108
	1.2.1. Noms précédés par des substantifs	p.109
	1.2.1.1. Noms précédés par les noms de parenté	p.109
	1.2.1.2. Nom précédés par des substantifs du respect : « Nna », « Dda », « Zizi » et « Lalla ».....	p.109
	1.2.1.3. Noms précédés Désignation avec un seul mot de qualificatifs « Si », « Lḥaḡ » et « Ccix »	p.110
	1.2.2. Nom avec patronyme	p.113
	1.2.3. Personnages surnommés.....	p.114
	I.2. Personnages anonymes.....	p.116
	I.2.1. Désignation avec un seul mot.....	p.117
	2.1.1. Désigner le personnage par sa fonction	p.117
	2.1.2. Désignerle personnage en recourant à son état.....	p.117
	2.1.3. Désigner le personnage en recourant à l'association du son genre et son âge.....	p.118
	2.1.4. Désigner les personnages animaux.....	p.118
	2.1.5. Désignerles personnages merveilleux ou surréalistes	p.118
	I.2.2. Désignation composée.....	p.118
	2.2.1. Avec un nom de nombre	p.119
	2.2.2. Avec un complément du nom	p.119
	2.2.3. Avec un adjectif.....	p.119
	2.2.4. Désignations complexes (des phrases)	p.119
3.	Discours sur le nom du personnage.....	p.120
	II.1. Discours explicite sur le nom du personnage	p.120
	II.2. Discours implicite ou la symbolique des noms.....	p.124
	Conclusion.....	p.131

Chapitre IV: Typologie du personnage de <i>tullist</i>	p.132
Introduction.....	p.133
I. Le genre du personnage (Masculin/féminin)	p.133
II. L'âgades personnages dans <i>tullist</i>	p.138
II.1. Les personnages âgés	p.138
II.2. Les personnages jeunes	p.142
III. L'appartenance sociale des personnages de <i>tullist</i>	p.148
Conclusion	p.152
Conclusion de la partie	p.153
 <i>Partie III : Une description réduite et une abondante description par action dans <i>tullist</i></i>	p.156
Introduction de la partie.....	p.157
 Chapitre V : Description réduite du personnage	p.158
Introduction.....	p.159
I. Description de personnage à présence insignifiante	p.160
II. Description faible, réitérée, constituante de la trame de l'histoire	p.164
III. Description à la manière d'un récit policier.	p.168
IV. Décrire pour désigner	p.169
V. Primauté discursive.....	p.170
Conclusion	p.172
 Chapitre VI: Description par actions, l'espace et le temps	p.173
Introduction	p.174
I. Description par action.....	p.174
I.1. Actions brèves et rapides à l'image de la brièveté des <i>tullisin</i>	p.174
I.2. Description par action : procédé constituant toute une <i>tullist</i>	p.177
I.3. Caractérisation de protagoniste par ses actions	p.179
II. Une description par médiation d'espace.....	p.184

III. Caractérisation du personnage par une représentation de son métier	p.186
IV. Caractérisation du personnage par recours à la description du temps.....	p.190
Conclusion	p.191
Conclusion de la partie III	p.192

Partie IV : Portraits de personnage dans *tullist*..... p.193

Introduction de la partie	p.194
---------------------------------	-------

Chapitre VII : Portrait physique : du fragment au texte..... p.195

Introduction	p.196
--------------------	-------

I. Portrait physique : une partie dans un texte	p.196
I.1. Description comme formules d’ouverture sur l’histoire.....	p.196
I.2. Les vêtements comme caractérisation du personnage.....	p.198
I.3. Portrait centré sur un détail	p.200
I.4. Portrait physique comme complément.....	p. 201
I.5. Description physique en concordance avec le ton du discours du personnage....	p.202
I.6. Une apparence amplement décrite.....	p.204
I.7. Description physique des personnages secondaire.....	p.207

II. Portrait physique constituant tout un texte : Un seul trait physique propulsant sur la psychologie du personnage	p.209
--	-------

II.1. Ouverture sur l’apparence physique du personnage	p.209
II.2. Un portrait biographique conçu sur la réitération du portrait physique.....	p.209
II.3. Une représentation physique confirmée par celles des autres personnages	p.211
II.4. L’impact d’un trait physique sur la psychologie du personnage.....	p.212
Conclusion	p.217

Chapitre VIII : Investissement dans le portrait psychologique..... p.218

Introduction	p.219
--------------------	-------

I. Portrait psychologique pour plusieurs personnages dans un texte.....	p.219
I.1. <i>Berber</i> : le nationaliste.....	p.219
I.2. Mira et <i>Bussaed</i> : un amour sacrifié	p.221

II.	<i>Tullist</i> fondée sur la psychologie d'un personnage.....	p.223
II.1.	Une brève biographie introduisant le portrait psychologique	p.224
II.2.	Une représentation des états en dualité	p.224
II.2.1.	<i>Σziz</i> avant et après sa rencontre avec <i>Σzuzu àala n zzan</i>	p.224
II.2.2.	<i>Σziz</i> avant et après le mariage de <i>Σzuzu</i>	p.226
II.2.3.	<i>Σziz</i> : entre présence et éloignement de sa femme	p.227
II.3.	Une représentation psychologique plus au moins imposante pour <i>Σzuzu</i>	p.229
III.	Portrait psychologique dans une description abondante d'un personnage.....	p.232
III.1.	Une ouverture sur le portrait psychologique.....	p.232
III.2.	Description enfilée dans la narration des événements	p.234
III.3.	Description d'un personnage au service d'un autre : le cas de <i>Jeğğga</i>	p.236
III.4.	La mutation de l'identité du personnage.....	p.236
III.4.1.	Entre le statut social marginal et valorisant	p.236
III.4.2.	La destruction d' <i>Akli</i> avec la complicité de sa femme.....	p.238
	Conclusion	p.239
	Chapitre IX : Du portrait biographique au récit de vie.	p.240
	Introduction.....	p.241
I.	Portrait biographique du personnage	p.241
II.	<i>Tullist</i> et le récit de vie	p.245
II.1.	Retracer une vie entière d'un personnage : le cas de <i>Dda Arezqi</i>	p.245
II.1.1.	« Amjah » une étiquette descriptive	p.246
II.1.2.	Une enfance non vécue	p.247
II.1.3.	Portrait biographique et physique de <i>Talmant</i> , sa femme	p.248
II.1.4.	<i>Dda Arezqi</i> parmi ses seins	p.250
II.1.5.	Analèpse : rencontre de <i>Dda Arezqi</i> et <i>Talmant</i>	p.251
II.1.6.	Portrait d'une psychologie déprimée	p.252
II.1.7.	Le retour engendré par un rêve	p.253
II.2.	Raconter une tranche de vie : le cas se « <i>Temzi n Caeban</i> »	p.256
II.2.1.	Données de l'état civil	p.257
II.2.2.	Portrait moral et physique d'un personnage secondaire.....	p.258

II.2.3. Représentation de la constitution familiale de <i>Caëban</i>	p.259
II.2.4. Description de la vie économique et sociale	p.260
II.2.5. Les souvenirs : constituant d'un récit de vie	p.261
Conclusion	p.263
Conclusion de la partie IV	p.264
Conclusion générale	p.266
Bibliographie.....	p.277
Les annexes	p.283
Annexe 01 : Résumé en tamaziyt	p.284
Annexe 02 : les <i>tullisin</i> composants le corpus	p.291
Annexe 03 : Les <i>tullisin</i> : textes et recueils.....	p.295
I. les recueils de <i>tullisin</i> publiés dans des maisons d'édition.....	p.295
II. les <i>tullisin</i> publiées dans des revues et des quotidiens.....	p.297
III. les <i>tullisin</i> publié sur le net.....	p.301

Introduction générale

Le processus de passage à l'écrit ayant caractérisé la littérature kabyle dès la moitié du XIX^{ème} siècle, a été ponctué par deux étapes importantes. La première, qui semble introductive à ce mouvement, est la collecte. Cette activité, qui se poursuit à ce jour, fut d'abord inaugurée par des militaires (Adolphe Hanoteau) des administrateurs et des missionnaires religieux français (Jean Marie Dallet, Jean Louis Degezelle, Auguste Mouliéras, Jacques Lanfry, Henri Genevois, etc.) Malgré la véritable finalité politique et idéologique que le colonisateur dissimulait derrière cette initiative, le mérite leur revient d'avoir engagé la littérature kabyle (et berbère) dans la voie de la fixation par écrit. Cette entreprise de transcription n'a pas tardé à susciter l'intérêt d'une élite d'instituteurs kabyles ayant fréquenté l'école française¹, à l'image de Ben Seddira, de Boulifa, de Féraoun, de Mammeri, etc. Pleinement conscients de la vision que portaient les étrangers à l'égard de leur patrimoine oral, ces instituteurs se sont intéressés à la collecte, à la transcription et à la publication de celui-ci en vue de la revalorisation de la langue et de sa littérature. Les travaux de ces instituteurs, notamment Ben Seddira et Boulifa, ont engagé la littérature dans une nouvelle voie, celle de la création. Ils sont reconnus comme étant les premiers à avoir tenté l'écriture d'une prose littéraire². C'est ainsi que la seconde étape de ce mouvement de passage à l'écrit prend place avec l'émergence d'une prose écrite donnant naissance à de nouvelles formes littéraires.

L'émergence de nouvelles formes, en l'occurrence celles de l'*Ungal* et de *Tullist*, s'est concrétisée avec les écrits de Bélaid At Ali. En effet, les critiques littéraires³ dans le domaine berbère ont unanimement reconnu la véritable portée de cet auteur pour la littérature kabyle écrite. Néanmoins, les écrits de Bélaid At Ali ont précédé leurs dénominations génériques. En réalité, les études littéraires, notamment universitaires, ont été à l'origine de l'attribution de la catégorisation générique d'*Ungal* pour le texte *Lwali n*

¹Cf. CHAKER Salem, « La naissance d'une littérature écrite : Le cas du berbère (Kabylie) », in *Bulletin d'Etude Africaines*, N° 17/18, Paris, 1992, p. 8.

²Leurs textes sont d'un aspect fonctionnel. Ils répondaient au besoin de constitution de supports pédagogiques. Ce ne fut pas le cas de Bélaid At Ali dont les textes se caractérisent par une esthétique littéraire plus élaborée. (cf. REDJALA Mbarek, « Kabyles », in *Encyclopédia Universalis*, corpus 10, Paris, 1980, pp.760-761

³Commençons par les diverses mentions dans les articles de Galand-Pernet P. de Redjala M., de Mérolla D. qui ont évoqué la singularité des écrits de Bélaid At Ali ayant signé l'acte de naissance de nouvelles formes littéraires en prose. Ajoutant à cela, les études toutes entières qui se sont rapprochées de plus près de la poétique et de la généricité de ses écrits ainsi que de la biographie de l'auteur. Il est question des études d'Ibrahim M., de Titouche R. de Salhi M.A. et d'Ameziane A., de Mohand Saidi S. et de Sadi N. Un autre travail vient s'ajouter à ces études, il s'agit de la thèse de Bellal H. qui se distingue par sa perspective historique, (étant donné que tous les autres travaux se sont focalisés sur l'œuvre d'un point de vue synchronique). Bellal H. a tenté de situer l'auteur et son œuvre dans la chaîne de l'histoire littéraire kabyle, tout en exposant l'apport de cet auteur, à la fois, à la tradition littéraire et à la littérature écrite.

udrar, et de *tullist* pour le texte *Jeddi*⁴, reconnus présentement comme les textes fondateurs de ces deux genres, voire de la prose kabyle écrite de manière générale. Bélaïd At Ali était, à l'origine, motivé par les pères blancs lui ayant demandé de procéder à la collecte et à la transcription de quelques contes oraux de sa région. Une fois son exercice entamé, Bélaïd At Ali se retrouve pleinement investi dans la création littéraire.

Un espace de temps assez considérable sépare l'apparition du premier *ungal* et de la première *tullist* des seconds textes inscrits dans les mêmes genres. Ce n'est qu'au début des années quatre vingt qu'est publié le second *ungal*. Il est question d'*Asfel*⁵ de Aliche Rachid. Quant au texte portant la désignation de *tullist*, il est de Mohand Bilek, intitulé « *Ablaḍ* », paru dans la revue *Tisuraf*⁶. Le genre de *tullist* a, certes, connu ses premières publications en textes seuls dans des revues⁷. Néanmoins, une nouvelle pratique éditoriale a été adoptée ultérieurement. Il s'agit de la publication en recueil. La première en date, *Nekkni d wiyiḍ d tullisin niḍen* de Kamal Bouamara⁸, paraît en 1998.

Si la prose kabyle écrite (de création) est réapparue de manière plus significative vers le début des années quatre vingt, ce n'est en aucun cas hasardeux mais plutôt une conséquence de la constitution de la littérature comme terrain d'expression de la revendication de l'identité amazighe, réprimée depuis longtemps. Les formes en prose⁹ ont été un terrain propice à cette expression. Et l'*ungal*, en l'occurrence, constitue la forme la plus révélatrice de la revendication identitaire, ce qui explique l'enthousiasme des auteurs à l'égard de cette forme d'expression. Sadi N. confirme à cet effet, que « *L'ungal des années 1980 naît dans un moment d'urgence, marqué par le besoin d'exprimer et d'affirmer l'identité amazighe. La thématique identitaire a été, de ce fait, le versant des*

⁴ Un autre texte intitulé « *Tafunast igujilen* » de Bélaïd At Ali est, également, qualifié de *tullist* dans le travail de Mohand Saidi S. Le travail de réécriture et de création effectué par Bélaïd At Ali sur un texte puisé de la tradition orale, le rapproche beaucoup plus des caractéristiques de la nouvelle, au sens occidental du terme.

⁵ ALICHE Rachid, *Asfel*, Mussidan, Editions Fédérop, 1981.

⁶ BILEK Mohand, « *Ablaḍ* », *Tisuraf*, n°7, pp. 72-78. AMEZIANE A. et SALHI M.A. ont précisé que ce texte est la suite d'un autre texte publié dans la même revue, n°6. Le texte en question s'intitule « *Tazwara* ». Ils rajoutent que la désignation générique reprise est « *Tullizt n timmal* » Cf. AMZIANE A. et SALHI M.A., « *Tullist kabyle : réflexions préliminaires sur le corpus* », *Actes du 3ème colloque international sur la problématique des genres littéraires amazighes: définitions, dénominations et classifications*, Bouira, 2014, pp.114-120.

⁷ Voir dans le chapitre II : « *Bibliométrie et socialisation de tullist* ».

⁸ BOUAMARA Kamal, *Nekkni d wiyiḍ d tullisin niḍen*, Alger, HCA, 1998.

⁹ Si les formes de prose étaient un moyen d'expression et de contestation adopté par les écrivains (romanciers, nouvellistes, dramaturges) pour exercer leur liberté de revendication de la question amazighe, la chanson kabyle, notamment celle dite « engagée », constitue la locomotive par excellence de l'identité amazighe, en raison de son mode de réception qui est plus accessible au public.

premiers textes romanesques et continue de l'être à ce jour »¹⁰. Il en est de même pour l'*Amezgun*, forme littéraire ayant connu sa naissance avec la radio, durant les années 1930. Celle-ci s'est toujours manifestée comme moyen d'expression et de revendication identitaire face au colonisateur et face au régime politique central. Le mouvement kabyle de 1980 et le contexte sociopolitique de l'époque ont influencé ce genre littéraire, en permettant au kabyle d'investir le scénique¹¹.

Concernant *tullist*, le genre a connu, lui aussi, durant les années 1980 et 1990, des productions de textes seuls notamment dans les revues, bien que ce genre ne soit pas sensible, au même degré que l'*ungal* ou l'*amezgun*, à la question identitaire. Toutefois, il n'a pas été uniquement le vecteur du thème de l'identité puisqu'il s'est consacré à plusieurs autres thèmes, à savoir la présentation de la vie quotidienne, la femme, l'amour, l'exil et la nostalgie, etc. Néanmoins, plusieurs autres *tullisin* ont été le véhicule de la thématique de l'identité amazighe. Nous citons, entre autres, « Tuber », « Iæetɛlɛn » et « Ferruğa » de Brahim Tazaghart, « Idɣayen n tefsut » de Mohand Arab Ait Kaci, etc. Par ailleurs, bien que la question de la revendication identitaire n'ait pas été prépondérante sur le plan thématique, elle l'est, toutefois, sur le plan de la production des textes car écrire en langue amazighe revêt en soi une forme de revendication identitaire. En effet, c'est sous le prisme du militantisme que les premiers textes de littérature kabyle écrite contemporaine ont commencé à voir le jour. Ce militantisme, qui est considéré comme « *une donnée essentielle dans l'émergence du champ littéraire kabyle contemporain* »¹² se traduit par la prise en charge, individuelle ou par groupe, de la production et de la diffusion de ces textes littéraires, qu'il s'agisse de créations, de traductions et d'adaptations, etc. Il suffit de citer, pour le cas de *tullist*, l'autoédition de Brahim Tazaghart et d'Amar Mezdad, les efforts des associations et des éditions privées. L'apport de l'association culturelle de Bejaïa ayant publié les recueils de *tullisin* de Mohand Ait Ighil ainsi que la traduction de Kamal Bouamara¹³ est non négligeable. La contribution des revues n'est pas non plus à omettre, à

¹⁰SADI Nabila, *Problématique de l'écriture romanesque en Kabyle*, Thèse de doctorat, SALHI Mohand Akli (dir.), UMMTO, 2019, p.66

¹¹ CHENIKHI Ahmed, *Le théâtre algérien, itinéraires et tendances*, thèse de doctorat, JOUANNY Robert (dir.), Université Paris 4, 1993, cité par LAOUFI Amar, *Réécriture, traduction et adaptation en littérature kabyle : cas de Si Leɛflu de Mohia*, mémoire de magistère, DJELLAOUI Mohamed (dir.), UMMTO, 2012

¹² SALHI Mohand Akli, « Militantisme et champ littéraire kabyle. Des années 1970 à nos jours », *Emerging Actors in post-revolutionary north africa Berber Movements: Identity, New Issues and New Challenges, Studi Magrebini*, Naples, 2016/2017, pp.75-91.

¹³ André Gide, *Retour de l'enfant prodigue, Tuɣalin n uqic ijaâen*, traduit par Kamal Bouamara, Association culturelle berbère de Bejaïa, 1996

l'exemple de *Tisuraf*, qui œuvrait dans la clandestinité dans la période où régnait le rejet institutionnel de la langue berbère. L'entrée en jeu du HCA dans l'expérience éditoriale dès 1998 a boosté le rythme des publications de *tullist*, à l'image du premier recueil de *tullisin* de Kamal Bouamara. A partir de 2008, le nombre croissant des publications témoigne de cet intérêt grandissant que suscite ce genre auprès des auteurs et des éditeurs. L'émergence et l'évolution de ce genre mérite bien une étude approfondie. C'est ce qui est proposé ici.

Problématique

Nous partons du principe qu'aucune œuvre littéraire ne naît du néant (*ex nihilo*), mais qu'elle est toujours le produit d'une recombinaison, d'un emprunt, d'une influence, etc. Il en est ainsi pour le genre *tullist*. Bien qu'il soit qualifié de nouveau genre, celui-ci entretient des relations transtextuelles avec des œuvres antécédentes, qui participent à sa composition. Il suffit de donner comme exemple, le texte « *Tafunast igujilen* » de Bélaïd At Ali, « *Taqsiṭ n Sziz d Szuzu* » et « *Tirgara* » de Kamal Bouamara, « *D tagerfa i ay-tt-igan* » d'Amar Mezdad, etc. pour mettre en relief la relation qu'entretient *tullist* avec des œuvres littéraires antérieures, issues de la tradition littéraire orale. Si nous citons ces quelques textes -alors qu'il doit y en avoir d'innombrables autres- c'est qu'ils sont les plus repérables et les plus illustratifs des liens que tisse ce genre avec l'héritage littéraire et culturel. En outre, si le genre est qualifié de « nouveau », c'est en rapport à sa dénomination architextuelle et à sa forme générique, qui n'avaient pas d'existence dans la configuration générique orale.

Il est plausible de considérer *tullist* comme étant le produit d'une double origine. D'une part, le genre de *tullist* est une production en prose écrite dans une langue, réputée depuis toujours pour son caractère oral. Il est le produit d'un renouveau engendré par le mouvement de passage à l'écrit, qui vient bouleverser toute une configuration générique essentiellement orale. D'autre part, il est la conséquence d'une ouverture sur des littératures d'un autre espace ayant l'écriture comme tradition d'où la forme générique, ici la nouvelle, a été « empruntée ». De ce fait, peut-on justifier le recours au terme « emprunt », « importé » qui s'accrochent au genre de *tullist*, à l'entreprise de traduction de nouvelles occidentales vers le kabyle? Si nous nous référons, notamment, à la nature des *tullisin* parues juste après celles de Bélaïd At Ali et de Mohand Bilek, elles sont issues de traductions et d'adaptations de nouvelles occidentales. Il

s'agit, en l'occurrence, de *Tuyalin n uqçic ijahen* de Kamal Bouamara qui est une traduction de la nouvelle d'André Gide¹⁴, suivie de la publication successive de trois recueils de Mohand Ait Ighil, ayant, lui aussi, recouru à cette pratique avec *Atlanta, Allen n tayri*, et *Tchekhov s teqbaylit*¹⁵. Cependant, bien que le genre ait connu plusieurs traductions au cours de la période où il avait émergé, les auteurs kabyles n'ont pas importé uniquement la forme générique, mais ils l'ont imprégnée des codes linguistiques, littéraires et culturels de l'espace d'arrivée, celui de la littérature kabyle.¹⁶

Néanmoins, en dépit de la question de l'origine de *tullist* (comme genre « emprunté », ou genre « nouveau »), il est plus intéressant de déceler la spécificité de l'écriture de ce genre et de penser à la manière d'appréhender les textes le constituant. Faudrait-il les rapprocher des productions littéraires issues d'une littérature à tradition orale qui connaît une mutation avec le passage à l'écrit, ou bien les considérer comme des textes se devant de répondre aux normes définissant le genre dans sa conception occidentale, qui est la nouvelle ? Pour notre cas, au risque d'occulter toutes les considérations littéraires et culturelles qui interviennent, implicitement ou explicitement, dans la constitution des *tullisin*. Afin d'éviter de biaiser l'analyse, il serait très intéressant de partir de l'analyse d'un corpus de *tullisin*, et d'en tirer les résultats à partir des éléments convergents et divergents que révèle l'écriture de ces textes.

Outre la question de l'émergence, de l'évolution et de la socialisation de *tullist*, qui constitue la première partie de cette recherche, la problématique de l'écriture de *tullist* que nous tentons de développer ici est centrée essentiellement sur la poétique du personnage dans *tullist*, plus précisément, sur l'être du personnage, tel qu'il est perçu par Philippe Hamon. Le choix est pragmatique, dans la mesure où le dépouillement du corpus des *tullisin* offre, sur le plan quantitatif, un ensemble de données analysables très impressionnant, scrutant plusieurs niveaux d'analyse, liés, entre autres, à la narration et au narrateur, au temps et à l'espace, à la chute, au discours, au titre, etc. A cet effet, nous nous inscrivons dans une approche immanente, essentiellement poétique, pour nous focaliser sur la poétique du personnage de *tullist* kabyle, étant donné que cette instance constitue le pôle

¹⁴Ibid

¹⁵Il ne s'agit pas là des seules traductions de nouvelles. Nous pouvons citer, aussi, celle de Samir Tighzert, Amor Rekis, etc. mais nous avons circonscrit ce développement aux premières *tullisin* publiées au cours de la première décennie d'émergence de ce genre, en termes d'édition.

¹⁶ Par rapport à cette interrogation, il serait très pertinent de mener une étude comparative bien détaillée sur les *tullisin* traduites et adaptées ainsi que leur texte d'origine, afin de déceler les critères formels de la littérature de départ ainsi que les spécificités qui pourrait être propres aux textes kabyles, autrement dit aux textes qui s'inscrivent dans la littérature d'arrivée.

principal autour duquel s'agence les composantes du récit, et qu'elle est la « *principale instance agissante de la narration* ». Nous tentons, ici, d'exposer la manière dont le personnage est pris en charge par les auteurs kabyles dans leurs premiers textes marquant les débuts de ce genre (1998-2008), et ce, du point de vue onomastique et descriptif. Ces données textuelles seront interrogées tout au long de ce travail. Les résultats qu'elles vont nous livrer vont être reconduits, selon la représentativité du corpus étudié, comme traits définitoire de *tullist*. Autrement dit, nous nous sommes focalisés dans l'analyse de la poétique du personnage de *tullist*, uniquement sur l'étude de l'Être du personnage, en faisant appel à l'approche poétique.

Par ailleurs, d'un point de vue méthodologique, à défaut d'outils théoriques provenant de travaux sur le corpus de *tullist*, nous faisons appel, par nécessité, aux réflexions développées sur l'Être du personnage dans la nouvelle par la critique occidentale, tout en restant soucieux quant au maniement de ces matériaux méthodologiques et théoriques, car ce qui paraît comme non-conforme aux normes occidentales, pourrait être, justement, une spécificité qui définit *tullist*, ce genre encore en construction.

Présentation du corpus

Le genre de *tullist* connaît une évolution florissante sur le plan éditorial. A ne compter que les recueils, ils dépassent les cinquante publications, sans citer les *tullisin* publiées isolément¹⁷. Afin d'appréhender cette étude sur le genre de *tullist*, un corpus de textes est soumis à l'étude. Néanmoins, vu le nombre important des textes constituant le genre, et par contrainte de faisabilité, nous sommes appelés à délimiter notre corpus consacré à l'étude du personnage de *tullist*, en se focalisant sur trois critères : le premier est relatif à la pratique de publication en recueils. Autrement dit, seuls les textes publiés en recueils sont pris en charge par ce corpus (les textes parus seuls sont exclus de cette étude). Le second est d'ordre chronologique où la sélection des textes a été circonscrite aux recueils édités dans la première décennie de publication de ce genre en recueils, à savoir (1998-2008). Nous comptons au cours de cette décennie 10 publications. En effet, bien qu'il soit plus intéressant d'avoir une vue sur l'ensemble du genre, néanmoins, dégager les tendances que peuvent regrouper tous les recueils de *tullist* existants, nous semble

¹⁷ Cf. Chapitre 2 : *Bibliométrie et socialisation de tullist*.

péniblement cernables. Nous n'entendons pas ici, par le mot « ensemble », la totalité des publications mais seulement une vue sur un axe de temps plus élargi (1998-2020), regroupant les deux extrémités temporelles marquant les débuts de cette pratique de publication en recueils jusqu'à la période actuelle. Bien que l'entreprise semble prometteuse, elle ne saurait s'accomplir sans buter face au choix des recueils à sélectionner et à l'arbitrarité des critères pris dans cette sélection. Quant au troisième critère, il est de nature paratextuelle. Les recueils composant le corpus portent tous la désignation générique de *tullist*¹⁸. Ce critère est, en fait, définitoire dans la sélection des recueils à étudier.

Le corpus soumis à l'étude est constitué, donc, de dix recueils de *tullisin*, soit 64 textes¹⁹, à fréquence d'un recueil par auteur, sauf pour le cas de Mohand Ait Ighil qui possède 03 recueils qui sont les suivants : *Allen n tayri*²⁰, *Atlanta*²¹ et *Tchekhov s teqbaylit*²². Ces trois ouvrages regroupent 17 *tullisin*. Le quatrième recueil est de Kamal Bouamara²³ et compte 05 textes. Le cinquième est d'Amar Mezdad²⁴, il contient 06 textes. Le sixième recueil est de Brahim Tazaghart²⁵ avec 12 textes. Pour ce qui est du septième recueil, il appartient à Ouslimani Remdane²⁶ et est composé de 04 textes. Quant au huitième recueil, il est de Mourad Zimu²⁷, avec 05 textes. Le neuvième recueil appartient à Malek Houd, il est constitué de 06 textes. Concernant le dixième recueil, il est de Said Chamakh et est composé de 09 textes.

Durant la période s'étalant de 1998 à 2008, il y a une fréquence de publication d'un recueil de *tullisin* par an, sauf pour les années, 2001, 2006 et 2007 où il n'y a eu aucune publication. C'est en 2003 qu'il y a eu une publication importante en comparaison aux autres années, avec 03 publications et 02 autres en 2008. En outre, la publication de ces recueils était majoritairement prise en charge par le Haut Commissariat à l'Amazighité

¹⁸Exception faite pour le recueil d'Ouslimani Remdane qui ne porte aucune étiquette générique mais qui est classé par le HCA dans la catégorie de *tullisin*

¹⁹ Cf. annexe 02

²⁰AIT IGHIL Mohand, *Allen n tayri (Tullizin)*, Tadukla tadelant tamaziyt, Bgayet, [1999]

²¹AIT IGHIL Mohand, *Atlanta (Tullizin)*, Tadukla tadelant Tamaziyt, Bgayet, 2001 (ce recueil n'a pas été pris en charge dans cette étude, en raison de son indisponibilité)

²²AIT IGHIL Mohand, *Tchekhov s teqbaylit (Tullizin)*, Talantikit, Bgayet, 2003

²³BOUAMARA Kamal, *Nekkni d wiyi d Tullisin*, HCA, Alger, 1998

²⁴MEZDAD Amar, *Tuyalin d tullizin ni den*, [S.L.], 2003

²⁵TAZAGHART Brahim, *Lgerrat. Tullizin*, publié à compte d'auteur, 2003

²⁶OUSLIMANI Remdane, *Akli Ungif*, HCA, Alger, 2004

²⁷ZIMU Murad, *Tikli d tullizin ni den*, HCA, Alger, 2005

(HCA), avec (04/10), quatre publications. Les recueils en questions sont de Kamal Bouamara, d'Ouslimani Remdane, de Mourad Zimu et de Said Chemakh. Deux recueils ont été publiés par l'Association culturelle berbère de Bejaia. Il s'agit des deux recueils de Mohand Ait Ighil, *Allen n tayri* et *Atlanta*. Une publication est réalisée par la maison d'édition *Talantikit*, à Bejaïa. Il s'agit de *Tchekhov s teqbaylit (Tullizin)* de Mohand Ait Ighil. Deux publications sont parues à comptes d'auteur, il est question de *Lğerrat. Tullizin* de Brahim Tazaghart et de *Tuyalin d tullizin nniđen* d'Amar Mezdad. Une seule publication a été publiée par les éditions *Tira*. Il s'agit du recueil de Malek Houd, *Timsirin n yid, tullisin*.

Par ailleurs, quelques recueils constituant notre corpus ont connu une réédition, qu'il s'agisse de la réédition d'un seul texte ou d'un recueil tout entier. Cinq recueils ont été réédités à l'image de *Nekkni d wiyid . Tullisin* de Kamal Bouamara ayant été réédité en 2009 par les éditions *Tira*, à Bejaïa. Le recueil d'Amar Mezdad, *Tuyalin d tullisin nniđen* connaît, à son tour, une réédition en 2016 auquel est jointe une traduction intégrale de celui-ci sous le titre *Le retour et autres nouvelles*. Le recueil *Lğerrat. Tullizin* de Brahim Tazaghart est, quant à lui, réédité aux éditions *Tira*, en 2015, sous le titre *Lğerrat d tullisin nniđen*. Le recueil a repris toutes les *tullisin* à l'exception du texte « Yemma Lkahina ». Cette vague de réédition a, également, touché le recueil de Said Chemakh, réédité aux éditions *El Baghdadi*, en 2009. Plusieurs textes de ces recueils ont été publiés séparément, voire réédités à plusieurs reprises.²⁸

²⁸Nous les citons par ordre chronologique des recueils dans lesquels elles figurent. Ces *tullisin* ont, parfois, été rééditées à plusieurs reprises. Les textes « Timlilit di ssilul » et « Taddart » de Mohand Ait Ighil sont parus pour la première fois dans le recueil *Allen n tayri. (Tullizin)* (1999) et ont été réédités dans la revue *Ayamun*. Le premier texte dans le N°13, en Juillet 2002, le second texte dans le N°31, en septembre 2007. Deux autres textes du même auteur, « Crif d Crifa » et « Atlanta », publiés pour la première fois dans le recueil *Atlanta. Tullizin*, en 2000, ont été réédités dans la revue *Ayamun*. Le premier texte dans le N°05, en Mars 2001, le deuxième texte dans le N°20, en Mai 2005. La plupart des textes d'Amar Mezdad ont été réédités dans sa revue *Ayamun*. Le texte « D tagerfa i ay-tt-igan » est paru dans le N°16, en novembre 2003. Le texte « Tuyalin » a été réédité dans le N°17, en novembre 2004. Le texte « Inebgi n yid-nni » a été réédité à deux reprises : la première fois dans le N°23, en mars 2006 et la deuxième fois, elle a été publiée en parties. La partie I dans le N°64, en juillet 2013 et la partie II dans le N°65, en septembre 2013. Le texte ayant connu plus de rééditions est le texte « Am yiziwec deg waddad » avec trois publications, toujours dans la revue *Ayamun*. La première réédition dans le N°42, en novembre 2009, sous le titre « Am yiziwec deg tqellaet », la deuxième réédition dans le N°62 : Mars 2013, en maintenant son titre d'origine. La troisième parution est dans le N°83, en mai 2016, le texte est accompagné de sa traduction française extraite de l'ouvrage *Le retour*. La version française porte le titre « Le moineau pris au piège ». Concernant les *tullisin* de Malek Houd, la troisième nouvelle « Tadukli » est rééditée dans la revue *Tamaziyt tura*, au HCA, dans le N°1, en janvier 2009. Le cinquième texte « Zizi Beléid » est parue dans *Tamaziyt tura*, N°03, en aout 2009. La quatrième *tullist* « Ta tugar tamezwarut » est rééditée, toujours dans la revue *Tamaziyt tura*, dans le N°06, en aout 2010. Quant à la sixième nouvelle « Ddayxa », elle a été rééditée dans deux revues différentes. D'abord

Les voies de création des *tullisin* constituant les recueils de ce corpus se déclinent en trois tendances. La première tendance regroupe tous les textes créés à partir d'adaptations. Il est question de tous les textes du recueil *Tchekhov s teqbaylit* de Mohand Ait Ighil. Il s'agit d'une adaptation des textes de l'écrivain russe Antan Tchekhov. Les textes adaptés dans ce recueil s'intitulent comme suit : « Ajewwaq » : Le pipeau, « Tafermasyant » : La pharmacienne, « Leħzen » : La tristesse, « Tamacahut-nni n wučči » : La sirène, « Tata » : le caméléon. Il est question, également, des quatre premiers textes du recueil *Allen n tayri* de Mohand Ait Ighil. Ce sont des adaptations des textes de P. Ballemard et de J. Antoine. Le premier texte s'intitule "Amsebrid": "Le vagabond", le deuxième "Ababat d mmi-s": Stewart senior et Stewart junior", le troisième "Allen n tayri": "Les yeux de l'amour" et le cinquième texte « Tayri tawessart » ; « Les plus vieux amoureux du monde ». Ces textes originaux sont extraits de l'ouvrage *dossiers extraordinaires*²⁹. Le quatrième texte est intitulé « Timlilit deg ssilul » : « Quand l'assassin rencontre sa victime », est extrait du livre *Histoires vraies*³⁰. Le dernier texte du recueil s'intitule « Agellid n yimelħanen » : « Le roi des bons » d'Henriette Bichonnier.³¹

Concernant la seconde tendance, elle rassemble les textes créés à partir de la réappropriation de la littérature orale. Nous citons, à cet effet, les deux textes de Kamal Bouamara, intitulés « Taqsiħ n eziz d ezizu » et « Tirgara »³². Le premier texte est une réécriture d'une *taqsiħ* inscrite dans la poésie kabyle orale. Le poème en question est attribué à Si Mouhend Ou-Mhand. Il a été collecté, transcrit et traduit par deux chercheurs, le premier est Mouloud Mammeri. Il l'a intitulé « Taqsiħ n eziz d ezuzu ». Il figure dans

au HCA, dans la revue *Tamaziyt tura*. Le texte paraît en deux parties, la première partie est publiée dans le N°7, en Janvier 2011, la seconde partie dans le N°8/9, en avril/aout 2011. La deuxième publication du texte « Ddayxa » fut dans la revue *Ayamun*, N° 56, en mars 2012. Concernant les textes de Saïd Chemakh, nous notons la parution du texte « Tuħalin » de Saïd Chemakh dans la revue *Tiħri n unelmad*, N°4 en avril 1993, Université de Tizi Ouzou. Quant au texte « eecrin duru », il a été publié dans la revue *Timmuzħa*, N°16, en Janvier 2008. Les autres textes de notre corpus n'ont pas connu, à notre connaissance, d'autres rééditions.

²⁹ BALLEMARD Pierre et ANTOINE Jaques, *Dossiers extraordinaires*, Hachette, 1998

³⁰ BALLEMARD Pierre et ANTOINE Jaques, *Histoires vraies 3*, Edition 1, 1979

³¹ BICHONNIER Henriette, *Le roi des bons*, Paris, Gallimard, 1985

³² Ces deux textes ont fait l'objet d'étude de deux travaux universitaires, le premier est un article de Salhi Mohand Akli, « La délocalisation des textes oraux. Le cas de deux textes kabyles : Aheddad l-lqalus et taqsiħ n Aziz d Āzuzu », BONN Charles (dir.), *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, t.2, Paris, l'Harmattan, 2004, pp. 205-211. Quant au deuxième travail, il s'agit du mémoire de magistère de Ayad Salim, *Intertextualité et littérature kabyle contemporaine : le cas de Nekkni d wiyiħ* de Kamal Bouamara, mémoire de magistère, FINTZ Claud (dir.), 2008. Ainsi que sa thèse de doctorat. AYAD Salim, *Littérature écrite d'expression kabyle : stratégies et conditions d'émergence*, Thèse de Doctorat, KAMEL BOUAMARA (dir.), Université de Tizi Ouzou, 2020

son ouvrage *Les isefra, poèmes de Si Mohand*³³. Le deuxième chercheur est Tassadit Yacine. Le texte porte l'intitulé de « Tinagamin »³⁴, paru dans son ouvrage *L'izli ou l'amour chanté en kabyle*. Quant au deuxième texte « Targara », il fait référence au texte collecté, transcrit et traduit vers la langue française par Mouloud Mammeri. Le texte est paru dans l'ouvrage *Poèmes kabyles anciens*³⁵ et porte le titre *Aheddad n Lqalus* (Le forgeron d'Akalous). Il est question aussi du texte « Tagerfa i ay-tt-igan »³⁶ d'Amar Mezdad, qui est une réécriture à partir d'un mythe.

Pour ce qui est de la troisième tendance, elle est constituée de textes que l'on peut qualifier de créations proprement dites des auteurs. Ces textes sont les suivants : « Taddart » de Mohand Ait Ighil, paru dans le recueil *Allen n tayri*. « Iđ amcum », « Ul d tasa » et « Kra yella kra yerna » de Kamal Bouamara. « Yerra-tt i yiman-is », « Tuyalin », « Timlilit », « Inebgi n yiđ », « Am yiziwec deg waddad » d'Amar Mezdad. Ainsi que tous les textes de Brahim Tazayart, Ouslimani Remdane, Murad Zimu, Malek Houd et Said Chemakh³⁷.

Méthodologie de travail

Afin de répondre à l'objectif de cette étude, consistant à mettre en lumière la prise en charge du personnage par les auteurs de *tullist*, la présente étude s'inscrit dans une approche immanente où nous faisons appel à l'approche poétique à travers laquelle nous nous rapprochons, uniquement, de l'être du personnage. Nous nous sommes focalisés, à cet effet, sur les travaux de Philippe Hamon qui définit trois niveaux d'analyse pour le personnage : il est question de l'être, du faire et de l'importance hiérarchique. Vu la masse importante des données que nous sommes parvenues à relever, après le dépouillement du corpus de *tullisin*, nous avons limité notre analyse à l'être du personnage. Autrement dit ce ne sont que l'analyse onomastique et l'analyse descriptive du personnage qui sont mises en lumière dans ce travail. Quant à la démarche adoptée, elle se veut inductive, à partir du moment où elle se repose sur l'analyse d'un corpus de *tullisin*.

³³MAMMERI Mouloud, *Les isefra de Si Mohand ou Mhand*, François Maspéro, Paris, 1969, p. 98-99.

³⁴YACINE Tacadit, *L'izli ou l'amour chanté en kabyle*, Editions Alpha, Alger, 2008, pp.278-283.

³⁵MAMMERI Mouloud, *Poèmes kabyles anciens*, Editions La Découverte, Paris, 2011, pp. 166-171

³⁶ Ce texte a été l'objet d'étude dans la thèse d'Amar Ameziane intitulée *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, Dans le dernier chapitre de ce travail, Ameziane a étudié la réactualisation du mythe du corbeau par Amer Mezdad.

³⁷ Cette tentative de classification des *tullisin* ne concerne que les textes constituant notre corpus.

Cette étude se décline en deux grands moments. Dans un premier temps, et en raison du fait que l'étude s'interroge sur l'écriture d'un genre - encore « en construction »- il est impératif de discerner sa naissance, de retracer son émergence et de situer son existence dans le champ littéraire kabyle, en termes de production et de réception (par la critique littéraire), et d'exposer une vue globale de l'équivalent de cette catégorie générique dans d'autres littératures avoisinantes et étrangères, qui est dans le cas présent, le genre de la nouvelle (Partie I).

Dans un second temps, l'accent sera porté sur l'analyse du corpus. A cet effet, nous nous sommes appuyés sur l'étude d'un corpus englobant 64 *tullisin* parues sous forme de recueils. Le dépouillement du corpus a livré un ensemble de données ayant fait articuler l'analyse du corpus autour de trois principaux axes.

Dans le premier axe, le corpus est soumis à une étude onomastique du personnage où deux points importants sont évoqués : le premier est relatif à la description des divers procédés auxquels recourent les auteurs pour nommer leurs personnages. Quant au second, il est réservé à l'étude du discours porté sur le nom des personnages (Chapitre III).

Dans le second axe, il est question d'établir une typologie du personnage de *tullist* en usant de trois variables comme point de référence, à savoir: l'âge, le genre et l'appartenance sociale (Chapitre IV).

Dans le troisième axe, l'étude s'attèlera, de manière plus où moins détaillée, à l'exploration de la description du personnage de *tullist* où plusieurs procédés et tendances de description de cette instance ont été décelés, engendrant, de ce fait, des particularités définissant l'écriture de ce genre, et ce du point de vue de l'Etre du personnage. Ce troisième axe s'articule essentiellement autours de la description du personnage. En débutant avec l'analyse de la présence réduite de la description du personnage dans beaucoup de *tullisin* (Chapitre V), suivi d'une approche de la description par médiation : de l'action, de l'espace et du temps (Chapitre VI). En suite, il est question de mettre en lumière les trois types du portrait qui caractérisent le personnage. A cet effet, nous consacrons un chapitre sur le portrait biographique s'apparentant parfois au récit de vie (Chapitre VII), un second sur le portrait physique (Chapitre VIII), et un dernier sur le portrait psychologique (Chapitre IX)

Partie I

Genèse et généricité

Cette première partie se veut une introduction à la genèse et à la généricité de *tullist*. Elle s'articule autour de deux chapitres. Le premier s'attache à donner un aperçu du genre de la nouvelle dans le contexte mondial. « La nouvelle » est connue communément au sein de la littérature kabyle comme étant l'équivalent de « *tullist* ». Il est, donc, question, dans cette partie, d'exposer quelques spécificités du genre au sein de chaque littérature et de tenter de déceler les éléments invariants, voir communs à la nouvelle. Par ailleurs, hormis l'aperçu historique de la littérature chinoise et japonaise s'étalant sur un axe de temps très large, la période exploitée pour les autres littératures s'étend du XIXe au XXIe siècle, tout en considérant que le XIXe siècle est reconnu comme la période dans laquelle la nouvelle a connu son plus grand essor. Toutefois, au sein de la littérature kabyle, *tullist* signe sa naissance avec les écrits de Bélaid At Ali (1945-1946), tel que reconnue par la critique universitaire. A cet effet, nous tentons de retracer l'émergence de ce genre au sein du champ littéraire kabyle, en passant par un brossage de la configuration générique de la prose traditionnelle.

Dans le second chapitre, nous proposons une bibliométrie de *tullist* tout en s'étalant sur le processus de sa socialisation. Il est question d'y établir un état des lieux relatant l'existence de *tullist* dans le champ littéraire kabyle en inventoriant les diverses productions, en termes de recueils et de textes seuls, à travers leurs divers modes de production. Cette présentation est suivie d'un développement sur la réception de *tullist*, notamment, par la critique universitaire.

Chapitre I

Nouvelle / Tullist
La question du genre

Dans le présent chapitre, nous tentons de brosser un aperçu général du genre de la nouvelle dans le monde. L'objectif étant de proposer une esquisse relatant l'existence de ce genre au niveau de l'espace mondiale, sans nécessairement se pencher (ne serait-ce qu'à ce niveau) sur les aspects de la structure du récit ou des recueils proprement dits. Il est tout aussi pertinent de préciser que cette esquisse n'interrogera pas l'existence de ce genre au sein de tous les pays du monde mais seulement ceux où il s'y est distingué par une large pratique et dont la documentation bibliographique est disponible. Autrement dit, les pays évoqués sont ceux qui ont été le plus représentés et le plus étudiés dans les ouvrages théoriques.

Nous avons scindé ce chapitre en deux ensembles. Le premier fournit un aperçu du genre de la nouvelle dans le monde occidental. L'une des références les plus incontournables à sa réalisation est le collectif intitulé *La nouvelle en Europe. Destins croisés d'un genre au XXe siècle*. Nous y avons, essentiellement, interrogé les tentatives de définition de la nouvelle dans le contexte européen. Il est question de ces principaux pays: la Russie, la Pologne, l'Allemagne, l'Espagne, La France, l'Italie et l'Angleterre.

Quant au second ensemble, il s'articule autour d'une tentative de présentation du genre de la nouvelle dans le monde oriental. Il est question de deux pôles bien distincts : Le premier est relatif aux littératures asiatiques : chinoise et japonaise, et le second se rapporte à la littérature du monde arabe. Nous tenons à signaler que le texte représentatif de la littérature chinoise et japonaise peut sembler fragmentaire. En effet, tous les ouvrages théoriques consultés ont tendance à dresser un aperçu de ces deux littératures en optant pour une description par ordre chronologique, où l'histoire de ces littératures est retracée par règnes ou dynasties. Quant au monde arabe, la pratique de la nouvelle diffère grandement d'un pays à un autre. Pour certains pays, ce genre ne prend même pas place dans les ouvrages théoriques. Ce qui justifie notre intérêt pour la littérature orientale de manière générale et non pas uniquement au genre de la nouvelle est que, d'une part, il est pénible de situer l'existence de ce genre dans le temps au sein de cette littérature. (C.-à-d. la littérature orientale). D'autre part, les ouvrages théoriques accordent un intérêt remarquable à des genres littéraires autres que la nouvelle, le cas du roman par exemple dans la littérature arabe.

I. Existence mondiale

I.1. La nouvelle dans le monde occidental

La nouvelle est un genre ayant connu une large pratique dans le monde occidental, notamment dans les pays d'Europe. Cette citation extraite de l'ouvrage *La Nouvelle en Europe*, révèle parfaitement la place grandiose qu'occupe le genre dans la scène littéraire européenne. Les auteurs de cet ouvrage déclarent que : « (...) le XIXe siècle était unanimement reconnu comme l'un des siècles les plus prolifiques de l'histoire de la nouvelle, une pléiade d'auteurs et d'œuvres ayant alors remis celle-ci à l'honneur. Le XXe siècle a bénéficié de cette réhabilitation d'un genre largement présent dans l'histoire littéraire de l'Europe, toutes aires linguistiques confondues, en expérimentant amplement les possibilités de cette écriture, en répercutant la richesse culturelle de la période tout en enregistrant les troubles et les soubresauts des sociétés »¹.

1.1. La nouvelle italienne aux origines du genre

L'origine du terme générique de « nouvelle » provient de l'italien *novella*. La première désignation du genre voit le jour en Italie au XIIIe siècle sous la morphologie de *Novelle*, dans le *Novellino*, ou *Libro di novelle e di bel parlar gientile*. Le terme est utilisé, par la suite, pour désigner les écrits de Boccace, un ouvrage très célèbre intitulé le *Décameron*, composé entre 1348 et 1353. Cet auteur a eu lui-même recours à la désignation de « nouvelle » pour la qualification de ses textes. Comme l'étymologie du terme remonte aux origines lointaines, il en va de même pour la définition du genre. Dans le *Décameron*, l'auteur ne s'est pas contenté d'attribuer une seule étiquette générique à ses écrits. Il déclare, à la fin de son prologue, qu'il entend « [...] raconter cent nouvelles, fables, paraboles ou histoires, comme on voudra les appeler, dites en dix jours par une honnête compagnie [...] »². L'hésitation de Boccace sur la qualification de ses écrits s'explique par le fait qu'il est « conscient que le mot encore neuf a besoin d'être circonscrit par des termes connus. En quoi cette innovation sémantique renouvelle-t-elle la

¹HARMAT Andrée-Marie, LEHL Yves, NIMIS Jean et VINCENT-ARNAUD Nathalie, *La nouvelle en Europe. Destins Croisés d'un genre au XXe siècle*, Presse Universitaire de Bordeaux, 2014, p. 11.

²BOCCACE, *Décameron (vers 1350)* traduit en français par BEC Christian, Paris, Livre de poche, « Bibliothèque classique », 1994, p.33, Cité par GRALL Catherine, « Le sens de la brièveté », in HARMAT Andrée-Marie, LEHL Yves, NIMIS Jean et VINCENT-ARNAUD Nathalie, Op.cit., pp.7-8.

conception du récit bref ? »³. Le grand succès du *Décameron* a engendré une éclosion du genre avec Masuccio Guardati, Giovan Francesco Straparola, de Matteo Bandello, de Girolamo Morlini, etc.

Revenons sur l'étymon de *novella*. Philippe Andrés explique que « *la base adjectivale, dès le latin classique (novus, a, um) porte en elle le sens de jeunesse ou de nouveauté, si bien que, transformé en substantif le mot « novella » désigne concrètement le plant de vigne dans sa fraîcheur prometteuse* »⁴

Le terme *novella* a connu un grand succès, une gloire historique, depuis le *Décameron* de Boccace jusqu'à la fin du XIXe siècle. Le terme a dépassé la frontière italienne pour devenir un héritage mondiale. Toutefois, à partir du XXe siècle, le genre a connu une évolution terminologique, en Italie. Le terme *novella* cède la place au *racconto*, même si, les auteurs de *La Nouvelle en Europe* trouvent que « *la différence entre racconto et novella est peu évidente [...] le changement semblant tenir plus à un déterminisme politique qu'à un changement poétique, même si le racconto est une forme en général plus courte ou moins respectueuse des règles traditionnelles que la novella* »⁵

1.2. La nouvelle dans la littérature russe

Le terme générique russe utilisé pour qualifier le genre de la nouvelle est Novella. Outre cet emprunt, les russes emploient aussi « *"Povest"* , de *"vest"*: nouveauté, comme dans les *Peterburgskie povesti* de Gogol ou les *Povesti Belkina* de Pouchkine ».⁶

Dans l'article « La nouvelle dans la littérature russe »⁷, Olga Cadars présente un état des lieux de l'existence de la nouvelle, en termes de textes et de recueils depuis le début du XIXe siècle jusqu'à la période actuelle⁸. Dans le texte de cette auteure, nous pouvons scinder la chronologie de la parution de la nouvelle russe en trois époques.

La première moitié du XIXe siècle : L'étiquette de « traditionnelles » a été accolée aux nouvelles russes existant au début du XIXe siècle. Le premier recueil paraît en 1831 et porte le titre de *Récits de Belkine* de l'auteur Alexandre Pouchkine. D'après l'auteure de

³AUBRIT Jean Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Armand colin, Paris, 2002 p.15.

⁴ANDRES Philippe, *La nouvelle*, Ellipses, Editions Marketing S.A., 1998, p.3.

⁵HARMAT Andrée-Marie, LEHL Yves, NIMIS Jean et VINCENT-ARNAUD Nathalie, Op.cit, p. 12.

⁶ Idem, p.16.

⁷CADARS Olga, « La nouvelle dans la littérature russe », in HARMAT Andrée-Marie, LEHL Yves, NIMIS Jean et VINCENT-ARNAUD Nathalie, Op. cit., pp.28-29.

⁸ L'adjectif « actuelle » renvoie, au moins, à l'année 2014, date de parution de l'article.

l'article, les textes de ce recueil se caractérisent par un sujet construit et un personnage en commun s'appelant Petrovitch Belkine. Le successeur de Pouchkine est bien Nicolas Gogol, reconnu comme le maître de la nouvelle russe. Il se distingue de son prédécesseur par l'introduction de nouveaux types de nouvelles dont le sujet « *est toujours pauvre, voir inexistant* »⁹. Les nouvelles les plus connues de l'auteur sont : « Le nez » et son recueil *Nouvelles de Saint-Petersbourg*.

La deuxième moitié du XIXe siècle est marquée par la dominance du roman. Ce dernier gagne en importance par rapport à la nouvelle qui se retrouve reléguée à la deuxième position. Ce n'est qu'à partir de 1980, affirme Olga Cadars, que la nouvelle se met à reprendre un nouveau souffle, grâce au recueil d'Anton Tchekhov intitulé *Piostrye rasskazy (Récits Variés)*. Une variété thématique et une diversité de personnages ont permis aux nouvelles de Tchekhov de se distinguer et de prendre de l'ampleur. Quant au sujet, il est « *précis et net, débouche sur une solution inattendue* »¹⁰. Tandis que le recueil de son disciple Ivan Bounine, intitulé *Les allées sombres*, paru en 1946, regroupe des textes autour d'un thème commun.

La troisième époque correspond à la période actuelle. L'auteur cite deux nouvellistes russes, Lioudmila Pitrouchevskaïa et Tatiana Tolstaïa, considérées comme étant les écrivains russes les plus lus. Les nouvelles du recueil *Les Requiems* de Pitrouchevskaïa gravitent autour d'un seul thème. Olga Cardas signale la brièveté remarquable de ces textes pouvant s'étaler de deux à six pages. Concernant *Fleuve Okkerville* le recueil de nouvelle de Tatiana Tolstaïa, l'auteur signale que les textes de ce recueil sont « *pleins d'allusions et de réminiscences, où l'auteur et le narrateur se montrent en transparence et où le récit est toujours direct, s'adresse à un public averti* »¹¹

Sur le plan théorique, la nouvelle russe a fait l'objet d'étude des formalistes russes, mais sous le générique de récit bref. Nous citons entre autre Roman Jakobson et Tzvetan Tododrov. Daniel Grojnowski signale une étude importante de Boris Eikhenbaum intitulée « O. Henry et la théorie de la nouvelle » dans laquelle le spécialiste de la nouvelle russe a confronté les formes narratives complexes où figure le roman, aux formes narratives élémentaires, entre autres la nouvelle. Boris Eikhenbaum y a mis l'accent sur la construction de la nouvelle. Il postule que la structure de ce genre est fondée sur un

⁹ Ibid, p.28

¹⁰ Ibid, p.29

¹¹ Ibid, p.29

manque ou un contraste. Daniel Grojnowski résume la vision de Boris Eikhenbaum pour le récit bref, en général, et pour la nouvelle, en particulier, dans cet extrait : « *Il caractérise cette dernière [formes brèves] par l'exploitation d'un principe de construction (un manque, un contraste) et par l'importance accordée à la conclusion* »¹²

Dans une étude intitulée « la construction du récit bref et du roman »¹³, l'auteur Victor Chklovski reconnaît l'impossibilité d'établir une définition au genre de la nouvelle : « [...] *je n'ai pas encore trouvé une définition pour la nouvelle. C'est-à-dire je ne peux encore dire quelle qualité doit caractériser le motif, ni les motifs doivent se combiner afin que l'on obtienne une sujet ; il ne suffit pas d'une simple image, d'un simple parallèle, ni même de la simple description d'un événement pour que nous ayons l'impression de nous trouver devant une nouvelle* ».

1.3. La nouvelle polonaise : entre *nowela* et *Opowiadanie*

Dans l'ouvrage *La nouvelle en Europe*¹⁴, Kinga Jucaviel propose un aperçu de la nouvelle polonaise dans lequel elle expose divers points de vue de théoriciens, liés à l'étymologie du genre ainsi qu'à l'évolution et à la pratique de la nouvelle polonaise actuellement.

Pour débiter, l'auteure affirme que les théoriciens de la nouvelle polonaise sont eux-mêmes nouvellistes. Elle signale, ensuite, l'existence de deux genres littéraires polonais qui cohabitent ensemble à tel point que certains théoriciens les considèrent comme étant deux genres interchangeable. Il s'agit de *Nowela* et d'*Opowiadanie*. Ce dernier présente « *une intrigue simplifiée et évolue opiniâtrement vers une fin inattendue, mais sa structure est moins rigoureuses et la tension dramatique de l'action est neutralisée* »¹⁵ alors que la *nowela* est considérée par rapport à l'*opowiadanie* comme étant un récit dotée d'une codification plus rigoureuse.

Dans un autre moment du texte, Kinga Jucaviel expose le principe de la théorie de la nouvelle polonaise fondée par Ludwik Fryde, postulant que la structure est le critère définitoire et distinctif du genre. Il déclare que : « *c'est à la structure que sont subordonnés*

¹²GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Arman Colin, 2005, p.32

¹³CHLOVSKI Viktor, in *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes* (prés. Et trad. Par TODOROV Tzvetan), Paris, Seuil, 1965 (éd. Revue et corrigée 2001), p.172 cité par CARDAS Olga, in HARMAT Andrée-Marie, LEHL Yves, NIMIS Jean et VINCENT-ARNAUD Nathalie, Op.cit., pp.28-29

¹⁴Andrée-Marie, LEHL Yves, NIMIS Jean et VINCENT-ARNAUD Nathalie, Op.cit., p. 26

¹⁵ Idem, p.27

tous les autres critères distinctifs : réalisme et même "prosaïsme", brièveté, unicité de l'intrigue, tempo rapide de l'action, point culminant, décor, sommaire, personnages esquissés et typés, dénouement inattendu, pointe, ton satirico-humoristique ... »¹⁶. A l'instar de Ludwik Fryde, Teresa Cieslikowska était aussi intéressée par le paramètre de la structure. Kinga Joucaviel rapporte à son sujet, qu'en plus de la structure « élaborée », la théoricienne a forgé le concept du « coup de théâtre » consistant en un : « *renversement de situation correspondant au point culminant provoquant la tension dramatique.* »¹⁷. La théoricienne a mis l'accent, également, sur le statut du narrateur dans la nouvelle.

Avec l'arrivée d'Eilza Orzeszkow, elle aussi théoricienne et nouvelliste, elle précise de manière transparente les caractéristiques de la nouvelle polonaise, dans un moment où « *les règles de la nouvelle se délitent* »¹⁸. Le présent extrait le résumé : « *le principe de la nouvelle devrait consister à limiter au maximum le temps, l'espace et le nombre des événements, à présenter un objet choisi avec un minimum d'indices parfaitement condensés. [...] Ses cibles étant non la durée, mais le « moment », non la vie, mais « un épisode de la vie », non le monde, mais son fragment.* »¹⁹

Kinga Joucaviel explique dans le dernier moment de son texte que la nouvelle polonaise contemporaine a subi des modérations dans sa structure, la rapprochant fortement de l'*opowiadanie*. Les prosateurs polonais sont très attirés par la simplicité de la structure, ce qui explique leur attachement au genre de l'*opowiadani* qui prend de l'ampleur au sein de la littérature polonaise par rapport à la *Nowela*.

1.4. La nouvelle allemande

La nouvelle en Allemagne a connu sa floraison au début du XIXe siècle. Cet essor coïncide avec l'affirmation de l'identité nationale de la littérature. « Erzählung » est le terme générique désignant le genre de la nouvelle en allemand. Daniel Grojnowski, dans son ouvrage *Lire la nouvelle*²⁰, expose trois positions de théoriciens ayant marqué l'histoire de la nouvelle en Allemagne. Ces hommes de lettres du courant romantique sont : Goethe, Freidrich Schlegel, et August Wilhelm Schlegel.

¹⁶ Idem p.26

¹⁷ Idem, p.26

¹⁸ Idem, p.26

¹⁹ ORZESKOWA Eliza (1841-1910), Des textes inédits rassemblés par WISNIEWSKA Iwona, Varsovie, 2001, p.347 cité par JOUCAVIEL Kinga, in HARMAT Andrée-Marie, LEHL Yves, NIMIS Jean et VINCENT-ARNAUD Nathalie Op.cit. p.26.

²⁰GROJNOWSKI Daniel, Op.cit.

Goethe définit la nouvelle allemande en prenant pour point de départ son contenu, représenté comme étant : « *une histoire vraie mais ténue, de caractère anecdotique* »²¹. Le théoricien distingue la vie du personnage dans l'histoire des événements routiniers. Il s'est focalisé sur un événement singulier, sur le moment décisif qui justifie l'enchaînement des autres événements. L'essentiel de la vision de Goethe était annoncée dans ses entretiens du 25 janvier 1827 avec Ekermann²². Goethe présente dans cet énoncé une définition de la nouvelle, en proposant de l'intituler: « simplement « *Nouvelle* » [*Novelle*]. *Qu'est ce, en effet, qu'une nouvelle, sinon un évènement singulier et tout à fait nouveau* »²³

Concernant Freidrich Schlegel, bien qu'il a repris le caractère anecdotique dont parle Goethe, il stipule que le contenu de la nouvelle n'est reconduit en œuvre d'art qu'avec l'intervention de l'auteur. Autrement dit, Freidrich Schlegel se focalise sur « *l'éclat qu'apporte la personnalité de l'auteur* »²⁴. Pour lui, la spécificité de la nouvelle réside dans son organisation, dans la structure pour laquelle opte l'auteur pour la présentation de son récit.

Daniel Grojnowski précise que si Freidrich Schlegel s'est focalisé sur la structure du texte pour définir la nouvelle, son frère August Wilhelm Schlegel met plutôt l'accent sur l'action, et plus particulièrement, sur le moment de crise. D'après ce dernier, l'organisation de la nouvelle dépend de ce moment, et c'est ce qui fait la spécificité de ce genre. A cet effet, il affirme que : « *la nouvelle exige des revirements décisifs, de telle sorte que les grandes lignes du récit, s'aperçoivent clairement* »²⁵. Ce théoricien est à l'origine de la théorie du revirement, appelée en allemand « Wendepunkt ». Daniel Grojnowski nous informe que cette théorie est aussi qualifiée de théorie de Faucon. Ce titre renvoie à l'un des textes du *Décameron* qui l'illustre de manière exemplaire. Cette théorie est fondée principalement sur l'effet de la surprise, de la chute inattendue. L'auteur de *Lire la nouvelle*, reprend la citation de Benno Won Wiese qui résume le principe de cette théorie et qui propose une définition de la nouvelle comme étant : « *une seule action dont le*

²¹Idem, p.21

²² Voir GRALL Catherine, *Le sens de la brièveté. A propos de nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*, ED. Honoré Champion, Paris, 2003, p.46 et GROJNOWSKI Daniel, Op.cit.

²³ Citer par GRALL Catherine, *Le sens de la brièveté. A propos de nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*, Paris, Ed. Honoré Champion, 2003, p.46

²⁴GROJNOWSKI Daniel, Op.cit., p.21

²⁵GROJNOWSKI Daniel, Op.cit., p.22

dénouement consiste dans un revirement si étrange et si imprévisible qu'on peut parler de " novella", c'est-à-dire " chose nouvelle", non encore entendue »²⁶

Grojnowski illustre la valeur de la nouvelle allemande. Il confirme son utilité remarquable et son rôle notable pour les théoriciens étrangers tels : Edgar Poe et Théophile Gautier. Ludwing Tieck, qui est un romantique allemand, romancier et esthéticien de la littérature écrite, écrit à propos de ce genre que « le but de la nouvelle est de mettre en vive lumière un fait, grand ou petit, qui, même s'il peut facilement arriver, n'en est pas moins étonnant, voire unique. Et ce point où l'histoire prend une tournure inattendue [...] »²⁷

1.5. La nouvelle en Espagne : de *Novelas ejemplares* au *cuentos*

L'origine de la nouvelle en Espagne remonte au XVe siècle (1613) avec les écrits de Miguel de Cervantes, parus sous l'étiquette générique de *Novelas ejemplares* : Nouvelle exemplaire. Ces nouvelles cervantines sont caractérisées par une « convection d'écriture, condensant le récit, donnant avec audace un tour inattendue à la narration »²⁸. Ces nouvelles cervantines dites exemplaires ont longtemps dominées les récits brefs du XVII siècle.²⁹

Au XVIe siècle, le terme *novela* était doté de deux sens : celui de roman et de nouvelle. Un nouveau terme fait son entrée, par la suite, pour désigner la nouvelle. Il s'agit de *novelas cortas* : Nouvelle-courte. A partir du XXe siècle, un nouveau terme vient concurrencer la dernière étiquette, il est question de *cuento*. Dans un texte d'Isabelle Touton sur la nouvelle espagnole, l'auteure expose deux critères de différenciation de *novelas cortas* et de *cuentos*. Le premier est relatif à la longueur des textes : « les *novelas cortas* sont généralement des textes comprenant entre une trentaine et une centaine de pages (*long short story*) »³⁰. L'auteure insère, à ce sujet, le propos de Mariano Baquero Goyanes qui considère que : « le conte est une seule vibration émotionnelle. La nouvelle, une vibration plus longue, plus soutenue »³¹. Quant au deuxième, il s'agit du critère de la « valeur » que l'auteur ne trouve pas qu'il soit nécessairement recevable au XXe siècle,

²⁶ Benno Von Wiese, *Novelle*, Stuttgart, 1969. Citer par GROJNOWSKI Daniel, Op.cit., p.24

²⁷ LUDWING Tieck, *Schriften*, 1829, cité par GROJNOWSKI Daniel, Op. cit., p.24-25

²⁸ REA-EUVREMER Nicole, *La littérature espagnole au Siècle d'or*, Paris, Ed. Arman Colin, p.2000, p.102

²⁹ Voir AUBRIT Jean-Pièrre, Op.cit.

³⁰ HARMAT Andrée-Marie, LEHL Yves, NIMIS Jean et VINCENT-ARNAUD Nathalie Op.cit, p.31

³¹ Cité par TOUTON Isabelle, «La nouvelle en Espagne » in Andrée-Marie, LEHL Yves, NIMIS Jean et VINCENT-ARNAUD Nathalie Op.cit., p.31

mais qu'il permettait, autrefois, de distinguer, entre les deux genres : « *le conte relèverait du spectacle du merveilleux, de l'insolite, du symbolique, du fermé, alors que la nouvelle entraînerait le lecteur à s'impliquer sentimentalement, à cheminer entre narration et description le long d'une structure ouverte ou semi-ouverte* »³².

Le grand essor de la nouvelle espagnole s'est manifesté au début du XXe siècle contrairement au roman qui était en difficulté³³. Le genre paraissait essentiellement dans les revues. La terminologie attribuée pour la nouvelle espagnole ne semble pas être stabilisée même dans la deuxième moitié du XXe siècle. Le terme *relatos*, utilisé comme synonyme de *cuentos*, est venu remplacer *novela cortas* qui « *semble être relativement tombée en désuétude depuis la fin des années 1960 du XXe siècle* »³⁴

Isabelle Touton nous informe au sujet de la matérialité de la nouvelle espagnole que, *novelas, novelas cortas, ou cuentos, ou même relatos* ont connu leur âge d'or au sein des revues. Toutefois, dans la période contemporaine, le genre prend place essentiellement dans des blogs sur internet : « *Actuellement, le premier lieu de publication naturel est le réseau internet, au sein de blogs littéraires ou sur des pages personnelles* »³⁵

1.6. La nouvelle française

La naissance officielle de la nouvelle française remonte au XVe siècle où elle était produite sur le modèle italien. Le genre a franchi la frontière de la France avec la traduction de Boccace en 1414. L'emploi, par emprunt à l'italien, du générique « nouvelle » apparaît pour la première fois dans le recueil anonyme intitulé *Cent Nouvelles nouvelles*, un titre qui fait référence à l'intitulé de l'ouvrage de Boccace *Cent Nouvelles*.

La publication de l'Heptaméron de Marguerite de Navarre en 1558 constitue une référence fondamentale de la nouvelle française. L'auteur reconnaît la nouvelle de Boccace comme étant un modèle unique. Connue par sa fidélité à Boccace, elle hérite de lui « *l'idée structurelle d'une société de dix personnages* »³⁶, comme elle reprend de lui, aussi « *la*

³² Idem, p.31

³³ Ce que MAGNIEN Brigitte appelle la « Crise du roman », cité par TOUTON Isabelle, in HARMAT André-Marie, LEHL Yves, NIMIS Jean et VINCENT-ARNAUD Nathalie Op.cit., p.31

³⁴ Idem, p.32

³⁵ Idem, p.33

³⁶ AUBRIT Jean-Pierre, Op.cit, p.22

valeur éminemment sociale de l'échange des contes, qui produit un bien "commun à tous" »³⁷

Quoiqu'elle soit attachée à Boccace, Marguerite de Navarre instaure des critères originaux spécifiques à la nouvelles française. Jean-Pierre Aubrit considère ce genre littéraire chez l'auteur de l'Heptaméron comme : « *un récit authentique, inouï et exemplaire. D'une tonalité variée, elle exprime à l'occasion une sentimentalité inédite* »³⁸. Au sujet de la généricité des nouvelles de Marguerite de Navarre, Marcel Arland, dans son ouvrage *Tableau de la littérature française*, signale que : « *la plupart d'entre eux, [les récits de l'Heptaméron] ne sont pas des contes : ce sont, pour la première fois en France, peut être, de véritables nouvelles* »³⁹.

Si la nouvelle française a entretenu des liens étroits avec la nouvelle italienne, les nouvellistes du XVIe et du XVIIe siècle, étaient très influencés par les nouvelles exemplaires de Cervantès. Toutefois, ce modèle espagnole a perdu son public vers la fin du XVIIe siècle. Au XVIIIe siècle, la nouvelle française ne connaît pas de succès auprès des lecteurs et des auteurs. D'après René Godenne, ce genre « *a subit la concurrence d'autres formes narratives : le roman vers lequel on se tourne à nouveau [...] et le récit merveilleux* »⁴⁰. Malgré son grand pas et la retrouvaille de sa vitalité, depuis la fin du XVIIIe siècle, la nouvelle reste dominée par le roman. René Godenne le confirme dans le passage suivant : « *Elle [la nouvelle] ne reste pas moins tenue par rapport à l'œuvre longue comme une forme narrative secondaire. Désormais la nouvelle s'installe à l'ombre du roman* ».⁴¹

A partir du XIXe siècle, la nouvelle est devenue le genre d'écriture favori de beaucoup d'écrivains à savoir Nodier, Mérimée, Maupassant, etc. René Godenne considère les textes de Mérimée et de Maupassant comme des nouvelles ayant « *des points de références vers lesquels il faut toujours revenir, parce qu'ils sont des archétypes, et dont quelques uns sont des chefs-d'œuvre* »⁴². L'essor de la nouvelle française au XIXe siècle est lié, également, à l'intérêt que les éditeurs ont accordé à la promotion de ce genre littéraire, qu'il s'agisse d'éditeurs de revues, de journaux ou d'ouvrages. René Godenne

³⁷ Idem, p.22

³⁸ Idem, p.25

³⁹ ARLAND Marcel, *Tableau de la littérature française*, tome 1, Gallimard, 1962, cité par AUBRIT Jean-Pierre, Op. cit, p.25

⁴⁰ GODENNE René, *La nouvelle*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1995, p.36-37

⁴¹ Idem, p. 38

⁴² Idem.

affirme que « l'auteur du XIXe siècle, romancier et nouvelliste, tout à la fois, ne se sent pas dévalorisé en s'adonnant à la nouvelle car il ne la tient pas pour une œuvre secondaire »⁴³. Quant à l'existence de la nouvelle française au XXe siècle, l'auteur ajoute que « le roman n'a jamais fait de l'ombre à la nouvelle [...] Si le genre de la nouvelle est aussi florissante c'est qu'elle est un genre spécifique »⁴⁴

Depuis quelques années, la nouvelle française connaît une renaissance. Les lecteurs se retrouvent passionnés par la lecture des nouvelles du XIXe siècle ou des nouvelles étrangères. Afin de qualifier cet intérêt, René Godenne parle non pas de « la crise de la nouvelle, mais de la crise de la nouvelle contemporaine »⁴⁵. C'est dans ce sens que René Godenne a inclus la citation du suisse Jacques Chessex qui disait à propos du renouveau de la nouvelle qu' : « Il faut attendre ces toutes dernières années pour assister à un nouveau printemps de la nouvelle »⁴⁶.

Depuis la naissance du genre de la nouvelle française, nous notons une abondance de termes génériques ayant défilé au cours des siècles afin de désigner ce genre littéraire. Il est question de : récit, histoire, conte, conte-nouvelle, nouvelle-fabliau, nouvelle-nouvelle, nouvelle-petit-roman, etc.

La première désignation du genre paraît en Italie au XIIe siècle sous la morphologie de *Novelle*, dans le *Novellino*, ou *Libro di novelle e di bel par lar gentile*. Le terme est utilisé, par la suite, pour désigner les écrits de Boccace- le *Décameron*- par l'auteur lui-même. Cet auteur, comme nous l'avons signalé précédemment dans la nouvelle italienne, a attribué lui-même plusieurs catégorisations génériques à ses écrits en les qualifiant de paraboles, d'histoires et de fables. Toutefois, le terme *novelle* reste le plus connu et le plus usité pour la désignation de ses textes. Ce terme a été repris dans plusieurs langues, le français : *nouvelle*, comme le polonais, *nowela*, le russe *novella*, l'allemand *novelle*, etc. Le terme est maintenu, parfois, par « hommage à l'origine italienne »⁴⁷. Cependant, une évolution est notable au niveau de la terminologie, et ce, au niveau de plusieurs littératures. Autrement dit, le terme « nouvelle » a connu une extension de sens pour désigner d'autres genres. A titre d'exemple, *Novel* en anglais et *novela* en espagnole, désigne le roman. Mais

⁴³GODENNE René, *Etude sur la nouvelle de langue française*, Genève, Editions Slatkine, 2005, p.30

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Idem, p.38

⁴⁶ Idem, p.267

⁴⁷ Idem.

pour qualifier le genre de la nouvelle, le premier utilise le terme *short story* voire même *short short-story*. Quant au second, il utilise *novelas cortas*, et par la suite, *cuentos*.

I.2. La nouvelle dans le monde oriental

2.1. La nouvelle dans la littérature chinoise

Le genre de la nouvelle dans la littérature chinoise est désigné par le terme générique de *duanpian*. Le problème des frontières entre les nouveaux genres est posé aussi, dans la littérature chinoise. Paul Bady précise dans son ouvrage *La littérature chinoise moderne* que le critère de la longueur des textes est très employé par la critique littéraire afin de distinguer les genres, « *La frontière entre le roman proprement dit (changpian xiaoshuo), les récits (zhongpian) et les nouvelles (duanpian) demeurent mal définies et reposent avant tout sur la longueur variable des textes correspondants* ». ⁴⁸

Pour retracer l'histoire de l'existence de la nouvelle chinoise, nous nous sommes intéressés à l'ouvrage de Yinde Zhang intitulé *Histoire de la littérature chinoise*. Cet auteur a esquissé l'évolution de la prose depuis l'antiquité en passant par les différentes dynasties jusqu'au XXe siècle. L'auteur signale que les premiers embryons de la prose narrative chinoise remontent à l'antiquité. Celle-ci s'est manifestée notamment à travers les anecdotes incorporées au sein des traités de philosophie, d'histoire et des récits de mythologie. Pendant la dynastie des Hans, la prose fictive connût un certain développement. Elle se constitue en : « *un corpus considérable écrits en chinois classique, qui va des histoires drôles à des anecdotes en passant par des notes de récit divers* ». ⁴⁹

Durant la période séparant les deux dynasties, les Han et Tang, il y a eu un retour vers la prose ancienne, dite le *painwen*, c'est-à-dire la prose en parallèle qui « *impose le parallélisme des phrases deux à deux* » ⁵⁰. Les partisans de cette prose considèrent que l'écriture n'est pas un jeu et qu'elle est régie par un ensemble de normes très strictes basées sur une sorte « *orfèvrerie verbale* ». Mais un mouvement réactif est venu instaurer une prose antique dite *guwen*. Ce genre se définit « *d'abord par le recours à une prose non*

⁴⁸BADY Paul, *La littérature chinoise moderne*, Que sais-je ?, PUF, 1993, p.42

⁴⁹ZHANG Yinde, *Histoire de la littérature chinoise*, Ellipses, Editions Marketing SA, 2004, p.24

⁵⁰ Idem, p.31

*sophistiquée, dont le modèle idéal est fourni par les œuvres antiques, et surtout affranchie des contraintes du style parallèle [pianwen] ».*⁵¹

Cette prose à l'ancienne a débuté au IX^e siècle et elle ne s'est imposée qu'au XI^e siècle après avoir été acceptée aux examens impériaux. L'auteur d'*Histoire de la littérature chinoise* montre que ce genre dit *Guwen* « participe sans doute à l'émergence de nouveaux genres narratifs, revendiquant un langage plus simple et plus accessible ».⁵²

Dans la même période allant du VIII^e au Xe siècle, deux genres de prose ont prospéré. Il s'agit de *chuanqi*⁵³, qui sont des récits dits de « transmission extraordinaires » et les chantefables du *bianwen*. A propos du premier genre, les auteurs se sont éloignés du style anecdotique et de l'anonymat. Ces textes « recouvrent des thèmes variés, oscillant entre récits fantastiques et réalistes, les aventures extraordinaires et oniriques succèdent aux sujets contemporains et aux histoires d'amour »⁵⁴ Quant au second genre, il se distingue par l'alternance de parties en prose et en vers. Il est assimilé à la chantefable, il représente une littérature en langue vulgaire. Le *bianwen* « ne se limite pas aux édifications religieuses, il traitait aussi des sujets profanes tirés de la tradition historique chinoise et des légendes multiples ».⁵⁵

La dynastie des Mings a vu le retour de système d'examen impériaux, après avoir repris le règne des mongoles. Les lettrés chinois se sont investis dans la restauration des valeurs traditionnelles qui étaient bouleversées par les souverains mongoles. Sur le plan littéraire, il n'y avait aucune chance pour la création. Yinde Zhong notait à ce sujet qu' : « on ne jurait plus que par les Han pour la prose et par les Tang pour la poésie [les deux dynasties chinoises précédentes], comme si en dehors de ces références anciennes aucune voie pour l'imagination et la création originale, n'était envisageable ni appréciable. L'imitation de la routine semblaient s'installer au sein de la vie littéraire »⁵⁶.

Sous le règne des Ming, c'est le roman qui connaît un essor remarquable dans les formes narratives. Ce n'est que vers la fin de la dynastie que la nouvelle et le conte ont

⁵¹LEVY André, *Dictionnaire de la littérature chinoise*, PUF, 2000, p.101

⁵² ZHANG Yinde, Op.cit., p.32

⁵³ Le *Dictionnaire de la littérature chinoise* explique que le terme *chuan* « implique une " relation", d'une certaine longueur [...] Bref, par la dimension, le raffinement du style et la construction du récit, le nouveau genre mérite d'être traduit par « nouvelle [artistique] » LEVY André, Op. cit., p.42-43

⁵⁴ZHANG Yinde, Op.cit., p.32

⁵⁵ Idem, p.33

⁵⁶ Idem, p.45

marqué une reprise d'intérêt non négligeable. Les maîtres de ces deux genres sont Feng Menglong et Ling Mengchu.

Le règne des Qing a succédé à la dynastie des Ming. La Chine était, donc, gouvernée à nouveau par des étrangers, néanmoins, les Qing étaient, contrairement aux mongoles, très ouverts. Ils étaient pour l'assimilation de la culture chinoise. Ils étaient surtout fidèles au système impérial instauré depuis des siècles en Chine. Sous ce gouvernement, un travail monumental de compilation et d'édition a été élaboré. Sur le plan littéraire, Paul Bady confirme que la création existait mais qu'elle était toujours liée à la tradition ancienne : « *le domaine de la création confina à l'imitation des anciens, excepté le théâtre et le roman, qui faisaient preuve d'originalité.* »⁵⁷. Vers la période de déclin des Qing, la Chine est entrée en relation de plus en plus étroite avec l'Occident, ce qui a donné naissance, d'après l'auteur, à une accélération de « *transition d'une littérature vers son expression moderne* ». ⁵⁸ La forme narrative ayant atteint le summum de la création et de la publication est le roman. L'auteur ne donne, toutefois, aucune indication quant au genre de la nouvelle. Avec l'arrivée de « la révolution du roman », ce genre a modifié sa conception traditionnelle.

Les plus grands bouleversements que la Chine a connus sur le plan politique et intellectuel sont survenus au XXe siècle. L'effondrement du système impérial et la constitution de la République en 1912 a donné naissance à une littérature chinoise moderne. Durant la période allant de 1917 à 1942, Paul Bady, dans son article, a mis l'accent sur l'influence des œuvres et des théories occidentales sur la littérature chinoise. Il révèle, dans cet extrait, que : « *De l'impact occidental naît en effet une littérature plus proche des formes empruntées que de la tradition indigène* »⁵⁹. Les écrivains chinois du XXe siècle étaient intéressés par le genre de la nouvelle. Cette dernière était particulièrement mise à l'honneur juste après la « révolution littéraire ». Cet intérêt remarquable accordé à ce genre s'explique par « *sa souplesse et sa concision* »⁶⁰. La nouvelle chinoise est intimement liée aux noms de ces écrivains : Lu Xun, Ya Dafu, Ye Shengtao, Chen Conguen et parmi les figures féminines les plus marquantes, nous citons : Bing Xin. Quant à la période s'étalant entre 1994 et 2000, l'auteur montre qu'« *avec l'institution d'une*

⁵⁷ Idem, p.56

⁵⁸ Idem, p.57

⁵⁹ Idem, p.68

⁶⁰ CURIEN Annie, *Anthologie de la nouvelle chinoise contemporaine*, Gallimard, Paris, 1994, p.14

"économie de marché socialiste" la littérature semble évoluer vers un dynamisme pluriel ». ⁶¹

2.2. La nouvelle dans la littérature japonaise

Jean Guillamaud dresse, dans son ouvrage *Histoire de la littérature japonaise*, un panorama de la littérature japonaise à travers les siècles, depuis le siècle de Nara où sont enregistrés les premiers écrits littéraires japonais, jusqu'au XXe siècle. Pendant le siècle de Nara (la période coïncidant avec la dynastie des Tang en Chine), la littérature japonaise a connu son émergence grâce à son assimilation à la langue et à la culture chinoise. Les premiers écrits de prose remontent à la création du monde, à l'âge des dieux. Ces écrits sont rédigés en chinois mais ils sont fidèles à la tradition orale et à la narration en japonais anciens. C'était au règne des Heian que la littérature japonaise a connu son grand succès. L'auteur affirme à ce sujet, que cette période est, « l'une des plus fertiles de toute l'histoire de l'art et de la littérature au Japon » ⁶². En comparaison à la prose, c'est la poésie qui représentait l'édifice de la poétique du IXe siècle. A cette époque, il y a eu apparition d'un genre de prose dit *Nikki* (journal) dans lequel sont classées toutes les œuvres de prose. Ce genre se caractérise, d'après Jean Guillaud, par l'« intention de transmettre une expérience personnelle et ne cherche pas à imposer au lecteur un monde fictif » ⁶³. Le genre *Nikki* marque, à l'époque, ce qui fut appelé la littérature personnelle. Il cohabite avec deux autres catégories de prose de fiction, l'une est dite « récit construit ». Il s'agit de longues histoires de pure fiction et bien élaborées. Quant à la deuxième catégorie, ce sont des anecdotes dont les caractéristiques les plus marquantes sont ses histoires courtes et ses personnages reflétant toutes les classes sociales.

La littérature japonaise du moyen âge était le reflet du Japon submergé par la guerre et l'anarchie. Toute cette période était marquée par de profondes mutations politiques, sociales et culturelles, entre l'émiettement du Japon et les essais de réunification. Tout ce contexte sociopolitique a donné naissance, sur le plan littéraire, à un genre dit *gunki monogatari*. Ce sont des dits guerriers, révélant les guerres civiles secouant le Japon. D'autres récits de fiction voient le jour durant cette période. Il s'agit de *Otogi-Zôshi* ⁶⁴, un genre s'inscrivant dans la littérature populaire. Il désigne l'ensemble des récits en prose

⁶¹ZHANG Yinde, Op. cit., p.86

⁶² GUILLAMAUD Jean, *Histoire de la littérature japonaise*, Ellipses, Editions Marketing S.A., 2002, p.15

⁶³ Idem, p.20

⁶⁴ORIGAS Jean Jacques, *Dictionnaire de littérature japonaise*, PUF, 2000, p. 240

composés au Japon depuis le XIV^e siècle jusqu'au début du XVII^e siècle. Le terme est employé vers le XIX^e siècle pour qualifier l'ensemble des romans de cette période.

Edo est une cité construite au XVII^e siècle suite à la forte croissance économique et démographique qu'avait connue le Japon après l'écoulement de l'ordre traditionnel. Sur le plan littéraire, Jean Jacques Origas confirme que la littérature japonaise, en cette époque est représentante de «*la quasi-totalité ou du moins la plus grande partie de la littérature japonaise*»⁶⁵. Avec l'invention de l'imprimerie et l'augmentation du nombre de librairies, la promotion de la lecture etc., la littérature japonaise est devenue une littérature de masse.

La prose durant la première moitié de l'âge Edo était réellement une continuation de l'existence du genre *otogizôshi*, mais sous l'appellation de *Kamazôshi* (livret en japonais)⁶⁶, sauf que ce dernier faisait référence à des réalités nouvelles. La deuxième moitié de l'ère Edo (correspondant au XVIII^e s.) est marquée par une floraison littéraire et artistique uniques. Le dynamisme dans les genres narratifs est nettement ressenti, l'influence du roman chinois y est remarquable. Il en a résulté l'apparition de nouvelles productions romanesques dites *gesaku*. Il s'agit de la littérature de distraction. Aux cotés de ce genre, Jean Jacques Tschudin et Daniel Struve ont présenté les différents genres ayant marqué les grandes vagues à des moments divers de l'âge d'Edo, à savoir *kusazôshi*. Il s'agit de livres illustrés destinés beaucoup plus aux enfants. Le *kibyoshi* est une variété comique et satirique, etc.

Durant la période Meiji, la formule célèbre « morale orientale, technique occidentale »⁶⁷ était adoptée par les japonais. Le pays, avec l'instauration d'un nouveau régime, a appelé à « l'ouverture à la civilisation ». L'objectif était d'emprunter les éléments constitutifs de la supériorité occidentale. Le principe suivi était de « *diffuser dans une perspective d'utilité sociale, les idées et les valeurs de l'occident et de fournir aux japonais des modèles moraux aptes à faciliter le progrès* »⁶⁸. Sur le plan littéraire, les japonais constatent que durant la période de Meiji, le pays accuse un retard de deux siècles comparé au reste du monde. C'est pour cette raison que beaucoup d'auteurs signalent l'évolution rapide de la littérature japonaise. Parmi ces auteurs, René Sieffert, dans son ouvrage *La littérature japonaise* où il explique, à propos du progrès de cette littérature,

⁶⁵ Idem, p.35

⁶⁶ TSCHUDIN Jean-Jacques et STRUVE Daniel, *La littérature japonaise*, Que sais-je, PUF, 2008

⁶⁷ Voir GUILLAMAUD Jean, Op.cit.

⁶⁸ Idem, p.72

que : « l'évolution fut donc extrêmement rapide. Au point que les pionniers de la fin du XIXe siècle nous paraissent aujourd'hui très lointains, [...] Les écoles se succédaient à un rythme vertigineux, au point qu'il est souvent très difficile de situer les bons auteurs par rapports aux grands mouvements littéraires [...]»⁶⁹

Cependant, la littérature de l'ère d'Edo est toujours présente, même vers la fin de l'âge Meiji. La naissance du roman politique à partir de la tradition narrative d'Edo, le confirme. L'auteur Paul Bady, signale, également, l'abondance des romans étrangers, introduits dans la littérature japonaise par l'intensité de la traduction. Dans l'ère qui succède à celle de Meiji, le Taishô est caractérisé par la publication de romans contre naturaliste, désignés par le terme jidai shôsetsu. Les écrivains de cette période se sont réfugiés « dans une sorte d'esthétisme qui cherche dans les survivances du vieil Edo, un équilibre détruit par les excès du réforme »⁷⁰. La littérature contemporaine se caractérise essentiellement par l'engagement des écrivains japonais dans « l'ère de la littérature de masse »⁷¹

La publication de nouvelles des grands auteurs japonais n'est évoquée qu'à titre périphérique dans les ouvrages théoriques que nous avons consultés. Le grand intérêt est accordé à leurs autres publications, à savoir le roman. Concernant la terminologie attribuée au genre de la nouvelle en japonais, Jean Guillaud montre que les écrivains japonais choisissaient : « pour désigner ce que les Anglais appelaient novel le terme shôsetsu, qui était emprunté au chinois et qui n'avait servi jusqu'à présent en japonais qu'à nommer des textes narratifs traduits du chinois. Le shôsetsu, genre respectable et responsable [...] son objectif était non de donner des leçons de morale, mais de décrire la vie telles qu'elle est».⁷²

⁶⁹SHEIFFERT René, *La littérature japonaise*, Publications Orientalistes de France, 1986, p.179

⁷⁰MOUGIN Pascal et HADDAD-WOLTING Karen (dir.), *Dictionnaire mondial des littératures*, Larousse/VUEF, 2002, p.454

⁷¹ Idem

⁷²GUILLAMAUD Jean, Op. cit., p.75

2.3. *Al-Qisa al-qasira* dans la littérature arabe

C'est au cours du XIXe siècle que la littérature arabe a connu son essor. Un siècle qualifié de siècle de *Nahda*, signifiant «réveil» ou «envol» mais souvent traduit par «renaissance». C'est pendant cette période qu'il y a eu instauration du mouvement nationaliste arabe. Les écrivains étaient très attachés à une écriture reflétant mieux la spécificité de la culture arabe. Une école portant comme principe la littérature narrative nationaliste «*adab qasasi qawmi*» venait de naître. Il s'agit de la *Madrassa hadita* (Ecole moderne) qui voulait donner une nouvelle impulsion à la littérature. Cette évolution littéraire n'a à son avant-garde que l'Égypte.

Concernant le genre de la nouvelle arabe, le terme générique attribué à ce genre est *qisa qasira*. Ce genre, comme le confirme l'auteur d'*Al Adab al Arabi Al Hadith*⁷³, est très exercé dans le monde arabe par rapport au monde occidental, notamment au début du XXe siècle. Deux grandes critiques se distinguent à propos de la genèse d'Al Qisa El Qasira. D'une part, certains analystes expliquent le lien étroit entre ce genre et les genres de prose traditionnelle. Ils déclarent qu'El-Maqama est à l'origine de la parution de ces trois genres : Riwaya, Qisa El-qasira et El-masrah. D'autre part, d'autres critiques considèrent ces genres comme de nouveaux genres empruntés à la littérature occidentale. A ce sujet, les auteurs de l'ouvrage *A la découverte de la littérature arabe. Du VIe siècle à nos jours*, confirment que le roman et la nouvelle sont des genres empruntés à l'Occident. Ils précisent néanmoins que : «*les orientations prises par les deux genres, [...] étroitement liées à la conception de l'ancien 'adab, en font foi, même si les techniques d'écriture se transforment peu à peu au contact des œuvres occidentales et si le personnage individualisé finit par l'emporter sur le personnage type*»⁷⁴

Le nouvelliste le plus connu du XIXe siècle est Abd Allah Al-Nadim avec ses fameuses publications dans le journal Al-Jinan. Le parcours de la nouvelle a été, par la suite, marqué par la publication de Hadith al-qarya en 1929 par Taher Lachine. La nouvelle réaliste est apparue avec les écrits de Mohamed Loutfi Djoumaâ. L'impact du courant romantique a engendré des publications florissantes de Qisa El-qasira avec Djebrane Khalil Djebrane, Mustafa Loutfi Al-Manfalouti et Mustafa Sadik El-Qafiâi.

⁷³EL-SABIL Abd Alaziz, BAKADER Abou Bakr, CHOUKANI Mohamed (dir.), *Al-Adab al-Arabi Al-Hadith*, Nadi Djada e-adabi, Djada

⁷⁴TOELLE Heidi et ZAKHARIA Katia, *A la découverte de la littérature arabe. Du VIe siècle à nos jours*, Parsi, Ed. Flammarion, 2003

Le genre de la nouvelle arabe était très sensible aux différentes révolutions et évènements d'instabilité sociopolitique ayant régné sur le Moyen-Orient. Les nouvellistes les plus connus du XXe siècle, qui ont dépeint les réalités de cette époque, sont Khalil Bides (Palestine), Labiba Hachim (Liban), Abd Al-Masih Haddad et Mickaïl Nu'yma qui étaient les écrivains les plus représentatifs de la littérature de l'exil : Mohamed Ahmed Sayed (Irak), les syriens Aissa Abid et Chahat Abid et Ahmed Taymour en Egypte.

Les écrivains égyptiens dominent la scène littéraire, que se soit pour Al-Qisa al-qasira, pendant les années vingt ou pour Al-riwaya durant les années trente. A cet effet, les premiers recueils de la nouvelle arabe remontent aux années vingt, avec le grand nouvelliste Muhamed Taymur. Cet auteur était très marqué par les nouvellistes occidentaux, Maupasant, Balzac, Tchekhov, Tolstoï, etc. à tel point qu'il a signé ses premiers recueils par *Mupasan al-misri* (Maupassant l'Égyptien).

Les premières nouvelles arabes sont imprégnées de valeurs religieuses et morales, à tel point que la conviction stipulant que le sort des êtres humains dépend de décisions divines « El qadau' wa lqader » devient un trait caractérisant de ces écrits. Quant aux aspects narratifs et énonciatifs de la nouvelle, la Madrasa al hadita ne s'attache réellement qu'à cantonner ce genre dans des personnages-types, modèles ou (anti-) modèles, etc. Mais avec l'arrivée de Yahia Haqi, celui-ci s'est focalisé sur le personnage individualisé. Il s'est distingué du ton moralisateur de ses prédécesseurs. Pour ce qui est de la structure narrative, les auteurs de *Histoire de la littérature arabe moderne*, déclarent qu' : « *il est extrêmement rare que les textes mettent en scène un sujet qui se propose la réalisation d'un programme, plus rare encore que ce programme aboutisse* »⁷⁵. En outre, les structures narratives sont généralement emboîtées parce qu'il y a un recours constant aux analepses. Quant aux stratégies énonciatives, tous les types de narrateurs instaurés par Gérard Genette sont représentés au niveau de la nouvelles arabe, néanmoins, les plus dominants sont le narrateur absent de l'histoire et le narrateur racontant sa propre histoire.

Ce n'est qu'à partir des années trente que la nouvelle a commencé à signer son apparition dans les autres pays d'Orient : en Irak et Bilad Al Sham (Syrie, Liban et Palestine). Les spécialistes confirment que son essor n'est ressenti réellement qu'aux années cinquante. Al Qisa el-Qasira, en Irak, est caractérisée, au début de son apparition,

⁷⁵HALLAQ Boutros et TOELLE Heidi (dir.), *Histoire de la littérature arabe moderne*, Tome I : 1800-1945, Ed. Sindbad /Actes sud, 2007, p.432

par son recours aux genres traditionnels, notamment avec les écrits de Djaâfar Al Khalili. Par la suite, ce genre a été influencé par deux nouvellistes égyptiens, il s'agit de Lachine et Taymour, eux aussi étaient influencés par la littérature russe. Les écrivains irakiens connus de cette époque sont Di Noun Ayoub et Abdalhaq Fadik. Leurs écrits se distinguent, notamment, par le caractère militant comme ce fut le cas des nouvellistes palestiniens qui se sont servis de la littérature comme d'un instrument de combat, singulièrement frappant. Quant à la nouvelle syrienne, elle était d'abord romantique, avec Mohamed Subhi Abou Ghenaima. Elle a pris, ensuite, un autre envol avec Ali Khalqi et Mohamed Al-Nadjar qui se sont focalisés sur la critique de la société.

En Palestine, à côté de Halil Baydas, la nouvelle était représentée par un sortant de l'université de Moscou. Il s'agit de Nadjati Sedki, spécialiste de la littérature russe. Bien que ses nouvelles n'étaient pas à la même hauteur que ses critiques littéraires, il a réussi, à travers ce genre, à attirer l'attention des palestiniens sur la cause nationale. Il a fait de la nouvelle un instrument de combat. Quant au Liban, les critiques reconnaissent que le mérite de la floraison de la nouvelle revient à Khalil Taqi Ddine dont les écrits traitent de la relation intime qui unit les émigrés libanais à leur pays. Les écrivains libanais, comme les écrivains égyptiens, étaient influencés, très tôt, par la culture européenne en comparaison aux autres pays du Moyen-Orient. Chose qui apparaît dans les écrits des nouvellistes.

A la période qui correspond au siècle de Nahda, les pays maghrébins étaient très attachés aux formes littéraires traditionnelles, Heidi Toelle et Katia Zakharia écrivaient : « *Les derniers arrivés sur la scène littéraire arabe contemporaine, les pays du Maghreb lui ont depuis lors donné quelques grands écrivains, auteurs d'œuvres très divers* »⁷⁶.

En Tunisie, comme il n'y avait pas de conscience historique de la littérature, Izz al-Din al-Madani a proposé, comme issue, une littérature dite expérimentale, qui se définit selon Heidi Toelle et Katia Zakharia : « *comme un moyen susceptible d'ouvrir des perspectives inédites et de permettre la découverte de nouvelles règles de composition (...) revendiquant pour l'artiste une liberté totale, gage d'authenticité* »⁷⁷. Le concepteur de la littérature expérimentale incite les écrivains tunisiens à se focaliser sur la réalité du pays et à se consacrer à la création du récit spécifiquement tunisien. A l'opposé de ce type de

⁷⁶TOELLE Heidi et ZAKHARIA Katia, *Op.cit.*, 2003, p.348

⁷⁷ Idem, p.351

littérature, il y a eu création d'une littérature romanesque dont le plus célèbre texte est le recueil de nouvelles de Mohammad Salah al-Jabiri. Récemment, les nouvellistes tunisiens s'investissent dans des techniques plus sophistiquées en se basant sur la description de la réalité de l'individu, en mettant en scène sa quête de l'identité, le refus de l'altérité, etc. Les nouvelles les plus connues de cette période sont de Nâfila Dhahab. Heidi Toelle et Katia Zakharia constatent que : « *La scène littéraire tunisienne, tiraillée entre tradition et expérimentation attend encore l'émergence d'un écrivain dont la renommée serait internationalement reconnue* »⁷⁸.

Concernant la nouvelle marocaine, un article de M. Berroda figurant dans le *Dictionnaire de la littérature de langue arabe et maghrébine francophone*⁷⁹ présente le genre de la nouvelle marocaine. Il souligne que la naissance de ce genre est affirmée durant les années quarante avec la création d'un mouvement nationaliste, influencé par le Moyen-Orient. Le mouvement a pour objectif d'affirmer l'identité culturelle face à la déculturation entamée par le système colonial. L'écrivain fondateur des nouveaux genres littéraires au Maroc est Abd al-Madjid Ben Djellûn. Les premières nouvelles marocaines sont caractérisées par la représentation de la politique et de la vie quotidienne traditionnelle. A partir des années soixante, le genre a connu un nouveau souffle l'ayant orienté vers l'innovation, notamment du point de vue thématique. A ce propos, l'auteur confirme que « *La nouvelle commence à s'inspirer des conflits nouveaux et à appréhender les rapports humains de plus en plus complexes* ». Concernant l'état de l'évolution à l'heure actuelle, l'auteur déclare que la tendance réaliste, relative à l'écriture et à la thématique, donne un grand éclat à la nouvelle marocaine. Cette tendance est influencée par le « *conflit socio-idéologique évoquant l'oppression, le mépris du citoyen, l'impuissance des intellectuels face à la retraditionalisation de la société et à l'obscurantisme [...]* ». Quant à l'aspect de l'écriture de la nouvelle, il est dominé par la récurrence des procédés de l'ironie, de la parodie et de la narration intermittente. L'auteur ajoute à ce sujet que : « *L'exercice du pouvoir et les contradictions entre discours et réalité inspirent des scènes comiques et assurent à ces nouvelles une dimension ironique fort expression* ». Concernant les écrivains les plus répandus dans ce type d'écriture, nous citons Mohammad Zifzâfi, un nouvelliste et romancier ayant mis en scène les problèmes d'une génération tiraillée entre deux cultures. Quant à Barada, il est l'écrivain qui domine

⁷⁸ Idem, p.351

⁷⁹ BENCHEIKH Jamel Eddine, *Dictionnaire de la littérature de langue arabe et maghrébine francophone*, Quadrig / PUF, 2000, pp.314-315

la scène littéraire marocaine. A l'instar de la Tunisie, Le Maroc a connu l'apparition de la littérature expérimentale, dans les années quatre-vingt. Les écrivains les plus représentatifs de cette littérature sont Ahmad Al-Madani et Mohammad al-Harrâdi. Bien que leurs écrits reflètent tous les maux de la société marocaine, le niveau de l'écriture « *nuit parfois à l'intelligibilité du texte* »⁸⁰.

En Algérie et en Lybie le genre littéraire le plus exercé est le roman. Pour le cas du premier, la littérature a pris son envol juste après l'acquisition de l'indépendance. Les romanciers les plus célèbres sont Abd Al-Hamid Benheduga, Tahar Wettar et Ahlam Mestghanmi. Quant au second, la littérature y est très récente. Elle est représentée notamment par deux romanciers. Il s'agit d'Ahmad Ibrahim al-Faqih et d'Ibrahim al-Kûni.

II. Emergence de *tullist* : relation du genre avec la tradition orale

Présenter un aperçu sur les principaux genres de la prose kabyle orale nous semble être un impératif pour mieux comprendre la naissance des nouvelles formes génériques dont le genre de *tullist* fait partie intégrante. En effet, l'hypothèse de l'évolution des genres de la littérature traditionnelle orale vers le genre de *tullist* est très plausible. D'abord, par le recours des auteurs à la dénomination de leurs textes par les désignations génériques issues de la tradition orale. (Voir le prochain titre). De plus, le genre de *tullist* s'apparente à d'autres genres traditionnels oraux par un ensemble de caractéristique comme la vraisemblance qu'il partage avec *Tadyant*, ou encore la structure narrative avec *tamacahut*. A ce propos Mohand Akli Hadadou suggère que la nouvelle en kabyle soit une évolution de *taqsiṭ*, au sens de récit bref. Il déclare qu' : « *Aujourd'hui avec le passage à l'écrit, et sous l'influence de littératures étrangères notamment française, taqsiṭ évolue vers la nouvelle, au sens de récit court qu'on lui donne aujourd'hui.* »⁸¹

II.1. La prose narrative : avant et après l'avènement de l'écriture

La pénibilité de la classification des genres réside d'abord dans la manière par laquelle sont appréhendés les genres oraux de la littérature kabyle, par les premiers collecteurs et transpositeurs étrangers. Une tendance à la confrontation et à la transposition

⁸⁰TOELLE Heidi et ZAKHARIA Katia, Op.cit., p. 357

⁸¹ HADDADOU Mohand Akli, *Introduction à la littérature berbère. Suivi d'une introduction à la littérature kabyle*, Alger, HCA, 2009, p.153

de ces genres avec ceux de la littérature occidentale est perceptible, du moins, au niveau de la dénomination des genres, sans évoquer les critères qu'ils ont usité pour inscrire les textes dans ces mêmes catégories génériques. Ces critères ne correspondent pas forcément à la réalité littéraire orale kabyle. Nous proposons à titre illustratif la position d'Henri Basset envers la littérature berbère où les jugements de valeurs dominant son Essai. A propos de la prose orale qu'il considère comme transmise de bouche à oreille sans nul effort de création, il écrit : « *Il paraît inadmissible aux berbères, comme aux primitifs même au demi-civilisés, que celui qui récite une œuvre d'imagination puisse la tirer de son propre fond* ». ⁸² Ces jugements péjoratifs résonnent plus rudes pour la poésie : « *Tous ces poèmes encore inédits [des poèmes glorifiant, pour a pluparts le prophète] Nous pouvons supposer pourtant qu'ils ne présentent pas une très grande originalité ni de pensée ni d'expression ; la poésie religieuse est chez les Berbères la plus faibles de toutes ; elle se traîne à la suite de nombreux modèles arabes [...]* ». ⁸³

Le même dénigrement est également prononcé pour cette littérature par A. Hanoteau : « *Il est à peine besoin de dire qu'on ne doit pas s'attendre à rencontrer chez eux une littérature rappelant, même de loin, celle des nations civilisées [...]. Les femmes fournissent un large contingent à cette littérature toute primitive* » ⁸⁴

La remise en cause des méthodes et des approches des étrangers autour de la littérature et de la société kabyles est apparue avec les écrits de la première élite autochtone, dont faisait partie Boulifa. Cet auteur s'est insurgé contre les interprétations émises par le général Hanoteau, anthropologue français, dans son ouvrage : *Poésies populaires de la Kabylie de Djurdjura*, sur la société kabyle. Outre Boulifa, nous avons également Mouloud Mammeri qui était sensible à la démarche des premiers chercheurs étrangers dans le domaine berbère ayant dépouillé les genres oraux de toute leur esthétique. Le dénigrement et les jugements de valeur portés à l'égard la littérature orale berbère par les critiques étrangères, baisesaient, plus ou moins, les recherches qui se sont focalisées sur des corpus collectés et transcrits à leurs grés.

De surcroît, avant l'avènement de l'écriture, la configuration de la prose kabyle orale traditionnelle était représentée essentiellement par *Tamacahut*, et d'autres récits brefs dont la dénomination est aussi problématique. Daniella Merolla résume les différentes

⁸²BASSET Henri, *Essai sur la littérature des berbères*, Paris, Ibis Press, 2007, p.78

⁸³ Idem, p.55

⁸⁴ HANOTEAU Adolphe, *Poésies populaires de la Kabylie de Djurdjura*, Paris, Imprimerie Impériale, 1867, (Préface), cité par CHAKER Salem, « Une tradition de résistance et de lutte : la poésie berbère kabyle, un parcours poétiques » in *Revue des mondes musulmans et de la méditerranée*, n°51, 1989, p.13

dénominations des genres narratifs oraux kabyles à partir des premières études et recueils réalisés dans ce domaine. Elle cite, donc : *Taqsiṭ* et *tamacahut* (Basset 1920, Mammeri 1980, Dallet/Fichiers), *Tahkayt* (Zellal 1964), *Taḥkayt* (Dallet 1982), *Tamεayt* (Fichier périodique 1976), *Tadyant* (Laoust-Chantréaux 1939-1990) *Tahadjis* (*taḥadis*) et *Akulas* (Frobénius 1921)

La diversité de la terminologie et la définition des limites d'un genre posent problème même dans le système générique de la prose narrative traditionnelle. En examinant la nomenclature des dénominations des genres narratifs traditionnels, nous remarquons d'une part, qu'une seule désignation générique recouvre plusieurs genres, à titre d'exemple ; *taḥkayt* qui renvoie à la fois au conte, à la fable, à la légende, à l'histoire drôle et au récit historique. D'autre part, diverses dénominations renvoient à un seul genre comme c'est le cas de *tamacahut*, de *tanfust*, de *tamεayt* et de *taḥkayt* servant à désigner le conte.

Dans son étude, Daniella Merolla se base dans la définition des genres narratifs oraux sur deux principes. Le premier consiste à définir ces genres par rapport à la typologie française et européenne. Le second revient à vérifier l'existence de genres similaires dans l'aire berbérophone. L'auteure soulève le problème de la diversité des dénominations des genres qui accentuent la pénibilité de leur classification. Elle explique les différents critères analysés par Paulette Galand-Pernet où elle considère que les critères de la forme et du contenu ne sont pas fiables (ou du moins, à eux seuls) dans la définition et la classification des genres narratifs oraux, vu que ; *tamacahut* et *taqsiṭ* apparaissent sous forme de prose et de poème. Elle exclut, également, d'autres critères à savoir le contenu de ces genres, leurs thématiques, leurs personnages et les événements racontés. Cependant, elle expose deux critères qu'elle estime opérationnels dans la classification générique de la prose narrative orale, que Paulette Galand Pernet et Abdellah Bounfour ont travaillée dans leur étude. Le premier est d'ordre formel où elle distingue des « récits à formules » et des « récits sans formules ». Le second est situationnel, lié à la situation de performance en terme spatial et social.

L'arrivée de l'écriture dans la littérature kabyle a engendré une nouvelle typologie de cette littérature. Nous avons, d'une part, une littérature transcrite, et d'autre part, une littérature écrite de création. La première est relative à la collecte de la littérature orale traditionnelle entamée au milieu du XIX siècle par les ethnographes étrangers : les

administrateurs et militaires français et les missionnaires religieux. Par la suite, cette activité a intéressé les berbérissants et les militants autochtones, à l'image de Boulifa, de Ben Seddira, de Feraoun, etc. Un intérêt qui continue d'être alimenté à ce jour.

Le volume important du corpus de la littérature orale qui est transcrit reflète une volonté de passer de l'oralité vers l'écriture. L'intervention de l'écriture dans la littérature kabyle (et berbère en générale) ne s'est pas limitée à la délocalisation graphique et/ ou linguistique de cette littérature, mais elle l'a engagée dans une voie de la création littéraire. Il s'agit du second type de littérature engendré par l'avènement de l'écriture : une littérature écrite de création.

Cette dernière est apparue à partir de la fin du XIX siècle. Il est pertinent de préciser que pendant cette époque, les écrits créatifs de Si Amer Said Boulifa et de Cid Kaoui, cités par D. Abrous⁸⁵, n'étaient que des textes ethnographiques destinés à l'enseignement. Autrement dit, les textes proprement littéraires (de prose) n'ont été produits qu'au milieu du XX siècle avec les écrits de Bélaïd At Ali publiés à titre posthume en 1963, dans un ouvrage intitulé *Les cahiers de Bélaïd où la Kabylie d'antan*⁸⁶.

La littérature écrite de création peut être scindée à son tour en trois catégories selon la voie qu'elle emprunte. La première est une littérature écrite de création par voie de renouvellement du fond littéraire traditionnel. La création littéraire d'expression kabyle n'a pas opéré une rupture définitive avec la littérature orale traditionnelle. La réappropriation de cette dernière avec de nouvelles stratégies d'écriture et de nouvelles poétiques est l'une des caractéristiques majeures de l'écriture des auteurs d'expression kabyle qui créent de nouveaux textes. Cette relation de la néo-littérature avec la littérature traditionnelle se traduit de différentes manières. Chaque auteur a sa propre façon de puiser de ce fond traditionnel et de le remodeler de sorte à lui assigner une nouvelle apparence ou une nouvelle existence. A ce propos, Daniela Merolla précise le rôle de la tradition populaire (orale) dans la création écrite : « [...] *Les traditions populaires sont collectées parce qu'elles expriment cet esprit collectif, tandis que la création savante (écrite) doit trouver sa 'vraie' source d'inspiration dans la tradition populaire (orale)* ».

⁸⁵Cf. ABROUS Dehbia, « Kabylie : Littérature », *Encyclopédie berbère* [En ligne], 26 | 2004, document K17, mis en ligne le 01 juin 2011, consulté le 14 décembre 2020. URL: <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/1434>; DOI: <https://doi.org/10.4000/encyclopedieberbere.1434>.

⁸⁶DALLET Jean-Marie et DEGEZELLE Jean-Louis (éds.), *Les cahiers de Bélaïd où la Kabylie d'antan*, Fort-National, FDB, 1963.

L'auteur qui représente la littérature kabyle écrite de création et spécialement, celle fondée sur le renouvellement de la littérature orale, est bien Belaid At Ali. Les études littéraires confirment, à l'unanimité, que la réécriture de Bélaïd At Ali des textes de l'oralité traditionnelle, prévue au départ comme simple transcription des textes oraux, marque le début de la création littéraire kabyle. Après Bélaïd At Ali, plusieurs écrivains fécondent leurs textes en se référant aux textes (et aux genres) du fond traditionnel. Nous illustrons ceci, entre autres, avec les *tullisin* de Kamal Bouamara, d'Amar Mezdad, etc. et les romans kabyles truffés de proverbes, de contes, de légendes, etc.

Concernant la seconde catégorie, elle est une littérature écrite de création par voie de traduction et d'adaptation. Les auteurs kabyles se sont investis dans la traduction et l'adaptation d'œuvres algériennes et étrangères. Cette pratique est née durant les années soixante-dix avec les adaptations de Mohia qui marquent, également, la naissance du théâtre kabyle (adaptation de Molière, de Brecht, etc.) suivis d'autres écrits touchant au genre de la nouvelle (à titre d'exemple, Tchekov s teqbaylit de Mohand Ait Ighil) et au roman (le fils du pauvre de Mouloud Feraoun).

Quant à la troisième, elle concerne la littérature écrite de création proprement dite. Il n'existe pas, réellement, d'œuvres littéraires autonomes qui ne citent pas explicitement ou implicitement une œuvre antérieure. L'expression « création proprement dite » est employée pour se distancier des deux autres catégories. Autrement dit, nous entendons par cette expression, les œuvres n'ayant pas été créées par voie d'adaptation/traduction ou par le biais d'une réécriture du fond littéraire traditionnel. Cette catégorie de littérature écrite est la plus dominante dans le champ littéraire kabyle.

La réalisation de cet aperçu de la prose littéraire kabyle n'est qu'un essai ou une tentative qui est loin d'être exhaustive. Son élaboration vise à permettre une discussion autour du genre de *tullist* afin de situer la naissance de nouvelles formes littéraires. Autrement dit, un travail colossal doit être investi, ne serait-ce que sur les genres oraux kabyles, en se positionnant sur deux axes, synchronique et diachronique, en passant obligatoirement par toutes les études ayant évoqué, de manière détaillée ou furtive, cette question des genres, afin de différencier, nuancer, etc. toutes les opinions scientifiques. Il faudra, suite à cela, s'atteler au dépouillement des corpus et à l'exploration du terrain. L'objectif de ce brossage, rappelons-le, est, donc, de situer la naissance des nouvelles formes littéraires.

II.2. Le genre de *Tullist* : question de terminologie

La pénibilité de la tâche de définition des genres littéraire berbères ne concerne pas uniquement les genres oraux, mais elle paraît d'autant plus complexe pour les nouveaux genres. D'abord, en raison de leur caractère nouveau, comme leur nom l'indique, par rapport à la configuration générique de la littérature berbère à tradition orale. Ces nouveaux genres, dont fait partie *Tullist*, sont perçus dans le champ littéraire kabyle sous deux optiques. D'une part, ils sont considérés comme des genres « importés » des littératures avoisinantes, notamment occidentales. D'autres part, en examinant la poétique de ces nouveaux genres berbères, nous remarquons que certains textes sont imprégnés de traces de la tradition orale ce qui nous laisse envisager la possibilité que ces genres, dits nouveaux, puissent préexister, bien avant qu'une terminologie leur soit attribuée. Les écrits de Bélaïd At-Ali en constituent le meilleur exemple.

Toute tentative de définition d'un genre littéraire requiert une discussion autour de la terminologie par laquelle il est identifié. Pour le cas de *tullist*, il est impératif d'exploiter un corpus de textes berbères portant cette étiquette générique. Pour montrer les différentes désignations génériques attribuées à ce genre littéraire berbère, nous nous sommes focalisés principalement sur les éléments paratextuels de *Tullist* ou des *Tullisin* publiée (s) tout en tenant compte, également, de quelques indications textuelles dans lesquelles les auteurs ont qualifié leur récit par le biais d'autres dénominations génériques. Nous avons inventorié la terminologie suivante :

2.1. *Tullist* (*Tullisin*) / *Tullizt* (*Tullizin*)

La première apparition du mot, comme terme spécifique désignant le genre de la nouvelle en langue amazighe, est attestée dans *l'Amawal n tmaziɣt tatrart*, en 1973⁸⁷. Le terme y est apparu sous la forme *Tullizt* dont la racine, conformément à une indication ultérieure, est LZ⁸⁸. Toutefois, la forme originale de cette dernière serait fort probablement LS ; la sonorisation de la seconde radicale de la racine serait une adaptation morphologique.

La racine LS est attestée dans plusieurs variétés berbères. Les usages sémantiques traditionnels de cette racine gravitent autour du sens basique de la répétition.

⁸⁷Voir AMEZIANE Amar et SALHI Mohand Akli, « *Tullist* kabyle : réflexions préliminaires sur le corpus », *La problématique des genres littéraires amazighes: définitions, dénominations et classifications, Actes du 3^{ème} colloque international*, Université de Bouira, 2014, pp.114-120.

⁸⁸ Voir *Amawal n tmaziɣt tatrart* (Lexique de berbère moderne), CNRPH, 2008, p. 120. Cette version est augmentée par un index de racines.

Concrètement, cette base sémantique se réalise avec les idées de « recommencement », de « reprise », d'« itération », de « remaniement », de « révision ». Pour le kabyle, les dérivés proposés par Jean-Marie Dallet sont : « *ales, yettales, yules, ur yulis, -allus, tulsin* » qui signifient: « Recommencer, reprendre, inaugurer, une nouvelle série, période », le verbe « *yesnales* » traduit le sens de répéter comme dans la phrase « *yesnales-as kra nehḍer.* » (Il lui a répété ce que nous avons dit). Quant au substantif « *Allus (wa)* », il signifie « Recommencement » d'où l'expression indiquée par Dallet « *Iger n Wallus* » dans le sens de « champ où l'on fait un deuxième labour »⁸⁹. Charles de Foucauld énumère, pour le touareg de l'Aheggar, les dérivés suivants: « *ales, ioulës, ioulââs, iales, our ioulis* »⁹⁰. Mêmes manifestations sémantiques chez les Touaregs du Mali⁹¹. On y insiste sur la notion de « répéter », de « recommencement » et de « refaire » encore une nouvelle fois la même action déjà faite (par une personne, un animal). L'acte de répéter, de recommencer et/ou de refaire peut concerner une action, un évènement, un état et/ou un comportement. De leur côté, tout en mentionnant les sens indiqués plus haut, les auteurs du *Dictionnaire Touareg – Français (Niger)*⁹² indiquent que cette racine véhicule aussi le sens de rapporter une parole : *ālas/ ālasān* « fait de rapporter constamment (les paroles) ».

Un sème de cette racine en relation plus explicite avec la narration est signalé, en mozabite et en ouargli, par Jean Delheure. Ce dernier inventorie, pour le parler des Mozabites, les termes suivants : « *ales : yules, wel yulis ; yettales, wal yettiles, wal ttales ; -allas (wa-)* ». Ces dérivés traduisent le sens de « raconter » ainsi que l'illustrent ces deux exemples : « *Ttalsən middən* » (*les gens racontent*) et « *Iɛawed-as allas n wani ṣaṛən* » (*Il lui raconta de nouveau ce qui était arrivé*)⁹³. L'auteur illustre, également, cela par un extrait d'un conte avec ce passage : « *ṣwan ɣəl yiggən uṣəllid yəlla yəttwaləs dima iəəddəl* » (ils partirent trouver un roi au sujet duquel on raconte qu'il était toujours juste). Le même Delheure donne également, pour le parler d'Ouargla, les indications suivantes : « *yuləs, u yulis ; yəttaləs, u yəttiləs ; -allas (wa-)* » auxquelles il attribue les sens de rapporter, de répéter et de raconter⁹⁴.

⁸⁹DALLET Jean Marie, *Dictionnaire kabyle français. Parlers des Ait Mangellat*. Algérie, SELAF, Paris, 1982, p. 464

⁹⁰FOUCAULD Charles, *Dictionnaire touareg-français. Dialecte de l'Aheggar*, Tome 3, Paris, Ed. L'Harmattan, 2005, p.1120-1121.

⁹¹HEATH Jeffrey, *Dictionnaire touareg du Mali*, Karthala, Paris, p.384.

⁹²Prasse Karl-G, Alojaly Ghoubeïd, Mohamed Ghabdouane, *Dictionnaire Touareg – Français*. A-L, Museum Tusulanum Press, Copenhagen, pp. 494-495.

⁹³DELHEURE Jean, *Ağraw n yiwalen tumzabt d t-tefransist. Dictionnaire mozabite-français*, 1984, SELAF, Paris, p. 108.

⁹⁴DELHEURE Jean, *Agerraw n iwalen tegregrent – taṣumit. Dictionnaire Ouargli – français*, Selaf, Paris, p. 172.

Jusqu'ici, la racine LZ/LS ainsi que ses dérivés convergent tous autour du sens de « la répétition », du « recommencement », de « reprise » et de « rapporter ». Ce n'est qu'avec le parler de Ghadamès et le parler chleuh que l'étiquette générique de *tullist* apparaît dans des genres littéraires traditionnels.

Dans le parler de Ghadamès, Lanfry signale le terme *Tullist* avec la forme *tullist*. Cette dernière forme a deux variantes : « *tullizt* » / « *tullizin* », « *tulliss* ». Ces termes sont donnés dans le sens de conte et histoire. Ils sont récurrents dans la « formule-cliché par quoi se termine un conte, un récit imaginaire » dans l'exemple : « *Teqqa tulliss, wel teqqi rreħmat en-Rebbi ! Finie l'histoire ! Que ne finisse pas la miséricorde de Dieu !* ». Quant à une histoire vraie, elle est désignée par le terme « *taħubbiṛt* » ou « *elħikayet* »⁹⁵.

Par ailleurs, on atteste chez les Chleuhs, l'existence d'un type de texte appelé *tallast*. Paulette Galand-Pernet note, à ce sujet, qu'« *on peut compléter le panorama des termes chleuh pour ummiy, tallast et tanfust, mentionnés par Bounfour (1994, sans textes)* ». ⁹⁶ La dénomination de ce genre oral est expliquée par Bounfour comme étant un type de nourriture et que, par extension de sens, il a fini probablement par désigner le genre narré après ce moment de repas. Bounfour écrit, à ce propos, que « *dans la tachelihit, on trouve un terme très proche de celui de touareg, ummiy (plur. ummiyn), mais aussi tallast (plur. tallasin). [Ces deux termes] renvoient à la nourriture : ummiy 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 de soir pour accompagner les enfants dans leur sommeil ?* ». ⁹⁷ Cette indication est confirmée dans le *Dictionnaire général de la langue amazighe. Amazigh – français – arabe*. On peut y trouver le terme *tallast* dans le sens d'histoire, *tallast tamakunt* dans le sens conte merveilleux⁹⁸.

A travers ce bref aperçu sur l'étymologie de « *Tullist-tullizt* », plusieurs liens avec la tradition peuvent être repérés. Le lien le plus apparent est d'ordre morpho-lexical avec des termes anciens (*tallast, tullist, tullizt, tulliss*). Tiré de la racine LS, les promoteurs de l'*Amawal n tmaziṛt tatrart* ont opté pour la forme *tullizt*. Le second lien qui peut être distingué est d'ordre sémantique. Ce terme désignant traditionnellement (là où l'une de ses variantes morphologiques apparaît) conte ou plus généralement histoire, est en relation étroite aussi bien avec l'acte de la narration (le sème de raconter, le sème de rapporter)

⁹⁵ LANFRY Jacques, *Ghadames II. Glossaire. Parler des At waziten*, p.189.

⁹⁶ BOUNFOUR Abdellah et MEROLLA Daniela, *Le conte berbère, Encyclopédie Berbère*, n°14, Aix-en-Provence, Edisud, 1994, pp. 2081-2088. cité par MEROLLA Daniela, *De l'art de la narration tamazight (berbère) 200 ans d'études : état des lieux et perspectives*, Editions Peeters, Paris-Louvain, 2006, p.105

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ *Dictionnaire général de la langue amazighe. Amazigh – français – arabe*, IRCAM, Rabat, 2017, p. 547.

qu'avec la catégorisation générique. Là, on notera que traditionnellement les termes *tullist* / *tullizt* se réfèrent invariablement à conte ou à histoire imaginée par opposition à *taxubbirt* ou *elḥikayet* dans le parler de Ghadamès. De même que *tallast*, dans l'espace chleuh, désigne le récit dont le merveilleux est l'élément définitoire. Ces termes, dans leur variation formelle, ont connu une tendance à la stabilité morphologique qui est *tullizt* (dans l'espace kabyle). Cette appellation (qui prend, par la suite, la forme « *tullist* ») a connu une extension de sens pour signifier un genre de textes narratifs équivalent à celui de nouvelle en français.

Par ailleurs, l'emploi de cette étiquette générique de *Tullist/Tullizt*, *Tullisin/Tullizin*⁹⁹ dans la publication de ce genre littéraire se décline en deux pratiques différentes. La première est relative aux parutions de textes de manière isolée dans des revues, des quotidiens et sur internet. C'est dans les revues¹⁰⁰ et les journaux¹⁰¹ que ce genre littéraire a connu son émergence¹⁰². Selon Ameziane Amar et Salhi Mohand Akli, le premier¹⁰³ texte publié seul et portant cette désignation générique de *Tullist* est paru « au début des années quatre-vingt, dans le texte « *Ablaḍ* » de Muh Bilek, paru dans la revue *Tisuraf* »¹⁰⁴. Désormais, le genre *Tullist* connaît une édition florissante dans les sites électroniques¹⁰⁵. Nous citons, notamment, la revue Ayamun.com, lulu.com, imyura.net, etc.

Quant à la seconde pratique, elle concerne celle des recueils pouvant être constitués de *tullisin* uniquement¹⁰⁶ ou composés de *tullisin* et d'autres textes sans préciser leur

⁹⁹ Désormais, en observant l'inventaire que nous avons essayé d'esquisser, le genre de la nouvelle en kabyle est répandu sous le nom de *Tullist/ Tullisin*. (avec un « s »)

¹⁰⁰ Nous citons, notamment, les premières revues qui ont connu la publication de *Tullist*. Il s'agit de *Tisuraf* dans le N°6 et N°7, avec les deux textes « *Ablaḍ* » et « *Timlilit* » de BILEK Mohend, *Izen Amaziy* avec le texte « *Aneznaz n yiḍes* » de AHMED ZAID Yidir, paru en 1994 dans le N°3. Le même auteur a publié dans le numéro 10 de la revue *Azul*, le texte « *Ussan yezzifen* » en 1995. Il y a aussi d'autres revues comme *Asirem* et *Tidmi tamirant*. Voir SALHI Mohand Akli, « La nouvelle littérature kabyle et ses rapports à l'oralité traditionnelle », *Actes du colloque international. La littérature amazighe. Oralité et écriture. Spécificités et perspectives*, KICH Aziz (dir.), Rabat, 2004, pp. 103-121. Avec l'arrivée des années 2000, il y a eu création par le HCA de la revue *Timmuzya*, par la suite la revue *Tamaziyt tura* qui se sont investies amplement dans la publication de ce genre littéraire en kabyle.

¹⁰¹ Nous pensons, notamment, à *Izuran/ racines* (cité par SALHI M. A. Op.cit.) et *La Dépêche de Kabylie* qui réserve depuis longtemps quelques colonnes pour la publication des *Tullisin*.

¹⁰² Nous ne considérons, ici, que les textes portant l'étiquette générique de *tullist*.

¹⁰³ C'est le premier texte qui porte l'étiquette générique de *tullist*. Autrement dit, la première *tullist* remonte aux années quarante avec les écrits de Bélaïd At Ali. Quelques textes de cet auteur sont qualifiés de *tullist*, aujourd'hui, par la critique littéraire. Ils n'ont pas été désignés ainsi, ni par l'auteur ni par les éditeurs des *Cahiers de Bélaïd ou la Kabylie d'antan*.

¹⁰⁴ AMEZIANE Amer et SALHI Mohand Akli, Op.cit.

¹⁰⁵ Les sites internet ont redonné un nouveau souffle à la publication des *Tullisin* et à tous les genres de la littérature berbère. Nous avons réservé un travail sur l'édition du genre de *Tullist* dans lequel nous avons essayé d'inventorier les publications numériques (Voir Chapitre II : Bibliométrie et socialisation de *tullist*).

¹⁰⁶ C'est le cas de la majorité des recueils publiés. Nous citons, à titre d'exemples, les recueils d'AIT IGHIL Mohand, de BOUAMARA Kamal, de MEZDAD Amar, de ZIMU Mourad, etc.

généricité¹⁰⁷. Le nombre de recueils de *Tullisin* publiés à partir de 1998 (depuis la parution du premier recueil portant la désignation paratextuelle de *Tullisin*, de Kamal Bouamara) est en nette croissance.¹⁰⁸ La présentation de la mention générique est différente au sein de ces recueils. Toutefois, elles convergent vers l'emploi du terme *Tullisin* et rarement *Tullizin*. Nous enregistrons la présence de deux formes où la catégorisation générique suit directement le titre.

1. La catégorisation générique est formulée en un seul mot « tullisin/tullizin »
 - mis entre parenthèse¹⁰⁹, titre + (*Tullisin /tullizin*). Le cas des recueils de Mohand Ait Ighil : *Allen n tayri (Tullizin)*, *Atlanta (Tullizin)*, *Tchekhov s teqbaylit (Tullizin)*
 - ou sans parenthèses, titre + (*Tullisin /tullizin*). Nous citons à titre d'exemple : *Nekkni d wiyiḍ. Tullisin*, *Timsirin n yiḍ. Tullisin*, *Lğerrat. Tullizin*.
2. La catégorisation générique est formulée sous forme de phrase, c'est-à-dire : Titre + *Tullisin + nniḍen*¹¹⁰ : *Tuyalin d tullizin nniḍen*, *Tikli d tullizin nniḍen*. Ou bien Titre + *Tullisin + iḍrisen nniḍen* : *Ger zik d tura, Tullisin d yeḍrisen nniḍen*.

Néanmoins, aucune référence générique, concernant *tullist/tullisin* ou *tullizt/tullizin* n'est attribuée au recueil *Akli unḡif* d'Ouslimani Remdane. Toutefois, il est désigné ainsi dans le catalogue des publications du HCA où il a été édité en 2006.

En restant dans le niveau paratextuel, d'autres désignations du genre *Tullist* sont présentes dans les préfaces et les introductions de certains recueils de *Tullisin*, à l'image du terme « *Tadlist* », et paradoxalement, l'emploi du terme « *Ungal* ». Nous citons, à cet effet, tous les recueils de Mohand Ait Ighil dont la catégorisation générique est « *Tullisin* », mentionnée entre parenthèse après le titre. Toutefois, l'auteur qualifie ses écrits d'« *Ungal* » qui correspond dans la littérature occidentale au roman. « *Ungal-a yeffe-y-d*

¹⁰⁷ Désignés par l'expression «d yeḍrisen nniḍen » soit (et les autres textes)

¹⁰⁸ Nous proposons un panorama de l'édition de *Tullist*, aussi lacunaire soit-il. Il permettra une certaine visibilité de ce genre dans le champ littéraire kabyle.

¹⁰⁹ Peut-on considérer la mise en parenthèse de la catégorisation générique comme une certaine réserve que l'auteur ou l'éditeur auraient émise à l'égard de la généricité des textes composant le recueil ? Sinon, comment peut-on justifier la présence de ces signes typographiques dans le titre d'un ouvrage ?

¹¹⁰ La présence du mot "nniḍen" dans les deux formes présentées en haut peut présenter, à notre avis, deux sens. Le premier est employé pour désigner la présence d'autres *Tullisin* dans le recueil. (Un titre d'une *Tullist*, ou un titre proposé au recueil plus les autres *tullisin*). Par exemple : *Tuyalin d tullisin niḍen* ou *Nekkni d wiyiḍ d tullisin nniḍen*. Quant au deuxième sens, il est lié aux autres textes figurant dans le recueil dont la catégorie générique ne serait pas celle de *Tullist* mais autre (sans précision générique). C'est le cas par exemple de *Ger zik d tura. Tullisin d yeḍrisen nniḍen*. Nous notons dans certains recueils la présence de quelques textes autres que *tullist* mais sans indication dans la partie paratextuelle. Le cas par exemple de AIT IGHIL Mohand qui introduit dans *Tchekhov s teqbaylit (Tullizin)* une pièce de théâtre mais sans l'évoquer dans le titre de son recueil.

ilmend umaray »¹¹¹ ainsi que dans l'extrait suivant : « *Tanmirt i kra n win i d-yefkan afus akken ungal-a a d-yeffeɣ* »¹¹² et aussi « *Tanmirt i kra n win i d-imudden afus akken ungal ad d-yettwasizreg* »¹¹³. L'auteur veut probablement signifier par le terme « Ungal », le livre, à la manière d'Amer Mezdad qui a utilisé dans la deuxième page de couverture de son recueil « Tadlist » « *Tadlist-a teffeɣ-d i ddemma n bab-is* »¹¹⁴

2.2. Tullist et les dénominations narratives traditionnelles : *Tadyant*, *taqsiɛ* et *tamacahut*

Il est évident d'admettre, à présent, toute la difficulté à élaborer une terminologie générique des textes littéraires kabyles. Pour le cas de *Tullist*, certains écrivains sont conscients de cette entrave, notamment les spécialistes de la critique littéraire¹¹⁵. Cependant, malgré qu'ils aient opté pour le terme *Tullisin*, ils recourent aussi à d'autres termes répandus dans la tradition orale pour qualifier quelques textes de leur recueil. Nous pensons, entre autres, à Kamal Bouamara et Said Chemakh qui recourent dans les intitulés de leurs récits aux termes *Tadyant* et *Taqsiɛ*. Il est question du texte « *Taqsiɛ n Eziz d Ezizu* » et le texte « *Tadyant n mmi-s Uciban* ».

En restant au niveau des titres, nous avons aussi rencontré une nouvelle procédure d'identification de l'architexte. Elle consiste à qualifier indirectement les textes de *Tullisin*. Nous citons, à titre d'exemple, le titre *Tigi mačči d timucuha* de Djidji Nait¹¹⁶. L'auteure désigne le genre de ses textes en employant la négation. Elle précise que ses textes ne sont pas des contes, sans pour autant les identifier dans une catégorie générique particulière¹¹⁷. Peut-on considérer le fait de ne pas assigner une catégorie générique au texte, comme une réserve de la part de l'auteure ? Le flou terminologique s'accroît aussi lorsque nous rencontrons un nouveau procédé de création terminologique, le cas de *Tullistmezgunt* de

¹¹¹ AIT IGHIL Mohand, *Tchekhov s teqbaylit (Tullizin)*, Edition à compte d'auteur, Septembre 2003.

¹¹² Idem, p. VII

¹¹³ AIT IGHIL Mohand, *Allen n tayri (Tullizin)*, Tidukkla tadelsant tamaziɣt n Bgayet, [1999].

¹¹⁴ MEZDAD Amer, *Tuɣalin d tullizin nniɛden*, à compte d'auteur, 2003.

¹¹⁵ Cela ne veut pas dire que seuls les critiques littéraires-nouvellistes sont conscients de cette problématique du genre mais qu'ils sont plus sensibles à la question contrairement aux autres nouvelles ayant un profil autre.

¹¹⁶ Paru à l'édition Lulu.com en 2015.

¹¹⁷ Il est possible, aussi, que l'auteure soit consciente du choix de son titre. Elle explique que ces textes ne sont pas des contes, pour les distinguer, peut-être, de ses autres écrits qui s'inscrivent dans le genre du conte. L'auteur a déjà publié une traduction d'un conte de Yura John Burningham, *Fettiweɣ* et un autre conte des frères Grimm, intitulé *Melladfel* (Blanche neige), parus dans les éditions Lulu.com.

Said At Maamar. Ce dernier avait qualifié son texte *Tawerlellit*, paru aux éditions lulu.com en 2014, en usant d'une dénomination issue des deux genres *Tullist* et *Amezgun*.

Outre ces éléments paratextuels ou titrologiques qui laissent apparaître ces cachets génériques, nous enregistrons d'autres données textuelles où figurent les désignations de *Taqsiṭ*, *Tadyant* mais aussi de *Tamacahut*. Nous citons, à titre d'exemples, quelques extraits des récits de Said Chemakh :

- « *Ladya aḥal aya ur zriy ara Taninna : Aḥal d aseggas segmi teḍra tmacahut-a*¹¹⁸ »

- « *Tadyant d tin yeḍran d yiwen n urgaz, deg yiwet n taddart ur d-iban yisem-is* »¹¹⁹

- « (...) ur t-id-ttaddren ara medden deg waṭas n *tmucuha*, maca ḥala deg yiwet (...) »¹²⁰

- « *Tadyant-agi i d-iteddun (...) iyi-d-tenna yemma tadyant n mmi-s uciban (...)* »¹²¹

- « *Taqsiṭ n Weemer mačči am tid n tezyiwin-is d tamacahut n umeḃun, tessendaf ulawen n wid i as-yeslan. Amek i teḍra?* »¹²²

- « *D tmucuha am tigi i iḥemmel Yidir At Wakli acku ttcabint yer tid i as-yeḍran* »¹²³

Certes les termes *tadyant*, *taqsiṭ*, *tamacahut* qui ont comme fonction première l'identification générique des textes (autrement dit, ils sont employés pour nommer un genre littéraire) sont, aussi, employés même dans le langage courant, à l'image de « *Teḍra yid-i yiwet n teqsiṭ* » ou bien « *ad awen-d-ḥkuḃ tadyant yeḍran yid-i* ». De même, dans l'exemple « *tamacahut n winna weḥd-s* », cette dénomination n'a pas pour fonction de faire référence au genre, mais elle connote, l'aspect de vraisemblance et du narratif qui caractérise ces genres et le discours que l'interlocuteur produit. C'est dans la même optique que ces termes sont repris dans les *tullisin* citées précédemment.

Néanmoins dans un autre extrait du texte « *Tadukli* » de Malek Houd, l'auteur place le terme « *Taqsiṭ* » comme synonyme de « *Tullizt* »: « *Akka i tettidir tmetti..., ta d taqsiṭ-*

¹¹⁸ A notre sens, l'emploi de ces deux mots : « *teḍra tmacahut-a* » est paradoxal car le conte ne relève pas du réel, ce qui veut dire qu'il ne peut se produire. Mais il est intéressant, aussi, de signaler que le terme « *Tamacahut* » est employé dans le sens « *histoire* ».

¹¹⁹ CHEMAKH Said, « *Laman d leyder* », Op.cit., p.25

¹²⁰ CHEMAKH Said, « *Tadyant n mmi-s Uciban* », Op.cit., p.39

¹²¹ Idem.

¹²² CHEMAKH Said, « *Tuḃalin* », Op.cit., p.50

¹²³ CHEMAKH Said, « *Tizeqqaqin n taddart* », Op.cit., p.68

nniḍen ney d tullizt-nniḍen »¹²⁴ « *Akka i tettidir tmetti..., ta d taqsiṭ-nniḍen ney d tullizt-nniḍen* »

Le débat sur les relations de ce genre, *tullist*, avec ceux de la tradition est intéressant à plus d'un titre. Les écrivains tels que Kamal Bouamara, Amar Mezdad et Djamel Arezki, entre autres, sont conscients de l'activité de réappropriation du fond littéraire traditionnel. Ces auteurs gardent la matière initiale de ces textes, et à l'aide des artifices de l'écriture littéraire, ils engagent leurs (re-) compositions dans une nouvelle voie poétique¹²⁵. D'ailleurs, Djamel Arezki¹²⁶ déclare, dans la préface de son ouvrage, que ses *tullisin* proviennent d'une recomposition des *tiqsidin* que les anciens racontaient. L'auteur a, donc, préservé la substance première de ces textes tout en leurs accordant, avec des techniques d'écriture, une teinte moderne.

Le recours des auteurs kabyles aux termes de *Tamacahut*, *Tadyant* et *Taqsiṭ*, qui constituent bel et bien des catégorisations génériques des genres de la littérature berbère orale, peut confirmer de près ou de loin l'hypothèse d'une évolution des genres narratifs traditionnels vers ce nouveau genre qui est *tullist*,

¹²⁴ HOUD Malek, «Tadukli», *Timsirin n yiḍ. Tullisin*, Tira Editions, Béjaïa, 2008, pp.45-65

¹²⁵ Cf. SALHI Mohand Alli, « La délocalisation des textes oraux. Le cas de deux textes kabyles : Aheddad l-lqalus et taqsiṭ n Aziz d Âzuzu », Op.cit. et AMEZIANE AMEZIANE Amar et SALHI Mohand Akli, Op.cit.

¹²⁶ AREZKI Djamel, *Akal d wawal*, Tira Edition, Béjaïa, 2009, p.7

Chapitre II

Bibliométrie et socialisation de tullist

Appréhender une étude sur un genre littéraire, tel que *tullist*, requiert de porter un regard sur sa production et sa réception. A cet effet, nous tentons d'esquisser dans un premier temps, l'existence de *tullist* dans le champ littéraire, en termes de production. Autrement dit, nous inventorions tous les textes et les recueils constituant ce genre, dans ses différents modes d'édition, de sorte à établir une bibliométrie de *tullist* kabyle. Il est question, dans un deuxième temps, de jeter un œil sur la réception de *tullist* au sein de la critique universitaire, et d'en dégager les tendances les plus apparentes.

I. Existence sur le champ : texte et recueil

La critique littéraire a mis au centre de ses intérêts l'étude du genre *Tullist*, du point de vue textuel, et à degré moindre, d'un point de vue générique. Toutefois, il serait intéressant de signaler que le côté ayant connu le moins d'exploration est bien son côté éditorial. A l'exception d'une étude des deux chercheurs Salhi Mohand Akli et Ameziane Amer intitulée « Tullist kabyle : réflexions préliminaire sur le corpus »¹ où ils ont abordé, en quelques remarques, la constitution du corpus du genre de *tullist*, nous n'enregistrons que quelques rares commentaires de la critique journalistique évaluant l'aspect éditorial du livre d'expression kabyle d'une manière générale.

Afin de rendre compte de l'existence du genre *tullist* dans le champ et l'histoire littéraires kabyles, nous tenterons, dans notre étude, d'esquisser un panorama sur son édition. Pour cela, nous avons tenté d'inventorier toutes les *tullisin* publiées, sous ses deux formes ; soit éditées seules, soit en empruntant la pratique du recueil. Cette esquisse est répartie en deux catégories suivant la nature de l'édition. Dans la première catégorie, il est question des *tullisin* publiées sur des liens électroniques (la cyber-revue *Ayamun*, les sites les plus fréquentés par les écrivains kabyles à savoir *imyura.net*, *lulu.com*, etc.). Quant à la seconde catégorie, elle regroupe tous les textes parus dans les maisons d'édition classiques (c'est-à-dire en version papier), dans les revues et les quotidiens ainsi que les textes primés et les concours organisés pour la promotion de ce genre.

Nous nous sommes, donc, investi dans un travail de fourmi afin d'établir un état des lieux qui rend plus visible cette production. Toutefois, l'exhaustivité de ce travail reste partielle du fait que ; d'une part, certains numéros de revues ayant connu des publications

¹AMEZIANE Amar et de SALHI Mohand Akli, Op.cit.

de *tullisin* sont difficilement repérables et parfois, introuvables. D'autre part, quelques maisons d'édition, si ce n'est pas toutes, ne mettent pas la consultation des catalogues de leurs productions à la disposition des lecteurs. Outre ces entraves citées, la voie de l'autoédition qu'empruntent beaucoup d'écrivains d'expression kabyle, faute d'absence ou de désintérêt des maisons d'édition pour prendre en charge leurs productions, a fait que ces dernières sont inaccessibles. Le constat est de même pour les publications à l'étranger.

La diffusion du genre *tullist* est éparpillée et disloquée, ce qui justifie l'invisibilité de la production de ce genre dans le champ littéraire local (Kabyle) et national (algérien). Lors d'une tentative de recensement des recueils de *tullisin* publiés jusqu'à 2014, Salhi et Ameziane expliquent que « *Tout en rappelant le caractère périphérique de la littérature kabyle et son invisibilité dans le champ littéraire algérien, qui rendent difficile le recensement des publications, on note de point de vue bibliographique, près d'une trentaine de recueils édités* »².

I.1. Naissance de *tullist*: repérage des premiers textes

Le texte de Mohand Bilek, paru en 1980, est le premier à porter la désignation générique de *tullist*. Néanmoins, la critique littéraire atteste que la naissance de *tullist*, voire même des autres genres en prose écrite, à savoir l'*ungal* et l'*amezgun*, remonte à une date antérieure, une quarantaine d'années en arrière. En effet, la critique littéraire attribue à Bélaïd At Ali le statut de premier créateur de prose. Autrement dit, il est le premier romancier en langue kabyle, avec son texte *Lwali n udrar*³. Il est le précurseur de *tullist* avec son texte *Jeddi* et sa réécriture du conte *Tafunast igujilen*. L'auteur est, également, le premier dramaturge ayant écrit un texte scénique intitulé *Afenğal n lqahwa*. Ces écrits, et bien d'autres, ont été édités à titre posthume, en 1963 par J.M. Dallet et J.L. Degezelle sous le titre *Les cahiers de Bélaïd où la Kabylie d'antan*. Cette œuvre littéraire, d'une valeur historique et littéraire inestimable, marque un grand tournant dans le champ littéraire kabyle.

² Idem, p.116.

³Voir SALHI Mohand Akli, « Les voies de modernisation de la prose kabyle », *Actes du colloque international. Tamazight face aux défis de la modernité*, Boumerdès, 2000, pp.244-251.

AMEZIANE Amar, Tradition AMEZIANE Amar, *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, BOUNFOUR Abdellah (dir.), Thèse de Doctorat, Inalco, 2008, AIT OUALI Nesserline, *L'écriture romanesque kabyle d'expression berbère (1946-2014)*, L'Odyssée éditions, Tizi-Ouzou, 2015.

L'intérêt pour *tullist* est notable à partir des années 80, les premières publications ont été prises en charge par les revues qui activaient dans la clandestinité pour la cause berbère. Nous citons, ici, le cas de *Tafsut*, qui servait de « support à la réflexion et aux analyses des intellectuels berbères en matière culturelle pour construire une donnée de fait incontournable et irréversible : une culture berbère autonome et tournée vers l'avenir »⁴. C'est dans le numéro 10 que le genre de *tullist* a connu sa première publication, avec le texte de Mohand Bilek comme nous venons de le signaler. Par ailleurs, le travail d'adaptation et de traduction des nouvelles étrangères est entamé, en 1996, avec la traduction du *Le retour de l'enfant prodigue* d'André Gide par Kamal Bouamara, sous le titre *Tuyalin n uqcic ijahen*. Le même auteur avait signé la naissance de la pratique de publication de *tullisin* en recueil, en 1998, avec son œuvre *Nekkni d wiyid d tullisin nniden*. Après ce premier recueil, Mohand Ait Ighil vient avec une publication de trois recueils de traduction et d'adaptation de nouvelles occidentales, celles du russe Anton Tchekhov sous le titre *Tchekhov s teqbaylit*, et des nouvelles de Pierre Ballemard et Jacques Antoine, dans *Allen n tayri* et *Atlanta*. Nous nous limitons dans ce titre aux premiers textes parus pour ce genre. Nous nous étalerons sur le reste de l'inventaire dans les titres ci-dessous.

I.2. Publication de *tullist* sur les sites électroniques

Les conditions d'édition du livre amazigh dans les maisons classiques sont très handicapantes pour sa promotion. Les quelques rares éditeurs qui accordent leur intérêt aux produits amazighs le font, pour la plupart, par militantisme. La majorité de ces maisons sont siégées à Tizi-Ouzou et Béjaia. Le nombre d'ouvrages qu'elles publient est très pauvre par rapport aux nombre de manuscrits existants. Du coup, les auteurs ont eu recours à un autre type d'édition, qui est l'autoédition sur le net⁵. Cette pratique du web devient une forme de publication de plus en plus exercée à l'échelle mondiale. Concernant le domaine littéraire kabyle, nous notons une remarquable intégration d'écrivains dans ces relais médiatiques. Une publication, de plus en plus intéressante, de la littérature kabyle voit le jour sur les blogs et les réseaux sociaux.

⁴ CHAKER Salem, *Imazighen ass-a*, Alger, Bouchène, 1989-1990, p.32, cité par SINI Cherif, « La promotion du berbère en Algérie », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 219 | 2015, mis en ligne le 01 janvier 2015, consulté le 28 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18183>; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.18183>.

⁵ Les raisons précédentes ne justifient pas à elle seules le recours des auteurs à la production électronique, mais il s'agit, aussi, d'un moyen plus rapide et efficace du point de vue de la réception.

Nous nous focalisons dans notre travail sur l'apparition de *Tullist* sur les sites électroniques les plus fréquentés par les auteurs kabyles. Nous pensons, entre autres, à la cyber-revue *Ayamun*, *Imyura. net*, *Lulu. com* et d'autres publications parues dans d'autres sites.

2.1. *Ayamun* : Cyber-revue au service de la littérature

Ayamun est une cyber-revue parue en mai 2000. Elle fut créée par l'écrivain Amar Mezdad. Elle compte jusqu'à mai 2021, 113 numéros. Cette revue s'intéresse à la publication de tous types de documents relatifs au domaine littéraire, linguistique et culturel berbères. Les documents publiés sont d'une grande variété. Nous notons, notamment, des articles et des interviews d'une valeur remarquable, des textes proprement littéraires, à savoir des poèmes, des pièces de théâtre (amezgun), des extraits d'*ungal*, des *tullisin*, etc. *Ayamun* diffuse des documents déjà publiés, d'autres sont rares voir même inédits. Outre les documents parus dans les 113 numéros, la revue propose, aussi, des téléchargements gratuits des ouvrages sur la société, la civilisation et l'histoire berbères ainsi que d'autres sur la littérature berbère, des dictionnaires et glossaires et un grand fond du *Fichier de Documentation Berbère*, etc.

Afin de dresser un état des lieux des publications de *Tullist* dans cette cyber-revue, nous avons consulté, bien entendu, tous les numéros parus. Nous avons relevé un nombre important de *tullisin* que nous avons essayé de classer en trois catégories. Dans la première catégorie, nous avons répertorié les textes portant la mention générique de « *tullizt* »⁶. Dans la seconde, il s'agit de textes sans la désignation générique de « *Tullist* » mais qui ont été déjà publiés dans un recueil de *tullisin*. Quant à la troisième catégorie, nous avons énuméré les textes qui ne sont pas qualifiés de *tullist*, en plus du fait qu'ils ne sont pas parus, à notre connaissance, dans des recueils de nouvelles. Néanmoins, les textes de cette catégorie peuvent être considérés comme des *tullisin*.

Nous proposons dans les tableaux suivants un inventaire des nouvelles parues dans la revue *Ayamun*.

2.1.1. Les textes qui portent la catégorisation générique de « *Tullist* »

Dans le tableau ci-dessous, nous inventorions une dizaine de textes qualifiés de « *tullizt* ». Trois d'entre eux sont parus en deux parties, c'est-à-dire, dans deux numéros

⁶ Nous remarquons, dans cette cyber-revue, l'emploi du générique « *tullizt* » avec un « z » et non pas avec un « s » : « *tullist* ».

différents. Il s'agit de « Znezla », paru dans le n° 53 et le N°54. Un extrait de ce texte est réédité dans le N°63. « Taṭabaṭaṭa » est publié aussi en deux parties, dans le N°57 et le N°58. Et le texte « Tuffga taneggarut » dans le N°59 et le N°60. Il est intéressant de signaler que les trois nouvelles appartiennent à un seul auteur qui est Mohand Arabe Ait Kaci. L'auteur possède une autre publication en entier dans le N°31, le texte s'intitule « Taddart »

Dans le N°42 et le N°62, Amar Mezdad publie le même texte mais avec deux intitulés différents. Dans un numéro, « Am ueezzi deg tqellaet », dans un autre « Am yiziwec deg waddad ». Arezqi Djamal, Malek Houd, Rabha Aissou et Djamal At Udïe ont publié leur nouvelles intitulées respectivement : « Tayawt urebrab » dans le N°52, « Ddayxa » dans le N°56, « Timerḡiwt » dans le N°85 et « Inig » dans le n°93.

N° de la revue	Auteurs	Le titre et sa catégorisation générique
N°31 Septembre 2007	Mohand Arabe Ait Kaci	« Taddart » <i>tullizt</i>
N°42 Novembre 2009	Amar Mezdad	« Am ueezzi di tqellaet » <i>tullizt</i>
N°52 Juillet 2011	Arezqi Djamal	« Tayawt urebrab » <i>tullizt</i>
N°53 Septembre 2011	Mohand Arabe Ait Kaci	« Znezla » <i>Tullizt</i> , Aḥric 1
N°54 Novembre 2011	Mohand Arabe Ait Kaci	« Znezla » <i>Tullizt</i> , Aḥric 2
N°56 Mars 2012	Malek Houd	« Ddayxa » <i>Tullizt</i> .
N°57 Mai 2012	Mohand Arabe Ait Kaci	« Taṭabaṭaṭa » <i>Tullizt</i> , Aḥric 1
N°58 Juillet 2012	Mohand Arabe Ait Kaci	« Taṭabaṭaṭa » <i>Tullizt</i> , Aḥric 2
N°59 Septembre 2012	Mohand Arabe Ait Kaci	« Tuffga taneggarut » <i>Tullizt</i> , Aḥric 1
N°60 Novembre 2012	Mohand Arabe Ait Kaci	« Tuffga taneggarut » <i>Tullizt</i> , Aḥric 2
N°62 Mars 2013	Amar Mezdad	« Am yiziwec deg waddad », <i>Tullizt</i> .
N°63 Mai 2013	Mohand Arabe Ait Kaci	« Znezla » <i>Tullizt</i> (Tukkist)

N°85 Septembre 2016	Rabha Aissou.	« Timerǧiwt » Tullizt
N°93 Janvier 2018	Djamal At Oudia (At Udie)	«Inig» Tullizt

2.1.2. Les textes extraits des recueils de nouvelles mais qui ne portent pas la désignation générique de *tullist/tullizt*

Dans cet ensemble de textes, nous avons recensés 09 textes qui n'étaient pas désignés par *tullist* (ou *tullizt*), mais qui sont déjà publiés dans des recueils de nouvelles, comme étant des *tullisin*. Pour la plupart des textes, il est mentionné juste après le titre, qu'ils sont extraits d'un recueil de nouvelles « *tukkist seg wammud n tullisin...* » : (Extrait d'un recueil de *tullisin*). Nous citons, donc, « Inebgi n yiḍ-nni » d'Amar Mezdad, désigné comme étant extrait du recueil de *Tuyalin*, « *Tukkist seg Tuyalin. Tullisin, 2003* ». Le texte est paru en deux parties, dans le N°64 et le N°65, et dans le N°23, nous avons une publication d'un extrait de cette nouvelle. Pareil pour les deux autres textes du même auteur : « D tagerfa i ay-tt-igan » paru dans le N°16 et « *Tuyalin* » publié dans le N°17.

La même remarque s'applique pour le texte « D acu i ixeddem Rebbi » d'Arezqi Djamal, extrait du recueil de *tullisin Akal d wawal*. « *Tullizt seg wamud Akal d wawal, Editions Tira, 2009* ». Pour le reste des textes, ils appartiennent à Mohand Ait Ighil. Nous citons « Ccrif d Ccrifa » paru dans le N°5, « *Timlilit deg ssilul* » publié dans le N°13, « *Atlanta* » dans le N°20. Les trois textes ont été extraits des recueils de *tullisin* de Mohand Ait Ighil qui sont déjà publiés, néanmoins, ceci n'a pas été explicité dans ces numéros cités de la revue *Ayamun*. Quant au texte « *Tayaṭ n Si Sliman* », il s'agit de la traduction de la nouvelle d'Alphonse Daudet par Mohand Ait Ighil. Nous présentons ces données dans le tableau suivant :

N° de revue	Auteur	Le titre de <i>tullist</i>
N°5 Mars 2001	Mohand Ait Ighil	« Ccrif d Ccrifa » ⁷ , désigné par le terme « récit », traduction du texte « Le saut dans le vide », L'instant crucial de P. Ballemare.

⁷Le texte est déjà publié dans le recueil de nouvelles *Atlanta. Tullizin* de Mohand Ait Ighil publié en 2000 par l'Association culturelle Amazighe de Bejaia.

N°10 Janvier 2002	Mohand Ait Ighil	« Tayaṭ n Si Sliman » une traduction de « La chèvre de M. Seguin » ⁸ d'Alphonse Daudet.
N°13 Juillet 2002	Mohand Ait Ighil	« Timlilit deg ssilul » ⁹ traduction du texte « Quand l'assassin rencontre sa victime ». Histoire vraies 3 de P. Ballemare et J. Antoine.
N°16 Novembre 2003	Amar Mezdad	« D tagerfa i ay-tt-igan »
N°17 Novembre 2004	Amar Mezdad	« Tuyalin »
N°20 Mars 2005	Mohand Ait Ighil	« Atlanta » ¹⁰
N°23 Mars 2006	Amar Mezdad	« Inebgi n yiḍ-nni »
N°43 Janvier 2010	Arezqi Djamel	« D acu i ixeddem Rebbi »
N°64 Juillet 2013	Amar Mezdad	« Inebgi n yiḍ-nni » Aḥric 1
N°65 Septembre 2013	Amar Mezdad	« Inebgi n yiḍ-nni » Aḥric 2

2.1.3. Les textes de prose qui ne portent pas la désignation de *tullist* mais qui peuvent¹¹ être considérés comme telle

Dans cette catégorie, nous avons enregistré 09 textes de prose qui peuvent être des *tullisin*, vu que leurs auteurs sont connus pour leur écriture de ce genre littéraire. Nous les avons inventoriés dans le tableau ci-dessous. Trois textes sont de Mohand Ait Ighil. Les deux premiers « Afrux ifirelles » et « Temzi d usirem » sont parus dans le même numéro, le N°3. Le troisième texte « Lbabur Skala » est dans le N°61. Deux autres textes sont publiés ensemble dans le N°28, ils appartiennent à un même auteur. Ces textes sont « Agrud bu snat n tyemmatin » et « Targit-iw tayudit » de Djaffar Messaoudi. Le N°50 abrite aussi deux textes de

⁸ Beaucoup de textes d'Alphonse Daudet ont fait l'objet de traductions de beaucoup d'écrivains kabyles. Le même texte a été traduit vers le kabyle par Samir Tighzert, sous le titre « Tayaṭ n Mass Seguin. Tullist », paru dans les éditions Lulu. Com en 2016.

⁹ Le texte est publié pour la première fois dans le recueil *Allen n tayri. Tullizin* de Mohand Ait Ighil, en 1999, par l'Association Culturelle Amazighe de Béjaïa.

¹⁰ La nouvelle « Atlanta » est publiée en 2000 dans le recueil de nouvelles qui porte le même titre que ce texte.

¹¹ Pour confirmer l'identité générique de ces textes, il faut analyser leur poétique.

prose de deux auteurs différents. Il s'agit de « Rrşas » de Djamal Arezqi et « Tamacahut n Burnan bu-texnanasin » de Bu-Xlifa Rabah. Un long texte d'Arezqi Budif intitulé « Uħdiq d wungif » est paru en deux parties dans le N°70 et le N°72.

N° de revue	Auteur	Le titre du texte
N°3 Novembre 2000	Mohand Ait Ighil	1. « Afrux ifirelles » traduction de « L'hirondelle et l'amour ... » de S. Burckar. 2. « Temzi d usirem » traduction d'un texte (sans titre d'origine) de F. Nietzsche
N°28 Mars 2007	Djaffar Messaoudi	1. « Agrud bu snat n tyemmatin », traduction du texte « The baby with two mothers » de Anne De Graaf. 2. « Targit-iw tayudit »
N°50 Mars 2011	1. Djamal Arezqi 2. Bu-Xlifa Rabah	1. « Rrşas » traduction d'un texte (sans titre d'origine) de Rachid Oulebsir. 2. « Tamacahut n Burnan bu-texnanasin »
N°61 Janvier 2013	Mohand Ait Ighil	« Lbabur Skala »
N°70 Juillet 2014	Arezqi Budif	Tukkist seg « Uħdiq d wungif », traduction de « Of Mice and Men » de John Steinbeck. Aħric 1.
N°72 Novembre 2014	Arezqi Budif	Tukkist seg « Uħdiq d wungif », traduction de « Of Mice and Men » de John Steinbeck. Aħric 2

D'après ce regard attentif aux publications de *tullist* dans les 113 numéros de la cyber-revue *Ayamun*, nous avons constaté une prise en charge importante de ce genre littéraire. Nous avons recensé une vingtaine de *tullisin* que nous avons tenté de classer en trois ensembles. Dans le premier, nous avons dix (10) textes portant la mention générique de « *Tullizt* ». Ces textes sont parus dans les numéros suivants : N°31, N°42, N°52,

N°53/N°54, N°56, N°57/N°58, N°59/N°60, N°62 et le N°63. Quant au second ensemble, nous comptons neuf (09) textes sans la désignation générique de « *Tullist/tullizt* » mais qui figurent, déjà, dans un recueil de *tullizin*. Ces textes sont parus dans les numéros suivants : N°5, N°10, N°13, N°16, N°17, N°20, N°23, N°43 et le N°64/65. Pour ce qui est du troisième ensemble, nous énumérons huit (08) textes qui ne sont pas qualifiés de *tullist*. De plus, ils ne figurent pas dans des recueils de *tullisin*. Ces textes sont publiés dans les numéros suivants : N°3 (2 textes), N°28 (2 textes), N°50 (2 textes), N°61 et N°70/72.

En outre, il est facile de déduire que cette revue publie pratiquement pour les mêmes auteurs. Nous citons, à titre d'exemple, Mohand Ait Ighil avec six textes (06), Mohand Arab Ait Kaci et Amar Mezdad avec quatre (04) textes fractionnés sur plusieurs numéros (08 numéros pour le premier et 07 pour le second), vue leur longueur, etc. Par ailleurs, il est très remarquable de noter l'absence des auteurs féminins dans cette cyber-revue, à l'exception d'une seule *tullist* de Rabha Aissou, parue dans le numéro 85.

En examinant le nombre important des *tullisin* publiées dans cette revue, ainsi que les autres genres littéraires, il est très impératif de signaler que les nouvelles technologies d'information, ici l'internet, injectent un nouveau souffle à l'édition en kabyle en particulier et au domaine berbère en général.

2.2. La présence de *tullist* sur d'autres sites internet

Nous nous sommes focalisés dans cette partie sur la majorité des textes parus sur des sites internet (ou du moins, ce que nous avons pu recenser) autres que *Ayamun*, où nous avons noté une présence relativement importante d'auteurs kabyles. Nous évoquons, notamment, *imyura.net* et *lulu.com*.

2.2.1. *Imyura.net*

Le site *Imyura.net*, comme l'indique son nom « *Imyura* » : (les écrivains), est un espace de rencontre d'écrivains d'expression kabyle où ils publient leurs diverses productions littéraires. Nous nous sommes intéressés dans ce site à la parution du genre de *tullist*. Nous avons pu inventorier la liste ci-dessus, constituée de textes déjà publiés ailleurs. Pour la plupart, ils avaient déjà été publiés dans des recueils. Tout comme nous retrouvons des textes inédits, publiés pour la première fois sur ce site. Il est intéressant de signaler, également, que certains textes ne portent pas la qualification générique de *tullist*

mais ils se retrouvent insérés dans la rubrique « *tullizin* » du site. Les textes concernés sont signalés en notes de bas de pages, dotés de leur référence électronique.

- Islam Bessaci, « Tayri n lebda » (*tullist*)¹²,
- Islam Bessaci, « Amar azemni » (*tullist*), 16 avril 2013¹³
- Djidji Nait, « Aneyrim »¹⁴
- Karim Akouche, « Tayenjawt n uyrib »¹⁵
- Tanaslit, « Amsebrid »¹⁶
- Tanaslit, « ur yessin wul aţtan-is »¹⁷
- Tamaziyt, « Fad n tlelli »¹⁸
- Djamel Bounaouf, « Taklit n tayri »¹⁹
- « Liz-avuntur n Dda Qiqi »²⁰
- Djamel Saadi, « Ccaw-is di leeqab-is »²¹
- Yazid Boulma, « Tiyimit d lbatel »²²
- Smail Abdenbi, « Kker a mmi »
- Eumar Derwic, « Amedyaz g uzazraf »²³

¹²<http://imyura.net/Tamedyazt/tabid/63/articleType/ArticleView/articleId/614/TAYRI-N-LEBDA-Tullist.aspx>

¹³ Le texte est paru dans la *Dépêche de Kabylie*, le 15 février 2010

¹⁴ Le texte ne porte pas la désignation générique de *tullist*, mais il est classé dans la rubrique *tullizin* <http://www.imyura.net/Tullizin/tabid/80/articleType/ArticleView/articleId/786/Anerim.aspx>

¹⁵ Ce texte aussi est classé uniquement dans la partie *tullizin*, il ne porte pas le qualificatif de *tullist*. <http://www.imyura.net/Tullizin/tabid/80/articleType/ArticleView/articleId/706/Taenjajyt-n-werib-sur-Karim-Akouche.aspx>

¹⁶ Le texte ne porte pas l'étiquette de *tullist*. <http://www.imyura.net/Tullizin/tabid/80/articleType/ArticleView/articleId/396/Amsebrid.aspx>

¹⁷ Le texte n'est pas qualifié de nouvelle. De plus, il présente la structure d'un dialogue (ou monologue, il est désigné par le terme « Tawengamt », attribué par l'auteur du texte pour rendre le terme français « mémoire ». <http://www.imyura.net/Tullizin/tabid/80/articleType/ArticleView/articleId/347/UR-YESSIN-WUL-AANIS-.aspx>

¹⁸ Le texte est une sorte d'autobiographie. Il est signalé que le texte est paru dans le recueil de nouvelles *Le temps qui passe* <http://www.imyura.net/Tullizin/tabid/80/articleType/ArticleView/articleId/249/fad-n-tlelli.aspx>

¹⁹ Ce texte est, aussi, qualifié de « Tawengamt ». Dans les notes explicatives, l'auteur explique l'origine du terme « tawengamt » : « *Şşenf-agi n tira ssawalen-as s taerabt" lxaţira". Aql-ay nefren-as-d isem i tt-iwulmen s tmaziyt: "Tawengamt" i d-yessumer gma-tney Derwic Eumar si Lmerruk. Tawengamt tekka-d si: Tawengimt(lxaţer= mémoire).* » <http://www.imyura.net/Tullizin/tabid/80/articleType/ArticleView/articleId/204/Taklit-n-tayri.aspx>

²⁰ C'est un extrait de *Ixef amezwaru*, le texte ne porte pas la catégorie générique de *Tullist*. <http://www.imyura.net/Tullizin/tabid/80/articleType/ArticleView/articleId/201/Liavuntir-n-Dda-Qiqi.aspx>

²¹ Un très court texte, sans qualification de *tullist*. <http://www.imyura.net/Tullizin/tabid/80/articleType/ArticleView/articleId/194/Cawis-d-laqabis.aspx>

²² Ce texte figure dans le recueil de nouvelles de Yazid Boulma et Smail Abdenbi, *Am tmeqqunt n tzeġġigin, Ammud n tullizin*, HCA, Alger, 2006 <http://www.imyura.net/Tullizin/tabid/80/articleType/ArticleView/articleId/49/Am-tmeqqunt-n-tzeġġigin-2.aspx>

- M.A.U., «Taquffett at laxert»²⁴
- Mack A.A., «Imyaren»²⁵
- Malek Houd, «Zizi Belaid»²⁶
- Amor Rekis, «Lweswas»²⁷
- Amor Rekis, «ulac ayen yecban tafat d tezdeg», une traduction de la nouvelle d'Ernest Hemingway, intitulée: «A clean well lighted place»²⁸
- Amor Rekis, « Izen i yitran », une nouvelle anglaise de science fiction, écrite par Terry Bisson²⁹
- Amor Rekis, « Timlilit taneggarut », traduction d'une nouvelle anglaise de William Sydney Porter³⁰
- Rachid n Tiylit, « Yuđen uzger, qqden ayyul »³¹
- Crif wanuyi, « Ameddakil-nni »³²
- Kamal Bouamara, «Tamyart d teslit-is»³³
- Walid Sahli, «D acu i teswa ddunit?»³⁴
- Amnay, «Asefk n ugellid», c'est une traduction d'une nouvelle de Hoffman Price, intitulée « The Rajet's yift »³⁵.

²³ Ce texte est déjà publié dans le journal *Tidmi*, N°4. Le texte est une nouvelle marocaine. Il s'agit de la traduction du texte « Le poète au tribunal »

<http://www.imyura.net/Tullizin/tabid/80/articleType/ArticleView/articleId/129/umar-DERWIC1--AMEDYAZ-G-UZAZRade tAF--TAMEDYAZT.aspx>

²⁴ Comme les textes précédents, ce texte ne porte pas la désignation architecturale de *tullist*, mais il est classé dans la rubrique *Tullizin* du site *imyura.net*.

<http://www.imyura.net/Tullizin/tabid/80/articleType/ArticleView/articleId/164/Taqufett-at-laxart.aspx>

²⁵ <http://www.imyura.net/Tullizin/tabid/80/articleType/ArticleView/articleId/144/Mack-Imaren.aspx>

²⁶ Le texte est qualifié de *tullist*. Il a été déjà publié dans un recueil en 2008, intitulé, *Timsirin n yid d tullisin nniden*.

<http://www.imyura.net/Timenza/tabid/57/articleType/ArticleView/articleId/565/Zizi-Belid-Tullist-sur-Malek-Houd.aspx>

²⁷ C'est une traduction d'une nouvelle de Fernando Sorrentino

<http://www.imyura.net/Timenza/tabid/57/articleType/ArticleView/articleId/581/Lweswas.aspx>

²⁸ Ce texte est qualifié de *tullist*.

<http://www.imyura.net/Timenza/tabid/57/articleType/ArticleView/articleId/379/Ernest-Hemingway.aspx>

²⁹ <http://www.imyura.net/Timenza/tabid/57/articleType/ArticleView/articleId/98/Izen-I-Itran.aspx>

³⁰ <http://www.imyura.net/Timenza/tabid/57/articleType/ArticleView/articleId/99/Timlilit-Taneggarut.aspx>

³¹ Ce texte est classé dans la rubrique *Timenza*, il peut être une *tullist*.

<http://www.imyura.net/Timenza/tabid/57/articleType/ArticleView/articleId/763/YUEN-WEZGER-QQDEN-AYUL-Racid-n-Tiilt.aspx>

³² Le texte est très court et figure dans la rubrique *Timenza*. Il peut être une *tullist*.

<http://www.imyura.net/Timenza/tabid/57/articleType/ArticleView/articleId/762/Amdakkelnni-Crif-Wanui.aspx>

³³ Le texte n'est pas désigné par *tullist*, mais il pourrait l'être. <http://www.imyura.net/Timenza/tabid/57/articleType/ArticleView/articleId/754/Tamart-d-teslitis.aspx>

³⁴ Le texte n'est pas désigné par *tullist*, mais il pourrait l'être.

<http://www.imyura.net/Timenza/tabid/57/articleType/ArticleView/articleId/748/D-acu-i-teswa-ddunit-.aspx>

³⁵ Le texte traduit vers le kabyle n'est pas qualifié de *tullist*.

- Amnay, « Acu i yellan deg uderbuz ? », traduction d'une nouvelle de D.H. Keller, intitulée « The thing in the cellar »³⁶
- Mohand Ait Ighil, « Tayaṭ n Si Sliman », traduction de la nouvelle d'Alphonse Daudet, « la chèvre de monsieur Seguin »³⁷

En consultant la liste des publications ci-dessus, nous remarquons une minorité de textes désignés par la mention générique de *tullist* et quelques uns portent cette étiquette entre parenthèses ou alors, ils sont classés dans la rubrique qui porte le titre *tullizin*. Le reste des textes n'a pas été qualifié génériquement. Mais nous estimons qu'ils peuvent être des *tullisin*, notamment lorsqu'il s'agit de traductions de nouvelles étrangères. Nous tenons à signaler, également, la présence de plusieurs textes de prose (textes courts, en dehors de ceux que nous avons inventoriés sans désignations génériques), dont la catégorisation générique est inidentifiable. Nous pensons, entre autres, aux textes d'Irnaten, Mack, Smail abid, Tinna, Rachid Tighilt, etc.

2.2.2. Lulu.com³⁸

Les diverses difficultés entravant la publication classique, soit par le biais de maisons d'édition soit à compte d'auteur, commençaient à se résoudre en empruntant la voie de l'édition en ligne. Lulu.com est l'une de ces voies. C'est un site qui suscite l'intérêt de plusieurs écrivains kabyles³⁹. Nous avons deux publications de Mourad Irnaten, l'une est parue en 2013. Elle s'intitule *Di lğerra-k ay awal*. L'autre est publiée en 2015 et porte le titre *Izlan n yiḍ. Tullisin*. Said At Maamar compte, lui aussi, deux éditions, parues dans la même année, en 2014. Il s'agit de *Tawerlellit. Tullistmezgunt*⁴⁰, et de *Tizlatin gelden ay ul*. Toujours en 2014, nous notons la parution de la traduction de « Le Vagabond » de Gay Maupassant par Ahmad Hamoum, sous le titre *Amneṭri d tullisin nniden*. En 2015, Djidji Nait publie son recueil *Tigi mačči d timucuha*. La même année Mourad Irnaten édite son

<http://www.imyura.net/Timenza/tabid/57/articleType/ArticleView/articleId/124/ASEFK--N-UGELLID.aspx>

³⁶ Le texte traduit vers le kabyle n'est pas qualifié de *tullist*.

<http://www.imyura.net/Timenza/tabid/57/articleType/ArticleView/articleId/118/Default.aspx>

³⁷<http://www.imyura.net/Timenza/tabid/57/articleType/ArticleView/articleId/108/Taa-n-Si-Sliman-sur-Moand-Ait-Iil.aspx>

³⁸ Lulu.com est une plateforme commerciale d'édition de livres. L'entreprise a été fondée en 2002.

³⁹ La majorité des écrivains sont jeunes. Ceci pourrait expliquer le choix de cette voie d'édition.

⁴⁰*Tullistmezgunt* est une qualification générique originale, créée par Seid At Mæemmer. Il s'agit d'un amalgame entre deux genres littéraires : *tullist* et *tamezgunt*,

recueil *Izlan n yiḍ*. Nous enregistrons, en 2016, la parution de trois publications. L'une est de Fahim Messaouden, « *Tifukal. Tullist* ». Les deux autres sont de Samir Tighzert. Il s'agit de traductions : « *Tayat n Mass Seguin* » : La chèvre de M.Seguin de Alphonse Daudet et « *Anzaren* » : *Le nez* de Nicolaï Gogol. En 2017, nous avons, aussi, la publication de Mourad Irnaten, « *Staxrey-d yemma si llakul* ».

Pour la plupart des références citées, elles représentent des recueils. Une minorité de textes ont été publiés seuls. La majorité de ces recueils sont édités dans des maisons d'édition classiques, à titre d'exemple : *Amnetri d tullisin nniḍen* d'Ahmad Hamoum a été publié aux éditions Talantikit de Béjaia en 2009. D'autres ont été réédités. Nous pensons au recueil *Di lğerra-k ay awal* de Mourad Irnaten, paru aux éditions Achab en 2009 et son second recueil *Izlan n yiḍ* dans les éditions Odyssée en 2020.

2.2.3. Textes dans d'autres sites web

Nous avons aussi essayé d'inventorier d'autres *tullisin* publiées dans d'autres sites. Ces textes sont qualifiés de *tullisin*. Ils étaient, pour la plupart, publiés dans des recueils, à l'instar des *tullisin* de Mohand Arab Ait Kaci⁴¹ dont nous citons, « *Aqjun (Tullist)* »⁴², *Znezla (Tullist)*⁴³, « *Tislit (tullist)* »⁴⁴, « *Amakrad (Tullist)* »⁴⁵, et « *Tuffga taneggarut (Tullist)* »⁴⁶ paru dans le recueil *Taṭabaṭaṭa*. Le texte de Malek Houd « *Tagi tugar tamezwarut* »⁴⁷ est publié dans son recueil *Timsirin n yiḍ*.

Mais nous notons, aussi, des textes inédits tels ceux de Djidji Nait « *Yir aḍar ...(tullist)* »⁴⁸ et « *Mira (ṭullist)* »⁴⁹. Nous enregistrons, également, pour les nouvellistes suivants : Mourad Irnaten, Merzouk Ouchene, Rabha Aissou, et Khaled Achoui des *tullisin*

⁴¹ L'auteur a publié plusieurs textes dans différents sites internet.

⁴² <https://fr.scribd.com/doc/62381859/AQJUN-tullist-n-Ait-Kaci-Mohamed-Arab>

⁴³ <https://fr.scribd.com/document/62382340/Znezla-tullist-n-Ait-Kaci-Mohamed-Arab>

⁴⁴ <http://algeriedemocratie.unblog.fr/2010/01/15/tislit-tullist-sur-mohamed-arab-ait-kaci/>

⁴⁵ <http://frscrib.com/doc/62380709/amakrad-tullist-n-ait-kaci-mohand-arab>

⁴⁶ <https://fr.scribd.com/document/62382258/Tuffga-Taneggarut-tullist-n-Ait-Kaci-Mohamed-Arab>

⁴⁷ Ce texte est, déjà, paru dans un recueil de nouvelles en 2008, (Malek Houd, « *Tagi tugar tamezwarut* » Aghucaf's blog 01 janvier 2010)

⁴⁸ www.soumamnews.com/yir-adar-tullist, (10 novembre 2015)

⁴⁹ Taq.tamurt.info/mira-tullist (01 janvier 2013)

intitulées respectivement, « Amjah. Tullist »⁵⁰, « Yidir. Tullist »⁵¹, « Tameyra. Tullist »⁵² et « Tamurt tyurr-it, tayri terna-as. Tullist »⁵³

Des traductions, aussi, inédites sont publiées sur ce site. L'une d'entre-elles représente le texte « Tafunast n yiyil Saint-Michel (Tullist) » d'Ahmed Hamoum, une traduction de la nouvelle « Le mont de St- Michel » de Guy Maupassant⁵⁴. Nous recensons pour Samir Tighzert, une publication de trois traductions. La première concerne une nouvelle de Nadjib Mahfoud traduite sous le titre « Llebsa umehbus (tullist) »⁵⁵. La seconde de Guy Maupassant, elle porte le titre de « Asekran (Tullist) »⁵⁶. Quant à la troisième d'Alphonse Daudet « La chèvre de Monsieur Seguin » soit « Tayaṭ n Mass Seguin »⁵⁷.

I.3. *Tullist* dans les maisons d'édition classiques

Il est question dans la seconde partie du panorama de l'édition de *tullist* en kabyle de discuter les diverses parutions de ce genre en version papier, en passant par les maisons d'édition étatiques et privées. Celles auxquelles nous nous sommes intéressés particulièrement sont les éditions du Haut Commissariat à l'Amazighité, en raison du nombre important de parutions enregistrées pour le genre. Nous avons aussi exposé les différentes publications de *tullist* dans les revues et les quotidiens.

3.1. Le HCA et son rôle dans la parution de *tullist*

Le haut-commissariat à l'amazighité a été créé le 27 Mai 1995 suite à un accord signé entre le Mouvement Culturel Berbère (MCB)⁵⁸ et la présidence de l'Etat. Dehbia Abrous considère que « *la création de cette institution est la première réforme concrète et explicite faite par le pouvoir algérien en réponse à une revendication berbère dont la première expression politique remonte à la fin des années 1940 et qui depuis le printemps*

⁵⁰Ce Texte figure dans le recueil *Izlan n yid*.Irnaten-com. Over-blog.com/2016/06/tullist-amjah.html (25 juin 2016)

⁵¹ <https://kab.wikipedia.org/wiki/Tullist%22Yidir%22>

⁵² <http://etudesamazighes.taymat.org/exercice-tarduction-tame%CE%B3ra-tullist-s%CE%B3ur-rabha-aissou/>

⁵³ Ce texte est déjà publié au HCA, dans la revue *Tamaziyt tura*. <https://kabyles.com/tamurt-t%C9%A3urr-it-tayri-terna-as-i/>

⁵⁴ <http://fr.calameo.com/books/0037002614a855baa9545>

⁵⁵ <http://samirtighzertsteqbaylit.unblog.fr/2017/01/02/llebsa-umehbus-tullist/>

⁵⁶ <http://samirtighzertsteqbaylit.unblog.fr/category/tullisin-2/>

⁵⁷ <http://fr.calameo.com/books/0037002614a855baa9545>

⁵⁸ Le MCB-Coordination nationale, (proche du RCD) et le MCA (Aurès) et du Mzab

1980, ne cesse de gagner le terrain »⁵⁹. Même si le HCA a été créé en 1995, ce n'est qu'en 1998 que son activité éditoriale a débuté⁶⁰.

Nous notons l'existence de deux articles autour du Haut Commissariat à l'Amazighité. Le premier est de Dehbia Abrous⁶¹ dans lequel l'auteure expose les conditions et les enjeux sociopolitiques de la naissance de l'institution. Quant au second, il est d'Amer Ameziane⁶². Il s'agit d'une lecture littéraire de l'expérience éditoriale de cette maison. L'auteur présente, d'une part, un bilan statistique de la production du HCA. D'autre part, il expose la place qu'occupe la littérature kabyle dans cette institution ainsi que l'impact de cette dernière sur le champ littéraire kabyle. Pour notre part, nous présentons dans ce travail, un état des lieux de la publication d'un genre littéraire kabyle, il s'agit de *Tullist*. Nous avons commenté d'abord l'existence de ce genre dans les deux revues du HCA. Il est question de *Timmuzya* et *Tamaziyt tura*. Par la suite, nous avons présenté un inventaire de *tullisin* publiées en recueils.

3.1.1. *Tullisin* publiées dans la revue *Timmuzya*

Timmuzya est une revue créée par le HCA, en 1999. Elle a activé pendant une douzaine d'années. Elle dispose de 22 numéros, du N°1 paru en avril 1999 jusqu'au N°22 paru en Janvier 2011. Cette revue a à son compte 16 publications de *tullisin*. Les numéros où figurent ces nouvelles sont : le N°16, le N°17 et le N°19. Dans le tableau ci-dessous, nous recensons ces numéros, les noms des auteurs et leurs textes.

Les numéros	<i>Tullisin</i> parues dans ces numéros
N°16 : Janvier 2008	1. « Aqjun » de Mohand Arab Ait Kaci 2. « Ussan-nni » de Nadia Kab 3. « Aqraḥ » de Rabḥa Aissou 4. « Eecrin duru » de Said Chemakh
N°17 : Avril 2008	1. « Tameyra » de Rabha Aissou 2. « Tadyant n Si Sayed At-ccix » de Remdane Lasheb

⁵⁹ABROUS Dehbia, « Le Haut Commissariat à l'Amazighité, ou les méandres d'une phagocytose », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, XXXIV, pp.583-590.

⁶⁰ Le lancement de cette institution dans l'expérience éditoriale ne figure pas parmi les prérogatives qui lui ont été assignées, mais, aussi, aucun texte ne lui interdisait d'exercer cette activité. (Voir AMEZIANE Amar, « La littérature kabyle dans l'expérience éditoriale du HCA. Quelques notes exploratoires » in *Studi Africanistici*, Naples, 2011, pp.369-375.

⁶¹ABROUS Dehbia, «Le Haut Commissariat à l'Amazighité, ou les méandres d'une phagocytose », Op. cit.

⁶²AMEZIANE Amar, « La littérature kabyle dans l'expérience éditoriale du HCA. Quelques notes exploratoires, Op.cit.

	3. «Tidet yeskiddiben» de Youcef Achouri 4. « Tadyant n tafat d uyilas » de Nora Mahi 5. « Taklit n tayri » de Djamel Bounaouf
N°19 : Aout 2008	1. « Seg usigna yer tillas » de Nacera Keddache 2. « Akken texdem teħsel » de Nora Mahi 3. « A Fa... » de Rabha Aïssou 4. « Tacmat » de Said Chemakh 5. « Aseklu n temzi » de Murad Zimu 6. « Tegzem-as arar d ssem » de Remdane Lesheb 7. « Afđam » de Saleh Saidi

Sur les douze ans d'existence de la revue *Timmuzya*, ce n'est qu'en 2008 qu'elle a connu une publication de *tullisin*. Durant cette année, la revue a publié 16 textes répartis sur trois numéros. Nous comptons 04 *tullisin* dans le N°16, 05 *tullisin* dans le N°17 et 07 *tullisin* dans le N°19.

A. La publication de *tullisin* par auteur : variable du genre

Nous estimons qu'il est important de traiter ces publications par la variable de genre (auteur masculin/féminin) afin de montrer un aspect intéressant du renouveau littéraire kabyle. Il s'agit d'une existence représentative de l'écriture féminine kabyle. Dans le tableau suivant, nous avons exposé les 16 publications de textes selon le genre de l'auteur. Concrètement, nous avons 11 auteurs (04 écrivaines et 07 écrivains). Il y a lieu de signaler que certains auteurs ont publié plus d'un texte, autrement dit, ils ont produit des *tullisin* dans plus d'un numéro.

Les numéros (2008)	Ecrivain	Ecrivaine
N°16 : Janvier : 04 <i>tullisin</i>	02	02
N°17 : Avril : 05 <i>tullisin</i>	03	02
N°19 : Aout : 07 <i>tullisin</i>	04	03

B. La fréquence de production de *tullist* par auteur

Si nous tenons à présenter la fréquence de publication des auteurs, c'est pour montrer d'une part, que le HCA, bien qu'il n'ai pas le statut de maison d'édition à part entière, contribue à l'édition et à la réédition des œuvres de mêmes auteurs et d'auteurs différents aussi. D'autre part, ce travail est un état des lieux de *tullisin* publiées par le HCA. Il est, à notre sens, intéressant de rendre plus visible, les auteurs ayant publié plusieurs textes ainsi que les numéros où ils figurent.

Comme nous l'avons déjà signalé, certains auteurs ont publié un texte, voir plus. A cet effet, nous citons Rabha Aissou avec trois publications (N°16, N°17 et N°19). Quant à Said Chemakh, Remdane Leshab et Nora Mahi, ils ont à leur compte deux textes (N°16 et N°19 pour Chemakh et N°17 et N°19 pour Leshab et Mahi. Concernant les sept (07) autres auteurs, ils possèdent chacun, un seul texte: Mohand Arab Ait Kaci (N°16), Nadia Kab (N°16), Youcef Achouri (N°17), Djamal Bounaouf (N°17), Nacéra Keddache (N°19), Murad Zimu (N°19), Saleh Saidi (N°19).

3.1.2. *Tullisin* publiées dans la revue *Tamaziyt tura*

La revue *Tamaziyt tura* est une autre revue créée par le H.C.A., en janvier 2009. On note un nombre très significatif de publications de *tullisin*, dans cette revue. Nous comptons 70 *tullisin* sur six ans (depuis 2009 jusqu'à 2015). Dans le tableau ci-dessus, nous inventerions les textes parues dans chaque numéro.

Les numéros	<i>Tullisin</i> parues dans ces numéros
N°1: Janvier 2009	<ol style="list-style-type: none"> 1. « Tiyaltin » de Djedjiga Anaris, p.49 2. « Amgun » de Chafia Djamer p.61 3. « Timedlin » de Djamila Mimeche p.74 4. « Xalti tabuclaymit » de Meziane Bouleriah, p.80 5. « Mi ara yemmet wul » de Lydia Guerchouh, p.84 6. « Tayri tamezwarut » de Said chemakh, p.90 7. « D aseklu i d-yennan » de Remdan Abdenbi, p.93 8. « Yekfa laman » de Nacéra Keddache, p.101
N°2: Avril 2009	<ol style="list-style-type: none"> 1. « Ger tudert d lmut » de Djamila Mimeche, p.99 2. «Tudert» de Hafida Dermache, p.108 3. « Anagi n tudert » de Lynda Koudache, p.117

	<ol style="list-style-type: none"> 4. « Zwina » de Murad Zimu, p.122 5. « Tettezzi ddunit » de Nora Mahi, p.134 6. « Tuyalin » de Tanaşlit, p.138 7. « Tewæer daewessu » de Said Chemakh, p.144 8. « Tiyrin n wul » de Nacera Keddache, p.157 9. « S yisem n tdukli » de Lydia Guerchouh, p.172
N°3: Aout 2009	<ol style="list-style-type: none"> 1. « Amecţuĥ » de Guey Maupassant –Tasuqilt: Ahmed Hamoum, p.49 2. « Zizi Beleid » de Malek Houd, p.56 3. « Tiqqad n wul » de Youcef Achouri, p.66
N°4: Janvier 2010	<ol style="list-style-type: none"> 1. « Tafeggact » de Cherifa Bilek Benlamara, p.49 2. « Yir taggara » de Djafar Messaoudi, p.54 3. « Taqbaylit » de Inelmaden n Lmagister n tmaziyt⁶³ – Bgayet, p.65 4. « Taccuyt n yemma Daeda » de Jean Pierre Chabot – Tasuqelt: Yousef Achouri, p.77 5. « Ugadeyay imru » de Kosseila Alik, p.81 6. « ...ĥadret ccfaya » de Remdane Abdenbi, p.88 7. « Tislit » de Mohand Arab Ait Kaci, p.95
N°5: Avril 2010	<ol style="list-style-type: none"> 1. « Cciţan » d’Ahmed Hamoum, p.45 2. « Tidet tuffirt » de Lynda Mahi, p.53 3. « Abeĥri n lmut » de Lynda Keddache, p.57 4. «Ur yessin wul aţţan-is» de Tanaşlit, p.72 5. « Tayri n lebda » d’Islam Bessaci, p.77
N°6: Aout 2010	<ol style="list-style-type: none"> 1. «Ger yiccer d weksum» de Achour Heffad, p.61 2. « Ttar » de Guy De Maupassant, tasuqelt Ahmed Hamoum, p.69 3. « Amyar azemni » d’Islam Bessaci, p.75

⁶³ Il s’agit d’une réécriture de *tullist* « Ger tudert d lmut » de Djamilia Mimeche, parue dans la revue *Tamaziyt tura*, n°02, Avril 2009. L’auteur tel qu’il figure dans le texte est Inelmaden n Lmagister n tmaziyt. Il s’agit, en fait, d’un groupe d’étudiants en Magister qui, sous la direction de Meksem Zahir, ont récrit le texte de Djamilia Mimeche, ainsi que *tullist* « eecrin duru » de Said Chemakh, paru dans la revue *Timmuzya*, n°16, Janvier 2008. La réécriture de ce second texte a donné naissance au texte intitulé : «Ur ddiy akked Rebbi, ur ferġey iġebbalen», publié dans *Tamazit tura*, n°11, avril 2013

	<ol style="list-style-type: none"> 4. « Tasa tamcumt » de kahina Hireche, p.77 5. « Tayri » de Lynda mahi, p.83 6. « Tagi tugar tamezwarut » de Malek Houd, p.87 7. « Taylagt n lwiz » d'Ouiza Tikobaini, p.92 8. « Anşuf yis-m a lmut » de Tanaşlit, p.99
N°7: Janvier 2011	<ol style="list-style-type: none"> 1. « Taxellalt » de Guy De Maupassant –Tasuqelt Ahmed Hamoum, p.67 2. « Tayri tayeddart » de Lynda Mahi, p.74 3. « Ddayxa -1 » de Malek Houd, p.78 4. « Taylagt n lwiz -2 » d'Ouiza Tikobaini, p.88
N°8 et 9: Avril/Aout 2011	<ol style="list-style-type: none"> 1. « Ddayxa -2 » de Malek Houd, p.127 2. « Abrid n talwit » de smail Abdenbi, p.138 3. «D acu i teswa ddunit» de Said Sahli, p 142
N°10: Janvier 2012	<ol style="list-style-type: none"> 1. « Lweeda tamcumt » de Mokrane Chikhi, p.117 2. «Tamacahut n urgaz bu wallay n wurey » de Alphonse Daudet. Tasuqelt: Said Chemakh, p.127 3. «D acu i txeddem temzi» de Djamal Arezqi, p.131.
N°11: Avril 2013	<ol style="list-style-type: none"> 1. «Nekk d arra n wagga» de Yamina Fuyali 2. «Ur ddiy akked Rebbi, ur ferğey idebbalen», Inelmaden n Imagister n tmaziyt- Bgayet. 3. « Amyexdem yaf-it » de Lydia Guerchouh 4. « Iqručen » de Mohand Arab Ait Kaci 5. « Lwehc » de Mourad Zimu 6. « Ruhen-d deg leylađ » de Nacera Keddache 7. « Akured » de Oussane 8. « Yenher ney yezzuyer ! » de Remdane Abdenbi 9. «Muħend yettarun akked tewkilin-is» de Mokran Chikh 10. « Lmelzum » de Said Chemakh 11. « Daewessu n yimawlan » d'Islam Bessaci
N°13⁶⁴ : Avril 2015	<ol style="list-style-type: none"> 1. « Amsebrid » -Aħric 1- de Chabha Ben Gana 2. « Asirem n tyemmat » de Farida El Harani 3. « Deg tteswiřa-m » d'Igelli n tlelli

⁶⁴ Le n°12 est un numéro spécial Si Muhend U Mħend.

	<p>4. « Lmunima » de Meziane Boulariah</p> <p>5. «Tadukli n sin wayyuren» de Nacera Keddache</p> <p>6. « Leyder yekka-d si laman » de Nassira taqbaylit</p> <p>7. « Tassaedit » de Sabiha Ihidjadene</p> <p>8. «Tadyant yedran i ccix Naşer» de Said Chemakh</p> <p>9. «Nndama ifuten» de Souhila Djellil.</p>
--	--

A. Les publications de la revue *Tamaziyt tura* par année.

Durant les six ans d'activité de la revue *Tamaziyt Tura*, le seul numéro n'ayant pas enregistré de publication de *tullist* est le N°12 (en 2014). C'est un numéro spécial consacré au poète Si Mohand Ou Mhand. La première et la deuxième année d'existence de la revue (2009/ 2010) ont connu un essor dans la publication des *tullisin*, avec 20 textes par année. Ceci peut être expliqué par le fait que ces deux années sont les seules à avoir une publication régulière de ces numéros, soit trois numéros par an (Janvier, avril et août).

Sept *tullisin* ont vu le jour dans la troisième année de la revue, en 2011. Cette année compte aussi trois numéros, mais le N°7 est paru tout seul avec 04 publications. Les deux autres numéros (le N°8 et le N°9) ont été jumelés (ils sont parus ensemble). Ils comptent une publication de trois textes. Les quatre dernières années ont eu un seul numéro par an. Le N°12, comme nous l'avons signalé précédemment, est un numéro spécial. Il ne comprend, donc, aucun texte. Quant aux trois autres numéros, le N°11 (en 2013) détient un nombre important de publications avec 11 textes. Puis vient le N°13 (en 2015) avec 09 nouvelles. Le numéro qui compte un nombre inférieur de publications est bien le dixième (en 2010) avec 03 *tullisin*.

Année	Numéro	Nb. de <i>tullisin</i>
2009	03 numéros: N°1, janvier : 08 <i>tullisin</i> N°2, avril : 09 textes N°3, aout : 03 textes	20
2010	03 numéros : N°4, janvier: 07 textes N°5, avril: 05 textes	20

	N°6, aout: 08 textes	
2011	03 numéros : N°7, janvier: 04 textes N°8 et N09, avril et aout : 03 textes	07
2012	01 seul numéro : N°10, janvier: 03 textes	03
2013	01 seul numéro : N°11, avril: 11 textes	11
2014	01 seul numéro : N°12 : Spécial Muḥend Ou Mḥend	00
2015	01 seul numéro : N°13, avril : 09 textes	09
Le totale : 70		

B. Les publications des *tullisin* par sexe d'auteur

L'écriture féminine a émergé au sein du H.C.A. Depuis l'instauration de la revue *Timmuzya*, cette dernière a publié 07 textes pour 04 écrivaines contre 09 textes pour 07 écrivains. C'est dans la revue *Tamaziyt tura* que les nouvellistes féminins se montrent en force avec 31 textes de 20 écrivaines et 39 textes de 19 écrivains. Nous remarquons que le nombre d'auteurs féminins est supérieur au nombre d'auteurs masculins. Les numéros ayant publié pour le plus grand nombre d'écrivaines, sont ceux de 2009 et celui de 2015. Le seul numéro où on note l'absence de l'écriture féminine est le N°10 (En 2012)

Année	Nombre de <i>tullisin</i>	Ecrivaine	Ecrivain
2009	20	09 (12 textes)	07 (08 textes)
2010	20	06 (08 textes)	10 (12 textes)
2011	07	02 (02 textes)	05 (05 textes)
2012	03	00	03 (03 textes)
2013	11	03 (03 textes)	08 (08 textes)
2014	00	00	00
2015	09	06 (06 textes)	03 (03 textes)

C. La fréquence de publication des *tullisin* par auteur

Nous avons noté cinq publications de *tullisin* pour Said Chemakh (N°1, N°2, N°10, N°11 et N°13) et Nacera Keddache (N°1, N°2, N°5, N°11 et N°13), 04 publications pour Malek Houd (N°3, N°6, N°7 et N°8/9) et Ahmed Hamoum (N°3, N°5, N°6 et N°7). Quant à Lydia Guerchouh (N°1, N°2 et N°11), Remdane Abdenbi (N°1, N°4 et N°11), Lynda Mahi (N°5, N°6 et N°7) et Islam Bessaci (N°5, N°6 et N°11) ont publié trois textes pour chacun. Le reste des auteurs ont publié entre un à deux textes.

3.1.3. Les *tullisin* publiées en recueils

Outre les deux revues *Timmuzya* et *Tamaziyt tura* qui ont contribué à la publication du genre de *tullisin* en textes isolés, le HCA édite, également, des recueils de *tullisin* dans la collection *Idlisen-nney*. Dans le tableau suivant, nous représentons la publication de ces recueils par année.

Année	1998	2004	2005	2006	2008	2009	2011	2012	2013	2014
Nb recueils	01	01	01	01	01	01	01	01	01	03

Le HCA a publié, depuis 1998 jusqu'à 2014, 12 recueils de *tullisin*, sur les 22 ans de son existence. Ces statistiques révèlent nettement la nature de la production maigre et timide. La seule année ayant connu plus d'une publication est l'année 2014 avec 3 publications de recueils. Quant au reste des années représentées dans le tableau, nous enregistrons une publication d'un recueil par année. Aucun recueil de *tullisin* n'est publié durant ces années : 1995, 1996, 1997, 199, 2000, 2001, 2002, 2003, 2007, 2010, 2015, 2016 et 2017

Nous proposons une liste des recueils publiés dans la collection *Idlisen-nney* par ordre chronologique de publication.

1. Kamal Bouamara, 1998, *Nekkni d wiyid, tullisin*.
2. Remdane Ouslimani, 2004, *Akli Ungif*.
3. Murad Zimu, 2005, *Tikli d tullisin nniđen*.

4. Yazid Boulma et Smail Abdenbi, 2006, *Am tmeqqunt n tzeğğigin*⁶⁵
5. Said Chemakh, 2008, *Ger zik d tura. Tullisin d yeḍrisen nniḍen*.
6. Tanaşlit, 2009, *Akli n tayri*.
7. Islam Bessaci, 2011, *Azal n tayri akked tullisin nniḍen*
8. Youcef Achouri, 2012, *Allen n tayri akked tullisin nniḍen*
9. Sadia Bounadi, 2013, *Ger yiḍelli d wass-a*.
10. Islam Bessaci, 2014, *Daewessu n yimawlan*.
11. Mokran Chikhi, 2014, *Akud n yilem*.
12. Hacene Helouane, 2014, *Tamekrust d tullisin nniḍen*

Sur le plan quantitatif, le HCA a contribué à la publication d'un nombre assez important d'ouvrages. Amar Ameziane explique que cette institution « *adopte une politique éditoriale active, diversifiée et valorisante* »⁶⁶ Rien que pour la publication du genre de *Tullist*, nous avons recensé 86 textes publiés isolément dans la revue *Timmuzya* (16 *tullisin*) et la revue *Tamaziyt tura* (70 *tullisin*) et 12 recueils dans la collection *Idlisen-nney*. Concernant le plan qualitatif, il serait très intéressant qu'une étude prenne en charge ce niveau étant donné qu'aucune commission de lecture n'a d'existence au sein de cette institution, si elle existe, son travail ne transparaît pas. Amar Ameziane constate, à propos de ce point, que « *L'examen des publications montre nettement que l'acte de publier prime largement sur la qualité des publications* »⁶⁷.

« La féminisation du personnel »⁶⁸ écrivain est un trait de renouveau remarquable dans la littérature kabyle, de manière générale. En examinant le cas des productions de *tullist* par le HCA, nous constatons, une présence importante d'écrivains féminins. Dans la revue *Timmuzya*, nous avons enregistré 04 écrivaines mais le nombre a été cinq fois plus important dans *Tamaziyt tura*, avec une vingtaine d'écrivaines. Même si l'écriture féminine est présente en force dans les deux revues, nous ne notons que deux recueils de *tullisin* signés par deux auteurs féminins.

⁶⁵Ce recueil a été publié par la revue ABC Amazigh et le journal *Tamurt*

⁶⁶AMEZIANE Amar, « La littérature kabyle dans l'expérience éditoriale du HCA. Quelques notes exploratoires », Op.cit.

⁶⁷Idem

⁶⁸SALHI Mohand Akli, « Aspect du renouveau littéraire en langue amazighe. Le cas kabyle en Algérie » in *Transformation : changements et renouveaux dans la littérature et le cinéma au Maghreb depuis 1990*, Ricarda Bienbeck, Maroua El Naggare, Ute Fendler, Mechthild Gilzmer (dir.), AVM édition, 2016, pp.57-68

Par rapport à l'impact de l'édition du HCA sur le champ littéraire kabyle, Amar Ameziane constate, en se référant à la théorie du champ littéraire de Pierre Bourdieu, deux positions approximativement distinctes. Dans la première, A. Ameziane montre que le HCA n'a aucun impact sur le champ littéraire kabyle, dans la mesure où cette institution n'est pas autonome, elle dépend de la présidence de l'Etat. Pierre Bourdieu explique, rapporte Ameziane, qu' « *il ya possibilité d'émergence d'un champ littéraire dans une société lorsque la production de la littérature commence à se libérer de la férule des pouvoirs politiques et /ou religieux [...]* »⁶⁹. Quant à la deuxième position, l'auteur suggère que le HCA pourrait avoir un impact sur le champ littéraire kabyle par la présence d'agents littéraires qui ont contribué dans cette institution. En référence à ce point, il cite Pierre Bourdieu qui définit le champ littéraire comme « *un espace social dans lequel se trouvent situés des agents qui contribuent à produire des œuvres culturelles* »⁷⁰.

3.2. La présence de *tullist* dans d'autres maisons d'édition

Il est nécessaire dans cette partie de présenter les diverses maisons d'édition qui ont contribué à la publication du genre de *tullist*. Le tableau ci-dessous, résume les recueils de nouvelles kabyles⁷¹ publiés dans chaque maison d'édition⁷². Nous avons noté quelques remarques que nous estimons importantes.

	Maison d'édition	Les recueils de <i>tullisin</i>
01	Achab (Tizi-Ouzou)	<ul style="list-style-type: none"> - Mourad Irnaten, <i>Di lğerra-k ay awal</i>, 2015 - Tilyuna Su (Souad Chibout), <i>Asikel</i>, 2016 - Noufel Bouzboudja, <i>D tayri kan (tullisin)</i>, 2016 - Asafar (Pseudo de M'barek Oularbi) LIHI, <i>Tudmawin n yiwen yid</i>, 2018 - Rabha Aissou, <i>Timerğiw</i> (Tullisin), 2020
02	Akma ((Tizi-Ouzou)	- Mohand Arab Ait Kaci, <i>Idyayen n tefsut. Tullisin</i> , 2014
03	Anep (Alger)	- Remdane Abdenbi, <i>Aqcic akked yiyid akked tullisin</i>

⁶⁹ BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire » in *Acte de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, (septembre 1991), pp.03-46. Cité par AMEZIANE Amar, « La littérature kabyle dans l'expérience éditoriale du HCA. Quelques notes exploratoires », Op.Cit.

⁷⁰ Idem

⁷¹ Nous avons enregistré la publication d'un recueil de nouvelles en chaoui, en 2016, de Salim Lounisi, intitulé *Bala Amrir. Tullisin d tunfas*, à l'édition Anzar.

⁷² L'exhaustivité de cet inventaire est relative. Il s'agit d'une recherche sur le terrain. Il se pourrait, donc, qu'une publication n'ait pas été visible pour nous.

		<i>nniden</i> , 2013
04	Asirem (Bouira)	- Tasbeddit Tiregwa, <i>Tullisin n tafat, arraz n Beleid At Eli, Tizrigin 2013</i> , 2016
05	Association culturelle n Imazighen de Belgique	- Guy De Maupassant, <i>Amneṭri akked tullisin nniden</i> , Tasuqilt Ahmed Hammoum, 2009
06	Association culturelle berbère de Béjaia	- Mohand Ait Ighil, <i>Allen n tayri. Tullizin</i> , [1999] - Mohand Ait Ighil, <i>Atlanta. Tullizin</i> , 2000 - André Gide, <i>Tuyalin n uqcic ijaḥen</i> , tasuqilt n Kamal Bouamara, 1996
07	Edition Numidia d'Oran	- B.C. Tanaslit, <i>Limmer ad d-yuyal zzman</i> , 2006
08	Beghdadi (Alger)	- Said Chemakh, <i>Ger zik d tura d tullisin nniden</i> , 2008
09	Mehdi (Tizi-Ouzou)	- Mohand Arab Ait Kaci, <i>Taṭabaṭaṭa. Tullisin</i> , 2011
10	Pages bleus (Alger)	- Ahmed Akseur, <i>Lmuja taneggarut. Tullist i yinelmaden</i> , 2016
11	Richa Elsam (Tizi-Ouzou)	- Husin Luni, <i>seddaw n treccact</i> , 2015
12	Tira (Béjaia)	- Malek Houd, <i>Timsirin n yiḍ</i> , 2008 - Kamal Bouamara, <i>Nekkni d wiyiḍ. Tullisin</i> ⁷³ , 2009 - Arezki Djamel, <i>Akal d wawal</i> , 2009 - Remdane Abdenbi, <i>Timsirin n tudert akked tullisin nniden</i> , 2010 - Murad Zimu, <i>Ameddakel d tullisin niḍen</i> , 2010 - Noufel Bouzboudja, <i>Ahya ssimra! Tullisin</i> , 2013 - Ifsan n tmurt, <i>Tullisin n tmurt n tmazya</i> , 2013 - Malek Houd, <i>Tarzeg d tament d tullisin nniden</i> , 2015 - Dalila Keddache-Chikh, <i>Tawenza. Tullisin</i> , 2015 - Mhenni Khalifi et Kaisa Khalifi, <i>Cfawat n teqcict d tullisin nniden</i> , 2016 - Mhenni Khalifi, <i>Nna Gueltum. Ammud n tullisin</i> , 2016

⁷³ Ce recueil de *tullisin* a connu deux éditions, la première en 2008 par les éditions du HCA et la seconde en 2009 par l'édition tira.

13	Talantikit	<ul style="list-style-type: none"> - Mohand Ait Ighil, <i>Tchekhov s teqbayli (Tullizin)t</i>, 2003 - Guy de Maupassant, <i>Vagabond</i>, tasuqilt Ahmed Hamoum, <i>Amnetri d tullisin nniđen</i>, 2009
14	Odyssée	<ul style="list-style-type: none"> - Mourad Irnaten, <i>Izlan n yiđ akked Staxrey-d yemma si llakul</i>, 2020
15	Ccix Muêend Ulhusin	<ul style="list-style-type: none"> - Khalifi Kaisa, <i>Tabrat</i>, 2018⁷⁴ - Nadia Ben Mouhoub, <i>Tawacult yebda uyilif; Tullist</i> (édité a titre posthume), 2020 - Akli Mouhoubi, <i>Tadyant n Yidir. Tullist</i>, 2020
16	Sefraber - Editions Franco-Berbères	<ul style="list-style-type: none"> - Fahem Messaoudene, <i>Timsirin n ddunit. Tullisin/tineqqisin</i>, 2014 - Fawzi At Yexlef, <i>Tullisin s teqbaylit</i>, 2018
17	El-Amel	<ul style="list-style-type: none"> - Samira Hocine Ben Abdelmalek, <i>Tilufa. Amud n tullisin d yidrisen nniđen</i>, 2018 - Keddache-Cheikh Dalila, <i>Tafat taderyalt. Amud n tullisin</i>, 2018
18	Sans éditions	<ul style="list-style-type: none"> - Brahim tazaghart, <i>Lğerrat. Tullizin</i>, 2003 - Amer Mezdad, <i>Tuyalin d tullizin nniđen</i>, 2003 - Mohand Ait Ighil, <i>Tchekhov s teqbaylit. Tullisin</i>, 2003 Balouli Ferhat, <i>Tussatin. Tullisin</i>, 2018

Hormis quelques rares textes publiés à l'étranger (Editions franco-berbères- Sefraber et L'association culturelle imazighen de Belgique), la publication du genre de *tullist* est effectuée majoritairement dans des maisons d'édition locales, contrairement au genre de *Ungal* qui a connu ses premières parutions dans des éditions étrangères. La publication de *Tullist* est le produit, notamment, de maisons d'édition privées, comptant en leur solde une trentaine de recueils (39). Un tiers de ces recueils est le produit de la maison d'édition *Tira*, avec 11 publications. C'est aux éditions *Achab* que revient, ensuite, la seconde place avec une production de 05 recueils. L'association culturelle de Béjaia a contribué avec l'édition de 03 recueils. Pour ce qui est de l'édition Ccix Muħend U Lħusin, Talantikit, el Amal et Sefraber, elles ont publié 02 recueils chacune. Le reste des maisons d'édition, à savoir

⁷⁴ Il s'agit d'une réédition du recueil intitulé *Ccfawat n teqcict d tullisin nniđen*, paru en 2016 chez les éditions *Tira*. La réédition est parue à titre posthume.

Mehdi, Akma, Assirem Baghdadi, Pages bleus, Richa elsam, Odysée, Edition Numidia d'Oran, et l'Association culturelle Imazighen n Belgique, ont toutes à leur solde une publication. Quant aux maisons d'édition étatiques, c'est le HCA qui a produit un nombre significatif de recueils, avec 12 recueils et un seul pour l'Anep.

Ce tableau nous montre, aussi, les efforts des associations culturelles qui ont contribué au travail de publication. Il est question de l'Association culturelle Imazighen de Belgique qui a édité un recueil de nouvelles de Maupassant traduit par Ahmad Hamoum. Trois recueils de *tullisin*, considérés parmi les premiers publiés dans ce genre, ont été le produit de publication de l'Association culturelle berbère de Béjaïa⁷⁵. En 2006, l'édition Numidia, à Oran, publie une longue nouvelle pour B.C. Tanaslit⁷⁶.

La pratique de publication à compte d'auteur est présente même pour le genre de *tullist*. Deux recueils⁷⁷ ont été publiés grâce aux efforts personnels des écrivains, qui sont désormais devenus éditeurs et qui contribuent à la publication de la littérature amazighe. Il est question de Brahim Tazaghart, qui publie en 2003 son recueil *Lgerrat. Tullizin* et créa, par la suite sa maison d'édition Tira. Amar Mezdad édite, lui aussi, dans la même année que Tazaghart, un recueil de *Tullisin* intitulé *Tuyalin d tullizin nniđen sur Ayamun*⁷⁸.

Le genre de *tullist* a connu une évolution en termes de publications de recueils. Nous présentons, ci-dessous, un tableau représentatif de la diachronie des parutions de ce genre⁷⁹. Nous incluons les publications du HCA à celles des autres maisons d'édition.

Nb de recueils	1996	1998	1999	2000	2003	2004	2005	2006	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2018	2000
	1	1	1	1	4	1	1	2	3	5	2	2	1	4	5	4	4	6	4

⁷⁵Elle est l'une des associations culturelles qui a activé dans la clandestinité. Elle a été fondée par des militants de la cause berbère, en 1989.

⁷⁶Il s'agit d'un texte de 58 pages, intitulé *Limmer ad d-yuyal zzman*. Aucune désignation générique ne révèle que le texte est une nouvelle. Cependant, il a été considéré comme tel dans une présentation réservée à cet ouvrage sur imyura.net.

⁷⁷Les deux recueils *Lgerrat. Tullizin et Tuyalin d tullizin nniđen* ont été réédités par les maisons d'édition de leur auteur. Le premier aux éditions tira, le second aux éditions *Ayamun*. Le recueil de Mezdad a été traduit vers le français.

⁷⁸*Ayamun* est une cyber-revue. Nous avons déjà discuté ses publications concernant, notamment, le genre de *tullist*. Il reste à savoir quel est réellement le statut d'*Ayamun*. Est-elle une maison d'édition ?

⁷⁹Nous avons pris en considération même les textes publiés seuls, le cas de *Tuyalin n uqcic ijahen* de Kamal Bouamara, *Limmer ad d-yuyal zzman* de B. C. Tanaslit.

Les années ne figurant pas dans ce tableau n'ont pas connu de publications de recueils de *tullisin*. Les années en question sont : 1997, 2001, 2002, 2007, 2017 et 2019. Par ailleurs, deux périodes se distinguent dans ce tableau. La première s'étale de 1996 jusqu'à 2012 et a connu une production irrégulière allant d'une seule publication à cinq publications par année. Une seule publication a marqué les années suivantes : 1996-1998-1999-2000-2004-2005 et 2012. Les seules années ayant marqué un nombre important de publications, durant cette période, sont l'année 2003 avec 04 recueils et 2009 avec 05 recueils. C'est en 2018 que le record de publications de recueils de *tullisin* a été atteint avec 6 recueils.

3.3. La parution de *tullist* dans les quotidiens et les revues

3.3.1. *Tullist* dans *La Dépêche de Kabylie*

Le premier numéro du quotidien *La Dépêche de Kabylie*⁸⁰ a été publié le 13 juin 2002. Le journal est fondé par Amara Ben Younes⁸¹. Il est le seul journal algérien qui réserve une rubrique en langue amazighe (particulièrement en kabyle). Cette partie, publiée chaque lundi, s'étale sur quatre pages (11, 12, 13 et 14)⁸². Le journal couvre l'actualité nationale, mais plus particulièrement les nouvelles de la Kabylie (essentiellement des trois wilayas Tizi Ouzou, Béjaïa et Bouira).

Ce qui nous a attiré dans ce journal est la rubrique en langue kabyle, plus particulièrement. Nous nous sommes intéressés aux parutions du genre de *tullist*. Etant donné que la nouvelle dans les littératures étrangères a connu son émergence et son essor dans les quotidiens et les revues, nous voulons savoir s'il en a été de même pour la *tullist* kabyle, par le biais du journal *La Dépêche de Kabylie*. En consultant, donc, ce quotidien, nous avons pu observer que la pratique de publications de *Tullist* dans ce journal est très loin de la réalité de l'édition de la nouvelle dans les littératures étrangères car la publication y est minime et irrégulière. Néanmoins, nous avons pu inventorier une dizaine de textes dont certains sont déjà parus dans des recueils. Quant aux autres, ils marquent leur première apparition dans ce quotidien.

⁸⁰ Le journal est sous-titré *Le journal des hommes libres*

⁸¹ Il était membre du RCD, ancien ministre du gouvernement algérien, président d'un parti politique ; le MPA (Mouvement Populaire Algérien)

⁸² Les articles sont écrits en caractère latin.

Nous notons trois traductions de nouvelles : la première est de Guy De Maupassant, « la ficelle », traduite par Ferhat Tansawt sous le titre « Taqezzunt »⁸³. Les deux autres traductions sont l'œuvre de Boussad Hammar. L'une est de Jean Giono, « L'homme qui plantait des arbres », soit « win itezzun isekla »⁸⁴ et l'autre d'Abd el-Hamid ben Hedouga, titrée « Ifeddixen »⁸⁵. Mokrane Chikhi compte trois *tullisin* dans ce quotidien, elles s'intitulent : « Lweeda tamcumt. Tullizt »⁸⁶, « Muḥend yettarun d tewkilin-is. Tullist »⁸⁷ et « Akud ilem. Tullist »⁸⁸. Malek Houd réédite deux textes parus déjà dans son recueil *Timsirin n yiḍ. Tullisin*. La première *tullist* est intitulée « Ddayxa »⁸⁹, parue en plusieurs épisodes. Quant à son second texte, il s'agit d'un extrait de son texte « Tadakli » et porte le titre « Tayessawt »⁹⁰. Trois autres *tullisin* sont d'Islam Bessaci, Salim Ben Khelifa et Trif Lydia. Leurs textes s'intitulent respectivement « Amyar azemni (Tullist) »⁹¹, « Gar rrwaḥ d tuyalin »⁹² et « Zuhra d yemma-s »⁹³. Souhila Yamani a publié, elle aussi, une *tullist* en deux parties intitulée « I kemm, i nekk ! ».⁹⁴

3.3.2. *Tullist* dans les revues⁹⁵ et les magazines

En examinant l'émergence du genre de la nouvelle dans les autres littératures du monde, nous constatons que pour la plupart des littératures, le genre a connu sa naissance dans la presse écrite. Pour certains, c'est à travers cette pratique que le genre a connu son essor. Ce qui n'est pas du tout le cas de *tullist* dans la littérature kabyle (et berbère). C'est

⁸³Ferhat Tansawt, « Taqezzunt », traduction de la nouvelle « La ficelle » de Guy Maupassant, parue en deux parties : 19 et le 26 avril 2009

⁸⁴Boussaad Hammar, « Win itezzun isekla » traduction de la nouvelle « L'homme qui plantait des arbres » de Jean Giono, 5 janvier 2015.

⁸⁵Boussaad Hammar, « Ifeddixen », traduction d'une nouvelle de Abd El-Hamid ben Hedouga. Le texte est paru en deux parties, le 23 et le 28 mars 2016

⁸⁶Mokrane Chikhi, « Lweeda tamcumt. Tullizt », paru en deux parties, le 06 et le 12 juillet 2010. Il s'agit du seul texte ayant été qualifié de *tullizt* et non pas de *tullist* (du moins dans les numéros que nous avons consulté, de ce journal).

⁸⁷Ce texte a reçu le prix du concours littéraire « Bougie d'or » en 2010. Mokrane Chikhi, « Muḥend yettarun d tewkilin-is », 12 décembre 2012. Le texte est publié dans ce quotidien en 08 parties (chaque Lundi du 12 septembre 2011 au 28 novembre 2011)

⁸⁸ Mokrane Chikhi, « Akud ilem », 13 Octobre 2014

⁸⁹Le texte est paru dans le recueil *Timsirin n yiḍ*. Il est très long et publié dans le journal sur une vingtaine de parties. Malek Houd, « Ddayxa », 29 juillet au 02 décembre 2013

⁹⁰ Malek Houd, « Tayessawt », extrait de *Tullist* « Tadakli » parue dans le recueil *Timsirin n yiḍ*, 13 octobre 2014

⁹¹La même nouvelle est publiée sur imyura.net. Islam Bessaci, « Amyar azemni (Tullist) », 10 février 2010

⁹² Salim Ben Khelifa, « Gar rrwaḥ d tuyalin », *La Dépêche de Kabylie*, 26 mars 2012

⁹³ La nouvelle a reçu la première place au concours littéraire organisé par l'Association Culturelle Itri n uzekka. Trif Lydia, « Zuhra d yemma-s », 2 mai 2017

⁹⁴ Souhila Yamani, « I kemm, i nekk ! », *tullist*, *La Dépêche de Kabylie*, le 11 et le 25 octobre 2020

⁹⁵ Nous excluons de cette partie la revue *Tamaziyt tura* et *Timmuzya*, déjà exposées dans les éditions du HCA.

ce que nous montrera l'inventaire des *tullisin* que nous avons établi, ci-dessous. Les conditions de la naissance de la presse écrite kabyle sont très particulières. Elles sont liées, bien évidemment, au contexte sociopolitique entourant la question de la langue amazighe. La création de la presse écrite kabyle est assurée par la volonté des militants de la cause berbère. Elle est née dans une clandestinité totale pendant la fin des années soixante jusqu'aux années quatre-vingt. Nous citons à titre d'exemples⁹⁶ : *Agraw imaziyen* (1967), *Taftilt* (1973), *Tafsut* (1973), *Itij* (1974), *Tafult* (*Bulletin d'études berbères* (1974) devenue en 1978 *Tisuraf*). A partir des années 80, l'activité journalistique commence à se libérer de plus en plus. Il y a eu naissance de plusieurs revues et magazines. Nous citons, entre autres : *Awal* (1980), *Tafsut* (1981), *Taneftit* (1983), *Tidukla* (1985), *Ildi* (1985), *Tagrawla* (1985), *Tayerma* (1985), *Tamaziyt* (1985), *Asalu* (1989), *Amaynut* (1990), *Azul* (1990), *Tamurt* (1991), *Izuran* (1999), *Tidmitamirant*, etc.

Nous essayons dans cette partie du travail de repérer les *tullisin* publiées dans la presse écrite kabyle. Même si le résultat n'est pas exhaustif, vue la difficulté de localiser tous les numéros des revues et des quotidiens, il est intéressant d'avoir une vue d'ensemble sur l'existence de ce nouveau genre dans la presse écrite kabyle.

Le premier⁹⁷ texte publié avec la mention générique de *tullizt* est paru dans la revue *Tafsut*⁹⁸. Il s'agit du texte « Timlilit » de Muh Bilek désigné dans la page 67 du numéro 7 comme une *tullist* et un autre texte du même auteur intitulé « Ablad » qui est qualifié comme étant la première *tullist* de science fiction (p.64)⁹⁹. Dans son numéro 10, Nesserdine Ait Ouali considère le texte « Targit »¹⁰⁰ de Meziane Ou Mouh, comme une *tullist*.

Le journal *Izuran/Racine*¹⁰¹ a publié une dizaine de *tullisin*. Les auteurs concernés sont Kamal Bouamara avec son texte « Iđ amcum », Said Chemakh publie « Tadyant n mmi-s Uciban », Ali Makour avec son texte « Tafat n wuryu », B. Oukemmoum avec son

⁹⁶ Un aperçu historique de la presse écrite kabyle a été fait dans un mémoire de Licence, Sliman Ziani, *Tamaziyt di tyamsa tirawit, tasleqt n yiyimisen « Asalu » d « Izuran »*, H. Abdenbi (dir.), Tizi Ouzou, 2007.

⁹⁷ Voir AMEZIANE Amer et SALHI Mohand Akli, Op.cit.

⁹⁸ Une revue parue en 1981. Elle compte 14 numéros.

⁹⁹ Un autre texte dans le même numéro de la revue intitulé « Ayilas d sin yidan » est désigné par le terme « récit ».

¹⁰⁰ Meziane OU MOUH, « Targit », *Tafsut*, n°10, Avril 1985. Le texte ne porte pas la mention générique de *tullist /tullizt*.

¹⁰¹ C'est un journal mensuel, qui traite des thématiques socio-culturelles, dirigé par Salem Zenia. Il est paru en 1999, il compte 43 numéros. Un mémoire de licence a été réalisé sur ce magazine, *La littérature kabyle et la critique journalistique : Etude de magazine Izuran*. Cependant, cette tentative d'analyse n'a pas tenu compte des titres des textes publiés dans ce magazine, ni des numéros où ils sont parus.

texte « Tuyalin n uwayzeniw », Mohand Ali Alloui, « Axxam aqbur » et d'autres textes de Djamel Hemri, Atman Beggou, Abdoun et Akli Kebaïli, Mouhend Ouchaban, et Meziane Oumouh. Cependant, il est intéressant de signaler que la poétique de certains textes est proche de celle du conte. Quant au journal Azul¹⁰², il a édité dans son dixième numéro *tullist* « Ussan ɣezzifen »¹⁰³ de Yidir Ahmed Zaid. Le même auteur a publié dans le N°3 de la revue Izen Amaziɣ¹⁰⁴, une autre *tullist* intitulée « Aneznaz n yiɣes »¹⁰⁵.

I.4. Concours et prix littéraire

Désormais, la création littéraire en langue kabyle est motivée par l'organisation des concours et l'édification des prix pour les meilleures productions. Certains de ces concours et de ces festivités sont organisés en Algérie, et particulièrement en Kabylie. Nous citons, entre autres, le festival *Adrar n Fad* à At Smail (Béjaia),¹⁰⁶ le festival *Si Mohand Ou Mhend* et *Yousef Oukaci* à Tizi Ouzou¹⁰⁷, etc. D'autres prix sont organisés dans la diaspora, nous faisons référence à la fondation canadienne pour tamazight, *Tiregwa*, qui organise chaque année des concours pour les meilleurs écrits littéraires. Elle a instauré quatre prix : le premier porte le nom de Beleid At Eli, consacré depuis 2013 à la meilleure nouvelle écrite en tamazight. Le second est dénommé le prix *Rachid Alliche*, réservé au meilleur roman¹⁰⁸, il a été créé en 2014. Le troisième prix est désigné par le nom *d'Ali Azayku* pour la meilleure création littéraire, il a été instauré depuis 2015. Quant au quatrième prix, il est destiné au genre de la littérature de jeunesse, en 2020.¹⁰⁹

Ce qui nous intéresse dans le travail de la fondation *Tiregwa*, c'est les éditions du concours de tullisin, depuis 2012 jusqu'à 2020. Nous notons sept éditions. Nous tenons à les présenter dans le tableau suivant :

¹⁰² Ce quotidien est paru en 1990, créé par l'association culturelle Numidya à Oran.

¹⁰³ AHMED ZAID Yidir, « Ussan ɣezzifen », revue *Azul*, n°10, Association Numidya, Oran, 1995, cité par AIT OUALI Nesserline, *L'écriture romanesque kabyle d'expression berbère (1946-2014)*, L'Odyssee éditions, Tizi Ouzou, 2015, p.134

¹⁰⁴ C'est une revue créée en 1993, à Tizi Ouzou, par Agraw adelsan amazigh.

¹⁰⁵ AHMED ZAID Yidir, « Aneznaz n yiɣes », Revue *Izen Amaziɣ*, N°3, Agraw adelsan amaziɣ, Tizi Ouzou, 1994. Cité Nesserline Ait Ouali, *Op.cit.*, p.133

¹⁰⁶ Il s'agit d'un festival national de la poésie amazighe créé en hommage à Mouloud Mammeri, au mois de mars 2003. Il est à sa 17^{ème} édition.

¹⁰⁷ Ce sont des festivals qui ont été créés en 2003, avec la fusion de deux associations culturelles Si Mohand Ou Mhand et Youssef Oukaci.

¹⁰⁸ Le roman amazigh est primé par deux prix nationaux. Il s'agit du prix de Assia Djebar et du prix Mohamed Dib. Il y a d'autres prix (Yamina Mechakra, une seule édition, et ya aussi Apulée autrefois dans la bibliothèque nationale)

¹⁰⁹ Le prix revient au caricaturiste bédéiste Kamal Bentaha.

Les éditions	Les lauréats
1 ^{ère} édition ¹¹⁰ : 2013-2014	<ol style="list-style-type: none"> 1. Husin Luni, « Seddaw n treccact » 2. Mourad Hadj Said, « Awal aneggaru » 3. Mohand Arab Ait Kaci, « Timehnuccedt »
2 ^{ème} édition ¹¹¹ : 2014-2015	<ol style="list-style-type: none"> 1. Mhenni Khalifi, 2. Malek Houd, 3. Khokhi Nassima,
3 ^{ème} édition ¹¹² : 2015-2016	<ol style="list-style-type: none"> 1. Malek Houd, « Amsebbal bu tnejeab », 2. Lhadi Maouchi, « Amyezwer d yiderɣula » 3. Rachid Oulebsir, « Timlilit n yiɖ ».
4 ^{ème} édition ¹¹³ : 2016-2017	<ol style="list-style-type: none"> 1. Samir Tighzert, « Tizlit n umeybun » 2. Nassima khokhi, « Aselmad-iw » 3. Nawal Maouchi, « Tafekka mm sin yiziɣran »
5 ^{ème} édition : 2017-2018	<ol style="list-style-type: none"> 1. Larbi Yahoune, « Tudert niɣen » 2. Bellal Tilelli, « Tayri n Facebook » 3. Igelli n tlelli, « Rsen-d s yigenni ! »
6 ^{ème} édition : 2018-2019	<ol style="list-style-type: none"> 1. Haddouche Djilali, « Azabuq » 2. Taïb Tiziri, « Tabrat i talsa » 3. Bélaid Lyes, « Şayddu Mayga »
7 ^{ème} édition 2019-2020	<ol style="list-style-type: none"> 1. Bélaid Lyes, « Aru-tt a Lxuḡa tecḍeḥ » 2. Sadouni Idir, « Nnif » 3. Missoum Karim, « Tagrawliwt »

¹¹⁰ La première édition a été tenue au village de Zoubga de Iferhounen. Cette première édition a, seulement, connu une organisation de concours de *tullisin*, autrement dit, le concours de roman n'a pas été créé. Ce concours compte la participation de 18 auteurs.

¹¹¹ La deuxième édition a eu lieu à At Smaïl à Adrar n fad. Elle est la première édition pour le roman. Le prix Rachid Alliche a été décroché par Amar Mezdad avec son texte *Tettlid ur d-tkeččem*.

¹¹² Cette édition a connu une remise de deux autres prix. Le prix Rachid Alliche est attribué pour Aulamara Ouamar et le prix Ali Azayku est attribué au marocain Mohamed Akounad.

¹¹³ La 4^{ème} édition du concours du prix Belaid At Ali coïncide avec la 3^{ème} édition du prix Rachid Alliche, attribué à Salem Zenia avec son roman *Azar n tagut*. Cette édition coïncide, également, avec la 2^{ème} édition du prix Ali Azayku pour la meilleure création en tamazight. Le prix est accordé à un poète marocain, Mohamed Ouagrar pour la qualité de sa poésie.

Sur sept éditions, nous comptons 21 *tullisin* primées par la fondation *Tiregwa*, sans compter les autres textes ayant participé à ces concours. A titre d'exemples, la première édition a connu l'inscription de 18 textes. La troisième édition est organisée autour de 16 textes, etc.

Des ateliers de techniques d'écriture de *tullist* sont, aussi, organisés par le HCA avec la collaboration des enseignants, le cas, par exemple de l'atelier d'écriture organisé par Said Chemakh et Ghenima Kemkem, en marge du colloque «Belaid At Ali (1909-1950). Un auteur et une œuvre à (re)lire». Said Chemakh organise, chaque année, des ateliers d'écriture de *tullist* en kabyle¹¹⁴. Le premier thème de son concours est l'enfance ; « Asmi lliy d acawrar », en 2009.

Même si la production du genre de la nouvelle, dénommé en berbère *Tullist*, reste maigre et timide, une dynamique éditoriale est nettement ressentie d'une année à une autre. Cette progression est due certainement à l'intérêt remarquable accordé à ce genre littéraire tant de la part des auteurs que de celle des éditeurs. Nous n'avons qu'à consulter l'inventaire des publications que nous proposons pour rendre compte de ce progrès. Cependant, une critique universitaire est très nécessaire. Elle doit prendre en urgence l'aspect poétique, stylistique et générique de ces textes dénommés « *Tullist* »/ « *Tullisin* »

II. *Tullist* kabyle : Etat des lieux de la recherche

II.1. Bélaid At Ali et la première réception de la nouvelle

Ce sont les pères blancs, J.M. Dallet et J.L. Degezelle, qui ont employé pour la première fois le générique de « nouvelle » pour qualifier quelques textes écrits par Bélaid At Ali. Cette dénomination architextuelle s'affiche dans le titre de la première partie « nouvelles et contes », de l'ouvrage *Cahiers de Bélaid où la Kabylie d'antan*¹¹⁵. Néanmoins, dans le titre de la première partie du volume I qui regroupe les textes originaux (en kabyle), l'équivalent pour le générique « nouvelles » ne figure pas. Les éditeurs se sont contentés, dans leur classification, de la mention générique de « Timucuha »¹¹⁶. Si ces auteurs n'étaient pas avertis de la singularité des écrits de Bélaid

¹¹⁴ Ce qui nous intéresse dans cet état des lieux sont les *tullisin* et les recueils de *tullisin* qui ont été publiés.

¹¹⁵ Cet ouvrage, publié à titre posthume en 1963, regroupe la majorité des textes écrits par Bélaid At Ali. Les éditeurs Jean- Louis Degezelle et Jean-Marie Dallet, ont publié deux volumes. Le premier regroupe les textes en version originale : le kabyle. Quant au second, il rassemble la version traduite que ces éditeurs ont faite pour les textes du premier volume. Et c'est dans ce second volume que figure le générique « Nouvelles ».

¹¹⁶ Le générique *Tamacahut*, attribué comme titre pour la première partie du Volume I, regroupe 4 textes portant le même générique (*Tamacahut n uwayzeniw, tamacahut n ueeqqa yessawalen, tamacahut n bu-yidmi*

At Ali¹¹⁷, ils se seraient contentés de traduire le terme « Timucuha », sans rajouter « nouvelles », quoique la classification proposée par ces éditeurs « *ne reflètent pas réellement la richesse et la diversité générique* »¹¹⁸ de ces écrits.

En outre, le terme « nouvelle », auquel ils ont eu recours dans leur classification, peut sous-entendre deux significations. D'une part, le terme peut renvoyer au genre « nouvelle » au sens occidental du terme. D'autre part, il peut désigner simplement « la forme nouvelle », dans laquelle s'inscrivent ces textes, par rapport aux formes déjà existantes dans la prose orale kabyle. Cependant, la critique littéraire a envisagé le terme dans son sens générique. Par ailleurs, la partie intitulée « Amexluḍ », traduit dans le volume II par le terme « Mélange »¹¹⁹, témoigne aussi de la complexité de la classification de ces textes, par les éditeurs¹²⁰ qui ont pris le terme, peut être, pour un mélange de catégories génériques ou pour un ensemble de textes dont l'identité générique est dissimulée.

Dans la réception des textes de Bélaïd At Ali, la critique n'est pas restée indifférente face à la particularité de l'écriture de cet auteur. La naissance des nouveaux genres a fait l'objet de débats depuis les premières mentions sur le passage à l'écrit et les mutations qu'à connues le système littéraire traditionnel. Comme nous venons de le voir précédemment, ce sont les pères blancs qui ont interrogé, d'une manière plus ou moins

men, tamacahut n yinisi d wuccen) et un texte qui est connu dans la tradition orale comme étant un conte, mais qui ne porte pas dans son titre le générique de *Tamacahut*, il s'agit de *Tafunast igujilen* et sept autres textes qui sont (*Lwali n udrar, Aéidan d umerzagu, Ayen tzeræed, d ayen d-hekkun, Tiyeḍnin et Taneggart*).

¹¹⁷ Cet élément suggère que ces textes ne s'inscrivent pas dans le même genre, autrement dit, il y a des textes qui se distinguent, au moins, du conte.

¹¹⁸ BELLAL Hakima, « La question du genre entre le manuscrit de Bélaïd At Ali et son édition. Regards sur trois textes : Tafunast igujilen, Lexvubegga et Sut Taddart », in *Iles d yimesli*, n°8, pp.35-42

¹¹⁹ A propos de ce terme, Dehbia Abrous, dans *La production romanesque kabyle : une expérience de passage à l'écrit*, prend le terme « Amexluḍ » comme synonyme de « Nouvelle », tel qu'il apparaît dans le passage suivant : « *cet ouvrage est en réalité un recueil de contes (timucuha), de « nouvelles » (amexluḍ=mélange) et de poèmes (isefra) [...]* »p.29 et dans la note de bas de page, elle écrit : « *Fait significatif : les deux genres classiques dans la littérature kabyle que sont le conte et la poésie sont clairement dénommés ; ce genre que nous appelons provisoirement et approximativement « nouvelle » -et qui sont des tableaux de la vie quotidienne en Kabylie- est un genre tout à fait inconnu dans la littérature kabyle : il porte le nom de « Amexluḍ » qui signifie au sens premier du terme : mélange (un peu confus) d'éléments divers. La difficulté d'une dénomination précise rend bien compte du caractère nouveau et intermédiaire de ce genre* ».

¹²⁰ En fait, dans l'une de ses lettres, Bélaïd At Ali se prononce sur le terme « Amexluḍ » qu'il a utilisé pour qualifier le discours d'un groupe de femmes, qui mélangeaient le français et le kabyle, dans un texte intitulé « Sbiṭar ». Il écrit, à ce sujet : « *Sincèrement, quand j'ai donné à ce cahier le titre de 'amexluḍ', je n'avais absolument aucune idée de ce que ce mot s'appliquerait à 'un mélange', ou... 'panachage' de kabyle et français. Je comptais simplement l'emplir de 'dialogues' entre « sut udrar », et exclusivement en langue kabyle. Mais...Mais il s'en ...voulut autrement* ». Cf. BELLAL Hakima, « La question du genre entre le manuscrit de Bélaïd At Ali et son édition. Regards sur trois textes : Tafunast igujilen, Lexvubegga et Sut Taddart », in *Iles d yimesli*, n°8, p.39.

implicite, la question du genre, en tentant d'établir une classification pour les écrits de Bélaïd At Ali. Pour ce qui est de la naissance des nouvelles formes, la partie « nouvelles et contes » abrite, à la fois, des contes et d'autres textes qui sont des nouvelles, selon les éditeurs. Mais hélas, J.M. Dallet et J.L. Degezelle, dans leur traduction, n'ont pas bien précisé de quelles nouvelles ou de quels contes il était question¹²¹.

L'œuvre de Bélaïd At Ali a suscité l'intérêt de plusieurs recherches dans le domaine berbère¹²². Plusieurs mentions reviennent sur la spécificité de l'écriture de cet auteur, dans les études de Galand Pernet P., de Redjala B., de Mezdad A. Par la suite, à partir des années 2000, un nombre important d'études se sont consacrées entièrement à la vie et à l'œuvre de cet auteur. En consultant ces recherches, nous avons remarqué que le générique « nouvelle » est employé pour la première fois pour qualifier quelques écrits de Bélaïd At Ali. C'était avec Galand-Pernet, dans « Tradition et modernisme dans les littératures berbères »¹²³, que l'auteur a attribué le générique « nouvelle » pour une partie du texte *Lwali n udrar*, celle intitulée « Bu-leytuṭ ». Si cette auteure a qualifié uniquement une partie de ce texte de : nouvelle, d'autres études sont venues classer le texte, en entier, au sein du même genre. Il est question des travaux de Titouche Rachid¹²⁴ Merolla Daniela quant à elle, mentionne que Bélaïd At Ali a écrit des *timucuha* et des nouvelles, sans pour autant en préciser les textes, « [...] on retrouve d'autres textes écrits par cet auteur, textes qui quelques fois appartiennent au genre tamacahut et d'autres fois s'en écartent et deviennent des nouvelles ou des pièces de théâtre »¹²⁵

En fait, le texte *Lwali n udrar* a connu une grande réception de la part de la critique littéraire¹²⁶. Il a été classé comme une nouvelle (Dallet J.M. et Degezelle J.L. (probablement), Galand-Pernet P. et Titouche R.). Son caractère romanesque s'est, ensuite,

¹²¹ Dans le volume II, traduction, les pères blancs ont cité, donc, les titres des 11 textes composant la partie Contes et nouvelles, mais aucun titre ne porte une mention générique, du moins pour les contes (L'ogre, Le caillou qui parle, Aubépin, Le hérisson et le chacal, Le riche et le pauvre, Le chat pèlerin, La vache des orphelins, Le saint homme de la montagne, Le meilleur et le pire, Ce que l'on sème, Des histoires qu'on raconte)

¹²² Un survol historique de la lecture critique de l'œuvre de Bélaïd At Ali est établi dans l'article de MOHAND SAIDI Saida et SADI Nabila, « Histoire de la réception des textes de Bélaïd Ait-Ali », in *Iles d'imesli*, n°8, pp.51-59.

¹²³ GALAND-PERNET Paulette, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », *Actes du premier congrès d'étude des civilisations méditerranéennes d'influence arabo-berbère*, Alger, SNED, 1973, p.319.

¹²⁴ Le mémoire de Magistère et sa thèse de doctorat.

¹²⁵MEROLA Daniella, *De l'art de la narration tamazight (berbère). 200 ans d'études : état des lieux et perspectives*, Paris-Louvain, Editions Peeters, 2006, p.148

¹²⁶ Cf. Sadi Nabila, « Histoire de la réception de *Lwali n udrar* de Bélaïd Ait Ali », in *Problématique de l'écriture romanesque en kabyle*, thèse de doctorat Salhi Mohand Akli (dir.), ummto, 2019, pp.102-108

manifesté dans un article de Redjala M.¹²⁷ Une série d'études sont venues confirmer, aussi, l'appartenance de ce texte au genre romanesque (Mezdad A., Salhi M.A. Ameziane A. et Ait Ouali N, etc.). Si pour certains, le genre de *tullist* est né avec le texte *Lwali n Udrar*, pour d'autres, c'était avec le même auteur mais avec d'autres textes que ce genre fait son entrée. Nous faisons référence au récit « jeddi » (Salhi M.A. et Sadi N.) ainsi qu'au texte « Tafunast igujilen » (Mohand Saidi S.)

C'est à partir de 2014, notamment avec l'article d'Ameziane Amar et Salhi Mohand Akli que le terme *tullist* fait son apparition pour se substituer au terme « nouvelle » au sein de la critique littéraire.

II.2. *Tullist* et la critique universitaire

En établissant un état des lieux¹²⁸ de la recherche sur *Tullist*, nous avons constaté que la critique universitaire ne s'est intéressée à l'étude de ce nouveau genre qu'à une date très récente. La première étude ayant interrogé la nature du corpus pouvant représenter tous les textes sous l'appellation de *tullist* est celle d'Ameziane A. et Salhi M.A.¹²⁹. Cette problématique de délimitation des catégories génériques ou de la définition du corpus de *tullist* est liée, d'une part, à la genericité des textes, d'autre part, aux choix d'ordre méthodologiques qui définissent la manière d'appréhender les textes de ce corpus.

Les deux chercheurs se montrent, d'abord, prudents quant à la considération de *tullist* comme étant « un emprunt à la culture occidentale » car bien qu'une équivalence terminologique est établie entre « *tullist* » et « nouvelle », plusieurs textes « nouveaux » sont le produit d'une réécriture d'un fond traditionnel, remaniés avec une nouvelle poétique. Il est question de « Tirgara » et de « Taqsit n Eziz d Ezuzu » pour Bouamara K. et de « D tagerfa i ay-tt-igan » pour Mezdad. Par ailleurs, l'étude du genre de *tullist* ne peut pas se contenter de l'analyse des textes portant la mention paratextuelle de *tullist*, bien qu'elle semble être un critère pertinent. Mais pour un genre qui est « en construction », elle semble être insuffisante car la référence à la mention paratextuelle pour la définition de l'identité du texte est une démarche très réductrice vue l'existence de plusieurs textes portant cette désignation générique mais ne concordant pas avec la textualité des textes

¹²⁷ Redjala n'a pas précisé le texte qui s'apparente au romanesque, mais fort probable qu'il s'agisse de *Lwali n udrar*.

¹²⁸ Nous présentons dans cet état des lieux les seules études dont nous avons pu avoir connaissance.

¹²⁹ AMEZIANE Amar et de SALHI Mohand Akli, « *Tullist* Kabyle: Réflexions préliminaires sur le corpus », Op.cit.

ainsi qualifiés. Ceux-ci se caractérisent plutôt par une poétique qui les rapproche soit du roman, soit du conte, ou alors d'une poétique hybride, jumelant à la fois le style oral du conte et le romanesque. En outre, il y a des textes qui ne portent pas la désignation générique mais qui présentent une poétique proche de la nouvelle telle qu'elle est définie en littérature occidentale. Définir, donc, le corpus de *tullist* par l'absence ou la présence de la mention paratextuelle est insuffisant. A cet effet, les chercheurs soulignent la nécessité d'amorcer l'étude du genre de *tullist* à partir de l'interrogation du récit bref et la délimitation de son corpus en se fixant des critères dégagés à partir des textes soumis à l'étude.

Vue la fluidité des limites du corpus du genre de *tullist* en kabyle, et les différentes manières par lesquelles les écrivains ont procédé dans leur écriture (adaptation, traduction et réécriture du patrimoine littéraire), les deux auteurs, Salhi Mohand Akli et Ameziane Amar trouvent que, sur le plan méthodologique, le terme *tullist* peut couvrir les récits de narration courte, tout en excluant les narrations purement orales: « *prendre tullist comme un terme qui recouvre les récits de narration courte, à l'exception des narrations strictement orales, (nous) paraît un positionnement méthodologique adéquat, tout au moins recevable.* »¹³⁰

Dans le même ordre d'idées, Sadi Nabila s'est interrogé sur la question de la contiguïté générique¹³¹ se manifestant au sein de certains textes¹³². Elle implique, à cet effet des réflexions d'ordre méthodologique autour de la manière d'appréhender les nouvelles formes littéraires. Est-ce qu'elles seront considérées comme « *des productions conditionnées par la logique d'un temps et d'un espace, façonnées également par « l'individualité du créateur », soit comme des productions essentiellement « esthétiques » se devant de répondre à des impératifs « extérieurs » autrement dit, à une conception normalisée du genre, le roman, en l'occurrence* »¹³³. La question du genre y est, donc, envisagée dans un premier temps, comme un positionnement théorico-méthodologique quant à la manière d'appréhender la question des genres nouveaux au sein d'un champ littéraire en pleine construction.

¹³⁰ AMEZIANE Amar et SALHI Mohand Akli, Op.cit., p.119

¹³¹ Une conception reprise de SALHI Mohand Akli

¹³² Il est question des textes suivants : *Salas d Nuja* de Brahim Tazaghart (2004), *Bu-tqulhatin* d'Omar Dahmoune (2003), *Nekk akked kemm, kemm akked nekk* de Hamdani Bélaïd [1998], *Ccna n yibzazde* Laïfa Ait Boudaoud (1999), *Ijeğğigen n ccwal* de Youcef Achouri (2009), *Tfukk ur tfukk ara* de Hocine Louni (2013), *Ameddakkal d tullisin niđen* de Mourad Zimu (2010) et *Ṭaṭabaṭaṭa Tullisin* de Mohand Arab Ait Kaci (2011)

¹³³ SADI Nabila, *La problématique de l'écriture romanesque en kabyle*, Op.cit., p.15

En outre, plusieurs recherches sur le genre de *tullist* s'inscrivent dans la problématique du renouveau littéraire. En effet, l'étude du mouvement évolutif de la littérature kabyle engendre une focalisation sur le rapport de *tullist* à l'oralité traditionnelle. Les textes qui ont connu un grand investissement sous cet angle sont « Taqsit n Eziz d Ezuzu » et « Targara » de Kamal Bouamara et « D tagerfa i ay-tt-igan » d'Amar Mezdad. Dans son étude « La néo-littérature kabyle et ses rapports à la littérature traditionnelle »¹³⁴, Amar Ameziane analyse la manière dont les genres de la nouvelle littérature, à savoir l'ungal, *tullist*, et la poésie écrite, reprennent, comme il disait, le « background » de la littérature traditionnelle. A cet effet, l'auteur, concernant le genre de *tullist*, examine ces trois *tullisin* réécrites à partir de la tradition orale et les différentes mutations qu'elles ont subies. Les transformations décelées par cet auteur sont liées notamment à l'appartenance générique des textes oraux et des textes réécrits, tout en montrant les diverses transformations d'ordre textuel, comme la linéarité de la narration, la description, le personnage, la focalisation du narrateur, etc. La même *tullist* d'Amar Mezdad a été analysée dans le cinquième chapitre de son doctorat¹³⁵. Le chercheur analyse, d'une manière plus pointue, la relation qu'entretient ce texte (qui représente la néo-littérature) avec le mythe du corbeau qui s'inscrit dans la littérature traditionnelle, tout en montrant les différentes modifications engendrées par la reprise de ce mythe se manifestant par sa subversion en recourant, entre autres, au discours ironique.

Concernant les deux textes de Kamal Bouamara, ils ont fait l'objet d'étude d'un article de Salhi M.A.¹³⁶ Ce dernier y a mis en lumière le mouvement et les facettes de la délocalisation des textes oraux tout en expliquant les enjeux du passage de ces textes à l'écriture. A cet effet, l'auteur a étudié un corpus composé de quatre textes. Les deux premiers textes sont issus de l'oralité, ils s'intitulent *Aheddad Lqalus* (Le forgeron d'Aqalous) et *Taqsit n Eziz d Ezuzu* (Roman d'Aziz et d'Azouzou). Ils ont été collectés, transcrits et traduits par Mouloud Mammeri, parus dans son ouvrage *Poèmes kabyles anciens*¹³⁷. Les deux autres textes sont des textes réécrits, il s'agit de la recomposition des deux premiers textes. Il est question des deux textes cités précédemment de Kamal Bouamara. Le passage des textes oraux du régime de l'oralité à celui de l'écriture engendre

¹³⁴AMEZIANE Amar, « La néo-littérature kabyle et ses rapports à la littérature traditionnelle », in *Etudes littéraires africaines. Littérature Berbère*, N°21, Karthala, Paris, 2006, pp. 20-28

¹³⁵AMEZIANE Amar, *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, Op.cit.

¹³⁶ SALHI Mohand Akli, « La délocalisation des textes oraux. Le cas de deux textes kabyles : Aheddad l-lqalus et taqsit n Aziz d Azuzu », BONN Charles (dir.), *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, t.2, Paris, l'Harmattan, 2004, pp. 205-211

¹³⁷ MAMMERI Mouloud, *Poèmes kabyles anciens*, Paris, François Maspéro, 1980.

des incidences sur le plan textuel et réceptif. Le chercheur a expliqué les différents types de délocalisations que ces textes ont subit.

Dans le même ordre d'idées, un travail de magistère intitulé *Intertextualité et littérature kabyle contemporaine : le cas de Nekkni d wiyiɖ de Kamal Bouamara*¹³⁸ a tenté d'appréhender le renouvellement littéraire kabyle du point de vue intertextuel. Il s'est focalisé sur l'aspect créatif de l'auteur dans ses deux *tullisin*, citées précédemment. Ces derniers tissent des relations intertextuelles avec des textes antérieurs qui s'inscrivent dans le régime de l'oralité et qui leur servent de base. Trois moments ont marqué le travail d'analyse de Salim Ayad. Dans un premier temps, il a repéré la matière reprise. Autrement dit, en confrontant les textes réécrits de Kamal Bouamara aux textes oraux transcrits, il a délimité les hypotextes. Dans un second temps, le chercheur a expliqué la manière dont la matière première -textes oraux traditionnels- a été retravaillée et revitalisée afin de contribuer à l'élaboration de ces deux nouveaux textes. Dans un second temps, il a interprété les significations de cette réécriture sur deux niveaux : le premier est anthropologique et symbolique, quant au deuxième, il est d'ordre esthétique et poétique.

Les écrits de Bélaïd At Ali ont servi, eux-aussi, comme outils pour l'étude du genre de *tullist*. Etant donné que la critique universitaire attribue la naissance de l'écriture romanesque kabyle à cet auteur, il en va de même pour le genre *tullist*. Et c'était, toujours, la problématique de la réécriture et du renouvellement littéraire que ces diverses études ont traduit. Concernant, donc, les études ayant abordé la naissance du genre de la nouvelle, essentiellement le genre de la nouvelle chez cet auteur, Paulette Galand Pernet¹³⁹ et Rachid Titouche par la suite,¹⁴⁰ ont attribué l'identité générique de la nouvelle pour le texte *Lwali n udrar*. Avec l'évolution de la critique universitaire, les chercheurs octroient pour le même texte le générique d'*Ungal*. Une analyse textuelle a été réalisée sur le texte *Tafunast igujinen*¹⁴¹ de Bélaïd At Ali dans laquelle est mis en valeur l'impact créatif de Bélaïd At Ali sur l'identité générique de ce texte. Hormis les différentes mentions dans des articles

¹³⁸ AYAD Salim, *Intertextualité et littérature kabyle contemporaine : le cas de Nekkni d wiyiɖ de Kamal Bouamara*, mémoire de magistère, FINTZ Claud (dir.), 2008

¹³⁹ GALAND-PERNET Paulette, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », *Actes du premier congrès d'étude des civilisations méditerranéennes d'influence arabo-berbère*, Alger, SNED, 1973, pp. 312-325

¹⁴⁰ TITOUCHE Rachid, *Les cahiers de Bélaïd At Ali : Du conte à la nouvelle*, mémoire de Magister, UMMTO, 2001

¹⁴¹ MOHAND SAIDI Saida, *Tafunast igujilen de Bélaïd At Ali: du conte à la nouvelle*, mémoire de magister (dir. Djellaoui M.) UMMTO, 2011

de Salhi Mohand Akli où il qualifie le texte « Jeddi » de nouvelle, une analyse poétique de ce texte a été menée par Sadi Nabila¹⁴² où elle inscrit le texte dans le genre de *Tullist*.

Un nombre important de mémoires de master a exploré ce genre littéraire publié uniquement en recueils. Autrement dit, aucune *tullist* publiée isolément dans des revues ou dans un recueil de textes n'est étudiée. Néanmoins, la plupart de ces travaux s'inscrivent dans le cadre des analyses immanentes qui se servent de ces *tullisin* comme corpus d'application des normes occidentales définissant le genre de la nouvelle dans leur propre espace. Nous avons dégagé deux tendances autour desquelles s'articulent ces travaux. La première regroupe toutes les tentatives d'analyse de différents aspects poétiques de *tullist*, essentiellement le personnage et l'espace, en se référant notamment au niveau narratif et descriptif. Ces études empruntent deux voies. D'une part, elles stipulent, pour la plupart, que les *tullisin* analysées ont les caractéristiques de *tullist* en kabyle, alors que la poétique de ce nouveau genre n'est pas encore suffisamment définie. D'autre part, une pratique de comparaison et de juxtaposition de *tullist* kabyle et de la nouvelle occidentale est très répandue, au point où les analystes établissent comme objectif d'étude la vérification de la correspondance de *tullist* avec la nouvelle étrangère, essentiellement occidentale. C'est ainsi qu'il s'avère plus pertinent de changer l'orientation du sens de la recherche textuelle en kabyle. Il est impératif de commencer par l'exploitation des corpus afin d'arriver aux conclusions spécifiques aux écrits en kabyle. Par ailleurs, étudier un recueil d'un seul auteur ne justifie pas la généralisation de ses caractéristiques sur tout le genre de *tullist*.¹⁴³ Concernant la deuxième tendance, elle regroupe les travaux qui ont tenté de discuter les différents thèmes récurrents dans la *tullist* kabyle. Toutefois, ces études se contentent d'établir un inventaire des thèmes sans épaisseur analytique justifiant la thématique de ces *tullisin*.

A travers l'état des lieux que nous avons réalisé sur la production de *tullist*, nous pouvons affirmer que la pratique de l'écriture de *tullist* est implantée dans le champ littéraire kabyle et prend de l'ampleur au fil des ans. Ceci se traduit, notamment, par l'évolution ressentie sur le plan éditorial. Le nombre de textes publiés seuls ou en recueils augmente d'une année à une autre, ce qui reflète l'intérêt notable accordé à ce genre par les

¹⁴² SADI Nabila, « Poétique du récit 'Jeddi' de Bélaid At Ali », *Les cahiers de Bélaid At-Ali. Regards sur une œuvre pionnière*, AMEZIANE Amer (dir.), Tira éditions, 2013

¹⁴³ Les *tullisin* soumises à l'étude dans ces travaux sont de Kamal Bouamara, d'Amar Mezdad, de Said Chemakh, de Malek Houd, de Mourad Zimu, d'Abderrezzak Hassani, de Noufel Bouzboudja, d'Irnatén Mourad, Arezki Djamel, Islam Bessaci, Mohand Arab Ait Kaci, etc.

auteurs et les éditeurs. Ceci dit, en dehors du questionnement sur l'origine de *tullist* (qu'elle soit une évolution des genres oraux, ou un emprunt à des littératures étrangères et avoisinantes, etc.) l'écriture de *tullist* est ancrée dans le champ littéraire kabyle. Quant à la réception de ce genre, du point de vue de la critique universitaire, deux tendances se dégagent : la première regroupe tous les travaux pouvant être considérés comme émergents de la critique sur le genre. Ceux-ci ont traité, notamment, la question de la création et du renouvellement littéraire (Titouche, Salhi, Ameziane, Ayad, Mohand Saidi). Quant à la problématique de la « contigüité générique » et la définition du corpus de *tullist*, elle a été ébauchée par les travaux de Salhi et Ameziane. La seconde tendance, quant à elle, représente la grande majorité des mémoires (de master) qui s'inscrivent majoritairement dans une approche immanentiste, s'attachant à la description de la forme de *tullist* par une présentation de plusieurs de ses caractéristiques (poétique, thématique, formelle, etc.), mais bien malheureusement, certaines études se sont attelées à une analyse d'application des normes de la nouvelle occidentale sur un corpus kabyle.

A travers l'esquisse que nous avons tenté de présenter pour l'existence du genre de la nouvelle dans le monde, nous sommes parvenus à un ensemble de constatations. La première est relative à la pénibilité de la définition de ce genre qui se traduit, notamment, par une diversité d'appellations. Cette fluctuation des désignations qu'on lui attribue est une caractéristique de la nouvelle, que ce soit en synchronie ou en diachronie. Au Moyen âge, la désignation de récit bref regroupait plusieurs récits dont les appellations sont foisonnantes, en l'occurrence, le lai, la fable, l'exemplum, le fabliau, la légende, etc. Ces récits convergeaient dans plusieurs caractéristiques stylistiques telles que l'unité narrative du récit et sa linéarité, la brièveté et la sobriété, etc., ce qui a engendré des réflexions faisant émerger une théorie sur le récit bref médiéval. En effet, cette ébauche théorique a permis l'arrivée de la nouvelle.

L'évolution du récit bref dans la période de la renaissance se situe dans « L'art de raconter un événement ». Un renouvellement dans les techniques narratives utilisées pour reprendre des textes anciens, telle l'anecdote, a caractérisé l'écriture de Boccace et ses successeurs, donnant ainsi naissance au genre « *novella* » considéré comme étant « un écrit fait de quelques matières traditionnelles remises à neuf » dont la définition est centralisée sur l'esthétique de la nouveauté, du vraisemblable et de l'inattendu. Au XVII^{ème} siècle, le genre a connu une évolution marquée par les écrits de Marguerite de Navarre s'étant distinguée des nouvelles de Boccace par le contenu plus sérieux de ses récits et une expression plus littéraire, en introduisant une prise en charge de la psychologie du personnage. Avec l'arrivée des écrits espagnols de Miguel Cervantès, la nouvelle est devenue un concurrent du roman. Elle est désignée par « le petit-roman ». Le genre a échappé, ainsi, à l'esthétique de la brièveté et de l'inattendu. Et le seul trait qui demeure de sa définition préétablie était le vraisemblable. La nouvelle au XVIII^e siècle a perdu, de ce fait, toute sa spécificité. Aucune rigueur n'est, d'ailleurs, respectée dans la classification de tous les genres littéraire, en cette période. Ce n'est qu'avec l'arrivée du siècle des lumières (XIX^e siècle) que le genre a connu un essor dans toutes les littératures, notamment, allemande, française, russes, anglaises, etc. Son évolution s'est accrue spécialement par la multiplicité des réflexions ou des courants littéraires l'ayant pris, pour la première fois, pour objet d'étude. C'est la période où le genre a connu les théories les plus élaborées, reposant, pour la majorité, sur l'esthétique de la nouvelle. Nous citons, entre autres, Edgar Alain Poe qui s'est penché, dans la définition du genre, sur la

construction dramatique du récit fondée sur une unité d'intrigue qui est conçue, dans sa totalité, au service d'une chute.

Concernant *tullist*, nous notons d'une part, l'élaboration de la dénomination générique après l'existence des textes (le cas, par exemple, des textes fondateurs du genre, écrits par Bélaïd At Ali). D'autre part, par rapport au sens étymologique, le terme *tullist* traduit, plutôt, le sens de narrer /raconter et recommencer, par opposition aux autres appellations proposées pour le genre de la nouvelle dans les autres littératures s'articulant majoritairement autour du sens de la « nouveauté » ou de la « brièveté ».

La seconde constatation renvoie à l'indétermination de ses limites. Cathrine Grall¹ l'explique par plusieurs raisons. D'abord par « l'imprécision d'un adjectif comme « nouveau » », ensuite par « la référence vague à la fiction » et enfin par « la valeur toute relative que constitue sa taille ». Il en est de même pour *tullist*. Les frontières délimitant la nature générique des textes qui constituent son corpus ne sont pas si étanches.² Par ailleurs, la pénibilité de trancher sur une définition de la nouvelle est également perceptible par le recours, en abondance, à sa comparaison avec d'autres genres en prose tels le roman et le conte. En effet, la critique littéraire différencie le genre de la nouvelle du conte par le critère de la « vraisemblance » et de la « nouveauté », tandis qu'elle le distingue du roman, par sa structure ramassée et tout ce qu'engendre sa concision sur les composantes du récit.

Ce qui a été discuté au sein de cette partie, sont l'émergence ainsi que l'implantation graduelle de la dénomination du genre *Tullist*. Cette démarche a été rendue possible par une approche ethnolinguistique de celui-ci par le biais d'une exploration des données lexicales et terminologiques que fournit le kabyle (et les autres dialectes de manière générale). Cette démarche a, également, interrogé ce genre dans son caractère évolutif en rapport avec les genres de la prose kabyle. Son émergence est intimement liée à la dynamique de renouveau littéraire ayant marqué la littérature kabyle durant les années 1970. La création du terme lui-même s'est faite sans rupture (brutale) avec l'oralité traditionnelle dans la mesure où sa racine porte en elle les sèmes basiques de rapporter et de raconter (un événement). L'intégration de ce terme (lui-même dénomination d'un type de textes dont la fiction est un trait définitoire dans les parlers de Ghadamès et chleuh) dans l'espace kabyle s'est opérée en l'empruntant à des variantes amazighes sous la forme

¹GRALL Cathrine, *Le sens de la brièveté. A propos de nouvelles de Thomas Bernhard, de Baymond Carver et de Jorge Lus Borges*, Edition Honoré Champion, Paris, 2003.

² AMEZIANE Amar et SALHI Mohand Akli, Op.cit.

de *tullizt*. Cette dernière a été concurrencée par la forme *tullist* qui s'est substituée petit à petit à elle et a, désormais, fini par s'imposer.

Même si le genre de *tullist* s'affirme comme nouveau dans le champ littéraire kabyle, plus généralement amazigh, il n'a pas coupé toute relation avec les genres de la prose traditionnelle. Il suffit d'examiner les textes insérés dans des volumes dénommés recueils de *tullizin* / *tullisin* (nouvelles) qui portent en eux, dans le titre ou dans le corps du texte, des mentions terminologiques et qui, d'une manière ou d'une autre, les rattachent au fonds narratif traditionnel. Ce fait est tellement important qu'il remet en question l'idée répandue que la modernité littéraire constitue en une rupture (totale) de la tradition.

Le genre de *Tullist* a vu sa naissance officielle avec le texte « Ablad » de Mohand Bilek, ayant coïncidé avec la naissance de l'*ungal* dans les années 80, sauf que la revendication de l'emblème amazigh ne s'est pas manifesté textuellement, comme elle l'est pour l'*ungal*, mais le fait d'écrire en kabyle constitue, en soi, une forme de revendication identitaire. Des pratiques nouvelles sont venues s'ajouter à la naissance de ce genre : d'abord la pratique de publication de *tullist* en recueils (1998), et la pratique de traduction et d'adaptation des nouvelles occidentales, ayant pris le dessus sur les premières publications de *tullist* (1996-1999-2000-2003). Ce genre commençait de plus en plus à prendre ses assises dans le champ littéraire kabyle, notamment par le nombre croissant des publications.

Au temps de la répression et du rejet institutionnel, les publications étaient l'œuvre des revues (Tafsut), des associations, en Algérie ou à l'étranger (association culturelle de Bejaïa, association culturelle de Bruxelles), des éditions à compte d'auteur (Mezdad, Taza\$art), etc. Néanmoins, à partir de 2010, l'édition de *tullist* est en nette progression, avec l'intervention de plusieurs maisons d'édition étatiques (HCA) et privées pour la majorité. Nous citons, en l'occurrence, les éditions Tira, el-Amal, Baghdadi, Mehdi, pages bleus, Achab, Akma, Anep, Assirem. Le recours aux sites électroniques constitue un autre mode de publication qui prend de l'ampleur dans l'édition du livre amazigh. Le genre de *tullist* a connu plusieurs publications de textes inédits ainsi que des rééditions sur divers sites berbères (tels que Ayamun, imyura.com) et universel (à l'exemple de lulu.com, etc). L'inventaire de *tullisin*, publiées seules ou en recueils, à travers les divers modes d'édition, montre bel et bien l'intérêt notable accordé à ce genre par les auteurs et les éditeurs. Désormais l'écriture de *tullist* est devenue une pratique prenant de l'ampleur dans le champ littéraire kabyle.

Partie II

Personnage de tullist

Onomastique et typologie

La première partie de cette étude se voulait une étude de la genèse et de la généralité du genre de *tullist* où nous nous sommes étalés sur l'émergence de *tullist* ainsi que sur son processus de socialisation, toute en passant par une présentation bibliométrique de son existence sur le terrain littéraire kabyle. Nous tenterons, dans la seconde partie de cette étude, de nous rapprocher des personnages de *tullisin*, étudiés ici, en mettant en lumière deux facettes importantes de cette composante. Il est question, dans le premier chapitre, de proposer une étude onomastique des personnages. Il s'agit d'une analyse très pointue qui révèle les différents procédés de dénominations auxquels les écrivains kabyles recourent dans l'attribution des noms pour leurs personnages. Il est question, ensuite, d'offrir une brève discussion sociologique sur la sémantique des dénominations attribuées. Quant au second chapitre, une tentative d'établissement d'une typologie de personnages est proposée, en se penchant essentiellement sur trois variables dégagées à partir des données du corpus étudié : il est question du critère du sexe, de l'âge et de l'appartenance sociale de ces personnages.

Etant donné que le personnage est une composante fondamentale du récit, nous nous intéressons, dans cette partie (ainsi que dans les parties qui vont succéder), à l'analyse de cette catégorie littéraire au sein du genre de *tullist*. A cet effet, nous commençons, d'abord, par présenter un aperçu théorique du personnage dans lequel nous exposons les théories les plus importantes l'ayant abordé. Par la suite, nous tentons d'examiner les divers aspects poétiques du personnage dans *tullist* kabyle, en se basant essentiellement sur l'être du personnage tel que conçu par Philippe Hamon, où nous abordons sa dénomination et son portrait physique.

Commençons cet aperçu par une définition étymologique du mot « personnage » extraite du *Le Dictionnaire du littéraire* : « *Un personnage est d'abord la représentation d'une personne dans une fiction. Le terme, apparu en français au XVe S. dérivé du latin persona qui désignait le masque que les acteurs portaient sur scène.* »¹

Le personnage constitue le centre d'intérêt de plusieurs études. Nous tentons de le résumer en fonction de leur perspective. Cette catégorie littéraire est perçue par la poétique aristotélicienne comme « *le reflet mimétique de l'humain, sous l'angle de sa richesse et de*

¹ARON Paul, DENIS Saint-Jacques et VIALA Alain, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p.434

sa vraisemblance »². Le leader de cette perspective est Aristote. Ce dernier appelle les personnages : « des agissants ». Pour les définir, il s'est focalisé, en premier lieu, sur l'importance de l'action dans la diégèse. Dans la poétique d'Aristote, « *ce ne sont pas les "agissants" qui sont le dénominateur de ce que nous appelons aujourd'hui la fiction, car ce qui est l'objet de l'activité mimétique c'est avant tout l'action* ».³ Selon le même auteur, le personnage ou l'agissant sont considérés comme « *les supports ou les agents d'une histoire qui les détermine et les façonne au gré d'une logique des causes et des effets de devant de visés au probable et au générale [...] ils imitent et représentent les êtres réels et que la perception dont ils sont l'objet repose sur une connivence culturelle entre le texte et le public* ».⁴ Plus tard, le personnage est appréhendé sous d'autres optiques. Les premières études empiriques sur le personnage (romanesque) étaient basées sur des données biographiques ou des traits psychologiques du personnage ; « *le personnage a cessé d'être subordonnée à l'action, il a incarné d'emblée une essence psychologique* ».⁵

Le personnage a connu une évolution à travers le temps. Un grand nombre de travaux analytiques et théoriques sur le personnage ont été investis dans le champ de la narratologie. Une définition fonctionnelle du personnage est attribuée d'abord par les formalistes russes (Propp, Tomachovski, Chklovski). Dans leur perspective, le personnage est limité à « *un simple support des motifs narratifs* »⁶. Vladémir Propp, dans ses travaux sur le conte merveilleux, a dégagé son modèle des trente et une fonctions pour les personnages. Les fondements des travaux narratologiques sur le personnage ont été posés, par la suite, par un groupe de structuralistes, tels Greimas et Barthes, qui saisissaient, toujours, le personnage à travers son rôle fonctionnel. Le premier, A. Greimas, simplifie le modèle de V. Propp en empruntant la notion d'actant de la linguistique (de L. Tesnière). Il conçoit son modèle de six rôles actantiels. Concernant le second, Barthes, il réduit le personnage à la notion de « participant ». Il précise que « *l'analyse structurale, très soucieuse de ne point définir le personnage en termes d'essences psychologiques, s'est*

² HARMAT Andrée-Marie, LEHL Yves, NIMIS Jean et VINCENT-ARNAUD Nathalie, *Op.cit.*, p.217

³ ERMAN Michel, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses Editions Marketing S.A., 2006, p.13

⁴ Idem

⁵ BARTHES Roland, « Analyse structurales des récits » in GENETTE Gerard et TODOROV Tzvetan (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p.33

⁶ Vincent Jouve, « Pour une analyse de l'effet-personnage » in *Littérature*, n°85, 1992 Forme, difforme, informe, p. 103

efforcé jusqu'à présent, à travers des hypothèses diverses de définir le personnage non comme un être mais comme un "participant"». ⁷

La notion de personnage est étudiée, également, sous une approche linguistique. Le signe linguistique a servi de modèle pour Philippe Hamon dans son analyse sémiotique du personnage. Le principe de son analyse ne se base par uniquement sur le « faire » du personnage mais surtout sur son « être ». Il démontre que l'identité du personnage n'est pas définie par « *ce qu'il fait, mais par la configuration textuelle qui donne toute une série d'indications sur son statut* »⁸. Hamon a inventorié trois catégories de personnages : les personnages référentiels, les personnages embrayeurs et les personnages anaphores. Sous cette perspective, le personnage est défini comme : « un *système d'équivalence réglées destiné à assurer la lisibilité du texte* »⁹

L'approche immanentiste appréhende le personnage comme un « être de papier », même si les chercheurs précédents (Barthes, Greimas et Hamon) reconnaissent « l'effet de réel » du personnage (Voire l'illusion référentielle d'une œuvre littéraire). A cet effet, Zerafa cité par Vincent Jouve, insiste sur l'existence de liens entre personnage et personne. Il estime que « *refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde : les personnages représentent les personnes, selon des modalités propres à la fiction* »¹⁰. A ce sujet, Vincent Jouve cite, également, la vision de Catherine Kerbrat- Orecchioni qui stipule que « *tout texte réfère, c'est-à-dire renvoie à un monde (pré- construit, ou construit par le texte lui-même) posé hors langage* »¹¹

Si les études se sont intéressées jusque-là à la signification du personnage à travers l'auteur, Vincent Jouve s'intéresse au personnage sous un autre point de vue. Il s'agit de sa perception à travers le lecteur. Il propose un modèle sémio-pragmatique. Cet auteur déclare que « *les figures construites par le texte ne prennent sens qu'à travers la lecture. Le sujet lisant est, en dernière instance, celui qui donne vie à l'œuvre* »¹². Afin d'expliquer la notion d'« effet-personnage », V. Jouve interpelle plusieurs domaines de recherche.

⁷ BARTHES Roland « Introduction à l'analyse structurale des récits », in R. Barthes et al. *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p.34

⁸ HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in R. Barthes et al. *Poétique du récit*

⁹ Idem, p.144

¹⁰ ZERAFFA M., *Personne et personnage*, Paris, Klincksieck, 1971, pp461, 462 cité par JOUVE Vincent, Op. cit., p.105

¹¹ KERBRAT ORECCHIONI C., « le texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? » in *Texte, I*, Toronto, Trinity College, 1982, p.28 cité par JOUVE Vincent, Op. cit., p.105

¹² JOUVE Vincent, « pour une analyse de l'effet-personnage » in *Littérature*, n°85, 1992 *Forme, difforme, informe*, p.107

D'abord, la perception. Elle s'occupe de l'étude des représentations attribuées au personnage au fil de la lecture. Jouve explique que la perception montre « *comment l'identité de l'être romanesque est le produit d'une coopération entre le texte et le lecteur. L'image mentale du personnage a en effet une spécificité qui la distingue aussi bien de la vision optique que de la représentation onirique* »¹³. L'auteur ajoute que la construction de l'image mentale -que le lecteur se fait du personnage- est tributaire des compétences extratextuelles et intertextuelles du lecteur. Concernant l'étude de la réception, elle intervient pour analyser les relations qui lient le lecteur aux personnages. V. Jouve se penche sur la catégorisation du régime de lecture établi par Michel Picard. Il a distingué entre le *lectant* qui appréhende le personnage par rapport à l'auteur, le *lisant*¹⁴ qui prend le personnage pour lui-même et le *lu* qui ne considère le personnage qu'à l'intérieur de scènes. Ces trois catégories de lecture sont désignées respectivement, à leur tour, par Jouve par L'effet personnel, l'effet-personne et l'effet-prétexte. Dans ce cas, Jouve explique que le personnage « *sera ainsi à étudier comme élément du sens (fonction narrative et indice herméneutique), illusion de personne (objet de la sympathie ou de l'antipathie de lecteur) et alibi fantasmatique (support d'investissements inconscients)* »¹⁵

Cet aperçu théorique nous montre les diverses définitions attribuées au personnage par quelques théories et approches que nous estimons les plus répandues.

¹³Idem, p. 109

¹⁴ Liseur pour Picard

¹⁵JOUVE Vincent, op. cit., p. 111

Chapitre III
Onomastique du personnage

L'analyse du personnage ne peut être envisageable sans évoquer le niveau nominatif car comme le confirme Philippe Hamon : « *Le nom du personnage permet la critique du récit* »¹. Rien qu'en examinant les titres des *tullisin* constituant notre corpus, nous avons relevé 20 noms de personnages dans 20 titres de textes (sur 59 textes existants), ce qui justifie la place importante du nom dans l'analyse du récit. Etant donné que le nom du personnage est le premier trait à retenir de lui, il est, de ce fait, le premier élément de caractérisation du personnage. Nous essayons, dans ce qui va suivre, de voir la manière dont les auteurs kabyles dénomment leurs personnages.

Afin d'analyser cet aspect dénommatif des personnages dans *Tullist*, il nous semble utile, de prime abord, d'exposer notre démarche de travail. La première étape a été de dresser un inventaire des désignations de tous les personnages mis en scènes (principaux ou secondaires) dans les 58 textes composants notre corpus. Pour chaque désignation de personnages, nous lui avons associé le numéro de la *tullist* où il figure. Nous avons regroupé les données analysables extraites du corpus en deux grands ensembles. Dans le premier ensemble, nous avons inventorié tous les personnages portant des appellations, tout en exposant les différents procédés que les auteurs kabyles utilisent dans la désignation de leurs personnages. Dans le deuxième ensemble, il est question des personnages ne portant aucune dénomination. Dans ce cas là, nous nous attachons à dévoiler la manière dont ils sont interpellés dans *Tullisin*.

Il est question, également, dans ce chapitre d'analyser le discours porté sur les noms des personnages. Nous l'aborderons à partir de deux angles différents : d'une part, à travers un discours intrinsèque assuré par des instances textuelles telles le narrateur et le personnage, d'autres part, à travers un discours extrinsèque porté par l'auteur de chaque *tullist*.

I. Le personnage et le nom

I.1. Personnages nommés

David Lodge confirme que le fait de « *nommer un personnage est toujours une étape importante de sa création* »². Quant à Philippe Hamon, il insiste sur la valeur de « l'étiquette » que représente le nom qui est une « *étiquette sociale et institutionnalisée* »³,

¹HAMON Philippe, *Le personnel du roman*, Ed. Librairie Droz, 1998, p.108

²LODGE David, *L'Art de la fiction*, trad. Fr., p.57, cité par Michel Erman, Op.cit., p.37

³HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », Op.cit., p.148

offrant de nombreuses données sur le statut social et l'état civil du personnage. A travers la nomenclature des dénominations de personnages constituée à partir de notre corpus, nous avons constaté des similitudes et des divergences dans l'attribution des désignations. Nous avons organisé ces dernières en deux catégories. La première reprend les appellations constituées simplement d'un seul « mot ». Il s'agit, généralement, d'un prénom. La seconde reprend l'ensemble des nominations composées, c'est-à-dire, celles où le nom est constitué de deux unités (mots) ou plus. Pour ce qui est de Michel Erman, il regroupe dans la catégorie du nom propre d'autres désignations. Il explique que le nom propre est cette « *catégorie désignative et identificatrice dans laquelle il faut ranger non seulement les patronymes mais aussi des prénoms, surnoms, les pseudonymes ainsi que les descriptions définies* ». ⁴

I.1.1. Dénomination avec une composante

1.1.1. Nom sociétal

A travers la lecture de la liste des dénominations de personnages, nous relevons une forte présence de prénoms issus du terroir kabyle. Nous comptons 97 prénoms (de personnages principaux ou secondaires). Dans ce relevé, nous avons été attirés par la fréquence d'emploi de ces prénoms dans les textes de notre corpus. C'est une fréquence qui varie d'une seule utilisation jusqu'à une fréquence de dix (10) emplois par prénom.

A cet effet, nous comptons sur les 97 noms, 58 qui ont été évoqués une seule fois. Autrement dit, chaque texte a nommé au moins un personnage, vu que notre corpus est constitué de 58 *tullisin*. Ces noms ont été, donc, utilisés une seule fois pour désigner un seul personnage, qui peut être secondaire. C'est le cas, d'ailleurs, de la grande majorité des nominations. Nous citons les exemples suivants : *Lğida* (02)⁵, *Lhadi* (04), *Ğuher* (05), *Ferhat* (12), *Emara* (13), *Huriya* (13), *Qader* (13), *Hamid* (13), *Mehmud* (13), *Meseud* (14), *Teyyeb* (14), *Cabha* (15), *Ğuhra* (17), *Weeli* (17), *Seid* (19), *Ubraham* (19), *Lhusin* (19), *Bussaed* (20), *Mira* (20), *Muħ Crif* (24), *Wrida* (24), *Lewnīs* (24), *Lğuher* (25), *Weemer* (28), *Hemmama* (28), *Mestafa* (37), *Leaziz* (37), *Eisa* (37), *Racid* (37), *Kahina* (56), *Mexluf* (52), *Mumuħ* (57), *Farid* (57), *Anissa* (10), *Jabir* (13), *Litisya* (24), *Lynda*

⁴ERMAN Michel, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses Editions Marketing S.A., 2006, p.34

⁵ Les numéros qui suivent les noms de personnages renvoient au numéro de la nouvelle d'où ils sont extraits. (Voir l'annexe 2)

(33), *Lhasen* (**13**)⁶, *Ebdellah* (**16**), *Hemmu* (**17**), *Eli* (**19**), *Lexder* (**42**), *Smina* (**21**), *Dehbuc* (**54**), *Faïma* (**22**), *Sliman* (**08**), *Hnini* (**25**), *Kamal* (**56**) et *Rabeḥ* (**56**). Le nom utilisé une seule fois peut être, aussi, le nom d'un personnage principal. Pour ce cas, nous évoquons *Hmana* (01), *Malek* (12), *Eellawa* (16), *Eziz* (22), *Ezuzu* (22), *Feṭṭa* (29), *Selma* (05), *Maḡer* (05), *Jamil* (12), *Yanis* (33), *Taninna* (24), *Amnay* (34), et *Lexder* (42).

Nous avons, également, recensé des prénoms ayant été repris deux fois, à l'image de *Beleid* (4, **17**), *Crif* (13, **21**), *Zwina* (14, 18), *Melëez* (14, 18), *Salem* (14, 37), *Leḥlu* (15, **21**), *Sekkura* (17, 28), *Èini* (23, **19**), *Hend* (24, **54**), *Wezna* (25, 30), *Lmulud* (26, 51), *Mennad* (31, 32), *Murad* (34, 37), *Karim* (37, 57), *Tiziri* (6, 57) *Melxir* (18, 20). Sept (07). D'autres prénoms ont servi, à trois reprises, de désignation de personnages. Nous citons : *Mennun* (13, 14, 18), *Tassaedit* (13, 24, 25), *Melxir* (14, 18, 20)), *Èacur* (**18**, 49, **15**) *Faḍma* (19, **13**, **56**) *Mezyan* (26, 37, **54**) *Werdiya* (28, **15**, **01**), *Malḥa* (**15**, **54**, **17**) et *Muḥend* (5, 17, **14**). Nous comptons, aussi, 04 prénoms de personnages ayant été repris dans quatre (04) textes. Ces prénoms sont : *Jeḡḡiga* (3, 23, 32, **28**), *Èmer* (3, 25, **14**, **39**), *Mḥend* (4, 8, 15, **54**), *Ṭawes* (13, 14, **17**, **18**). D'autres prénoms, les plus connus dans le terroir kabyle, ont été repris plus de cinq fois à l'instar de : *Caëban* (14, 15, **19**, 49, **13**), *Qasi* (24, **17**, **28**, **13**, **31**), *Meqran* (25, 28, 30, 37, **15**) et *Ssaëid* (28, 56, 57, **13**, **19**). Quant au prénom d'*Arezqi*, il prend place dans 07 textes (08, 18, 19, 29, 54, **48**, **54**) et le prénom *Yidir*, dans 08 textes (10, 14, 15, 17, 18, 25, 57, **31**). Concernant le prénom d'*Akli*, il a atteint une fréquence de 10 reprises dans les textes suivants : 14, **18**, 23, **27**, 43, 44, 45, 46, 47, **54**). Dans le 31^{ème} texte, il sert même de patronyme (At Wakli).

Ce que nous constatons à travers la lecture de la fréquence des prénoms des personnages est que, d'une part, il y a la présence d'une pratique intéressante chez quelques écrivains kabyles. Elle consiste en l'utilisation des mêmes prénoms par un seul auteur, dans différents textes. Il est question du prénom d'*Akli*, qui est récurrent dans cinq (05) textes d'Ouslimani Remdan. Toutefois, il est pertinent de préciser que les tullisin de cet auteur portaient toutes sur un seul personnage d'où le titre du recueil *Akli Ungif*. Concernant Malek Houd, il garde, lui aussi, presque les mêmes prénoms pour ses personnages. Nous citons : *Caëban* et *Ṭawes* qui sont repris dans trois (03) textes et *Tasaedit* dans deux autres. *Yidir* est utilisé par l'auteur dans 04 tullisin. Le même prénom est employé par Said Chemakh dans deux de ses textes, etc. D'autre part, nous

⁶ Les numéros en gras montrent que le prénom du personnage relevé dans ce texte est composé. Si Nous l'avons intégré dans l'ensemble « Dénomination avec une seule composante », c'est pour relever uniquement le nombre important de prénom sociétal dans ce corpus.

relevons un autre cas de redondance de prénoms dans un même texte, c'est le cas de *Arezqi*. Mourad Zimu attribue ce prénom pour le personnage du grand père : *Dda Arezqi*, ce qui permet la découverte d'une pratique sociale kabyle, consistant à attribuer le même nom du grand-père à son petit fils. A cet effet, Mourad Zimu nomme le petit fils de *Dda Arezqi* par *Arezqi*. Le même procédé est utilisé par le même auteur, dans son texte « Tikli ». Mourad Zimu utilise le prénom *Muḥ*, d'une manière ironique pour désigner quinze (15) personnages de son texte, en attribuant à chaque « *Muḥ* » un qualificatif spécifique, par exemple : « *Muḥ"akka seg wasmi d-necfa"/ Mouh, tel qu'on le connaît depuis toujours*»⁷, « *Muḥ "akken kan yebda tikli"/ Mouh, aussitôt qu'il s'est mis à marcher*», « *Muḥ "ziyen llan"/Mouh finalement, ils existent* », « *Muḥ "dayen tenfel"/Mouh, ca y est, c'en est trop*», etc. Le même prénom *Muḥ* est repris par Zimu dans deux autres textes à savoir, « Tazebbujt n tafat » et « Tabrat ».

A propos du prénom *Muḥ*, il est le prénom le plus récurrent dans ce corpus. Il se présente sous la forme de « *Muḥ* » (19, 21, 53, 54, 56 et 58) ou « *Mumuḥ* » (57), pour désigner « *Muḥend* » ou de « *Mḥend* ». Familièrement, en kabyle, tout homme peut être interpellé par le prénom de « *Muḥ* » ou « *Mḥend* ». L'expression ironique de « *D Muḥend argaz* » est très connue dans la société kabyle, pour désigner un brave homme, etc. Ajoutant à cela, le prénom *Muḥend* (5, 17, 14) est associé, dans beaucoup de cas, à d'autres prénoms. Nous citons, entre autres, *Muḥend Akli* (18) et *Muḥend Crif* (24). Quant à *Mḥend* (4, 8, 15, 54), il est, aussi, un prénom très répandu dans le terroir kabyle mais dont l'usage est, à notre sens, moins fréquent par rapport à *Muḥend*.

Par ailleurs, à partir de cette liste de prénoms, nous remarquons que certains nouvellistes kabyles, à l'image de Mohand Ait Ighil et Said Chemakh, procèdent à la nomination de leurs personnages par l'usage de prénoms nouveaux. Nous entendons par cette nouveauté, les prénoms n'étant pas fréquents au sein de la société kabyle (traditionnelle). Ils ont été soit, introduits par emprunts de langues avoisinantes (le cas de : *Selma* (5), *Mağer*, *Anissa* (10), *Jamil* (12), *Jabir* (13), *Litisya* (24), *Lynda* (33), *Yanis* (33)),

⁷ Nous avons tenté de traduire, nous-mêmes, les extraits de *tullisin* utilisés dans cette étude, sauf pour les passages d'Amer Mezdad qui disposent de traductions réalisées par l'auteur. Il s'agit de son livre *Le retour et autres nouvelles*, publié en 2016 aux éditions *Ayamun*. Néanmoins, ces traductions ont pour objectif d'interpréter le sens du texte, pour un éventuel lecteur non natif de la langue kabyle. La traduction est, donc, loin d'être littéraire mais plutôt littérale.

soit réintégrés dans l'état civil, pour le cas des prénoms berbères anciens. Nous citons, entre autres : *Tiziri* (6), (57), *Taninna* (24), *Amnay* (34) et *Cacnaq*⁸ (02).

Nous dégageons, également, deux tendances remarquables au sein de cet inventaire de noms de personnages, en procédant par auteur. La première tendance concerne les écrivains qui optent pour la dénomination de la quasi-majorité de leurs personnages. Il est question de Malek Houd, de Said Chemakh, de Mourad Zimu et de Kamal Bouamara. Nous illustrons cela, à titre d'exemple, par les écrits de Malek Houd. Sur les 23 personnages de la tullist « Temzi n Caeban », 18 personnages portent des prénoms. Sur les 12 personnages du texte « Tadukli », 10 ont été nommés, etc. Chez Kamal Bouamara, nous proposons, à titre illustratif, son texte « Iđ amcum » où tous ses personnages (nous en relevons douze(12) sont nommés. Le texte « Taninna ney tudert n temzit taqbaylit » de Said Chemakh compte quinze (15) personnages, portant tous des prénoms. Dans « Tazebbujt n tafat » de Mourad Zimu, tous les personnages sont nommés.

Concernant la deuxième tendance, elle touche les écrivains pour qui la dénomination des personnages se fait plus rare. C'est le cas de Mohand Ait Ighil, Ouslimani Remdane, Amar Mezdad et Brahim Tazaghart. La quasi-totalité de leurs personnages sont désignés par leur fonction, leur qualité, etc. Il s'agit de la deuxième catégorie de notre analyse, « Personnage non-nommés » que nous développerons ultérieurement.

1.1.2. Nom non-sociétal ou spécifique

Il est question, dans ce deuxième groupe, des désignations de personnages qui sont composées d'un seul mot, mais qui ne sont pas familières, voire inconnues au sein de la société kabyle. Nous avons relevé 19 cas que nous regroupons dans deux ensembles. Au sein de la première catégorie, nous rassemblons les appellations spécifiques au conte merveilleux. Nous signalons le cas de *Mqidec* et de *Lunğa*. Le choix de telles désignations n'est certainement pas arbitraire. Les actions du personnage de *Mqidec*, dans « Tirgara » de Kamal Bouamara, justifient clairement le recours de cet auteur à cette appellation. Dans le conte, le personnage de *Mqidec* est réputé pour sa ruse et ses différentes stratégies horribles qu'il utilise pour atteindre son objectif. Dans tullist « Tirgara », *Mqidec* est l'ennemi d'*Akli*. Il lui portait une haine profonde vu qu'il le surpassait. *Mqidec* vouait

⁸ Le père de *Cacnaq* dans le texte « Ababat d mmi-s » de Mohand Ait Ighil est nommé *Sitaw*. L'origine du prénom, à notre avis, est inconnue.

des sentiments pour la femme d'*Akli*. Avec la complicité des *At Lqalus*, il avait réussi à anéantir le succès d'*Akli* et à s'accaparer de son épouse, qui l'aida, elle-même, dans ce projet. Les actions de ce personnage justifient, donc, le choix de « Mqidec » comme nom désignant ce personnage. Quant au prénom *Lunğa* -le nom de la fille de l'ogresse dans le conte- il est attribué par Brahim Tazaghart, dans le texte « Lexmis », à l'un de ses personnages. Néanmoins, ce personnage ne suppose aucun aspect de similitude avec le personnage du conte.

Dans le second ensemble, nous rassemblons des appellations de personnages attribuées à partir d'adjectif. Nous citons, à cet effet, l'exemple de *Yerraq*, un nom attribué par Mohand Ait Iyil dans « Tamacahut-nni n wučči », à un personnage qui est un procureur. Ce terme, est toujours usité, actuellement, pour désigner le procureur en arabe dialectal, car il essaie, toujours, de piéger l'accusé. Nous recensons, également, le nom de *Taxnanast* qui est créé, aussi, par Mohand Ait Ighil dans son texte « Agellid n yimelhanen ». Il s'agit d'un dérivé du verbe « xnunes/se salir ». Le choix de ce prénom reflète parfaitement la trame de l'histoire. Il est attribué à la naissance d'une fille d'une très rare beauté, par peur qu'elle soit assassinée par le roi, haïssant les personnes belles. Elle se retrouve nommée « Taxnanast », littéralement « La moche », pour ne pas attirer l'attention du roi. Quant au prénom du roi, au sein du même texte de Mohand Ait Ighil, il est dénommé *Gulu* par l'auteur. Il s'agit d'une désignation pouvant avoir une origine étrangère : le roi *Gulu* est un personnage du conte et des comptines dans la littérature française.

Certains noms de personnages sont explicités dans le texte. Nous avons le cas de *Buħu Ubelluđ*. Il s'agit d'un surnom du grand père de *Caeban*, le personnage principal de le texte « Temzi n Caeban » de Malek Houd. Nous retrouvons, également, une autre appellation qui s'adonne à certaines explications. Il est question de « Awejhan » dans le texte « Laman d leyder » de Said Chemakh. Le narrateur, dans ce texte, s'attarde sur l'origine du prénom *Awejhan*. Il suppose, d'une part, que le prénom n'a plus de trace depuis longtemps dans la région berbérophone. Il a été attesté chez les Nfousa en Lybie. Il ajoute, cependant, que ce prénom existait bel et bien dans la région des *At Yahia* à Ain El Hemmam, durant la période coloniale.

Dans le même texte, l'auteur procure à un autre personnage l'appellation d'*Ajendi*. Mais contrairement à *Awejhan*, il ne fournit aucune indication concernant l'origine de ce prénom. Le personnage est un fils de caïd, un ennemi de la famille d'*Awejhan*. Il assassina *Emer*, le fils d'*Awejhan* mais ce dernier vengea son fils en tuant *Ajendi*. En examinant

l'étymologie du prénom *Ajendi*, il pourrait s'agir d'un emprunt à l'arabe « Djoundi », qui veut dire militaire. Même si l'histoire s'est déroulée, d'après le narrateur, pendant la période coloniale, le prénom n'entretient pas de lien explicite avec la signification de « militaire » en arabe.

Un autre nom inconnu, attribué par Said Chemakh à un personnage du texte « *Ɛcrin duru* », est le nom de *Dda Čučan*. Une désignation accordée au concierge du bâtiment où réside *Arezqi* ;

« [...] yekcem-d urgaz si lxedma, aqrab ddaw ufus, yesla i Čučan, aecessas n tewwurt n lbatima yessawal-as-d [...] » p.55

« [...] L'homme rentrait du boulot, une sacoche sous la main. Il entendit Tchoutchan –le concierge du bâtiment- qui l'appelait »

Deux noms d'une apparence étrangère sont attribués à deux autres personnages : le premier est « Merlot » qui est la désignation d'un colonisateur français dans le texte « *Temzi n Caëban* ». Pendant la période coloniale, ce personnage était en possession de toutes les terres d'oliviers. Après l'indépendance, malgré son départ, son nom est resté et était usité pour désigner toutes les terres qu'il détenait :

« Deg lawan-nni n temhersa tafransist, Merlot d yiwen n umhares i yettayalen akk akal yezzan d tizemmrin i d-izzin yef Tzerrajt. Win tt-id-iwalan s usawen, Tzerrajt tettban-d d tizirt deg tlemmast n yilel n uzemmur. Amhares Merlot iruħ, i d-yeqqimen d isem-is » p.19

«Du temps de la colonisation française, Merlot, le colon, était en possession de toutes les terres cultivées en oliviers qui entouraient Tazerrajt. Celui qui pouvait l'observer depuis les hauteurs, Tazerrajt ressemblait à un îlot au milieu d'un océan d'oliviers. Le colon Merlot est parti, il n'en reste que le nom».

Quant au second, il s'agit de « Giyyu », dans le texte « *Yerra-tt i yiman-is* » d'Amar Mezdad. Elle constitue, également, une autre désignation dont la signification est, à notre sens, inconnue. Néanmoins, dans la version française de ce texte, l'auteur explique que ce nom est celui d'un empereur germanique⁹

«Asmi imed cwit i tekker tmes yessay Walman d Uřumi, tinna iwumi qqaren "třtrad n Lħağ Giyyu Bu-cclayem iwrayen" » p.77

«Makhlouf sortait à peine de l'adolescence quand éclata entre l'Allemagne et la France, le conflit que l'ont appelait "la guerre de Hadj-Guillame, à la moustache blonde" », du nom de l'empereur germanique » p.103

⁹ cf. MEZDAD Amar, *Le retour et autres nouvelles*, Editions Ayamun, 2016, p.103

Outre le prénom *Mqidec*, qui relève d'une nomination d'un personnage du conte, nous avons recensé pour Kamal Bouamara, quatre autres nominations sont moins fréquentes¹⁰ attribuées aux personnages principaux. Il est question de: *Ebibi*, *Berber*, *Dda Bezza* et *Massin*. Concernant *Ebibi*, il s'agit d'un personnage faisant surface dans le texte « Iɔ amcum ». Il s'agit d'un oncle ayant assassiné son neveu (le fils de son frère). Tel qu'il est construit, ce nom, de par la répétition du son « Bi » et de la présence du « ε », a l'apparence, à notre sens, d'un diminutif du prénom *Lɛerbi*.

Pour ce qui est de *Berber*, il est ce personnage ayant quitté son pays pour rejoindre la France afin de subvenir aux besoins de sa famille. A l'étranger, *Berber* évolue. Il prend conscience de leur état de colonisé. Il se bâte, alors, pour la libération de son pays et pour les droits de l'Homme. Il se peut que l'auteur l'ait nommé « *Berber* » par synonymie à *Amazigh* qui signifie « l'homme libre ». Ce personnage est doté également d'un sobriquet, les habitants de son village l'interpellaient par « *Dda Bara* ». Ajoutant à cela, le narrateur, dans une partie du texte, mentionne à propos de ce nom, qu'il s'agit aussi d'un patronyme ou d'un nom d'un village « *At Berber* ».

«Ala Berber i d-yegran seg At Berber; deg Tizi day, anagar isem-is i d-yeqqimen i tagi [...] » p.30.

« De la tribue des At berber, Berber est le seul survivant. Au col, seul son nom subsiste encore [...] ».

Pour ce qui est des deux prénoms : *Dda Bezza* et *Massin*, qui sont des désignations de deux personnages principaux du texte « *Kra yella kra yerna* », aucune information implicite ou explicite ne vient justifier le choix de ces nominations. *Massin* est probablement un diminutif de *Massinissa*. C'est le cas aussi de *Dda Bezza*, *Bezza* qui pourrait aussi être considéré comme un diminutif. Dans le langage courant, on interpelle les personnes portant le nom de « *Amezyan* » ou de « *Mezyan* » par le diminutif « *Bezza* » ou « *Bezzi* ».

¹⁰C'est par comparaison avec le nom puisé de la société kabyle que nous qualifions les autres désignations d'« moins fréquentes ». Autrement dit, si les dénominations ne sont pas fréquentes ou familières, nous les considérons comme « particulières »

Il y a, aussi, lieu, d'évoquer deux noms de personnages de Mourad Zimu. Ils relèvent, eux aussi, de ce groupe de noms non-sociétaux ou spécifiques. Il est question de *Briru* et d'*Inctayn*. Ces noms prennent place dans le texte « Tikli ». *Briru* est un personnage militant et participe, souvent, à différentes manifestations. Il participe activement à ces manifestations et s'investit pour les autres « *iteddu dayen yef wiyad* ». Ainsi, ses revendications portent sur l'enseignement de Tamazight à l'école, son intégration dans les médias (à la télévision, etc.), la démocratie, les droits de la femme, etc. Son engagement pour ces causes est tel qu'il n'y renoncerait pas même en avançant à quatre pattes, tel un animal (*yetrabae*). La présence des deux consonnes « b » et « r » peut être assimilée à sa lutte pour la langue amazighe où le nom « *Briru* » pourrait, peut être, être un dérivé du mot « berbère ». Un ton ironique du narrateur est présent lors de la présentation de ce personnage. Le même ton est, également, notable pour le deuxième personnage *Inctayn* (c'est le cas d'ailleurs de tous les personnages de ce texte), bien que ce dernier fasse référence à la personne réelle du chercheur Albert Einstein.

Dans ce même texte, Zimu nomme 15 personnages différents par le prénom « Muḥ » où chacun d'entre eux est doté d'une qualification propre le distinguant des autres. L'auteur lie chaque personnage, d'une manière ironique, au thème principal de la nouvelle qui est la marche : *tikli*. Chaque personnage possède son propre objectif à atteindre en marchant : par exemple, l'un des personnages « Muḥ » est qualifié de « Muḥ "akken kan yebda tikli" ». Il marche doucement, le matin, pour partir à l'école et rentre, le soir, à la maison, avec le même rythme, autrement dit, tout doucement. La nuit passe et le lendemain, au réveil, il reprend la même routine. Pour lui, les jours se suivent et se ressemblent. Nous présentons d'autres exemples où des personnages sont désignés par Muḥ : « *Muḥ ulac "dacu xedmey"*/Mouh, je n'ai rien fait», « *Muḥ "byiy ad aliy"*/Mouh je veux évoluer », « *Muḥ "am nekkni"* »/ Mouh comme nous», etc.

I.1.2. Dénomination composée

Dans cette catégorie, nous avons rassemblé les noms des personnages qui sont formés par composition. Autrement dit, ils ne sont pas désignés avec une dénomination à un seul mot. A cet effet, nous avons répertorié des noms précédés de substantifs et des noms avec patronyme.

1.2.1. Les noms précédés de substantifs

En établissant une nomenclature des noms préfixés attribués aux personnages de notre corpus, nous avons remarqué trois tendances de substantifs.

1.2.1.1. Noms précédés de noms de parenté

Nous relevons plus d'une vingtaine d'exemples, à savoir : *Talwest n Jeğğiga* (03), *Baba-s n Jeğğiga* (03), *Ultma-s n Jeğğiga* (03), *Gma-s n Emer* (03), *Baba-s n Selma* (05), *baba-s n Mağer* (05), *Yemma-s n Mağer* (05), *Yemma-s n Tziri* (06), *Baba-s n Tziri* (06), *Mmi-s n Yidir* (09), *Yemma-s n Tawes* (14), *baba-s n Eziz* (22), *Yemma-s n Eziz* (22), *Tamețtut n Uciban* (26), *Atmaten n Wakli* (27), *sin n warraw n Wakli* (27) *Xalti-s n Jeğğiga* (28), *tamețtut n Dda Emer* (39), *Yemma-s n Lexder* (43), *Tamețtut n Wakli* (44, 47), *Mmi-s n Dda Arezqi* (48), *yelli-s n Dda Arezqi* (48), *tamețtut n Dda Arezqi* (48), *yemma-s n Dda Arezqi* (48), *Yemma-s n Lmulud* (51), *Mmi-s n Ba-Mexluf* (52), *yemma-s n Urezqi* (57).

Dans la majorité des cas, ces noms de parenté se présentent seuls, c'est-à-dire, sans être associés à un prénom de personnage lorsque le narrateur est un narrateur personnage ou un narrateur intradiégétique. Il est question de *baba* (50, 54, 57), *yemma* (54), *jeddi* (50), *jida* (50, 54), *Arraw n jida* (50), *Emmi*, etc. Toutefois, il ne s'agit pas d'une règle générale à partir du moment où nous avons relevé des noms de parenté où malgré la présence d'un narrateur interne, le nom de parenté est, aussi, associé à un prénom : le cas de *Yemma Fađma* (13), *Dadda Lhasen* (13), *Jeddi Ssaëid* (13), *Xali Emer* (14), *Emmi Meqran* (54), *Emmi Muğ* (56).

1.2.1.2. Nom précédés de substantifs du respect : « Nna », « Dda », « Zizi » et «Lalla»

Le deuxième cas concerne les noms précédés par des substantifs employés, dans la société kabyle, comme une marque de respect. Il est question de « Dda », « Nna », « Zizi », « Lalla ». L'emploi de ces termes avant les prénoms relève d'une pratique sociétale kabyle. Le code social de la Kabylie exige le recours à ces mots lors de l'interpellation des personnes pour qui on éprouve du respect. Ils sont réservés, notamment, aux personnes âgées. A cet effet, nous avons noté, dans le corpus, une présence importante de ce procédé de nomination. Nous citons les exemples suivants : *Dda Meqran* (15), *Dda Eëbdellah* (16), *Dda Hemmu* (17), *DdaQasi* (17), *Dda Eacur* (17), *Dda Muğ* (19), *Dda Eli* (19), *Dda Ssaëid* (19), *Dda Leħlu* (21), *Dda Emer* (39), *Dda Lexder* (42), *Dda Arezqi* (48), *Dda Muğ*(53), *Nna Malħa* (15), *Nna Wardiya* (15), *Nna Tawes* (17), *Nna Èini* (19), *Nna Smina* (21), *Nna Dehbuc* (54), *Nna Malħa* (54), *Zizi Beëid* (17), *Zizi Arezqi* (54) et *Lalla Fađima* (22). Ce

nombre significatif de ce type de nomination explique le recours important aux personnages âgés dans *tullist*, mais qui n'est pas définitoire du genre, à partir du moment où même les jeunes personnages sont présents au même degré que les personnages âgés¹².

Par ailleurs, il est très intéressant de s'étaler sur le nom de personnage d'une *tullist* de Malek Houd. Il s'agit de *Zizi Beleid* dont le nom fait, aussi, office de titre de ce texte. Il est le seul exemple chez cet auteur où nous avons enregistré de l'ironie dans sa nomination et sa description. Le qualificatif « Zizi » est attribué, comme nous l'avons signalé précédemment, à une personne à qui l'on voue une forme de respect, employé notamment dans la société kabyle par des marabouts comme synonyme de « Dadda » ou de « Dda ». Cependant, ce personnage ne reflète, en aucun cas, la signification de ce qualificatif, notamment par sa mauvaise conduite envers les femmes. Attiré par les femmes, il avait la réputation d'un « coureur de jupons », ce qui explique d'ailleurs le surnom que le narrateur lui a attribué. Il s'agit de « Acacfal yettallayen »¹³ Nous proposons, comme illustration, l'extrait suivant:

« "Acacfal yettallayen" d isem i d-yezgan akken iwata i Zizi Beleid acku taṭṭucin-is, ur yezmir ara ad tent-yeṣṣub mi ara d-ēddint tallas i d-yettuṭalen seg tala, teddunt s ixxamen-nsent refdent-d isugam » p.74

« L'immense regardeur est un surnom qui va comme un gant à Zizi Belaid car il ne peut s'empêcher de reluquer les filles qui revenaient de la fontaine, elles rentraient chez elles, emportant des cruches»

1.2.1.3. Noms précédés de qualificatifs « Si », « Lḥağ » et « Ccix »

La troisième tendance regroupe les personnages issus de la classe prestigieuse. Dans la société kabyle, ce sont les marabouts qui jouissent de cette place où leurs noms sont toujours précédés des termes « Si », « Lḥağ » et « Ccix ». Pour ce qui est du qualificatif « Si », il est un diminutif dérivé du mot arabe « ssayyid », qui veut dire « monsieur ». Dans le texte « Kra yella kra yerna » de Kamal Bouamara, nous dénombrons la présence de quatre personnages portant ce qualificatif. Il s'agit de *Si Muḥ*, *Si Crif*, *Si Flan* et *Si Warisem*. Bien que le ton ironique du narrateur soit présent pour ces quatre personnages, il est, toutefois, plus apparent dans la nomination des deux derniers protagonistes : *Si Flan* et *Si Warisem*.

Si Flan, comme l'explique le narrateur entre parenthèses, refuse de dévoiler sa véritable identité, autrement dit, il refuse de divulguer son véritable nom. Il est qualifié de

¹²Ce point est développé dans le titre typologie des personnages

¹³ Nous revenons sur cet exemple dans le titre le personnage et le surnom.

"atrabandist /trabendiste, vendeur à la sauvette". Le verbe « senz », qui est un verbe polysémique dans la langue kabyle, traduit parfaitement les faits de ce personnage. Nous proposons quelques exemples de cette polysémie : « yessenz » dans le sens « vendre » dans « yessenz ayrum ». Nous l'avons, aussi, dans la perception « se sacrifier » dans « Yessenz aqerru-s », nous le trouvons aussi dans le sens « dénoncer et trahir » dans « yessenz atmaten-is i Urumi », etc. Pour ce qui est du personnage *Si Flan*, qui est, rappelons-le, «un vendeur à la sauvette », ses faits traduisent bel et bien les différents sens du verbe « ssenz ». En effet, *Si Flan* vendait le Coran devant les mosquées, il livrait les militants berbères à la gendarmerie, etc. Nous proposons, à cet effet, le passage illustratif suivant :

« Wis ukuz d Si Flan (netta, yugi ad d-yefk tanekwa), d "atrabandist" Yezzenz kra yellan, kra i d-snulfan medden d ugellid ameqqran; yezzenz mnesxat d yiçaduren, zdat n tewwura n leğwameε; yezzenz tisfifin n wawal-n-Rebbi; yezzenz adlis azegzaw, di Fransa, yezzenz yemma-s, batel, γer yiğadarmiyen; yezzenz imaziyen s tuffra ... Maca, werğin yezzenz tamaziyt (mačči d afaqi ur ifaq ara, [...]) » pp.78.

« Le quatrième est Si untel (il refusait de donner son nom ». C'est un vendeur à la sauvette. Il vend toutes sortes de bricoles, de ce qu'on crée les gens et de ce que créé le bon Dieu. Il a vendu des livres de coran et des djabadours au seuil des mosquées. Il a vendu des cassettes de coran. Il a vendu le livre vert, en France. Il a vendu sa mère, gratuitement, aux gendarmes. Il a vendu les amazighs, en cachette... Mais il n'a jamais vendu la langue amazighe (ou l'amazighité) (Ce n'est pas qu'il n'en avait pas conscience [...])»

Quant au personnage portant la désignation *Si Warisem*, le ton ironique est ressenti, de prime abord, dans la composante de cette nomination avec l'association du qualificatif « Si » avec « Warisem » signifiant « celui qui n'a pas de nom ». La présentation de ce protagoniste par le narrateur confirme ce registre ironique. « Si Warisem » est un journaliste s'attelant à la glorification des travaux des responsables politiques tout en faisant rire les téléspectateurs par son accent kabyle :

« Yella Si Warisem n tilibizyu n Tegduda. Netta, lhirfa-s d ameddeh, d acuffu n uqendur, d acekker deg yiqemqumen; yessedsayen imferjen s "l'accent kabyle" »p.79

« Il y a Si sans nom, de la télévision de la république. Son métier, faire les éloges, glorifier et vanter les supérieurs, en faisant rire les téléspectateurs par son « accent kabyle » ».

Le qualificatif « Lħağ » constitue un autre terme précédant le nom de personnage. Il s'agit d'un emprunt à l'arabe, destiné à interpeller toute personne ayant accompli le pèlerinage. Pour ce qualificatif, nous avons relevé trois emplois dans notre corpus. Le premier précède un prénom, il s'agit de *Lħağ Qasi*, personnage du texte « Tuyalin »

de Said Chemakh. Le second est une association de « Lḥağ » et de « Si », pour nommer un personnage secondaire de tullist « Taninna ney tudert n tlemzīt taqbaylit », du même auteur. Si le qualificatif « Lḥağ » relève, comme nous venons de l'expliquer, d'un registre élevé, nous signalons une attribution de cette désignation¹⁴ à un personnage meurtrier dans la nouvelle « Iḍ amcum » de Kamal Bouamara. Ce personnage nommé *Lḥağ* et *Ucaēban* fait partie d'une bande d'assassins que *Lḥusin* avait mandatée pour tuer *Ssaēid*. Nous proposons ce passage pour plus d'illustrations :

« Seddaw n tebhīrin-nni, Lḥağ d terbaet-is d Uceeban qqimen εussen; ibeckīden εemmren [...] Lḥağ, mi imeyyez, yaf yezref Ucaēban. D tidet, nutni ttwaxellašen i wakken ad nyen tamegreṭ [...] » p.8

« En dessous des jardins potagers, Lhadj et son groupe faisaient le guet, les fusils chargés [...] Après avoir médité la chose, Ouchaaban était déjà condamné. En effet, ils étaient payés pour tuer [...] »

Un autre emploi ironique de la désignation « Lḥağ » est, également, accordé pour un personnage dans le texte « Tikli » de Mourad Zimu. Le narrateur montre que la marche de ce personnage est particulière, dans le sens où pour chacun de ses pas en direction de la mosquée, le bon Dieu lui procure une récompense : « ḥasanat ». La présence de l'ironie dans le discours du narrateur se situe dans le profil de ce personnage, dont nous proposons comme exemple le passage suivant :

« Lḥağ TIHUNA DHEB IXXAMEN, ula d netta, iḥemmel tikli. D acu kan ur t-tettaṭet ara s tit, netta mačči am kenwi : tikli-s yer lḡamee, netta, mi ara ilehḥu, ferḥent lmalayekkat, yal lqedma s lḥasana » p.60

« Lhadj possédait des magasins, de l'or, de l'immobilier. Il aime marcher, lui aussi. Mais je ne veux pas lui porter l'oeil, il ne vous ressemble pas, la mosquée est sa seule direction. Lorsque il marche, les anges sont heureux, chaque pas est une bonne action ».

Concernant le substantif « Ccix », il s'agit d'un emprunt à l'arabe désignant une personne détentrice d'un savoir qu'il fait diffuser à ses disciples. Employé dans la société kabyle pour désigner un Imam de la mosquée, il a connu une extension de sens pour désigner aussi un enseignant. Nous avons relevé trois personnages dont le nom est précédé de ce qualificatif. Il est question de *Ccix Ḥend*, (55) et *Cix Mḥend* (51). Les deux sont des imams de village. Quant au troisième personnage, il s'agit de *Ccix Ssaēid* de tullist « Temzī n Caēban » de Malek Houd dont la fonction était celle d'enseignant.

¹⁴ Nous évoquons les deux emplois du qualificatif « Lḥağ » dans cette partie « nom composé » alors que ces deux personnages n'ont été nommés qu'avec un seul mot, celui de « Lḥağ ». Nous aurions pu les classer dans la partie « nom avec un seul mot », mais nous avons préféré les regrouper avec les autres qualificatifs connus pour leur désignation de cette classe sociale particulière dans la société kabyle.

Nous tenons à signaler, également, un autre exemple unique, dans cette catégorie de dénomination, précédée du terme *Mass*. Il s'agit de l'appellation facétieuse attribuée par Kamal Bouamara dans son texte *Kra yella kra yerna*. Il est question de « Mass il faut ». L'ironie est apparente dès le départ dans la nomination de ce personnage, avec l'association d'un néologisme « Mass » qui veut dire « monsieur » et « il faut », un emprunt à la langue française, qui est une forme verbale qui ne renvoie à aucun nom ou prénom. Le personnage est désigné par cette expression car étant un militant berbère défendant sa langue amazighe, il recourt, toutefois, à la langue française dans son discours. Nous illustrons ces propos par cet extrait:

«*edd*-d akk; aneggaru d Mass "il faut". Alken kan i d-yebda ameslay, tikkufta ččurent-d imi-s; netta yemmeslay-d s "Tmaziyt", tutlayt "tayelnawt" n yimaziyen yeyran tafansist (rnu uqbel ad yebdu, yessuter deg-sen ssmah, yenna-yasen ad d-mmelayey s "Tmaziyt"), mačči s teqbaylit, hatan wayen iwumi i yesla, i wumi i yecfa Masin: Il faut décoloniser les mentalités! » p.79-80

« Ils sont tous passés, le dernier était monsieur « il faut ». Dès qu'il commença à parler, sa bouche était remplie de mousse, il parlait en « Tamazight », la langue « nationale » des amazighs instruits en langue française (il s'excusa, en plus, avant de commencer, de parler en « Tamazight »), pas en kabyle. C'est ce qu'il avait entendu, et ce dont Masine se souvenait : il faut décoloniser les mentalités ! »

Ces titres qui précèdent le prénom, (Si, Lħağ, si Lħağ, Mass, Ccix) sont des appellatifs signifiants qui « *sont autant des identifications qu'une caractérisation par le discours* ». ¹⁵

1.2.2. Nom avec patronyme

Le recours au patronyme dans la nomination de personnages porte en lui deux significations. D'une part, il joue un rôle classificatoire pour les personnages d'un récit. A cet effet, Michel Erman précise que « *les noms (les dénomination patronymiques) joueraient ainsi le rôle d' "indicateurs de classe" en permettant de différencier les individus selon la famille, le clan ou la tribu à laquelle ils appartiennent* ». ¹⁶ D'autre part, la désignation d'un personnage avec un nom composé d'un prénom et d'un patronyme dote ce personnage d'un aspect réaliste. Le patronyme définit et ancre le protagoniste dans la réalité.

¹⁵ERMAN Michel, pp.37-47 cité par SADI Nabila, *L'expression de l'identité dans le roman Tafrara de Salem Zenia*, DJELLAOUÏ Mohamed (dir.), mémoire de magister, UMMTO, 2011, p.80

¹⁶ ERMAN Michel, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses Editions Marketing S.A., 2006, p.40

A cet effet, nous avons relevé deux types de nominations avec patronyme. Le premier est conçu sous la forme d'un prénom + nom (adjectif, ou préposition (n) et le complément du nom) *Wediya Selman* (1), *Sliman Ubacir* (8), *Dda Sacur Uciban* (15), *Hnini n Muhend Uremdan* (25), *Ihemmuten n Tiylt* (54), *Akli Iheddaden*. Quant au second, il est engendré sous le modèle : prénom + At+ nom. Il s'agit du cas le plus répandu au sein de notre corpus. *Caeban At Mezryan* (13), *Qasi At Mezryan*, *Muhend n twacult n At Lhif* (14), *Malha At Uciban* (17), *Nna Tawes At Wulmu* (18), *Yidir At Wakli* (31), *Qasi At Waeban*, *Muḥ At Meqran* (54), *At Sliman*, *Mezryan At Yidir*, *Mhend At Yidir*, *At Lqadi*, *Kamal At Eli* (56), *Rabeḥ At Eli*, *Muhend At Meqran* (57), *Fadma At Eli* (56).

En Kabyle, le patronyme formé avec « At » représente soit le nom d'une famille (*Tawacult*) ou un sof (*adrum*), soit le nom d'un village (*taddart*), ou d'une tribu (*lɛerc*). Au sein de notre corpus des noms de personnages, nous avons relevé une dizaine de patronymes qui sont employés seuls dans le texte. Autrement dit, en plus d'être associés à un personnage quelconque, ils sont, également, évoqués seuls, en référence à une famille, à un village, à une tribu, etc. Nous citons : *At yiyil*, *At Lqalus* (23), *At Tewrirt*, *At Zeyyan*(24), *At Yiger* (18) *At Waman* (18), *Adrum At U.* (52), *At Uwrir* (14), *At tirrugza* (21), *At wawal* (21), *At Wakal ameqran* (22), *At C.* (*Σzuzu*) (22), *At Y.* (*Σziz*), *At Sliman* (54), *At Lqadi* (54), *At taddart* (26, 47).

Concernant ces patronymes, deux remarques semblent, à notre sens, intéressantes. La première touche à leur composition. Une partie de ces patronymes est construite sur la base d'un nom de lieu, le cas d'*At Wakal ameqran*, *At Yiger*, *At Waman*, *At Yiyil*, *At Uwrir*, *At Tewrirt*, etc. D'autres, au contraire, sont formés sur la base de noms de familles, à savoir : *At Sliman*, *At Zeyyan*, *At Wakli*, *At Yidir*, *At Meqran*, etc. Quant à la seconde remarque, elle est relative à quelques patronymes désignés par leurs initiales.

Il s'agit des deux patronymes *At C.* qui renvoie à la famille de *Ezuzu* et *At Y.* qui renvoie aussi à la famille de *Eziz* dans la nouvelle « *Taqsiṭ n Eziz d Ezuzu* » de Kamal Bouamara, ainsi que *Adrum At U.* présent dans le texte « *Yerra-tt i yiman-is* » de Malek Houd. Ces patronymes tronqués accentuent l'effet de réel dans l'histoire de ces récits, notamment par la création d'une forme de suspense autour du lieu ayant abrité les événements de ces histoires.

1.2.3. Personnages surnommés

Parmi les personnages nommés que nous avons relevés dans notre corpus, nous avons, également, enregistré une présence importante de personnages surnommés. Nous

avons remarqué que les personnages les plus décrits ont des surnoms. Autrement dit, ces personnages relevés, en plus d'être nommés, possèdent, également, des surnoms. Le surnom dote le protagoniste d'une certaine spécificité dans le sens où il le singularise, contrairement au nom qui peut faire référence à plusieurs personnages. A cet effet, Michel Erman trouve que le surnom: « *possède une valeur caractérisant plus forte qu'un simple nom, car il désigne un personnage tout en se référant à un énonciateur qui se veut le garant de la valeur de vérité [...] Le surnom joue donc le rôle d'un commentaire métalinguistique qui explique le personnage tout en le singularisant* ». ¹⁷

Dans cette catégorie, nous avons choisis de discuter trois exemples qui sont les plus imposants de notre inventaire de personnages. Le premier exemple est relatif à « *mm-anzaren n lbaṭaṭa* », surnom de « *Ddayxa* », le personnage principal du texte qui porte son prénom : « *Ddayxa* » de Malek Houd. Le second exemple est du même auteur, il s'agit de « *Acacfal yetṭallayen* », le surnom de *Zizi Beleid*, un autre personnage qui figure aussi comme titre de *tullist* « *Zizi Beleid* ». Le troisième exemple est relatif aux différents surnoms renvoyant à *Akli*, le personnage principal de *tullist* « *Tirgara* » de Kamal Bouamara.

Commençons par *Ddayxa*, outre la description pointue s'étalant sur la longueur du texte, ce personnage est doté aussi d'un surnom péjoratif se focalisant sur son horrible nez, une partie de son visage usitée pour la représenter. Ce surnom est « *mm-anzaren n lbaṭaṭa* /celle au nez de pomme de terre». D'ailleurs, le nez de *Ddayxa* constitue l'élément central de l'histoire de ce récit. L'expression « *Anzaren n lbaṭaṭa/ Le nez en pomme de terre*» est reprise plusieurs fois dans le texte. A deux reprises, elle fait surface sous la forme de « *Anzaren-ihin/ce nez-là*» et « *mm-wanzaren/celle au gros nez* ». Nous enregistrons, aussi, une phrase qui renvoie au même surnom, il est question de « *lbaṭaṭa-nni inem/ta pomme de terre*» p.112

Concernant le surnom « *Acacfal yetṭallayen* », le narrateur explique que c'est ainsi que tous les villageois nommaient *Zizi Beleid*. Il explicite de manière détaillée la signification de chaque mot. « *Acacfal* » est attribué à *Zizi Beleid* pour sa grande taille, étant maigre mais grand. Quant au deuxième terme, qui est le verbe « *yetṭallayen* », signifiant « celui qui regarde », il renvoie dans cette composition à la personne qui reluquait les femmes qui étaient de passage. *Zizi Bélaïd* éprouve du plaisir à contempler les femmes et ne peut pas s'en empêcher. Nous proposons, à cet effet, le passage suivant :

¹⁷ERMAN Michel, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses Editions Marketing S.A., 2006, p.43

« Acacfal yettallayen » ur yezmir ara ad tent-iwwet [allen] yer lqaæa, mačči deg ufus-is, ur yuksan ara. Yetthulfu amzun d yiwen n wafud udrig i t-yettdeggiren ad itil tamețtut [...] Ilaq ad iwali tiqnedyar n ujeğğig azeggay ney awray akked tid yellan dixel-nsent ma ulac ur yettili bxir. D tidet yuđen, yuđen ațan n tmuyli » pp.74-76

« L'immense regardeur ne peut baisser son regard, cela le dépasse, il n'y peut rien. C'est comme si une force invisible le poussait à reluquer les femmes [...] Il ne peut s'empêcher de reluquer les robes aux motifs fleuries rouges ou jaunes et leurs dessous pour être en paix. Il est malade, cela est évident. La maladie du regard »

Le surnom « Acacfal yettallayen » est repris dans le texte neuf fois. A deux reprises, le narrateur fait appel uniquement au surnom « Acacfal ». Nous enregistrons, également, un long énoncé qui sert aussi de surnom à ce personnage. Il s'agit de « *Zizi n twayit bu wudem azuran* /Zizi la catastrophe au gros visage»p.85

Contrairement aux deux exemples précédents, les personnages *Zizi Belsid* et *Ddayxa* ont connu un surnom ou deux. *Akli*, le personnage principal du récit « Targara » a été désigné par une dizaine de surnoms, à savoir : « *Ssellum n yiedawen*/(l'échelle des ennemis ?)p.109 car ayant sacrifié les *At Lqalus* aux *At Tewrirt*. Autrement dit, c'est grâce à lui que le village des *At Tewrirt* ont pu se venger de leur village ennemi qui est *Lqalus*. « *Akli aħeddar* » p.109 est désigné dans ce texte, à plusieurs reprises, en référence à son métier de forgeron. Il fut, également, interpellé par plusieurs qualificatifs, essentiellement par les deux personnages ; *Σini* et *Mqidec* dont nous citons l'exemple suivant : « *D Akli, d akli, dimnețri, d amsebrid, d inebgi n Rebbi, d axennab, d amsaħ* [...]» p. 112. Ce personnage a, également, été présenté comme : « *d axebbac, d anebbac* (*Le piqueur L'aiguillon*), *d akli* (*L'esclave*), *d agezzar* (*Le boucher*), *d amattar* (*le mendiant*), *bu tergin* (*l'homme aux cendres*), *ieiqer* (*le stérile*), *d aberřani* (*l'étranger*)» pp.119-120

I.2. Personnages anonymes

Dans *tullist*, l'auteur peut s'abstenir de nommer ses personnages. Il peut les désigner par des noms génériques, tels *tamețtut*, *argaz*, *aqcic*. Ils peuvent être désignés, également, par la fonction qu'ils exercent, etc. Dans ce cas, le personnage central aura une autre valeur ou une autre considération : « *la personnalité, la réalité psychologique et sociale du protagoniste jouent un rôle fort réduit, ce qui n'est pas sans se répercuter sur l'image que la nouvelle offre du personnage* ». ¹⁸ A travers le dépouillement du corpus des noms de personnages que nous avons réalisé sur les 59 *tullisin* analysées, nous avons pu classer les personnages qui ne portaient pas de noms en deux groupes : dans le premier, il

¹⁸HARMAT Andrée-Marie, LEHL Yves, NIMIS Jean et VINCENT-ARNAUD Nathalie, Op.cit., p.221

est question de toutes les désignations formées à partir d'un seul mot. Quant au second groupe, il rassemble toutes les désignations attribuées aux personnages à partir d'une composition de mots.

1.2.1. Désignation avec un seul mot

Nous avons rassemblé, dans ce premier groupe, les différentes désignations composées d'un seul mot, formées à partir de cinq procédés¹⁹ qui sont : la fonction du personnage, son état, son genre et âge, ainsi que les désignations attribuées pour les personnages- animaux et les personnages merveilleux ou surréalistes.

2.1.1. Désigner le personnage par sa fonction

Il s'agit du procédé le plus courant dans la désignation des personnages anonymes. Nous proposons, à cet effet, les exemples suivants : *Afellaḥ /Ifellaḥen* (01), *Aqettal* (02), *Anehhar* (02, 05 et 10), *Ibulisen* (02), *Aesekri* (02, 10, 48), *ṭṭibib* (03), *Aqeddac* (07), *Tafermasyant* (08), *Inezzurfa* (11), *Amasay* (13), *Amedyaz* (*Amezwaru*, *wis sin*, *wis tlata* (21), *Inelmaden* (34), *AmejJay* (40), *Isemsaren* (47), *Izufriyen* (49). En se rapprochant des exemples cités, nous remarquons que l'attribution du nom du personnage par le biais de sa fonction diffère d'un auteur à un autre, et parfois même chez le même auteur. Il y a ceux qui adoptent la néologie, le cas, par exemple, de « *AmejJay* »²⁰ pour Brahim Tazaghart et Amer Mezdad alors que d'autres optent pour des emprunts, à l'image de « *ṭṭibib* » chez Mohand Ait Ighil. Presque tous les premiers noms que nous avons cités sont des emprunts à l'arabe ou au français. Ils ont été recensés, pour la majorité, au sein des textes de Mohand Ait Ighil. Cet auteur use aussi, parfois, de néologismes, le cas de « *Inezzurafa* » et « *Anezzarfu* ».

2.1.2. Désigner le personnage en recourant à son état

Nommer le personnage en ayant recours à son état constitue le deuxième procédé de nomination. Nous entendons par « état des personnages » leur désignation par leur identité, comme le cas, par exemple, de *Talmat* (48), *Taqbaylit* (21) ; par son état physique, le cas d'*Aciban* (26). Nous évoquons, également, à titre d'exemple, l'état d'un personnage qui est prisonnier, le cas de *Aneḥbus* (21), *Ineḥbas* (04) et d'un passager comme l'exemple de *Amsebrid* (01), etc.

¹⁹ En fait, ces procédés ont été dégagés à partir des données du corpus.

²⁰ A Béjaïa, le verbe « *yeggi*/ il est guéri » est attesté et courant dans le langage quotidien, mais il nous semble que le nom d'agent « *amejJay* » est un néologisme, créé à partir de ce verbe.

2.1.3. Désigner le personnage en recourant à l'association de son genre et de son âge

Concernant ce troisième procédé, il est lié aux variables de genre et de l'âge du personnage. A la manière des contes, plusieurs personnages sont désignés uniquement par leur genre, le cas de : *argaz/ Tamețtut*, *amyar/ tamyart*, etc., ou en référence à leur âge : *argaz/amyar*, *tamețtut/timyarin*, etc. Les exemples que nous avons relevés dans notre corpus sont les suivants : *Argaz*, cette désignation de personnage est présente dans 05 textes (03, 26, 39, 45 et 50), *Amyar* (06, 15), *Tamețtut* (02, 51), *tamyart* (41), *Aqcic* (29), *Ilmezyen* (34), *Tiḥdayin* (34). Ces dénominations citées précédemment sont, également, attribuées aux personnages sous d'autres formes, le cas par exemple de *Yiwen n urgaz*, *tamețtut tamezwarut*, etc. Il s'agit de désignations composées que nous développons plus loin.

2.1.4. Désignation des personnages-animaux

Concernant le quatrième procédé, il est question des personnages-animaux. Un nombre minime de ces personnages est mis en scène par les auteurs de notre corpus. Les seuls enregistrés sont: *Aserdun* (09) *Aqjun* (12), *taserdunt* (43), *Ayyul* (44, 45, 46), *tayaț* (44, 46, 47), *aqelwac* (46), *tagerfa* (53). Le seul personnage animal portant un nom est de Mohand Ait Ighil, dans le texte « *Ajewwaq* ». Il s'agit de la chienne de Mḥend, qui est nommée *Damka*.

2.1.5. Désigner les personnages merveilleux ou surréalistes

Le dernier procédé est relatif à la nomination des personnages merveilleux ou surréalistes. Le seul personnage de ce type que nous avons enregistré dans ce corpus est une étoile. Cette étoile ne porte pas de nom. Elle est désignée par Mohand Ait Ighil par le terme « *Itri* ». Il s'agit du personnage ayant réalisé le rêve de *Tiziri*, qui consiste à rendre visite à son village.

I.2.2. Désignation composée

Dans le deuxième groupe des personnages anonymes, nous regroupons les dénominations composées à partir des désignations de la première catégorie, c'est-à-dire, les personnages désignés par leur fonction, leur état, leur genre et leur âge, en leur associant soit :

2.2.1. Les noms de nombre : *yiwen*, *yiwet*, *sin*, *snat*, etc.

Nous illustrons ce cas avec les personnages suivants : *Yiwen n umezday* (07), *Yiwet n tmeṭṭut* (07, 39), *Yiwen n urgaz* (12), *Yiwen n uq̄cic* (13), *Tameṭṭut tamezwarut* (16), *tameṭṭut tis snat* (16), *yiwen n yilemzi* (31), *yiwen yer sdat* (41), *yiwen seg wuḥricen-nni* (47), *sin n yirgazen* (49), *Yiwen n uēssas* (02), *Tlata n yimeddukāl* (10)

2.2.2. Un complément du nom

Il s'agit des exemples suivants : *Argaz n tfermasyant* (08), *Ilmezyen n taddart n tyalaṭ*(15), *Irgazen n taddart n wadda* (16), *imyaren n taddart* (23), *Lall n ṭhanut* (03), *Anemhal n lḥebs* (04), *Ineḥbas n wanag n wadda* (04), *Iqeddacen n ugellid* (07), *Aeessas n tewwurt* (10), *Aselway n teydemt* (11), *sin n yinezzurfa nniḍen* (11) *Axeddam n umatu* (12) *Anemhal n uyerbaz* (13), *Anemhal n ugrur n yimuras* (13), *Inagan n Mqidec* (23), *tarbaet n teḥdayin* (41), *Bab n ṭhanut* (41). Nous signalons, aussi, l'association d'un adverbe et d'un complément du nom à l'exemple de : *yiwen n uēssas n lkazirna* (2)

2.2.3. Un adjectif

Pour cette catégorie, nous présentons les exemples suivants : *Aesekri awessar* (08), *aesekri ilemzi* (08), *ilemzi afuyan* (41), *Anezzarfu afeylasuf* (11), *Anezzarfu nniḍen* (11), *abulis nniḍen* (12), *Tamsiwt tameqrant* (13).

2.2.4. Désignations complexes (des phrases)

Parfois, les personnages sont complètement désignés par des phrases, le cas par exemple de : « *Wid yefkan timegraḍ-nsen* » (21), « *wid yennuyen, yettwarzen ney yettwaḥeqran* » (21), « *Tinna iḥemmel* » (40), « *Argaz-nni bu tbernust* » (43).

II. Discours sur le nom du personnage

Le personnage n'est pas nommé au hasard ou d'une manière arbitraire. Ce choix est souvent justifié dans le texte à travers une explication directe incluse par l'auteur dans son texte ou alors à travers un ensemble d'indices liés à l'être du personnage, à son faire, etc. que le lecteur déduira et interprétera au fur et à mesure de la lecture. C'est ce que nous avons repéré dans notre corpus de *tullisin*. Autrement dit, deux types de discours autour de l'attribution des noms des personnages sont notables. Le premier est un discours explicite au travers duquel les auteurs expliquent la motivation derrière le choix de telle ou telle nomination d'un personnage. Quant au second, il relève de l'implicite, autrement dit, contrairement au premier type, nous ne sommes plus face à un discours conçu clairement pour expliquer le choix de l'attribution d'une désignation ; par contre, celui-ci sera déduit à partir d'un ensemble d'éléments, à savoir, le portrait du protagoniste, ses actions, etc.

II.1. Discours explicite sur le nom du personnage

Certains auteurs de notre corpus insèrent certaines explications autour de l'attribution de quelques noms aux personnages à l'intérieur même des textes. Cette entreprise d'explication est menée, parfois, par le narrateur, et d'autres fois, par le personnage. Nous avons choisi pour le premier cas, les deux personnages de Mohand Ait Ighil, dans le texte «Ababat d mmi-s ». L'auteur montre dans ce récit, à travers le narrateur, son entreprise de dénomination des personnages de manière explicite. Le narrateur explique qu'il nommera le père *Sitaw*. Quant à son troisième fils, il lui attribua le prénom de *Cacnaq*. Le recours aux verbes « ad as-neg » et « ara nsemmi », qui sont conjugués à la première personne du pluriel, est le seul moment où le narrateur se montre impliqué dans ce texte. Certes, dans le passage suivant, l'auteur n'explique pas les raisons derrière le choix de ces deux prénoms, mais il expose nettement dans son texte, à travers le narrateur, sa volonté d'attribuer ces deux appellations. Pour plus d'éclaircissement, nous proposons l'extrait suivant :

« Ababat-a, ad as-neg isem Sitaw, lhirfa-s d amzenzu, [...], ma d wis tlata i wumi ara nsemmi Cacnaq, yesbey-itt d læsker amarikani, yellan di Australie. » p.26

« Ce père, appelons-le Sitaw, est commerçant de métier, [...] le troisième que nous appellerons Chachnaq, s'est retrouvé dans l'armée américaine, en Australie ».

Concernant le second cas, il consiste à attribuer et à justifier la nomination d'un personnage par un autre personnage. Nous proposons le cas de *Basel*, un personnage de Said Chemakh, dans le texte « Taninna ney tudert n tlemzīt taqbaylit ». *Basel* est le fils de l'imam du village de *Taninna*. C'est un baathiste ayant opté pour le nom de *Basel* pour son fils à l'image du fils de *Hafidh El-Asad*, par admiration, bien entendu, pour ce président. Pour cet exemple, la dotation du prénom *Basel* est assurée par le personnage, qui est le père. Et le fait d'avoir précisé que le père était à l'origine de l'attribution de ce prénom à son fils, accentue l'effet de réel dans le texte. Cet effet de réel est alimenté, également, quand le narrateur précise, par ironie, que l'imam pourrait changer le nom de son fils s'il avait su que ce prénom était, aussi, le nom d'une ville suisse.

« [...] Maca ur d-nenni ara belli yesea mmi-s d amezyan, isem-is Basel. Isem-agi d baba-s i as-t-yextaren acku d isem n mmi-s n Hafed El-Asad, Izem n Ibaetiye; yernu lulen-d deg yiwen wass! Limer yezra ccix tella yiwet n temdint di tmurt n Sswis isem-is Basel (Baeles) ahat mačči akka ad as-isemmi! » p.14

« [...] On n'avait pas mentionné qu'il avait un jeune fils, Basel. C'est son père qui avait fait le choix de ce prénom car c'est celui de Hafeed el Asad, la fierté des baathistes. Ils sont nés le même jour, en plus! Si le cheikh était au courant qu'une ville en Suisse portait le même nom Basel (Bâle), il aurait peut être opté pour un autre»

Le même auteur explique dans le texte « Laman d leyder », l'origine du prénom « Awejhan ». En recourant au narrateur, il fournit divers éclaircissements concernant ce prénom. Il propose des explications qui manifestent l'aspect réel de l'histoire, notamment avec la présence de toponymes attestés en Berbérie, le cas de Adrar n Yinfusiye en Lybie et At Yehya à Micli²¹ (ex-Ain El-Hammam). Le narrateur révèle, qu'autrefois, le prénom d'Awejhan faisait parti du terroir kabyle voire même berbère, mais il a fini par disparaître. Quant aux deux toponymes qu'il a cités, c'est pour localiser les lieux où le prénom d'Awejhan était attesté. Nous introduisons le passage illustratif suivant :

« Argaz isem-is Awejhan. Yas isem-agi iyab atas aya di Tmazya, hala di tezmamin i d-yeqqim, nnan tsemmin-t deg wedrar Ineffusiye di tama n Libya maca ula di ddula n Fransa llan wid yesean isem-agi di tama n At Yehya di temnat n Micli. » p.25

« Cet homme se nomme Awejhan. Bien que ce nom ne soit plus en usage depuis longtemps dans Tamazgha, il ne subsiste que dans les manuscrits, on dit qu'on l'octroie toujours dans la montagne de Nefoussa, du côté de la Lybie. Même durant la période de la colonisation française, certains portent ce nom, du côté des At Yehia, dans la région de Michelet »

²¹ Une grande famille dans le village de Taqa commune At Yahia porte le nom de « Awejhan », désignée en kabyle par l'appellation « Iwejhanen »

Un autre procédé de nomination de personnages est très présent dans les textes de notre corpus. Il est question d'un personnage qui nomme, parfois, un autre personnage tout en expliquant et en justifiant l'attribution de cette désignation qu'il a attribuée, à travers son propre discours. Nous nous limiterons à quatre exemples. Le premier est extrait de la nouvelle « Imekdiyen » de Malek Houd. Lors d'un dialogue entre Buḥu Ubelluḍ et sa fille Yemma Ṭawes, cette dernière informe son père, qui rentrait du champ de bataille, qu'elle avait donné naissance à une fille et qu'elle l'avait nommée comme sa grand-mère, « Tassaedit » :

« - Tassaedit, d isem n yaya-k i d-rriy [...] ihi ma tuyeḍ d awal-iw, ssawal-as Ḥurya acku almi d ass-a i tessen tmurt-nney tilelli » p.16.

« Tasaadit, c'était le nom de ta grand-mère que j'ai ravivé [...] Si tu veux suivre mon conseil, appelle-là plutôt Houria car ce n'est que maintenant que notre pays goûte à la liberté »

Le deuxième exemple est extrait du même texte. Il est question d'un personnage qui annonce à un autre la naissance d'un garçon et qui allait porter le nom de son grand-père :

« *yenna-as : Mebruk ay ayaw ! Yerna uqcic yur-k, semman-as Akli, rran-d isem n jeddi-k* » p.34.

« il lui a dit : Félicitations mon neveu, tu viens d'avoir un garçon, nommé Akli. Ils ont ravié le nom de ton grand-père »

Cette pratique consistant à reprendre le nom d'une personne âgée, notamment celui des grands parents, est très répandue dans la société kabyle vu la valeur imposante qu'elle véhicule. Ce procédé ne se présente pas uniquement chez Malek Houd mais il est notable pratiquement chez tous les nouvellistes de notre corpus.

C'est dans les écrits de Malek Houd que nous choisissons le troisième exemple. Il s'agit de la justification de l'attribution du prénom « Ddayxa ». Le narrateur explique que le père est à l'origine de l'attribution de ce prénom à sa fille. Il s'agit du prénom de sa défunte mère.²² La motivation derrière le choix de ce prénom est non seulement justifiée par le décès de cette dernière mais aussi par rapport à sa beauté. En effet, le souhait du père était que sa fille hérite de la beauté de sa grand-mère (sa mère à lui). Le motif de la beauté est, d'ailleurs, dans ce texte le noyau de l'histoire. Nous illustrons ces propos avec le passage suivant :

²² Quoique ce prénom ne soit pas attesté, à notre sens, dans la société kabyle.

« Akka i as-yefka baba-s isem, s yis-s yebya ad d-yerr isem n yemma-s yewden leefu Rebbi mačči atas aya. Yemma-s imi d tahuskayt isemma-as yur-s akken ad d-tcabi deg-s »p.92

«C'est ainsi que son père la nomma, il voulait perpétuer le nom de sa mère décédée depuis peu. Sa mère était tellement belle qu'il la nomma après elle pour qu'elle lui ressemble»

Nous avons relevé le dernier exemple toujours dans les textes de Malek Houd. Cette fois-ci, dans la nouvelle « Tadakli » où le narrateur explique pourquoi les parents de *Yidir* lui ont choisis ce prénom. D'ailleurs, cette explication est attestée dans la société kabyle. Lorsqu'une mère perd ses enfants mâles de manière consécutive alors qu'ils sont encore très jeunes voire nourrissons, la maman et/ou sa famille attribuent le prénom de *Yidir* au prochain garçon qui naît dans l'espoir qu'il survive étant ce prénom dérivé de « idir » : vivre et « tudert » : la vie. Nous proposons, à cet effet, l'extrait suivant :

« Yerna-d fell-as uqic, fkan-as Yidir d isem acku yemma-s ur tessidir ara arrac. Atas n tdusin i as-d-yeylin ney ad d-lalen kan warrac-is ad rrun kra n wussan ad as-mmten yef waya i as-temma i uneggaru-ines Yidir.»

«Son frère puîné s'appelle Yidir car tous les garçons qu'enfantaient sa mère ne survivaient pas. Elle avait fait plusieurs fausses couches et dès qu'ils naissaient garçons, ils succombaient quelques jours plus tard. C'est la raison pour laquelle elle appela son dernier Idir».

Dans un autre texte de Malek Houd, intitulé « Temzi n Caëban », *Caëban*, le personnage principal, justifie l'attribution d'un pseudonyme²³ à un autre personnage qui est son grand-père. Il est question de *Buħu Ubelluđ*. Il explique que ce sont ses amis du champ d'honneur qui lui ont attribué cette désignation. Outre cette raison, le grand père lui rapportait toujours des glands « abelluđ » en rentrant du maquis. Nous illustrons cela avec le passage suivant :

« Ass-nni i temmuger yemma baba-s, jeddi Ubelluđ akken i as-ssawaley acku tal tikkelt mi ara d-yuḡal seg udrar itekk-d s ucekriđ, itekkes-iyi-d abelluđ. Yeggar-it-in deg uqelmun n uqeccabi-ines, Diyen yef waya "Buħu Ubelluđ " d isem-is n ttrad » p.15

« Ce jour-là, ma mère avait croisé son père, Grand-père Oubelouhd, c'est ainsi que je l'appelais car toutes les fois qu'il revenait de montagne, avec son ventre bedonnant, il me ramenait des glands doux. Il les plaçait dans la capuche de sa Qechaba. C'est pour ça aussi qu'il s'est fait surnommé « Bouhou Oubelouhd/ Bouhou aux glands doux» pendant la guerre »

²³ERMAN Michel distingue le surnom du pseudonyme. Il disait à leur propos : «*Au contraire du surnom qui met le personnage au grand jour, le pseudonyme lui permet de se dissimuler au regard* » p.45

II.2. Discours implicite ou la symbolique des noms

Outres les différents procédés de nomination qui sont repérables explicitement dans les textes, d'autres sont plutôt implicites. Ils nécessitent le recours à plusieurs indices pour décoder le pourquoi du choix d'une telle ou telle nomination. L'attribution de ces désignations est nécessairement en lien avec le portrait du protagoniste, ses actions, son rôle dans l'histoire, tout comme elle peut, aussi, être en rapport avec une représentation réelle d'une personne existante dans le quotidien de l'auteur, etc. C'est dans ce sens que Davide Lodge a signalé dans *L'art de la fiction* que « [...] les noms ne sont jamais neutres, ils signifient toujours quelques chose [...] »²⁴

Pour étudier ce cas, dans les textes de notre corpus, nous avons choisi d'en traiter quelques exemples, à l'instar des prénoms de *Jeğğiga* et de *Sekkura* pour la nomination des personnages féminins et des prénoms d'*Akli* et de *Yidir* pour la désignation des personnages masculins.

Les deux prénoms féminins *Jeğğiga* et *Sekkura* abritent dans leurs significations, le thème de la beauté. Le premier : *Jeğğiga*, signifie littéralement « une fleur ». Il s'agit d'une mise en comparaison de la beauté de la femme à celle d'une fleur. Quant au second, *Sekkura*, la femme y est comparée à une perdrix, un oiseau dont la beauté est splendide. En Kabylie, *Tasekkurt*, d'où dérive *Sekkura*, symbolise une jolie femme. Dans le terroir kabyle, ces deux prénoms sont très fréquents.

Dans les textes où figurent les personnages portant ces prénoms, *Jeğğiga* et *Sekkura*, aucun discours, explicite ou implicite, n'est présent pour justifier l'attribution de ces désignations. A cet effet, nous pouvons tenter d'expliquer le choix de ces prénoms.

Le prénom *Sekkura* est récurrent dans le texte « Tuɣalin » de Said Chemakh et dans le texte « Zizi Belaid » de Malek Houd. Dans les deux textes, le personnage est doté d'un portrait physique mettant en valeur sa beauté. *Sekkura*, dans le texte de Said Chemakh est un personnage principal. Dans un court passage, la tante de *Meqran* la décrivait pour *Meqran* (le premier mari de Sekkoura) au moment où il s'apprêtait à l'épouser :

« yecfa tenna-yas xalti-s: "A mmi tecbeḥ, tezyen, terna d tasmusant. Ceyel eebbi fell-as ayen i ak-yehwan ur d-teqqar 'Aḥḥ!' Yemma-s temmut asmi i tt-id-tesea, d jida-s i tt-i-d irebban, acku baba-s ieawed zzwağ [...] » p.50

²⁴LODGE David, *L'Art de la fiction*, Payot & Rivages, 2008, p.57 cité par ERMAN Michel, *Op.cit.*, p.37

« Il s'est souvenu des paroles de sa tante «Mon fils, elle est belle et mignonne et plutôt taciturne. Elle peut accomplir plusieurs tâches sans se plaindre ! Sa mère est morte pendant qu'elle lui donnait naissance, c'est sa grand-mère qui l'a élevé après que son père se soit remarié »

Quant au texte de Malek Houd, le prénom *Sekkura* y est attribué à un personnage secondaire. Il s'agit de la fiancée du fils de *Zizi Beleid*. Sa beauté est, aussi, mise en valeur dans ce texte, ce qui justifie la raison pour laquelle *Zizi Beleid* la voulait comme son épouse et non pas pour son fils. Nous présentons, à cet effet, l'extrait illustratif suivant :

« Taqicet amzun d l'ixir-is, lqedd, şşifa, amzur almi d ammas, leħdaqa, rnu tezwer i leqdic, ama wid n uxxam ama wid n lexla. Sekkura akka i d isem-is, d tikkelt tamezwarut i d-rzan yur-s yinexdaben » p.83

« La fille avait tout pour elle, une belle taille, elle était belle et avait de longs cheveux. Elle était polie et douée pour le travail, que ce soit pour les tâches ménagères ou pour les travaux des champs. Elle s'appelait Sekkoura, c'est la première fois qu'elle recevait des prétendants »

Le choix de cette appellation *Sekkura* dans ces deux textes est en parfaite synchronie avec ces deux personnages comme le montrent les deux portraits précédents.

Concernant le prénom *Jeğğiga*, il est récurrent dans quatre textes qui sont : « Ih ! Lukan ad tezreç » et « Tuyalin » de Said Chemakh, « Allen n tayri » de Mohand Ait Ighil, ainsi que dans le texte « Tirgara » de Kamal Bouamara. Nous mettons l'accent dans l'analyse de ce prénom sur les deux derniers textes car au niveau des deux premiers, l'appellation est attribuée à des personnages secondaires. Dans « Tuyalin », le prénom *Jeğğiga* est assigné à la tante maternelle de *Meqran* qui s'était attelée à lui trouver une épouse. L'auteur ne lui a réservé aucune présentation descriptive. Quant au deuxième texte, « Ih ! Lukan ad tezreç », le prénom *Jeğğiga* est accordé à un jeune personnage féminin. Dans l'histoire de ce texte, *Jeğğiga* est la fiancée de *Mennad*. Elle fut assassinée par balles pendant les événements d'octobre 1988.

Pour ce qui est des deux autres textes, nous avons relevé un paradoxe dans l'attribution de ce prénom. *Jeğğiga* qui est un personnage principal dans le texte « Tirgara », reflète bel et bien la signification de son prénom. La fille unique de *Ēini*, la belle épouse d'*Akli*, avait suscité la jalousie des femmes des *At Lqalus* et l'intérêt de ses hommes, notamment *Mqidec*. L'auteur insère quelques passages descriptifs justifiant, à la fois la beauté de cette femme, mais, aussi, cette harmonie établie entre le prénom et le

personnage qui le porte. Nous introduisons un passage illustratif dans lequel le narrateur dévoile la manière dont *Jeğğiga* embellissait de jour en jour, telle une plante en pleine éclosion:

« [...] tella Ğeğğiga, tamețtut-is, teğugğug trennu; tif akk tilawin di Lqalus; tettawi-d tismîn, tismîn tismemamin. » p.116

« [...] Il y a Jedjiga, son épouse, elle ne cesse d'embellir, surpassant toutes les femmes de Lqalous, faisant des envieuses, l'envie poussée à son paroxysme ».

Contrairement à l'exemple du personnage de *Jeğğiga* dans le texte « Tirgara », constituant un cas parfait rendant compte de la signification de ce prénom, le personnage de *Jeğğiga* dans le texte « Allen n tayri », quant à lui, ne traduit pas le sens de cette désignation, voire même, s'y oppose. La présentation descriptive réservée à ce personnage dévoile davantage qu'elle est physiquement affreuse et horrible. Nous introduisons trois passages descriptifs où le narrateur accentue le physique désagréable de *Jeğğiga*.

Dans le premier extrait, le narrateur met l'accent sur sa laideur et sa pauvreté :

« *Jeğğiga*, tecmet tesa drus n yisurdiyên, d tigellilt: Ulac abaxix nnig wa i tugi tmețtut. ».

« Jedjiga est laide avec peu d'argent, elle est pauvre. Il n'y a pas plus grand drame pour une femme que celui-ci ».

Dans le second extrait, le narrateur insiste sur la laideur de *Jeğğiga* bien qu'elle portait de beaux vêtements:

« *Jeğğiga*, s uqeftan, tecmet nezzeh, yerna mi tefjeê tkemmel, tiqqit n yidammen ur d-teggri yef wudem-is. »

« Jedjiga est très laide vêtue d'un caftan. Elle était toute pâle comme si elle avait perdu jusqu'à sa dernière goutte de sang ».

Dans le troisième extrait, le narrateur observe que malgré son jeune âge, elle paraissait vieille, vu qu'elle était d'une grande laideur.

« *Jeğğiga* tecmet nezzeh, ula d tiqit n cebaħa ur d-ters fell-as, mi tt-tezriđ, qrib ad temmet. Xemsa-u-tlatin n yiseggasen yef yiri-s, maca zun d tawessart. »

« Jedjiga est d'une grande laideur, aucune once de beauté ne se décèle en elle. Lorsque tu la regardes, on dirait qu'elle est entrain d'agoniser. Elle n'a que 35 ans, pourtant, elle a l'air d'une vieille dame »

Toutefois, cette insistance sur le physique déplaisant de *Jeğğiga* établit une autre signification capitale dans ce texte. Malgré le physique repoussant de *Jeğğiga*, *Emer* n'a

pas pour autant cesser de lui vouer des sentiments. Son état de non-voyant lui avait permis de connaître d'autres facettes de *Jeğğiga* autre que son physique. Elle était aux petits soins et l'avait aidé dans son processus de guérison pour qu'il puisse reprendre sa vue. La beauté de *Jeğğiga* s'est annoncée autrement, non pas par sa beauté physique mais plutôt par ses actes généreux, son affection, etc. D'ailleurs, ce sont les raisons pour lesquelles *Emer* tenait à elle.

Passons, présentement, aux désignations d'« Akli » et de « Yidir » données aux personnages masculins. L'attribution du prénom *Akli* est très significative dans notre corpus. Il est, d'ailleurs, le seul prénom à atteindre une fréquence de dix reprises. Quatre d'entre-elles sont notables chez Ouslimani Remdane. Il s'agit de récits ayant le même personnage principal d'où le titre du recueil *Akli Ungif*. Le reste des textes reprenant ce nom sont de Malek Houd dans « Imekdiyen » et « Ddayxa », de Said Chemakh dans « Ad gen tameyra », de Mourad Zimu dans « Agni n Mhend » et de Kamal Bouamara dans son texte « Tirgara »²⁵.

En fait, les deux prénoms *Akli* et *Yidir* sont des noms « trompe-la mort ».²⁶ Dans la société kabyle, la mère et/ou la famille attribuent ces deux noms pour que leur enfant survive et ne meurt pas. Il y a, donc, une relation très étroite entre l'attribution de ce prénom et l'imaginaire social. Pour le prénom *Yidir*, sa signification logique se distingue à travers le verbe à partir duquel il est dérivé à savoir « *Idir* » qui signifie vivre.²⁷ Mais concernant le prénom *Akli*, il n'entretient pas de lien direct ou indirect avec cette signification « vivre ». Il signifie plutôt : un noir. Il est avéré, dans la société kabyle²⁸, qu'une femme enfantant successivement des mort-nés, ou des bébés ne vivant pas très longtemps, nomme son enfant « *Akli* »²⁹. A cet effet, Mohand Akli Haddadou considère ces prénoms qui ont cette fonction préservatrice, comme « *une sorte de bouclier destiné à repousser la malchance, la maladie ou la mort. Plutôt que d'être agréable, il est déplaisant, de manière à détourner le malheur, voire à le tromper.* »³⁰

²⁵Dans le texte de Mourad Zimu, le personnage est nommé « Akli U Muḥ » et chez Malek Houd, le personnage est interpellé, parfois, par « Akli », et d'autres fois, par « Muḥend Akli »

²⁶Voir HADDADOU Mohand Akli, « Les prénoms trompe-la mort », <http://www.berberes.net/forum/viewtopic.php?f=30&t=318>

²⁷ Nous l'avons déjà expliqué dans le point « discours explicite sur le nom de personnage »

²⁸ Nous l'attestons au moins dans la région de Ain El Hammam et Mekla.

²⁹ On propose, aussi, de changer le nom d'un enfant qui pleure toujours sans être malade, et de lui attribuer le prénom d'*Akli*.

³⁰HADDADOU Mohand Akli, « Les prénoms trompe-la mort », Op.cit.

Dans la société kabyle traditionnelle, le prénom *Akli* est très tendance. Il est même très attribué malgré sa signification dévalorisante. La signification dépréciative de ce prénom est due à la perception qu'il véhicule. Dans son sens étroit, le prénom *Akli* signifie : un noir. Tandis que dans son sens large -qui est plus symbolique- il renvoie à une classe inférieure de l'échelle sociale kabyle, que Pierre Bourdieu définit comme une « classe des exécutés ». *Aklan*, le pluriel d'*Akli* pour Bourdieu « ne sont pas toujours d'origine négroïde. Dès qu'on prend le couteau et le fuseau pour aiguiser, on épouse la profession de boucher et on appartient à la classe des intouchables. Cette classe s'est retrouvée renforcée quand, au début du XVI^e siècle, arrivaient les marabouts. La condition sine qua non de leur intégration dans la société kabyle était l'affranchissement de leurs serviteurs (ils n'étaient pas esclaves au sens qu'on l'entendait en droit romain) »³¹

Le métier sale qu'exerce *Akli* est présent dans le texte « Tirgara » de Kamal Buamara. Certes, le personnage n'est pas un boucher mais il est un forgeron. Il s'agit d'un métier salissant mais aussi pénible et dangereux car la personne, ou le personnage dans le texte, joue avec du fer et/ou la fonte et le feu. Une relation claire et étroite transparait entre le prénom *Akli* et la fonction du personnage principal de « Tirgara », que l'auteur met en valeur dans ces différents passages descriptifs³², dont nous donnons cet exemple :

«Aḥeddad ihi, am Cciṭan, yettidir deg tmes, yetturar yis-s, sbeḥ meddi; Times, ama di tudert, ama di laxert, fell-as regglen (rewwlen) yimdanen n leali; d yir lfal xerṣum. Anagar amcum, am uḥeddad, am win yessentagen isufa ḡef yiri n lkanun i yettazen ḡer tama-s. Ha-t-an acuyer dir-it uḥeddad ihi; ha-t-a wayyer i ttwexxiren At Lqalus i Wakli, maca ...»pp.110-111

« Le forgeron, tel Satan, passe sa vie entre les flammes, joue avec matin et soir. Les bonnes personnes, dans cette vie ou dans l'au-delà, fuient le feu car il est de mauvais présage. Seul un pauvre malheureux, à l'image du forgeron qui s'aventure à enflammer les tisons au seuil du Kanoun qui ose s'en approcher. Voilà pourquoi le forgeron est mauvais, voilà, donc, pourquoi les gens de Lqalous s'éloignent d'*Akli*, mais... »

Cette logique d'interprétation accordée pour le prénom « *Akli* » n'est pas présente dans les autres textes de notre corpus. Concernant le protagoniste d'Ouslimani Remdane, *Akli* s'est distingué plutôt par son caractère crédule et irraisonné.

Quant au prénom *Yidir*, il figure dans sept textes, dont quatre sont entièrement de Malek Houd. Dans le premier texte intitulé « Imekdiyén », le personnage est secondaire. Il

³¹BOURDIEU Pierre, <http://omar-bouazza-2.over-blog.com/2019/01/le-village-et-la-maison-kabyle-par-pierre-bourdieu-partie-5-par-omar-bouazza.html>

³² Nous revenons sur ce personnage dans le point portant sur le portrait du personnage.

est évoqué, rapidement, afin d'indiquer que *Muħend*, le personnage principal de ce texte, avait un frère dont le nom était *Yidir*. Il en est de même pour le personnage du second texte titré « Zizi Beleid ». *Yidir* est un personnage secondaire, introduit dans l'histoire avec sa mère *Malħa*, pour dévoiler la mauvaise réputation de *Zizi Beleid*. Ce dernier use de *Yidir* dans le but de s'approcher de *Malħa* qui était d'une beauté exceptionnelle. Concernant le récit « Ddayxa », qui est le troisième texte de Houd où figure le prénom *Yidir*, le personnage est, également, secondaire au sein de ce texte. Il s'agit du père défunt de *Ddayxa*. Cependant, dans le quatrième texte intitulé « Tadukli », le prénom *Yidir* est attribué intentionnellement pour le personnage afin qu'il puisse survivre.³³

Quant au personnage de Said Chemakh, dans son texte « Laman d leyder », nous relevons un passage montrant qu'il était le protégé de sa famille, en raison de sa maladie. Il était le seul homme à être resté au village vu que tous les hommes s'étaient engagés dans l'armée française. A travers l'extrait suivant, il se trouve que le prénom *Yidir* concorde avec l'état du personnage :

« Deg uxxam n Uwejhan ladya i d-yeqqimen di lgirra-nni ħala tilawin ggunint aqcic-nni wis sin: Yidir imi i as-semmħen si sserbis-nni acku di tallit-nni tuy-it yuħen yiweħ yer tizi n lmut » p.25

« Dans la maison d'Awejhan, seules les femmes ont survécu à la guerre, attendant le deuxième garçon : Idir car on l'avait dispensé de son service militaire, à cette époque-là, il était malade et il avait failli y passer ».

La même constatation est relevée, aussi, dans le deuxième texte de Chemakh, titré « Tizeqqaqin n taddart ». Le personnage *Yidir* a pu résister à la vie marquée par la guerre dévastatrice. Il était en perpétuel contact avec les militaires français et les combattants algériens. A cet effet, nous introduisons cet extrait :

« Yidir ħala netta i d-yegran di tyałaħ n tejmiet, si tifawit yeqqim ħin, a d-yettmektay temzi-s yettru. Lgirra tufa-t-id d amezyan. Yedder gar leesker n Fransa d yemjuħad, akken armi tefra lgirra, yessaweħ 20 Iseggasen di leħmer-is. » p.66

« Yidir est le seul survivant de *Tayalaħ* se remémorant sa jeunesse en sanglots. Il était encore jeune au moment de la guerre. Il avait vécu entre l'armée française et les moudjahidine jusqu'à la l'indépendance, il avait 20ans »

Le personnage de Mourad Zimu qui porte le prénom de *Yidir*, dans son texte « Agni n Mħend » ne suppose aucune interprétation. Ce personnage est secondaire, il s'agit d'un ami de *Mħend At Meqran*, le personnage principal du texte. Le prénom *Yidir* est,

³³ Nous avons expliqué cet exemple dans le point précédent : « discours explicite sur le nom du personnage. »

également, attribué pour le personnage principal du texte « Leḥzen » de Mohand Ait Ighil. Le narrateur met l'accent sur l'état accablé d'un père, qui est *Yidir*, qui n'arrive pas à trouver une personne à qui révéler son chagrin. Il avait perdu son fils unique et toutes les personnes qui montaient sur sa charrette ne semblaient pas accorder d'importance à son discours. *Yidir* vit sa mélancolie tout seul. Cependant, il s'est rendu compte, finalement, qu'il avait un ami qui l'écoutait et qui lui avait consacré tout son temps. Il s'agit bien de son cheval.

Ce que nous montre la lecture du nom du personnage dans le corpus de *tullisin* kabyles est que l'attribution de dénominations aux personnages ne se soumet pas à des lois bien strictes. En général, la nomination diffère d'un auteur à un autre. Certains nomment la totalité de leurs personnages tandis que d'autres, n'attribuent des désignations que pour quelques uns d'entre-eux. Plus que cela, cette dénomination des personnages diffère, parfois, chez le même auteur, d'un texte à un autre. Par ailleurs, nous avons constaté que le rôle du personnage ne constitue pas une règle nécessaire à sa dénomination. Dans ce corpus, nous retrouvons, d'ailleurs, des personnages principaux qui ne sont pas nommés tandis que des personnages secondaires portent bel et bien des noms. Le contraire est aussi valable.

Concernant les personnages portant des désignations, nous avons été attirés par une pratique très dominante dans l'écriture en kabyle. Le terroir de prénoms kabyles constitue un réservoir dans lequel puisent les écrivains kabyles. De plus, ils favorisent, généralement, les appellations constituées simplement d'un prénom. Par ailleurs, l'association de prénoms et de patronymes accentuent plus l'effet de réel dans *tullist*. Outre le recours au prénom sociétal et aux patronymes, les écrivains kabyles usent de plusieurs procédés pour identifier leurs personnages. Il est question de différents titres qui précèdent les prénoms, à savoir les appellatifs signifiants : « Si », « Lḥağ », « Ccix » et « Mass », ainsi que les deux termes : « Dda », « Nna », etc. Par ailleurs, la nomination des protagonistes par le nom de parenté, (ou en faisant précéder un prénom par un nom de parenté) constitue, également, une manière très usée par les nouvellistes dans l'interpellation de leurs protagonistes. Dans ce présent corpus, nous constatons que les surnoms et les pseudonymes ont servi de dénomination aux personnages. Néanmoins, vu le nombre de cas relevés, nous estimons que ce procédé est moins fonctionnel chez les nouvellistes kabyle.

Les personnages qui ne sont pas nommés sont interpellés par des désignations génériques, à la manière du conte, liées soit à leur fonction (*afellaḥ, anehhar, tafermasyant*, etc.), soit à leur genre (*Argaz, taqcict, ilmezyen*, etc.) soit à leur état (*amsebrid, aneḥbus, talmant, etc.*). Les deux premiers procédés sont les plus fréquents dans notre corpus. En outre, il est très intéressant de signaler la forte présence de désignations composées à partir des procédés cités précédemment, en leur ajoutant des adverbes du nombre (*yiwen n urgaz, yiwen uesekri, etc.*), ou des compléments du nom (*Argaz n tfermasyant, aecessas n tewwurt, etc.*), ou des adjectifs (*Aesekri awessar, aesekri ilemzi, etc.*)

Nous avons, également, constaté la présence d'un discours autour de l'attribution des désignations (prénoms notamment) des personnages. D'une part, ce discours est établi dans le texte de manière directe par le narrateur ou par le (s) personnage (s) qui justifient la désignation du protagoniste. D'autre part, un ensemble d'indices est présent afin de traduire la signification du prénom et la raison pour laquelle il fut attribué à un tel personnage. Toutefois, l'interprétation d'un nombre important de désignations de personnages est difficilement envisageable, néanmoins, il demeure que le choix de ces désignations n'est pas gratuit, du fait qu'ils reproduisent une réalité.

Chapitre IV

Typologie du personnage de tullist

A travers l'inventaire des personnages que nous avons établi pour les *tullisin* de notre corpus, nous avons pu envisager une typologie de personnages en fonction de trois variables, qui sont : le genre, l'âge et leur appartenance sociale. Nous avons pris en compte deux axes pour l'analyse de ces trois variables. Le premier consiste à prendre en considération l'ensemble des personnages du corpus, quant au second, il s'agit de les traiter en fonction d'un seul auteur, dans le but de relever une éventuelle spécificité propre à un auteur. En fait, nous nous sommes focalisés sur ces trois variables pour essayer, d'une part, d'établir une typologie des personnages dans *tullist* mais nous voulons, aussi, expliciter, d'autre part, ce que caractérise chaque variable dans la *tullist* kabyle¹

I. Le genre du personnage (Masculin/féminin)

Concernant la variable du genre, suite au dépouillement du corpus, nous sommes parvenus à relever un nombre très important de personnages masculins. Leur présence est dominante par rapport aux personnages féminins. Sur le plan statistique, le nombre de protagonistes masculins est d'environ 329, un nombre qui dépasse largement le nombre de personnages féminins (plus que le double), qui est de 123 personnages. Cette disparité est très significative car révélant la prédominance du personnage masculin qui est le plus mis en scène dans la *tullist* kabyle, de notre corpus.

Ces personnages masculins sont identifiés et classés sous quatre groupes, selon leur nomination. Le premier groupe rassemble plus de 140 personnages masculins nommés par des noms du terroir kabyle, à savoir : *Arezqi, Akli, Muḥ, Aemer, Caëban, Yidir, Ameqran, Mezyan, Ssaëid*, etc. Quant au second groupe, il compte relativement 140 personnages masculins non nommés. Autrement dit, ces personnages sont désignés par leur fonction, leur état, ou par des appellations composées, etc. Il est question de *afellaḥ, aësekriw, aqettal, amyār, aqcic, anehhar, anemhal n lḥebs, Aselway n teydemt, Argaz-nni bu tbernust*, etc. Concernant le troisième groupe, il regroupe, plus d'une vingtaine de protagonistes masculins identifiés par des noms de parenté. C'est le cas de *mmi-s, jeddi, baba, mmi-s n Ba-Mexluf, baba-s n Tziri*, etc. Pour ce qui est du quatrième groupe, il rassemble une quinzaine de personnages portant des désignations inconnues. Il s'agit à titre d'exemples de *Giyyu, Gulu, Ajendi, Dda Čučan, Briru* ou des dénominations empruntées au conte merveilleux : le cas de *Mqidec* et de *Lunḡa* pour le personnage féminin.

¹ Au moins pour les *tullisin* de notre corpus

Il nous semble très intéressant d'expliquer que nous avons additionné à ce groupe de personnages masculins, d'autres personnages dont le genre n'est pas forcément identifiable, mais que nous jugeons plus pratique de les joindre au groupe de protagonistes masculins. Il est question des personnages désignés, par exemples, par des patronymes, le cas de *At Lqalus*, *At Yiger*, *At waman*, *At C...*, *At Zeyyan*, *Ihemmuten n tiyilt*, *At taddart*, etc. Il est question, aussi, des cas suivants : *Imezday*, *Inezzurfa*, *Irgazen n taddart n wadda*, *Isemsaren*, *Izufriyen*, *Imsebriden*, etc. Pour ce cas, nous avons recensés une vingtaine d'exemples.

Concernant les personnages féminins, nous les avons catalogué, eux aussi, tout comme les personnages masculins, en quatre catégories. Au sein de la première, nous comptons une soixantaine de protagonistes féminins dénommés par des noms du terroir kabyle. Nous choisissons comme exemple, *Jeğğiga*, *Zwina*, *Tasaedit*, *Taninna*, *Malha*, *Ṭawes*, *Mennun*, etc. Pour ce qui est de la seconde catégorie, elle rassemble une vingtaine de personnages féminins désignés, soit, par des appellations composées ou par leur état, leur fonction, etc. Il est question des exemples suivants : *Tağaret*, *tameṭṭut tamezwarut*, *tafermasyant*, *tamyart*, *tamsiwt tameqrant*, *lall n ṭhanut*, *tin ihemmel*, etc. Concernant la troisième catégorie, elle regroupe les personnages féminins désignés par des noms de parenté comme *yemma*, *talwest n Jeğğiga*, *yemma-s n Eziz*, *Jida*, *yelli-s*, *Tislit*, etc. Quant à la dernière catégorie, nous avons repéré trois désignations inconnues ou peu attestées dans la société kabyle. Il s'agit de *Taxnanast*, *Mira* et *Lunğa*.

Comme nous l'avons montré précédemment en analysant la variable du sexe sur le premier axe, celui de l'ensemble des nouvelles de notre corpus, les personnages masculins sont les plus dominants en termes de présence, en comparaison aux personnages féminins. Présentement, nous examinons la variable du genre sur un deuxième axe, celui de chaque auteur. Après le dépouillement du corpus, nous sommes parvenus à constater que tous les auteurs mettent en scène les personnages masculins plus que les personnages féminins. Pour une meilleure représentation des données relatives à la variable du genre du personnage chez les auteurs de notre corpus, nous proposons le tableau ci-dessous :

Auteur	Titre des textes	Nombre de personnages	La variable du genre		Totale par recueil
			Féminin	Masculin	
Mohand Ait Ighil <i>Allen n tayri</i>	Amsebrid	05	01	04	Pers. 54 M : 36 F : 18
	Ababat d mmi-s	14	06	08	
	Allen n tayri	09	04	05	
	Timlilit deg ssilul	06	00	06	
	Tayri tawessart	08	03	05	
	Taddart-iw	06	03	04	
	Agellid n yimelhanen	06	03	04	
Mohand Ait Ighil <i>Tchekhov s teqbaylit</i>	Ajewwaq	05	01	04	Pers. : 30 M : 27 F : 03
	Tafermasyant	04	01	03	
	Leḥzen	08	01	07	
	Tamacahut-nni n wučči	07	00	07	
	Tata	06	00	06	
Malek Houd	Temzi n Caëban	23	06	17	Pers. : 79 M : 54 F : 25
	Imekdiyen	13	04	09	
	Tadukli	12	03	09	
	Ta tugar tamezwarut	05	02	03	
	Zizi Beleid	14	04	10	
	Ddayxa	12	06	06	
Kama I Bouamra	Iḍ amcum	12	02	10	Pers. : 54 M : 42 F : 12
	Ul d tasa	04	02	02	
	Kra yella kra yerna	18	02	16	
	Taqsiṭ n Σziz d Σzizu	11	03	08	
	Tirgara	09	03	06	
Said Chemakh	Taninna ney ...	14	04	10	Pers. 54 M : 38 F : 16
	Laman d leyder	09	04	05	
	Tadyant n mmi- s uciban	05	01	04	
	Ad gen tameyra	03	00	03	
	Tuyalin	09	04	05	
	Σecrin duṛu	05	01	04	
	Iminig	02	01	01	

	Tizeqqaqin n taddart	04	00	04	
	Ah ! Lukan ad tezred !	03	01	02	
Brahim Tazaghart	Ieɛtlen !	03	01		Pers. : 47 M : 36 F : 11
	Tikli deg yid	04	00		
	Akka kan	02	00		
	Targit	01	00		
	Ferruğa	10	00		
	Lexmis	06	03		
	Dda Σmer	05	02		
	Tuber	03	01		
	Tuffya	05	02		
	Lğerrat	02	00		
	Ssuq	06	02		
Ouslimani Remdane	Akli	03	01	02	Pers. : 17 M : 12 F : 05
	Akli yeskaddeb uyyul	04	01	03	
	Lemhibba n uyyul	04	01	03	
	Akli yuy-d tayaɛ-is	06	02	04	
Amar Mezdad	Tuɣalin	07	03	04	Pers. : 33 M : 23 F : 10
	Timlilit	08	02	06	
	Inebgi n yid	07	01	06	
	Am yiɛiwec deg waddad	04	02	02	
	Yerra-tt i yiman-is	04	01	03	
	D tagerfa i aɣ-tt-igan	03	01	02	
Murad Zimu	Tazebbujt n tafat	17	05	12	Pers. : 44 M : 36 F : 08
	Abrid n tatut	01	00	01	
	Tabrat	06	01	05	

	Agni n Mhend	15	02	13	
	Tikli	05	00	05	

L'auteur ayant fait fonctionner un nombre important de protagonistes masculins est Malek Houd. Sur l'ensemble de ses textes, il a mis en scène plus d'une cinquantaine de personnages masculins, et plus d'une vingtaine de personnages féminins. Quant à Kamal Bouamara, Brahim Tazaghart et Said chemakh, qui ont exploré, par le plus grand des hasards, le même nombre de personnage (54 personnages) dans leurs textes, ils ont, eux aussi, favorisé les personnages masculins. Les deux premiers auteurs, à savoir Bouamara et Tazaghart ont établi un écart très significatif allant jusqu'au triple, entre le recours aux personnages masculins (42 et 41) et le recours aux personnages féminins (12 et 13). Pour ce qui est de Said Chemakh, il a, aussi, mis en scène 18 personnages féminins face à 36 de personnages masculins, soit le double.

La prolifération du nombre de personnages masculins face au nombre de personnages féminins est, également, relevée chez Amar Mezdad : sur 43 protagonistes dans l'ensemble de ses textes, un tiers (14) des personnages est féminin et les deux tiers sont masculins (29). Le même constat statistique est, également, notable pour les personnages de Mourad Zimu, avec 12 personnages féminins et le quadruple de ce nombre, à savoir 48 protagonistes, pour les personnages masculins.

Concernant les auteurs ayant mis en scène un nombre minime de personnages féminins, nous avons Mohand Ait Ighil dans son recueil *Tchekhov s teqbaylit* où nous avons recensé trois protagonistes féminins sur une trentaine (36) de personnages masculins. Cela s'observe, également, dans son second recueil *Allen n tayri* où le nouvelliste a toujours recouru aux personnages masculins (42) plus que les personnages féminins (18). Néanmoins, ces derniers étaient en nombre important, en comparaison à son premier recueil. Nous enregistrons, également, dans cet ensemble, l'auteur Ouslimani Remdane qui a le moins de personnages au sein de notre corpus. Celui-ci a mis en scène 19 protagonistes, dont 7 féminins et 12 masculins. Toutefois, il nous semble important de préciser que les textes de ce recueil réhabilitent pratiquement, à chaque fois, les mêmes personnages. Mais nous avons traité chaque texte avec ses propres protagonistes.

II. L'âge des personnages dans *tullist*

A travers l'analyse de l'inventaire des personnages que nous avons dégagé de notre corpus de *tullisin*, nous nous sommes focalisés sur l'analyse de la deuxième variable qui est l'âge du personnage. A l'instar de la variable du sexe, nous avons pris en considération deux axes d'analyse. Dans un premier temps, nous avons présenté une vue sur l'âge des personnages sur l'ensemble des protagonistes du corpus. Dans un second temps, nous avons tenté d'étudier cette variable chez chaque auteur.

Nous avons pu dégager, pour le premier cas, c'est-à-dire, l'âge des personnages pour l'ensemble des textes, trois groupes de protagonistes. Le premier regroupe des personnages âgés, le second rassemble les jeunes personnages, quant au troisième, il combine tous les personnages dont nous n'arrivons pas à estimer ce facteur d'âge, en raison de l'insuffisance des données textuelles. Du point de vue des statistiques, le nombre de personnages dans chaque groupe est relativement comparable, autrement dit, nous n'avons pas de groupes plus dominants que d'autres. D'ailleurs, le groupe des personnages âgés compte aux alentours 137 protagonistes, tandis que pour la catégorie des jeunes personnages, nous avons inventorié environ 147 personnages. Quant au troisième ensemble où l'âge des personnages n'est pas identifié, il compte approximativement 168 personnages. A travers ces statistiques puisées des données de notre corpus, nous pouvons affirmer que l'âge des personnages ne constitue pas essentiellement un trait caractérisant du personnage de la *tullist* kabyle constituant notre corpus. Nous présentons tout de même, les critères de classifications auxquels nous avons recouru pour établir les trois groupes.

II.1. Les personnages âgés

L'âge est déterminé par référence à trois critères. Le premier est relatif à la précision de l'âge du personnage, insérée à l'intérieur du texte. Mohand Ait Ighil est très connu, dans ce corpus, par cette pratique d'attribution de l'âge pour un personnage ou plusieurs. L'âge est précisé dans quelques cas de manière explicite, comme dans les différents exemples que nous citons dans le second groupe : « jeunes personnages ». Cependant, dans d'autres cas, l'âge peut être facilement déduit, à l'image de l'exemple de *Selma* et de *Mağer*, les personnages principaux du texte « Allen n tayri ». Le narrateur met l'accent sur les trente ans ayant séparé ces deux amoureux, ce qui est indicatif de leur âge avancé. Nous incluons à ce propos l'exemple suivant :

« Zrin tlatin n yiseggasen yef tayri yellan gar Selma d Mađer. Mađer, di tmurt n lƷerba, yercel yeğġa-d tarwa, ur t-ixuș kra, yesgel tudert-is yef Isas ișehħa (...) »

« Trente ans sont passées sur l'histoire d'amour de Salma et Madjer. Une fois à l'étranger, Madjer s'est remarié et a eu des enfants. Il ne manquait de rien, sa vie était construite sur de bonnes assises (...)»

Le second critère de classification est lié aux désignations de *amyar*, *tamyart* (vieux, vieille). Ces deux termes constituent soit les appellations des personnages à l'instar du personnage *Amyar* dans la nouvelle « Taddart-iw » de Muħend Ait Ighil et de *Tamyart* dans la nouvelle « Tuffya » de Brahim Tazaghart, soit des qualifications des personnages au sein des descriptions qui leurs sont données. Nous proposons, à ce sujet, un exemple parmi plusieurs, celui de *Ēini* et de *Bdabda* dans la nouvelle « Tirgara » de Kamal Bouamara. Concernant le personnage de *Ēini*, nous illustrons cela avec les extraits suivants :

« Ēini d tamyart, d tawessart, d tağġalt izedyen, berriġa i Lqalus, (...) » p.112.

« Aini est une vieille femme, veuve, elle vivait à l'extérieur du village de Lkalous (...) »

Quant à *Bdabda*, nous proposons l'exemple suivant :

« Di Lqalus, anagar Bdabda i mazal tettezzi Ʒur-s. Bdabda d tamyart, d tameybunt. Seg zik i temħabab d Ēini, d yelli-s » p.122

« A Lkalous, seul Bdabda se rapprochait encore de lui. Bdabda est une vieille et pauvre femme. Elle s'est liée d'amitié depuis longtemps avec Aini et sa fille »

Nous pouvons, également, citer deux autres exemples relatifs à *Amyar* : le premier est extrait de la nouvelle « Laman d leyder » de Said Chemakh où *Awejhan* est qualifié de « *amyar* » :

« Issawel umyar i tmettut-is, yenna-as: -Wa Lġuher! yya efk-as-d i mmi-m lqahwa ad isew ... » p.31.

« Le vieil homme appela son épouse et lui dit : « Eh Ldjouher ! Viens et donne donc du café à boire, pour ton fils. »

Quant au second, il est extrait de la nouvelle « Dda Ēmer » de Brahim Tazaghart :

« Yerfed umyar lkas-is ilem. Yessaked deg-s am win yeqqaren di tira-s, yuƷal yesččenčen-it yef ttabla. » p. 53

« Le vieil homme souleva son vert vide. Il le contempla comme s'il voulait lire à travers ses traces, puis le fait raisonner en le reposant sur la table »

D'autres adjectifs et qualificatifs exprimant la vieillesse sont, aussi, en abondance dans notre corpus. Nous proposons, entre autres, le cas de « *awessar* » ; vieux, dans l'exemple *Ameksa awessar* : le vieux berger, dans le texte « *Ajewwaq* » de Mohand Ait Ighil. Nous avons aussi, pour le même auteur, le personnage de *Aesekriw awessar* ; le vieux militaire, dans la nouvelle « *Tafermasyant* », etc.

Nous joignons à ce critère, les différentes descriptions réservées à ces personnages, qui montrent d'une manière implicite ou explicite le caractère jeune ou vieux des protagonistes. Nous proposons, à cet effet, l'exemple de *Mađer*, le personnage principal de tullist « *Tayri tawessart* » de Mohand Ait Ighil où le narrateur montre les mains tremblantes de ce personnage, une description reflétant de manière palpable son âge avancé :

« yekfa ameslay d mmi-s, Mađer yekker, yeddem-d lkayeđ d umru. Afus yettergigi, azgen s tewser azgen s lferh, yebda tira » p.78

«Il avait fini de parler avec son fils. Madjer s'est levé, il prit une feuille et un stylo. Sa main tremblait, de vieillesse et de joie. Il commença à écrire»

La description ironique intervient, aussi, dans la présentation de l'âge avancé de *Zizi Beleid* dans la nouvelle de Malek Houd. Le narrateur le met en comparaison à un jeune mari s'étant bien habillé et ayant teint sa moustache en noir pour avoir une plus jeune allure:

« Zizi Beleid gren-as tamawt wat taddart ula d netta icebbeh-d am yisli, ula d clayem-is yerra-ten-id d iberkanen am rric n tgerfa s ssbiya. Ttqessiren fell-as yimeerađen-is s ueekki: "Wellah ad as-tiniđ d kečč i d isli. »p.87

« Les villageois avaient prêté attention à Zizi Belaid qui s'était fait aussi beau que le mari. Ses moustaches étaient teintées en noir telle le pelage d'un corbeau. Ses convives se moquaient de lui : on jurerait que le mari c'est plutôt toi »

Le dernier exemple que nous avons choisi dans cette orientation concerne *Yidir*, le protagoniste principal du texte « *Tizeqqaqin n taddart* » de Said Chemakh. Le narrateur dévoile les souvenirs de *Yidir* qui contemplait un groupe d'enfants jouant devant lui à *Tajmaet*. Cette rétrospection de *Yidir* dans son enfance révèle qu'il est d'un âge avancé. Nous illustrons cela avec le passage suivant:

« Yidir yessikid deg-sen, yemmekti-d temzi-s, asmi yella d acawrar ula d netta ixnunes deg uyebbar i uzal. Yidir ħala netta i d-yegran di tyałađ n tejmite, si tifawt i yeqqim din, a d-yettmektay temzi-s yettru » p.66.

« Yidir les contempla. Il s'est souvenu de sa jeunesse, lorsqu'il n'était qu'un enfant. Lui aussi, avait joué dans la poussière, en pleine chaleur. Il est le seul a être resté à Taghalat n tejmiet. Il était là depuis l'aube, en pleurs, à se rappeler son enfance ».

Concernant les personnages désignés par le nom de parenté de type *Jeddi*, *Jida* (grand-père, grand-mères), ils constituent le troisième critère renvoyant à l'âge avancé des personnages. Nous comptons dans notre corpus plus d'une vingtaine de protagonistes qui sont interpellés par ces noms de parenté. Il est question de *Jeddi*, *Jida*, *Jeddi-s Lħağ*, *Jida-s Werdiya*, etc. Toutefois, les autres noms de parenté, de types *yemma* (-s), *baba* (-s), *emmi* (-s), *xali*(-s), etc., devraient être pris avec réserves, car ne reflétant pas forcément des personnages âgés, mais ayant atteint tout de même un certain âge.

Outre ces noms de parenté, d'autres appellatifs précédant les noms des personnages sont très utilisés pour désigner les protagonistes âgés. Il est question de *Dda*, *Nna*, *Zizi*, *Lħağ* et *Ccix*. Dans notre corpus, nous relevons une trentaine de personnages portant ces termes. Dans la société kabyle, le recours à ces appellatifs est très nécessaire. Il est inadmissible d'interpeller une personne âgée par son propre nom uniquement car cette pratique relève de l'insolence. A cet effet, nous avons choisis quelques exemples de cette catégorie de personnages que nous avons relevée dans notre corpus : *Nna Tawes*, *Nna Dehbuc*, *Dda Emer Iħeddaden*, *Dda Arezqi*, *Nna Malħa*, etc.

Concernant les deux autres termes : *Lħağ* et *Ccix* qui précèdent, eux aussi, les prénoms de quelques personnages, ils connaissent un emploi bien précis (nous avons déjà évoqué le point dans la partie nom du personnage). Généralement, ce sont les personnes âgées qui sont dotées de ces appellations. Nous citons, entre autres, l'exemple de *Si Lħağ*, *Ccix Aħeddad*, *Ccix n taddart*, *Ccix Mħend*, *Ccix Ĥend*, etc. Il est intéressant, cependant, de signaler la présence d'un seul emploi de « Ccix » au sens d'« enseignant ». Il s'agit de *Ccix Ssaeid* dans la nouvelle « Temzi n Caeban » de Malek Houd. Néanmoins, l'âge de ce personnage ne peut pas être apporté en toute précision.

II.2. Les personnages jeunes

Pour ce qui est du deuxième ensemble constitué de jeunes personnages, nous avons procédé suivant les mêmes critères que le premier groupe de personnages âgés, c'est -à-dire, en ayant comme références la mention d'âge dans le texte, les descriptions, les adjectifs, les qualificatifs ainsi que les noms de parenté.

Concernant le premier critère relatif à l'attribution de l'âge des personnages, comme nous l'avons présenté dans le premier groupe, Mohand Ait Ighil constitue le seul auteur ayant recours à cette pratique consistant à identifier l'âge de ses protagonistes. Il est question de « Lǧida » et de « tameṭṭut-nni icebḥen aṭas » dans le texte « Ababat d mmi-s » :

« Ufan-d wi t-ilan: isem-is Lǧida, 40 n yiseggasen di ticcet-is, tezdey tamdint. »

« Ils l'ont identifié, elle s'appelle Ldjida, elle a 40ans. Elle habite en ville »

« Acahi, i d-bnan ibulisen s lexbar, issawed-iten ad æqlen witt-ilan tmeṭṭut-nni icebḥen aṭas: wwin-d lexbar, fell-as 32 n yiseggasen »

« L'enquête mené par les policiers leur a permis d'identifier cette très belle femme. Ils avait su qu'elle avait 32 ans ».

Nous présentons, aussi, trois exemples parmi plusieurs, figurant dans les textes de Mohand Ait Ighil. Le premier exemple est relatif à l'âge de *Jeǧǧiga* et de son amoureux dans le texte «Allen n tayri ». *Jeǧǧiga* est âgée de 35 ans quant à son bien-aimé, il avait environs vingt ans:

« Ddaw tziri, aterras iga-d tili. Jeǧǧiga, γas tecmet, xemsa-u-tlatin n yiseggasen deg ticcet-is, ṭhebbes deg ubrid tettbijjiw. »

« Sous le clair de la lune, l'homme lui faisait de l'ombre. Bien qu'elle était laide, à 35 ans, elle s'arrêtait dans la rue pour regarder »

Dans un autre passage :

« mi tezra udem n umuḍin-a tettḥeqqeq ur meqqr ara di leemer, wissen ma yewweḍ æcrin n yiseggasen ».

« Lorsqu'elle aperçut le visage du malade, elle était sûre qu'il était jeune, peut être qu'il n'avait même pas encore la vingtaine »

Le second exemple est relatif au personnage de Mḥend dans le texte « Timlilit deg ssilul ». Mḥend a 25 ans : « *Tamacahut n Mḥend, amakur yef yiman-is, 25 n yiseggasen deg ticket-is, ...* L'histoire de Mḥend, un voleur, qui avait 25 ans, ... »

Concernant le troisième exemple, nous proposons le personnage nommé *Tiziri* dans le texte « *Taddart-iw* ». Il s'agit d'une fillette âgée de six ans.

« *Yiwen n wass, tekker-d Tiziri. Tiziri, d tamazuzt n uxxam, d tilemzit, tecbeḥ, temleḥ, udem d imdewwer, allen d tizerqaqin, acebbub yegzem, setta n yiseggasen deg ticket-is.* »

« Un jour, *Tiziri* se leva. Elle est la benjamine de la famille. C'est une fillette. Belle, charmante, le visage arrondi, les yeux clairs, les cheveux coupés. Elle a six ans ».

Concernant le second critère lié aux différents adjectifs et qualificatifs exprimant le jeune âge des personnages, il est le plus dominant dans cette classification vu l'abondance du lexique renvoyant à ce critère. En effet, le recours aux termes *anelmad*, *inelmaden*, *aqcic*, *tiḥdayin*, *ilemzi*, *anubi*, *tilmezyin* etc., reflète de manière indéniable le jeune âge de ces personnages. Trois textes de notre corpus ont mis en scènes un nombre important de jeunes personnages. Il est question du texte « *Ferruḡa* » de Brahim Tazaghart dans lequel l'expression *Tarbaet n yilmezyen* est employée, indiquant que tous les personnages de ce texte, qui sont en nombre de neuf, sont tous des jeunes : *Meqran*, *salem*, *Murad*, *Mestafa*, *Mezyan*, *Leaziz*, *Σisa*, *Racid* et *Karim*. Dans la même orientation, nous incluons l'exemple de *Ilmezyen n taddart n tyalaḍt* dans la nouvelle « *Tadukli* » de Malek Houd où nous énumérons, aussi, la présence de jeunes personnages portant les prénoms de *Yidir*, *Mḥend*, *Caeban*, *Qasi*, *Leḥlu*, etc. La même remarque s'applique, également, aux personnages de *tullist* « *Temzi n Caeban* ». La plupart des personnages évoqués font partie de l'enfance de *Caeban*. Nous faisons référence, notamment, à ses amis : *Qader*, *Ḥamid*, *Meḥmud*, etc.

Par ailleurs, il nous semble intéressant de signaler que le nom du personnage, dans notre corpus, joue aussi un rôle dans l'identification de son âge. Le recours par exemple au prénom *Yanis*, utilisé deux fois par Brahim Tazaghart dans son texte : « *Tuber* » et « *Lexmis* », révèle que le personnage est jeune. La même constatation est aussi applicable pour les prénoms *Tiziri*, *Lynda*, *Litisya* et *Amnay*.

Comme les personnages âgés, les jeunes personnages sont aussi reconnus dans ces textes, à partir des descriptions qui leur ont été dressées. Nous proposons, à ce sujet, deux extraits illustratifs. Le premier est relatif au portrait physique de *Ɛzuzu* où tous les adjectifs et les comparaisons témoignent qu'il s'agit bel et bien d'un jeune personnage :

« *D taxeddact n uzanzu! Amzur yeqqnen lḥenni, d aselban armi d ammas. Iffan n yidmaren-is uffen-d am sin n yidurar [...] Tiwjayin-is, am řremman,*

ttiriqent am lwiz-nni bu ticci. Azrar n sxxab yef yiri-s yerna-yas-d cwit i sser-nni imezgi yuyen deg-s, am waken yettay lhenni deg ufus. » p.94

«Telle la cosse de clématite ! Les cheveux teints de henné, ils étaient lisses et jusqu'au bas du dos. Sa poitrine était imposante telles deux montagnes. [...] Ses joues ressemblaient à des grenades, elles scintillaient comme des perles. Le collier en graines d'acacia écrasées pendillait sur son cou, ce qui relevait davantage son charme naturel, comme le henné relève la beauté d'une main»

Le second exemple revoie aux deux personnages principaux de la nouvelle « Tirgara » de Kamal Bouamara. Il s'agit de *Geğğiga* et d'*Akli*. La description faite de *Geğğiga* reflète sa jeunesse alors que celle qui est réservée à *Akli*, bien que ne montrant pas qu'il s'agit d'un vieux personnage, révèle néanmoins l'existence d'un écart d'âge assez conséquent entre lui et *Geğğiga*.

« Ğeğğiga ur nessemđi ead, werğin tekka-d ixef-is (...) Netta iga-tt am uletma-s kan, acku mezziyet fell-as, mačči d kra. Deg leemer, adil d tizzya n yelli-s ney n uletma-s tamejtuht, i yeğğa dihin di taddart. Nettat, Ğeğğiga, seg tama-s day, (...) Terra-t am dada-s, am gma-s ameqran, yas ulamma mačči yiwet n tæbbuť i ten-id-yefkan.» pp.113-114

«Jedjiga, adolescente, n'avait jamais encore traversé son esprit [...] Il la voyait comme sa sœur car elle était beaucoup plus jeune que lui. Elle avait peut être l'âge de sa fille ou de sa petite sœur qu'il avait laissé, là-bas au village. De son côté, Jedjiga aussi, [...] le regardait comme son oncle, comme son grand frère bien qu'ils n'avaient pas le même sang»

Le troisième critère concerne le recours aux noms de parenté. Ces noms révèlent, aussi, le jeune âge des personnages avec l'emploi, entre autres, de *mmi-s (yelli-s) amectuh*, *amazuz gar watma-s*, *mmi-s ameqran*, *mmi-s alemmas*, *d wis sebea gar watma-s*, etc. Nous tenons à rappeler, ici, pour ce qui est du nom de parenté : « yemma » et « baba », qu'ils ne reflètent pas forcément le caractère âgé des personnages, comme nous l'avons évoqué précédemment (personnages âgés), à partir du moment où nous avons des mères et des pères jeunes dans notre corpus. A cet effet, nous pouvons introduire, par exemple, le cas de *Sekkoura*, l'un des personnages principaux de la nouvelle « Tuyalin » de Said Chemmakh. Ce personnage est jeune bien qu'elle ai des enfants. En fait, le destin a voulu que *Sekkura* épouse deux frères. Elle se maria, d'abord, avec *Meqran* et vécurent peu de temps ensemble, dans une relation aussi passionnée qu'entichée. Ils ont eu un garçon: *Weemer*. Cette joie n'a pas duré longtemps. *Meqran* avait quitté sa famille pour rejoindre l'armée qui l'avait interpellé. Son retour n'a été que dans un cercueil. Sa mort avait laissé place à un grand désarroi dans la vie et les rêves de *Sekkura*. Face aux exigences de ses beaux-parents, *Sekkura* cède à leur vœu. Elle épousa *Lmulud*, le frère de son mari *Meqran* et elle eut un garçon avec lui, nommé *Ssaeid*. Sa vie avec *Lmulud* était fade. Sa maltraitance pour

sa femme, son mauvais comportement et la discrimination qu'il exerce entre *Ssaëid* et *Weemer* est insurmontable pour *Sekkura*. N'ayant aucun moyen pour exprimer sa situation malheureuse avec son mari, son seul remède était de trouver refuge dans ses souvenirs avec *Meqran*.

Concernant le troisième ensemble, il regroupe tous les personnages dont la variable de l'âge est inidentifiable. Autrement dit, les critères évoqués précédemment, à savoir les adjectifs, les appellatifs, les descriptions etc., ne sont ni perceptibles ni adaptés pour cette troisième catégorie de personnages. A cet effet, nous citons ces quelques exemples: *Ṭ̣bib*, *Anehhar*, *Afellah*, *Hmana*, *Jamil*, *Lkumisar Malek*, *atmaten n Eziz*, *Inagan n Mqidec*, *Xaltis n Jeğğiga*, etc. Nous avons inclus, également, dans cet ensemble, les patronymes des familles et des villages tels que : *At taddart*, *At Uwrir*, *At Yiger*, *At Waman*, *At Wulmu*, *At Yiyil*, *At Tirrugza*, *At Wawal*, *At wakal ameqran*, *At C.*, *At Y.*, *At Lqalus*, *At tewrirt*, *At Zeyyan*. Ce sont des désignations que nous ne pouvons pas rattacher à une catégorie d'âge particulière.

Néanmoins, si l'âge des personnages n'apparaît pas clairement comme un critère de classification pour les personnages de ce corpus, nous avons, tout de même, essayé d'analyser cette variable sur un autre axe, celui des auteurs. Autrement dit, nous allons montrer quelle catégorie de personnages, jeunes ou âgés, est la plus dominante chez chaque auteur. A travers les données de notre inventaire sur les personnages, nous sommes arrivés aux résultats² exposés dans le tableau suivant :

Auteur	Nombre de personnages	Jeunes-personnages	Personnages âgés	Age non identifié
Mohand Ait Ighil : <i>Allen n tayri</i>	60	13	09	38
Mohand Ait Ighil : <i>Tchekhov s teqbaylt</i>	30	05	03	22
Malek Houd	78	26	34	18
Kamal Bouamara	54	12	17	25
Said Chemakh	54	31	15	08
Brahim Tazaghart	54	34	10	10

² Afin de pouvoir arriver aux résultats les plus exhaustifs possibles, nous avons opté pour la suppression de tous les personnages dont l'âge est imperceptible.

Remdane Ouslimani	19	01	07	11
Mourad Zimu	60	17	22	21
Amar Mezdad	43	08	20	15
TOTAL	452	147	137	168

Même en comparant les données des deux groupes (jeunes personnages et personnages âgés) figurant dans le tableau, les valeurs ne sont significatives que pour le cas de Brahim Tazaghart et Said Chemakh, qui apparaissent comme étant les metteurs en scènes de jeunes personnages au sein de leurs textes. 34 jeunes protagonistes face à 10 âgés pour Brahim Tazaghart. Nous avons trois textes de cet auteur dont les personnages sont entièrement des jeunes. Le premier texte s'intitule « Ferruğa », il porte sur l'histoire d'une troupe théâtrale qui cherche à perfectionner son travail afin de participer au festival Slimane Azem. Le récit compte neuf personnages, tous sont jeunes. L'objectif de cette troupe n'était pas seulement de faire du théâtre sur scène. Ses membres étaient conscients qu'à travers cet art, ils pouvaient refléter certaines valeurs omises ainsi que la discrimination ancrée dans l'histoire depuis des années. Présenter une pièce de théâtre avec des conditions minimales ou inexistantes ne les a pas empêchés de faire parler leur langue, leur culture et leur société. Le second texte est titré : « Tuffya » comportant 13 personnages dont 10 sont jeunes. L'auteur, dans ce texte, décrit une scène. Il s'agit du moment de la sortie des élèves de l'école, d'où d'ailleurs, le titre du texte. L'auteur, avec un regard extérieur, contemplait son entourage et décrivait le comportement et les actions de tous ses protagonistes. Le troisième texte « Tikli deg yid », l'auteur y racontait ce que *Amnay*, le personnage principal du texte, avait fait ou subi durant sa balade nocturne. Seul 04 jeunes personnages figurent dans ce récit.

31 jeunes protagonistes face à 15 protagonistes âgés pour Said Chemakh. Pratiquement dans tous ses textes, le nombre des jeunes personnages est plus important en comparaison aux personnages âgés. Dans le texte « Taninna ney tudert n tlemzit taqbaylit », l'auteur raconte et décrit le vécu de *Taninna*, qui pourrait être le vécu de n'importe quelle jeune fille kabyle. Nous avons recensé 06 jeunes personnages et 04 autres personnages âgés dans les deux textes « Laman d leyder » et « Tuyalin » qui traitent des thématiques sociales liées à la vendetta et au phénomène du remariage de la fille avec son beau-frère. Au sein de ces textes, de jeunes personnages sont présents et mis en scène pour interpréter ces réalités sociales de manière plus fréquente que les personnages âgés ou ceux

dont l'âge est non identifié. Dans le premier texte, nous avons 06 jeunes personnages et 03 personnages âgés. Dans le second, nous comptons 05 jeunes personnages et 02 autres personnages âgés. D'autres textes de Chemakh ne comptent que de jeunes personnages. Il est question du texte « Iminig » racontant l'histoire de *Meqran*, ce jeune kabyle cherchant à tout prix à oublier son passé. Il est question, également, du texte « Ah lukan ad tezred ! » où figurent deux jeunes personnages, *Jeğğiga* et *Mennad*. Ce dernier est un jeune personnage croyant au changement positif qui pourrait se faire grâce à la volonté, le sérieux et l'espoir. Il voulait fonder une famille avec *Jeğğiga* mais ses rêves n'ont pas pu se réaliser. Sa volonté a été anéantie suite à l'assassinat de *Jeğğiga* au hasard, pendant les événements d'octobre 88.

Pour Mohand Ait Ighil, même s'il est connu par sa pratique consistant à préciser l'âge de ses personnages (comme dans les deux titres précédents), ce sont les personnages du troisième groupe qui dominent, autrement dit, les protagonistes dont l'âge n'est pas identifié. D'ailleurs, ce groupe impose et écrase toute interprétation liée à l'âge des personnages chez cet auteur. Dans ses deux recueils, nous avons recensé 90 personnages dont l'âge est inconnu pour plus de la moitié (voir 60 protagonistes). Nous pouvons expliquer ce fait par la nature des textes de Mohand Ait Ighil qui sont des traductions.

Concernant Malek Houd, sur l'ensemble de ses textes, ce sont les personnages âgés qui dominent avec 34 personnages face à 26 jeunes protagonistes. Cependant, il faut préciser d'une part, que l'écart n'est pas vraiment significatif. Dans le texte « Imekdiyen » (jeunes : 02, âgés : 06), « Zizi Belëid » (jeunes : 04, âgés 06), « Ta tugar tamezwarut » (jeunes : 00, âgés : 02), « Ddayxa » (jeunes : 04, âgés : 06). Nous avons une égalité dans le texte « Tdukli » (jeunes : 06, âgés : 06). D'autre part, nous avons des textes dont les jeunes personnages sont plus nombreux. C'est le cas par exemple de « Temzi n Caëban » (jeunes : 10, âgés : 07) que nous avons déjà mentionné plus haut.

Outre Malek Houd, nous avons aussi Amar Mezdad qui favorise le recours aux personnages âgés dans ses textes. Pour cet auteur, la différence du nombre de personnages âgés (20 protagonistes) face au nombre de jeunes personnages (08 protagonistes) est significative. Les textes de Mezdad comptant le plus de personnages sont : « Inebgi n yid » avec (01 jeune protagoniste et 05 autres âgés) et « yerra-tt i yiman-is » avec (03 jeunes protagonistes et 07 autres âgés).

L'âge des personnages chez Kamal Bouamra et Mourad Zimu n'est pas vraiment significatif car les valeurs sont presque analogues entre les jeunes personnages (12 et 17) et les personnages âgés (17 et 22). Toutefois, en se rapprochant vers les textes de manière individuelle, notamment ceux de Murad Zimu, nous relevons, néanmoins, des résultats particuliers. Il est question, par exemple, du texte « Tazebbujt n tafat » comptant un nombre important de personnages (04 jeunes protagonistes et 09 autres âgés). Les personnages âgés sont les plus présents car l'histoire du texte est centrée sur la mémoire des personnes âgées. Il s'agit, en fait, d'une histoire que le vieux Muḥ avait racontée à son petit-fils *Arezqi*, à propos d'un arbre *Tizi n tafat* que les villageois voulaient détruire. Cet arbre est le symbole d'une réconciliation entre les *At Meqran* et les *At Sliman* ayant passé plusieurs années à s'entretuer.

Dans le même ordre d'idées, nous introduisons l'exemple de « Agni n Mḥend » qui compte, également, un nombre important de personnages (08 jeunes personnages et 10 autres âgés). L'histoire de ce texte repose sur une analogie de sort entre un personnage âgé et *Mḥend At Meqran* et un jeune personnage nommé *Karim*. Le premier est un immigré ayant fui sa famille et son village car n'ayant pas pu prendre pour épouse sa bien-aimée vu qu'il était un chanteur. En sentant sa vie qui s'éteignait, il revient alors chez lui. Quant au second, il était artiste tout comme *Mḥend At Meqran*. Les circonstances sont même analogues puisqu'il s'agit de la même raison pour laquelle la famille de *Tiziri*, sa bien-aimée, avait refusé de lui accorder la main de leur fille. *Mḥend* et *Karim* ont quitté la vie le même jour : le premier est mort de vieillesse et de maladie, et le second, probablement, par un suicide.

III. L'appartenance sociale des personnages de *tullist*

Nous entendons par l'appartenance sociale des personnages, l'univers d'où ils viennent ou l'espace où se déroulent leurs actions. Deux espaces dominent dans notre corpus, l'espace rural ou le village et l'espace urbain ou la ville. Après le dépouillement du corpus, nous avons constaté que les personnages d'une trentaine de textes appartenaient à l'espace rural. Le champ lexical renvoyant à ce type d'espace est très varié. Nous citons, notamment, l'exemple de *Taddart* : Village. Il s'agit du terme par excellence qui reflète cet espace. Les auteurs font recours à cet espace le plus souvent sans usage de toponyme, mais cela n'exclue pas que d'autres écrivains puissent lui attribuer une nomination, fictive ou

réelle, à savoir : *Taddart Ufella*, *Taddart n wadda*, *Tawrirt*, *Tagemmunt*, *Taddart n tyalaṭ*, *Taddart n tzerrajt*, *Tala n wudi*, *Tirrurda*, etc. D'autres endroits authentifiant cet espace rural sont, aussi, en abondance. Il est question de *tajmaet*, *tamurt*, *tala*, *iger*, *agni*, *annar*, etc.

Les protagonistes issus de cet espace rural sont mis en scène dans les textes suivants: « Amsebrid », « Allen n tayri », « Ajewwaq », « Ta tugar tamezwarut », « Zizi Beleid », « Imekdiyen », « Tadukli », « Iḍ amcum », « kra yella, kra yerna », « Taqsiṭ n Eziz d Ezizu », « Tirgara », « Laman d leyder », « Tadyant n mmi-s Uciban », « Ad gen tameyra », « Tuḡalin » de Said Chemakh, « Iminig », « Tizeqqaqin n taddart », « Iættlen », « Ssuq », « Akli », « Akli yesskaddeb uyyul », « Lemḥibba n uyyul », « Akli yuy-d tayat-is », « Inebgi n yiḍ-nni », « Am yiziweg deg waddad », « Yerra-tt i yiman-is », « D tagerfa i ay-tt-igan », « Tazebbuḵt n tafat », « Abrid n tatut », « Agni n Mḥend. ». Nous constatons, à travers cette nomenclature de textes, que l'espace rural est exploité par tous les auteurs de notre corpus, pas moins de quatre textes, pour chacun.

Nous comptons, également, 18 textes où les personnages découlaient de l'espace urbain. Il est question, notamment, des traductions de Mohand Ait Ighil : « Ababat d mmi-s », « Timlilit deg ssilul », « Tafermasyant », « Leḥzen », « Tamacahut-nni n wučči », « Tata ». D'autres personnages issus de l'espace urbain dominant, également, dans les textes de Brahim Tazaghart intitulées : « Tikli deg yiḍ », « Akka kan », « Ferruḡa », « Lexmis », « Dda Emer », « Tuber », « Tuffya », « Lḡerrat », « Targit ».

Concernant l'espace citadin où se déroulent les histoires des textes précédents, il est reconnu à travers un champ lexical renvoyant à la ville. Il est question de : *Tamdint*, *iberdan n temdint*, *lbaṭima*, etc. ; mais aussi, tous les endroits n'ayant d'existence qu'à l'intérieur d'une ville. Nous proposons à cet effet : *axxam n teydemt*, *lkazirna*, *lbiru*, *ssilul*, etc. Par ailleurs, plusieurs espaces dans ces textes ont été nommés. Il est question de *la Kasba*, *tamdint n Lezzayer*, *Tasdawit Bab Zzewar*, *tasnawit Pasteur*, *Mduḡa*, *tamdint n Tizi Wezzu*, *axxam n yidles Kateb Yasin*, etc.

Dans d'autres textes de notre corpus, nous avons constaté la présence de personnages issus d'un milieu rural mais qui ont connu un déplacement vers un milieu citadin. Pour ce cas, l'exemple par excellence de ce milieu urbain que nous pouvons introduire, est bien la France. Cet espace qui constitue le premier pôle d'immigration des kabyles est récurrent dans les écrits des auteurs de *tullist* en Kabyle. La majorité des protagonistes dans notre

corpus sont partis en France pour travailler et subvenir aux besoins de leur famille et ne reviennent qu'une fois se sentant vieux et malade pour vivre leurs derniers jours chez eux. Dans notre corpus, nous avons pratiquement un ou deux textes pour chaque auteur où des protagonistes ont pris ce chemin de l'exil.

Nous proposons, à cet effet, l'exemple de *Berber*, un personnage principal du texte « Ul d tasa » de Kamal Boumara. *Berber* part en France parce qu'en son temps, toutes les terres cultivables sont extraites, de gré ou de force, par le colonisateur français tandis qu'ils font travailler péniblement les propriétaires d'origine pour une rente insignifiante qui n'assure pas la survie des familles kabyles. Dès l'arrivée de *Berber* en France, il avait appris à lire et à écrire, il est devenu militant du PPA. L'esprit nationaliste a dominé les pensées et les sentiments de *Berber*. Il avait rédigé un long article dans lequel il précisait la nécessité de construire un Etat fondé sur la fraternité, qui aura comme objectif la guerre pour l'acquisition de l'indépendance. Mais *Bara*, tel qu'il est nommé par le narrateur, s'était rendu compte tardivement qu'en ayant été emporté par l'esprit nationaliste, les autres militants avaient d'autres visions et d'autres ambitions en visant la gouvernance du pays.

Nous proposons, aussi, l'exemple de *Dda Arezqi*, le personnage cardinal du texte « Tuyalin » d'Amar Mezdad qui avait travaillé durement en France. Il s'était exilé dès son jeune âge pour subvenir à sa famille. Il est devenu un « Amjaḥ » mais un « amjaḥ » qui n'avait pas pour autant abandonner ses parents. Il avait participé à la deuxième guerre mondiale et s'était marié à une allemande tout aussi misérable que lui. Ils vécurent en France pendant 40 ans. Après la mort de sa femme, il décida de revenir chez lui. Il mourra peu de temps après son retour.

Nous avons, également, l'exemple de *Mağer* dans le texte « Tayri tawessart » de Mohand Ait Ighil. Ce personnage avait choisi le chemin de l'exil car ayant été refoulé par la famille de sa bien-aimée à cause des convenances sociales qui interdisaient les relations matrimoniales entre deux classes sociales différentes : celle des marabouts, à laquelle appartenait *Selma*, la bien-aimée de *Mağer*, et celle des *Ixemmasen* ou les serviteurs, dont faisait partie *Mağer*. Malgré le départ de ce dernier en France, sa relation avec *Selma* a toujours été entretenue par des correspondances. Mais la situation ne dura pas longtemps. *Mağer* ne recevant plus de ses nouvelles, il conclut qu'elle s'était mariée, alors, il en a fait de même. Il eut des enfants et devient veuf à l'âge de soixante dix ans. Son fils aîné *Muḥend* a su rétablir le lien entre son père et *Selma* qui l'attendait toujours. Les

retrouvailles des deux amoureux ont eu lieu dans le port. Ils étaient surpris et heureux d'être réunis après une si longue séparation.

Le déplacement des personnages d'un espace rural vers un espace urbain est effectué aussi à l'intérieur du pays, autrement dit, le milieu citadin ne se limite pas uniquement aux pays étrangers comme la France. Nous proposons, d'ailleurs, l'exemple des personnages de « Timlilit » d'Amar Mezdad, s'étant déplacé à Ghardaïa pour travailler. Ils passèrent la nuit dans un hôtel à Ouargla. Il est question, aussi, du personnage de *Tiziri* dans le texte « Taddart-*iw* » de Mohand Ait Ighil. Il s'agit d'une fille de six ans habitant depuis longtemps dans la ville. Sa famille est l'une des familles ayant quitté leur village natal, pour des raisons sociales et/ou économiques, et qui n'y sont pas retournés depuis leur départ. Une rencontre entre *Tiziri* et un vieux montagnard a stimulé des questionnements de la part de *Tiziri* sur le mode de vie au village et a nourri sa curiosité d'aller voir le village natal de ses parents. Cependant, son rêve était presque irréalisable à cause des moyens financiers restreints de sa famille. Mais l'introduction d'un élément merveilleux dans cette histoire a fait que *Tiziri* puisse réaliser son souhait. L'apparition de « Itri n zzhher » : L'étoile du destin, en pleine nuit devant *Tiziri*, lui avait permis de passer une journée inoubliable avec les villageois qui l'ont accueillie chaleureusement. Quand *Tiziri* s'était réveillée le matin, elle découvre la surprise : ses parents allaient passer les vacances d'été chez son oncle au village.

Nous relevons, aussi, d'autres personnages qui se sont déplacés d'un milieu rural vers un milieu urbain ou l'inverse, dans d'autres textes. Nous citons, entre autres, « Temzi n Caëban » et « Ddayxa » de Malek Houd, « Taninna ney tudert n tlemzït taqbaylit », « Eecrin duṛu », de Said Chemakh, etc.

A travers l'établissement de l'inventaire des personnages des *tullisin* kabyles soumises à l'étude, nous avons tenté d'établir une typologie des personnages en se référant à trois variables qui sont le genre, l'âge et l'appartenance sociale des personnages. Pour ce faire, nous nous sommes basés, également, sur deux axes, le premier est relatif aux données de l'ensemble des textes du corpus (l'ensemble des auteurs), quant au second, il concerne les données analysables pour chaque auteur (Chaque auteur pour soi).

Concernant la variable du genre, nous sommes parvenus, à travers des données statistiques tirées des textes de notre corpus, à conclure que c'est le personnage masculin qui est le plus mis en scène dans *tullist* Kabyle, avec une présence de trois fois plus

imposante que pour le personnage féminin. Par ailleurs, si ce résultat est attesté pour tous les textes de ce corpus, il en est de même pour chaque auteur. Autrement dit, le personnage masculin domine dans les récits de chaque auteur.

Pour ce qui est de l'âge des personnages, qui représente la seconde variable de notre analyse, il ne constitue pas réellement - du moins pour les nouvelles analysées - un critère caractérisant ou définitoire de *tullist*. Ce résultat est attesté, notamment, au niveau du premier axe, c'est -à-dire, sur l'ensemble des textes soumis à l'étude, le nombre des jeunes personnages et le nombre des personnages âgés ainsi que le nombre des personnages dont l'âge est indéfini sont approximativement les mêmes. Toutefois, cette variable n'est significative que pour quelques auteurs, à savoir, Brahim Tazarghart et Said Chemakh qui favorisent les jeunes personnages dans leurs écrits. Malek Houd et, à degré moindre, Amar Mezdad ont plus un penchant pour les personnages âgés. Autrement dit, pour les autres écrivains, ce facteur ne caractérise pas nettement leurs écrits.

Quant à l'appartenance sociale des personnages, il est avéré que les personnages d'origine rurale sont les plus présents par rapport à ceux d'origine urbaine. Le phénomène de déplacement des personnages d'un espace à un autre est, également, remarquable dans les textes de notre corpus. Le déplacement d'un espace rural « le village » vers un espace citadin « la ville » est le plus écrasant dans notre corpus. En d'autres termes, le déplacement dans le sens inverse n'est présent que dans quelques rares textes, à savoir « Taddart-*iw* » de Mohand Ait Ighil.

Ce chapitre, ainsi que celui qui le précède livrent des informations importantes sur les personnages qui peuplent les textes : *tullisin*, étudiés ici. Nous proposons une sorte de sociologie du personnage qui peut être une base significative aussi bien à une étude sociocritique qu'à une étude strictement poétique. Cette deuxième fait l'objet de la prochaine partie.

Un ensemble de résultats et de constatations peuvent être émis à propos de l'aspect dénominatif des personnages au sein du genre *tullist*. En effet, aucune règle n'intervient dans l'attribution du nom au (x) personnage (s) de *tullist*. Néanmoins, ceci, ne signifie nullement que la désignation des personnages est arbitraire. A cet effet, deux tendances sont nettement repérables. La première est relative aux écrivains nommant l'intégralité de leurs personnages (Houd, Chemakh, Zimu et Bouamara). La seconde regroupe les auteurs ne nommant que rarement leurs protagonistes (Mezdad, Tazaghart, Ouslimani et Ait Ighil). Cependant, cette activité de nomination de personnages ne caractérise pas forcément un auteur du fait qu'elle diffère d'un écrit à un autre, et ce pour un même auteur. En outre, le statut du personnage dans le texte (principal ou secondaire) n'influence point sur sa dénomination vu que dans l'inventaire étudié des personnages de *tullisin*, nous recensons des personnages principaux sans noms et des personnages secondaires nommés. Le contraire est aussi valable.

L'effet de réel est accentué dans *tullist* à travers cet exercice de dénomination de personnage. En effet, les écrivains kabyles puisent leurs noms dans le terroir de prénoms kabyles. Presque une centaine de personnages du corpus (approximativement un tiers) ont été interpellés par des appellations constituées simplement d'un prénom (*Akli*, *Meqran*, *Tawes Jeğğiga*, etc.), d'une association de prénoms et de patronymes (*Yidir At Wakli*, *Fađma At Eli*, etc.) ou par des titres qui précèdent les prénoms, à savoir les appellatifs signifiants : « Si », « Lħağ », « Ccix » et « Mass », ainsi que les deux termes : « Ddda », « Nna », etc. A cette liste de procédés s'ajoute un autre procédé présentant un usage très prononcé auprès des nouvellistes dans l'interpellation de leurs protagonistes. Il s'agit de la nomination des personnages par un nom de parenté, (ou en faisant précéder un prénom par un nom de parenté, *Yemma-s n Lexđer*, *Tameđtut n Dda Arezqi*, *Mmi-s n Ba-Mexluf*, etc.). Toutefois, désigner les personnages de *tullist* en recourant aux surnoms et aux pseudonymes, constitue le procédé le moins fonctionnel chez les écrivains kabyles, vu le nombre maigre de cas relevés.

Par ailleurs, d'autres façons interviennent dans l'interpellation des personnages non-nommés. Les plus récurrents sont la désignation, à la manière d'un conte, soit par le sexe du personnage (*Argaz*, *tameđtut*, *ilmezyen*, *tamyart*, etc.), soit par sa fonction (*Tafermasyant*, *amejjay*, *inezzurfa*, etc.) soit par son état, (*Aneħbus*, *talmant*, *amsebrid*, etc.). Ajoutant à ces procédés une autre manière de désigner les protagonistes. Elle consiste

en l'usage de désignations composées, en associant l'un des procédés précédents avec des noms de nombre, des compléments de noms, des adjectifs, etc. (*Tameṭṭut tamezwarut, yiwen urgaz, Anezzarfu afeylasuf, Aesekri ilemezi, lall n ṭhanut, anemhal n uyerbaz, etc.*)

Par ailleurs, l'attribution de dénominations aux personnages (prénoms notamment), qui est loin d'être le fait du hasard, engendre, dans beaucoup de cas, un discours qui justifie cette activité de désignation. Deux tendances ont marqué ce discours. La première renvoie au discours direct et explicite justifiant le nom du personnage, assuré soit par le narrateur ou le (s) personnage(s). La seconde est relative au discours indirect et implicite relatif à la dénomination du personnage, et qui est déduit, tout au long du texte, à travers un ensemble d'indices liés essentiellement au portrait et aux actions du personnage. Toutefois, il ne faut pas ignorer le fait que l'interprétation d'un nombre important de désignations est difficilement concevable.

En se focalisant sur les données du corpus soumis à l'étude, il est avéré qu'un discours autour de la typologie du personnage dans *tullist* est envisageable. Un ensemble de résultats est dégagé en s'appuyant sur trois variables qui sont le genre du personnage, son âge et son appartenance sociale. Il a été question de procéder à l'analyse selon deux axes. Le premier consiste à analyser ces variables selon les données de tout le corpus. Quant au second, il les traite en fonction d'un seul auteur. En effet, parmi les résultats obtenus, nous notons la prédominance du personnage masculin dans tous les textes et chez tous les auteurs. Sa mise en scène dans *tullist* est représentée trois fois plus que celle du personnage féminin. Ce résultat est attesté pour l'ensemble du corpus et dans les récits de chaque auteur.

Concernant l'âge du personnage, cette variable ne constitue pas un critère pertinent qui peut caractériser ou définir *tullist* (ce qui transparait au moins dans le corpus de *tullisin* analysé) en raison de l'ensemble des textes soumis à l'étude où le nombre des personnages âgés, le nombre de jeunes personnages ainsi que le nombre des personnages dont l'âge est indéfini sont approximativement les mêmes. Néanmoins, cette variable n'est significative que pour quelques auteurs, en l'occurrence Saïd Chemakh et Brahim Tazaghart où les jeunes personnages dominant leurs écrits. Quant à Malek Houd, et à degré moindre, Amar Mezdad, ils ont plus un penchant pour les personnages âgés. Pour ce qui est des autres auteurs de ce corpus, ce facteur ne traduit aucune donnée nettement significative dans leurs récits.

Quant au facteur de l'appartenance sociale des personnages, visiblement ce sont les personnages d'origine rurale qui sont davantage mis en scène dans les *tullisin* du corpus, comparés aux personnages d'origine urbaine. Par ailleurs, le phénomène de déplacement des personnages d'un espace à un autre est, également, remarquable dans les textes étudiés. Le déplacement d'un espace rural « le village » vers un espace citadin « la ville » est le plus écrasant. En d'autres termes, le déplacement dans le sens inverse n'est présent que dans quelques rares textes, à savoir « Taddart-iw » de Mohand Ait Ighil.

Partie III

*Une description réduite et une
abondante description par
action dans tullist*

Cette partie se veut une étude minutieuse de la description du personnage de *tullist* kabyle. L'analyse est amorcée à partir d'un constat qui stipule que le degré de description du personnage et de sa prise en charge par les auteurs kabyles est très variable. Une divergence autour de l'exploration de l'aspect descriptif est perceptible d'un écrivain à un autre, parfois même, d'un texte à un autre du même auteur. L'exploration de cette facette d'analyse a engendré une certaine organisation des données basée sur la mesure du degré d'exploitation de la description du personnage allant d'une description rapide ou superficielle à une description plus ou moins pointue, se rapprochant de celle du romanesque.

A cet effet, nous avons orienté cette analyse autour de cinq points importants, scindés ainsi en fonction des données du corpus. Le premier consiste à regrouper tous les textes où la description du personnage est timide, voire parfois, pratiquement absente. Le second point est relatif à la description indirecte du protagoniste, qui se fait par le biais d'autres instances telle la description de l'espace, la description du temps et la description des actions des personnages. Quant au troisième point, il se focalise autour de l'étude du portrait biographique du personnage se manifestant soit par un récit de vie où tout le texte est structuré autour de la vie du personnage, soit par la présentation d'une tranche de sa vie. Concernant le quatrième élément, il s'agit d'une étude du portrait physique comme un fragment du texte mais aussi comme un élément catalyseur de tout le récit. Le dernier point est réservé à l'investissement du portrait psychologique du personnage qui va d'une représentation superficielle à une construction plus ou moins développée.

Néanmoins, dans cette partie qui est la troisième dans ce travail, elle sera consacrée à la mise en valeur de la description réduite des personnages dans les *tullisin* de ce corpus. Elle fera l'objet d'étude du cinquième chapitre. Quand au sixième chapitre, il se veut une analyse d'autres procédés descriptifs qui sont, eux aussi, très récurrents dans le style d'écriture des auteurs de *tullist* en kabyle. Il est question, entre autres, de la description du personnage à travers ses actions, ses réactions et ses attitudes. Cette caractérisation indirecte du personnage est, également, assurée par une des descriptions du temps et de l'espace dans lesquels évolue le personnage. Dans certains textes, la description des objets ou d'un métier contribue, elle aussi, dans la présentation du personnage.

Chapitre V

Description réduite de personnage

Plusieurs raisons peuvent expliquer l'investissement minime de la description du personnage dans le corpus de *tullist* kabyle où l'espace qu'elle peut occuper est relativement restreint. La brièveté des textes, la focalisation sur la narration des événements et l'émergence de dialogues dans le récit constituent les principaux justificatifs de cette exploitation timide de la description. Ces critères sont tirés, essentiellement, des *tullisin* étudiées.

Concernant la brièveté des textes, en faisant référence à la conception occidentale de la brièveté de la nouvelle, qui reste toujours relative¹, elle est considérée comme un critère définitoire de ce genre. L'importance de la brièveté réside, en fait, dans sa capacité à modeler le texte et à lui imposer une structure condensée. C'est en se basant sur ce critère que Charles Baudelaire a, ainsi, défini la nouvelle : « *La nouvelle, plus resserrée, plus condensée, jouit des bénéfices éternels de la contrainte : son effet est plus intense ; et comme le temps consacré à la lecture d'une nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d'un roman, rien ne perd de la totalité de l'effet* ». ²

Nous enregistrons un bon nombre de *tullisin* dont la quantité de pages est minime. La brièveté de ces textes peut traduire l'absence ou la présence réduite des espaces consacrés à la description. Il est question, entre autres, des textes de Brahim Tazaghart³, de Mohand Ait Ighil et d'Ouslimani Remdane. Néanmoins, la brièveté des textes ne constitue pas à elle seule, une justification dans la mesure où nous enregistrons des textes courts mais construits essentiellement sur l'aspect descriptif. Il s'agit, à titre d'exemple, du texte « Tamacahut-nni n wučči »⁴ de Mohand Ait Ighil.

Par ailleurs, la focalisation sur la narration des événements est nettement perceptible au niveau des textes des auteurs cités précédemment. Le narrateur fait avancer l'histoire, ne s'attarde pas sur la représentation des personnages, ni sur la description des objets, des espaces, etc. Ainsi, il prend en charge davantage la narration que la description. En outre, les

¹ Etienne propose trois critères définitionnels de la nouvelle qui sont la longueur, la vérité et l'impassibilité. Concernant la longueur « *il propose un cadre-type de trois à trente pages. Cette "norme", trop arbitraire, est démentie par les faits. De nombreux textes publiés dans Nouvelles Nouvelles ont une ou deux pages. Sonates de bar de Hervé Le Tellier (Seghers, 1991) est un recueil composé de 86 textes, comportant chacun 2000 signes exactement. Mentionnons enfin les "nouvelles en trois lignes" (qui sont des faits divers rehaussés au niveau de l'art littéraire) de F. Fénelon. En outre, beaucoup ont de cinquante à cent pages, telles certaines nouvelles de Béatrix Beck et de J.M. Le Clézio, pour ne citer que des textes récents.* » Cf. Pham Thi That, « Nouvelle française contemporaine et théories du genre », Synergies Pays riverains du Mékong n° 1 - 2010 pp. 15-34, https://gerflint.fr/Base/Mekong1/pham_thi_that.pdf consulté le 09/02/2020

² BAUDELAIRE Charles, « Théophile Gautier » (chap.IV), in *L'art romantique (1869), Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p.691

³ Le texte « Kahina » se distingue des autres textes (11 *tullisin*) de Brahim Tazaghart par sa longueur. Pratiquement tous les textes (12 *tullisin*) de Brahim Tazaghart sont courts à l'exception du texte intitulé « Kahina »

⁴ Quoique la description dans ce texte ne renvoie pas au personnage.

tullisin soumises à l'étude sont centrées autour d'un seul moment ou un seul évènement, qui se déroule dans la majorité des cas dans un seul espace. Il est question des textes suivants, « Iættlen », « Tikli deg yiḍ », « Akka kan », « Targit », « Tuber » et « Lğerrat » de Brahim Tazaghart et de « Tata », « Lehzen », « Tamacahut-nni n wučči » et « Tafermasyant » de Mohand Ait Ighil, etc. Néanmoins, il est très pertinent de préciser que la brièveté de la narration dans les textes précédents ne reflète pas nécessairement une faible étendue du narré.

En outre, l'espace descriptif est, également, limité dans les *Tullisin* à prédominance discursive où l'auteur s'investit davantage dans le dialogue. Il s'agit, pratiquement, de la quasi-totalité des textes de Mohand Ait Ighil où les dialogues sont beaucoup plus imposants en comparaison aux passages narratifs, mais surtout, par rapport aux passages descriptifs. Quant à Brahim Tazaghart, nous citons, notamment, le cas du texte « Ferruğa » où le dialogue est présent de manière abondante, à tel point qu'il pourrait presque s'apparenter à une pièce de théâtre. Nous avons, aussi, mais à un degré moindre, les deux textes « Dda Σmer » et « Akka kan ».

I. Description de personnage à présence insignifiante

La présence de la description, en termes de portrait, est tellement insignifiante que nous proposons d'exposer tous les passages esquissés. Pour Brahim Tazaghart, les passages extraits sont très courts, la caractérisation du protagoniste est réduite pratiquement à un seul élément de son physique ou de son habillement, etc.

Dans le texte « Ssuq », le narrateur représente le personnage *Lexder*, ce petit garçon orphelin de père qui prend conscience, très tôt, du sens de la responsabilité familiale. Il était dans l'obligation de vendre le dernier objet que possédait sa famille pour qu'ils puissent survivre. Il s'agit de la jument de son père. Ce dernier n'a pas pu la vendre car elle s'agitait dès qu'on la montait. Le garçon a réussi à susciter, tout de même, la compassion d'un bon homme. *Lexder* était d'une innocence remarquable. Il a informé l'acheteur que c'est sa mère qui avait fixé le prix de vente de cette jument. *Lexder* s'est enfuit dès qu'il avait reçu l'argent, de peur que l'homme découvre son défaut. L'acheteur s'est rendu compte rapidement de l'escroquerie du petit enfant. Un jour, ils se sont rencontrés de nouveau au marché. *Lexder* avait peur de l'acheteur mais ce dernier avait compris la situation de cet enfant, et lui a même proposé son soutien.

Le narrateur s'est focalisé davantage sur les événements, les quelques passages descriptifs présents sont courts et dispersés tout au long du récit. Ainsi, le narrateur met l'accent sur la lassitude de cette mère désorientée après la mort de son mari :

« *yemma-s yuli ccib, txetti sdat-s am temmaet.* ».

« *Sa mère à la tête chenue, s'éteignait devant lui telle une bougie* »

Concernant *Lexder*, le narrateur s'est attaché à la représentation de l'état accablé du jeune personnage, incapable de faire face à la pénibilité de la vie. Le passage descriptif, ci-dessous, est court mais il fusionne plusieurs techniques de description. Le narrateur s'est centré sur les actions courtes de *Lexder*, son habillement usé et son moral déprimé.

« *Iđ yezrin ur yettis ara zik. Deg ufrag yeqqim yer lqaea, isenned taerurt-is yer lhiđ, yettel iman-is deg tbernust-is yeččuren d tifawtin, yettxemmim [...]* Yettef Lexder taqerruyt-is gar yifassen-is yettru. Iđaq wul-is, ikuffer lxađer-is, iħulfa s tazayt n ddunit ters-d yef tuyat-is. » p.87

« *Il n'avait pas dormi tôt, la nuit passée,. Il s'est assis par terre, dans la cours, adossé au mur et enroulé dans son burnous tout raccommođé. Il était pensif. [...] Lekhder tenait sa tête entre ses deux mains et se met à pleurer. Il en avait gros sur le cœur. Il se sentait oppressé. Il avait l'impression de porter le monde sur ses épaules* »

Dans le même ordre d'idée, la description est très restreinte même pour le père, le personnage du texte « *Ieetl̄len* ». Il est question d'un père attendant avec impatience le retour de son fils, à la maison⁵. L'histoire s'est déroulée dans un seul moment. Il s'agit d'une nuit glaciale durant laquelle un seul événement s'était déroulé, celui de l'attente immense du père pour son fils. Le narrateur décrit ce personnage plongeant dans des souvenirs, relatés sous forme d'analepses. D'ailleurs, il y a un va et vient dans ce texte, entre la description de l'état de ce personnage et la narration de ces analepses, portées sur des faits historiques : sur des personnes qui se sont sacrifiées pour la liberté de l'Algérie. Autrement dit, la description de ce protagoniste est fragmentaire tout au long du texte mais elle porte uniquement sur son inquiétude et sa peur pour son fils ayant tardé à rentrer chez lui. Nous choisissons, à cet effet, l'extrait descriptif suivant où l'auteur a dressé un court portrait moral et psychologique du personnage, suivi d'une description de ses actions:

« *Mi akken yenwa ad yesteefu, ad yetthenni ad yidir ussan n temyer war aylimif, deg liser, deg talwit, imiren i tezzi tmeqyast yis-s.* »⁶

⁵Vers la fin du texte, l'auteur nomme le fils ayant tardé à rentrer chez lui, il s'agit de Tahar. Dans la version rééditée de ce texte, en 2015, ce texte est dédié à Tahar Djaout, ce qui sous-entend que le personnage tant attendu par son père est Tahar Djaout.

⁶ Il est très intéressant, à notre sens, de signaler la reprise de ce même passage descriptif vers la fin de l'histoire. (Cf. p.22)

« Une fois qu'il pensait pouvoir enfin se reposer et vivre ses derniers jours en paix, sans soucis, à ce moment-là, les choses se sont bouleversées pour lui. »

Quant à la description de ses actions, nous enchaînons avec l'extrait suivant :

«Yerfed tawenza-s ikersen s igenni, ihuzz aqerruy-is. Tt̄lam asemmađ ibarken yef yiđ aeryan yesneznuz deg yimezzaŷ-is yesmuzhuren. Yesterdeq amgarđ-is. Yewwet ifassen-is deg yimesđan-is yejjxen. Yekmes lbunyat-is, izmeđ-itent, almi ihulfa s yiyil-is yeddubbez. Iruđ yuđal zzat n uxxam [...] Yessukk afus-is yef tamart-is tamellalt ; iger-d anehhit d alqayan iruđ deg ttxamim» p.9

« Il levait son front tout plissé vers le ciel et hochait sa tête. Les ténèbres froides qui couvaient sur la nuit dépouillée sifflaient dans ses oreilles qui en raisonnaient. Il fait claquer son cou. De ses mains, il frappait ses cuisses chétives. Il a serré ses poings jusqu'à sentir son bras s'engourdir. Il est reparti devant la maison (...) Il a passé sa main sur sa barbe blanche et a tiré un profond soupir, il était perdu dans ses pensées ».

Une description limitée est, aussi, réservée à *Dda Emer* et *Ilemzi*, deux personnages du texte « *Dda Emer* ». *Ilemzi* travaille dans une brasserie en tant que barman, il était très fatigué et voulait rentrer chez lui. La description s'est focalisée sur la représentation de son mécontentement.

«Yerfa wul n yilemzi. Nadam d ucedhi n tin ihemmel ttemæbbaren d leqder n umyar itessen am win yettfařasen.» pp. 53-54

« La colère s'est emparée de son jeune cœur. Le sommeil et le désir de celle qu'il aimait disputaient le respect du vieux qui picolait comme celui qui profitait ».

«Nekk deffir n ukuntwar qelæen yiđudan-iw, kersen yiđarren-iw deg yibeddi.»

«Derrière le comptoir, j'avais tellement mal aux jambes, elles étaient nouées à force de me tenir debout»

Quant à *Dda Emer* qui sirotait son vin, il n'avait aucune intention de sortir de la brasserie. Le narrateur traduit son comportement à travers ses courtes actions qui s'infiltrèrent d'une manière fragmentaire tout au long du texte. Nous illustrons par les exemples ci-dessous :

«Yessusem. Yerfed tabyirt yerra-tt yef yidmaren-is» p.59

«Il s'est tu. Il souleva la bière qu'il reposa sur son torse»

«Dda Emer mazal-it yer tt̄bla-s, tabakit n dexxan, tabyirt, itess tajeqqimt tajeqqimt am win yugaden ad ifak. Akka kan, ad yeqmec allen-is, ad iruđ deg ttxamim.» p.60

«Dda Amar était toujours atablé avec son paquet de cigarette et une bière. Il buvait en petites gorgées comme s'il avait peur de la terminer. De temps à autre, il fermait ses yeux et se perdait dans ses pensées»

«Amyar yesmar tabyirt yer lkas, yeskef akuffit amellal i d-yenneylen. Yeddem-d agarru yessay-it.»p. 63

«Le vieux a versé sa bière dans un verre et avait bu la mousse blanche qui s'était déversée. Il avait pris une cigarette et l'a allumée»

«Dda Emer yekker, iqeēēed iman-is, ijbed-d idrimen seg lǧib ixelleṣ ayen yeswa, yeffey.»p. 67

«Dda Amar s'est levé et s'est redressé. Il a retiré de sa poche l'argent pour payer son addition et est sorti»

Un autre exemple qui traduit la présence négligeable de la description du personnage se lit dans le texte «Lǧerrat ». Son histoire, comme d'ailleurs le cas de tous les textes de Tazaghart, se déroule dans un seul espace et autour d'un seul événement. Quant au personnage, il n'y en a qu'un seul qui est un narrateur-personnage. L'histoire est centrée sur les traces d'une chaussure se trouvant parfaitement disposée au plafond d'une chambre universitaire où se trouvait le personnage-narrateur. Ce dernier était très fasciné par le travail merveilleux réalisé par un inconnu avec les traces de sa chaussure. Cette contemplation l'a entraîné dans une longue réflexion intérieure sur la personne talentueuse ayant accompli un tel travail artistique.

Pour ce qui est de l'aspect descriptif de ce personnage, il est dûment assuré par la présentation de ses actions courtes, rapides et successives. Ce sont, donc, les actions qui prennent le dessus sur la description de ce personnage. Le passage ci-dessous l'illustre :

« Zmumgey, huzzey aqerṛuy-iw. Qeēdey iman-iw deg usu n yiwen n uterras, jemēey-d idarren-iw, senndey tamelyiyt-iw yer lḥiḍ, fkiy afus-iw azelmaḍyer tṭabla, refdey-d abaki n ddexxan n "Rym" deg d-qqimen sin n yigurra, jebdey-d yiwen ssayey-t. » p.101

« J'ai souri en hochant ma tête. Je me suis redressé dans mon lit une place, j'ai ramassé mes jambes vers moi, j'ai posé ma tête contre le mur, j'ai posé ma main gauche sur la table et j'ai pris un paquet de cigarette « Rym » dans lequel il restait deux cigarettes. J'en ai pris une et je l'ai allumée ».

« Subbey-d deg wusu, beddey am usteqsi deg tyeryert tasemmaḍt. Senndey yer lḥiḍ i iqublen lǧerrat-nni, serḥey i tfekka-w yer lqaea, jemēey-d idarren-iw yer yidmaren-iw, qqimey akken ttmuquley! » p.102

« Je suis descendu du lit, j'étais planté debout sur le sol froid. Je me suis adossé au mur qui était face à ces traces, j'ai lâché mon corps par terre. Je me suis recroquevillé, et je suis resté ainsi à regarder ».

Comme nous venons de le montrer à travers ces exemples, la description du personnage n'est pas assez exploitée, aucun portrait n'en a été dressé. Les quelques passages descriptifs présents sont construits sur la base de la description de ses actions, ou alors, ils sont réduits à

peindre un petit détail d'un vêtement ou d'une apparence physique tels les cheveux blancs, « ccib », renvoyant, essentiellement, à l'âge avancé des personnages, etc. Nous pouvons conclure que le portrait du personnage, voire la description du personnage, dans les textes de Brahim Tazaghart, s'inscrivent amplement dans l'économie de l'écriture. Ce constat est, également, discernable dans les écrits de Mohand Ait Ighil où nous enchaînons avec une présentation détaillée de la description du protagoniste, chez ce nouvelliste⁷. Toutefois, il est très intéressant de signaler que les nouvelles de cet auteur sont des traductions⁸.

II. Description faible, répétée, constituante de la trame de l'histoire

D'un point de vue quantitatif, le nombre de personnages décrits chez Mohand Ait Ighil est très maigre. Sur ses 12 textes, cinq personnages se distinguent des autres en ayant été dotés d'une description. Il est question de *Taxnanast* et de *Agellid Gulu* dans le texte « Agellid n yimelhanen », du personnage nommé *Jeğğiga* dans le texte « Allen n tayri » ainsi que *Sitaw* et *Cacnaq* dans le texte « Ababat d mmi-s »⁹. Pour les autres personnages, à savoir : *Selma*, *Mağer*, *ameksa awessar*, *Ferhat*, *Belaid* et autres, la description surgit de manière inconsistante et fragmentaire. Le nombre de personnages peints révèle que la description, dans les textes de Mohand Ait Ighil, est presque imperceptible, ce que nous tentons d'explicitier en se rapprochant un peu plus de tous ces protagonistes.

En effet, le point commun entre les trois premiers personnages *Agellid Gulu*, *Taxnanast* et *Jeğğiga* est la focalisation sur la beauté de ces protagonistes. D'ailleurs, ce critère physique constitue dans les deux textes, l'élément important de la trame de l'histoire. En fait, Mohand Ait Ighil ne s'est pas contenté uniquement de se focaliser sur un élément bien précis du portrait du personnage, qui est la beauté. Mais il ne cesse de le ressasser, de façon récurrente, tout au long du texte. Cette redondance est l'élément justifiant justement l'organisation et la construction de la trame de l'histoire autour de cet élément.

En fait, l'histoire du texte « Agellid n yimelhanen » est centrée sur un roi s'appelant Gulu, un roi narcissique ayant semé la peur dans son royaume, en tuant toute personne se révélant d'une beauté supérieure à la sienne. Afin de préserver leur vie, les habitants du

⁷Nous avons relevé tous les passages consacrés au portrait afin de mesurer la limitation de la description du personnage dans ces *tullisin*.

⁸Concernant la nouvelle, Mohand Ait Ighil a traduit d'Anton Tchekhov plusieurs textes qu'il a regroupés dans son recueil *Tchekhov s teqbaylit*. Il est question des textes intitulés : « Le pipeau », « La pharmacienne », « Tristesse », « La sirène » et « Le caméléon », traduits respectivement par : « Ajewwaq », « Tafermasyant », « Leħzen », « Tamacahut-nni n wučči » et « Tata ». Quant à Pierre Ballemard et Jacques Antoine, il a traduit quelques textes de leur ouvrage : *Histoires Vraies* et *Dossiers extraordinaires*, qu'il a recueilli dans son recueil *Allen n tayri*.

⁹ Nous aborderons ces deux personnages dans le point « portrait biographique du personnage ».

royaume trouvent un moyen pour souiller leur apparence. Du coup, les gens ne se plaisaient pas, ne s'aimaient pas, ne se mariaient pas et donc, n'enfantaient pas. Le peuple vieillit et devient malheureux. Le début du changement a eu lieu pendant une belle nuit éclairée. Un homme et une femme étaient venus pour se laver sur le bord de la rivière. Dès qu'ils se sont aperçus, le sentiment d'amour avait fleuri entre eux. Ils se sont mariés et ont eu une fille. Par peur du roi, la fille portait le nom de *Taxnanast*, pour signifier qu'elle était laide malgré sa splendeur. *Taxnanast* était à l'origine du changement du comportement du roi Gulu. Elle a éveillé en lui le sentiment de tendresse au moment où il s'apprêtait à la tuer. Il était émerveillé par la beauté surprenante de la petite *Taxnanast*. Depuis ce jour-là, le roi Gulu ne se souciait plus de sa beauté et ne s'occupait que de la petite *Taxnanast*. Les habitants du royaume sont devenus propres et beaux. Ils se plaisaient et s'aimaient. Les gens commençaient à se marier et à avoir des enfants. Le roi Gulu était au service de son peuple, et surtout, à celui des petits enfants. Il avait reçu le qualificatif du roi des beaux.

Concernant, donc, ces deux protagonistes, une accentuation de la description de leur beauté se traduit par une redondance de passages faisant référence à ce trait les caractérisant. A ce propos, nous illustrons cela, dans un premier temps, avec deux extraits dévoilant la focalisation de l'auteur sur la description de la beauté de *Taxnanast*

« Taqcict-a i d-ilulen tecbeḥ am wass mi ara d-yali, ccbaha-s tugar tin n ugellid. Dya akken tezram, aṭufan yezga yecbeḥ. Ayen byun selsen-as i taqcict-a d lqec diri-t, akken ad tecmet; ccbaha-s trenu, tugar ayen i as-d-yezzin d tixnanasin. Ccbaha i d-yefka Rebbi i uṭufan-a, ur yezmir ufus n umdan ad tt-yekkes. Tafat deg wudem n Texnanast, tecba tin n tziri. » p.107

« Cette fille qui venait de naître était aussi belle que le crépuscule du matin, plus belle que le roi. Comme vous le savez, tout nouveau-né est beau. Peu importe la laideur des vêtements qu'on lui fait porter pour l'enlaidir, elle n'en est qu'encore plus belle, plus belle que toutes ces saletés qui l'entourent. Le don de beauté dont elle a bénéficié, ne peut lui être retiré par personne. L'éclat du visage de Tiziri était semblable au clair de lune »

« Tban-d ccbaha n tin i wumi semman Taxnanast, zun d itij. Akken kan yezra ugellid Gulu taqcict-a, yewhem deg-s. Yenna i yiman-is: "Amek ara ney aṭufan-a? Amek ara sseyliy tifettusin-a, ney tiqejjarin-a tibeẓtuḥin, ney ticenfirin-a timelḥanin, ney tiblulin-a timezyanin, ney allen-a timdewrin? » p.108

« La beauté de celle qu'on appelait Takhnanast rayonnait comme un soleil. Dès que le roi Gulu l'aperçut, il en était étonné. Il se disait : « Comment puis-je tuer cet enfant ? Comment anéantir ces petites mains ou ces petits pieds ou ces belles lèvres ou ces petits mollets ou ces yeux arrondis ? »

Dans un deuxième temps, nous énumérons quelques extraits relatifs à la présentation du roi Gulu. Ce dernier est un Roi reconnu pour sa beauté, son narcissisme mais aussi pour sa cruauté. Il n'admettait pas l'idée qu'une autre personne puisse être plus belle que lui.

«Yehkem-itt yiwen n ugellid yecbeḥ, isem-is Gulu. » p.103
 « Elle était gouvernée par un beau roi qui s'appelait Goulou »

«Yewæer nezzeh: Ma yesla s yiwen yecbeḥ ad yazen wid ara s-yekksen aqerruy. » p.103
 « Il était autoritaire : dès qu'il entend parler de la beauté d'une personne, il ordonne qu'on la décapite ».

« Anagar agellid Gulu i d-yeggran yettaḍsa, yezha iman-is deg tmurt » p.104
 « Le roi Gulu était le seul à être constamment joyeux, il était heureux dans le pays »

Cependant, après avoir été face à la beauté de *Taxnanast*, il était émerveillé par sa splendeur. Elle réussit à le transformer en un roi beau, mais tendre et aimable.

« Tallit kan agellid Gulu yetterdeq d imettawen. Wid i as-d-yezzin llan ttrun, mi zran agellid yettru fehmen d tasa n ugellid-nnsen i d-yuḥnanen, dya din din ferḥen. Agellid Gulu yefsi am udfel yeḫra yitij, temlel teffel-d yef wul-is »

« D'un seul coup, le roi Gulu avait éclaté en sanglots. Ceux qui l'entouraient se sont mis à pleurer aussi. À le voir pleurer, ils ont compris qu'il s'était attendri, dès lors ils étaient heureux. Le roi Gulu avait fondu comme de la neige au soleil, son cœur était purifié »

« Seg wass-nni, agellid Gulu yuḫal d agellid n yicebḥanen. » p.109
 « Depuis ce jour, Le roi Gulu était surnommé le roi des beaux »

La même procédure est, également, localisée dans le texte « Allen n tayri » où Mohand Ait Ighil insiste sur l'apparence physique désagréable de *Jeḡḡiga*. Il n'a pas accordé à ce personnage un portrait physique détaillé qui prendrait en charge toutes les parties du corps. Mais, il s'est limité, essentiellement, à la présentation de sa laideur, ayant été réitérée, à maintes reprises dans le texte. A cet effet, nous proposons ces quelques extraits illustratifs:

« Jeḡḡiga, ḡas tecmet, xemsa-u-tlatin n yiseggasen deg ticcet-is, tḥebbes deg ubrid tettbijjiw. » p.41
 « Jeḡḡiga, bien qu'elle était laide, à 35 ans, elle s'arrêtait dans la rue pour regarder »

« Jeḡḡiga, tecmet tesa drus n yisurdiyem, d tigellilt: Ulac abaxix nnig wa i tugi tmeṭṭut. » p.44
 « Jedjiga est laide avec peu d'argent, elle est pauvre. Il n'y a pas plus grand drame pour une femme que celui-ci ».

« Jeḡḡiga, s uqeftan, tecmet nezzeh, yerna mi tefjeḥ tkemmel, tiqqit n yidammen ur d-teggri yef wudem-is. »
 « Jedjiga est très laide vêtue d'un caftan. Elle était toute pâle comme si elle avait perdu jusqu'à sa dernière goutte de sang ».

« Jeğğiga tecmet nezzeh, ula d tiqit n cbaħa ur d-ters fell-as, mi tt-tezriđ ad as-tenwuđ qrib ad temmet. Xemsa -u-tlatin n yiseggasen ƴef yiri-s, maca zun d tawessart. Ula d tamuƴli tettagi-tt i medden. » p.48

« Jedjiga est d'une grande laideur, aucune once de beauté ne se décèle en elle. Lorsque tu la regardes, on dirait qu'elle est entrain d'agoniser. Elle n'a que 35 ans, pourtant, elle a l'air d'une vieille dame »

« Akken ur wwiten ad as-sfehmen Jeğğiga tecmet (...) » p.50

« Ils ont essayé par tous les moyens de lui expliquer que Jedjiga était laide »

« Kra tettqeddim tfeccel, armi tuƴal d tawraƴt, dƴa simmal tetticmit. » p.50

« Plus elle avançait dans l'âge, plus elle s'épuisait jusqu'à devenir toute pâle. Elle s'enlaidissait, alors, davantage ».

Hormis les exemples précédents, le portrait des personnages chez Mohand Ait Ighil se limite, également, à des énoncés courts, composés parfois d'un seul qualificatif où il n'est décrit qu'une partie du visage, ou une partie supérieure ou inférieure du corps, un habillement, etc. Nous proposons, à titre d'exemple, les passages descriptifs consacrés pour les deux personnages principaux du texte « Ajewwaq ». Il est question de *Ameksa Awessar* où seuls ses habits déchirés et sa tête nue sont décrits :

« ƴer yiwen n yidis, iban-d yiwen n umeksa d awessar isenned ƴer useklu, yeđeef, aqerruy eeryan, talaba yelsa teeya, tres ƴef ugerbuz-is anagar ssetra »

« Dans un coin, il y avait un berger d'un certain âge qui était adossé à un arbre. Il était tout maigrichon, la tête découverte, ses vêtements étaient usés, ils couvrent juste son corps »

Quant à *Mhend*, dans un bref portrait physique qui lui a été réservé, le narrateur dépeint la disproportion des parties de sa physionomie avec un corps gigantesque, une voie fine, de petits yeux et une peau douce :

« Kra ur yeedil deg Mhend. Agerbuz anect ila-t, ssut n tayect-is rqiq, taglimt n wudem-is d tazewwayt, tecba tin n yilemzi, allen beztuhit. » p.19

« Rien n'était harmonieux dans le corps de Mhend. Son corps est géant, sa voix est fine, la peau de son visage est rouge telle celle d'un jeune homme, ses yeux sont petits ».

Un autre portrait physique est aussi relevé pour le protagoniste principal du texte « Taddart-iw ». Il constitue, d'ailleurs, la seule description de *Tiziri*.

« Tiziri, d tamazuƴt n uxxam, d tilemzi, tecbeħ, temleħ, udem d imdewwer, allen d tizerqaqin, acebbub yegzem, setta n yiseggasen deg ticket-is. Tterbiya, tettebbba mliħ, teħrec di tyuri, tettseħi, tettay rray, ayen tezra yeħleħ-itt ad tnadi fell-as akken ad telmed-it »

«Tiziri est la benjamine de la famille. C'est une fillette. Belle, charmante, le visage arrondi, les yeux clairs, les cheveux coupés. Elle a six ans. Elle est bien éduquée, bonne à l'école, timide, obéissante. Tout ce qu'elle jugeait bénéfique pour elle, elle cherchait à l'apprendre ».

Ce qui est à retenir de la description des personnages chez Mohand Ait Ighil, c'est la récurrence de la description d'un détail liée à l'apparence ou à l'habillement, etc. Mais cette pratique de descriptions en bribes, bien qu'elle soit éparpillée tout au long du texte, contribue, surtout et essentiellement, à la constitution de la trame de l'histoire.

III. Description à la manière d'un récit policier.

Une présence importante et caractérisant les écrits de Mohand Ait Ighil est la description de personnages à la manière des enquêtes policières. Trois textes abritent ce type de portrait. Il est question de « Amsebrid », « Ababat d mmi-s » et « Timlilit deg ssilul»¹⁰. D'ailleurs, le texte « Amsebrid » raconte la manière dont le policier *Hmana* avait résolu le nœud d'une enquête criminelle. L'accusée s'appelle *Werdiya Selman*, une vieille femme habitant toute seule dans un village en pleine montagne, délaissée par son mari, depuis 30 ans. Elle survit péniblement en exerçant quelques tâches domestiques. Elle fut emportée par sa cupidité face à l'argent porté par un *Amsebrid/un passant* qui était venu passer la nuit chez elle. Après une nuit de réflexions et d'hallucinations autour d'une vie meilleure, *Werdy* n'a trouvé que la mort comme solution pouvant lui permettre de s'emparer des biens d'*Amsebrid*. Avec l'arrivée du policier *Hmana*, *Werdy* s'est rendu compte que ce routier qu'elle avait tué n'était autre que son mari. La vieille femme avait regretté son fait. Elle était loin d'imaginer le retour de son mari après 30 ans d'abandon. Si elle avait un peu patienté, cette nuit là, elle aurait peut être su, le lendemain, que cet homme était bien son mari. Concernant le portrait réservé pour le personnage d'*Amsebrid*, le mari de *Werdiya*, nous proposons l'extrait suivant :

« Amdan-a yemmuten d awessar, udem yekmec. Tafekka mazal-itt tbedd ur tekna ara. Aqerruy-is yer deffir ifelleq, ad twalem rsent fell-as atas n tyitwin s tyawsa zzayen qettïeen am tgelzimt. Talaba yelsa d tin n medden d tirni, zeddiget, tehma, yettbin-d d amsebrid. Hmana yufa-d deg lğib n umsebrid-nni ațezdam. ; yeldi-t yufa deg-s lekwayed. » p.12

« Cet homme décédé est d'un certain âge, il a le visage ridé. Son corps est encore bien dressé, et pas encore penché. Sa tête est éclatée à l'arrière, sûrement par les coups d'un objet lourd et tranchant telle une pioche à pic. Son habillement était comme le commun des gens, il était propre, il le tenait

¹⁰ Il est très pertinent de signaler que les textes sources que Mohand Ait Ighil a traduits sont de P. Bellemare et de J. Antoine. Ces derniers sont des auteurs d'histoires vraies et de Dossiers extraordinaires où figurent plusieurs enquêtes criminelles

au chaud. Cela se voyait qu'il était un passager. Hmana avait trouvé dans la poche de ce passager un portefeuille. Il l'avait ouvert, il y avait ses papiers »

Il en est de même pour les personnages secondaires dans le texte « Ababat d mmi-s ». Leur description est structurée à la manière d'une présentation d'un personnage dans une enquête policière. Nous choisissons comme exemple le personnage nommé *Lğida*, l'une des femmes ayant été assassinée par un tueur en série:

« Ufan-d wi tt-ilan: isem-is Lğida, 40 n yiseggasen di ticcet-is, tezdey tamdint. Ibulisen wwin-d lexbar tesædda id d yerfiqen-is, tfureq-iten yer tafrara akken ad d-tennejbar s axxam, deg utram n yid. Dya gezmen tadyant: mi tezelg tmacint, truğa ad d-tawed tayed, deg teessast-nni, temlal-d d uesekri-ya. Aesekri-nni isuter Lğida ad as-tmel abrid. Tıbbib-nni yezran tameıtut yefra-tt: Aesekri, d netta, i ifeddxen Lğida send ad tt-yexneq. » p.29

« Ils ont pu l'identifier. Elle s'appelle Ldjida, elle a 40ans et habitait en ville. Les policiers ont su qu'elle avait passé la nuit avec ses amis et qu'elle les a quittés à l'aube pour rentrer chez elle. Ils ont résolu l'affaire : lorsqu'elle avait raté le train, elle a attendu le suivant. Pendant cette attente, elle avait croisé ce militaire. Il voulait qu'elle lui indique le chemin. Le médecin légiste qui l'a ausculté avait tranché sur l'affaire. Ce militaire avait violemment frappé Ldjida avant de l'étrangler »

IV. Décrire pour désigner

La description du personnage se manifeste dans certains cas comme un procédé de nomination. Mohand Ait Ighil, comme Brahim Tazaghart, ont fait appel à cette technique dans leurs écrits. Il est question de *Aesekri awessar* et *Aesekri ilemzi*, les deux personnages principaux dans le texte « Tafermasyant », que le narrateur a décrit par référence à leur âge. Le premier paraît vieux, quant au second, il est jeune. Nous évoquons, également, un personnage secondaire dans le texte « Ababat d mmi-s », désigné par sa beauté : *Tameıtut icebhen atas*. Il s'agit de l'une des victimes d'un tueur en série que le détective a désigné par cette description. Il est question, aussi, de « Bu tzaerurt », un personnage dans le texte « Leħzen » ayant manqué de respect à *Yidir*, le chauffeur d'une charrette à cheval.

« (...) ma d wayed wezzil yur-s tazeerurt (...) i t-id iqubeħ s wawal bu tzeerurt. » p.48

« (...) l'autre, de petite taille, avait une bosse (...) lorsqu'il voulait mal lui parler, il l'appelait le bossu ».

Cette pratique revient, aussi, chez Brahim Tazaghart où le narrateur présente un ensemble de passages descriptifs dont la fonction est la nomination des personnages. Ainsi, dans le texte « Tuffya », l'auteur n'a pas nommé ses personnages, et dû coup, il fait recours à

la description pour les désigner. A cet effet, nous proposons les courts portraits suivants, représentant chacun un personnage :

« Ilemzi afuyan yelsan aserwal n lğin amellal d tebluzt n leħrir »
 « Le jeune corpulent habillé en jean blanc et une chemise en soie »

« Yiwen yer sdat; ikur-d s lamuṭu. Udem-is ubrin yettfeğğig d ayen kan »;
 « L'un à l'avant, il trébuchait sur sa moto. Son visage arrondi était éclatant »

« Taqciṭ mm-ucekkuħ igezmen, teħbes »
 « La fille aux cheveux courts, s'est arrêtée »

« Aqciṭ-nni amecṭuħ, yelsa taqelmunt n uzeṭṭa, yeḍfer mm-userwal arbiei »
 « Le petit garçon portait une capuche en laine, il suivait la fille au pantalon vert »

V. Primauté du discursif

Plusieurs *tullisin* kabyles sont construites sur la base de (s) dialogue(s) entre les personnages, ce qui fait de la description, un élément accessoire. Autrement dit, les séquences discursives compriment l'aspect de la représentation, que ce soit des personnages, des actions, des espaces, etc. Parmi ces textes étudiés, le texte qui manifeste le plus ce constat est bien « Ferruğa » et, à degré moindre, « Akka kan » de Brahim Tazaghart ainsi que « Timlilit deg ssilul », « Tata » et « Ajewwaq » de Mohand Ait Ighil.

Tullist « Ferruğa » se distingue par un nombre important de personnages et par le dialogue qui s'est instauré entre eux. Ce texte porte sur l'histoire d'une troupe cherchant à perfectionner leur travail afin de participer au *festival Sliman Azzem*. Le récit compte une dizaine de personnages mais le narrateur s'est focalisé essentiellement sur deux : *Meqgran* et *Meziane*. Le premier, connu par son pseudonyme *Muħ Terri*, est le responsable, ou bien le dirigeant de la troupe, il est connu par son caractère perfectionniste. Quant au second, il est écrivain et poète. Il cherche toujours à donner le mieux de lui même. Il est toujours assoiffé de lecture des autres cultures. L'objectif de cette troupe n'était pas seulement de jouer du théâtre sur scène. Ses membres étaient conscients qu'à travers cet art, ils pouvaient refléter les valeurs omises ainsi que la discrimination ancrée dans l'Histoire depuis des années. Présenter une pièce de théâtre, même avec des conditions minimales ou inexistantes, allait permettre de faire parler leur langue, leur culture et leur société. Néanmoins, le personnage que reprend l'intitulé de cette nouvelle n'apparaît que de manière furtive puisque *Ferruğa* est le nom d'un personnage de la pièce de théâtre mise en scène par la troupe de *Meqgran*.

Concernant, donc, le volet descriptif dans ce récit, il est presque inexistant. Manifestement, c'est le dialogue qui domine dans le texte, à tel point que le récit prend la

forme d'une pièce de théâtre. A cet effet, nous présentons ces rares extraits descriptifs des personnages que nous avons relevés. Ils concernent un seul personnage, dénommé Meqran :

« [...] d ameqran n terbaet [...] Iger afus-is yer lğib n ukebbud-is n lqatifa taqehwit, ijbed-d tabrat d tawrayt [...] yewwet gar yifassen-is ireqqaqen [...]»p.38

« [...] C'est l'aîné du groupe [...] Il plonge sa main dans la poche de sa veste marron en daim, il en retire une enveloppe jaune [...] et frappe de ses deux maigres mains [...]».

Plus loin dans le texte, nous avons un autre extrait où ses actions sont décrites:

«Meqran ney Muḥ Terri akken musnaw, ur iḥebbes ara deg tikli d usuḡu. Tikkelṭ yer wa, tikkelṭ yer wihin, a-t-an inetṭeg, yewwet deg yimestuṭen-is, win i t-iwalan deg liḡala-nni mi ara yexdem ad as-yini yehbel cwit » p.40

« Mokrane ou Mouh Terri, tel qu'il est connu, ne s'arrête pas de marcher et de crier. Tantôt, il va vers l'un, tantôt vers l'autre. Il saute et frappe ses cuisses de ses mains. Celui qui le voit dans cet état, peut le prendre pour un fou »

Quant à *Mezryan*, nous avons ce passage où sont décrites ses actions alors qu'il se trouvait dans sa chambre. Il était pris par la lecture de grands écrivains tels *Brect*, *Eumar El-Xiyyam*:

« Aḡal n tikkelṭ mi ara yeqqim ad yaru, mi yesseḡdac diyen isefra, ad yecreḡ ad yecreḡ, ad yuḡal ad yekker am win yettwazedyen, ad yettlawaḡ deg texxamt am umeslub [...] Gar leeḡel d tisselbi, imi n wuccen; netta yebya ad yeslebs leeḡel-is. Derrin-d deg wallaḡ-is Eumar Xiyyam, Ilwar Nazim Hikmat, Lqebbani, [...] »

« Plusieurs fois lorsqu'il se pose pour écrire, lorsqu'il produit des poèmes, il est tellement exigeant qu'il finit par se lever tel une personne habitée par une entité, il se balance dans la chambre tel un fou (...) entre raison et folie, dans la gueule du loup, il veut être fou raisonnablement. Plusieurs noms traversaient son esprit : Omar Khayam, Ilouar Nazim, Hikmat, Kabbani ... »

« Akka kan ! », constitue le second texte de Tazaghart, conçu dans son ensemble sur la base d'un dialogue. L'histoire de ce texte commence à partir de la rencontre du narrateur, qui est intradiégétique, avec un personnage anonyme dans une cafétéria. Autrement dit, l'histoire du texte se déroule dans un seul espace, met en scène un nombre très réduit de personnages, et est structurée autour d'un seul moment. Le personnage anonyme critique négativement le travail des autres alors que lui-même reste sans rien faire. La discussion était conduite autours de Tamazight. Les quelques rares passages descriptifs qui sont présents dans ce texte, sont réduits et fragmentaires. A cet effet, nous illustrons avec deux extraits. Dans le premier, le narrateur décrivait le personnage anonyme, dans un autre, il présente une description détaillée de ce personnage anonyme, en reflétant son caractère bavard:

« Yessaked-iyi-d s yir tiṭ, ibeddel wudem-is nnul. Ur yebyi wayra! Ur iḥemmel ara ad as-yegzem yiwen awal, naṣ ad t-yessuter. Sel kan! Sel ih! Huzz aqerruy-ik, mulac sel tessusmeḍ. Akka i d netta, iεεḡgeb-as wawal-is [...] Yerfed-d agerru yessay-it, yejbed deg-s s zzeaf. Yuṣal d azeggay. Kra akken icureε. Kra n wid yezzem, yufa-d iman-is gar-asen i yettnaḍaḥ » p.29

« Il me regardait méchamment, son visage avait changé de couleur. Il ne voulait rien. Il n'aimait pas qu'on lui coupe la parole, ou qu'on la lui demande. Ecoute seulement ! Oui, écoute ! Hoche de la tête, sinon écoute et tais-toi. Il est fait ainsi, il aime s'entendre parler [...] Il avait pris une cigarette, l'a allumée et a tiré un bon coup, de colère. Il en était devenu tout rouge. Tous ceux qu'il avait blâmé, tous ceux qu'il avait jugé, il s'est retrouvé seul, parmi eux, à se débattre »

« Deg ṣṣbeḥ alami d imiren d netta d winna d lehduṛ, d asmiri, d ašhetref. Yezzi-d i lqaea s yiles-is, yekka-d yal tallit, yebded yef yal tamsalt; tamaziṭt da, dihin gar wass-a d yiḍelli. [...] Yugi adyekkaw yimi-s: d asif, d ilel, d aṣbalu yeswan s udfel. Iεuyer, iqejjem, yesseqcer (...) » p.28

« Depuis le matin jusqu'à ce moment-là, ils n'ont pas arrêté de parler, de déverser leurs paroles, de délirer. Son discours avait touché à tout, à toutes les époques, à tous les sujets. Tamazight par-ci, tamazight par-là, Tamazight entre hier et aujourd'hui [...] Ses paroles coulaient à flot : tel une rivière, une mer, un océan arrosé de neige. Il insultait, médissait, critiquait [...] »

Pratiquement, la majorité des passages renvoyant à la description du personnage dans les textes de Mohand Ait Ighil et de Brahim Tazaghart, sont exposés dans cette partie de notre étude. Leur analyse a révélé que la description n'est pas un procédé qui est exploité en masse. Ceci est dû au fait que le personnage ne représente pas le centre d'intérêt de ces textes. Les passages précédents que nous avons relevés ne sont construits qu'au moment où la narration fait du personnage son objet de focalisation. En outre, la description du personnage est insérée pour la majorité des cas en fragments, dispersés tout au long du texte. S'ajoutant à cela, malgré la présence de quelques passages en bribes, leur répétition constitue une caractéristique importante qui fonde la trame du récit. Par ailleurs, la description s'est manifestée comme un procédé de nomination, elle est investie dans la représentation d'un élément de l'apparence du personnage: une partie de son visage, de son corps, de son habillement. Elle intervient comme un outil dans les enquêtes criminelles, à travers lequel on identifie les victimes. La description n'a pas pris en charge tous les personnages du corpus de *tullist* Kabyle. Pour la plupart, ce sont les personnages principaux qui sont décrits, néanmoins, dans certains textes, aucun portrait n'est présent, que ce soit pour les protagonistes principaux ou secondaires. La réduction de l'espace descriptif est, aussi, justifiée par l'abondance de dialogues.

Chapitre VI

*Description par l'action
l'espace et le temps*

La description du personnage à travers ses actes, ses réactions ainsi que ses attitudes semble la tendance la plus dominante dans tous les textes de ce corpus. Nous tentons, à cet effet, de sélectionner quelques passages afin d'illustrer le recours permanent des écrivains à ce type de procédé dans leur description où l'action constitue leur centre d'intérêt. A cet effet, Michel Erman précise qu' « *il arrive que des parties du corps d'un personnage ainsi que des qualités morales ou des traits psychologiques ne soient pas présents dans le récit comme des caractérisants directs dudit personnage, mais grâce à des gestes ou à des attitudes, comme la trace d'événements singuliers* »¹. En effet, plusieurs personnages dans les *tullisin* kabyles n'ont pas été dotés de portraits mais la présence de descriptions par le biais de leurs actions contribue dans leur caractérisation.

Hormis la description par actions, le portrait physique et psychologique par lesquels s'est manifestée la description, un autre procédé a fait, aussi, l'objet de la caractérisation du personnage dans *tullist*. Il est question de la description du protagoniste par médiation de l'espace où de son environnement (à travers des objets, des métiers, le temps, etc.). En effet, « *les objets familiers, outils, instruments et autres attributs jouent également un rôle de complément de caractérisation du personnage* »².

I. Description par actions

I.1. Actions brèves et rapides à l'image de la brièveté des *tullisin*

Plusieurs écrivains recourent à ce procédé, une description de personnage à travers une représentation pointue de ses actions. Dans le passage ci-dessous, extrait du texte « Tikli n yid » de Brahim Tazaghart, le narrateur révèle une représentation submergée de détails, des actions d'Amnay, le personnage principal de ce texte. Toutes ces petites actions et gestes du protagoniste interviennent dans sa caractérisation. Elles traduisent toutes l'état anxieux d'Amnay.

« Amnay yebded am lexyal deg tlemmast n ubrid n tmacint. Iħukk ifassen-is, isterdeq idudan-is wa deffir wa. Iħulefa s lweħc yebrek yef wul-is. Yerved allen-is s igenni, iban-as-d yiman-is mezzu deg teyzi n yid deg yekcem. Yeddem agerru n Wafraz yessay-it, yejbed sin n yijebben, yusu. Isfed imi-s s uerur n ufus-is azelmađ. Inehhet. yetwennes cwit s tirit n ugerru yettezyuyuden zzat wanzaren-is. “axir ad dduy, ad ħmun yifadden-ıw” Yezwar ađar zdat wayeđ [...].» p. 18

¹ Michel Erman, *Poétique du personnage du roman*, Paris, Ellipses, 2006, p.64

² Andrée-Marie Harmat, Yves Lehl, Jean Nimis et Nathalie Vincent-Arnaud, *La nouvelle en Europe. Destins Croisés d'un genre au XXe siècle*, Presse Universitaire de Bordeaux, 2014, p.221

«Amnay était debout telle une ombre au milieu des railles du train. Il frotte ses mains, fait craquer ses doigts l'un après l'autre. Il avait senti la peur envahir son coeur. Il avait levé ses yeux vers le ciel, il s'est senti minuscule devant l'ampleur de la nuit, de l'obscurité dans laquelle il avait pénétré. Il a pris une cigarette Afras et l'a allumée. Il en a tiré deux coups et s'est mis à tousser. Il s'est essuyé la bouche avec le dos de sa main gauche. Il soupirait. La petite flamme scintillante de la cigarette qui brûlait devant son nez lui tenait compagnie. "je vais marcher, cela me tiendra au chaud". Il a fait le premier pas [...]».

Dans ce passage, les actions du personnage *Amnay* sont scrutées une à une, par le biais d'une description donnant l'air qu'il s'agit d'une prise de caméra prenant en considération tous ses mouvements. Dans ce court extrait, nous relevons au moins dix actions pour ce protagoniste.

Dans un autre texte du même auteur est introduit un passage descriptif très remarquable. Il est intéressant dans la mesure où la description avait pris en charge deux actions similaires, à deux reprises, ce qui procure au texte un effet de réel. Il est question du personnage principal du texte « Targit » qui fumait une cigarette. Dans un premier moment, la description s'est focalisée sur le protagoniste au moment où il fumait sa première cigarette:

« Yebren agarru n lkif s ufus yettergigin. Yessay taeqqayt n zzalami, iccel-it. Yejbed deg-s s ccihwat. Meebbarent tikta deg uqerruy-is azayan mi yeččuren yidmaren-is d abu. Ttangent-d wallen-is am tdebzatin. Yekkaw yimi-s.» p.32

« Il enroule sa clope de kif dans sa main tremblante. Il prend une allumette et allume sa clope. Il tira une bouffée de sa cigarette avec envie. Lorsque ses poumons se sont remplis de fumée, les idées se bouscuaient dans tête alourdie. Ses yeux voulaient sortir de leur place. Sa bouche était sèche ».

Dans un deuxième moment, la description présente le personnage lorsqu'il était passé à sa deuxième cigarette, engendrant une redondance de description de ses actions, ce qui ne fait qu'accentuer davantage l'effet de vraisemblance dans le récit:

« Yessay agarru wis sin. Yejbed almi yengef. Ayembabur n ddunit yessefsay iyes ihulfa s fad yettsummu ifadden-is. Yessaked akka d wakka, ula d amkan i d-yextar yekkaw. Sya u sya d ilem. Tenser tmuyli-s yettezyuyuden akin i udrar. Yemmekta-d ussan-nni n tirma d usirem» p.32

« Il allume sa deuxième cigarette. Il en tira plusieurs bouffées jusqu'à l'étouffement. La canicule était telle qu'on pouvait y faire fondre des os. Il a senti la soif l'aspirer. Il a regardé dans tous les sens, même l'endroit qu'il avait choisi était sec. C'était le désert. Son regard qui brillait s'est glissé vers la montagne. Il s'est rappelé des jours de la rêverie et de l'espoir».

Par ailleurs, même si les personnages de Mohand Ait Ighil ne sont pas nommés pour la majorité d'entre-eux, et ne sont pas aussi dotés (ou rarement apprêtés) de portraits, l'auteur a

eu, toutefois, recours à la présentation de ses personnages à travers la description de leurs actions. Ces actions se caractérisent par la brièveté et la rapidité. Quant à leur description, elle est plutôt fragmentaire dans la mesure où elle est interrompue, par moments, par des analepses et des dialogues abondants. Autrement dit, les aspects narratifs et discursifs sont prédominants par rapport à l'aspect descriptif, dans les textes de Mohand Ait Ighil. Nous proposons, à cet effet, l'exemple de *Jeğğiga*, du texte « Allen n tayri », ayant secouru l'homme blessé qu'elle avait retrouvé dans un état impitoyable, errant dans la rue.

« Tuzzel Jeğğiga yer tewwurt, tufa-tt teldi, teğğa aderyal-nni din kra n teswiet, akken ad tessiy tafat. Mi d-tuyal tufa argaz-nni, yeyli yef tgecrar isenned yef tyalaṭ, zdat tewwurt. [...] Terfed-it-id tenher-it yer texxamt i d-iqerben anda yessay lkanun. Tura, yeggra-d i Jeğğiga, ad terfed-it ney ad tezzuyer-it. S yiyil i t-tessawed armi d usu. Thulfa zṣay nezzeh. Tuzzel yer tnawalt, mi d-tuyal tegla-d s waman hman deg telyant, tessew-as i uqcic ayen i wumi tezmer n tmiqqwa n yisufar i d-theyya, tesfed-as idammen-nni yeqquren yef wudem-is. Tefhem d tiyrit i yečča. »p.43

« Jedjiga a accouru vers la porte et l'a trouvée ouverte. Elle a laissé l'homme non-voyant là quelques temps pour aller allumer la lumière. Lorsqu'elle est revenue, elle a vu qu'il était tombé à genou et qu'il s'est accoudé sur une marche d'escalier devant la porte [...]. Elle l'a soulevé et l'a ramené jusqu'à la chambre la plus proche où était allumé le kanoun. Maintenant, il ne lui reste qu'à le soulever ou le trainer. Elle l'a pris par le bras jusqu'au lit. Il était très lourd. Elle a accouru vers la cuisine, elle y a rapporté de l'eau chaude dans un petit récipient elle lui a donné à boire comme elle a pu. Elle lui a essuyé tout le sang sur son visage. Elle avait pris conscience de l'ampleur de la blessure.»

Dans un autre passage, la succession de plusieurs actions courtes contribue à la description de *Tafermasyant*. Dans ce récit, aucun portrait n'a été consacré à ce protagoniste. Par contre, le narrateur s'est focalisé dans sa description sur la mise en évidence de ses actions courtes et rapides qui s'enchaînent, offrant une image d'une belle femme qui s'ennuyait de la solitude.

« Din din tedduqes-d, tessejba-d seg tṭaq twala sin n yiesecriwen. Tezdi lqedd-is, tuzzel yer texxamt, teddem-d lemri tebda akeḥḥel deg wallen d umcaḍ n ucekkuḥ-is. Mi tekkfa tuyal-d armi d amḍiq-is, tebda aēeyyer deg-sen»

« Sur place, elle a sursauté. Elle s'est dirigée vers la fenêtre et a vu deux militaires. Elle s'est redressée et a couru vers la chambre. Elle a pris un miroir et s'est fardée les yeux de khôl et s'est peignée les cheveux. Lorsqu'elle avait fini, elle a repris sa place et s'est mise à les contempler»

Nous proposons, également, une succession de passages que nous avons extraits du texte « Ajewwaq ». Ce texte, comme le cas de la plupart des textes de Mohand Ait Ighil, est

imprégné de nombreux dialogues. A cet effet, nous proposons les passages suivants pour illustrer, d'une part, la description à travers les actions des deux protagonistes *Mhend* et *Ameksa awessar*, et d'autre part, pour offrir un exemple d'une description fragmentaire, interrompue par un dialogue. D'ailleurs, dans ce texte, ces passages ont un rôle similaire à celui des didascalies dans une pièce de théâtre.

« Mhend, mi yekfa abran, yewwi igirru yer yimi, yekkes-d zzalamit yessay-it. Yesteqsa ameksa [...] Ameksa awessar yezmumeg-as i Mhend, ihuz ixef-is [...] Ameksa awessar, yerfed aqerruy tikkelt nniden, isakked igenni ideg tugar yebrek, am win yettxemmimen. Acemma acemma, yerra-d awal: [...] Ameksa yeḍsa-d taḍsa n lyaḍ, yebra i usekkud yer wakal. ».

« Lorsque Mhand avait fini d'enrouler sa clope, il l'avait porté vers sa bouche. Il avait pris une allumette et l'a allumée. Il a interrogé le berger : [...] Le vieux berger a souri à Mhand et a secoué sa tête [...] Le vieux berger a levé sa tête une seconde fois. Il a regardé le ciel obscur, comme s'il était pensif. Peu à peu, il lui avait répondu : [...] Le berger rigolait, et a noyé son regard dans le sol ».

I.2. Description par action : procédé constituant toute une *Tullist*

L'abondance de passages claustrant une description par action caractérise le corpus de *tullist* Kabyle. Par ailleurs, une présence de textes construits entièrement sur la base de ce procédé est, également, notable. Autrement dit, ces textes n'abritent pas uniquement quelques passages descriptifs fondés sur la représentation des actions du personnage, mais ils sont conçus, ainsi, dans leur ensemble.

A cet effet, nous tentons d'illustrer cette procédure avec deux textes de Brahim Tazaghart et de Mohand Ait Ighil. En effet, le texte « Tuffya » est le plus remarquable chez le premier auteur, chez le second, c'est plutôt le texte « Tamacahut-nni n wučči » qui se distingue du reste de ses écrits. La description dans ce texte est très précise et détaillée mais elle n'est pas réservée au personnage, mais plutôt aux différentes actions, courtes et rapides, à travers lesquelles le narrateur décrit des nourritures et la manière dont elles sont savourées. Le personnage principal du texte nommé *Jamil*, prend en charge cette description. Comme tout le texte est conçu de cette manière, nous avons sélectionné ces deux passages :

« Mi tečciḍ sin ney tlata n yicedduqen n uyrum, jmeε kra i tagara. Sejbu i teccuyt deg tenwalt, mayewwa imensi. Ddem-d taqeslabt n ubrik, zuzer-as kra deg leḥwal s wacu yeqla ubrik. Učči yettibnin ma yettwačč yehma. Sfiqed i tasa d lqinesya, ma llant rnutent-id. Yur-k ad tettud, dhen-it s lehrisa. »

«- Quand tu auras mangé deux ou trois morceaux de pain, gardes-en un peu pour la fin. Vérifie la marmite pour voir si le diner est prêt. Prend la cuisse de canard, saupoudre un

peu d'épices pour sa cuisson. La nourriture est savoureuse lorsqu'elle est encore chaude. Vérifie le foi et le pancréas. S'il y en, rajoute-les. N'oublie pas de les badigeonner avec de la harissa (sauce piquante)».

« _ Mi tekfiđ asfeymumed n tzidanin am yifessasen ney timeyżazin, ilaq ad thulfad s yiram-nsen. Ilaq ad d-tawiđ lexbar, tazart trennu-d lbenna i yiwi. S-yin akin kcem yer tenwalt, sfiqed i teccuyt, rfed-as tadimt, wali d acu yettafwaren zdaxel-is, ney ma yella d acayađ n lebsel yeqlan, wali d wacu yexled. Ur tthawal tiyimit din! Acku ma tessugteđ tiyimit deg tenwalt, yer tallit n wučči tawant ad tettwagzem. Yur-k ad tettuđ, ddem-d ifelfel, amenyaf ad yili qerriđ acemma ney muzehlu. Ma thulfad s ujeýdan ameqran itett deg ujeýdan abeztuđ, sber acemma ur ttayes yef wučči, ay ameddakel, dya ur t-tessibninedara. Mendam ur twenned ara iman-ik zdat tgida ur beddu uči. Yur-k ad tečed s ubaddi »

« Quand tu auras fini de grignoter les sucreries. Il faut que tu saches que le petit lait est encore meilleur avec les figues sèches. Ensuite, va en cuisine, vérifie la marmite, enlève lui le couvercle, regarde ce qui cuit à l'intérieur, si c'est des oignons qui mijotent, regarde avec quoi sont ils mélangés. Ne t'attarde pas beaucoup là-bas ! Si tu passes trop de temps en cuisine tu n'auras plus d'appétit au déjeuner. N'oublie pas, prend du piment, qu'il soit piquant ou moins piquant de préférence. Si tu sens que la grande entrailles mange la petite, patiente un peu. Ne te précipite pas en mangeant, mon ami, sinon tu ne pourras pas le savourer. Tant que tu n'es pas bien installé à table, ne commence pas à manger. Ne mange surtout pas debout ».

Brahim Tazaghart a rédigé un texte intitulé « Tuffya » que nous pouvons qualifier de texte descriptif. Il est, à notre sens, le texte le plus remarquable sur le plan descriptif. Ce texte met en scène plusieurs personnages ayant tous un rôle égal : soit, ils sont tous principaux, soit ils sont tous secondaires. L'auteur y décrit une scène, celle de la sortie des élèves de l'école d'où le titre du texte. Durant ce moment, le narrateur dépeint l'atmosphère régnant sur la ruelle près de l'école. Il décrit l'espace, les écoliers, notamment les filles, les garçons venant de nulle part, les commerçants de la région, les vieux qui étaient assis à la cafétéria, etc. Le texte n'est pas construit sur le fil d'une histoire bien précise. Le narrateur, par le biais d'un regard extérieur tel celui d'une caméra, contemple son entourage et expose le comportement et les actions de tous les protagonistes. Nous choisissons, à ce propos, l'extrait suivant :

« Yiwen yer sdat; ikur-d s lamuđu. Udem-is ubrin yettfeğğig d ayen kan, zzhu nnig winna ulac. Deg tikli-s, qrib yeddhem yiwet n terbaet n teqcin; tigad-nni rewlemt s uneqneq d tađsa, netta yehma, yettu iman-is, cwit yekcim deg ukamyun i d-yeffyen seg ufrag n tyiwant [...] Bab n thanut n ccan, i d-yezgan yer tama tayeffust n uyerbaz, tessexser-as tteezima, temyart i ikecmen yer lmaħel-is. Yella yettheggi iman-is ad yeffey, ad yettef amnar am yal ass, dya yeqqar-as kan ulac, ur seiý ara. Tamyart deg nniyya-s, testeqsay, thettec, tettbehhit s lyerđ-is. Argaz yeqber, ikuffer, iquzzel kan, yessusem. Mi akken thulfa ur as-igi ara ccan, terfed tayemmust-is tekka tawwurt.» p.96

«Un jeune est passé par devant avec sa moto. Son visage arrondi était éclatant, il n'y avait pas plus grande joie. Dans sa lancée, il a failli percuter un groupe de filles. Elles ont esquivé en rigolant aux éclats. Tout excité, il a eu un moment d'inattention et a failli percuté un camion qui venait de sortir

de la cours de la mairie [...] Le propriétaire de la boutique de mercerie? qui se trouvait à la droite de l'école avait changé d'avis après qu'une vieille femme soit entrée dans son magasin. Il s'apprêtait à sortir pour rester au seuil de la porte comme tous les autres jours. Alors, il se contentait de lui dire, non il n'y en a pas, je n'en ai pas. La vieille femme toute naïve continuait à l'interroger, à chercher, à demander calmement. L'homme suffoquait, il n'en pouvait plus, il restait silencieux. Lorsqu'elle s'est aperçut qu'il ne lui prêtait pas attention, elle avait pris son baluchon et est sortie».

I.3. Caractérisation du personnage par ses actions

La description par les actions du personnage contribue, également, à la caractérisation de celui-ci. Le narrateur, dans le texte « Inebgi n yiḍ », est un narrateur intradiégétique. Il n'a pas consacré un portrait proprement dit pour *Setti* : sa grand-mère. Il s'est contenté, plutôt, de décrire ses actions qui traduisent sa douceur, comme son éveil matinal quand elle était entrée doucement dans *Taxxamt n walim* pour le réveiller, très tôt, afin de s'occuper de son invité. Cette description reflète, notamment, l'attachement de la grand-mère à préserver la tradition d'accueillir les passagers car sa maison était une sorte de maison d'hôte.

« Zik zik i tekker setti, tettawi tettarra, tuḡal teldi tawwurt n texxamt n walim s uḡader, tekcem-d xmat xmat amar anida i d-yettaki winna. [...] A-tt-an la tesdudduc yiwet yiwet, nekk rriy iman-iw ur as-sliy ara [...] Akken tuyes ur as-rriy ara awal, teena-yi-n s uyanimyer iberdiyen-iw, ayanim amzun d anzel. La ikeččem deg iyesdis, ulac aḡiḍi !Zik tettalin alamma d takanna, ma d tineggura-ya seg wasmi i tt-tegḡa tgecrirt, s uyanim i yi-d-tessenkkar : ad nefk učči i inebgi, yak netta yezga iḡaḍ-itt [...] A-tt-an settituḡal-d, d tamaekakuct, armi d ass-a i as-d-rriy s lexbar, ziy tfukk maḡi » pp.48-50

« Grand-mère s'est levée très tôt ; j'ai écouté ses allées et venues. Elle a fini par ouvrir avec délicatesse la porte de la grange. Elle est entrée précautionneusement, évitant de faire le bruit pour ne pas réveiller l'invité. [...] Grand-mère continua de se déplacer à pas feutrés. Je fis semblant de ne pas l'entendre et simulai un profond sommeil. Arrivée devant l'échelle en bois, elle m'appela d'une voix basse, presque un murmure. [...] Lorsqu'elle vit que je tarde à réagir, elle s'empara d'un bâton et l'enfonça dans mes côtes, sans ménagements ! Avant, quand elle était alerte, elle escaladait l'échelle, mais ces derniers temps ses genoux peinaient à la porter. Elle me réveilla donc avec ce dard pour que je me décide à prendre le petit déjeuner avec cet invité pour lequel elle avait tant de compassion ! » pp.65-67

Dans le même ordre d'idée, le personnage *Tawes*, dans le texte « Imekdiyen » de Malek Houd, est décrite à travers les actions qu'elle accomplissait. En fait, le narrateur met l'accent sur la présentation des activités ménagères qu'elle faisait pour porter aide à sa mère. Cette

focalisation sur les actions courtes et successives du personnage traduit la préparation de *Tawes*, voire de toute fille kabyle, à fonder son propre foyer.

«*Tawes tetturar am tizya-s maca tetteawan yemma-s deg tal tayult n yimuhul n yal ass. Tettagem-d aman seg tala, tetteuned tiyeryert, tesselmadas cwitcwit yemma-s aniwel, tetteggi-tt ad tuyal d tamettut ara izemren i uxxam-is d warraw-is. Ayerbaz azayez ulac-it imiren* » p.31

« Taous aime joue comme toutes les filles de son âge mais elle aide aussi sa mère dans toutes les tâches du quotidien. Elle puise l'eau de la fontaine, elle lave le sol. Elle apprend peu à peu la cuisine avec sa mère. Elle se prépare à devenir une épouse capable de tenir un foyer et d'éduquer ses enfants. L'école publique n'existait pas à cette époque »

Dans la deuxième partie « Inig yer Fransa », *Tawes* est devenue une maman et femme d'un immigré. Ici, le narrateur revient aussi, sur la description de ce personnage à travers ses actions. La description détaillée qui en est donnée porte sur son pénible quotidien submergé par une quantité de travail interminable : élever son fils, prendre soins de ses vieux beaux-pères, s'occuper des travaux des champs et ceux de la maison, etc. Elle était seule à assurer, à la fois, et le rôle de femme, et le rôle d'homme car *Muħend* avait pris le chemin de l'exil pour rechercher du travail, tout comme beaucoup de jeunes hommes de son époque. L'extrait traduisant ces propos est long. Nous choisissons, alors, d'en extraire un passage :

« *Tawes txeddem am taklit. Mi ara tfakk lecyal n lexla, d anqac deg tebħirt n tmazirt, d alway n yiniyman ney d amahil n tegnit, Ad d-tuyal imiren yer wid n uxxam ur nettfakka ara akk, kra n leqdic yellan d afus-is i t-iteggen yerna tettebbi. Tikkwat mmi-s yessufuy-as leeqel mi ara t-yettef uħrun n yimeħħawen nettat tettefaras lecyal-is ad ten-tessali. Maca lħufan yelluħen yugi ad yessusem. Ad teħħ akken leqdic-is d azgen ad t-id-terfed seg dduħ ad as-teslef i tqerruyt-is s ufus yeħħuren d tayri, netta ticenfirin-is ad ttnadint anda ara d-mmagrent iff n tebbuct n yemma-s. Ad yetteħ s sqaħa alamma yerwa. Yemma-s ad s-tcennu ad t-tezzuzun alama yuħal yer yiħes ma d nettat ad tebren yer lħedma-s ur nesei taggara* » p.35

« Taous travaille telle une esclave. Lorsqu'elle termine les travaux de champs, elle cultive le jardin, potager, ... Elle s'attaque ensuite aux travaux ménagers qui n'en finissent pas. Tout passe par ses mains en plus de l'éducation des enfants. Parfois, son fils lui fait perdre la tête lorsque qu'il se met à sangloter pendant qu'elle essaie de finir toutes ses tâches. Mais l'enfant affamé ne veut se taire. Elle laisse alors les tâches ménagères à moitié faite et prend son fils du berceau et lui caresse le visage avec sa main tendre. Ses lèvres à lui se mettent à chercher le bout des seins de sa mère. Il se met à téter avec appétit jusqu'à être repu. Sa mère se met à lui chanter et à le bercer jusqu'à s'endormir. Elle se remet alors au boulot qui ne veut s'achever ».

Un autre cas similaire à celui de *Tawes* est, également, dépeint par ses actions. Il s'agit de Mira, l'un des personnages principaux du texte « Ul d tasa » de Kamal Buamara. En fait, le narrateur lui a consacré une description foisonnante, oscillant entre portrait physique,

biographique et psychologique. Il lui réserve, également, une description d'une série d'actions reflétant les différentes tâches ménagères que Mira exerçait au quotidien.

«Yran armi d anda qarren At leerađ, hebsen. Mira theđđeb deg uxxam, telmed aniwel d uzeđđa iwakken ad tezweđ yiwen wass, acku ur yettay heđđ taqicıt ur nessin leftil n seksu ney asewwi n uyrum. Am teqcicin-nniđen dayen tettagem-d si tala, tetteffeyyer lexla, yer wurtiyen nsen, deg lexrif tleggi-d tazart, tleqqeđ azemmur. Maca tettaru tibratin, teqqar-d tiyiđ i tyemmatin yesean iyriben ambaba-s yellan di Fransa [...] »p.33

« Ils ont étudié autant que les génies malfaisants et se sont arrêtés. Mira était confinée à la maison. Elle a appris le tissage et la cuisine pour pouvoir se marier un jour car nul ne prend pour épouse celle qui ne sait rouler du couscous ou préparer des galettes de pain. Elle puisait de l'eau de la fontaine comme toutes les autres filles. Elle se rendait aux champs, dans leurs vergers. Durant l'automne, elle prépare les figues sèches et ramasse les olives. Elle écrit aussi les lettres et en lit d'autres aux mères qui ont des immigrés dans la famille comme son père qui se trouve en France »

Il est avéré que le quotidien de la fille kabyle est pris en charge par plusieurs écrivains du corpus de *tullit* kabyle. Saïd Chemakh vient, aussi, s'ajouter aux deux cas cités précédemment, (celui de Mira et de Tawes), avec la description de *Sekkoura*, l'un des personnages principaux dans « Tuyalin ». Ce protagoniste est dépeint à travers un ensemble d'actions qui renvoie aux activités ménagères que *Sekkoura* réalisait parfaitement. Dans le passage ci-dessous, ces actions s'enchaînent, elles sont courtes et rapides :

« Akken kan i d-tekkar seg wusu, Sekkura terra biha biha yer s ayalad. Teddem-d acabcaq n waman ad tessired udem-is d ifassen-is. Mi tfukk tardda, terfed-d tameqqunt n yesyaren tesfacet-iten yer lkanun. Tessay-asen times s tecwawt i wumi tessay s tkebrit mbaed mi tt-tebbez di zzit. Deg yiwet n tikkelt yuli-d ujjajih deg igenni, tfeđđeđ akk texxamt nni usewwi ad as-tiniđ d itij i d-yewwten yer-s yas akken di beřra mazal tđlam, tafat n was uread d-tban. Yebda wabbu yettaččar taxxamt-nni, allen n Sekkura serrhent s imetđi. Temmey teddem-d amegruc a t-tesrus-it yef yiran n lkanun, syin d akin terra inyen fell-as. » p.49

« Dès qu'elle s'est levée du lit, Sekkoura s'est dirigée vers la cours. Elle avait pris un recipient pour laver son visage et ses mains. Lorsqu'elle avait fini, elle a pris une bouquet de branche et les a placés dans le kanoun. Elle y a mis feu grâce à un foulard qu'elle a brulé (enflammé) avec des allumettes après l'avoir trempée dans l'huile. D'un seul coup, le feu a flambé jusqu'au plafond, la cuisine s'est éclairée comme si le soleil y avait frappé bien qu'il fasse encore nuit dehors. La lumière du jour n'est pas encore apparue. La fumée commençait à envahir la chambre. Sekkoura s'est mise à pleurer. Elle a pris des tourteaux d'olives et les posait au bord de lkanoun, puis elle a posé des pierres par dessus».

La description détaillée des actions de *Muđ* dans « Tazebbujt n tafat », s'ajoute à un ensemble d'éléments ancrant le texte dans la réalité, à savoir la nature des dialogues, l'insertion des données spatio-temporelles, etc. Ce passage descriptif introduit, également,

l'histoire de cette *tullist*. En fait, Muḥ, qui est le narrateur intradiégétique, raconte l'histoire d'un arbre nommé « Tazebbujt n tafat » qui est le symbole d'une réconciliation entre les *At Sliman* et les *At Meqran* du village *Tizi n tifrat* qui, autrefois, s'entretuaient. Ce même arbre est devenu, aussi, plus tard, un motif de dispute car les *At Sliman* voulaient l'arracher pour construire un mausolée en honneur à leur ancêtre fondateur alors que les *At Meqran* y étaient opposés en raison de la valeur historique et sociale de cet arbre. *Nna Malḥa*, qui est une vieille femme non-voyante mais, aussi, la tante de *Muḥ*, était en connaissance de toutes les histoires similaires à celle-ci. Elle interrogeait *Muḥ* sur le déroulement de la réunion après son retour d'*Agraw*, qui est une sorte d'assemblée du village où se tiennent des discussions importantes. Cette séquence discursive est mêlée à la description des petites actions de *Muḥ* qui apprêtait le matériel d'agriculture pour son oncle :

« Bniy ad tebyu ad tzer d acu yeḍran deg ugraw n taddart. D acu i d-yenna Zizi Arezqi i taddart [...] zriy ad d-tuḡal ḡer wawal. Nekk kecmeḡ ḡer uxxam, imi ilaq ad d-sdidney, anda-tent tqubac n uwsay, ad asent-kksey tireḡyin, ad tent-hegḡiy i Zizi, ad d-isselqqem tameddit-nni mi yekkfaw ugraw. ḡef wayenni dḡa i d-uḡaley ass-n s axxam. Simmal ttnadiḡ deg uxxam ḡef lferca n tewwurt, deg udekkaw, di lemdawed, ttafey-d yiwet yiwet, tinegḡura teddem-iyi-tent-id Nna Dehbuc, di texxamt n Zizi. Akken i d-mmlalent sdat-i, ḡesbey-tent, kksey-asent tireḡyin sliḡ-as i Nna Malḥa thedder weḡd-s : « Neddhen i tzebbujt n tafat, nwekkel-as Rebbi i lḡayed n At-Sliman » p.14

« Je pensais qu'elle chercherait à savoir ce qui s'est passé dans le rassemblement du village, ce qu'y avait dit Zizi Arezki [...]. Je savais qu'elle allait relancer le sujet. Je suis rentré à la maison car je devais trouver la hache et la préparer à Zizi pour qu'il puisse greffer, cet après midi après la fin du rassemblement. C'est pour ça que je suis rentré à la maison. Plus je me mettais à chercher le linteau de la porte dans la maison, dans la banquette, dans les mangeoires, je trouvais les outils un à un. Nna Dahbouche m'a ramené ce qui manquait de la chambre de Zizi. Une fois réunis devant moi, je les ai comptés, je leur ai enlevés les... J'ai entendu Nna Malha qui parlait toute seule».

Le même procédé est, également, repérable dans le texte « Tabrat » du même auteur. En fait, le narrateur insère une longue séquence discursive entre Kamal et son ami *Ssaëid* reflétant la vie quotidienne de tous les militaires. Ce dialogue est infiltré par de courts passages décrivant les actions de ces deux personnages.

« Kamal yelsa icetḡiden-is, issared udem-is, Ssaëid isared-d kra n lḡec-is, ikcem-d ḡer texxamt, ildi tḡaq ad yifser tijerbubin-is. Kamal yeddem-d aqrab-is, yettarra ayen ara yawi ḡer dixel. Ssaëid akken ifesser di lḡecc-is, yettmeslay d umeddakel-ines : « Amek ? ad k-in-fkey tabrat ad tt-tawid, ad tt-tceyyeḡ dinna di Tizi ... » »p.32

« Kamel s'est habillé, s'est lavé le visage. Saïd avait lavé quelques vêtements. Il est entré dans la chambre. Il a ouvert la fenêtre pour dresser ses

vêtements en lambeaux. Kamel a pris son sac, il y mettait à l'intérieur ce qu'il allait y emporter. Saïd, pendant qu'il dressait son linge, discutait avec son ami : « Comment ? Je te remets la lettre que tu vas envoyer à Tizi Ouzou... »

Le narrateur dresse un portrait moral de *Ssaïd* dans lequel il dépeint sa lassitude et sa tristesse engendrées par l'absence de son ami *Kamal*. Ce dernier avait eu une permission pour partir voir sa famille. Une description de ses actions rapides et confuses argumente son état embarrassé. Cette description détaillée justifie cette chute inattendue de l'histoire par l'apparition brusque de *Kamal* dans sa chambre.

« Ssaïd degmi iruh Kamal idelli, ur yufi ara iman-is, ula d netta ibya ad iruh. Yas akken d ass n ustaefu-ines ur s-yufi ara lbenna-s imi ulac ameddakkel-is, [...] Saïd yenneyna, ad ikker ad d-yuçal ad idleq, ad iccel agaru, ad t-issexsi uqbel ad t-ikfu, ad d-yerr tasfiftn ad tt-yekkes, ad d-yerr rradyu ; yers-d fell-as lxiq, xas akken berra d itij, ittxemmim ma ad yeffey ad isseħmu, d acu yugad, ad d-azlen wid ara d-inadin yer-s ad kksen yef wulawen-nsen, netta, taswiēt-a, ur ibyi ara ad isel awal. Iqqim akken yef wusu-s izdew ittmuqul, rsent wallen-is yef ttabla-nni yellan tama n wusu n Kamal, iwala ters fell-as tebrat-nni s-id-fkan sšbeħ yimeddukkal-nni n Blida. Iddem-itt-id yezmumeg di zzher n Kamal [...] Teldi-d tewwurt. Ikcem-d Kamal. Saïd, yenneqlab wudem-is, iwthem [...] » p.39

« Depuis le départ de Kamel hier, Saïd n'est plus dans son élément. Lui aussi voulait s'en aller. Bien que ce soit son jour de repos, il ne peut le savourer sans la présence de son ami [...]. Saïd est triste. Il se lève puis s'allonge de nouveau. Il allume une cigarette puis l'éteint avant de l'avoir finie. Il allume une cassette puis l'éteint et allume la radio. Il n'avait plus le goût à rien. Bien qu'il faisait bon dehors, il voulait sortir pour se réchauffer mais il avait peur que certains viennent vers lui pour se distraire. Il ne voulait rien entendre à ce moment-là. Il est resté ainsi dans son lit à regarder. Ses yeux se sont posés sur la table qui était devant le lit de Kamel. Il a vu que la lettre que lui avait remis ce matin ses amis de Blida était posée dessus. Il l'a prise, la chance qu'avait Kamel le faisait sourire [...] La porte s'est ouverte. Kamel est rentré. Saïd était embarrassé, étonné [...] »

La caractérisation du personnage est, également, assurée par la représentation de ses actions. Même s'il y a la présence de textes construits entièrement sur la description par actions mais le plus récurrent, est la présence de passages qui s'infiltrent dans le texte, des passages parfois courts, à l'image de la brièveté des actions. Mais d'autres fois, ils sont longs à tel point qu'ils procurent au texte une dimension réelle très remarquable. En outre, la caractérisation du personnage par actions s'infiltré, le plus souvent, dans des séquences discursives mais aussi, dans des portraits moraux ou psychologiques du personnage.

II. Une description par médiation d'espace

Dans le corpus de *tullist* kabyle, nous y relevons les cas ci-dessous qui donnent à voir une description du personnage en faisant appel à son entourage, soit à son espace, soit à des objets, soit aux personnages qui l'entourent, etc. A cet effet, nous proposons l'exemple du personnage principal du texte « Lexmis » qui est, également, le narrateur. La représentation des actions ainsi que l'état du personnage va de paire avec une description itinérante de l'espace. Nous assistons à une présentation de l'état heureux, voire euphorique, du personnage qui est soutenue par une description positive de l'espace qui l'entoure. Autrement dit, le bien être du narrateur que reprend sa description est reflétée, aussi, par une description qui met l'accent sur la beauté de la ville, de ses ruelles etc.

« Deg berra tedduy am umeslub, tedduy cenuy, tedduy ttseffirey. Yecreh wul-iw d ayen kan, yezha, yeldi iyallen-is ad ihennec ddunit. [...] Tecbeḥ temdint. Abrid yettban-iyi-d wessiε, meqquer, werḡin t-walay yecbeḥ am assagi. Ar lhīd n ssuq iyummen, ddaw n lkumiṣarya, sneqsey deg usixef. Lḥiy s lyerd, s leεqel, tedduy ttmuquley akka d wakka, zelmeḍ yeffus, uzlent wallen-iw yer yal tama. Beddey ssikidey. Beddley amkan ttrajuy.» p.47

« Dehors, je marchais comme un fou. Je marchais en chantant, je marchais en sifflant. Mon cœur était heureux, joyeux, il voulait prendre le monde dans ses bras [...] La ville est belle. La rue me paraît large, grande, je ne l'ai jamais vue aussi belle qu'aujourd'hui. Devant le mur du souk qui était caché en dessous du commissariat, j'ai ralenti la marche. J'ai marché doucement, calmement, je regardais dans tous les sens, à gauche et à droite, mes yeux parcouraient tous les sens. Je suis resté debout à contempler. J'ai changé de place et j'attendais ».

Dans le même ordre d'idées, un autre extrait est relevé dans le texte « Tuber » de Brahim Tazaghart où la description de l'espace contribue à la représentation du personnage. Il s'agit de *Yanis* :

« taxxamt tettimzi gar tegnit yer tayed, tqemmed, tkerri yef yiri-s am uglim iweqḥen i uḥaruq n ṣmayem. » p.89

« D'un moment à l'autre, la chambre se rétrécissait, s'étouffait, s'enroulait sur elle même comme du cuire abandonné à la chaleur du soleil de l'été »

L'histoire de ce récit est centrée sur un seul événement se déroulant dans un seul espace qui est « Taxxamt » : la chambre. Au sein de cet espace, *Yanis* était confiné dans un état affligeant. L'inquiétude et la peur de perdre sa bien-aimée ayant été atteinte par balles avaient pris le dessus. La description de cette chambre se rétrécissant au regard de *Yanis* reflète parfaitement son état de détresse.

Ce procédé est, aussi, très récurrent chez Mohand Ait Ighil. Nous choisissons quelques exemples que nous estimons être les plus typiques. Dans le texte « Amsebrid », le narrateur dépeint la maison de *Werdiya Selman* où la présentation qui en est faite reflète, de manière palpable, l'état de pauvreté et la situation très précaire de ce protagoniste. Ajoutant à cela, cette description justifie la suite logique des événements dans le texte, notamment, les actions de *Werdiya* ayant assassiné *Amsebrid* pour s'emparer de son argent et vivre le reste de sa vie bienheureuse, en toute aisance. Nous illustrons ceci par ce passage :

« Axxam yeemer anagar s kra n yigerwazen, am netta am uxxam n yal ameybun. Lkanun iqubel-d tawwurt, deg-s yessay imirruj, tres fell-as tyellayt, zdat-s tella tzerbit. Yer yiwet n tesga tres din yiwet n tkeddust n yesyaren d yiwet n teqdiht tebrek s wanbuxen. Yer yidis niđen yella lmetred d yiwen n ukufi d ilem, Yer tyalatzdad tewwurt yeffey-d yiwen n yiggig ideg eelqen kra yicettiden. » p. 14

« Sa maison est bien équipée à l'exception de quelques bricoles, à l'image de la maisons de tout malheureux. Le kanoun fait face à la porte, il y a allumé, sur lequel est posée une bouilloire, devant elle, il y a un tapis. Dans un coin est posé un amas de branches et une marmite noircie par la fumée. De l'autre côté, il y a un vase plat et une jarre vide. Dans une murette devant la porte, une sorte de porte manteau dans lequel sont dressés quelques vêtements ».

La prise en charge de l'environnement du personnage est, également, assurée dans le texte « Inebgi n yiḍ ». Le narrateur décrit le personnage principal qui est interpellé par « Inebgi ». Le narrateur qui assume la fonction d'un observateur, fait un aller retour entre la description de ce personnage et son entourage, ce qui octroie au texte un degré imposant de réalité. D'une part, il personnifie la lumière du feu se projetant sur les murs. Ses mouvements procuraient une vie aux murs, comme si la maison était hantée par des fées. D'autre part, le narrateur décrit le comportement de son chat qui, en voyant l'invité, essayait de capter son attention. Il recherchait des caresses ou quelque chose à manger. Mais cette hôte ne lui avait pas prêté son attention.

« Imensi i as-d-wwiy, yečča-t armi ifukk, seksu [...] Times deg ukanun la tettirriq, la tettweccim iyerban s tili-s, tetturar yis-sen, amzun ambiwen yefka-asen tudert, ney maḍi ttwazedyen : tarbaet n tewkilin tuli-ten, la gezzrent deg-sen, yemmey weslay dayenni, la tturarent rennunt, ulac iyimi. Amcic-nney, deffir-i i d-yedda, yezga deg yicudaḍ-iw, ahat ira ad iwali inebgi n yiḍ-a, amek iga wudem-is : eni d tannumi yur-s, mi iwala udem amaynut, limmer yettaf ur as-yettixir, la yettmetra talqimt d weslufu [...] » pp.41-42

« Il ne laissa rien du plat de couscous à l'huile d'olive que je lui avais servi pour le dîner [...] le feu brûlait dans la cheminée, les flammes projetaient des ombres étranges. Leurs ondulations bizarres, presque vivantes évoquaient des images inquiétantes : une nuée de

fées, dans un jeu sans cesse recommencé, se lançait à l'assaut des murs pour les transformer. Le matou de la maison me suivait, toujours accroché à mes basques, curieux de connaître notre invité de cette nuit et de voir à quoi i ressemblait. Chaque fois il voit un nouveau venu, il a cette habitude de ne pas le quitter du regard ; il reste près de lui, quémandant un peu de nourriture et quelques caresses [...] » p.57

III. Caractérisation du personnage par une représentation de son métier

Dans le portrait psychologique du personnage, le personnage *Akli* constitue l'un des meilleurs exemples où le nouvelliste kabyle accorde une importance primordiale à la psychologie du personnage. Il est avéré que ce portrait est, aussi, développé à travers d'autres procédés qui consistent, ici, à la présentation du métier du personnage et à l'importance qu'il renferme au sein de la société kabyle. Ces descriptions interviennent indirectement dans la caractérisation du personnage.

En effet, le portrait moral d'*Akli* est lié à la description de son métier audacieux et pénible. Jouer avec du feu fait allusion à la ténacité du comportement de l'agent qui y joue; ici, c'est *Akli*. Une succession d'actions courtes et rapides révèle la manière dont *Akli* manipule et maîtrise son métier :

« "Akli aḥeddad", akken i as-semman di Lqalus ur as-yexfi wayra, acku yessen, yeēba, yeeya i yurar s tmes. Turart s tmes d lḥirfa-s; ṣṣbeḥ meddi, deg-s yes-s i yetturar: yettḥeddid uzlan, yesseftay-iten, yessefsay-iten, ieerrek-iten, imessel-iten akken tmessel tmeṭṭut arekti deg uxxam.»p.109

« Akli le forgeron, comme l'appellent les habitants de Lkalous, est au courant de tout, et maîtrise tout. Il a longtemps joué avec le feu. C'est son métier, il passe son temps à y jouer : il forge le fer, il le fond, il le pétrit, il lui donne forme comme le fait une femme avec de la pâte à la maison ».

Dans un autre passage, l'auteur compare le forgeron à un diable, car ce dernier figure dans le feu. Et le feu fait peur aux gens et du coup, *Akli* faisait et fera peur à *At Lqalus*.

« Aḥeddad ihi, am Cciṭan, yettidir deg tmes, yetturar yis-s, ṣṣbeḥ meddi; Times, ama di tudert, ama di laxert, fell-as regglen (rewwlen) yimdanen n leali; d yir lfal xerṣum. Anagar amcum, am uḥeddad, am win yessentagen isufa yef yiri n lkanun i yettaḥen yer tama-s. Ha-t-an acuyer dir-it uḥeddad ihi; ha-t-a wayyer i ttwexxiren At Lqalus i Wakli, maca ...»pp.110-111

« Le forgeron, tel Satan, passe sa vie entre les flammes, joue avec matin et soir. Les bonnes personnes, dans cette vie ou dans l'au-delà, fuient le feu car il est de mauvais présage. Seul un pauvre malheureux, à l'image du forgeron qui s'aventure à enflammer les tisons au seuil de la cheminée et qui ose s'en approcher. Voilà pourquoi le forgeron est mauvais, voilà, donc, pourquoi les gens de Lqalous s'éloignent d'Akli, mais... »

L'auteur passe de la description de la nature du métier d'*Akli* à mettre en valeur la place qu'occupe ce métier au sein de la société kabyle. L'agriculture était la principale rente économique des kabyles. Les travaux d'agriculture nécessitaient un matériel se devant d'être entretenu par un forgeron, d'où l'exigence d'avoir cet agent au plus près. Même si le statut social de forgeron est marginal, son métier est plus qu'indispensable. Ceci dit, *Akli* avait sa propre place dans le village de *Lqalus* et dans toute la région qui l'entourait. Son rôle est plus qu'indispensable. Si le narrateur s'est attardé sur le métier d'*Akli* et sur son importance dans la société kabyle, c'est pour justifier, notamment, sa présence dans le village de *Lqalus* et la manière par laquelle il se vengea de ses habitants. Par rapport à la valeur du métier, nous illustrons avec le passage suivant :

« Asmi i d-ïedda Wakli aħeddad, d amsebrid, yef Lqalus, yusa-d ifassen-is d ilmawen, maca yegla-d s lħirfa ur yessin werġin yiwen. [...] Maca At Lqalus, At Tewrirt akk d tuddar-nidnin, am At tmurt n yimiren, tuget deg-sen d imesdurar, d ifellaħen. Amekraz ihi, yuħdaj dduzan n tfellaħt swayes ara imeyyel akal-is, ara t-yekrez, ara t-yenqec; swayes ara yezzu ara iħemmer ibawen, tajilbant ... Amsedrar yehdaj dduzan swayes ara yezdem asyar i useħmu, i uniwel; yuħdaj dduzan swayes ara yefres isekla n wurtiyen-is: azemmur, agrur, aslen i lelef ...Ihi uħdajen aħeddad ara iceffren dduzan-a merra; uħdajen-t am waman n tissit. Times: telha, dir-itt. Aħeddad: yelha dir-it. Ihi akka: ticraħ s yidammen! wi ibyun yehder! Tafellaħt, s dduzan; dduzan, s uħeddad; Aħeddad d Akli, Akli yetturar s tmes; times: leali-tt, diri-tt, am yilili, am qlilu.» p.111

« Lorsqu'*Akli* le forgeron était de passage au village de *Lkalous*, il ne possédait rien à l'exception d'un métier que nul ne connaissait. [...] Les gens de *Lkalous* comme les habitants de *Taourirt* et des autres villages, comme tous les gens du pays à cette époque-là, étaient tous des montagnards et des paysans. Le laboureur a besoin d'outils pour travailler sa terre, pour la labourer, la labiner, pour y planter des fèves, des petits pois... Le montagnard a besoin d'outils pour couper du bois pour se réchauffer, pour cuisiner. Il a besoin d'outils pour débroussailler les arbres de ses champs: les oliviers, les figuiers, les frênes pour le fourrage. Les montagnards ont besoin d'avoir un forgeron qui taillera tous ces outils. Ils en ont besoin comme de l'eau à boire. Le feu est bon et mauvais. Le forgeron est bon et mauvais. Même les tatouages passent par le sang! Que les gens ralent comme ils le souhaitent. L'agriculture a besoin de ses outils, les outils sont fabriqués par un forgeron, le forgeron est *Akli*, *Akli* joue avec le feu, le feu est bon et mauvais, comme le laurier, comme les centaures ».

Jusque là, la description du métier du forgeron et l'explication de son importance dans la société kabyle contribuent dans la présentation du portrait d'*Akli*. Par ailleurs, l'auteur décrivait encore ce personnage qui chérissait son travail. Il aimait son occupation et la considérait comme un art. Un fragment infime de son apparence physique est infiltré dans ce passage. Il est relatif à son regard aigu :

« *Akli* yur-s asekkud yemsed, tama d tama, am ujenwi. Yegza yealem, s kra yellan. Acku, kra tezra tiħ-is, yelmed-it ufus-is; ayen i wumi tesla tmejjjet-is,

yecfu fell-as yixef-is. Yuḡal yettḡeddid ula d awal. Maca, lḡirfa-s netta, tin iḡhemmel wul-is, d aḡhedded n wuzzal. Lehmalan-ni tekka-d seg yidammen-is. »p.112

« Le regard d'Akli est tranchant comme un couteau. Il est conscient de tout ce qui se passe. Tout ce que son regard observe, sa main l'apprend. Il se rappelle de tout ce qu'entend son oreille. Il a fini même par apprendre à forger le mot. Mais son métier, sa passion qu'il aimait, était le travail de forgeron. Cet amour coulait dans son sang »

Nous assistons à une introduction de passages descriptifs liés à la réussite du travail d'Akli. La focalisation du narrateur sur la description de l'épanouissement de ce personnage dans son travail n'est pas fortuite. Elle justifie les événements qui vont succéder. Il est question, notamment, de la jalousie de *Mqidec*. En fait, c'est à ce moment de l'histoire que le narrateur est revenu sur l'ordre logique des événements où il explique comment *Akli* fut introduit dans le village de *Lqalus*. C'est à ce moment, aussi, que l'auteur avait créé³ un personnage nommé *Ēini*. *Akli* s'est marié avec la fille de *Ēini*, nommée *Ġeġġiga*. La description du bien-être d'Akli et de son évolution commence par une description de l'espace qui est son atelier de travail. Le narrateur met en valeur le lieu de travail d'Akli et son importance dans sa vie personnelle et dans le quotidien des habitants de *Lqalus*:

« Akli ur yeeriq ara ur yesmeeraq ara, seg wasmi i d-yekcem s axxam n tdeggalt-is d yelli-s, i yuḡalen tura d axxam-is netta. Netta d aheyyi deg ṡḡanut-nni-ines. Tuḡ qbel ad temmet temḡart, yufa-t-id lḡal yesea akk dduzan n ṡḡanut n uḡeddad: zzebra, lkir, tabenta, tinugwin, tifḡisin d yefḡisen ... Ma d tageyyart, yessen amek i tt-id-itegg, yessen ansa i tt-id-yettawi. Lḡaṡun ayen merra yellan di ṡḡanut n uḡeddad, ila-t. » p. 114-115

« Akli n'a jamais fait semblant depuis qu'il a mis les pieds dans la maison de sa belle mère, qui est devenue présentement sa propre maison. Il n'a cessé de préparer sa boutique. Avant que sa belle mère ne décède, il avait déjà tous les outils de forgeron : l'enclume, le tablier en cuir, les barres de métal, les marteaux, Quant à ... il sait comment la préparer, il sait d'où s'en procurer. En somme, il possédait tout ce dont avait besoin un fergeron ».

Par la suite, nous avons une description de l'évolution et du développement du travail d'Akli ainsi que le rendement de son atelier, lui ayant permis l'extension de son commerce. Il a ouvert un magasin d'alimentation et il s'est engagé, par la suite, dans la vente d'armes. Dans le passage ci-dessous, le narrateur énumère en détails tous les produits qu'Akli recevait comme paiement de ses services. Cette amplification dans la description sert à représenter la situation de plénitude d'Akli.

³ Nous parlons en termes de création par rapport à deux éléments. Le premier est relatif à l'hypotexte « Taqṡit n uḡeddad Lqalus » dans lequel ce personnage ne figure pas. Le second est relatif aux stratégies d'organisation de l'intrigue concernant la manière dont *Akli* avait trouvé une place dans le village de *Lqalus*.

«Kra kra armi i d-yemmar fell-as lyaci si yal taddart, si yal amdıq; Yuma-t-id lxir ur nettwexxir, ur nettxir. Yal wa swayes yettxellis Akli: udi, iyi, cnin, ikkil, tament n teyrasin, timzin, irden, ibawen, tajilbant, awren, zzit n uzemmur, tazert tufrint, atg. Yemmar-d fell-as lxir n ddunit. Yuyal uxxam-is d "ssuq", deg-s kra yellan yettmečçay. Yeyza tiserfin i nneema, yebna lemđamer d yikufan, yebna icbaliyen i zzit i tament, aredqal, asmi ur iqudec ara mađi, yeldi tađanut i usiđew n wayen yessager n yisafaren n leula d tgella. Axxam-is, gar yiđ d wass, yettali am temtunt. Syin yer da Akli yeldi tađanut-niđen, deg-s yettseggim ibeckıđen, lfuciyat, ifettel akebri. Yuyal yettay yeznuzuy slađ, Iteffey ikeccem, iqettu-d ayen uđdajen At leerađ. Tura, yesea icriken i ixedmen fell-as.» p.115

«Petit à petit, les gens venaient auprès de lui de partout. Il a acquis des biens qui n'en finissent pas. Chacun payait Akli de manière différente : du beurre, du petit lait, du lait caillé, du miel pur, de l'orge, du blé, des fèves, des petits pois, de l'huile d'olive, de bonnes figues sèches, etc. Tous les biens du monde lui sont tombés dessus. Sa maison était comme un souk, on y trouvait tout ce qui était comestible. Il a creusé des greniers sous-terrain pour y garder de la nourriture. Il a construit des jarres pour l'huile et le miel. Lorsqu'il n'arrivait plus à tout stocker, il a ouvert une boutique dans laquelle il y vendait tout l'excédent de vivres et de nourriture. Sa maison a été montée rapidement, comme une galette qui gonfle. Par la suite, Akli a ouvert une autre boutique dans laquelle il répare les fusils ; Il est devenu commerçant d'armes. Il voyage pour s'approvisionner de tout ce dont il avait besoin. Maintenant, il a même des partenaires qui travaillent pour lui ».

Toutes ces descriptions liées à l'évolution et à l'épanouissement d'*Akli* dans le village de *Lqalus* est une introduction ou une justification, d'une part, de la réaction des ennemis d'*Akli* face à son succès qui suscitera, notamment, la jalousie de *Mqidec*. D'autre part, l'auteur montrera une autre facette psychologique de ce personnage : il s'agit de son existence seule et étrangère. Réellement, malgré l'état d'aisance dans lequel il se trouvait, cela demeurait insuffisant pour qu'il puisse s'accaparer d'une véritable place dans *Lqalus*. Ceci est dû à plusieurs facteurs. D'abord, le statut de forgeron, à l'instar de boucher, est marginal au sein de la société kabyle. De surcroît, *Akli* n'a aucune filiation et ne découle d'aucun clan. Quant il s'était rendu au village d'*Akalous*, il n'était qu'un simple passager. Personne n'envisageait qu'il allait rester indéfiniment parmi eux. Bien qu'il se soit marié à une belle fille de *Lqalus*, elle était socialement, elle aussi marginale. Cette fille fut élevée par sa mère. Elle n'avait ni père, ni frères, ni oncles, etc. *Akli* était conscient de son statut dévalorisé. Il avait besoin d'avoir des alliés, des hommes à ses côtés, une place dans "*Tajmaet*", à l'image de celle de *Mqidec*.

IV. Caractérisation du personnage par recours à la description du temps

La représentation indirecte du personnage est, également, assurée par une description du temps. Bien que ce procédé soit peu présent dans ce corpus, il constitue, tout de même, une façon par laquelle les auteurs kabyles caractérisent leurs personnages. Nous exposons, entre autres, l'exemple de *Zizi Beleid*, ce personnage principal qui est amplement décrit dans le texte « Zizi Beleid » de Malek Houd. En effet, le narrateur s'est focalisé dans une séquence sur la mise en valeur de la longue durée d'attente de *Zizi Beleid* traduisant son impatience de voir *Sekkura*. *Zizi Beleid*, rappelons-le, était une personne ignoble, admirant des femmes de manière mal intentionnée. Ici, il avait hâte de voir la fiancée de son fils ; *Sekkura*. Dans le passage ci-dessous, le narrateur montre, par métaphore, que l'attente interminable de *Zizi Beleid* pour rencontrer *Sekkura* avait fait pousser, en lui, des cheveux blancs.

« mazal ur ifukk ara wass, netta yettxemmim yer leïd tameqqrant akken ad d-yuyal ad iyafer Sekkura. Iħar. Sin wayyuren ur eeddan almi rran taqerruyt n Zizi Beleid am udfel. Timerjiwt n wass n leïd tameqqrant tceyyeb yir amyar » p.86

Par ailleurs, le narrateur traduit dans le même texte l'ampleur de ce que *Zizi Beleid* avait fait, en le situant dans le temps comme étant l'inoubliable et insolite fait dans l'Histoire de la Kabylie. C'est ainsi que le narrateur l'avait qualifié en faisant référence à des référents temporels :

« Tadyant-is taneggarut teqqim deg umezruy. Urġin d-teđri yiwet am ta deg tmurt n Leqbayel. » p.83
 «Sa dernière histoire est resté dans l'histoire. C'est la première fois qu'une chose pareille se produit dans le pays kabyle»

Dans le même ordre d'idée, Kamal Bouamara dans son texte « Tirgara », s'est focalisé sur la nuit qui avait abrité la vengeance d'*Akli*. A cet effet, Le narrateur décrit d'une manière détaillée cette nuit dans laquelle fut incendiée le village de *Lqalus*. La répétition de l'adverbe « Iđ », neuf fois, rien que dans les pages 107 à 109, traduit d'une part la détermination d'*Akli* à se venger mais elle reflète, aussi, l'ampleur de ce qu'*Akli* avait arrangé.

« Tekker tmes di Lqalus, iđ-nni. Win ur nezri weread adrar n tmes, dya assen yezra-t s timmad-is ... Deg berra, iđ-nni, ađu yesleclub am ttelba n Wedris yettkerriren awal n Rebbi di temeemmert ...At tewrirt, iđ-nni, beggsen-d ; uyen imkan n tæssast ; meřra d iæssasen, d imenyan. Yal wa d acu i d-yezdel ddaw-as, zzin-d i Lqalus am umeqyas : Yiwen ur iteffey ! yiwen ur iteffey d utudert. At Lqalus, ixšimen-nsen, iedawen-nsen, yewweđ-d wass-nsen, yiđ-nsen, iđ aneggaru. D iđ n ttar, n ttar ay urġan mačči drus... Di Tewrirt, iđ-nni, d anemgal, d iđ n tmeyra, imi d ttar ay urġan, yeqqel, imi d At Lqalus neggren dayen tečča-ten tmes [...] » pp.107-109

« Le village de Lkalous a pris feu, cette nuit-là. Celui qui n'avait jamais encore vu une montagne de feu, en a été témoin ce jour-là... A l'extérieur, cette nuit-là, le vent sifflait comme ces scribes d'Oudris qui répétaient la parole de Dieu dans la mosolée. Cette nuit, les habitants de Taourirt se sont préparés, ils ont pris place pour la surveillance. Ils étaient tous surveillants et assassins. Chacun ce qu'il avait emmené avec lui, ils ont encerclé le village de Lkalous tel un bracelet : nul n'en sortira ! Nul n'en sortira vivant ! C'est le jour fatidique pour les habitants de Lkalous, leurs ennemis. C'est leur nuit, leur dernière nuit. C'est la nuit de la vengeance tant attendue. A Taourirt, cette nuit-là, l'ambiance était autre. C'était la fête. La vengeance tant attendue a été accomplie. Les gens de Lkalous ont disparu, emportés par le feu ».

Une autre description du temps est, également, présente dans le texte « Taqsiṭ n Eziz d Ezizu ». Cette représentation engendre une mise en valeur de l'état affligé des deux personnages principaux : *Eziz* et *Ezuzu*. En fait, le narrateur met l'accent sur l'arrivée d'un jour qualifié de « Amcum/mauvais » dans lequel *Ezuzu* annonce à son bien-aimé qu'elle allait se marier à une autre personne.

« Ieedda kra ieeddani d ussan d wuḍan, armi i d-yewweḍ wass-nni amazuz, ixulfen ayetma-s _Ussan imellalen. Ass-nni amcum mi myagaren deg ubrid, Ezuzu tetṭerḍeq yizri-s d imetṭi, zun d igenni i d-yeqqersen; allen-is ttazzalent d aman, am laewanser di tegrest. Eziz werḡin i tt-yezri akken s yimetṭi deg wallen. Ur igir ara tamawt day tecbeḥ akk annect-nni: yedhec deg zzin-nni! »p. 94

« Les jours passèrent et le fameux jour arriva. Un jour pas comme les autres, c'est le début des beaux jours. Ce maudit jour lorsqu'ils se sont croisés dans la rue, Azuzu a fondu en larmes comme si le ciel s'était mis à pleuvoir. Les larmes coulaient à flot, telles des fontaines en plein hiver. Aziz n'avait jamais vu quelqu'un pleurer autant. Il n'avait pas remarqué auparavant à quel point elle était belle : il était surpris par sa beauté ».

Les passages analysés précédemment montrent bel et bien que la description indirecte du personnage constitue un des procédés de sa caractérisation que les auteurs kabyles ont employé dans leurs écrits. La description du protagoniste par la médiation de l'espace ou de l'environnement dans lequel il se trouve, à travers sa fonction ou à travers la description du temps de l'histoire, constituent les éléments les plus récurrents dans la description indirecte.

Dans cette partie d'analyse portée sur la description du personnage dans *tullist*, nous nous sommes focalisés, de manière minutieuse, sur les textes de ce corpus afin d'apercevoir les divers procédés de description exploités dans l'écriture de *tullist* et d'essayer de dégager ce qui particularise un auteur ou se qui caractérise le genre de *tullist*. A cet effet, nous sommes parvenus à un ensemble de résultats.

En effet, le procédé de la description du personnage dans plusieurs *tullisin* du corpus, essentiellement celles de Mohand Ait Ighil et de Brahim Tazaghart, n'est pas exploité en masse. C'est plutôt une stratégie qui fait inscrire ces textes dans l'économie de l'écriture. Plusieurs facteurs peuvent intervenir dans la justification de cet investissement maigre de la description du personnage. D'abord, cet élément ne représente pas le centre d'intérêt de ces textes. Les rares passages descriptifs présents ne sont construits qu'au moment où la narration fait du personnage son objet de focalisation. Ce qui est notable, également, c'est que cette réserve dans la description du personnage est repérable dans les *tullisin* centrées autour d'un seul moment ou un seul événement se déroulant le plus souvent dans un seul espace. En outre, la réduction de l'espace descriptif est, aussi, justifiée par l'abondance de dialogues. Les séquences discursives compressent celle de la représentation. Les textes sont construits, par moments, entièrement en dialogues, ce qui fait de la description un élément accessoire.

Par ailleurs, la description dans certaines *tullisin* se manifeste de manière maigre, en fragments dispersés tout au long du texte. Néanmoins, malgré la présence de quelques passages en bribes, leur répétition constitue une caractéristique importante qui fonde la trame du récit (nous pensons notamment à Mohand Ait Ighil). Continuant avec les textes où le travail sur l'aspect descriptif reste insignifiant, les quelques rares passages présents, n'ont pas été consacrés uniquement aux personnages principaux. En outre, la représentation du personnage dans ces textes s'est manifestée comme un procédé de dénomination, la caractérisation du protagoniste est réduite pratiquement à un seul élément de son physique ou de son habillement. Elle intervient comme un outil dans les enquêtes criminelles à travers lequel on identifie les victimes.

Concernant la présence de descriptions du personnage par le biais de ses actions contribue à sa caractérisation. Le recours à ce procédé est présent, le plus souvent, dans des textes où les différents portraits du personnage ne sont pas exploités. La représentation

pointue des actions et de tous les gestes du personnage donne l'impression d'avoir affaire à une prise de caméra. L'abondance de passages claustrant une description par actions caractérise le corpus de *tullist* kabyle. Ces passages s'infiltrant dans le texte, sont parfois courts à l'image de la brièveté des actions. Mais d'autres fois, ils sont longs à tel point qu'ils procurent au texte une dimension réelle très remarquable. En outre, la caractérisation du personnage par actions s'infiltré, le plus souvent, dans des séquences discursives mais, aussi, dans les portraits moraux ou psychologiques du personnage. Par ailleurs, la présence de textes construits entièrement sur la base de ce procédé est, également, notable. Autrement dit, ces textes n'abritent pas uniquement quelques passages descriptifs fondés sur la représentation des actions du personnage mais ils sont conçus, ainsi, dans leur ensemble. La caractérisation du personnage est, également, assurée par une description indirecte, par la médiation de la représentation de l'espace ou de l'environnement dans lequel il se trouve, à travers sa fonction ou par le biais de la description du temps de l'histoire, etc.

Partie IV

*Portraits du personnage dans
tullist*

La partie précédente s'est penchée sur la description réduite des personnages dans *tullist* ainsi que sur la caractérisation indirecte du personnage à travers ses actions, ses réactions et ses attitudes.

Cette partie, quant à elle, se centralisera autour du même angle d'analyse qui est celui de la description du personnage dans *tullist*. Néanmoins, il est question dans cette partie, qui abrite trois chapitres, d'analyser les trois types de portraits qui caractérisent le personnage. Il est question du portrait physique, du portrait psychologique et du portrait biographique. Il s'agit, donc, dans cette quatrième partie, de déceler les différentes manifestations de ces trois portraits dans *tullist*, de montrer comment ils se concrétisent pour le personnage dans les *tullisin* composant le corpus soumis à l'étude. Pour ce faire, un dépouillement minutieux des passages traduisant toutes informations relevant du portrait physique, psychologique ou biographique de personnage (principal ou secondaire) seront étudiés. Ces passages reflètent, d'une part, la technique par laquelle les auteurs insèrent ces types de portraits dans la construction de leur texte. Ils indiquent, d'autre part, les différents types de portraits ou bien ses diverses manifestations dans le texte. Il est donc, question d'exhiber le degré d'investissement des auteurs dans la construction du portrait physique, la dimension psychologique des personnages dans *tullist* ainsi que les données biographiques des personnages.

Chapitre VII

Portrait physique

A travers le dépouillement du corpus de *tullist kabyle*, nous sommes parvenus à relever tous les passages descriptifs renvoyant aux portraits physiques du personnage. Ce type de portrait « *procède, en général, d'une dénomination suivie d'une énumération plus ou moins importante de parties du visage ou du corps, lesquelles sont caractérisées par des adjectifs, des phrases relatives, des énoncés comparatifs, voire des énoncés modalisant qui mettent en jeu le regard descripteur* »¹. La tendance soulevée, au sein de ces textes, est que là où il y a des portraits physiques, les écrivains les introduisent directement après l'évocation du personnage, « *ce qui permet de les singulariser immédiatement* »². Néanmoins, certains auteurs, à l'image de Malek Houd, se focalisent sur un trait bien spécifique de l'apparence physique du personnage afin de construire tout le texte. Il s'agit, ici, du cas de *Ddayxa*. A cet effet, l'étude de ce type de portrait s'articulera autour de deux moments. Dans un premiers temps, l'analyse portera sur les portraits courts du personnage, principal ou secondaire, relevés dans les *tullisin*. Dans un deuxième moment, l'analyse se focalisera sur le portrait du personnage réitéré tout au long du texte, constituant ainsi la trame de l'histoire, engendrant une influence sur la psychologie du personnage.

I. Portrait physique : une partie dans un texte

I.1. Description comme formules d'ouverture sur l'histoire

La description de l'état éreinté de *Dda Arezqi*, à travers une focalisation sur son apparence physiologique qui ouvre, d'emblée, le texte « *Tuyalin* », joue un rôle d'introduction pour un récit de vie. L'état critique dans lequel était maintenu *Dda Arezqi* est dépeint à travers les traits de son visage qui traduisent sa souffrance et son état mourant. Par la suite, le narrateur ne tarda pas à offrir une autre description pointue du visage du malade et de quelques parties de son corps, après avoir été secouru. Cette seconde description justifie la discussion qu'il avait entretenue avec le médecin, qui est un narrateur-personnage. Ce dernier relate la vie de *Dda Arezqi*. Le passage suivant illustre les deux états de ce personnage.

« *Idmaren ttsuḍun, ifassen uyalen amzun d tidebbuzin, accaren d izegzawen. Dayen icenfren. Yuḡal meskin d nnila. Asif bu tkuffta, winna iregglen tirst yebda-d alluy seg ugerzi, la d-iteffey seg yimi : d tililac n tudert ara yeḡḡen agerbuz. Gren-as ajeεbub deg tinzert bernen tiberninin ansi i d-itekk l'oxygène. Dya imir kan, ldint-d wallen ifassen bdan ttrusun tebra-yasen*

¹ ERMAN Michel, Op.cit., pp.61-62

² Idem

targagayt. Udem yefsa yekkes-as ucuddu-nni i t-yerran yeqqur, d ablaḍ. Tefsi tyersi i -iregglen tirest, yessuter-d aman ad isew. Sswen-as akken ajeebub deg tinzert.weread i d-zzint mraw n ddqiqat, a-t-an tuyal-it-id tudert, s tezwey n yicenfiren d tin n waccaren. win ur neḥdir ad as-yini mačči d wa i yesselqafen seg llina. Tazyent i t-yetṭfen tebra-as. Iles tekkes-as tuttla, yurew-d kra n yimeslayen, ḡas anamek nsen yiwen ur t-yefhim ; icenfiren d yiḍudan dayen tura zeggayit, idmaren bdan la ttrusun. Yesfeḍ imi-s s ufus azelmaḍ. Allen-is ldint-d d ayen, ttulsent am win i d-yeffyen seg wanu, tamuylis qbala ḡur-i. [...] » pp.7-8

« Il respirait péniblement. Les mains gourdes évoquaient plutôt des baguettes de tambour, les ongles et les lèvres ont pris une couleur indigo : il était au bord de l'asphyxie. Remontant depuis les entrailles, des fluides abondants lui envahissaient la gorge pour sortir, spumeux, par la bouche. Les bulles en furie emportaient avec elles les chances de survie. Une tubulure est introduite dans les narines. L'arrivée d'oxygène est maintenant actionnée. Aussitôt les yeux clos s'ouvrent à demi : les mains libérés de leur rigidité se relâchent. La boule qui obstruait la gorge se dénoua. Il demanda à boire. Le conduit toujours dans la narine, on lui donna de l'eau. En quelques instants, les lèvres et les ongles ont retrouvé leurs couleurs ordinaires : l'homme est revenu à la vie. Qui n'a pas vu la scène ne pourrait croire que, quelques instants plus tôt, il était à l'agonie. La crise semblait passer. La langue se délia pour dire quelques mots incompréhensibles. Les extrémités se recoloraient, la respiration commençait à s'apaiser de la main gauche il s'essuya la bouche. Il finit par écarquiller les yeux. Ebloui par la lumière comme à la sortie d'un gouffre, il nous fixa du regard, [...] » pp.11-12

Dans le même texte, deux autres personnages sont mis en scène dont l'un est secondaire. Il s'agit de la mère de *Dda Arezqi*. Ceci dit, même le personnage secondaire est doté d'une description. Effectivement, le narrateur omniscient introduit, dans un long passage, le rêve de *Dda Arezqi* dans lequel il développe un portrait physique de la mère du personnage et de son épouse *Talmant*. Il débute, alors, avec la représentation de l'apparence physique de la mère. Elle était très jeune et toute belle avec ses bijoux. Quant à *Talmant*, elle était épuisée et malade. Elle paraissait plus vieille en comparaison à sa belle-mère. Mais après avoir été couverte d'un burnous par sa belle mère, elle devient toute jeune et splendide. Cet élément du merveilleux révèle qu'il s'agit là, d'un rêve. Nous illustrons cela avec cet extrait :

« Tametṭut ieqel-itt, d tametṭut tameqran, ma d yemma-s ar iḍ-a d tilemzīt, amzur d ayezfan s ddaw thendit, telsa taqendurt tawrayt, lfuḍa n zzit, axelxal deg uḍar, azrar n lfeṭṭa deg umeggred. D tilemzīt i teqqim, di tnafa ur tcab ara : iseggasen-a yakk yezrin nettat amzun ur tt-nnulen ara maḍi, amzun d nettat i d tislit n Talmant. Tametṭut-is netta, tcab aṭas i teḡya ula di tnafa. Ssurufent-d ḡur-s afus deg ufus, d tayuga [...] Yemma-s tekkes-as-d ibidi seg uzeṭṭa, tesbur-as-t- i tmetṭut-is. Talmant tuyal s yibidi ! Aṭas i tt-imenna akken asmi tella yef ddunit ! Dḡa imir kan teqqel akken tella zik, asmi i tt-yemlal ass amezwaru : s txellalt-is, sumzur-is, s usekkud-is, kra din yurad, am lfeṭṭa taqdimt ma iruc-it yejdi yeryan » pp.22-23

« Il reconnu son épouse dans la femme âgée. Dans le rêve, sa mère n'a pas vieilli. Ses longs cheveux débordaient du foulard qui les contenait. Elle était vêtue d'une robe de couleur jaune et d'une *fouta* de satin. La cheville portait un anneau et un collier en argent scintillait autour du cou. Dans le rêve elle était toute jeune : les années écoulées ne semblaient pas avoir effleurée. C'est comme si c'était elle la bru de l'Allemande. Son épouse, les cheveux blanchis, semblait épuisée. Même dans le rêve. [...] Sa mère décrocha un burnous directement de son métier à tisser pour le mettre sur les épaules de l'Allemande. Son épouse portait maintenant le burnous. Combien il avait souhaité la voir ainsi vêtue de son vivant ! Aussitôt elle se transforma et redevint comme au premier jour de leur rencontre : la taille, les cheveux et le regard retrouvèrent leur splendeur. Le vieux bijou d'argent lavé au sable chaud brillé de son éclat retrouvé ! » p.p. 27-29

I.2. Les vêtements comme caractérisation du personnage

Prolongeons avec le même auteur, une autre description physique est, également, consacrée à *Inebgi n yid*, le personnage principal du texte qui porte son nom. Le narrateur s'est centré, cette fois-ci, sur ses vêtements. Le vêtement pour Roland Barthes est « *une représentation de soi qui exprime toujours un rapport au monde* »³. Sous un point de vue interne, le narrateur-personnage présente la belle apparence de son invité à travers les beaux vêtements qu'il portait. Vers la fin du texte, l'identité de cet invité est dévoilée, il est un ex-ministre, ce qui justifie le bel habillement qu'il portait. Autrement dit, avant de l'identifier, le narrateur suggère qu'il est un habitant de la ville ou un immigré au regard de son allure propre et présentable. Le narrateur décrit, par la suite, à travers les parties de son corps, son comportement qui était rigide. Il n'entendait pas, ne parlait pas et s'allongeait comme s'il était mort, etc. Nous illustrons ces propos par l'extrait suivant.

«Icettïden yelsa mačči d wid n yigellilen, ilefđan ur dđan yid-s, icubay anžad ulac-it deg wudem-is, yezga fell-as usețtel. Amdan-a mačči d ameybun, mačči d abudrar, d mmi-s n temdint ney atas aya seg wasmi yeğğa tamurt. Izri-s, ha-t-an iressa deg uyanim, yessa ifassen d tasumta, ifassen bubben aqerru-s, agerbuz-is ad as-tiniđ yeqqur, teffey-it tudert, d azeqqur ibubben arquqen; imezzuyen yas llan, am akken ur jjamaeen ara timesliwt [...] yas a-t-an yeggugem, yef wakka i d-yettban tuggđi ur t-tezdiy ara, asekud iressa deg uyanim, limer ad targagi tmurt din ara yezzu. Amdan-a yiwen ur t-id yedfir, mačči d argaz iharen, ney ahat iregglen i tili-s» p.44

« Ses vêtements sont bien tenus et de bonne qualité. La peau du visage est glabre, il se rase de près tous les jours. Il n'a rien de miséreux ni de montagnard. Il s'agit sûrement d'un homme de la ville ou de quelqu'un qui y vit depuis longtemps et en a adopté les manières. Le regard planté dans le plafond en roseaux, il pose pleinement la tête sur la face palmaire de ses mains utilisées en guise d'oreiller. Son corps est raide, comme inanimé, un vrai tronc d'arbre muni de deux yeux en relief, ici, exorbités. Les oreilles, bien visibles mais inaccessibles aux mots, semblent avoir renoncé à leur fonction. » p.60

³ Cité par ERMAN Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006, p.67

Si le narrateur n'a pas demandé à *Inebgi n Yiḍ* ce qu'il faisait dans sa vie, il semblait, à travers son apparence, être une personne plutôt aisée, vivant à Alger. Le narrateur l'intègre dans la catégorie des gens qu'on qualifie par le terme « *Iqemqumen* », que nous tentons de traduire par « les hommes d'affaires ». *Inebgi n yiḍ* était revenu dans cette maison afin de se souvenir de son combat et de ses sacrifices pour son pays. Il semblait que ses intérêts n'étaient plus les mêmes après l'indépendance du pays. Il avait choisis de suivre le rang de ceux qui s'étaient accaparés du pouvoir de manière imméritée. En fait, le retour de *Inebgi n yiḍ* vers *Taxxamt n walim* (ainsi fût appelé la maison de refuge au temps de la colonisation française devenue, plus tard, une maison d'hôte qui garda cette appellation) avait pour objectif de reposer son esprit à travers ses beaux souvenirs, afin qu'il puisse vivre le reste de ses jours en paix. L'ambiguïté du personnage traduite par son portrait physique est dénouée vers la fin du texte. En effet, le narrateur avait expliqué qu'*Inebgi n yiḍ* était un ministre en ayant aperçu sa photo dans un journal qui annonçait sa mort.

L'habillement du personnage est une caractéristique révélatrice d'un personnage, sa description intervient pour le caractériser. Cependant, pour le cas de *Zizi Beleid*, l'apparence est trompeuse, comme le souligne le narrateur. En fait, ce personnage principal, dans le texte qui porte son nom, de Malek Houd, est décrit par la couleur blanchâtre de ses vêtements qu'il portait au quotidien. Il est assimilé, ainsi, à un marabout, étant connu par ce type d'habillement. L'apparence est trompeuse dans le sens où si ce personnage est semblable au marabout dans sa tenue vestimentaire, il en est loin par son comportement car *Zizi Beleid* est un « coureur de jupon ». *Zizi Beleid* est, également, interpellé dans le texte par une autre désignation, que les gens du village lui ont apprêtée, il s'agit de « *Acacfal yetṭalayan* »⁴. Le terme « *Acacfal* » renvoie à sa grande taille, quant au terme « *yetṭalayan* », reflète sa passion pour la contemplation des femmes. A cet effet, nous illustrons avec l'extrait suivant :

« *Zizi Beleid d amrabeḍ. Abernus amellal, aqendur amellal, agennur amellal d iselsa-s n yal ass. Mmalen-d i win i t-iwalan d akken mačči d win terza lxedma. Deg wakken ɣezzif yerna rqiḡet tiddi-s, ssawalen-as akk medden "acacfal yetṭalayan". [...] Tuyat n Zizi Beleid ttbanent-d knant cwit, mačči d amahil itent-yerran akka, ahat d kra n leib i d-yegla mi d-ilul. Ur mellul ur berrik wudem-is, d aras. Allen-is d tiwiyanin d timecṭuḥin, ḥercent am tid n uzrem yeffuden. Ifassen-is d imeqqranen, ayeffus-is yesseyzef-it s tækkaz n usyar n uzebbuj i yesεukkuz. Awal ɣur-s yegget, iteddu am wasif, rnu-as yir tikli-ines, yis-sen izerri akud n wass akka yal ass » pp. 73-74*

« *Zizi Beleid est un marabout. Il porte un burnous blanc, une tunique blanche, un turban blanc, c'est son habillement de tous les jours. Il révèle à*

⁴ Dans le chapitre nom du personnage, nous avons expliqué cette désignation.

ceux qui le voient, que ce n'est pas quelqu'un qui travaille. Comme il est grand et maigre, tout le monde l'appelle « le géant regardeur ». Les épaules de Zizi Belaid sont un peu courbées, non pas par le travail, peut être que c'est une malformation de naissance. Son visage n'est ni blanc ni brun, il est mate. Ses petits yeux sont de couleur noisette, elles sont malicieuses comme les yeux d'un serpent. Ses mains sont grandes, la droite est rallongée par un bâton en bois d'olivier sauvage dont il se sert pour marcher. Il est bavard, ses mots coulent à flot, en plus de ses mauvaises habitudes, c'est avec ça qu'il passe le temps, tous les jours ».

Le narrateur revient une autre fois dans le texte sur l'apparence de *Zizi Belaid*, le jour du mariage de son fils. Ce personnage s'était bien coiffé comme s'il était le mari. D'ailleurs, c'est ce qu'il a déclaré, vers la fin de l'histoire, il voulait prendre *Sekkoura* pour épouse.

« Zizi Belaid gren-as tamawt wat taddart ula d netta icebbeḥ-d am yisli, ula d cclayem-is yerra-ten d iberkanen am rric n tgerfa s ssiya. Ttqəṣṣiren fell-as yimeəraḍen-is s uekki: « Wellah ad as-tiniḍ d kečč i d isli » » p.87

« Les villageois avaient prêté attention à Zizi Belaid qu'il s'était fait aussi beau que le mari. Ses moustaches étaient teintées en noir telle le pelage d'un corbeau. Ses convives se moquaient de lui : on jurerait que le mari c'est plutôt toi ».

I.3. Portrait centré sur un détail

Certains nouvellistes décrivent leurs personnages principaux en développant un seul trait de leur corps, mais qui semble suffisant pour engendrer un effet sur le lecteur. Nous évoquons, à cet effet, *Lmulud Awaḍi*, ce personnage principal du texte « Am yiḍiwec deg waddad » à qui le narrateur-personnage a dressé un portrait physique en se focalisant, uniquement, sur une partie du corps de *Lmulud Awaḍi*. Il s'agit de sa tête chauve, tout en précisant qu'il avait bonne mine. Bien qu'ayant le même âge que le narrateur, *Lmulud* paraissait plus jeune.

« Ass-a a-t-an sdat-i, ikkad yedda di leemer, anḍad dayen ur as-yezdiy aqerru, yuḡal d annar deg tturaren ddabex, tawenza-s tennul taxjiṭ metwal ameggreḍ, nnig umezzuḡ yeggra-d kra ucebbub berrik ar-iḍ-a [...] Ihi, ḡas akka aqerru-s am wakken tugar-it tmellalt, akken yegget fell-as umzur, udem-is yezga leggay, d aglim n ucawrar ur nessin aḥebber. Ad as-tiniḍ s waṡas i t-ugarey, amzun d nekk i d dadda-s, yerna deg yiwen waggur i nlul. Yakk d iḡeblan i yessiwsiren mačči d ussan. » p.62

« Le voici aujourd'hui en face de moi, visiblement vieilli, le crane aussi chauve qu'un terrain de football d'autrefois. La course de son front rejoint la nuque à l'arrière du cou ; seuls restent, au dessus des oreilles, quelques cheveux résiduels toujours dans leur couleur noire d'origine. [...] Le crâne est certes aussi pauvre en cheveux qu'un œuf mais le visage n'affiche pas une seule ride, la peau est lisse

comme celle d'un enfant. Je parais beaucoup plus vieux que lui ; on me prend souvent pour son aîné et pourtant nous sommes venus au monde le même mois. Les angoisses sont vieillir plus sûrement que les années qui passent » p.84

Lmulud Awađi est ce personnage chanceux qui n'a connu que des succès au cours de sa vie. Il s'exaltait, à chaque fois, de son bien-être et de sa belle vie, notamment, en raison de son célibat. Un jour, sa situation se bouleverse. Il raconte à son meilleur ami, qui est le narrateur, qu'il est pris au piège de l'amour en ayant eu un coup de foudre qui anima, en lui, la volonté de se marier, à tout prix. Le comble de son histoire est qu'il s'est épris d'une femme mariée, ayant déjà des enfants. Le narrateur l'a blâmé sévèrement pour son choix et lui a affirmé que son amour n'aboutirait à rien. Comme le narrateur s'est largement attardé sur la mise en valeur du caractère chanceux de *Lmulud* dans sa vie, ce dernier finit par épouser la femme qu'il voulait.

I.4. Portrait physique comme complément

Le portrait physique est révélé, dans beaucoup de cas, de manière courte en une à deux lignes, pour compléter un portrait biographique ou psychologique. Il est infiltré, parfois aussi, dans la narration à titre mineur, mais doté d'une importance révélatrice. Il transparait, ainsi, dans l'exemple ci-dessous où le narrateur décrit *Sekkura*⁵, le personnage principal dans « Tuyaġlin » de Said Chemakh. Il dépeint ce personnage féminin à travers le regard d'un personnage secondaire. *Meqran*, qui est devenu plus tard le mari de *Sekkura*, se souvient du jour où sa tante lui avait décrit la beauté de *Sekkura*.

« yecfa tenna-yas xalti-s: "A mmi tecbeġ, tezyen, terna d tasusamt. Ccyel eebbi fell-as ayen i ak-yehwan ur d-teqqar 'aħħ!' Yemma-s temmut asmi i tt-id-tesea, d jida-s i tt-i-d irebban, acku baba-s ieawed zzwaġ. Mi temmut Jida-s teggra-d yer yanbaba-s [...] » p.50

« Il s'est souvenu des paroles de sa tante « Mon fils, elle est belle et mignonne et plutôt taciturne. Elle peut accomplir plusieurs tâches sans se plaindre ! Sa mère est morte pendant qu'elle lui donnait naissance, c'est sa grand-mère qui l'a élevé après que son père se soit remarié »

La même remarque est, également, observée pour le personnage Mira dans le texte « Uġ d tasa ». En effet, le portrait dressé pour *Mira*, sa mère *Melxir*, son père *Berber* et son bien-aimé *Boussaed* est centré essentiellement sur leur aspect moral et psychologique. L'apparence physique de ces protagonistes n'est insérée que rarement. Dans le passage suivant, le narrateur évoque en une ligne la beauté physique de Mira qui vient d'être complétée d'un portrait moral et d'une description par actions de toutes ses activités quotidiennes. En fait, le narrateur

⁵ Le personnage est évoqué dans la partie discours sur le nom du personnage.

dresse ce portrait physique afin de justifier le célibat de Mira. Il explique que si elle n'avait pas de prétendants c'est par ce qu'elle est perçue comme une *Tarumit*, à cause des études qu'elle a faites, et non pas parce qu'elle n'était pas belle.

« [...] Deg şşifa d Lalla Faţima, leħwal d ireqqaqen, d timserrit, d tamelħant; tebjen, d tuħdiqt, d tukyist, ccyel ur as-yeeriq ara, d taewwajt di yal tayawsa: nnwal, azetta, ideqqi; d taewwajt day deg wawal. Maca, ilmezzen kukran-tt imi teyra, cuban-tt yer Trumit. Dya teqqim, ur tt-id-bdiren ara, acku tizyiwini-is deg rbeetac n yiseggasen ay ddant d tislatin. »p.33-34

« [...] Dans le visage de Lalla Fatima, les traits sont fins. Elle est belle, charmante, polie, éloquente. Elle sait s'occuper des tâches ménagères, elle excelle dans tout : La cuisine, le tissage, la poterie, elle est aussi très éloquente. Mais les jeunes avaient une appréhension quant à son instruction, ils voyaient en elle une française. C'est pour ça que personne ne parlait d'elle. Les filles de son âge étaient mariées à l'âge de 14ans ».

I.5. Description physique en concordance avec le ton du discours du personnage

Le portrait physique du personnage dans le texte « D tagerfa i ay-tt-igan » se manifeste tout au long du texte. Parfois, il traduit le mécontentement de *Dda Arezqi*, le personnage principal, d'autres fois, il reflète son assouvissement. L'histoire de ce texte repose sur une discussion entre le narrateur-personnage et *Dda Muħ*. Ce dernier tente d'expliquer, toutes les fois où il rencontre narrateur, la raison d'avancement de certains peuples qui sont *Nutni*, *Irumyen* : « Eux, les occidentaux » et le recul des autres peuples, qui sont *Nekkni*, *Leqbayel* : « Nous, les kabyles ». Afin de comprendre justement cette raison, *Dda Muħ* monopolise la parole en avançant que ce recul est en relation avec la légende du plumage noire du corbeau. Ce texte est conçu, presque dans sa totalité, sur le dialogue. L'aspect descriptif du personnage principal *Dda Muħ* est travaillé de deux manières. La première renvoie aux différents portraits moraux et physiques établis pour ce protagoniste. Quant à la seconde, elle concerne cette description indirecte que le lecteur déduit, notamment, à travers les croyances de ce protagoniste.⁶

Dans un portrait physique, le narrateur décrit *Dda Muħ* s'appêtant, en toute détermination, à expliquer pourquoi, *Nekkni*, *Leqbayel*, sont en retard par rapport aux autres civilisations. Ce court portrait physique reflète l'ampleur de l'intérêt que *Dda Muħ* accordait à son discours. Sa solennité est représentée par la rigidité et le figement de son corps, de son

⁶ Nous développons ce point dans la partie sur la psychologie du personnage

regard et l'expression de son visage. Cette description dramatique prévoit l'arrivée d'un événement tragique. Nous illustrons avec ce passage :

« Aqadum-is, imir kan, yebda arunkkes, tennejla deg-s teḍsa ney xerṣum azmumeg. Tawenza tuyal d aferrug uḥelyiw. Aglim yekmec, yeqqur, ulac ambiwel, agerbuz-is deg tayart, yugar afurk di ṣṣmayem. Tamuyli i d-yettarew ass-a, werḡin walay-tt yef wudem-is ; a-tt-an treṣṣa akin akin, tunag deffir tuyat-iw la tettnejbad yer ugemmaḍ [...]» p.110

« Son visage soudain est devenu grave se fige, il change d'expression, une solennité que je ne lui connaissais pas d'habitude paralyse ses innombrables rides, son front se plisse pour prendre un aspect de tôle ondulée. Une même immobilité s'empare de tout son corps. Cette immobilité atteint son regard qui semble maintenant fixer une virtuelle ligne d'horizon très loin derrière moi » p.143

Dans le même ordre d'idées, le narrateur s'est focalisé sur le ton sérieux du discours de *Dda Muḥ* qui est interprété, encore, par la métamorphose des traits de son visage. Sauf que cette fois, il est plus optimiste, il est rassuré que la pénible situation se retournera en faveur des kabyles qui finiront par vivre heureux et en prospérité le jour où *Tagerfa* exécutera correctement sa mission. Néanmoins, le figement de son visage persiste toujours.

« Kra akka i d-yemmeslay Dda Muḥ, udem-is, ur t-teḡḡa tayert, ad as-tiniḍ mačči d ayla-ines, yettazgag irennu, lecfar d yicenfiren la tturaren urar n usirem : yumen s wacu akka akk i d-yeqqar, yiwen wass ad d-yeḍru [...]» p.114

« Tout au long de son monologue, le visage d'Oncle Moh est resté immobile, seuls les cils et les lèvres bougeaient. Oncle Moh sortait de son état second lorsqu'il fut sûr d'avoir livré ses certitudes. » p.146

Un peu plus loin dans le texte, le narrateur dresse un court portrait physique de *Dda Muḥ*. Toutefois, cette fois-ci, il dépeint un visage tourmenté et agité traduisant le malaise et le désaccord du personnage avec le narrateur car ce dernier lui avait expliqué que tant que le mal s'éternisera sur terre, l'humanité ne retrouvera pas la paix réelle. En fait, *Dda Muḥ* conteste sévèrement le raisonnement du narrateur. En lui confirmant qu'après le repeuplement de la terre, une fois que le Bon Dieu ai constaté que son peuple est revenu sur la bonne voie, Dieu confiera une autre fois une mission au corbeau, qui renversera le sac des poux et d'ignorance sur « Eux » *Nutni*, et celui du savoir et de la richesse sur « Nous » *Nekkni*. Il met l'accent sur le fait que « Nutni » n'échapperont pas, cette fois, au châtement car c'est à leur tour de subir le malheur et la souffrance. C'est ainsi que les traits du visage de *Dda Muḥ* s'étaient transformés. Ils reflétaient sa désillusion et sa mésentente avec le narrateur, à l'image de sa contrariété dans son discours. Nous illustrons, de nouveau, avec cet extrait :

« Netta yetthuzzu aqerru-s, d ini ibubben icubay, acenfir n wadda yennejbad-d yer sdat, a-t-an irwel i winna n ufella, awal-iw yur-s am uřid di llyali. Yessikid-d yur-i temmi tekres, lecfar medlen s wezgen, řessan deg ugemmađ, yetthuzzu aqerru-s amzun yeqqar [...] » p.116

« Mais à sa façon de se remuer sa tête de pierre chenue, je me rendais bien compte qu'il ne faisait pas cas de mon discours son sourire malicieux en disait long sur ce qu'il pensait sur mon ingénuité. Les sourcils figés, les paupières fermées à moitié, tout en haussant le chef, il fixait sur moi son regard [...] » p.148

Même si le narrateur ne lui avait pas consacré clairement une description directe par des portraits, une caractéristique très marquante de ce personnage peut être lue à travers ce texte. Il s'agit de sa naïveté exorbitante manifestée par ses croyances, ce qui constitue, d'ailleurs, l'élément majeur de cette histoire. Ce caractère se traduit, donc, par l'ensemble de l'histoire. Autrement dit, *Dda Muř* est convaincu que c'est à cause du corbeau que « *Leqbayel, Nekkni* » sont malheureux et qu'ils sont en recul dans tous les domaines, etc. et que le jour où cet oiseau récupérera sa couleur blanchâtre, ils, « *Leqbayel* », connaîtront, eux aussi, le bonheur, le succès, etc.

I.6. Une apparence amplement décrite

C'est dans le genre romanesque que le portrait physique jouit d'un espace assez important où le personnage est décrit de telle sorte à accentuer l'effet de vraisemblance tandis que la nouvelle est connue par cet espace limité, parfois inexistant pour la représentation de l'apparence physique du protagoniste. Cependant, pour le cas du corpus de *tullist* kabyle, plusieurs textes font exception à cette règle. Nous témoignons avec deux exemples qui paraissent symptomatiques dans ce corpus. Le premier revoie à *Akli* dans « *Akli ungif* » de Remdan Ouslimani, le second est *Ēellawa*, dans « *Ta tugar tamezwarut* » de Malek Houd.

Concernant *Akli*, le narrateur offre, aussi, des détails de son apparence physique au point de pouvoir établir une photo de ce personnage. Toutes les parties constituantes d'un portrait physique sont présentes, tous les traits du visage, les cheveux, l'habillement, la tenue du corps, etc., sont mises en valeur. Certes, le passage illustratif que nous avons choisis est long mais il traduit justement l'investissement des nouvellistes dans ce type de portrait.

« Akken, Akli ittban-d am tqejmurt. Ikresmumi si řhif, maca iqewwa. Ger uqerru d yidarren ur telli řřura: Taxsayt n usendu. Hraw, iččur abrid. (...) Ma yemlal-d Wakli tameřřut, alama s yidis ay ředdi, ad iřcer iman-is yer yiri, dya ma tbubb-d taekkemt. Tayet tayeffust temwexxar yef tzelmař tehri n ubrid n taddart. Aębbuđ-ines yexwa řas yečča, iqber, ittban-d innejmaę. İdarren-is tirukwin inegdamen yef tagad mazal isura, dya

ma yels arkasen ukawiču, igad s ways ineqqec, iferres. Yal arkas iga-as tifli seg ad teffey rriħa: ihrec wungif.

Akli i tenned agennur alma iga, “rruda” tamellalt! Tesmundel tidi akked wakal yef uqerru. Kra n wefrizi ayiđdi yef unyir ahrawan, kerzen wussan seg yiyebnan. Tayuga n taṭṭucin tuqmicin, timecṭuħin yef tigad neggren lecfar. Nnig-sent tayed n tamiwin tunciwin. Inzer-ines annect uyeddid yebdan yef sin am tliwa. Damuj ney leħnak kkawen, elulqen d icelbuđen, wissen ma si tuymas isder ney si kra n uksum izwi. Lqewwa-ines, yegla-d yis-s asmi i d-ilul, d win kan i d aewin si d-yegla si teeddist n yemma-s yer ddunit. Seg-s akin ur yesei aħric nniđen sennig dderz d usuyu. Izga d lhif, ittemderkal d ddunit. Tekkat-it netta ittarra-as s ucmumehd d teđsa: am win igan ul-is d imensi.

Deg yimi n Wakli, ttbanen-d sin n yiceqfan n tuymas deg uyesmar ufella, mmyentaden almi gan am yiwet n tuymest, maca mmalent yer tama tazelmaṭ. Yiwen n uceqquf nniđen annect n sin nni deguyesmar n wadda. Tuymas i tlata yid-sent d tiberkanin wissen seg wacu? Akli ixda cemma, ney igirru ney cṭrab. Yelha-d kan d laṣ-is, win akken yugin ad t-yeffey. Limmer t-yettu ahat ula d netta ad t-yettu. Akli d bu cclayem. Tayuga yef ucenfir-nni azuran ad as-tiniđ tazgent n temtunt, igan am snat n tfellucin tiqdimin tigad i s ttđummen taħsirt, ney am ccdeb n tezdajt tuyrixt lemer yuli ufellaħ. Wehmeṭ di tamartines, ur tengir ur texlef. Teffey-d, teqqim akken ur tegmi ur tđerr.»

«Akli ressemble à une bûche. Il est misérable mais il est bien portant. De la tête aux pieds, il n’y a rien à regarder: telle une citrouille à cailler le lait. Il est gros. Et prend toute la place. [...] Si Akli croise une femme, même s’il passe sur le côté, il se ramasse à l’extrémité, surtout si elle porte un fardeau. La largeur qui sépare ses deux épaules est équivalente à celle de la route du village. Son ventre est vide même lorsqu’il mange.

Akli porte un turban jusqu’à prendre la forme d’une roue blanche. Elle le protège de la sueur et de la terre...sur un large front qu’ont creusé les soucis et le temps. Une paire de petits yeux fermés. Son nez est aussi gros qu’une cruche coupée en deux comme des fontaines. Ses joues sont sèches et pendent comme des enflures, on ne sait à cause de ses dents perdues ou à cause d’une perte de poids. Sa force est née avec lui, c’est tout ce qu’il a amené du ventre de sa mère lorsqu’il est venu à la vie. Il ne possède rien d’autre que les bagarres et les cris. Il vit constamment dans la misère et bute face à la vie. Elle le frappe et lui y répond en souriant et en rigolant: comme s’il ne ressentait plus rien

Dans la bouche d’Akli, transparaisent deux morceaux de dents dans la mâchoire supérieure, elles sont collées l’une à l’autre jusqu’à former comme une seule dent mais elles sont penchées vers le côté gauche. Un autre morceau aussi gros que les deux précédents se trouve dans la mâchoire inférieure. Les trois dents sont toutes noircies, on ne sait de quoi? Akli ne chique pas, ne fume pas et ne boit pas. Il s’occupe seulement de sa faim, qui ne veut pas le lâcher. Si elle l’oubliait, il l’oubliera peut être lui aussi. Akli est un moustachu. Une paire est posée sur la grosse lèvre supérieure telle la moitié d’une galette de pain. Elles ressemblent à deux vieux balais, ceux avec quoi on balayait les tapis, ou alors à une branche d’un dattier que le paysan monte. Je suis étonné par sa barbe, elle reste telle quelle. Elle a poussé et elle est restée ainsi, elle n’a pas continué à pousser

Pour ce qui est de *Σellawa*, le narrateur lui consacre le portrait ci-dessous, submergé lui aussi, par des détails. Pour commencer, résumons l’histoire de ce personnage nommé *ℰellawa*. Il est réputé pour être un pickpocket d’où le qualificatif qui est accolé à son prénom « *ℰellawa amaker* ». Sa première femme était assez aimable et compréhensive. Elle avait réussi à changer le comportement de son mari mais cela a été, malheureusement, de

courte durée puisqu'elle mourut. Sa deuxième femme était inconsciente de ses actes jusqu'à avoir eu la nouvelle du vol de son burnous. Elle le protégea intelligemment des villageois qui le pourchassaient. *Σellaw a* était chanceux d'avoir eu de bonnes épouses.

Sur le plan descriptif, le seul personnage ayant été doté de portrait dans ce texte est bien *Σellawa*. L'auteur débute, d'ailleurs, cette *tullist* par son portrait physique et moral. Le narrateur met en avant l'un des caractères de ce personnage, il s'agit de sa course quotidienne. Cette activité sportive n'est, en réalité, pas un choix mais elle est conditionnée par son activité de voleur puisqu'il est constamment en fuite. Dans le portrait physique, ci-dessous, le narrateur décrit en détails son visage, ses cheveux, son corps maigre, etc. suivi d'un bref portrait biographique.

« Yeeya, yengef, azal n snat n tsaetin netta yettazzal. Σellawa mačči d anaddal yetnadin ad yuḡal d alyuy deg tazza n Marathon, diyen mačči d win yettazzalen akken ad isenqes seg tazeyt-is acku Σellawa ḡur-s tafekka riqen ikeeren am umesmar. Deg tiddi-ines d alemmas n yirgazen, deg tlemmast n wudem-is aglayan tezga tyuga tazurant n cclayelm iberkanen. Acebbub-is diy d aberkan, yellufda yerna yekkertetti, ad as-tiniḡ leemer tekka deg-s temceḡt. Ḳas ma tettban-d tfekka-s d tuḡriqt maca ḡur-s tazmert yessewhamen, d tin i t-yetteḡḡan ixeddem ayen i wimi ur yezmir kra yekka wass. Tazmart-is yettliwi-tt s waddal n tazza imi yezga dima d amerwal, yerna-as učči i d-yetthewwiḡ sya u sya. Ḳur-s snat n tmerwin d tza n yiseggasen deg tudert-is. Yercel abrid amezwaru d yiwet n tmeḡtut i t-yessnen. Ḳur-s lexbar yef wayen akk i ixeddem. Deg akken yella deg lbal-is uqbel ad d-yeldi imi-s, tezra d acu i yebḡa ad d-yini neḡ ad t-yexdem. Ttemsefhamen di sin yid-sen almi kan dayen. Lufan ad yeḡru kra neḡ kra yef tmeḡtut-is wissen anda ar d-yegri » pp. 65-66

« Il était fatigué, épuisé, il courait depuis deux heures. Allaoua n'est pas un sportif qui cherche à devenir un champion des marathons. Il n'est pas non plus de ceux qui courent pour perdre du poids car il est maigre comme un clou. Il est de taille moyenne, au milieu de son visage ovale est posée une paire de moustache noire. Ses cheveux sont noirs, sales et bouclés comme si un peigne ne les avait jamais traversés. Bien que son corps a l'air chétif, mais il a une force incroyable, c'est ce qui le laisse travailler dur toute la journée. Il entretient sa santé par la course comme il est toujours en fuite, en plus de la nourriture dont il s'accapare à gauche et à droite. Il a vingt neuf ans. Il s'est marié une première fois avec une femme qui le connaissait. Elle était au courant de tout ce qu'il faisait. Elle savait ce qu'il voulait dire ou faire bien avant qu'il le prononce. Ils s'entendent à merveille. S'il arrivait quelque chose à sa femme, qui sait où il se retrouvera »

I.7. Description physique des personnages secondaires

Il n'est pas étrange qu'un personnage principal soit doté d'un portrait physique dans une nouvelle. Cependant, dans cet exemple, même les personnages secondaires qui sont évoqués dans le texte une seule fois ont été pris en charge par la description. Il est question, à titre d'exemple, de *Aṛumi* : le français et du caïd *At Sliman*, deux personnages du texte « Tazebbujt n tafat » de Murad Zimu. Ces deux portraits viennent compléter une description réservée pour *Muḥ At Meqran*, le grand père du narrateur. En fait, les deux personnages précédents ont rendu visite à *Muḥ At Meqran* qui sortait de prison. Cette visite ne signifie nullement qu'il est en accord avec eux mais elle montre, plutôt, la place qu'avait le grand père au sein de son village. Même les personnes les plus redoutables dans la société kabyle, au temps de la colonisation française, lui devaient du respect. Dans ce passage, le narrateur s'est focalisé essentiellement sur *Aṛumi*. En décrivant son visage, il met l'accent, notamment, sur l'absence de la moustache chez ce personnage. L'étonnement du narrateur était imposant. Il traduit la vision kabyle d'autrefois qui stipule que la moustache définit l'homme : *Argaz*, « *Argaz mebla clayem mačči d argaz* ».

« [...] Aṛumi-nni, way amek iga!? Ur yesēi ara cclayem yerna d argaz ! Cfiy ačal yurar wudem-is deg wallay-iw. D argaz yernu am nekk, ur isei ara clayem. Ala! am tmeṭṭut, imi nekki ad seuy, netta meqer ur yesēi ara, udem-is d azeggay, allen-is d tizerqaqin, acebbub-is d aceleudd ayezfan. Imi, ibedd akken, ttmuquley deg-s, ttmuquley di Lqayed Usliman, yugar Uṛumi-nni. Lqayed di teyzi s tardast ney ugar. Lqayed netta, yesēa clayem, d azarig kan si tama ar tayed, di tlemmast n ucenfir-is, clayem-nni banen-d am akken seān tiyerrist, yeḥ uqerru-s tacacit d tazeggayt. Aṛumi-nni mi d-ihedder ttembiwilen yicenfiren-is d ayen kan !i sya yer da, ad itekki s sin yifassen yeḥ wammas-is. Lqayed ittmuqul deg-s mi ihedder, issefham-d i jeddi d acu i s-d-iqqar » p.16

« [...] Le Français ressemble à quoi ? Il n'a pas de moustache bien qu'il soit un homme ! Je me rappelle avoir eu son visage pendant longtemps dans mon esprit. C'est un homme comme moi, il n'a pas de moustache. Non !il est comme une femme, car moi j'en aurais plus tard, lui, il n'en a pas bien qu'il soit âgé. Son visage est rouge, ses yeux sont clairs, ses cheveux sont raides et longs. Lorsqu'il est debout, je le contemplais, je contemplais le caïd Ouslimane. Le Français dépassait le caïd d'un empan ou plus. Le caïd avait des moustaches, en un seul trait d'un bout à l'autre. Au milieu de sa lèvre, ses moustaches ont l'air d'être noués, sur sa tête, il portait une chachiya rouge. Lorsque le Français parlait, Ses lèvres bougeaient beaucoup ! De temps à autre, il appuyait avec ses deux mains sur son dos. Le caïd le regardait lorsqu'il parlait, il expliquait à mon grad-père ce qu'il disait »

Il est à retenir, à travers cet inventaire de portraits physiques, que même s'ils sont brefs, le narrateur fournit les détails nécessaires et suffisants de ce que le lecteur devrait connaître du

personnage. Le portrait physique intervient, généralement, juste après l'évocation du protagoniste. La description qui le constitue se présente, parfois, de manière foisonnante, submergée de détails. Elle paraît, parfois, en une seule ligne et assure, notamment, la fonction d'apporter une information supplémentaire pour un portrait biographique ou bien, elle s'additionne à une représentation de la psychologie du personnage, ou alors, elle s'infiltré, tout simple

Le portrait physique, comme nous l'avons vu précédemment, est constitué d'une représentation de traits du visage, du corps, des vêtements, etc. Néanmoins, il peut se limiter à une description d'un seul élément de l'apparence physique. Ce qui est fortement notable dans le texte *Ddayxa*, est que ce seul trait physique constitue, à lui seul, la trame de l'histoire. Le nez horrible de ce personnage est mis en relief notamment avec les conséquences qu'il engendre sur la psychologie du personnage. En effet « *Le portrait physique est une inscription du caractère dans le corps et un prolongement sur un autre plan du portrait moral.* »⁷

Nous nous permettons dans cette analyse réservée au personnage principal *Ddayxa*, d'exposer les différents procédés que le narrateur a utilisés afin de caractériser ce personnage. Étant donné que le portrait descriptif de *Ddayxa* est le noyau de ce texte, nous tentons de voir son influence sur sa psychologie, ses actions, etc. Nous tenons, aussi, à exposer cette description du personnage à travers le narrateur et d'autres protagonistes. En fait, l'histoire de ce texte porte sur *Ddayxa*, une fille renfermée sur elle-même à cause de son horrible nez qui lui a engendré des complexes. Elle était harcelée depuis son enfance par la moquerie de ses amis et de tous ceux qui la voyaient. Elle a, d'ailleurs, été surnommée « *Mm-anzaren n lbaṭaṭa* ». *Ddayxa* est solitaire. Elle n'a jamais connu la sensation, ni d'amitié ni d'amour. Néanmoins, même si son nez fait fuir tout les gens qui la voyaient, *Akli* était le seul qui l'aimait. Il appréciait sa beauté et la trouvait belle avec son nez. Une histoire d'amour est née entre eux. *Ddayxa* ne croyait toujours pas à la demande d'*Akli* en mariage. Pour lui faire une surprise, elle décide de faire une chirurgie esthétique pour son nez. Elle devient tellement belle que personne ne la reconnaissait. L'histoire se termine avec une chute inattendue, le jour de leur mariage. *Akli* a abandonné *Ddayxa* car il ne l'avait pas reconnue. Il n'avait pas reconnu en elle son nez qu'il aimait.

⁷HARMAT Andrée-Marie, LEHL Yves, NIMIS Jean et VINCENT-ARNAUD Nathalie Op.cit., p.221

II. Portrait physique constituant tout un texte : un seul trait physique propulsant sur la psychologie du personnage

II.1. Ouverture sur l'apparence physique du personnage

Le texte « Ddayxa » commence, de prime à bord, par un long passage descriptif fractionné à son tour en plusieurs types de descriptions. Un portrait physique a été réservé à *Ddayxa*, le narrateur y aborde la laideur excessive de *Ddayxa*.

« Lukan ad tili temsizzelt n tlawin tucmitin akken id-tilint temsizzlin n tlawin icebhen d Ddayxa mebla akukru ara yawin arraz amezwaru deg wakken tecmet. Akken qqaren: "Ad tessusfeḍ deg-s wala deg lqaæa" » p.91

« S'il y avait un concours de la femme la plus moche, à l'image des concours de beauté, c'est sans aucun doute Daykha qui remportera le premier prix de par son extrême laideur. Comme on dit : « il vaut mieux lui cracher dessus que par terre » ».

Ce passage est suivi d'une précision très importante qui fait apparaître un nouveau personnage, qui est *Akli*. Cette précision est relative à l'attitude qu'a *Akli* envers *Ddayxa*. *Akli*, contrairement aux autres personnes connaissant *Ddayxa*, lui exprimait son estime voir même son amour. Cette position qu'a *Akli* envers *Ddayxa*, participe indirectement à la description de celle-ci. L'extrait ci-dessous l'illustre :

« yas akken medden akk yef tikkelt gezmen-tt deg rray, ttwalin Ddayxa d tameṭṭut icemten yella yiwen qqaren-as Akli, netta rray-is ahat yeffey i ubrid, yettwali Ddayxa stiṭ n win iḥemmlen. Qqaren-d: ayen idergen yef tiṭ yedreg yef wul", maca Ddayxa d tin i yettwali yal ass s wallen-is, d ul-is i t-yettseggiren ad iḥemmel Ddayxa yal ass ugar n wass yezrin. » p.91

« Bien que tout le monde est unanime la dessus et voient en Daykha une femme laide, il y en a un qui s'appelle Akli, son avis est peut être tordu, il voit Daykha par les yeux d'un homme amoureux. On dit, ce qui est invisible aux yeux est invisible au coeur ». Mais il voit Daykha tous les jours avec ses yeux, c'est son coeur qui le pousse à l'aimer chaque jour davanatge »

II.2. Un portrait biographique conçu sur la répétition du portrait physique

Le trait physique revient à tout moment dans le texte. Dans un portrait biographique que le narrateur lui a réservé, ce dernier s'est centré, toujours, sur son nez moche, dans toutes les étapes de sa vie. En fait, *Ddayxa* est une fille d'une trentaine d'année et l'unique enfant de *Mennun* et de *Yidir*. Le narrateur revient dans ce portrait sur une description suivant un ordre chronologique. Autrement dit, il commence par la présentation de *Ddayxa* à l'époque où elle n'était qu'une enfant jusqu'à ce qu'elle soit devenue adulte. En revenant sur l'enfance de

Ddayxa, le narrateur nous apprend que cette fille était moche dès sa naissance. Bien que les nouveau-nés soient tous beaux et qu'ils se ressemblent, *Ddayxa* était, quant à elle, affreuse.

« Ddayxa uread teqfil tlatin n yiseggasen deg tudert-is. Tizziwin-is ha-ten-id ttrebbint dderya deg yixxamen-nsent, taneggarut yur-s sin ney tlata gar warrac d teqcicin. Nettat mazal-ittdeg uxxamn baba-s tettidir nettat d yemma-s Mennun yeğğlen ur tuklal kan akken d tilemzit, [...] ihi tlul-d teqcict tewwi-d yid-s ayen i ttagadent teqcicin ad t-seunt: ccmata; Lɥufanat akk ttemyakken anzi mi ara d-lalen, yur-sen yiwet n şşifa. Maca skudmal igemmu lɥufan, iferrez wudem-is, yettuɣal d win ara yettawi yid-s kra ara tekk tudert-is. Akka i teɣra yeɣ Ddayxa » p.92

« Daykha n'a pas encore atteint ses trente ans. Les filles de son âge sont entraînent d'élever leurs enfants dans leurs foyers, la dernière d'entre-elles a deux ou deux enfants, garçons et filles. Quant à elle, elle est toujours dans la maison de ses parents, elle y vit avec sa mère Menoune devenue veuve très jeune, sans qu'elle ne le mérite. [...] La fille est née en possession de tout ce que les filles craignaient d'avoir : la laideur. Tous les nouveaux nés se ressemblent à leur naissance, ils ont tous le même visage. Mais plus l'enfant grandit, plus son visage se singularise et prend la forme qu'il portera toute sa vie. C'est ce qui est arrivé à Daykha »

Même en période d'adolescence de *Ddayxa*, le narrateur développe le portrait de celle-ci. Cependant, il revient dans cette partie sur les qualités corporelles appréciatives de *Ddayxa*, révélant une belle fille aux yeux bleus, aux cheveux longs et dorés, etc. Mais, il ne tarda pas à annoncer ses qualités dépréciatives en la comparant à une chouette. Le narrateur s'est, d'ailleurs, attardé sur cette comparaison en établissant un point commun entre elles. Il s'agit de leur déséquilibre corporel : la chouette, d'après le narrateur, a un pied plus grand que l'autre, alors que *Ddayxa* a un nez apparaissant plus imposant en comparaison aux autres parties de son visage. Ce portrait s'achève par l'attribution d'un surnom péjoratif à *Ddayxa*. Il s'agit de « *Anzaren n lbaɥaɥa* ». A ce sujet, nous introduisons un passage illustratif :

« Tura temmed, tewwed d tamettut, yur-s yiwet n tfekka menu ɥedd-t. Tiddis d talemast, idarren grurzen, tagalult d taččurant, idmaren ccekden amzun ttawden, amzur awray am ukbal yewwed-as-d yer wmmas, aglim-is d amellal tewwi-t-id yer yemma-s. Udem-is yur-s sin yihricen mgaraden am yiɣ d was ney am tqejjirin n bururu. Qqaren-d agdiɣ-a n yiɣyur-s snat n tqejjirin uredilent ara. Yiwet temmed telha d tamagnut, ma iɥal yur-s ad dides, ma d tayedur tewwiɣ ara tejjex, yeɣ waya mi ara tt-iɥil amzun yettru yeqqar: "Bururuu! Bururuu!" Ihi, Ddayxa teɣra yid-s am bururu. Yefka-as Rebbi kra n wallen d timeqqranin, d tizegzawin am yigenni n tefsut. Maca sser n wallen-is d teqmumes n tqemmuct-is terna-ten ccmata n wanzaren-is. Rsen deg tlemmast n wudem n Ddayxa am win yessentan din tabaɥaɥat tameqqrant nnig n ucenfir ufella. "Anzaren n lbaɥaɥa" akka i tt-teayaren, tɥfen ahric ameqqran deg tlemmast n wudem-is amzun ččan-d deg tliisa n yihricen-nniɣen.» p.93

« Maintenant, elle a grandi, elle est une jeune femme. Elle a un beau corps. Elle est de taille moyenne, elle a le pied bien fait, le mollet bien rempli, une forte poitrine débordante, les cheveux blancs comme des épis de maïs, sa peau est blanche, elle l'a prise de sa mère. Son visage a deux aspects qui s'opposent comme le jour et la nuit ou comme les pattes d'une chouette. On dit que cet oiseau de nuit a deux pattes qui ne sont pas perçues. L'une est bien faite. L'autre n'a pas fini sa croissance et est chétive. Lorsqu'il la regarde, c'est comme s'il se mettait à pleurer : « Bourourou ! Bourourou ! ». Alors, Daykha a eu le même sort que la chouette. Dieu lui a donné de beaux grands yeux bleus comme le ciel du printemps. Mais le charme de ses yeux et la beauté de sa petite bouche sont écrasés par la laideur de son nez. Il est posé au milieu du visage de Daykha comme celui qui y aurait une grosse pomme de terre par dessus sa lèvre supérieure. « Le nez de pomme de terre », c'est ainsi qu'on la surnomait. Son nez occupait une grande partie au milieu de son visage, débordant sur les autres parties »

II.3. Une représentation physique confirmée par celles des autres personnages

La description de *Ddayxa* passe au-delà de son propre portrait physique. Elle englobe, aussi, la description d'autres personnages comme celui de son père et de sa mère. Dans la description physique de *Mennun* et de *Yidir*, l'auteur montre que *Ddayxa* avait hérité sa beauté de sa mère mais son grand nez de son père. En effet, *Ddayxa* est une belle fille mais son horrible nez lui gâche toute sa beauté. Nous introduisons, à cet effet, ce passage illustratif :

« [...] yemma-s n Ddayxa, Mennun akka i d isem-is, teqmumes, tahuski i as-yefka Rebbi teedda. Akken i tecmet Ddayxa i tezzyen yemma-s. Ala allen-is tizegzawin i d-tewret Ddayxa syur yemma-s, wanag igejduren-nni n wanzaren-is tewwi-ten-id s yur baba-s. Yas akken meqqrir wanzaren-is, baba-s s şşifa n urgaz ur yecmit ara yis-sen, yerna cclayem-is izuranen yummen cwiṭ deg-sen » p.94

« [...] La mère de Daykha, Menoune est son prénom, est toute belle, la beauté que Dieu lui a faite est sans égale. Daykha est aussi moche que sa mère est belle. Elle n'en a hérité que ses yeux bleus, tandis qu'elle a pris de son père son gigantesque nez. Bien que le nez de son père soit gros, mais sur un homme, ça fait moins moche, surtout avec ses grosses moustache qui en camoufle une partie »

Une description détaillée est consacrée à la scène où le médecin dévoilait le nez de *Ddayxa*. Cette description est construite sur la base d'un portrait psychologique et d'une description par actions. *Ddayxa* était très surprise du résultat. Elle ne parvenait pas à croire qu'elle s'était débarrassée de son gros nez. Nous illustrons, ceci, avec le passage suivant :

« [...] Mi akken i twala iman-is, imi-s yeqqim yeldi yettaḍsa. Allen-is cereent teddunt d imetṭawen n lferḥ. Temmeyur tuki yer tṭbib tessuden-it deg leḥnak, deg unyir aḥal d abrid nettat teqqar tettales-as i wawal: "Tanmirt-ik a tṭbib! Tanemmirt-ik a tṭbib! Lemri-nni iyef trewwel seg wasmi i d-tekker

yuyal ur yettixir ara fell-as, tettallay deg-s mebla eeyyu, ad as-erqent kan ad t-id-teddem ad tesmuqel deg wudem n tin i d-yettaḍsan yur-s [...] » p.116 - 117

«[...]Lorsqu'elle s'était vue, elle est restée bouche bée et elle rigolait. Ses yeux étaient grands ouverts et pleins de larmes de joie. Elle s'est jetée, sans en être consciente, sur le médecin et l'a embrassé sur les joues et le front plusieurs fois et elle lui répétait : « Merci docteur ! Merci docteur ! Le miroir qu'elle fuyait depuis qu'elle est petite ne la quitte plus maintenant, elle le contemple sans relâche. A chaque moment, elle le prend pour regarder ce visage qui lui souriait [...] »

II.4. L'impact d'un trait physique sur la psychologie du personnage

Le grand nez de *Ddayxa* a été à la source de ses nombreux complexes. Le narrateur n'a pas hésité à développer un portrait moral et psychologique où il révélait la répulsion qu'avait *Ddayxa* pour son apparence, voire son existence. Il l'a comparée une seconde fois à un animal, cette fois-ci, au sanglier baissant toujours sa tête par terre. Ainsi *Ddayxa*, n'ose pas soulever sa tête et affronter le regard des gens envers elle. Le narrateur, dans un point de vue omniscient, dévoile les pensées intériorisées de ce personnage. Dans le passage ci-dessous, quelques fragments de ce portrait physique sont infiltrés:

« Tectaq ad terfed aqerruy-is am nettat am tlawin nniḍen, yezga dima yuder akken ad teffer lēib-is. Allen-is tettent lqaea war tawant, amzun tetteanad ilef yefkan lēehd ur yettal s igenni ma ulac ad tenger ddunit. Ddayxa teqqar deg wul-is: "Anef-as ad tenger ad teglu yis-i, wissen d acu i ixedmen yimawlan-iw n wayen ur nelhi imi d-gliy s sṣifa am ta assen akken i d-luley". Tekreh iman-is s tidet, nettat d lemri ur d-mmezgen ara acku teḥṣa d acu n wudem ara s d-yessken ma yella tettal deg-s. Tezra lbaṭata-nni yeččan meḥsub akk aqadum-is yezga din alamma d lmut anda ara d-yeqzuzer seg-s ad yefruri d ayeḅbar. D aya i tessaram i wanzaren-is » p.93-94

« Elle désirait pouvoir relever sa tête comme toutes les autres femmes, elle était toujours tête baissée pour cacher son défaut. Ses yeux dévoraient le sol sans se rassasier, comme si elle imitait le sanglier qui avait fait serment de ne jamais regarder le ciel de peur que monde ne touche à sa fin. Daykha se disait intérieurement : « Que le monde s'écroule et m'emmène avec lui. Qu'ont ils fait mes parents pour avoir été chatiés d'un visage pareil le jour de ma naissance ». Elle se haïssait réellement. Elle ne s'entend pas du tout avec le miroir car elle sait quel visage il va lui dévoiler si elle se met à le regarder. Elle est consciente de cette pomme de terre qui a envahi son visage, à tout jamais jusqu'à sa mort où il sera réduit en poussière. C'est tout ce qu'elle souhaitait à son nez ».

A travers un long passage descriptif, fusionnant le portrait psychologique et biographique, le narrateur met l'accent sur l'humiliation de *Ddayxa* par ses camarades de l'école. Sa mère, était, aussi, affligée par la situation de sa fille. Elle avait pu lui procurer toute l'affection et la tendresse ainsi que tous les moyens financiers qu'elle voulait avoir.

Cependant, elle n'avait pas pu lui assurer le changement de son apparence. *Ddayxa* avait reçu une bonne éducation, elle était exemplaire dans son comportement et ses études. Elle a réussi à devenir enseignante de langue française, au collège.

Le grand nez de *Ddayxa*, rappelons-le, est évoqué tout au long du texte. Une description dichotomique est insérée sans cesse dans ce texte. Autrement dit, à chaque fois qu'un portrait psychologique traduisant un état d'esprit enthousiaste de *Ddayxa*, le narrateur le fait suivre immédiatement d'un autre reflétant son moral abattu, par la présence de son nez lui rappelant, sans cesse, sa laideur.

La première dichotomie est introduite lorsque *Ddayxa* était devenue une jeune fille. Le narrateur lui consacra un portrait moral appréciatif lors de ses études universitaires. Mais, il revient, tout de même, comme à son accoutumée, sur le nez de *Ddayxa*, lui créant perpétuellement des malaises entre ses amis. Son complexe l'avait, toujours, mise à l'écart. Nous choisissons le passage suivant où nous illustrons ce manque constamment ressenti par *Ddayxa* :

« Kra kkan n yiseggasen deg tesdawit ur d-temmuger ula d ugur amectūh deg leqraya-s acku Ddayxa d taqcict timegzi, yefka-as Rebbi yiwen n uqerruy fessus nezzeh. Tigzi-ines d timezgit, urġin fell-as iædda uzaylal, ġur-s tirit yelhan thegga i yal asteqsi. Ugur ameqqran i d-temmuger d tamuyli n tmetti s umata d tin n yinelmaden n tesdawit wukkud teqqar. Izri-nsen amzun yettwali kanyiwen n ugman n tfekka n Ddayxa: anzaren-ines. Iħricen-nniġen ur asen-neċċuren ara tiġ, ad as-tiniġ dergen yef wallen-nsen. D anect-a akk i tt-yerran terra-d zzerb yef yiman-is. » p.96

« Toutes les années qu'elle avait passé à l'université, elle n'avait rencontré le moindre problème dans ses études car Daykha est une fille intelligente, Dieu lui a fait don d'une rapidité d'assimilation remarquable. Sa compréhension est constante, elle n'a jamais eu de moment d'inattention. Elle avait réponse à tout. Le plus grand souci qu'elle avait rencontré était lié au regard de la société de manière générale et de ses camarades de l'université avec qui elle étudiait. Leur regard se posait uniquement sur une seule partie du corps de Daykha : son nez. Les autres parties n'étaient pas assez bien pour eux, comme s'ils leurs étaient invisibles. C'est ce qui la amené à devenir recluse ».

Pour ce qui est de la seconde dichotomie, elle est insérée au moment où *Ddayxa* avait connu une expérience émotionnelle. C'est ainsi qu'un portrait psychologique a été dressé de nouveau pour *Ddayxa*. Le narrateur y révèle l'influence de l'apparition de *Muħend Akli* dans sa vie. Cette fois-ci, le portrait est optimiste, contrairement aux précédents car *Muħend Akli* avait su faire naître en elle un éclatant engendré un changement vers une vie

pleined'enthousiasme. *Ddayxa* est devenue joyeuse et optimiste. Le narrateur s'est concentré sur le nouvel état de *Ddayxa*. Elle découvrait des sentiments qu'elle n'avait jamais connus. Néanmoins, ce portrait psychologique appréciatif de *Ddayxa* ne durera pas longtemps puisqu'il laissera place à un autre portrait psychologique dépréciatif exprimant le désarroi et le malheur imprégnant l'existence de *Ddayxa*. Le retour à cet état est causé, bien entendu, par la présence de son grand nez qu'elle ne parvenait pas à oublier. Cette fois encore, il menace son amour pour *Muħend Akli*. Réellement, elle se préoccupait des pensées de son bien-aimé envers son nez. Les déceptions et les soucis encerclaient encore ses pensées.

« Yeqqim ad as-d-yessmektay amek iga wudem-is, d acu-tt tyawsa-nni i yettfen talemast. Imiren kan ad tuyal yer yir axemmem, win i as-yettarran ddunit-is akk d taberkant [...] teqqar deg wul-is: « wissen amek iyi-ttwali Wakli ? [...] » p.100

« Il est resté à lui rappeler son visage, cette chose qui occupait son centre. Sur le champ, elle replonge dans dans ses mauvaises pensées, celles qui lui assombrissent son existence. [...] Elle se disait au fond d'elle : « Comment Akli me voit ? »

La troisième dichotomie est réservée au moment de la demande de *Ddayxa* en mariage. Le narrateur exploite, dans ce moment de l'histoire, une fusion de portrait psychologique et physique consacrés à *Ddayxa*. Lors de sa rencontre avec *Muħend Akli*, ce dernier lui avait fait sa demande en mariage. Le narrateur s'est basé, essentiellement, sur la description de l'état d'étonnement et de joie de *Ddayxa*, en se focalisant sur l'expression de son visage, ses larmes ainsi que ses courtes actions. Nous introduisons, à cet effet, l'extrait suivant :

« Akli ihedder nettat teldi deg yimi-s d warquqen-is izegzawen. Ur tezmir ara ad teffer lferh i d-yettdeggir wudem-is. Imettawen n tnufli sserħen-d d tiregwa yef leħnak-is ixuxiyen. Deg yimir-nni tettu akk anzaren-is. Mi tesla s yimezzuyen-is i wulyu-a n tayri temmeyyef Wakli tekker tessuden-it deg yimi, deg wanzaren, deg unyir, ur teħħi aħric n wudem-is. D ta i d tiririt-is i Wakli mi as-yessuter ad tuyal d tameħħut-is. » pp.109-110

« Akli parlait, elle avait la bouche et ses yeux bleus grands ouverts. Elle ne pouvait cacher la joie que son visage dégageait. Les larmes de joie coulaient à flot sur ses joues roses. A ce moment-là, elle avait complètement oublié son nez. Lorsqu'elle avait entendu de ses propres oreilles l'appel de l'amour, elle s'est jetée sur Akli pour l'embrasser sur la bouche, sur le nez, sur le front, elle n'a laissé passer aucune partie de son visage. C'était sa réponse à Akli lorsqu'il lui avait demandé de devenir son épouse »

La quatrième dichotomie survient lors de la description de *Ddayxa* après avoir entendu la demande d'Akli en mariage. Dans le portrait psychologique précédant réalisé pour *Ddayxa*, l'auteur met l'accent sur la joie qu'éprouve chaque fille, suite à la demande en mariage de son

bien-aimé. Ce sentiment fut pleinement vécu par *Ddayxa*. Cependant, l'omniprésence de son nez, ne lui avait pas permis de savourer totalement ce moment et de profiter de cette joie. Le narrateur extériorise à nouveau les pensées de *Ddayxa* qui se demandait comment cet horrible nez n'avait pas réussi à faire fuir *Muħend Akli* ? Comment les gens allaient réagir à la nouvelle de leur futur mariage ? Plusieurs questionnements ont traversé l'esprit de *Ddayxa*. Tout le monde s'était étonné de son union avec *Muħend Akli*. Cela fut le cas, d'ailleurs, de sa mère *Nna Mennun*. Nous illustrons cela avec le passage suivant :

« Deg ubrid mi tetteḍdu ad tuḡal s axxam ur tefhim ara akk d acu akka i yeḍran yid-s, kecmen-tt-id sin wafriyen d inemgalen: tanuflī d tfuḡalt. Tanuflī i d-yedlan fell-as d tin i ttħulfunt merra teq̄cicin i d-xeḍben wid i tent-iħemmlen. Ma d tafuḡalt terra-tt am waken d kra i tt-yeskuffuren. Iḍaḡ nnefs-is, lferħ-nni i d-yemmargen fell-as isfeḍ-it leħzen-nni i tt-yettafaren am tili seg wasmi i tfaq s wanzaren-is amek i gan. Ar tura tettewħhem amek akka i tt-yeq̄bel Wakli ad tuḡal d tametteḡut-is alamma d lmut. Ḥef waya i qqaren tayri d taderḡalt, iq̄mec Rebbi allenḡef kra n urbae, Akli yedda-d garasen. Medden ssarwalen-ten wanzaren-iw natta amzun d tamemart n wuzzal i d-ijebbed ddkir. Ula d inaragen d yicenga n twacult-is ur ttammen ara s tyuga ur iq̄ebbel laeḡel ad temlil. Ad as-inin mebla ccek d iħeckulen i as-tessečč mm wanzaren i Wakli akken ad tt-yay tesderḡel-it yis-sen almi yuḡal ur yettwali ara udem-ihin n ṣṣifa tawellahit" (...) » p.110

« Dans la rue, lorsqu'elle marchait pour rentrer chez elle, elle n'arrivait pas à saisir ce qui lui arrivait, elle était envahie par des sentiments paradoxaux : l'euphorie et ; l'euphorie qu'elle expérimentait est ressentie par toute jeune fille qui recevait la demande de celui dont elle était amoureuse.c'est comme si quelque chose l'oppressait. Elle n'arrivait plus à respirer, la joie qui s'est déversée sur elle a été effacée par la tristesse qui la suivait comme son ombre depuis qu'elle avait pris conscience de la forme qu'avait son nez. Jusqu'à présent, elle est étonnée qu'Akli ait accepté qu'elle soit son épouse jusqu'à ce que la mort les sépare. C'est pour ça qu'on dit que l'amour est aveugle, Dieu ferme les yeux de certaines personnes, Akli en fait partie. Mon nez fait fuir les gens mais lui on dirait qu'il est comme un bout de fer que j'attire comme un élément. Même les voisins et les ennemis de sa famille ne croiront pas à ce couple que l'esprit n'arrive pas à admettre. Ils diront sûrement que la fille au gros nez a ensorcelé Akli pour qu'il l'épouse. Elle a rendu son image monstrueuse, invisible à ses yeux »

Le portrait moral et psychologique de *Ddayxa* est prolongé, aussi, quand le narrateur s'est étalé sur l'état d'âme de *Ddayxa*, emprisonnée par ce complexe ayant été engendré par son grand nez. Un long passage descriptif révèle qu'elle n'était pas en mesure de se réjouir de sa demande en mariage car son nez était toujours présent, et cette fois-ci, pour *Muħend Akli* aussi. *Ddayxa* estime que son complexe est d'une grande ampleur. Autrefois, elle faisait face à ce désarroi, seule. Désormais, elle doit le partager avec son mari, ce qui constituait pour elle, un lourd fardeau à emporter. Elle refusait d'être une femme laide pour *Akli*. Elle avait juré de

trouver une solution pour l'arracher. Elle opte, par conséquent, pour une chirurgie esthétique qu'elle avait décidée de faire secrètement, à l'insu de sa mère et d'*Akli*. Nous avons choisi d'inclure un extrait de ce portrait moral et psychologique :

« Lferh n Ddayxa yekka ayen itekk yifettiwej mi ara t-id-issusef uqejmur ireqen deg lkanun mi ara t-ismenteg walebæad. Ayilif-nni i tt-yennumen ibren-d yur-s tikkelt-a yegla-d s wafud yessehzanen idurar, dya kra itekk was nettat teqber, tdaq amzun d kra ney kra i as-iwehlen deg ugerjum-is, ur işubb ur yuli. [...] Ddayxa tga am tsureft n ulugen, ad tebđutudert-is d Wakli, maca d acu ara s-tefk? D acu ara d-yaf deg-s? Ala anzaren. Ad yezweğ mačči d tmettut, ad yezwej d wanzaren [...] Aybel-is deg tidet d Akli ugar n wanzaren-is. Tebya ad tt-id-yaf akken i tettargu iman-is tella, deg wudem mačči d tacriht-nni n uksum yeččan akk aqadum-is maca kra n tanzarin yeqmumsen yeddän akken i ilaq d yigman-nniden [...] »pp.111-112

« La joie de Daykha a duré le temps que dure l'étincelle qui est crachée par la bûche brulante dans le kanoun lorsqu'une personne l'attise. Ces soucis auxquels elle est accoutumée sont revenus cette fois-ci, chargés d'une force pouvant attrister des montagnes. Aussi, toute la journée était-elle suffoquée, oppressée comme si une chose était coincée dans sa gorge, qu'elle n'est ni remontée, ni descendue [...] Daykha est comme l'exception à la règle, elle va commencer sa vie avec Wakli mais que va-t-elle lui offrir ? Que trouvera-t-il en elle ? Que du nez. Il n'épousera pas une femme mais un nez [...] Son souci est davantage Akli que son nez. Elle voulait qu'il la voit comme elle rêvait qu'elle était, qu'il voit son visage et non seulement ce morceau de viande qui a envahi tout son visage mais plutôt un petit nez qui serait en harmonie avec le reste de ses traits [...] ».

A l'hôpital, le narrateur raconte en décrivant l'état psychologique de *Ddayxa* avant et après son opération chirurgicale. Elle avait hâte de découvrir les résultats de sa chirurgie. Pour la première fois de toute son existence, elle voulait contempler son nez dans un miroir et découvrir la nouvelle *Ddayxa* qui allait se venger des railleries des filles et de toute personne fixant son nez.

« Mi d-tuki tettu akk iman-is anda tella, tuyal tferrez timsal cwit cwit almi d-temmekta d acu i tt-id-yewwin yer din. Yer lemri yedlen lhid i tt-id-iqublen twala iman-is, maca ayen akken i tebya ad t-tzer yeffer s ubeħnuq amellal i d-yezzin yef wudem-is d uqerruy-is. Laemer i țhar ad twali anzaren-is am wassen maca tugad yiwet n tugdi ur tefhim ara akk. Akken yebyu yili lhal d ayen, tekkes ayilif acku teħsa teğga yer deffir kra seg timmad-is. Tlul-d Ddayxa tamaynut. Ddayxa ara yebun tura tullas-nniđen ney ad ten-tif mađi, tfukk Ddayxa-nni yettarran iman-is yer țterf, tin ur nesei nnuba sdat n tteryulat n tlawin, tin yettyimin d taneggarut alamma æddant akk tiyađ. Ma d tura lqedd-is ad yezdi, tamuylis yer wallen n win ney tin ara d-yetiillen yur-s, tfukk tura tudra n wallen, d ayen. » p.115

« Lorsqu'elle s'est réveillée, elle avait oublié où elle était, puis elle s'est mise à se rappeler des choses peu à peu jusqu'à se souvenir de ce qui l'avait amenée jusque-là. Elle s'est vue dans le miroir qui était sur le mur d'en face, mais ce qu'elle voulait voir était caché par un tissu blanc qui entourait son visage et sa tête. Elle n'avait jamais eu aussi hâte de voir son nez comme

aujourd'hui mais elle était envahie d'une peur qu'elle ne comprenait pas. Peu importe ce qu'il y a, c'est déjà fait, elle ne se faisait plus de soucis car elle était consciente qu'elle avait laissé derrière elle une partie d'elle. Une nouvelle Daykha est née. Une Daykha qui ressemble aux autres jeunes filles ou qui va carrément les surpasser. Fini le temp de la Daykha qui s'isolait, qui n'arrivait pas à avoir place parmi les vilaines femmes, qui restait dernière pour laisser passer toutes les autres femmes. Maintenant, elle s'est redressée, elle regarde droit les yeux celui ou celle qui la regarde. Le temps où son regard était baissé est révolu, c'est fini ».

Suite à l'opération chirurgicale, le narrateur met l'accent sur l'état d'esprit de *Ddayxa*. Son nouveau nez lui a permis de retrouver confiance en elle. Elle était, désormais, plus sûre d'elle-même. Son nez, cette fois-ci, jouait en sa faveur. Elle s'en servait comme son outil de vengeance contre toutes les familles l'ayant blessé le jour de ses fiançailles. Le narrateur, dans l'extrait suivant, révèle l'influence positive du nez de *Ddayxa* sur sa psychologie :

« Ma d tura a wi d-yerren ussan-nni n tteeyin d tlawin-nni akk i d-yusan zaema ad as-srebħent tislit i Nna Tawes. Tettwali iman-is gar-aset amzun d tageldunt s tanzarin yeqqmumsen, nutenti seg tismin udrent mađi i tađucttrin-nsent. S tanzarrin-a timelħanin i terra ttar deg zzman i tt-icemten deg řřura-s ačal d aseggas. Teggul ur teħnit, d ayen d-treggem i txeddem [...] » p.118

« A présent, si seulement les beaux jours de ses fiançailles pouvaient revenir ainsi que les femmes qui venaient semblant féliciter Nna Taous pour sa belle fille. Ddaikha se voyait comme une princesse parmi elles avec son tout petit nez. Elles, par jalousie, baissaient leur regard. C'est par ce beau nez qu'elle s'était vengée du temps qui avait amoché sa figure pendant plusieurs années. Elle s'était jurée de le faire et elle l'a fait. »

Le narrateur s'est focalisé sur la description détaillée du jour de la fête, en illustrant les différentes traditions et pratiques s'exerçant ce jour-là. L'histoire de cette nouvelle se termine avec une chute inattendue. La description se porte, cette fois-ci, sur *Akli* et non pas sur *Ddayxa*. *Akli* recule tout stupéfié après avoir découvert le visage de *Ddayxa*. Il ne voulait plus s'approcher d'elle car elle ne ressemblait plus à la fille qu'il avait connue et qu'il aimait, *Ddayxa* avec son « nez de pomme de terre » ; « mm anzaren n lbađađa ». *Akli* quitte *Ddayxa* le jour de sa fête et n'est plus retourné chez lui depuis. Un an plus tard, on apprend qu'il réside au Canada. Au final, le nouveau nez de *Ddayxa* lui avait causé plus de malheurs que son nez de « pomme de terre ».

Cette tentative d'analyse du texte *Ddayxa* montre l'ampleur d'un seul trait de l'apparence physique dans la constitution de la psychologie du personnage. Certes, dans la nouvelle, c'est la psychologie du personnage qui est le plus développée en comparaison aux autres types de description, elle est travaillée à la manière du romanesque.

Chapitre VIII

Investissement dans le portrait psychologique

Dans la caractérisation du personnage, la dimension psychologique des protagonistes est prise en charge à des degrés variables, allant d'une représentation superficielle vers une construction plus ou moins développée. A cet effet, nous exposons les divers portraits livrés pour les personnages de *tullisin* de ce corpus. Nous y enregistrons deux tendances : des textes dont le portrait psychologique n'est attribué que pour le personnage principal. C'est le cas, d'ailleurs, de la plupart des *tullisin*. D'autres textes proposent, plutôt, une représentation de la psychologie de plusieurs personnages, à l'image de « Ul d tasa » de Kamal Bouamara. Les textes « Tirgara » et « Taqsit n Eziz d Ezizu » révèlent, de manière indéniable, l'investissement de l'auteur dans la construction de la dimension psychologique du personnage

I. Portrait psychologique pour plusieurs personnages dans un texte

Le narrateur dans le texte « Ul d tasa » met en scène trois personnages principaux, articulant d'une manière apparente deux histoires. En fait, la narration de l'histoire s'est faite d'une manière simultanée, d'une part est racontée l'histoire de Berber, d'autre part, celle de sa fille Mira et de son bien-aimé.

I.1. Berber : le nationaliste

Commençons par Berber, cet homme ayant pris le chemin de l'exil afin de subvenir à sa famille. Dès son arrivée en France, il s'est inscrit au cours du soir. Il s'est rendu compte de la valeur du savoir dans la vie des individus. Berber devient un militant du PPA. L'esprit nationaliste a dominé les pensées et les sentiments de Berber. Sa devise était la construction d'un Etat fondé sur la fraternité, ayant pour objectif la guerre en vue de l'indépendance. Mais Berber s'est rendu compte, bien tardivement, que ses ambitions et celles de ses amis n'étaient pas en phase puisque ces derniers visaient, plutôt, la gouvernance du pays. Dans les deux passages ci-dessous, nous exposons un bref portrait psychologique de Berber.

Le narrateur vise à représenter l'un des caractères de *Berber* consistant en sa prédisposition à se sacrifier pour sa famille et son pays. Il était le seul homme parmi les aînés qui restaient au village. Il travaillait péniblement, comme tous les villageois de son époque, pour une rente insignifiante qui n'assurait pas la survie des familles kabyles. Toutes les terres cultivables sont extraites, de gré ou de force, par le colonisateur français. Dans l'extrait

suivant, le narrateur montre le statut de *Berber* comme cultivateur, déterminé, quitte à travailler comme un *axemmas*¹.

« yef wakken i yuḡal d amaṭṭaf: yettaṭṭaf-d s uzgen ayla n medden; tikkwal day ixeddem d axemmas, i wakken ad iqaḍeε tiram-is» p.27
 « comme il est devenu « un fellah » qui prend en charge la moitié de la propriété des gens. Parfois, il travaille comme un *akhemmas* pour qu'il puisse subvenir à ses besoins »

Le sacrifice de *Berber* est allé au-delà d'être un «Axemmas». En effet, cette pénible situation socio-économique de la région, avait poussé *Berber* à partir en France, une issue que plusieurs villageois ont choisie pour s'en sortir de leur misère. C'est en France que *Berber* a appris à lire et à écrire. Une nouvelle détermination est née en lui. Il voulait se construire pour défendre et libérer son pays. Il est parvenu à devenir un militant du PPA. C'est à partir de ce moment que le narrateur s'est concentré sur la reproduction des pensées de *Berber* traduisant ainsi la dimension psychologique d'un immigré. Lors de son retour au village, le narrateur lui réserve un long passage où il dépeint la sensation de tout immigré qui rentrait chez lui. Ils essayaient de fuir leur réalité, celle d'avoir sacrifié leur jeunesse, voire leur vie et leur santé pour le bonheur d'un pays étranger.

« Iheyya-d iman-is, yeččur-d ibalizen, yuḡ-d akustim d tfakult, yerza-d. Asmi d-yelheq yer Tizi, iḥulfa s wayen i ḥulfan yeyriben i t-id-yezwaren. Yeskaddeb akken skadben iwakken ad sqenεen ney ad asen-rren awal ziden i widen i ten-id-yesteqsan yef walag d umemmi. Yeḥsa d acu i teswa "Faffa", d acu i tettawi d wamek i ten-id-tettarra. Tettawi ilmezyen s tezmert-nsen, tettarra-ten-id d iwesranen yecban iqerman ixujen. Yeḥsa dayen amek reggun wiyid seg laḡ n kra-nniḍen, amek tetten tidi n yemdanen yerran wiyid d aklan, amek ttrebbin iεebbaḍ seg wayen i d-ḥellan wiyid s tfucal n yiyallen-nsen. Mi t-yewwet ḥedrey, mi yeggul umney! Kecmen-d s yiyil, řzan-aḡ tirzi ubuqal; wwten-aḡ, zwin-aḡ, sluzen-aḡ, ḥeyyfen-aḡ ...» p. 31-32
 « Il s'est préparé et a rempli ses valises. Il a acheté un costume et il est venu. Lorsqu'il est arrivé à Tizi, il a eu le même sentiment que les immigrés qui l'avaient précédé. Il a menti comme ses prédécesseurs pour convaincre ou pour répondre gentilement à ceux qui leur demandent des nouvelles. Il sait ce que vaut « Faffa », ce dont elle s'accapare et dans quel état elle les rend. Elle s'accapre de jeunes en bonne santé, et elle les rend vieux tels des bouts ; Il sait aussi comme certains s'enrichissent sur le dos des autres, comment ils profitent de la sueur des autres qu'ils exploitent en esclaves, comment ils tirent bénéfice de ce que d'autres ont récolté par leur dur travail. IIS nous ont envahi par la force, ils nous ont brisé comme on brise un pot. Ils nous ont frappés, secoués, affamés, ils nous ont rendu misérables ...».

Un autre caractère de *Berber* est mis en relief par le narrateur. Il était un farouche nationaliste. En effet, le nationalisme prend de l'ampleur dans les sentiments et les pensées de *Berber*. Néanmoins, il se retrouve confronté à deux réalités. D'une part, il y a son amour pour

¹ Un « Axemmas » traduit le statut social d'une personne dans la société kabyle. Cette personne travaille chez ceux qui ont des terres, contre une rente très minime, voire insignifiante. Le terme est dérivé du chiffre cinq en kabyle, « xemsa », qui reflète soit cinq francs, soit, la personne prenant le cinquième de la récolte. (1/5)

son pays et la nécessité d'œuvrer à sa libération, d'autre part, il y a la nécessité d'aller en France vu la chance de pouvoir y trouver du travail. Ce dilemme dans lequel est noyé *Berber* est mis en relief à maintes reprises dans le texte. Outre le nationalisme de *Berber*, le narrateur dévoile un autre caractère de lui. Ce dernier s'est rendu compte de sa berbèrité. Autrement dit, au-delà de sa lutte pour l'indépendance de son pays, *Berber* a découvert en lui, un autre besoin, celui de l'affirmation de son identité berbère. Cependant, *Berber* s'est rendu compte tardivement qu'au moment où il était emporté par son esprit nationaliste, les autres militants avaient d'autres visions et ambitions. Ils visaient, plutôt la gouvernance du pays.

« Asmi i yebleæ armi d iri deg tyelnazrit, i d-yuki d yiman-is. Iwala ney yesla s "watmaten" kkan di ssuq n "watmaten"; iwala yebða ugraw yef sin n leşfuf. Yettwali: weræad ffyen imezwura, yettheyyi-d iman-is ssef n ufella; gren tamurt deg uqaleb ajdid, fkan-as isem ajdid ...» p.44

« Ce n'est qu'une fois qu'il était complètement happé par le nationalisme qu'il a fini par ouvrir les yeux. Il a vu ou a entendu que les « frères » ont abondonné leur frère. Il a vu que le groupe s'était divisé en deux rangs. Il a constaté que les premiers envahisseurs n'étaient pas encore partis que le premier rang s'est déjà préparé, qu'il a préparé le pays à un niveau moule, avec un nouveau om.... »

I.2. Mira et Bussaéd: un amour sacrifié

Pour ce qui est de Mira, la fille de *Berber*, le narrateur s'est focalisé dans sa présentation sur le fait qu'elle est unique. D'une part, elle est l'unique fille de sa famille : «*Nettat tlul-d d tinilbit, d taweħdanit; ala nettat ay sean imawlan-is, terwa ayefki n yemma-s ezizet.* » p.35 D'autre part, elle est aussi l'unique fille à avoir fréquenté l'école française : «*Mira d taqcict tamezwarut i yeqqaren di llakul, lakul i ldin irumyen.* » p.32

Le portrait de *Mira* se développe dans le texte avec l'introduction du personnage *Boussaéd*, cet ardent poète travaillant dans les champs des Français. Une histoire d'amour donne ses prémices entre ces jeunes personnages. Leur amour renvoie à « UI », dans le titre « UI d tasa ». Dans le portrait psychologique consacré à Mira, le narrateur s'est focalisé essentiellement sur l'extériorisation de ses pensées et de ses sentiments. Le passage ci-dessous est l'un des passages traduisant les sensations de Mira n'ayant pas revu *Boussaéd* depuis le retour de son père de France.

«*Thulfa tetten-tt yiđudan-is, ttekwiwiđen: aħal aya ur as-d-tuni. Ixuş-itt Busseəd, ddeqs mačči drus. Yeyli-d usigna yef yizri-s; tettmekti-d ussan-nni ideg tufa talwit* » p.36

« Elle a senti que ses doigts la grattaient, la chatouillaient ; Boussaad lui manque, beaucoup même. Tou était sombre à ses yeux. Elle se rappelait de l'époque où elle avait connu la paix ».

Dans un autre extrait, le narrateur dépeint la psychologie déprimée de *Mira*, engendrée par une absence sans retour de *Bussaed*. Ce dernier fut engagé dans la guerre de libération. Il rejoint le maquis et meurt au champ de l'honneur.

«Mira ijaf leemer-is; yexneq-itt jjiq; tectaq wi ezizen akken fell-as. Teccedha ad tzer win yef tuyes. Yečča-d tasa-s unezgum_ i as-yeqqen d ayilif; ur tt-tewwi ara ddunit ideg tella. Tenneqlab tegnit fell-as; ur tettferriř ara ass yef yiđ; ur tettħussu ara melmi i d-tefrari tafat. Ur tettaf ara tebnen i tgella; aman deg yimi-s tectuq-iten. Qqlent tewwura n yigenni. Ddunit i yezzayen ya, ikemmel-as weeziz-ines. Tuyal d taessast am yiđ am uzal; tetteassa ansa ara d-yejbu. Tegguni, ulac-it. Testeqsa medden, maca yiwen ur t-iwala. Igenni yef tmurt yebeed; lqaea ur t-tessin ara. Tečča-t teřgi akken d ameřyan. Deg uzal, tella lemwansa, ur tettħulfu ara s teryi n wul d tasa; settawen-as medden ayilif-is, s wid-nsen. Maca, mi ara tt-yettef wusu d tallest deg yiđ, tettħasab s waktiyen-is ieeddan. Tettmekti-d ayen yeđran, yelha ney dir-it» p.46

«Mira, les cris l'étouffent. Son bien aimé lui manque. Elle désire voir celui qu'elle n'a plus espoir de revoir. Son cœur est rongé par les soucis qui est un devenu un problème. La situation s'est bouleversée pour elle, elle ne distingue plus le jour de la nuit. Elle ne sent pas quand le jour se lève. Elle n'a plus le goût de manger ni de boire. Les portes du ciel sont fermées. La vie est devenue un fardeau depuis l'absence de son être cher. Elle fait le guet de jour comme de nuit, elle attend sa venue. Elle attend mais il ne vient pas. Elle a interrogé tout le monde mais personne ne l'a vu. La distance entre ciel et terre est immense, la terre ne le connaît pas. La forêt l'a englouti alors qu'il est encore jeune. Dans la journée, il y a de la compagnie, elle ne ressent la peine de son cœur. Elle oublie malheur lorsqu'elle écoute celui des autres. Mais une fois au lit dans l'obscurité de la nuit, les souvenirs la hantent. Elle se souvient de ce qui s'est passé, bon ou mauvais »

Concernant *Bussaed*, lui aussi, jouit d'une considération particulière de la part du narrateur. Ce dernier lui a réservé un portrait moral et psychologique dévoilant les trois états le caractérisant. Le premier est celui d'un amoureux, un jeune comme tous ceux de son temps, partageant une histoire d'amour avec *Mira*. Le narrateur, dans ce passage, introduit des éléments sur le portrait physique du personnage. *Boussaed* bégayait et rougissait quand il parlait :

«ħlawet tayect-ines ayen din, yettizwiř wudem-is deg leħnak-nni i t-id-yeznuzun yal tikkelt. Tezra yetteettir deg wawal, tyil yesfeynun ney yesqewqiw, acku ačal aya ur as-tesli yemmeslay. » p.34-35
«Sa voix est très douce. Ses joues qui rougissaient la trahissaient à chaque fois. Elle sait qu'il a des difficultés à parler. Elle pensait qu'il nasillait ou qu'il bégayait car elle ne l'avait pas entendu parler depuis longtemps »

Le second état est relatif à celui du poète maudit par les aînés de son village, mais très estimé par ses pairs. Le narrateur, dans sa description de *Bussaed*, fait appel à une succession de substantifs à travers lesquels il le qualifie :

«Ÿas kerhen-t iwessaren, acku yeffey i "Ubrid" (Abrid-nsen!) imeřyanen ħemmlen-t mačči d kra; yessedhaw-iten s yisefra. Aqerruy-is yefla, d tala ur nettyar, mi ara d-yemmir s yisefra ur yettemgirid ara mađi, ur ieerreq ur

yesmeəriq; ur d-yetteawad ara day i win d-yenna ya. ʎur yimɣaren, Busseəd d afraṣ, d yir netta, d abeləarriw, d amcum ur ndue Rebbi d yimawlan; leez-is rqiḡ, am win n wuccen. » p.35

« Bien que les aînés ne l'apprécient pas car il n'emprunte pas le bon chemin (leur chemin !), les plus jeunes l'aiment énormément. Il les amuse avec des poèmes. Sa tête est bien remplie, c'est une fontaine qui ne sèche jamais. Lorsqu'il déverse ses poèmes, il ne se trompe et ne fait jamais semblant. Il ne répète jamais un poème qu'il a déjà dit. Pour les plus vieux, Boussaad est une ordure, un mauvais garçon, un homme à scandales, un vilain qui désobéit à Dieu et aux parents, il n'a pas de fierté comme un loup ».

Le troisième état renvoie à celui de nationaliste. Boussaəd était un brave homme qui avait défié la mort. Il était prêt à se sacrifier pour la liberté de son pays. D'ailleurs, il mourra au champ de bataille. A cet effet, nous illustrons avec l'extrait suivant :

« Bussaəd yerra tiɣri i widen i tt-id-yegren. Iluea-d wayla, yenna, d umatu: aql-in! (...)Teḡdra did-s am win i wumi kksen ddunit, iɣuḡad tt-id-yerr s ubeckid, mačči s yiseflan. Yeffeyɣer umennyuɣ, yebna ɣef lmut-is i yettawi gar wallen-is; ur tt-yugad ara; yemmut ya; tenɣa-t tayri, yenɣa-t laz, fad, lhif, asemmiḡ. » p.46

«Boussaad répond à ceux qui ont fait appel. Sa terre (son pays?) l'appelait, il y a répondu de suite: j'arrive! (...)Il était comme celui à qui ont avait ôté le monde (la vie?), il est parti le récupérer par le fusil, non par des sacrifices. Il est sorti combattre, il s'attendait à sa mort qu'il trainait comme son ombre. Il n'avait pas peur de mourir, il était déjà mort; tué par l'amour, la faim, la soif, la misère et le froid»

Dans ce texte, le narrateur ne s'est pas focalisé uniquement sur un seul personnage mais plutôt sur trois. Il définit leur caractère et dévoile leurs pensées et leurs sentiments.

II. Tullist fondée sur la psychologie d'un personnage

La psychologie de *Əziz* fait l'objet de tout le texte « Taqsiṭ n Əziz d Əzizu ». La dimension psychologique affectée à ce protagoniste est travaillée en profondeur, donnant l'impression de lui accorder une vie. Le portrait moral est considéré par Michel Erman comme « *un bon indicateur pour mesurer le degré de changement affectant un personnage* »². Ces divers portraits psychologiques livrés de *Əziz* se caractérisent par un aller-retour entre deux situations caractérisant ce personnage. L'une, toujours positive, dépeint le personnage dans le meilleur de ses états. Quant à la seconde situation, elle est plutôt négative. Elle représente l'état affaibli et anéanti de *Σziz*. En effet, Le narrateur établit, sans cesse, des portraits moraux et psychologiques où il décrit l'état de *Əziz* dans différentes situations. Ces situations sont toujours opposées : la première est relative à l'état de ce protagoniste avant de connaître *Əzuzu* puis après l'avoir rencontrée à *Tala n zzan*. La seconde concerne son état

²ERMAN Michel, Op.cit., p.63.

avant d'avoir pris *Ɛzuzu* pour épouse, ensuite, après leur mariage. Quant à la troisième, elle renvoie à l'état de *Ɛziz* qui se trouvait aux côtés de sa femme -*Ɛzuzu*, avant qu'il ne parte au travail avec ses frères, et son état après son éloignement de sa bien-aimée. Concernant la quatrième situation, elle consiste à décrire un seul état de *Ɛziz* qui se trouvait malade même avec la présence de *Ɛzuzu* et ce, jusqu'à ce qu'il perde sa vie.

II.1. Une brève biographie introduisant le portrait psychologique

Dès que le narrateur a intégré le personnage de *Ɛziz* dans le texte, il lui a dressé un court portrait biographique dans lequel il définit son âge, son statut dans sa famille, ainsi que son travail pénible d'agriculteur dans les terres des colons. Le narrateur insère, ensuite, quelques traits caractérisant son apparence physique. Sachant que l'apparence physique de *Ɛziz* n'est pas assez développée, elle se présente sous formes de bribes infiltrées, généralement, dans le portrait moral ou psychologique. Le narrateur décrit le corps de *Ɛziz* en fonction de son état de santé et de son état d'esprit. Dans le passage ci-dessous, il le dépeint dans le meilleur de ses états : tout puissant, courageux et sage.

«Amazuz gar 7 n watma-s, Ɛziz, Ƴas akken d anubi, ur yeslik ara; ur yuksan ara: ixeddem am netta am watma-s imeqqrannen, yettafar-iten ansa byun kken. D imaflasen, am netta am watma-s, Ɛziz d axeddam n wass, n teryalt d usurdi ma yufa-ten Ƴer At wakal ameqran, Ƴer Urumi ilan rray n tjumlah n zik, deg udrar, yerna akal n tƳezza d yizuyar, akken ma llan (...) Am yilmezƳyen n yimiren, Ɛziz, seg wasmi i d-yemyi Ƴer wakal n tmurt d tameƳwant deg tbeltiƳ n umezƳuy-is ur tekkis, d tacacit Ƴef yixef-is ur tt-yegliz. Yekker-d kan yegla-d s tafat deg wallen-is, tazmert deg wafud-is, dƳa yefka-as-d bab-is ayen swayes ara iqabel ddunit d tnmert s wudem, s lqed, mačči s lekni d wannuz. Yefka-as-d bab n yigenwan d leqwiƳan i as-d-yefka d afud, d isey, d tƳbia d ssmayem, rnan imawlan-is slemden-as nnif d lƳerma.» pp. 86-87

II.2. Une représentation des états en dualité

II.2.1. *Ɛziz* avant et après sa rencontre avec *Ɛzuzu* à *tala n zzan*

Le portrait de *Ɛziz* se construit en progressant dans la narration. D'ailleurs, le narrateur se concentre sur le changement d'état de *Ɛziz* après sa rencontre avec *Ɛzuzu* à *Tala n zzan*. La confrontation ayant eu lieu entre eux a donné naissance à une histoire d'amour. Une rencontre ayant engendré un véritable changement dans la vie de *Ɛziz*, qui était perceptible par tous les gens de son entourage. Le narrateur, dans sa description, fait recours à des expressions imagées qui traduisent le retournement de situations dans lesquelles se trouvait *Ɛziz*. Il était un brave homme, toujours en bonne santé, etc. Puis, il se transforme, tel qu'il est perçu par son voisinage, en une personne désorientée, transgressant toutes les lois.

«Seg wassen n tefsut d Σziz ur as-yufi ixef-is, ur as-yufi ixef i tmeddurt-nni tamaynut; yehmel-d wasif n zzhu fell-as: ur isekked, ur isell."Σziz mačči d win, yellan ya!", Ay qqarrent At laerađ. "Teereq-as ttuba d tzallit; yeffey i Ubrid ameqqran: d uccen ur yeğgi tiqit!" win ur njerreb uzzu n tasa", yiniyas: "yecceđ, yecceđ yisegmi n llim! A malah a Σziz! d izem n yirgazen, lhiba isey" Izri-s d aseffah, tasa-s d uzzal, lehlak ur t-ittnal, akka i iyil uqbel ad d-rzunt fell-as. » p.91

Les personnages de ce texte sont des personnages qui subissent, autrement dit, ils n'agissent pas, leur actions sont très limitées. C'est pour cette raison que le texte est submergé de portraits moraux et psychologiques. Dans ceux de Σziz, le narrateur dévoile ses sentiments et expose son état de santé, etc. L'amplification et l'abondance de ces descriptions traduisent, notamment, l'ampleur de l'amour qui unit ces deux protagonistes mais elles justifient, aussi, ce qu'engendrera l'éloignement de l'un pour l'autre. L'état psychologique de Σziz a connu une série de mutations, qui apparaît manifestement sous deux aspects. Le premier reflète son état malheureux, affligé par l'éloignement de sa bien-aimée (sa future épouse). Le second est représenté par son état euphorique dû à la présence de celle-ci, à ses côtés. Nous illustrons, à travers ce passage, la description détaillée que dresse le narrateur pour dépeindre l'état de Σziz devant Σzuzu. Nous notons un recours permanent aux figures de style de l'opposition, de la répétition, de la métaphore, de la métonymie, etc.

«Di tazwara, iyil yemlal d usulef ur mlalen wiyiđ, yedha-d, netta, d amxallef. Yerkeb-it yir ađtan yelhan, yellan ur nelli! Dya, ur izer ur isell; ur yezri win yellan, ur yezri win ur nelli. Zdat n Ezuzu, neyyer tama-s kan, i yettaf iman-is...yella. Zdat-s, yetthulfu i wul-is yettiliq; yetthulfu i tasa-treqq, ibeđtu yef sin ney, ugar, tfessi am uldun nnig n tnessi. Ul-is tikkwal d asninan, yer daxel yettway, am win iwumi yenta usennan di tlemmast n wadan, tili win ara s-t-id-yeksen, ulac! » p.92

« Il a été atteint d'une maladie inconnue ! il n'entend et ne voit rien, complètement inconscient. Il ne se sent soulagé qu'après d'Azuzu. A ses côtés, son coeur S'adoucit mais brule aussi. Il se brise en deux, ou plus, il fond comme du plomb par dessus les flammes. Son coeur se durcit parfois, comme s'il était touché, qu'on lui a avait planté une épine dans le coeur mais personne pour la retirer »

Une caractérisation métaphorique au service de la psychologie du personnage :

Σziz est désigné dans plusieurs moments du texte par un « Asegmi n llim ». Cette qualification a connu une évolution à travers le texte. Au départ, avant de rencontrer Σzuzu, Σziz était un « Asegmi n llim » p.86, une expression évaluative traduisant, à la fois, sa bonne humeur et son admirable corpulence. Il était d'une virilité remarquable. Pour résumer, il était à l'image de ce que souhaitait être chaque jeune-homme. Après avoir connu Σzuzu, il tombe amoureux d'elle. La qualification a subi, alors, une évolution. Une nouvelle expression vient qualifier Σzuzu « Yecceđ, yecceđ yisegmi n llim » p.91 L'ajout du verbe d'action « Yecceđ »,

qui signifie littéralement « glisser », révèle que *Σziz* ne devrait pas vouer des sentiments pour *Σzuzu*. Son amour pour elle est considéré comme étant une erreur, voire un pêché que *Σziz* avait commis. Le narrateur anticipe, par ce verbe, le sort de *Σziz* qui trouvera la mort à cause de son amour majestueux pour *Σzuzu*. D'ailleurs, à un autre moment du texte, à l'expression d'« Asegmi n llim » est affecté un autre qualificatif. Il s'agit de « *yehced* », dans « *Seg wass yer wass "isegmi n llim" yehced.* » p.92. Contrairement au verbe « *yecced* », ce verbe correspond parfaitement à « Asegmi n llim », car la plante que l'on qualifie de « *yehced* » renvoie à son état de plante sauvage, ne produisant pas de bonnes récoltes, ou pas de récoltes du tout.

Outre cette comparaison de *Σziz* à « Asegmi n llim », le passage suivant illustre parfaitement la confrontation entre les états de *Σziz* avant et après sa rencontre avec *Σzuzu*. Dans ce passage, nous relevons une succession de substantifs servant de qualificatifs pour *Σziz*, le cas de : « *d amehzul, d amezul, d amecri, d amehbul* ». Nous notons, également, dans ce passage, un investissement dans les figures de style.

« *Seg wass yer wass "isegmi n llim" yehced. Weqbel ad tt-yemlil, weqbel ad tt-yissin, qqaren-d: itub, iteddu s lqis. Yedħa-d tura d amehzul, d amezul, netta yellan d imferreq, d amecri: medden akk, ines. "Acu i k-yuyen ay ayyur? deg wudem-ik iban leyyar!" Yebya; yebya ad yehku lhemm n tasa-yezzan. Maca i wanwa ara t-yales? Ulac. Win ara i as-iferrħen ulac, yezra. Yezra amek ara qarren: "D amehbul!" (...) "Yir "aħħan yelhan": tiferrahin, tiqerrahin! Deg yid, fell-as ides yennejla, yerwa aewaz i yetran, i wayyur d tziri. Deg uzal, ur yettferriz ass yef yid, lqut fell-as d arzagan am qedran, am yilili. Yesrezgay wid yemmuten! Yuser am yitbir aksum, yeddeef am yiyes n uxerrub. » p.92*

II.2.2. *Σziz* avant et après le mariage de *Σzuzu*

Si notre texte est submergé de passages, ce n'est que par ce que chaque extrait renvoie à une présentation de l'état de *Σziz*. Cela sert, aussi, à mieux illustrer la focalisation du narrateur sur la présentation des différentes mutations sentimentales et psychologiques liées à ce protagoniste. Ces passages descriptifs renvoient à la représentation de la mélancolie et de l'immense tristesse de *Σziz* après avoir reçu la nouvelle du mariage de *Σzuzu*. Par ailleurs, nous constatons, à travers ces extraits, que le narrateur s'investit dans le portrait psychologique de *Σziz* tout en introduisant des éléments du corps à travers un appel, notamment, aux métaphores. Il est question de « *iħulfa i wul-is d asinan* », « *yekcem-it usemmid n lyali seg tfednin* », « *wul-is yeddendun am nnaqus* », « *tasa-s tfelleq* », etc. Puis, il enchaine avec la représentation d'un état déprimé de *Σziz* s'évanouissant en entendant la nouvelle harassante du mariage de *Σzuzu*

«Qbel ad d-teldi imi-s, yeħulfa i wul-is d asninan, yekcem-it usemmid n lyali seg tfednin; yettermimiz am tayaħ deg wass n umerħil; am wakken yesla i tewwura n ugejdur ldint, tid n yigenni qqent. D tarææact-nni-ines ahat i tt-id-yessukin, tesla i wul-is yeddendun am nnaqus, tebda tettales-d amek i tyefka baba-s i mmi-s n Eemmi-s, (...)Mi yesla i luħab-nni, tasa-s tfelleq; yeħħer i ccħef! Yesree, yeħli yer lqaea am ucetħid yuraden, yeffey-it rruħ. Yeħħulfa i tmettant tsuma-t-id, tamuyli-s tluħ, imezzuyen-is ttwareglen, imi-s yeħħur, awal yegguma ad t-id-yali ...» p.95

«Avant qu'elle ne prononce le moindre mot, il a senti son coeur se durcir, le froid l'a envahi depuis ses oreilles. Il grondait comme une chèvre au jour de amerħil/jour de l'emprunt, comme si les portes souterraines s'étaient ouvertes et celles du ciel s'étaient fermées. C'est peut être cette trembelotte qui l'a réveillé, elle a entendu son coeur battre telle une cloche. Elle a commencé à se remémorer comment son père l'avait marié à son cousin paternel (...) Lorsqu'il avait entendu cette réponse, son coeur s'est brisé, il a assisté à ce fardeau. Il a senti la mort s'approcher, son regard s'est brouillé, ses oreilles se sont assourdis. Il est resté coi, il ne disait plus aucun mot.»

Le narrateur dresse, constamment, un portrait psychologique de *Σiz*. C'était au travail que ce dernier avait appris la nouvelle du mariage de *Σuzu*. Il apprend, quelques temps plus tard, celle de son divorce. *Σiz* n'a pas surmonté son éloignement de sa bienaimée, il fut renvoyé par ses frères dans un état de santé très critique. : « *uznen-t-id, yeħ tyirin, d amuħin n ...* » p.96 Aucune personne ne croyait en sa guérison, même leur ennemis ont rendu visite à *Σiz* car il était mourant.

«*Σiz* d amuħin; deg wusu yetħreh, maħħi yiwen wass neħ sin. Ass ieeddan yif gma-s. Tira d yiseflan ur d-gin wayra. Ulac, amkan ur t-ggin. Ruħ azman teqqleħ-d, ad d-yendekwal, ad d-yeldi allen-is, ad d-imuħel zelmeħ, yeħħus, taggara ad d-yuħal armi d ddin: ad isix deg yiħes! Yefna-t yiħes, d warjujen. Lemmer maħħi d lxiħ deg-s yettali yetħar, tili nnan-as: "*Σiz*, tsuma-t-id tmettant, heyyi-t timedlin!» p.97

«Aziz est malade. Il est alité, pas pour une journée ou deux seulement. Chaque jour qui passe est meilleur que le suivant. Les talismans et les offrandes n'y ont rien fait. Ils l'ont emmené consulté partout. Le temps passe, parfois, il se réveille et ouvre ses yeux, il regarde à gauche et à droite, et finit par replonger de nouveau dans son sommeil. Si ce n'était ce petit souffle qui montait et descendait en lui, ils auraient dit: "La mort approche de Aziz, prépez les dalles funéraires».

II.2.3. *Σiz* : entre présence et éloignement de sa femme

La description de *Σiz* prend un autre tournant par le narrateur. Avec l'amélioration de la santé de *Σiz* engendrée par son mariage avec *Σuzu*, le narrateur s'est focalisé sur la présentation de son état de bien-être, une description infiltrée par quelques actions de ce protagoniste, et celles de sa famille qui reflètent sa prise en charge de *Σiz*. Nous proposons, à cet effet, l'extrait suivant :

«*Σiz* tura yemjuji-d, ulamma ikeccem iteffey, leħlak yuħ deg-s, mazal iteddu s lekni, acku fell-as tamettant tsuref. Deg uxam sseglaen-t am

tmellalt; sseelafen-t, s wul n useeqqa, am yikerri n leid yettrağun ass-ines. »
p.99

«Tameyra tædda s wayur, yerna-d win ɣur-s, maca Eziz ur ixeddem ur izeddem, am win yufan taæccet: tasekkurt, timellalin! Ifadden-is ttwarzen, war leqyud. Axeddim, yettemrafi ur t-yettnal. Tuččit, tissit, irennu yettsummut ayen yebya wul: wit t-yufan am netta! yufa iman-is: yemmar-d fell-as wasif n zzhu! Yettwačč! Usu-s, deg teæriçt nnig n wadaynin, ɣer tthur i d-itessu, ma iæețtel. Mmaggren-t-id wussan imellalen, netta meqqar.» p.99

« Aziz est revenu maintenant, bien qu'il ne reste pas sur place. La maladie l'a atteint, il marche encore courbé, il a échappé à la mort. A la maison, on le protège comme un oeuf, on le nourrit précieusement, comme le mouton de l'aîd qui attend le jour de son sacrifice »

« Cela fait un mois que le mariage a eu lieu, Aziz ne fout rien, c'est comme s'il était tombé sur un trésor : le beurre et l'argent du beurre. Il a les mains liées sans avoir aucune attache. Il ne veut toucher à rien. Manger, boire, dormir comme il le souhaite, que demander de plus ! Il se portait à merveille: il est submergé parla joie. Son lit qui se trouve dans la soupenle au dessus de l'étable est déjà préparé au plus tard dès midi. Il vit sa meilleure vie, le chanceux »

Par ailleurs, la description du bien être de *Σziz* n'a pas suscité énormément d'intérêt chez le narrateur. Il s'agit d'une description furtive, ne s'étalant que sur une partie réduite du texte. Cependant, le retour à la description de son état malade, accablé et déprimé, prend plus de temps et d'espace dans ce texte. D'ailleurs, le narrateur a repris la description de l'état de *Σziz* avant et après son retour au travail, autrement dit, une représentation de la psychologie de *Σziz* en compagnie de son épouse (tel qu'il se présente dans le passage précédant) et une autre, une fois qu'il s'en est éloigné. Plusieurs passages en témoignent. Nous présentons le premier passage :

«*Σziz* afud-is yekkaw; ɣas mazal-it ɣef yiðarren-is yebded, tawliwin d ulejlej ttayen-t iðd wass. "Yeqqel-it-id lweed n Rebbi, ad trebhem!" am wid yettceçkin i asen-teçdra. Ibeddu yettlejlij; tamuyli-s sellawet ya: yettwai lewhi s wallen-is. »p.103

Dans un deuxième extrait, nous avons une concentration sur l'état alité de *Σziz*, accablé par la fièvre, et celle de ses frères assurant sa garde.

«Netta yettnus deg tawliwin, nutni ttwanasen-t: ttusun i yitran d tziri, s nnuaba, armi d ayen wulfen d εawaz, armi d asmi i d-rzan yes-s, wwin-t-id zun d ayen d asemmaç, ɣef tyirin? Ațtan, terna-ɣas tawla, d tasemmaç, d timezgit, tekkat-it, imħaddan ulac; tekkat-it armi i yeddendun wul-is, armi i tessalqaf terwiħt-is yenneetaben da, qbel azeçka ur as-netthunnu ara maçi. Wi t-yezran yettru, ma yettru-d idim cenn! Temzi tiziri.» p.104

Nous proposons, également, un troisième extrait où le narrateur présente une scène misérable. Tout le monde contemplant *Σziz* qui était entrain d'agoniser.

«Di Tewrirt, mi t-id-ssawden, ur yemmut ur yeddir, mqebban-d lyaci, d tirni; aqcic bu tcacit gren-t yer tyurfet, zzlen-t yef wusu, lexbar ur t-id-yerri! Seg tnafa yer tayed. Deg yides yettsix, yettjafjaf. Leeqel-is yeffey; iles-is yettel, fihel asutel. Awal ur d-iteffey seg yimi-s, yeggugem am yesyi; rruḥ ibded swaswa gar lmut d tudert. Ttraḡun kan melmi ara yeqqel lmil yer yiwet n tama. A wi yufan yer ddunit!» p. 104

« A Taourirt, lorsqu'ils l'ont ramené, il n'était ni mort ni vivant. Les gens se sont tous rassemblés. Le garçon à la chachiya a été posé dans une chambre, allongé sur le lit, inconscient ! Plongé dans un sommeil à un autre. Il était noyé dans son sommeil et parlaait comme un somniloque. Son esprit est égaré, sa langue liée plus besoin d'un siège. Aucun mot n'était prononcé, il était mué comme un percnoptère. Son âme était coincée entre la vie est la mort. Ils attendaient que la balance penche d'un côté, de la vie de préférence ! ».

A travers ces différents passages que nous estimons nombreux, nous avons retracé les différentes mutations qui ont affecté l'état moral, physique et psychologique de *Σziz*. Ce dernier a acquis tout l'intérêt de l'auteur par rapport aux autres personnages de ce texte. Les différentes descriptions justifient, expliquent et préparent au même temps, la fin malheureuse de ce protagoniste. L'abondance de ces portraits révèle la nature des personnages de ce texte : ce sont des personnages qui subissent et non pas ceux qui agissent. C'est pour cette raison que l'auteur s'est focalisé sur leur être. Néanmoins, l'auteur, dans plusieurs passages, s'est intéressé à une description détaillée des actions des personnages.

II.3. Une représentation psychologique plus ou moins imposante pour *Σzuzu*.

Concernant *Σzizu*, le deuxième personnage principal de ce texte, il est apparu dans ce texte lors de sa rencontre avec *Σziz* à *Tala n zzan*. Elle avait refusé de lui donner de l'eau à boire. Au départ, son intention était simplement de passer son temps, en échangeant avec lui quelques paroles. Mais elle s'est vite rendu compte qu'il manipulait parfaitement le verbe. Elle décida finalement de lui donner à boire de ses propres mains. Dans cette scène dominée par une prise de parole entre les deux personnages, l'auteur décrit l'étonnement de *Σzuzu* face aux réponses de *Σziz*. Nous proposons, à cet effet, le passage suivant : « *Taqcict mi i tesla i wawal-nni, tebbajjew, tedhec: ...Teṭtes yef wawal!Σerqen-as yinnan.* » p.89 L'apparence physique de *Σzuzu* est insérée au fil de l'histoire de manière fragmentaire. Ces traits caractérisants sont introduits, soit dans son portrait psychologique (il s'agit du cas le plus fréquent), soit à travers la description de ses actions, c'est ce qu'illustre, d'ailleurs, l'extrait suivant :

«Ezuz n At C., am nettat am telmezyin i tt-yecban, fell-as taekemt n waman, tasebhit ney tameddit. Ar tuffya-nni n sbeḥ zik, zik yer tafrara, ulamma asagem yef yiri-s, s ccbuḥ, s ddḥuḥ d rrḥuḥ, tin, ur telli d taekemt fell-as. Am Eziz yettawin abrid n Tala n zzan, yal ass sbeḥ uqbel ad yali was, Ezuzu dayen akken: "Ḥli-d ay adrar fell-i!", i teqqar.» p.94

« Azuzu de At C. ressemble à ses semblables. Matin comme soir, elle porte son fardeau d'eau. Très tôt le matin, à l'aube, bien qu'elle porte une cruche sur son épaule, elle était toujours belle et coquette. Ceci n'est point un fardeau pour elle. Azizi aussi prend chaque matin, avant le levé du soleil, le chemin de Tala n zzan. Pour Azuzu, c'est pareil : « je suis prête pour toi, montagne (tombe sur moi montagne ?) ! disait-elle »

En effet, ce qui est remarquable dans ce texte est que *Σzuzu* n'a pas été décrite comme *Σziz*. Depuis son portrait physique que le narrateur lui avait réservé au moment où elle avait annoncé la nouvelle de son mariage à *Σziz*³, elle n'a pas eu droit à d'autres descriptions jusqu'à ce qu'elle soit devenue la cible des insultes de ses beaux-frères. Elle a dû supporter leurs reproches car son mari *Σziz* ne travaillait pas. Ce dernier était dans l'ignorance de ce que sa femme subissait. A ce sujet, nous illustrons avec ce passage :

« *Σzuzu tezga i yir awal, tesmuzgut-as. D ayen! Cqant-tt tuzzmiwin, tujjmiwin d tqejmiwin n tnuđin d yilewsan. Σziz netta mya keccment mya teffyent; ur yesli ur yezzi. Maca yir lehdu qqazen rennun, deg wul n Σzuzu yefna şber, d ayen.* » p.99

« Azuzu est constamment confronté aux mauvaises paroles, elle les écoute. Ca suffit ! Elle s'en fou des reproches, du manque, des moqueries des belles soeurs et des beaux frères. Aziz n'y prête aucune attention, il n'en a aucune idée. Mais ces mauvaises paroles pèsent sur le coeur de Azuzu qui n'a plus de patience, ca y est ! ».

Dans un autre moment de l'histoire, le narrateur revient sur le portrait moral et psychologique de *Σzuzu* où il met l'accent sur son état pitoyable après le départ de *Σziz* au travail. Il introduit, pour cela, une description métaphorique consistant à rédiger un poème de son propre sang afin de montrer l'impatience de *Σzuzu* face au retour de son mari. Elle composa, ainsi, plusieurs poèmes reflétant son impatience et son besoin de revoir son bien-aimé.

« *Kra ur tt-yecqi di ddunit-a, anagar tuyalin n Eziz wukud yedda leeqel-is. Aseggas fell-as mačči d drus, ur tuksan ara, mačči d kra i tettrağu, maca lefrağ i t-kenna s azekka i t-yernan ala şşber_ şşber i tt-yefnan, i yefnan akk tid iemmren tudrin, am nettat (...)*Thaj, tejfel am teydit yessden. Din teddem-d iccer n uglim terna ticcet n uyanim; tura-yas tabrat s yidim sari, amzun akken yuqa fell-as smex ney lmidad: » p.100

« Rien n'avait d'importance à ses yeux que le retour de Aziz qui avait emporté son esprit avec lui. Une année maintenant qu'il absent, ce n'est pas peu, elle n'y peut rien. Ce n'est pas peu ce qu'elle a attendu. Leur séparation est pour elle semblable à une tombe que seule la patience arrive à surpasser. Elle n'a que la patience comme soutien, comme toutes les autres femmes du village comme elle (...). Elle est déchainée, comme une chienne enragée. Elle a pris un morceau de papier en peau et un bour de roseau, et lui a écrit une lettre en sang frais, comme s'il elle manquait d'encre ».

³ Voir le portrait physique

Un long passage renvoyant à un autre portrait psychologie de *Σzuzu* a été établi par le narrateur, après le retour de *Σziz* qui était gravement malade. Cette description a pris en charge même les petites actions de *Σzuzu*. Elle était très épuisée et malheureuse de voir son mari alité. Elle n'avait jamais cessé de prendre soin de lui. Outre l'état de son mari mourant, elle était gênée mais aussi déçue de l'attitude des visiteurs qui venaient la demander en mariage. Nous proposons, à ce propos, l'extrait suivant :

« *Σzuzu* tezga yer usummet, aceṭṭiḍdeg ufuṣ-is kan, tcerrew-d tidi i tt-id-ikeflen, tarewwaḥt deg ufuṣ-niḍen. Tesbuḥruy-as ad yismiḍ _ zun d ayen i tt-ixuṣṣen. Udem-is zezgaw d imibrik seg eawaz nnig n uqerruy n *Εziz* ezizen yef tasa-s. Ul-is yettfafay kan melmi ara d-yeldi tiṭ-is. Deg nneqmat n wid i tt-id-ixeṭṭben, nettat ha-tt deg yiri n urgaz. (...) Zun yeyli-d udrar fell-as yerḍem-itt, *Σzuzu*, ur nettferriz idyef wass, tezga tettehhiṛ, teccukcut am wasif i d-ḥemlen; fell-as lqut zzay; tesrezgay At laxert. Lhem n Rebbi rnan-as-d wayeḍ "imehbal-nni"; "xeṭṭben-tt", netta deg yiri n urgaz ay nyan werēad ur t-yenyi bab-is i as-igan rruḥ» p.104

«Azuzu est consommé à son chevet, un bout de tissu dans sa main pour essuyer sa sueur, un éventail dans l'autre main pour l'aérer pour qu'il refroidisse comme si c'était ce qu'il lui manquait. Son visage est bleu et noirci par les veillées au chevet du très cher Aziz. Son cœur n'attend que de le voir ouvrir ses yeux de ceux qui venaient la demander en mariage alors qu'elle est encore mariée (...) On dirait qu'une montagne s'est écroulée et l'a ensevelie. Azuzu ne distingue plus le jour de la nuit, elle est constamment en larmes comme une rivière qui déborde. Elle n'arrive plus à manger. Elle envie les gens de l'au-delà. Elle cumule les soucis et les "fous", ces prétendants qui la convoitent alors qu'elle est toujours mariée à un homme qu'ils veulent tuer avant que ne le tue celui qui l'a créé».

Le dernier portrait dressé pour *Σzuzu* est construit par référence à une scène où la femme consolait son mari mourant. Une scène où règnent les sensations les plus misérables, traduites par des petites actions de *Σzuzu*. La dernière nuit qui unit les deux amoureux était très émouvante. La femme s'est allongée auprès de son mari. Elle s'est serrée contre lui pour se rassurer. Elle a pleuré la situation dans laquelle elle se trouvait en songeant à tous ceux qui espéraient l'épouser. Soudain, elle avait senti son bébé bouger dans son ventre, *Σziz* l'avait senti, aussi, et il ouvrit ses yeux. La joie de *Σzuzu* ne dure pas longtemps car *Σziz* avait refermé ses yeux, mais cette fois ci, pour toujours. Nous proposons pour la description de *Σzuzu* cet extrait :

« Tesla i wul-is ineggi d idim am kra i tgezzem tefrut. Teqqim nnig n uqerru-s, tekker, tekna, tesres tamezzuyt-is yef yidmaren n *Σziz*; lḥenk yef lḥenk; tezzel yer tama-st ger-as iyallen, tessemḥalleq-it teqqim akken armi i tesla i lḥeffa n tikli tleḥḥu-d yer din. Teawed tezzel yer tama-s. Ixf-is yunag tetteḥti-d "Imehbal"-nni; izri-s yendefq-d am uyḅalu. Am tin yettnajin yer Rebbi, tqebbel iman-is, thedder tremmu (...) » p.105

«Elle a senti son cœur perdre du sang comme s'il avait été découpé par un couteau. Elle est restée à côté de lui, elle a posé son oreille contre le torse de Aziz, joue contre joue; elle s'est allongée à côté lui et l'a pris dans ses bras

entièrement jusqu'au moment où elle avait entendu des bruits de pas en leur direction. Elle s'est remise allongée à ses côtés. Son esprit s'était évadé, elle s'est rappelés de "ces fous", elle a fondu en larmes comme si elle suppliait Dieu»

Les personnages mis en valeur dans le texte « Taqsit Σ ziz d Σ zizu », sont bien entendu ceux qui figurent dans ce titre. Néanmoins, à travers l'analyse de ces protagonistes, nous avons constaté que le narrateur s'est concentré davantage sur la description de Σ ziz en comparaison à Σ zuzu. Plusieurs passages traduisant les pensées et les sentiments du personnage, renvoyant, aussi, à l'état perpétuellement dégradé de Σ ziz, à son esprit tourmenté, etc. ont été relevés. En fait, le portrait moral et psychologique prend de l'ampleur dans la description des personnages de ce récit. Ces portraits se construisent en progressant dans la narration des événements.

III. Portrait psychologique dans une description abondante d'un personnage

Akli est le protagoniste principal du texte « Targara ». Il représente un autre personnage traduisant l'intérêt remarquable qu'accorde Kamal Bouamara à ses personnages. La description proposée d'*Akli* est très variée dans la mesure où elle recourt à divers procédés. Il est question particulièrement de portraits psychologiques qui dépeignent l'être et les différents états d'*Akli*. L'auteur fait, aussi, appel à une description indirecte, notamment à travers la description du métier du personnage (La difficulté du métier fondé sur le feu et le fer, son importance publique, son atelier et son épanouissement dans son travail). Par ailleurs, *Akli* est présenté dans ce texte comme un personnage qui subit, mais il est plus un personnage qui agit. A cet effet, la description par action est, également, exploitée par l'auteur. Les actions relatives à ce personnage sont, souvent, courtes et rapides mais elles sont aussi décrites d'une manière détaillée. Cependant, l'apparence physique d'*Akli* n'est évoquée que de manière secondaire mais ayant une signification dans le déroulement de l'histoire. Nous tentons, donc, de mettre en relief le portrait psychologique dressé pour ce personnage et d'exposer ses différentes façons de se manifester dans le texte.

III.1. Une ouverture sur le portrait psychologique

Le texte commence par la fin de l'histoire. Cette fin racontée au début du texte ne concerne pas uniquement la description de l'incendie dévastant *Lqalus*, mais le narrateur dévoile, aussi, l'état psychologique déprimé d'*Akli*, après avoir été humilié par les gens de ce village. Le narrateur met l'accent sur les injures d'*Akli*, des promesses qui font justifier sa

détermination de se venger des *At Lqalus*. En effet, le portrait moral dressé pour *Akli* commence par la mise en valeur de ses engagements en ressassant le verbe « *yeggul* », signifiant littérairement « il promet ». La focalisation de l'auteur sur ces promesses contribue à décrire le personnage d'*Akli*. Elle montre, d'une part, qu'il est affecté dans la profondeur de son âme. Elle dévoile, d'autre part, la détermination d'*Akli* à exécuter sa vengeance.

«*Akli yeggul, seg wul, deg wul, rnu ur yeħnit ara; yeggul seg At Lqalus alamma yerra-ten, yiwen n was d ulac. "Win ixedmen zzalla, ur yettgalla, limin deg wul i yella!" Ihi, Akli seg wi. (...) Yeggul seg wAt Lqalus ad ffyen zirari, akken i t-ssufyen netta; yeffey ifassen yef uqerru, (...) »pp.109-110*

Le narrateur accompagne les injures d'*Akli* et la présentation de son métier, par un portrait psychologique. En effet, dans ce portrait, le narrateur dépeint l'état d'*Akli*, après avoir été saisi de tous ses biens, y compris son épouse, par les *At Lqalus*. Un travail sur les figures de style est nettement perceptible dans ce passage descriptif, notamment, la comparaison et une succession rimée de courtes actions :

« (...) yeffey ifassen yef uqerru, axxam-is yeggra-d d ilem, yegra-d d abandu. Yeqqim yuhan ur yeswi wayra. Ma eħffsen fell-am a lqaea rennun susufen fell-am, netta kter! Kksen-as weread yemmut, tametħut yellan deg yiri-s; kksen-as kra ila d tigemmi, d ayla; lemmer ufan, ħur-sen drus, tili ahat glan ula s rray-is: dya d ayen iqesden. Yegra-d am lexyal. Tedra did-s am uydi yewwet mejjud d ubiba yer uqadum, yiwen ur yettaħyer tama-s, ma ulac ad as-t-id-yessedħ. Yettaħal tikkwal d amencuf. Mi ara d-yemmekti ayen akken i as-gan, ikeccem-it uħfal; tħerru did-s am uzrem yettewten yer yixef, ma yemlal d utudert yeqqes-it, yeqqed-it. Akken akken armi yuy tannumi d tudert-ines tamaynut. Yuħal d bu sin n wudmawen ula d netta: iles-is leggaħ _ Terra tmara! Ul-is zeggaħ, am tmes ideg yettnawal uzzal. »p.110

« (...) il est sorti les mains sur la tête, sa maison s'est vidée, il s'est retrouvé seul. Il ne valait plus rien. C'est plus que si on l'avait piétiné ou marché dessus ! Ils lui ont pris sa femme de son vivant, alors qu'ils étaient encore mariés, ils l'ont dépossédé de tout, de ses biens. Comme si ce n'était pas assez, s'il le pouvait, il l'aurait dépourvu même de tout pouvoir de décision. C'était leur objectif. Il n'était désormais qu'une ombre. Il ressemblait à ce chien atteint de gale au visage et que personne n'approchait de peur d'être contaminé. Des fois, c'est comme s'il était enragé. Lorsqu'il se rappelle de ce qui lui était arrivé, il ressemblait à ce serpent qui avait reçu une fois un coup sur la tête, dès qu'il rencontrait un humain, il le pique et le tue. Il a fini par s'habituer à sa nouvelle vie. Il avait maintenant deux facettes : il est resté éloquent, il en était contraint ! Mais son coeur était aussi rouge que le feu dans lequel il forgeait le fer ».

Le narrateur revient sur le début de l'histoire en situant *Akli* par rapport à *At Lqalus*. Il était un passager inconnu, qui portait avec lui le métier de forgeron, un métier qui lui a procuré une place parmi les *At Lqalus*. Il est hébergé par *ħini*, et finit par épouser sa belle fille *Geħħiga*. Sa situation économique est devenue, grâce à son travail et à son sérieux, très satisfaisante. Plusieurs passages descriptifs liés à l'évolution et à l'épanouissement d'*Akli*

dans le village de *Lqalus* sont mise en relief par le narrateur.⁴ Cette description de la situation de pleine aisance d'*Akli*, est une introduction, ou une justification, d'une part, de la réaction des ennemis d'*Akli*.

Son succès suscitera, notamment, la jalousie de *Mqidec*. D'autre part, l'auteur montrera une autre facette psychologique de ce personnage, il s'agit de son existence seule et de son statut d'étranger au village. Malgré l'état d'aisance dans lequel il se trouvait, cela demeure insuffisant pour acquérir une véritable place dans *Lqalus*. Ceci est dû à plusieurs facteurs. D'abord, le statut de forgeron, à l'instar de celui de boucher, est marginal dans la société kabyle. Puis, *Akli* n'a aucune filiation. Il n'est rattaché à aucun clan. A sa venue au village d'*Akalous*, il n'était qu'un simple passager et personne n'envisageait qu'il allait s'y installer définitivement. Bien qu'il soit marié à une belle fille de *Lqalus*, elle était socialement, elle aussi, marginale car ayant été élevée par sa mère, sans père, ni frères, ni oncles, etc. *Akli*, conscient de son statut dévalorisé, avait besoin d'avoir des alliés, des hommes à ses côtés, une place dans "Tajmaet", comme celle de *Mqidec*. A cet effet, nous choisissons ce passage illustratif :

«Lqalus yuḡal yennerni; tura meqger, annect-ila-t. "Akli aḥeddad", ur ḡur-s adrum, ur ḡur-s arraw, yugad ad yemmet d amengur, akken yemmut baba-s n Ğeḡḡiga. Awal d cci i yesea Wakli s waṭas, drus; ur as-gin ara amkan, amkan i yeḃya ad t-yeseu di taddart, di Tejmaet n Lqalus. Ixus-it udrum, am win n Mqidec, xusṣen-t yirgazen ara d-ibedden ḡer tuyat-is, di ddiq» p. 118

«Le village de Lkalous s'est agrandi. Il est devenu grand et immense Akli le ferogeron n'a ni de lignage, i d'enfants, il a peur de mourir sans laisser de descendance comme cela a été le cas du père de Djedjiga. Malgré qu'Akli sache manier le verbe et qu'il soit aisé, cela ne lui a pas permis de se faire une place, d'acquérir la place qu'il voulait au village, dans l'assemblée de Lkalous. Il lui manque d'appartenir à un lignage, comme celui de Mqidech, il lui manque des hommes sur qui compter en cas de pépins»

III.2. Description enfilée dans la narration des événements

Le statut marginal d'*Akli* décrit par l'auteur vient s'ajouter au complot qu'*Akli* avait subi pour que son état se bouleverse d'un seul coup. Le narrateur s'est focalisé, désormais, sur le niveau narratif afin de montrer l'agitation qu'avait touchée la situation d'*Akli*. En effet, *Mqidec*, avec la complicité de *Ĝeḡḡiga* et les membres de son clan, a dressé une stratégie pour qu'il lui retire son épouse ainsi que tous ses biens. Devant *Tajmaet* du village de *Lqalus*, *Mqidec* révèle sa volonté d'épouser *Ĝeḡḡiga* car, selon lui, elle aurait été répudiée publiquement par son époux. Les hommes de son "*Adrum*" ont témoigné contre *Akli*. *Tajmaet* a accordé le divorce à *Ĝeḡḡiga* après qu'elle ai refusé de retourner chez son mari. Une

⁴ Développé dans la partie « Description par médiation »

semaine plus tard, elle se remarie avec *Mqidec*. Un nouveau tournant dans la description d'*Akli* est représenté par le portrait psychologique révélant l'état déprimé d'*Akli*. Tous les verbes employés, dans ce passage, expriment sa faillite. L'auteur recourt, aussi, à plusieurs comparaisons traduisant mieux l'état malheureux et épouvantable dans lequel se trouvait ce personnage. Nous proposons, à titre d'illustration, l'extrait suivant :

« Akli yeffey axxam-nni akken i t-id-yekcem; ney ugar, yeffey s yifassen d ilmawen, yerna yewwi lear; yewwi tihudit. Zwin-t At taddart am ucettid; cerwen-t-id am teslent. Wwin kra i ila, kra i d-yejna s leetab d tidi. Tewwi ula d asirem-ines, netta. Ġġan-as-d xerşum taħanut-nni n uħeddad ideg ixeddem, yettnawal, yeggan ... Ġġan-d tasa-s tneggi am yinifif; deg wadan-is, kkatent lujæ, lujæ-nni n tin yettffen s waddud. Yeqqim-d ur yemmut ur yeddar. Yettidir weħd-s, di lexla, am yilef iħizi, am uwayzen. Teqqim-as-d trewla, ur t-nmenne; s anda ara yerwel, ara iruħ? Yebya xerşum ad ibeddel taddart; ad imil, ad isenned yer taddart-niden, yer Tewrirt, acku taħanut-is tezga-d gar tudrin-a: Lqalus d Tewrirt» pp.121-122

«Akli est sorti de cette maison comme il y était entré, ou pire encore, il en est sorti les mains vides. Les gens du village l'ont déplumé. Ils l'ont secoué comme un linge, ils l'ont éfeuillé comme un frêne. Ils l'ont dépossédé de tout, de tout ce qu'il a gagné par sa labeur. Elle emporté même l'espoir qu'il avait. Ils ne lui ont laissé que sa boutique de gorgeron dans laquelle il travaille, il cuisine, il dort... Ils lui ont laissé le coeur en sang tel un entonnoir, dans lequel émanent de grandes douleurs. Des douleurs semblables à celle d'une femme qui donne naissance. Il ne sent ni mort, ni vivant. Il vit seul, dans les champs, comme un sanglier sauvage, comme un monstre. Il ne lui reste que la fuite mais elle ne le sauvera pas; il s'en ira où? Il voulait au moins aller vers un autre village pour pouvoir du soutien, le village de Taourirt en l'occurrence car sa boutique est placée entre ces deux villages: Taourirt et Lkalous»

Quand *Akli* préparait sa vengeance des *At Lqalus*, l'auteur s'est contenté de décrire uniquement ses actions. Sa stratégie est planifiée grâce à l'aide de *Bdabda*, un autre personnage n'ayant pas d'existence dans la version orale traditionnelle. Quant à l'exécution de son plan, il fut aidé par les *At tewrirt*, le village ennemi des *At Lqalus*. Nous proposons, à cet effet, l'extrait suivant où le narrateur s'est focalisé sur l'état confiant d'*Akli*, qui semble être sûr d'être prêt pour sa vengeance:

« Akli tura yettkel ; yettkel iga-assen akk lxiḍ n rruħ i yat Lqalus, ixef n umrar deg ufus-is i yella ; yettkel iga-assen tisekkarin i tewwura-nsen s snat snat n tsura ; yettkel, i yal tasekkart, yeġġa yiwet n tsarut yur-s. Tisura-nni meħra yerra-tent deg yiwen n ufniq, am win n teslit » p.124

« Akli est maintenant confiant. Il est confiant maintenant qu'il leur a tous fabriqué des serrures. Les rapports de force sont maintenant inversés à présent qu'il leur a installé des cerrures avec des clés en double. Il est confiant maintenant qu'il a gardé le double de chaque clé. Il a caché toutes les clés dans un coffre, semblable à celui d'une mariée »

En poursuivant la trajectoire du personnage d'*Akli* dans le texte « Tirgara », l'auteur dresse notamment des portraits psychologiques et décrit, également, les actions de ce forgeron de façon minutieuse. Par ailleurs, cette description suit, exactement, l'ordre de la narration qui était construit à rebours. *Akli* est, donc, doté d'un premier portrait psychologique qui dépeint son état chaotique après avoir été dépouillé de tous ses biens matériels et immatériels. Puis, il revient sur la même description vers la fin de l'histoire, en se basant essentiellement sur la description de ses actions au moment où il prépara l'excusion de sa stratégie de vengeance.

III.3. Description d'un personnage au service d'un autre : le cas de *Ġeġġiga*

Revenons présentement au personnage féminin de ce texte, jouant un rôle capital dans cette histoire. Il est question de *Ġeġġiga*. Ce protagoniste est un personnage principal dans la mesure où elle est la cause ayant donné lieu à ce phénomène de vengeance. Nous essayons, à travers le déroulement logique des événements, de montrer comment *Ġeġġiga* a été présentée par l'auteur, et comment elle est mise en relation avec les autres personnages. Toutefois, il semble très important de préciser que sur le plan descriptif, elle n'a pas été prise en charge comme *Akli*.

III.4. La mutation de l'identité du personnage

III.4.1. Entre le statut social marginal et valorisant

L'auteur avait évoqué, dans un premier temps, son statut social avec sa mère *Ġini*. *Ġeġġiga* fut élevée par une femme, sa mère *Σini*. Elle était orpheline de père et n'avait ni frères, ni oncles paternels, ce qui engendra sa marginalisation dans le village. Personne ne voulait la prendre pour épouse. *Σini* s'est rendue compte de la faiblesse de leur statut social à *Lqalus*, c'est pour cette raison qu'elle réussit à convaincre *Akli* d'épouser sa fille malgré l'écart d'âge qui existait entre eux. Vu l'absence d'un tuteur pour *Ġeġġiga*, c'est à l'assemblée du village que *Σini* avait demandé l'autorisation pour que ce mariage puisse avoir lieu. Dans le passage suivant, l'auteur décrit la beauté splendide de *Ġeġġiga* et justifie les raisons pour lesquelles elle n'avait pas été sollicitée pour mariage par les *At Lqalus* :

«Maca, seg tama-niden day, tagujilt d tagujilt: isem-is d awal-is! Nettat, tura d tagujilt n mertayen. D tagujilt d yelli-s n taġġalt! Ha-t-an wayyer i yugin Wat taddart ad d-eemlen yemma-s; hatan day wacuyer i yugin yimawlan n warrac n taddart n Lqalus ad tt-gen d tislit deg yexxamen-nsen. Mačči deg zzin ney deg tifulki n tfekka, deg leħdaqa ney deg wayen kesbent merra tullas, i txus Ġeġġiga. Lemmer d annect-nni ahat, tili ur kfin ara fell-as inexdaben. Gar-asen, win yeččan tisyedlas mlihyef Ġeġġiga, d Mqidec»
p.117

«Mais d'un autre côté, une orpheline est une orpheline: son seul nom en dit long! Maintenant, elle est orpheline doublement. Elle est orpheline et fille d'une veuve. Voilà pourquoi les gens du village ne voulaient pas la demander auprès de sa mère. Voilà pourquoi les parents des jeunes du village de Lkalous ne voulaient pas d'elle comme belle fille dans leur maison. Ce n'est pas qu'elle manquait de charme ou de beauté corporelle. Djedjiga ne manquait pas non plus d'éducation ni de tout ce qu'avaient les autres jeunes filles. Si ce n'était que ça, il n'en finirait pas avec les demandes en mariage. Parmi ceux qui étaient fous de Djedjiga, il y a Mqidech».

Dans un deuxième temps, l'auteur s'est concentré sur la description de la relation unissant *Akli* et *Ĝeĝĝiga*. Ces derniers n'ont, à aucun moment, songé à se marier. Dans cet extrait, l'auteur montre parfaitement leur insensibilité, l'un pour l'autre. La focalisation sur les sentiments des protagonistes traduit l'investissement du narrateur dans le niveau descriptif en octroyant à ces personnages une dimension psychologique très révélatrice tout au long du texte.

Dans un troisième temps, la description de *Ĝeĝĝiga* prend un autre tournant. L'auteur s'est focalisé sur le personnage suite à son mariage. *Ĝeĝĝiga* avait subi un changement radical. Sa situation misérable, son insuffisance et son insécurité se sont transformées en une situation beaucoup plus prospère. Grâce à son mariage, elle a pu obtenir tout ce dont elle rêvait. Elle a pu acquérir, plus particulièrement, une place légitime parmi les femmes de *Lqalus*. Dans le passage illustratif que nous proposons, le narrateur évoque, d'abord, la belle vie de *Ĝeĝĝiga* qui dépassait largement celles de toutes ses paires à *Lqalus*. Il s'est concentré, ensuite, sur la présentation de la situation pitoyable qu'elle a vécue avec sa mère.

«Deg uxxam day, tella Ĝeĝĝiga, tamettut-is, teĝuĝĝug trennu; tif akk tilawin di Lqalus; tettawi-d tismín, tismín tise mmamin. Lal n uxxam tura ur tt-ixus wayra, ur tuksan acemma. Mačči am wayen ieeddan, asmi akken tella yemma-s tedder, tenħaf, yuqa kullec, ctaqen ad ččen sant ney tlata tiram deg eugergis. Armi d asmi ieeddan iseggasen, armi d asmi i terka yemma-s seddaw wakal n Lqalus, i d-yusa lxir yesteqsa-d fell-as, i eum-d fell-as armi ur tezmír ad terr akin » p. 116

« A la maison, il y a Djedjiga, son épouse qui embellit de jour en jour. Elle surpasse toutes les femmes de Lkalous, elle s'attire la jalousie des autres, la jalousie cultivée à son paroxysme. Dans son foyer, elle ne manque de rien sans y être pour quelque chose. Ce n'est plus comme du temps où sa mère était encore vivante, elle a connu la misère et elle manquait de tout. Elles étaient privées de pouvoir manger deux à trois repas par jour. Plusieurs années plus tard, et maintenant que sa mère est enterrée depuis longtemps sous la terre de Lkalous, elle mène une vie prospère, les biens affluent sur elle jusqu'à ne plus savoir où les mettre »

La construction du portrait psychologique des personnages dans « Tirgara » apparaît parfaitement lorsque le narrateur extériorise leurs pensées et dévoile, aussi, leurs souvenirs. En fait, dans la situation d'aisance dans laquelle se trouvait *Ĝeĝĝiga*, le narrateur révèle ses

pensées et ses tristes mémoires. Il dresse son portrait moral et physique à l'époque où sa mère et elle connaissaient une vie misérable. Nous choisissons, à cet effet, le passage suivant :

«Ihi tettmekti-d yemma-s ur nemmut armi d asmi i as-tga leqrar, armi d asmi i as-tga sdda swayes ara teddu ur tettneħcam ara zdat n tezyiwin-is. Lħaşun tga akk ayen iwumi tezmer ad as-teg. Mi ara d-tbedd tugna-nni-ines, gar wallen-is tizerwalin, ney mi ara tsell i tayect-is d yimeslayen-is. Ad tafed Ğeġġigaur tettwaæqal ara: udem-is yettibrik am taklit, allen-is ad tizwiyent am usafu; acebbub-is ad d-yeyli merra yef leħnak-is, yef tuyat-is yef yiri-s.» p.116

«Elle s'est souvenue de sa mère qui n'est décédée qu'après lui avoir assurée la stabilité, qu'après lui avoir préparé son trousseau de mariée sans qu'elle n'ai à rougir devant ses semblables. Elle a mis à sa disposition tout ce qu'elle pouvait lui offrir. Lorsque l'image de sa mère défile devant ses yeux bleus, ou lorsqu'elle entend sa voix et ses paroles, Djedjiga devient méconnaissable: son visage se noircit comme une takli (comme une esclave), ses yeux rougissent comme une torche, ses cheveux tombent sur ses joues, ses épaules et son cou».

III.4.2. La destruction de *Akli* avec la complicité de sa femme

Le narrateur décrit la relation conjugale d'*Akli* et *Ġeġġiga*. La différence d'âge est très apparente. A mesure que *Ġeġġiga* grandissait, elle devenait plus jeune et plus belle. Par opposition, plus *Akli* prenait de l'âge, plus il devenait vieux. Leur mariage n'était pas fondé sur des sentiments d'amour et ils n'ont pas eu d'enfants qui auraient pu fleurir leur union. L'espoir d'*Akli* et de *Ġeġġiga* d'avoir des enfants était impossible, ce qui a envenimé leur vie de couple. *Ġeġġiga* demande, à maintes reprises, le divorce à *Akli*. La focalisation du narrateur sur la description de la vie intime des deux personnages n'est pas fortuite. Elle justifie, dans ce texte, la suite des événements. Elle sert comme une sorte d'introduction à la trahison de *Ġeġġiga* envers son mari. Nous incluons, à cet effet, le passage illustratif suivant :

«Maca, akka imir-a, Ġeġġiga tuy amkan-is yer tama n urgaz-is, Akli. Ama asmi i tella yemma-s, asmi i mezziyet, ama seg wasmi i d-temmuttet, tezweġ, tga axxam, tayri ur tekki, ur tuy gar-asen. Ahat d leħmer-nni yezzifen yekkan gar-asen. Acku Ġeġġiga tettimɣur tettliq, Akli yettimɣur yettiwsir, ccib ya isuma-d ixef-is, yuy-it. (...) Maca, arraw, Ġeġġiga d Wakli ur d-sein ara (...) Degmi tameddurt-nsen messuset, semmdet, am unebdu, am csetwa. Tettismid, tettimsus, seg was yer was. Txab lleqma yellan gar-aney, i teqqar Ġeġġiga. "Asirem ur yelli did-k, a gma, yessefk ad nemsebdu!» p.118

«Mais maintenant, Djedjidja a sa place auprès de son époux Akli. Que ce soit de l'époque où sa mère était encore vivante, lorsqu'elle était plus jeune, ou depuis qu'elle est devenue une jeune femme, qu'elle s'est mariée et a fondé son foyer, ils n'ont jamais nourri des sentiments l'un pour l'autre. Peut être à cause de la grande différence d'âge qui les séparait. Car, plus Djedjiga grandissait, plus elle embellissait, contrairement à Akli qui vieillissait, les cheveux blancs ont enveloppé toute sa tête. (...) Les enfants, Djedjiga et Akli ne n'ont pas eu (...). C'est pour cette raison que leur vie est fade, froide, été comme hiver. Elle le devient davantage, de jour en jour. Ce qu'on partage n'a plus aucun goût, disait Djedjiga "Il n'y plus rien à espérer avec toi, mon frère, on doit se quitter».

La demande de divorce réitérée sans cesse par *Ġeġġiga* est alimentée par les regards secrets échangés avec *Mqidec*. Elle lui exprimait, également et à chaque occasion, qu'elle voulait de lui comme époux. *Ġeġġiga* était au courant de la stratégie de *Mqidec*. *Tajmaet* du village de *Lqalus* lui a accordé le divorce. Elle avait refusé de retourner chez *Akli*. Elle était la complice de *Mqidec*. Une semaine après son divorce, elle se remaria avec ce dernier.

«*Ġeġġiga* tennebra, tebra-as tejmaet; tugi ad tuyal. Tuy akka i msefhamen nettat d Mqidec. (...) Asmi iæddan sebæa n wussan *Ġeġġiga* tedda d tislit, yuy-itt Mqidec » p.121

« Djedjiga été répudiée, la Tajmaath lui a accordé le divorce, elle a refusé de retourner chez son mari. C'était l'accord qu'elle avait passé avec Mqidec. (...), Sept jours après, Djedjiga s'est marié, elle a épousé Mqidech ».

La dernière description de ce personnage féminin a eu lieu lors de sa rencontre avec *Akli* dans son atelier. Elle s'était rendue chez lui pour chercher du feu. *Ġeġġiga* était gênée de sa rencontre avec son ex-époux et éprouvait une honte à lui parler. Le poème qu'il lui avait dédié l'a mise mal à l'aise étant incapable de résoudre sa signification. Ceci reflète parfaitement l'impossibilité de toute communication entre eux.

Nous avons analysé l'aspect descriptif consacré à *Ġeġġiga* en se référant au niveau narratif. Autrement dit, les passages traduisant les différents portraits psychologiques et les quelques passages furtifs dédiés à son apparence physique sont étudiés tout en suivant le déroulement logique des événements. Pour ce personnage, la description est introduite par l'intermédiaire de la narration. Plus on avance dans l'histoire, plus le narrateur attribue au personnage des représentations.

Chapitre IX

*Du portrait biographique au
récit de vie*

Un autre type de portrait est repérable dans ce corpus de *tullisin*, il s'agit du portrait biographique que Michel Erman considère comme une représentation qui « *situe le personnage dans le temps avec pour dessein essentiel d'expliquer ses attitudes et ses actions* »¹. Certes, ce portrait biographique est présent, mais uniquement dans quelques rares textes. Il ne constitue pas, essentiellement, une caractéristique prépondérante définissant *Tullist*. Toutefois, sa présence traduit une construction et une caractérisation du personnage, dans ce genre littéraire. Par ailleurs, les passages descriptifs renvoyant à la vie du personnage se manifestent sous deux aspects : portrait biographique et récit de vie.

I. Portrait biographique du personnage

Le premier renvoie, purement, au portrait biographique du personnage, délimité dans le texte sous formes de paragraphes. Il est constitué principalement d'un prénom voir le nom du personnage, de sa fonction, des références à sa composante familiale, son âge, ses relations sociales, etc. Nous tenons, à cet effet, à exposer ce type de description du personnage à travers les deux personnages de Mohand Ait Ighil, et deux autres de Said Chamakh.

Deux portraits biographiques peuvent être décelés dans le texte « Ababat d mmi-s » de Mohand Ait Ighil. Il est question de *Sitaw* : le père et *Cacnaq* : le fils. En fait, les éléments biographiques réservés à *Sitaw* expliquent son sentiment de crainte quant à la perte de son fils car étant le seul enfant qui lui restait de sa famille. *Sitaw*, tel qu'il est décrit dans le portrait ci-dessous, a été contraint de se marier dès l'âge de 22. Il avait eu trois garçons : l'un d'eux était atteint de troubles mentaux, comme sa mère. Il vivait dans un hôpital psychiatrique. Le second était en prison, quant à son troisième, il était dans l'armée américaine, il s'agit de *Cacnaq*. Bien que *Cacnaq* soit le seul membre de la famille qui restait pour *Sitaw*, ce dernier le dénonça à la police car il était convaincu qu'il était un tueur en série. Cela ne signifie nullement qu'il le haïssait mais qu'il avait peur que son fils devienne un assassin. Nous introduisons, à ce sujet, le passage illustratif suivant :

« Ababat-a, ad as-neg isem Sitaw, lh̄irfa-s d amzenzu, ɣas akken medden qqaren yeweer deg uxeddim, maca tella tekwat i lh̄enna deg wul-is. Yezweɣ yeḡḡa-d tlata n warrac. Asmi yesea 22 n yiseggasen deg ticket-is, iħettem fell-as baba-s ad yercel: Tameṭṭut-is tamezwarut i yellan ar ass-a, di sbiṭar n yimexlal. Tarwa-s, yiwen yeḍfer yemma-s s tigi n tissit n ccrab, wayeḍ

¹ERMAN Michel Erman, OP.cit., p.65

yenza uqerruy-is di lħebs, ma d wis tlata i wumi ara nsemmi Cacnaq, yesbey-itt d læsker amarikani, yellan di Australie. » p.26

« Ce père, nous l'appellerons Sitaw. Il est commerçant. Bien que les gens disent qu'il est difficile au boulot, mais dans son coeur, il y a place à la tendresse. Il s'est marié et a eu trois garçons. A 22 ans, son père avait exigé de lui qu'il se marie. Sa première épouse, en vie à ce jour est dans un asile psychiatrique. Ses enfants, l'un a eu le même parcours que sa mère de par son alcoolisme, l'autre s'est retrouvé en prison, le troisième que nous appellerons Chachnaq, s'est retrouvé dans l'armée américaine, en Australie »

Concernant *Cacnaq*, le fils de *Sitaw*, le portrait que le narrateur lui a réservé justifie l'ambigüité du personnage et sa solitude au niveau de la caserne. Il était un brillant étudiant, très actif dans sa vie professionnelle. Sa réussite a suscité la jalousie de ses camarades au travail, l'amenant à être accusé, à tort, de voler ses clients. Ces mauvaises rumeurs ont pris fin après son intégration dans l'armée américaine. Nous incluons, à cet effet, l'extrait suivant :

« Cacnaq yeħrec mliħ di llakul asmi yeqqar, yeħfer timsirin n usay d uzenz, yerbeħ aserhu asmi yessaweħ 18 n yiseggasen. Mi yekfa tayuri, yebda axeddim deg yiwet n tħanut n yimeelmen; yekka akken din kra tallit. Asmi i d-nudan fell-as yer læsker, yufa-t-id lħal d axeddam deg tħanut tameqrant di New York, Ass yezrin fell-as din, netta, irennu-d temrest d tmusni. Ixeddamen i as-d-yezzin, s tismen, seftin fell-as yir-awal, qqaren-as yettaker deg yemsayen, ur sen-yettarra ara sserf yemmed. Baba-s n Cacnaq yerfa mi yesla s yir-awal qqaren yef mmi-s. Taluft-a tezder deg yiger n tatut degmi iruħ Cacnaq yer læsker. Imi baba-s yellez, yenna i yiman-is: ayen i t-yetrağun di lkazirna, ad as-ibeddel tikiwin d uxemmem.» p.27

« Lorsqu'il était scolarisé, Chachnaq était doué à l'école. Il suivait des cours de commerce. Il avait obtenu son diplôme lorsqu'il avait 18 ans. Une fois ses études terminées, il a commencé à travaillé dans l'une des boutiques de ses patrons. Il y a travaillé pendant une période. Lorsque l'armée avait cherché après lui, il travaillait alors dans une grande boutique à New York. Chaque jour qui passait, il gagnait en expérience. Ses collègues le jalousaient. Il a été victime des rumeurs qu'ils lui ont accolées. Ils l'ont accusé de voler les clients, de ne pas leur rendre leur juste monnaie. Le père de Chachnaq était furieux de ce qu'on colportait sur son fils. Cette affaire est partie aux oubliettes depuis que Chachnaq s'est engagé dans l'armée. Son père était soulagé, il se disait : ce qu'il va vivre à la caserne, lui changera les idées et changera aussi sa façon de penser ».

Le passé de *Cacnaq*, rayonnant par son succès, s'est noircit après son engagement dans l'armée américaine. Il est devenu plus réservé avec ses amis, mais surtout avec son père. Il ne fréquentait pas de femmes et exprimait son mépris pour elles. C'est ainsi qu'il a été accusé par son père d'être l'assassin recherché, tuant les femmes : tous les arguments convergeaient vers lui : il n'aimait pas les femmes, surtout leur gorges, et les victimes étaient assassinées

étranglées. Le tueur est un militaire, *Cacnaq*, l'est, aussi. S'ajoutant à cela, ses sorties nocturnes, son alcoolisme, et son repli sur lui-même, dans la caserne. En outre, il y a une forte correspondance avec un portrait physique du militaire criminel, diffusé par la police. *Cacnaq* fut libéré car au moment de son arrestation, un autre crime avait eu lieu, et le criminel fut arrêté. Malgré les excuses que Sitaw avait présentées à son fils, ce dernier coupe tout contact le liant à son père. Le portrait biographique que le narrateur dressa pour *Cacnaq* a servi d'introduction à l'histoire, mais il dévoile, surtout, une mutation dans l'attitude et la réaction du personnage.

Pour ce qui est des portraits biographiques relevés dans les textes de Said Chemakh, un court passage descriptif est réservé à *Basel*, l'un des personnages principaux du texte « Taninna ney tudert n tlemžit taqbaylit ». Toutefois, la manière dont le narrateur avait introduit ce portrait est très captivante. Le narrateur avait interrompu la narration, explicitement, afin de présenter le parcours biographique de ce personnage, en faisant recourt à l'expression : «*Basel-agi, imi d netta i yef ara naru tura* ». Dans ce passage descriptif, le narrateur met l'accent sur l'attitude et la conduite de ce protagoniste. Une description qui pousse le lecteur à déduire que *Basel* n'est pas du tout à l'image du fils d'un imam. En fait, quand *Basel* avait quitté l'école, il s'est inscrit à L'ITE, grâce à son père, où il est devenu enseignant d'Histoire. Le narrateur déclare que ce personnage était très loin du métier d'enseignant. Il est un ivrogne, connu pour ses mauvaises réputations et fréquentations. L'extrait dont il est question est le suivant:

«Basel-agi, imi d netta iyef ara naru tura, d azerbuđ, yeyra ciť mbaed yeťaxxer-d si lakul. Yessekcem-it baba-s yer L'ITE s tmusni yesea di lakadimi. Yeffey-d zun d ccix n ttarix acku mačči seg wid izemren ad yesyer amezruy. Maca Basel yerra-tt ħala i tecmatin: d sšekran yal ass yerna ula d tissit n lkif i yehfeđ mi yeddukkul d leħbab yer Tala Gilef anda i ttedragin les algéroises, les oranaises d les européennes acku quarrent-d i medden "ur nħemmel ara la racaille agi nwen, neğġa-awen-tt"...» p.14

«Basel, puisqu'on écrira sur lui maintenant, a été scolarisé pendant un certain temps puis il a quitté l'école. Son père l'a inscrit à L'ITE grâce aux connaissances qu'il avait à l'académie. Il était un pseudo enseignant d'Histoire car il n'en a pas la compétence. Mais Basel ne cumulait que les vilenies: il picolait tous les jours et il s'est mis même au kif lorsqu'il accompagnait ses amis à Tala Guilef où il draguait les algéroises, les oranaises, et les européennes car elles disaient aux gens "On n'aime pas votre racaille, gardez-là pour vous "...»

Ce portrait biographique concis, dressé pour *Basel*, justifie les événements qui se succéderont dans l'histoire de ce texte. *Basel* n'a pas pu surmonter le refus de *Taninna* quant à sa demande en mariage après qu'elle a découvert qu'il la trahissait. *Basel* fut expulsé de *Tajmaet* et subit une sanction dû à son insulte et à son manque de respect envers *Taninna*, son père ainsi que tous les villageois dit « *leqbayel* ». Un comportement qui n'est pas étrange, mais qui correspond nettement au portrait biographique assigné au personnage, dès le début.

Un autre portrait biographique est, également, conçu pour *Awejhan*, un personnage du texte « *Laman d leyder* ». Après une digression étendue sur le proverbe « *aman d laman* », le texte débute avec une présentation de ce protagoniste où l'auteur attribue diverses explications quant à l'origine du prénom d'*Awejhan*², des explications manifestant l'aspect réel de l'histoire. Cette brève présentation est suivie d'un portrait biographique où le narrateur s'est focalisé sur le mode de vie d'*Awejhan*, la constitution de sa famille, la nature des relations qu'il entretenait avec les gens de son village et sa mobilisation dans l'armée française contre l'Allemagne, à l'âge de quarante ans. Ce portrait biographique couvre des événements ultérieurs. Dans ce portrait, le narrateur montre bien, la bonne place qu'occupait *Awejhan* parmi les siens. Socialement il était bien entouré. Financièrement, bien qu'il vivait à la période coloniale, il possédait des terres et des biens. Il avait fondé une admirable famille. Néanmoins, il fut mobilisé, dans l'armée française, comme le cas d'ailleurs de tous les algériens. Ces détails développés dans ce portrait biographique traduisent les intentions d'*Awejhan* de vivre en paix et en sérénité. Cet état n'avait pas duré longtemps car après son retour, il fut assassiné. Nous proposons, comme illustration de ce portrait biographique, l'extrait suivant :

« Ihi, Awejhan-agi yesea sin warrac d snat teqcicin, d afellaḥ seg wasmi i yas-d-cfan lḡiran-is ney imezday n taddart. Ddeqs n wurtan i yesea ama d azemmur di tiniri ney d tazart deg uḡayar. Yedder netta d twacult-is s rrezq i d-ḥellant tidiwin-is. Werḡin i as-d-yessukkes yiwen ayen n diri. Ihenna medden, nitni hennan-t. Yedder lxir yugar fell-as. Yewwi-d tislit i mmi-s mi yewweḍ yer tizi n zzwaḡ. Yelli-s tameqrant ha-tt-an tewweḍ d tilemḡit qrib ula d nettat ad teḡḡ imawlan-is akken ad terzu yef wid i tt-yebyan. Akka i tella tmeddurt n twacult asmi i d-tewweḍ "lḡirra n Lalman". Awejhan tesselas Fransa d aesecriw, iḡuḥ ad yennayyef tmurt nni am netta am izzayriyen, ameggaru ur yezgil yiwen. Yaḥ akken qrib ad yessiweḍ 40 iseggasen di leemer-is, tewwi-t Fransa ney akken qqaren di tallit-nni: temubilizi-t!» p.25

«Alors, Awejhan a deux garçons et deux filles. Il est paysan autant que s'en souviennent les voisins ou les habitants du village. Il possède de nombreux

² Voir « le discours sur le nom »

champs d'olivier et des champs de figes sèches dans les plaines. Il vivait de sa propre sueur, lui et sa famille. Nulle personne ne lui avait jamais rien reproché. Il laissait les gens en paix, et les gens en faisaient pareil. Il avait une vie prospère. Il avait trouvé une épouse à son fils une fois qu'il était en âge de se marier. Sa fille aînée est aussi une jeune fille, bientôt elle quittera elle aussi le nid familial pour rejoindre son prétendant. Telle était leur vie pendant la guerre d'Allemagne. La France avait fait d'Awejhan un militaire. Il était parti se battre pour ce pays-là, comme tous les algériens, nul n'était épargné. Bien qu'il avait presque 40 ans, la France l'avait emmené, ou comme on disait à cette époque-là; l'avait mobilisé»

Tous les personnages mis en scène dans le texte « Laman d leyder » ont un rôle important dans l'histoire. Toutefois, hormis le portrait biographique réservé pour *Awejhan*, le narrateur ne s'est pas focalisé sur la description de ces protagonistes. Par contre, il s'est basé sur la narration des événements, tout en décrivant les actions, les réactions ainsi que les attitudes de ces personnages, que nous développerons dans la description par action.

II. Tullist et le récit de vie

Le récit de vie se manifeste, dans le corpus de tullist kabyle, soit dans l'ensemble du texte, soit dans une bonne partie du texte. Autrement dit, il ne s'agit pas d'un fragment, à la manière du portrait biographique. Ce récit de vie du personnage est introduit le plus souvent à travers des analèpses, comme cela transparait dans le texte « Tuyalin » d'Amar Mezdad, et « Temzi n Caëban » et « Imekdiyen » de Malek Houd.

Les deux textes « Temzi n Caëban » de Malek Houd et « Tuyalin » d'Amar Mezdad sont des textes biographiques. Leurs personnages principaux : *Caëban* et *Dda Arezqi* sont décrits suivant un ordre de narration analogue. Autrement dit, le narrateur, dans ces deux récits, débute avec un temps de narration qui est simultanément au temps de l'histoire. Il y raconte une situation bien déterminée, liée à ces protagonistes. Par la suite, à travers une longue analepse, il opère un retour sur leur vie passée. La narration est, alors, antérieure. Pour *Caëban*, le narrateur revient sur son enfance. Quant à *Dda Arezqi*, le narrateur raconte toute la vie de ce personnage.

II.1. Retracer une vie entière d'un personnage : le cas de *Dda Arezqi*

Le texte « Tuyalin » traduit un exercice d'écriture immense, dans la mesure où l'auteur cherche à décrire une dynamique rétrospective d'une existence, celle de *Dda Arezqi*. La vie de ce personnage est racontée de manière fractionnée, les tranches de vie sont facilement

repérables. Le narrateur, dans ce texte, occupe deux positions dans sa narration. Au début du texte, il était intradiégétique. C'est un personnage qui est fonctionnaire dans le secteur sanitaire, probablement, un médecin. Il prend soin de *Dda Arezqi* et lui tient compagnie. Quand il s'apprête à faire un retour sur la vie de *Dda Arezqi*, le narrateur adopte une position extérieure à la diègèse, il prend en charge la narration à la troisième personne. C'est à travers une analepse que le narrateur retrace la vie de ce personnage. Celle-ci débute par la description de la retraite que *Dda Arezqi* avait reçue deux mois avant son hospitalisation.

« Dda Arezqi, sin wagguren aya segmi i d-yewwi tastayt si Fransa. Lantrit taezizt yerġa aṭas, tinna ʔef yettegririb seg wasmi icerreg lebḥer yedda am yizimer di tejlibt. Asmi i yeġġa imawlan-is yewwi yid-s asirem-nsen d ucuddu cudden ʔyer ʔur-s [...] »p.11

« Dda Arezqi venait de prendre sa retraite. Des années auparavant, il a quitté le pays pour aller guerroyer en France. Depuis deux mois, il a pris cette précieuse retraite après laquelle il n'a cessé de courir depuis ce jour fatidique où, innocent mouton dans un troupeau, il avait traversé la mer ; malgré lui, il avait quitté ses parents, emportant avec lui tous leurs espoirs [...] » p.15

Le récit de vie d'un personnage n'est pas centré uniquement sur le personnage concerné. Pour *Dda Arezqi*, plusieurs éléments interviennent dans sa constitution, à savoir ses parents, sa femme, ses enfants, son travail etc. Par ailleurs, le narrateur a fait intervenir dans sa narration, une foisonnante description, basée sur des portraits psychologiques, des portraits biographiques et un peu moins de portraits physiques, mais surtout des descriptions des actions. Néanmoins, l'attention accordée par le narrateur à l'aspect narratif est plus imposante que pour la description. Nous tentons, à travers l'analyse de ce récit, d'exposer les différentes étapes de la vie de *Dda Arezqi*, en apercevant les différents procédés de description.

II.1.1. « Amjaḥ » une étiquette descriptive

A travers ce substantif « Amjaḥ », par lequel *Dda Arezqi* est qualifié, le narrateur met l'accent sur la description de la relation qui unit le personnage à ses parents, tout en introduisant une digression sur ce qualificatif d' « Amjaḥ ». En effet, *Dda Arezqi* a travaillé durement en France. Il s'est exilé dès son jeune âge pour subvenir à sa famille. Cette dernière aimait beaucoup leur fils, il était leur seule source de survie. Il avait parfaitement pris soin de ses parents et leur expédiait, sans cesse, des mandats. *Dda Arezqi* est devenu un "Amjaḥ" mais pas n'importe lequel car n'ayant pas abandonné sa famille. *Dda Arezqi*, depuis son départ de son pays natal, n'était pas rentré. En qualifiant *Dda Arezqi* de « Amjaḥ », le narrateur glisse

un commentaire à travers lequel il transmet la vision de la société pour l'"Amjah", ainsi que la vision du mandataire recevant l'argent de cet *Amjah*. Ce mandataire qui transmettait l'argent pour la famille de *Dda Arezqi* trouvait toujours des justifications pour les vols qu'il commettait au détriment de l'exilé et de sa famille. Il trouvait une certaine légitimité à s'accaparer de cet argent car *Dda Arezqi* était un *amjah* et, de ce fait, il était maudit par le Bon Dieu. *Dda Arezqi* n'avait pas été informé du décès de ses parents qu'après six mois. Son mandataire, qui était au courant, ne l'avait pas informé pour pouvoir profiter davantage de son argent. Le passage suivant illustre la description de *Dda Arezqi* à travers sa qualification d'« Amjah » :

« [...] Kra ddren [imawlan-is], kra i ten-tettef ddunit, tezga yur-sen lmanda, ma d awali seg wasmi yeffey ur t-walan. yuyal d amjah, akken i asen-qqaren i yeyriben yettun iman-nsen aemmaḍ, widak yefkan temzi-nsen i tmura n medden, maca netta jjiḥ-ines mačči am wiyad, imi ur yeḡḡi ara imawlan-is ad llazen seg wasmi yeffey tamurt, asmi yelsa d asekriw ur d-yuyal. Imawlan-is d medden i ten-imeḍlen, nnig setta wayyuren segmi yekcem akal, d wamek yesla. Amsewweq i wumi i d-yessawaḍ idrimen, mačči yenna-as awi-d kan ad tdum tegnitad iṣerref fiḥel cceḥḥa, ayen ifures d atas, yelha weskutṭef deg yimenfi, win yeḡḡan tamurt aeni yur-s ddub ? Yif-it urumi akken eziz yer Rebbi. Win yeffyen tamurt yeffey i ubrid, yeḡḡa ddin-is, yeḡḡa tazallit, remḍan ur yekki imi-s, a-t-an ifeṭṭer s yilef, rriḥa n ccrab werḡin i t-teḡḡa ! Ma yur-s kra n ddub, amsewweq yeqbel ad t-yawi ! » pp.11-12

« [...] Ses parents ne l'ont plus revue mais les liens ne furent jamais coupés. Il leur envoyait régulièrement le peu d'argent qu'il pouvait mettre de côté. Ainsi, il n'était pas tout à fait perdu pour eux. Grâce à lui ils ont vécu à l'abri du besoin en ces temps de grande pauvreté. L'absence fut pour eux une vraie douleur mais, grâce à lui, ils n'ont pas connu la gêne. *Dda Arezqi* n'a donc pas assisté aux funérailles de ses parents. Il n'a appris la triste nouvelle que six mois après leur mort. L'homme de confiance qui vaquait à leurs besoins l'avait gardé pour lui. Comme si de rien n'était, il continuait ainsi à recevoir de l'argent. Pourvu que cette aubaine dure, il pourra dépenser sans compter. Soutirer le maximum de sous à qui accepte son bannissement n'est pas un péché. Celui qui a abandonné sans pays est sorti du droit chemin, il vit loin de sa religion qu'il transgresse tous les jours. Il en a oublié les prières. Sa bouche gourmande ne connaît plus les privations du carême. Il se nourrit du cochon. La fréquentation du vin est quotidienne chez lui ! L'infidèle doit être plus aimé de Dieu que lui. S'il y avait le moindre péché dans cette affaire, l'homme de confiance l'aura endossé sans remords ! » p.16

I.1.2. Une enfance non vécue

La présence de date et des mentions renvoyant à l'âge du personnage, traduisent la présence de portrait biographique que le narrateur avait consacré à *Dda Arezqi*. Cela relève de l'évidence, à notre sens, d'introduire ce type de portrait car il s'agit d'un récit où le narrateur retrace le vécu d'un personnage. A cet effet, ce portrait biographique dressé pour *Dda Arezqi* débute par une comparaison afin de révéler la maturité de ce personnage bien avant d'atteindre ses 20 ans. Il avait emprunté le chemin de l'exil, dès son jeune âge. Son mode de vie enfantin avait, rapidement, pris une autre voie. La voie de la responsabilité. Le narrateur a

utilisé plusieurs fois le verbe "yeġġa" pour mettre l'accent sur le changement qu'avait subi *Dda Arezqi* dans son enfance. Il a été comparé à un ruisseau changeant d'itinéraire. Le passage suivant illustre ces propos :

« Aseggas n 1940, werɛad zemmen fell-as 20. Tudert-is tbeddel am yiżżer i wumi tezzwer tuggugt, tebya aman-is: Yeġġa tazla tamenzut, ibeddel tikli, yeġġa agrireb gar yidurar anida ireɛɛed, yugar izem deg tizza, yeġġa urar deg tżegwa, yeġġa anadi gar tewririn anida i d-ttlalent tliwa. A-t-an yeżżer ibeddel tikli yuyal d almaj, anida gellen waman. Yelwi, yezwi, ylin ifadden, tfukk tazza ; anida-t wurar deg tżegwa, anida-t tazla deg yidurar, ney umerreħ di teżzut ? » p.12

« En 1940, Dda Arezki n'a pas encore vingt ans. Sa vie va basculer et changer le parcours. Le torrent quand il heurte une digue inattendue réclamant son dû, prend une autre direction ; il renonce aux courses impétueuses dans les ravins ; il ne poussera plus ses rugissements de lion indompté qui fait trembler les montagnes. Il ne flânera plus dans la forêt, il ne courra plus dans les collines verdoyantes et n'alimentera plus de nouvelles sources. Affaibli, vaincu, confondu avec l'étang où stagne des eaux immobiles, le torrent à bel et bien changer de nature.» p.17

I.1.3. Portrait biographique et physique de *Talmant*, sa femme

La suite de son portrait biographique est alimentée par la présentation de la constitution de sa famille. Le narrateur débute par la présentation de sa femme allemande. Elle est désignée dans le texte par l'adjectif *Talmant*. Elle a eu, avec *Dda Arezqi*, deux garçons et une fille. Le narrateur raconte comment *Dda Arezqi* avait rencontré *Talmant*. Il consacre, par la suite, une représentation dans laquelle il dépeint le malheur et la mésaventure de cette femme dans son pays. C'est après la fin de la deuxième guerre mondiale qu'elle était partie en France avec *Dda Arezqi*. En réalité, elle fuyait la misère et la famine régnant sur l'Allemagne au temps des Nazis:

« Tudert-is akk din i tt-yesɛedda. Yezweġ din : tamejżut-is d talmant tedda-d yid-s asmi yefra ttrad, teġġa-as-id sin warrac d teqcict. Yegla-d yis-s seg Walman asmi i d-yuyal d amuddir i d-tessusef lmut. Nettat dayen than aħas di tmurt-is, am akken d tarewla i tt-id-yesserwel yer Fransa, asmi tensa tmes. Yesserwel-itt-id yef lmezirya d laħ i d-yeylin yef wid tessager twayit n Unazi d nnger i d-teġġa. Deg sin yid-sen akken i d-mzukraren nnig 40 iseggasen aya. » pp. 12-13

« C'est sous d'autres cieux que Dda Arezki passera toutes ces années. Il s'est marié là-bas avec une Allemande qui l'a suivi à la fin de la guerre quand la mort n'a pas voulu de lui. Elle aussi a connu de grandes souffrances. En l'épousant, il l'aura arrachée à la misère et à la famine qui se sont battues sur son pays détruit après la catastrophe nazie. Elle lui donne trois enfants : deux garçons puis une fille. Les deux

vies se sont entrelacées. Solidaires, inséparables, l'un s'appuyant sur l'autre, ils ont traversé ensemble ces quarante années. » p.17

Le narrateur enchaîne dans sa description de *Talmant* en évoquant la place qu'elle occupait dans la vie de *Dda Arezqi*. Elle était sa meilleure compagnie pendant l'exil. Sans elle, il serait rentré chez lui. Une autre référence temporelle intervient pour donner plus d'informations sur la vie du personnage. *Dda Arezqi* et *Talmant* ont vécu ensemble pendant quarante ans. Une longue période qui traduit, notamment, l'entente qui régnait dans la vie de ce couple. En effet, le narrateur recourt à une succession de métaphores pour qualifier *Talmant*. Nous relevons, à titre d'exemple, que *Talmant* est pour *Dda Arezqi* : « d nnefs-is », « d tili-s », « d tasemmunt-is », « d tiymert », « d tagejdit », etc. Cette description justifiera la situation pénible dans laquelle se trouvera *Dda Arezqi* après la mort de sa femme. Pour mieux définir le contexte de ces exemples, nous proposons l'extrait suivant :

« 40 n yiseggasen i d-ddukklen, ddren akken di sin, d iyriben. D ixeddamen am nettat am netta. Tettef-as tiymert, d tajegdit di tmeddurt-is : a-tt-an tetteddu yid-s d tasemmunt-ines, d azgen deg-s, d tili-ines. Kra tella yid-s, kra tezga yer tama-s, tesnefsusi-as tiyersi. Teweer tudert di tmurt tawerdant. Limmer ur d nettat, uggay zik ara d-yuyal yer tmurt, yas yemma-s d baba-s uysen-t ad d-yuyal ! Ur t-rġin ara ! » p. 13

« Durant tout ce temps, grâce à elle, il a pu supporter les affres de l'exil. Présente à ses côtés, c'était sa compagne, sa moitié, son ombre ! Loin des leurs, esseulés dans ce même pays ; ils ont passé toutes les années à trimer sans relâche. La vie est encore plus dure en terre étrangère. S'il ne l'avait pas rencontrée, il serait sans doute revenu au pays aussitôt la guerre finie, avant que ses parents n'aient désespéré de le voir revenir. Ils l'ont attendu si longtemps en vain ! » pp.17-18

Afin d'insérer un portrait physique de *Talmant*, le narrateur insère une pause subite et inattendue dans le texte, en se référant à l'expression temporelle « *Yiwen n wass* » p.15 En ce jour, le narrateur décrit la mort de la femme de *Dda Arezqi*. Quand il s'est réveillé, il a décidé, en voyant sa femme dormante, de préparer lui-même le café. Il avait eu pitié de sa femme n'ayant jamais eu de moments de répis. Dans le passage ci-dessous, le narrateur glisse une description de *Talmant* à travers les propos de son mari *Dda Arezqi*. Il enchaîne, par la suite, avec la description de *talmant* par son propre discours. Les deux voix, et celle de *Dda Arezqi* et celle du narrateur, recourent à la description par actions.

« Yenna des wul-is : « Teeya temcumt, werġin tesgunfa. Adyay ad yerrez, uzzal ad yehfu ! ass-a d nekk ara yesmuzeɣylen lqahwa. Dayen tenncew ». Werġin i s d-yecfa tesggunfa, werġin tefka idis-is i wussu. Yezga yeqqar-as :

- s ibeddi ara temteḍ ! Ula d anefru-ines asmi tettarew, werġin tgin nnig sin wussan, wis kraḍ yettaf-itt-id tbedd dayen, ur tezmir ara ad tebru ifassen-is, tuyal yer ccyel, tuyal yer ugrireb. Lmal n tyerza, yezga fell-as weetaḅ, azaglu d tidi seg walluy yer uyelluy, si temzi alamma d aḷekka. Lmal n tyerza meskin, ussan akk yedder kif-kif » p.16

« La pauvre, elle est épuisée, se dit-il. Elle n'a jamais connu de répit. Et pourtant, même la pierre finit pas se briser et le fer par s'user ! Elle n'en peut plus ! Aujourd'hui, pour une fois, je vais lui préparé son café. Il n'a pas souvenir de l'avoir vue un jour se reposer. Malade, elle refusait de garder le lit. Il lui répétait souvent : tu finiras par mourir debout ! En mettant ses enfants au monde, elle ne s'alitait pas plus de deux jours. Le troisième jour, elle reprenait déjà toutes ses habitudes. Incapable de rester les bras croisés, elle se remettait au travail s'attelant aux tâches les plus harassantes : telle une bête de somme, elle ne s'épargnait aucune peine ! Des premières lueurs au crépuscule, la vie durant, les journées se suivaient et se ressemblaient dans une triste monotonie » p.20

Le narrateur revient dans sa narration sur le temps de l'histoire. Après une longue analèpse dans laquelle le narrateur explique et décrit la rencontre de *Dda Arezqi* et de *Talmant*, il revient sur le jour où *Dda Arezqi* avait retrouvé sa femme morte. Dans le passage ci-dessous, le narrateur met l'accent sur la description de la vie dure et pleine d'entraves qu'avait connue *Talmant*. Il précise que *Dda Arezqi* reconnaît qu'elle n'avait jamais connu ce qu'était le repos. Dans le passage suivant, il termine avec une courte description du corps de *Talmant* ayant perdu la vie.

« Werġin i s-d-yecfa teqqim tesggunfa, werġin i as-d-tenna aḷḷ, ȳas tameddurt di tmurt n medden mačči d urar. Werġin i d-tnuzeeyas ddunit ur as-teġġa ara, tanekkra yer lluzin yal ššbeḅ, arew, řebbi tarwa, bedd d uxxam, ula d uzzal ad yeḷfu, nettat yiwen wass mačči yecfa-as teqqim am nettat am tlawin nniḍen. Dȳa a-tt-an ass-a ur d-tekkir ara. [...] Iluea-as abrid neȳ sin, ur as-d-terri ara awal. Yuȳal yekna yer ȳur-s, yaf-itt d tasemmaḍt, d azeqqur, yeġġa usebreq ul-ines, allen medlent, udem yelwi di tnafa taneggarut. Temmut. »p. 19

« Il ne se souvenait pas d'une seule plainte sortir de sa bouche. Sans faillir, tous les matins, elle se levé très tôt pour arriver à l'heure à l'usine. Avec toute l'attention dont elle était capable, elle s'est occupée de foyer. Elle a eu des enfants, les a élevés toute seule. *Dda Arezki* s'est toujours demandé comment elle faisait pour tenir la cadence sans s'accorder le moindre moment pour elle-même comme le faisait toutes les autres femmes. Et voilà, que ce matin, elle tarda à se réveiller. »p.24

I.1.4. *Dda Arezqi* parmi ses siens

Outre la femme de *Dda Arezqi*, le narrateur présente, également, dans ce récit de vie, un long passage où il avance plusieurs informations concernant les membres de sa famille, ses parents, ses sœurs, les gens de son village et ses enfants. Pour ce faire, le narrateur débute avec les parents de *Dda Arezqi*. Ils sont morts deux ans après le retour de *Dda Arezqi* de la

guerre contre les allemands. Il n'avait pas pu encore reprendre totalement ses forces lorsque ses parents ont perdu la vie. Quant à ses sœurs, le narrateur se limite à préciser que se sont-elles qui ont hérité de tous ses biens. Le narrateur a évoqué, par la suite, la place qu'avait *Dda Arezqi* parmi les habitants de son village. Il était très estimé et avait une bonne réputation, notamment, pour son hospitalité et son accueil pour les villageois venant en France.

Par ailleurs, le narrateur, en retraçant la vie de *Dda Arezqi*, fait référence à ses enfants. Il met l'accent sur la description de leur éducation. Il s'est étalé sur leur mode de vie qui n'est pas étrange à celui des Français car ils sont, réellement, des Français. Le narrateur, comme le montre le passage suivant, décrit cette relation qu'avait *Dda Arezqi* avec ses enfants :

« Akken kan yeqmec tiṭ-is, yufa-d iman-is icab, iqcicen-is deg sin yid-sen, frefren, yal wa anida yerra, yal wa iga axxam-is, jewḡen. Nutni mačči d iwerdanen di Fransa: din i d-kkren d tamurt-nsen. Taqciēt d nettat i d tamazuzt, asmi teffey, teḡḡa-ten, tameṭṭut-is tettru, ma d Dda Arezqi ur t-id ulin ara imetṭawen, yebna yef wass-nni, aṭas n yiseggasen netta yettraḡu-t. Yeḡra tarwa-s mačči am tarwa n tmurt, yiwen wass ad srifgen, ad t-ḡḡen yer deffir. Yebna ! Awi-d kan ad thennin. Tarwa-s ifures aṭas temḡi-nsen, ibedd yid-sen akken ilaq : ččan, lsan, ḡran ; werḡin i ten-ixuṣ kra. Ama di txellalt ama di tmusni, ur raḡen ara d iwerdanen. Ulac s wacu i ten-ifen ineṣliyen, arraw imawlan n tmurt. ḡas netta d tmeṭṭut-is nḡafen d tikkwal, arraw-nsen akken i sen-yehwa i d-kkren : di lisae ! » pp.14-15

« La pauvre, elle est épuisée, se dit-il. Elle n'a jamais connu de répit. Et pourtant, même la pierre finit pas se briser et le fer par s'user ! Elle n'en peut plus ! Aujourd'hui, pour une fois, je vais lui préparé son café. Il n'a pas souvenir de l'avoir vue un jour se reposer. Malade, elle refusait de garder le lit. Il lui répétait souvent : tu finiras par mourir debout ! En mettant ses enfants au monde, elle ne s'alitait pas plus de deux jours. Le troisième jour, elle reprenait déjà toutes ses habitudes. Incapable de rester les bras croisés, elle se remettait au travail s'attelant aux tâches les plus harassantes : telle une bête de somme, elle ne s'épargnait aucune peine ! Des premières lueurs au crépuscule, la vie durant, les journées se suivaient et se ressemblaient dans une triste monotonie » p.20

I.1.5. Analèpse : rencontre de *Dda Arezqi* et *Talmant*

Afin de révéler les conditions de rencontre de *Dda Arezqi* et de *Talmant*, le narrateur recourt à un récit enchâssé dont l'inclusion, dans le texte, est assurée par une question : « *Amek i tt-yessen ? ass-nni d ass amcum, ney d aseēdi ?* » p.16. En fait, *Dda Arezqi* était un militaire dans l'armée française. Il avait lutté contre les Nazis. La mort le hantait, constamment. Il avait réussi à s'échapper, avec son ami, à une mort certaine. Mais ils étaient très éreintés et épuisés. Ils ignoraient quelle était la direction qu'ils devraient emprunter dans cette terre étrangère. Après une longue marche pleine de lassitude et de frayeur, *Dda Arezqi* et

son camarade ont aperçu une lumière qui pénétrait les ténèbres de la nuit glaciale. Une lumière que le narrateur a qualifiée d'étincelle leur redonnant la vie. *Dda Arezqi* a rapidement pensé à la demeure de l'ogre et de l'ogresse des contes anciens. Les deux militaires ont été bien accueillis par les habitants de la maison. Ils leur ont procuré une très bonne hospitalité.

Le narrateur, dans ce récit enchâssé, s'est basé essentiellement sur la description de l'atmosphère de guerre où règnent la peur et les massacres humains, tout en narrant la manière dont *Dda Arezqi* avait réussi à s'échapper. Quelques temps après la fin de la guerre et la défaite des allemands, le camarade de *Dda Arezqi* est rentré en France. Tandis que lui, il était resté chez la famille où il s'était réfugié car il était très malade. Il avait été atteint de la tuberculose. C'est à cause de cette maladie, d'ailleurs, que *Dda Arezqi* fut hospitalisé. C'était chez cette famille qu'il avait rencontré *Talmant*. Ce récit enchâssé se clot sur une expression traduisant la longue période de mariage de ces deux personnages. Ils ont vécu ensemble pendant 40 ans.

«Asmi yuyal yer Fransa, Dda Arezqi yegla-d s teqcict-nni i as-yettawin uççi, yuy-itt, 40 iseggasen amzun d yiwen wass » p.19

«A son retour en France, Dda Arezki n'était pas seul. Il emmena avec lui la jeune fille qui s'était occupé de lui, le sauvant d'une mort certaine. Il l'épousa. Les quarante années passées ensemble ont défilé trop vite » p.24

I.1.6. Portrait d'une psychologie déprimée

La mort subite de *Talmant* a entraîné un grand impact dans la vie de *Dda Arezqi*. Le narrateur fait recours, une nouvelle fois, au portrait moral dans lequel il dépeint cet état insurmontable. Il le qualifie, ainsi, d'orphelin et de veuf ayant beaucoup pleuré sa femme. Nous illustrons, ces propos, par le passage suivant :

«Dda Arezqi teđra yid-s am umexlul, yeggra-d iman-is. Nettat temmut, yerna ađas yeđmee d netta ara yezwiren. A-tt-an d nettat i yezwaren, nettat ur nessin ađđan, ula d tuymest werđin i d-tsuı yis-s. Tuđđla d tiggujelt n temyer, yerna ur yebna fell-as. Ass-nni, Dda Arezqi iru, iru almi inehheq amzun d aqcic. D agujil icaben am yilis. Taluft-a yebna fell-as. Arraw-is zzin-as-d, wwten ad t-şebbren, limer yellaşber tili ugmen-as-t-id. »pp. 19-20

« Dda Arezki devint comme fou. Sa femme qui n'a jamais été malade, qui n'a pas connu le moindre mal de dent, la voici morte, étalée devant lui. Elle est partie si brusquement et il se retrouvé tout seul. Elle est partie avant lui ; lui, le cacochyme, plus âgé, plus fragile, qui a toujours espéré partir le premier » p.25

Le narrateur enchaine avec la narration des événements. *Dda Arezqi* n'avait pas voulu vivre avec ses enfants malgré qu'ils l'aient supplié. Il savait bien que ses enfants sont tels des Français et ces derniers ne s'occupent pas de leurs vieux parents. Il n'est, toutefois, pas resté longtemps tout seul puisqu'il décida d'aller à la maison de repos. C'est dans cet endroit que *Dda Arezqi* s'était rendu compte, davantage, de sa solitude. Afin de présenter cette situation, le narrateur insère un portrait psychologique de *Dda Arezqi*. La mort de sa femme avait engendré un énorme vide. Sa solitude avait eu un impact sur son état psychologique. Il ne cessait de se rappeler des bons et des mauvais moments de sa vie, de repenser à tout ce qu'il avait réalisé dès son jeune âge.

« Win ur nħesseb ussan tura iħesseb-iten, win ur nessin teyzi n wuđan, tura yal idyur-s d afezrir. Yettawi tafat s wudem, yettayes ad yali wass. Yal ass yur-s d aseggas, yal idyur-s d axelleş. Asaru n tmeddurt-is yezga yettales-as-d, ussan yedder ama lhan ama dir-iten, a-ten-ad zgan ger wallen-is : asmi yella d ameksa, asmi yella d acawrar, asmi yella d aħsekriw i tenggelwa fell-as, iyyer n ddunit-is ibeddel tanila, yemmeyyer wayen yuran. Ayen yuran, s ufus-is i t-yura, yak yella werəad yura ! Asaru n tmeddurt-is igellu-d s wanzaten. Kra yezrin yef uqerru ussan-a irezzu-d yur-s » p.21

« Lui qui ne voyait pas les jours passer, il se prit à les compter : désormais, la journée prenait la longueur de l'année. Les nuits qu'il trouvait toujours trop courtes ne finissait plus à s'étirer. Interminables, elles devenaient châtement. Il les vivait, les yeux ouverts, dans la pénible attente du matin. Il revoyait, sans relâche, le film de sa vie. Les beaux et les mauvais jours défilaient devant lui. Il se revoyait tour à tour petit berger, adolescent puis soldat. Le jour où on l'habilla de vert-de-gris, son existence fut bouleversée. On lui scella un autre destin auquel, ingénument, il avait consenti sans oser la moindre objection. Cet autre devenir a fini par prendre le dessus et balayer le reste. Le film de sa vie réveillait bien des fantômes. Son passé revenait le visiter, souvent bien malgré lui. » pp.26-27

I.1.7. Le retour engendré par un rêve

Le narrateur introduit, dans un long passage, le rêve de *Dda Arezqi* dans lequel il s'est investi dans la description des personnages, qui sont *Dda Arezqi*, sa mère et son épouse. Il débute avec le portrait physique des deux femmes. Sa mère était très jeune et belle. Quant à *Talmant*, elle était épuisée et malade. Elle paraissait plus vieille en comparaison à sa belle-mère. Mais après avoir été couverte par sa belle mère, par un burnous, elle devient toute jeune et splendide. Cet élément du merveilleux révèle qu'il s'agit, là, d'un rêve.

Le narrateur s'est focalisé, par la suite, sur la description de *Dda Arezqi*. Il le dépeint de deux manières différentes. Dans la première, *Dda Arezqi* était très heureux et enthousiaste en voyant sa femme et sa mère ensemble et heureuses. Son état de santé s'est rapidement

amélioré. Il était comparé à un petit veau ou un petit bouc galopant dans les champs. Le narrateur a recouru, par la suite, à un autre registre de description : une présentation pessimiste de *Dda Arezqi* qui, n'ayant pas réussi à rejoindre sa famille, se retrouve plongé dans un profond état de tristesse. Son beau rêve ne dure pas longtemps et se transforme, vite, en cauchemar. Nous introduisons, à cet effet, quelques extraits illustratifs de ces descriptions. Le portrait de *Dda Arezqi*, notamment, est généreusement développé :

« [...] Qqiment yid-s, yuʔal yekkes-as urrundu-nni yerrunda, yefra uʔemlil deg yezzer, winna i as-yerran tudert d taberkant, kra deg-s d arzagan. Iʔulfa i yiman-is d afeesas, agerbuz yečča buneggaf, di tnafa akken kan i d-ilul, temʔi tules-it-id. Iʔulfa i wul-is ineddu am uferteʔtu ger yedmimen, la yettinig gar-asen; ʔas nnulen-t ur t-tkueillen; turin-is uradent dayen ur llin deg-sent inexman, d tizedyanin, la yettarra nnefs akken i as-yehwa. Iʔulfa i tgeciirt-is am lgedra n tulmut, ablaʔ ad t-yerreʔ ugerz-ines ma yeʔya. Tuʔal-it-id tudert. Yuʔal-it-id uneggez. Yuʔal-it-id umeggez! Yettazzal akken di tnafa, ad as-tiniʔ d agenduz di tefsut, mi ara s-d-iʔuʔ ʔikkuk di tmezʔuʔt, neʔ am yiʔid yeʔgʔan tamrart; [...] Netta yeqqim-d akka-d i tewwurt, ʔas kra din yeʔ tiʔ-is, ur itteki ara di tmeʔra, neʔyuzant-t, amzun d axeclaw, amdan-a mačči d ayla nsent: amzun ur d netta, d awerdan i d-yetʔillin. Yeqqim deg-sent yettwali, ur yezmir ad tent-yawed: ulac abrid, iɖarren-is cudden ʔer wakal, ggumman ad ssurfen, ul-is ifelleq yeʔya ad yeʔgʔ idmaren-is, allay-is yettfurru d adrar n tmes neʔ ugar, isuʔ neʔ yeqqim, yiwet ur as-d-tesla, awal ur d-iteffey, am win yessawalen di teylewt. Tanafa i s-d-yugmen temʔi, a-tt-an tenggelwa, tesseggra-as-d s uxeʔri! Yeyli ʔer wasif, isumm-it tikkelt nniɖen am wasmi yella d aesecriw. » pp.19-20-21

Elles s'assirent à ses côtés. Aussitôt, la mélancolie et les idées noires, se dissipèrent. L'envie de vivre lui revint. Il se sentait léger. Le corps depuis longtemps ravagé par l'asthme retrouva toute la vitalité de ses jeunes années. Dans le rêve, c'était comme s'il venait de naître, la vie s'offrait à lui une seconde fois. Il sentait son cœur battre avec la grâce de papillon virevoltant allègrement entre les épines se jouant d'elles, ne ressentant nulle douleur à leur contact. Les poumons, lavés de leurs glaires, redevenaient propres. Il n'avait plus aucune difficulté à respirer. Il sentait ses jambes plus solides que le tronc de l'orme, et ses talons assez puissants pour pulvériser une roche. Il revivait. Il retrouvait toute sa vigueur. Dans le rêve tel un cabri brisant sa laisse ou un jeune taureau excité par le chant du coucou aux premiers jours du printemps, il entama sa course. [...] Toujours bloqué sur le pas de la porte, il était spectateur d'une liesse qui lui était interdite. On ne lui prêtait aucune attention : était-il insignifiant à ce point ? Qui était cet inconnu qui les regardait, scrutant le moindre de leurs gestes ? Sans pouvoir les atteindre, le passage était immédiatement barré, il restait là, à les contempler. Les jambes soudées au sol étaient dans l'impossibilité d'effectuer le moindre pas. Le cœur battait à se rompre. Il tapait de toutes ses forces pour sortir de sa prison. La tête, transformée en volcan, était sur le point d'exploser. Il eut beau crier, personne ne l'entendait : aucun son ne sortait de sa bouche, ses cris se perdaient dans les tréfonds d'une gigantesque outre close. Le rêve qui l'a transporté dans sa jeunesse fini par se détraquer et se termina en cauchemar. Derechef, il tomba dans la rivière glacée. Le courant l'aspira une fois de plus, comme en cette terrible journée de guerre quand il était au combat » pp.28-30

Dda Arezqi s'est réveillé de son cauchemar en ayant peur et en pleines sueurs. Il s'est retrouvé dans son lit, en France. La fin de ce rêve constitue la fin du récit enchâssé par le narrateur.

Le narrateur s'est basé, également, sur la relation qui unit *Dda Arezqi* à son pays natal. Il introduit un commentaire dans lequel il explique que tout être vivant rejoint sa demeure, son lieu de naissance pour y mourir là-bas. Il est question, donc pour *Dda Arezqi* de rejoindre son village. Le narrateur s'est étalé, par la suite, sur le rapport de *Dda Arezqi* avec son pays. Il y était très attaché malgré son éloignement. Il avait vécu avec son cœur et son âme, tous les aléas qu'avait connus son pays depuis la colonisation française, sa libération puis son chaos dans lequel il était plongé une année après l'indépendance. C'est grâce à sa femme que *Dda Arezqi* avait pu surmonter les entraves de l'exil et la nostalgie du pays. La détermination de *Dda Arezqi* à rejoindre son pays natal est révélée par le narrateur, à travers la description des actions courtes et rapides de ce personnage qui s'apprêtait à quitter la France.

Il enchaîne, par la suite, par une représentation de *Dda Arezqi* dans son village depuis son retour. Il se sentait tel un étranger dans son pays, tel un invité dans son propre foyer. Il avait été, à maintes reprises, vexé par les habitants de son village, mais ne leur prêtait guère son attention. Le seul moment que *Dda Arezqi* appréciait depuis son retour chez lui, c'était à la tombée de la nuit. Bien que ses neveux prennent parfaitement soin de lui, il se sentait mieux tout seul, pendant la nuit. C'était le moment qu'il attendait impatiemment, toute la journée, pour pouvoir revoir sa femme et sa mère dans ses rêves.

Vers la fin du texte, le narrateur décrit l'état de *Dda Arezqi*, qui était tombé malade. Il n'arrivait plus à respirer en raison de la maladie qu'il avait contractée lorsqu'il était militaire. Ses neveux l'ont transféré à l'hôpital. Le narrateur précise que c'était là qu'il avait rencontré *Dda Arezki*: « *Dinna i nemlal (...)* »p.28 Dans un portrait physique, le narrateur dépeint l'état de *Dda Arezqi* à son arrivée à l'hôpital. Nous incluons, à cet effet, ce passage :

« Ddmen-t waggawen-is ɣer ssiɛtar. Dinna i nemlal. Icenfiren d izegzawen, idmaren la jebben am tissirt yezzaden aɗu, ifadden qquren, accaren d tidebbuzin yettnadi uɛbbal. Yeqqim di ssiɛtar ulac s syin tuffya alamma tenqes tegrest, ma ixuɣ-it l'oxygène yiwen wass, azekka-nni ad t-zzun, ad yinig ddaw n tmurt » p.28

« Alertés, ses neveux les ramenèrent à l'hôpital. Les lèvres avaient déjà bleui. Dans un halètement de soufflet de gorge, sa poitrine tirait dans le vide, inutilement. Les membres déjà raides et les doigts déformés en baguettes de tambour, il restera à l'hôpital, alité. Il pouvait mourir à tout moment, mais près du robinet d'oxygène, il pourrait tenir jusqu'à la fin de l'hiver » p.35

Dans la dernière phrase, le narrateur déclare que *Dda Arezqi* n'avait pas tenu longtemps avant de mourir. « *Ur yerni ara atas, tamacahut-is tfukk.* » p.28 « Quelque temps après, son histoire prenait fin » p.36

Dans ce récit biographique dans lequel le narrateur retrace la vie de *Dda Arezqi*, plusieurs portraits physiques et psychologiques lui ont été dressés, sans omettre le long portrait biographique ayant abrité la présentation d'autres personnages, notamment *Talmant*.

II.2. Raconter une tranche de vie : le cas de « Temzi n Caëban »

De prime à bord, à travers l'intitulée « Temzi n Caëban », le lecteur est attiré par la présence de descriptions du personnage *Caëban*. Le terme « Temzi » dénote une narration de la vie enfantine de ce personnage, et du coup, la présence de récit biographique, nous semble évidente. En effet, le récit biographique peut se limiter à un aspect de vie, autrement dit, à une partie de l'existence, ici, l'enfance de *Caëban*. Par ailleurs, raconter l'enfance d'un protagoniste suscitera l'évocation d'autres personnages ayant contribué à la construction de son passé. Il est question, dans ce texte, des membres de sa famille (sa mère *Tawes*, son père *Qasi At Mezryan*, son frère *Emara*, ses sœurs *Mennun*, *Tassaedit* et *Huriya* sa grand-mère *Yemma Façma*, ses deux grand-père *Buçu Ubelluç* et *Jeddi Saïd*), de son enseignante (*Tamsiwt tameqrant*) et de ses amis (*Qader*, *Crif*, *Hamid* et *Meħmud*). Nous remarquons que tous les personnages évoqués sont nommés, ce qui confère au texte un degré de réalité. Cet aspect réel est accentué, également, avec le recours au patronyme le cas par exemple de *Caëban At Mezryan*, mais aussi, aux différents types de description réservés pour ces personnages, que nous tentons d'exposer dans cette analyse.

Dans ce texte, le récit de vie de *Caëban* est enchâssé. En fait, il est délimité par plusieurs marques. La première concerne la voix narrative. Au début du texte ainsi qu'à sa fin, le narrateur est extradiégétique, il encadre en quelque sorte le récit de vie de *Caëban*. Autrement dit, le commencement du texte et sa clôture sont menés à la troisième personne. Tandis que dans le corps du texte -cette partie relatant l'enfance de *Caëban*- l'instance narrative est assurée par un narrateur-personnage. Il s'agit de *Caëban* racontant sa propre enfance. Il est question, en fait, d'un exercice que *Tamsiwt tameqrant* avait demandé aux élèves de réaliser. Elle leur avait demandé, donc, de raconter comment ils avaient vécu leur

enfance. C'est ainsi que *Caëban* avait rédigé la deuxième partie de ce récit, en scindant son enfance en deux périodes : la période de la guerre d'Algérie, « *Tallit n ttrad* » p.7 et la période de l'après indépendance ; « *Tallit n timunent* » p.15. Quant à la deuxième marque de cet enchâssement, elle revoie à l'expression d'ouverture qui caractérise le conte qui est « *A macahu ...* » p.7. Ainsi qu'une forme de clôture : « *A-tt-an temzi n Caëban* » p.25

II.2.1. Données de l'état civil

Le récit de vie de *Caëban* débute avec les données de son état civil. Le personnage s'appelle *Caëban At Mezyan*, âgé de 15 ans ou de 16 ans. Il suit ses études dans un Collège anonyme. Il est très connu car il est le seul écolier de la commune de *Tazerrajt*. Nous proposons, à ce propos, le passage suivant :

« *Caëban At Mezyan d yiwen n uqci n xemsettaç ney settaç n yiseggasen deg tudert-is, ulac yur-s azemz n tlalit-is. Yeqqar deg uyerbaz alemmas war isem i d-izgan tama n ugafa n temdint n Tzerrajt. Ur tezmiređ ara ad t-tzegleđ ma tnudađ fell-as, acku d netta kan i yellan d anelmad deg tyiwant deg tazwara n yiseggasen n sebain [...]. Caëban d anelmad izzewren, d win ur nettukuru ara ixeddim, leemer yeyfil ney ieedda fell-as uzaylal. Dya ma nettaç yer uswir-ines ayurbiz nezmer ad t-nessers deg terbaet n yimezwura n usmil [...]* » p.6

« *Chabane At Meziane est un garçon de quinze ou seize ans. Il ne connaît pas sa date de naissance. Il est scolarisé au collège anonyme qui se situe au nord de Tazeradjt. Tu ne peux pas le louper si tu le cherches car il est le seul élève de la commune au début des années soixante dix. Chaabane est un élève intelligent, il ne lésine pas sur le travail, il n'a jamais été distrait et n'a jamais eu de moment d'inattention. Si on regarde son niveau scolaire, on peut le classer parmi les meilleurs de la classe* ».

Le narrateur, qui est *Caëban*, s'étale, en détails, sur son acte de naissance, un papier que sa mère lui avait cousu sous ses vêtements au risque d'être retrouvé par l'armée française. Il lui a été délivré par le FLN pendant la période coloniale. Nous illustrons, à cet effet, avec l'extrait suivant :

« *Fransa mazal teħkem akk tamurt. Laeqed ney arra n leemer i as-d fkan i baba gren-iyi-it yer lğib n tqendurt-iw, txađ-iyi-t yemma, yeffer yef tiđ, ur ilaq ara ad t-afen yirumyen ma kecmen s axxam ad nadin akken i uyen tannumi ...Ar tura ur ssiney ara anwa ass ney anwa ayyur ideg d-luley. Ayyer? Acku imawlan-iw ur neyri ara, asmi i d-usiyyer ddunit, mačči deg uxxam n tyiwant i iyi-ssersen; ssersen-iyi deg yittafttaren n tirni n tessllulit tayelnawt (FLN), ddaw n tzemmurt, d tin i d tadbelt n tmurt n Lezzayer n yimiren ...* »p.7

« La France occupe toujours tout le pays. L'acte de naissance qu'ils ont donné à mon père, me l'ont glissé dans la poche de ma chemise que ma mère avait cousu. Il est invisible aux yeux, les Français ne doivent pas le voir lorsqu'ils viendront fouiller la maison comme à leur habitude...Jusqu'à présent, j'ignore le jour et mon mois de naissance. Pourquoi ? Parce que mes parents sont analphabètes, lorsque je suis né, mes parents ne m'ont pas inscrit à la mairie mais dans les manuscrits du FLN, au pied de l'olivier, c'était l'administration algérienne de cette époque-là »

II.2.2. Portrait moral et physique d'un personnage secondaire

Le narrateur, en retraçant son enfance, introduit logiquement les autres personnages avec lesquels il entretenait une relation d'amitié, de fraternité, de parenté, etc. Il ne s'est pas uniquement contenté d'évoquer ces personnages mais il leur a réservé des portraits physiques et/ou moraux. Il est question de *Emara*, le frère aîné de *Caëban*. Le passage, ci-dessous, est un portrait moral que *Caëban* lui a consacré, avec un ton ironique. Le narrateur lui a même proposé un sobriquet : « *Nneya* » qui veut dire le naïf. Nous illustrons, à son sujet, par les deux passages suivants :

« D gma Emara i d amenzu n tarwa n yemma, d nekk i d-irnan fell-as. Emara d isem-is i d tikli-s, d yiwen n uqçic agerful ur nesçi la deg wul la deg uqerruy, win iæddan ad t-ikellex. Yettara-tt kan i wučçi ney i yimeççi. Tizya-s merra rnant-t. Win i as-yefkan isem-agi n Emara ur t-yezgil ara, maca lufan i as-iga "Nneya" d isem deg lbidal n "Emara" ala tizgin ara as-d-izeg yerna akken iwata. [...] Wanag gma Emara ur d-yezgi maçi d leqraya. Tikwal mi ara yeffey tanezzayt s aÿerbaz yettarra s asif n At Tirrugza, netta d yiwen n umeddakel-is, sæeddayen ussan nsen din, tturaren d yemqarqar d tberdeddac. Leqraya ur tt-rin d ayilif, ur ten-id-tecqi ara akk. Yewwet wissen açhal d aseggas deg yiwen n uswir yer ccix Ssaædi. Kra n unelmad yeyran yer Ccix Saædi yeffey-d d uzlig. Akka i teçra yef gma Emara, imi ur d-yewwi ara iman-is deg uÿerbaz staxren-t-id ad idelleg akken yebya » p.22

« Amara est l'ainé de ma mère, je suis son cadet. Amara porte bien son nom, il est crédule, il n'a rien dans la caboche ni dans le coeur, il est dupé par tout le monde. Il passe son temps à manger ou à pleurer. Tous ceux de son âge ont autorité sur lui. Celui qui lui a donné ce prénom Amara ne l'a pas raté, mais il aurait mieux valu l'appeler « Niya/naiveté » au lieu de « Amara ». Cela lui irait comme un gant. [...] Mon frère Amara n'aime pas du tout l'école. Parfois, lorsqu'il sort le matin pour aller à l'école, il détourne vers asif n At Tirrugza. Avec son ami, ils y passent leurs journées. Ils jouent avec les grenouilles et les têtards. L'instruction n'est pas un problème pour eux, ils n'y prêtent aucune attention. Il est resté qui sait combien d'années dans un seul niveau chez l'enseignant Saadi. Tous les élèves de l'enseignant Saadi sont tordus. C'est ce qui est arrivé à mon frère Amara, comme il n'était pas doué à l'école, ils l'ont exclu pour qu'il fasse ce qu'il veut»

II.2.3. Représentation de la constitution familiale de *Caëban*

Outre son frère *Emara*, le narrateur présente, également, sa sœur *Mennun*. Il s'est focalisé sur la description de la relation les unissant. *Caëban* avoue qu'il était jaloux de sa sœur car au moment où elle était née, il avait une année. Et du coup, elle l'avait privé de lait maternel et s'est accaparée de la douceur de sa mère.

« Mennun d weltma, ur yewwiḍ ara useggas yef tudert-iw terna-d d tinilbit fell-i, yef waya i ttasmey deg-s mačči d kra, ahat imi ur iyi-tegḡi ara ad řwuy ayefki n yedmaren n yemma d uslaf-nni i nnumeyimi iyi-t-tekkes. Dya netta mi ttweeay kan ad berney akuṭṭif deg teglimt-is taleqqaqt, nettat ad tebrireh amzun yeqqes-itt uzrem; nekk tawwurt ad-iyi-tetṭef mebla ma rjiy tineggura » p.8

« Mennoune est ma soeur, elle est née bien avant que je fasse ma première année ; c'est pour ça que je suis très jaloux d'elle, peut être, par ce qu'elle ne m'a pas laissé me rassasier du lait de ma mère et elle m'a privé des caresses auxquelles je m'étais habitué. D'ailleurs, dès que j'en ai l'occasion, je la pince sur sa peau fragile, elle se met alors à crier comme si elle s'était fait piquée par un serpent ; moi, j'ai déjà pris mes jambes à mon cou pour échapper à la correction »

« Uletma Mennun ačal d abrid i tezgel ur teedda ara yer uswir imineg » p.22

« Ma soeur Mennoune à redoublé plusieurs fois à l'école et n'a pas pu accéder au niveau supérieur ».

Mis à part *Mennun* et *Emara*, les autres membres de la famille de *Caëban* n'ont pas été amplement décrits, autrement dit, *Caëban* a limité leur description à un seul trait, mais le plus souvent, ils sont évoqués pour les besoins de la narration. C'est le cas de son grand-père *Buḥu-Ubelluḍ* et, à degré moindre, ses parents *Yemma Tawes* et *Baba Qasi At Mezyan*. En effet, dans la partie du texte « *Tallit n traḍ* », *Caëban* présente, d'une part, les membres de sa famille et décrit, d'autre part, leur vie misérable, caractérisée notamment par leur déplacement d'un village à un autre.

Buḥu Ubelluḍ est le surnom³ du grand-père de *Caëban*. Ce dernier précise qu'il est appelé ainsi par ses amis du maquis. C'est à cause de lui que sa famille, les *At Mezyan*, se déplaçait, sans cesse, dans les maisons des villages avoisinants car l'armée française venait à chaque fois à sa recherche. Nous introduisons un extrait illustratif dans lequel le narrateur présente son grand père, tout en mettant en évidence l'aspect narratif :

³Nous avons développé ce point dans la partie sur le nom du personnage

« Jeddi, baba-s n yemma Tawes, d amjahed ameqran, yeffey seg yimezwura s adrar akken ad yennay mgal iserdasen n Fransa i yetnadin fell-as s teftilt akken ad t-id-ttffen. Yef waya anda tebyu tili twacult n At Mezyan, ad dlun læesker n Fransa fell-as. Qqaren-as yer da i d-irezzu Buḥu Ubelluḍ, akka i d isem n tṭrad n jeddi, [...] » p.10

« Mon grand-père maternel, le père de ma mère Taous, est un grand moudjahid. Il était parmi les premiers à faire le maquis contre les militaires français qui le cherchait au peigne fin pour essayer de le retrouver. C'est pour cela que partout où il y a la famille des At Meziane, l'armée française s'y rend. Ils pensent que c'est là que vient Bouhou Oubelloud, c'est le nom de guerre de mon grand père».

Le reste des personnages de ce texte ne sont pas décrits. Le narrateur les a évoqués en narrant les événements. A titre d'exemple, son père *Qasi* est évoqué d'une manière accessoire, son rôle dans ce récit n'est pas imposant. Nous incluons, à cet effet, le passage illustratif suivant :

« Talfi lukan ad d-tzeg tiṭ-nsen yef yiwen n lkayed am win n warra, tbut amezwaru n tedbelt n tmurt n Lezzayer tilellit, iberdiyem n Qasi At Mezyan, yeeni baba, ad rkun deg leḥbusn Fransa... » p.8

« Si leur regard venait à se poser sur un papier comme celui de l'acte de naissance, la preuve première de l'administration de l'Algérie, les côtes vertebrales de Kaci At Meziane, c'est-à-dire mon père, croupiront en prison »

« Baba Qasi, yuy-it lḥal yettidir d iminig deg tmurt n Fransa » p.10

« Mon père Kaci était un émigré qui vivait en France »

II.2.4. Description de la vie économique et sociale

Si le récit de vie de *Caéban* est composé de son propre portrait ainsi que ceux des membres de sa famille, une description de la situation misérable qu'il vivait, lui et ses proches, contribue, pareillement, dans la constitution de ce récit biographique. En effet, après l'indépendance, les *At Mezyan* ont pu avoir une maison. Ils n'étaient plus dans l'obligation de se déplacer d'un village à un autre, mais la pénibilité des conditions de vie, notamment en hivers, était insurmontable. Le narrateur a fait une mise au point, en décrivant ces instants pitoyables. *Caéban* précise que ces moments resteront graver à jamais dans sa mémoire. A ce propos, nous illustrons avec le présent passage:

« Tagrest d tasemhuyt ur nettawi ara deg wul-nney imi i tt-nettwali d tacengut n yigellilen. Ilaq ad tiliḍ d win yesean akken ad tt-tqableḍ s yicetṭiden yeḥman, ama d taduli ama n tmelsiwt, s yisebbaḍen i iteddun deg

nzee i qajjar n usemmeḍ n yideflaw d ugris n tṣebḥiyin. Ma d nekkni ad yili Rebbi yid-ney. Deg tlemmast n csetwa, asemmeḍ igezzem, ifassen fucclen, iḍarren qujjren, nettluṣu icetṭiden ijerden yeččuren d tifawtin d yiṣandalen n lkawču iqersen [...] Wissen amek i ay-d-tettaf tefsut mi ara mi ara teeddi tegrest i ay-yettağğan deg yir lihala. Aṭan, leera, lqella n użizen d tlabā yehman, tikkelt nečča tikkelt nuḥam war lawan [...] » p.19

« L'hiver est une saison que nous ne chérissons pas, on la perçoit comme l'ennemi des pauvres gens. Il faut être aisé pour pouvoir y faire face avec des tenues qui tiennent chaud, que soit des couvertures ou de l'habillement, des chaussures qui peuvent prémunir contre le froid glacial et les neiges et le givre des matinées. Nous, que Dieu soit avec nous. Au milieu de l'hiver, le froid déchirant, les mains et les pieds glacés, on porte des vêtements raccordés et des sandales en caoutchouc usées [...] Je ne sais pas comment on arrive à tenir jusqu'au printemps, après que l'hiver nous ai laissé dans un piteux état. La maladie, la manque de vêtements, de chauffage et de couverture. Des fois on mange, des fois on jeûne avant l'heure »

Même si les dures situations ont marqué l'enfance de *Caēban* et celle de ses paires, ils ont pu aussi trouver un moyen de détente, c'était à travers les différents jeux qu'ils ont réussi à vivre leur enfance en pleine joie. En fait, cette fois ci, à travers une description plus positive, centrée sur la présentation des actions des personnages, le narrateur dépeint ces moments joyeux de son enfance.

«Caylellah ay anebdu! Awi yufan aseggas kamel ad iṛuḥ d anebdu. Ula d uraren deg unebdu llan aṭas, ulac urar ur njerreb ara, eeddān-d akk fell-aney yis-sen i ntettu laḥ-nneyd wayen akk i ay-ixuṣen. Nettyimi d tirebbae n warrac i izedyen merra taddart n wadda. Cfiy netturar timesqaqart mačči yef tmurt akken i tturaren akk medden. Nekkni netturar-itt yef tzemrin n wayla n Merlot [...] » p.19

«Si c'était possible, l'été durerait tout l'année. Même les fêtes sont nombreuses en été, il n'y a pas de fête que nous n'avons pas connues. C'est grâce à elles qu'on oubliait la faim et tout ce dont on manquait. On restait en groupe de garçons qui habitent tous au village d'en bas. Je me rappelle on galopait, on jouait mais pas par terre comme y joue tout le monde. On y jouait sur les oliviers dans la propriété de Merlot [...] »

5. Les souvenirs : constituant d'un récit de vie

Le narrateur revient, par la suite, sur deux souvenirs de son enfance. Le premier renvoie au jour où il s'est cassé la main. Il précise qu'il avait huit ou neuf ans. Dans un long passage, *Caēban* raconte cet incident, en faisant appel à une description par actions. Autrement dit, le narrateur s'est basé sur la narration des événements plus que la description. Ce qui figure comme description, est établi par une succession d'actions de *Caēban*.

Concernant le deuxième souvenir, il est relatif aux moments qu'il avait passés dans une colonie de vacances au bord de la mer. *Caëban* a quatorze ans quand il avait vécu cette expérience. Il est très intéressant, à notre sens, de préciser que le narrateur indique l'âge de *Caëban*, à chaque fois dans le texte, ce qui dote le récit d'une organisation chronologique et confirme la constitution d'un récit biographique. C'était donc, à travers une longue analepse que *Caëban* raconte les beaux jours qu'il avait passé avec ses amis à *Aweqqas*. En outre, c'était en colonie de vacances qu'il découvre le vrai sens d'être un berbère. En fait, *Caëban* et ses amis du village ne sont pas restés jusqu'à la fin de leur séjour car ils furent renvoyés et ce, à cause d'une dispute, entre *Caëban* et un enfant parlant en arabe. Cette dispute lui a révélé une surprise, il a été qualifié de raciste car ayant manifesté son identité berbère. C'était à cause de l'audace qu'avait exprimé *Caëban* en affirmant son identité qu'il fut renvoyé chez lui, avec ses amis. C'est à partir de ce moment que l'attention de *Caëban* fut attirée vers des questionnements relatifs à l'identité et à la langue berbères. D'ailleurs, comme il l'a expliqué, ce fut la raison qui l'avait motivé à écrire ce texte en berbère.

« Ayen iyi-ğğan uriγ-d aḍris-a s tutlayt n yemma, s Teqbaylit, ahat d tiririt i unemhali iyi-wten mi as-d-nniγ tidet: nekk d Amaziy. Zriγ inuda ad iney deg-i timuzya » p.25.

« Ce qui m'a motivé à écrire ce texte en ma langue maternelle, en kabyle, est sans doute pour répondre au directeur qui m'a tabassé lorsque je lui ai dit la vérité : je suis Amazigh. Il avait cherché à étouffer mon amazighité »

Dans cette analepse sur la colonie de vacances, le narrateur s'est consacré à l'aspect narratif plus qu'à l'aspect descriptif. Néanmoins, la description, dans ce long passage est basée sur l'action, nous tenons à l'illustrer avec cet extrait :

«Din din imhuras ssawlen i yiwen n umasay, yufa-aγ-d i sin nefser γef rrmel neṭṭef iεebbaḍ-nney nettanzaε. Issekker-aγ-d d i sin, mi d-nbedd i wessee afus-is γer deffir yefka-yi-d iskiḍ. Ḥulfay imiren i lḥenk-iw azelmaḍ yehma, maca ul-iw teččur-it-id tebyest. Acemma deg-i ur d-yehrik. D acu kan ttrağuy deg umassay-nni ad iseqqeḍ amhares-nni wis sin, mi walay kra ur as-t-yexdim, nekk nwiγ ad t-iseqqeḍ akken iyi-iseqqeḍ, d aya kan, kkrey lueaγ-t s tefransist: "Acimi ur tewwiteḍ ara wihin akken iyi-tewteḍ? – yehwa-yi! Iyi-d-yerra. –Nekk zriγ acimi, acku nwen. – I kečč d acu-k? –Nekk d Amaziy. Ay amzγuγar, yeeni « raciste » s tefransist. » pp.24-25

« Sur place, les colos ont appelé l'un des responsables. Ils nous ont trouvé allongé sur le sable, serrant nos ventres. Il nous a fait lever tous les deux, une fois debout, il a levé sa main en arrière et il m'a donné une gifle J'ai sentie ma joue gauche en chaleur, mais mon coeur était rempli de courage. Je

n'avais pas peur. Mais j'attendais que le responsable gifle le deuxième enfant. Lorsque j'ai vu qu'il ne lui a rien fait, je pensais qu'il aurait droit au même traitement que moi, alors je l'ai interpellé en français ; « pourquoi ne l'as-tu pas frappé comme tu l'as fait avec moi ? – J'en ai envie, m'a-t-il répondu. Moi je sais pourquoi, parce qu'il est l'un des vôtres- Et toi, tu es qui ? Moi, je suis Amazighe. Espèce de raciste »

Le recours des écrivains au portrait biographique des personnages dans leurs écrits est une pratique qui n'a pas eu un écho important dans ce corpus de *tullisin*. Par ailleurs, à travers les passages que nous avons relevés, nous constatons la présence de démarcations textuelles qui attribuent à ce portrait les limites de leur insertion dans le texte. D'ailleurs, il s'agit d'une caractéristique partagée par Said Chemakh et Mohand Ait Ighil, en attribuant le portrait biographique à leurs personnages, soit, en rompant explicitement la narration (comme Chemakh), soit en manifestant une volonté de focalisation sur la présentation d'un protagoniste (le cas de Mohand Ait Ighil). Par ailleurs, des *tullisin* toutes entières sont structurées en récits de vie. Même si l'aspect narratif est plus dominant, il s'est avéré que l'aspect descriptif est, également, exploité. D'ailleurs, le narrateur fait recours à plusieurs procédés de description, à savoir des portraits biographiques, quelques rares portraits physiques et une description par actions. La description des autres personnages secondaires contribuent, également, dans la constitution du récit biographique du personnage principal.

Concernant la présence du portrait physique, elle est remarquablement variable. Celui-ci n'est présent que dans les textes où la narration fait du personnage son centre d'intérêt. Autrement dit, les textes construits sous forme d'un bref tableau d'événements n'incluent aucune caractérisation du personnage du point de vue de son apparence physique. De ce fait, le portrait physique se retrouve concrétisé, ou bien à travers de courts passages intervenant dans des moments bien précis de l'histoire, ou bien par la répétition d'un caractère singulier par lequel se distingue ce personnage tout au long du texte, constituant ainsi la trame de l'histoire. Par ailleurs, dans les *tullisin* de ce corpus, le portrait physique se manifeste comme complément au portrait biographique ou psychologique. Ce type de portrait intervient, aussi, en concordance avec le ton du discours du personnage. Nous recensons, par exemple, la description dramatique du visage du personnage prévoyant l'arrivée d'un événement tragique dans l'histoire. En outre, même si l'espace d'écriture dans plusieurs *tullisin* est réduit, l'apparence physique du personnage est amplement décrite dans certains textes, de telle sorte à établir une photo du personnage.

Pour ce qui est de la représentation de la psychologie du protagoniste, elle est prise en charge à des degrés variables, allant d'une représentation superficielle vers une construction plus ou moins développée. Deux groupes sont dégagés concernant l'exploration de ce type de portrait dans *tullisin*. Il y a, d'un côté, les textes dont le portrait psychologique n'est attribué que pour le personnage principal. C'est le cas, d'ailleurs, de la plupart des textes où figure ce type de portrait. De l'autre côté, il y a des textes proposant, plutôt, une représentation de la psychologie de plusieurs personnages, à l'image de « Ul d tasa » de Kamal Bouamara. Les textes « Targara » et « Taqsiṭ n Eziz d Ezizu » révèlent, de manière indéniable, l'investissement de l'auteur dans la construction de la dimension psychologique du protagoniste, de telle manière à lui accorder une vie.

Quant au portrait biographique, il ne constitue pas, essentiellement, une caractéristique prépondérante définissant *Tullist*. D'ailleurs, elle ne représente pas une donnée imposante dans le corpus de *tullisin* puisqu'elle n'est décelable que dans quelques rares textes. Toutefois, sa présence traduit une construction et une caractérisation du personnage. Ajoutant à cela, les passages descriptifs renvoyant à la vie du personnage se manifestent sous deux aspects : soit sous forme de fragments de portrait biographique dépeignant un aspect de vie du personnage, soit sous forme de récit de vie reflétant l'existence entière du protagoniste. Le portrait biographique est introduit, le plus souvent, sous formes d'analepses ou de digressions que le narrateur développe à travers des pauses qu'il opère dans son texte. En outre, les limites

d'insertion du portrait biographique sont marquées par des démarcations textuelles. Ces dernières se manifestent soit, par une rupture explicite de la narration (comme Chemakh), soit par une volonté de focalisation sur la présentation d'un protagoniste (le cas de Mohand Ait Ighil). Par ailleurs, des *tullisin* toutes entières sont structurées en récits de vie. Bien que l'aspect narratif soit plus dominant, il s'est avéré que l'aspect descriptif est, également, exploité. Le narrateur fait recours, d'ailleurs, à plusieurs procédés de description, à savoir les portraits biographiques, quelques rares portraits physiques, une description par actions et la représentation des autres personnages secondaires qui contribue, également, à la constitution du récit biographique du personnage principal.

Conclusion générale

Conclusion générale

Ce travail se voulait une contribution à l'étude du genre de *tullist*. La problématique de son écriture requiert, d'une part, une discussion sur son genre et sa généricité et d'autre part, une analyse textuelle de la catégorie du personnage, des textes s'identifiant sous la désignation de *tullisin*. C'est autour de ces deux axes d'analyse que repose cette étude dont l'objectif est de mettre en relief, à travers une approche immanente, la poétique de l'être du personnage de *tullist*, tout en exploitant un corpus de la première décennie de production de ce genre en recueils.

C'est ainsi que notre étude s'entame par une tentative de dressement d'un panorama de la nouvelle dans le monde. Il ne s'agit, en fait, que d'un aperçu des diverses représentations du genre et de ses manifestations sur le plan diachronique, à travers différentes cultures littéraires. Visiblement, ce genre a connu, depuis ses origines, des transformations et des reconstructions continues - tel qu'il apparaît au cours de son histoire- laissant prétendre qu'il est futile de fixer des règles ou des normes constantes pour le genre de la nouvelle. En outre, cet aperçu a permis de visualiser, également, la multitude d'appellations par lesquelles se désigne le genre. Cette fluctuation dans la désignation traduit la pénibilité de définir le genre et de préciser les limites de son corpus.

Par ailleurs, l'émergence de la nouvelle se lit comme une évolution des genres préexistants, le cas des anecdotes, des fables ou du récit bref de manière générale, notamment pour les cultures occidentales où la nouvelle fut un genre très ancien. Il en est de même pour les zones orientales et pour les pays du Maghreb où le genre s'est développé tardivement. Ce genre, notamment *el-qissa el qasira*, y était représenté comme une évolution d'*El-maqama*. Néanmoins, la grande tendance la plus dominante au sein de ces cultures orientales et maghrébines est d'y voir un genre emprunté ou importé. Les théories occidentales (à partir du XIX^{ème} siècle) ont une grande influence sur les littératures chinoise, japonaise et arabe (orientale de manière générale) où les deux premières ont même baptisé pour la littérature la formule « morale orientale, technique occidentale ».

La discussion autour du genre de *tullist* qui se définit par un ensemble d'attributs et qui est qualifié par les termes de « nouveau », d'« importé », d'« emprunté », etc. laisse construire des suggestions quant à l'émergence de ce genre. Il est admis de considérer *Tullist* comme un genre « nouveau » par rapport à sa dénomination et à sa forme générique n'ayant pas d'existence dans la configuration générique de la prose traditionnelle. En effet, le terme *tullist* est employé pour la première fois en 1980 pour qualifier l'identité

Conclusion générale

générique du texte « Ablad » de Mohand Bilek. Mais la critique littéraire atteste l'existence de textes s'inscrivant dans ce genre, bien avant l'apparition de cette désignation générique et remontant quarante ans en arrière, avec les écrits de Bélaïd At Ali. Cet auteur, qui est considéré comme le premier romancier en langue kabyle, il est aussi, le précurseur de *tullist*, avec le texte « Jeddi » et sa réécriture de *tamacahut* « Tafunast igujilen ». Tout le travail de réécriture et de création qu'a effectué Bélaïd At Ali sur les textes connus dans la littérature traditionnelle orale témoigne de l'avènement de formes inexistantes, voir étranges à la prose traditionnelle, ce qui justifie la qualification de ces formes d'écriture (*tullist* et *ungal*) de « nouvelles formes » engendrant de « nouveaux genres ».

Par ailleurs, considérer *tullist* comme étant un genre « importé » ou « emprunté » n'a de sens que dans la mesure où les écrivains kabyles ne se sont imprégnés que des éléments formels de la nouvelle, essentiellement occidentale. Cela ne signifie pas qu'elle doit répondre à des normes préétablies par la littérature de départ – qui sont elles-mêmes problématiques. Ajoutant à cela, l'écriture de *tullist* ne peut traverser d'une culture littéraire à une autre (d'une littérature occidentale, dont l'écriture est une tradition ancienne, à une littérature connue par son oralité) sans qu'elle ne soit influencée par ces deux cultures. De ce fait, *tullist* a émergé dans un contexte littéraire ayant connu un renouveau engendré par le processus du passage à l'écrit. Il est, de ce fait, un genre écrit d'une langue connue essentiellement pour son caractère oral, et issue d'une forme générique « importée » d'une autre tradition littéraire, à savoir la culture occidentale, tout en étant imprégné de la culture de l'espace d'arrivée.

De plus, *Tullist* entretient des relations étroitement liées à la littérature traditionnelle. Il suffit de citer les diverses *tullisin* issues de la réécriture du fond littéraire traditionnel à savoir, « Tafunast igujilen » de Bélaïd At Ali, « Tîrgara » et « Taqsiṭ n Eziz d Ezuzu » de Kamal Bouamara et de « D tagerfa i ay-tt-igan » d'Amar Mezdad, pour révéler ce rapport qu'il y a entre les genres traditionnels et ce nouveau genre. Dans le même ordre d'idées, des similitudes d'ordre textuel sont fortement présentes entre *tullist* et d'autres genres de la prose traditionnelle telle *Tameayt* et *Taḥkayt*, notamment du point de vue de la narration et de la vraisemblance. De surcroît, appréhender le genre de *tullist* nécessite une nouvelle perception de son corpus. En fait, il faut replacer *tullist* dans un corpus constitué non seulement de textes définis au préalable par l'étiquette générique comme étant des *tullisin*, mais, aussi, introduire dans un corpus plus large, tous les genres de la prose traditionnelle

Conclusion générale

dont la forme est brève, à partir du moment où *tullist* est perçue comme une évolution d'un genre de la prose traditionnelle, à savoir *Taqsiṭ* pour Mohand Akli Haddadou. Cette interrogation sur la manière d'approcher le genre de *tullist* est ébauché par Salhi Mohand Akli et Amar Ameziane qui proposent de l'étudier à partir d'un questionnement global des récits brefs, et à partir de la délimitation du corpus de *tullist* tout en s'appuyant sur des critères propres à la nature des textes analysés.

Du point de vue étymologique de « *Tullist-tullizt* », un nombre de liens sont repérables avec la tradition. Le plus apparent est d'ordre morpho-lexical avec des termes anciens (*tallast*, *tullist*, *tullizt*, *tulliss*). Tiré de la racine LS, les promoteurs de l'*Amawal n tmaziyt tatrart* ont opté pour la forme *tullizt*. Un autre lien est d'ordre sémantique. Ce terme désignant traditionnellement, là où l'une de ses variantes morphologiques apparaît, conte ou plus généralement histoire, est en relation étroite aussi bien avec l'acte de la narration (le sème de raconter, le sème de rapporter) qu'avec la catégorisation générique. Là on notera que traditionnellement les termes *tullist* / *tullizt* se réfèrent invariablement à conte ou à histoire imaginée par opposition à *taxubbirt* ou *elḥikayet* dans le parler de Ghadames. De même que *tallast*, dans l'espace chleuh, désigne le récit dont le merveilleux est constitutif. Ces termes, dans leur variation formelle, ont connu une tendance à la stabilité morphologique, *tullizt* (dans l'espace kabyle). Ce dernier terme (et par la suite sous la forme *tullist*) a connu une extension de sens pour signifier un genre de textes narratifs équivalent à celui de nouvelle en français.

Pour ce qui est de la réception de *tullist*, du point de vue de son édition, une évolution importante est ressentie à travers l'établissement d'une bibliométrie de la publication de *tullist* en kabyle. Un nombre important de textes publiés, seuls ou en recueils, dans divers modes d'édition, augmente d'une année à une autre. Depuis l'apparition du premier recueil de *tullisin* en 1998 (Bouamara) jusqu'à ce jour, nous enregistrons plus d'une cinquantaine de recueils dans les maisons d'édition classiques, sans compter le nombre très significatif de textes publiés seuls, et d'autres recueils qui ont emprunté la voie de l'édition en ligne, en l'occurrence, Lulu.com, imyura.net, etc. Ce bilan significatif du point de vue statistique, explique que la pratique de l'écriture de *tullist* est implantée dans le champ littéraire kabyle et prend de l'ampleur au fil des ans. Quant à la réception de ce genre, du point de vue de la critique universitaire, deux tendances se dégagent : la première regroupe tous les travaux pouvant être considérés comme émergents

Conclusion générale

de la critique sur le genre. Ceux-ci ont traité, notamment, la question de la création et du renouvellement littéraire (Titouche, Salhi, Ameziane, Ayad, Mohand Saidi). Quant à la problématique de la « contigüité générique » et de la définition du corpus de *tullist*, elle a été ébauchée par les travaux de Salhi Mohand Akli, Amer Ameziane et Sadi Nabila. La seconde tendance, quant à elle, représente la grande majorité des mémoires (de master) qui s'inscrivent majoritairement dans une approche immanentiste, s'attachant à la description de la forme de *tullist* par une présentation de plusieurs de ses caractéristiques (poétique, thématique, formelle, etc.), mais bien malheureusement, certaines études se sont attelées à une analyse d'application des normes de la nouvelle occidentale sur un corpus kabyle.

Le volet poétique de l'étude, composé de quatre parties, reposé sur l'analyse textuelle de *tullist*, précisément, sur la poétique du personnage. Nous avons procédé à l'analyse des premières productions portant le générique de *tullist* et ayant été inscrites dans la décennie 1998-2008. La focalisation sur l'étude du personnage était dictée d'abord par la somme de données importantes dégagées du corpus. Il s'agit, en plus, d'une instance principale qui fédère les autres constituants du récit. Dans cette partie d'analyse textuelle, un ensemble de résultats est relevé. Concernant l'aspect dénominatif du personnage dans *tullist*, il est à signaler que bien que la désignation du personnage ne se fasse pas de manière arbitraire, aucune règle bien claire n'intervient dans l'attribution du nom au(x) personnage(s). Néanmoins, des tendances se dégagent nettement autour de cette activité de dénomination. D'une part, une série de nouvellistes kabyles dénomment presque la totalité de leurs protagonistes, à l'image de Malek Houd, de Said Chemmakh, de Mourad Zimu et de Kamal Bouamara. D'autre part, une seconde série d'écrivains ne dénomment que rarement leurs personnages. Il est question de Brahim Tazaghart, d'Amar Mezdad, d'Ousliamni Remdane et de Mohand Ait Ighil. En outre, il est pertinent de préciser que cet exercice de désignation de personnages ne définit pas forcément un auteur, étant donné qu'il diffère d'un texte à un autre, d'un même auteur. Par ailleurs, le statut du personnage dans *tullist* (principal ou secondaire) n'influence point sur sa dénomination. C'est ce qui transparait dans l'inventaire des personnages de *tullisin* étudiés où il y a une présence de personnages principaux sans noms et de personnages secondaires nommés, le contraire est aussi valable.

La dénomination du personnage dans *tullist* se particularise par l'effet de réel qu'elle exerce sur la trame de l'histoire. Ce reflet du réalisme se traduit notamment par le recours

Conclusion générale

des écrivains au terroir des prénoms kabyles dont ils puisent leurs désignations. Du point de vue statistique, un tiers (approximativement une centaine) de personnages du corpus sont désignés par des prénoms kabyles, tout en exploitant plusieurs procédés, en l'occurrence, les appellations constituées simplement d'un prénom (*Arezqi, Akli, Yidir, Tawes, Fađma, Jegğğiga, ...*), de l'association de prénoms et de patronymes (*Yidir At Wakli, FađmaAt Eli, etc.*), des titres précédents les prénoms à savoir les appellatifs signifiants : « *Si* », « *Lħağ* », « *Ccix* » et « *Mass* », ainsi que des deux termes : « *Dda* », « *Nna* », etc. Les dénominations sont, aussi, composées de noms de parenté et de prénoms kabyles, à l'instar de *Yemma-s n Lexđer, Tameđđut n Dda Arezqi, Mmi-s n Ba-Mexluf, etc.* Le nom de parenté, à lui seul, peut parfois constituer une appellation de personnage. Par ailleurs, le procédé le moins fonctionnel dans cette activité de dénomination chez les nouvellistes kabyles est bien la désignation des personnages par les surnoms et les pseudonymes, ce que traduit le nombre maigre de cas relevés. (*Dda Cucan, Buđu Ubellud, etc.*).

D'autres manières sont exploitées, également, dans l'interpellation des personnages non-dénomés. La plus imposante est cette désignation, à la manière d'un conte, par l'âge du personnage (*Amayar, Tamıart, ilmezyen, mmi-s n urgaz, etc.*), par son sexe (le cas notamment de *Tameđđut, Argaz*), par sa fonction (*Tafermasyant, amejjay, řřbib, aesecri, etc.*). Ajoutons à ces façons de dénommer d'autres manières d'interpeller le personnage par l'association des noms de nombre, de compléments de noms, d'adjectifs, etc. avec l'un des procédés précédents, à l'image des exemples suivants : *Tameđđut tamezwarut, yiwen urgaz, Anezzarfu afeylasuf, Aesecri ilemzi, lall n řřanut, anemhal n uyerbaz, etc.*). La désignation est, parfois, complexe. Elle est constituée sous forme de phrase, le cas de *Argaz-nni bu-tbernust*.

L'étude de la fréquence des prénoms de personnages a révélé deux pratiques intéressantes chez les auteurs kabyles. La première consiste en l'utilisation des mêmes prénoms par un seul auteur, dans différents textes. Autrement dit, l'écrivain maintient les mêmes prénoms pour ses personnages. Il est question d'Ouslimani Remdane, de Malek Houd et de Said Chemakh. La seconde pratique renvoie à la redondance de prénoms dans un même texte, ce qui permet la découverte d'une pratique sociale kabyle, consistant à attribuer le même nom du grand-père à son petit-fils, voir notamment les textes de Mourad Zimu.

Conclusion générale

Par ailleurs, l'étude onomastique des dénominations des personnages des textes analysés révèle que l'attribution de dénominations des personnages (prénoms notamment), est loin d'être le fait du hasard. Elle engendre une symbolique justifiée, dans beaucoup de cas, par un discours. D'une part, il y a la présence d'un discours explicite, assuré par le narrateur ou le (s) personnage (s), expliquant la motivation derrière le choix de telle ou telle nomination. D'autre part, il est à noter l'existence d'un discours indirect et implicite sur la dénomination du personnage, qui est déduit, tout au long du texte, à travers un ensemble d'indices liés essentiellement au portrait et aux actions du personnage. Toutefois, il ne faut pas ignorer le fait que l'interprétation d'un nombre important de désignations est difficilement concevable.

Compte tenu des données du corpus soumis à l'étude, une typologie de personnages dans *tullist* est établie en s'inclinant sur trois variables, qui sont le sexe du personnage, son âge et son appartenance sociale. Ces variables sont explorées en fonction de deux axes. Le premier renvoie à l'ensemble des textes constituant le corpus, quant au second, il relève des textes de chaque auteur. Parmi les résultats obtenus, nous relevons la prédominance du personnage masculin au sein de tous les textes du corpus. Sa mise en scène dans *tullist* est représentée trois fois plus que celle du personnage féminin. Ce résultat est attesté pour l'ensemble du corpus et dans les récits de chaque auteur.

Pour ce qui est de la variable de l'âge, il est très important de signaler qu'elle ne constitue pas un critère pertinent qui peut caractériser ou définir *tullist* (ce qui transparait au moins dans le corpus de *tullisin* analysé), étant donné que le nombre des personnages âgés, le nombre de jeunes personnages ainsi que le nombre des personnages dont l'âge est indéfini, sont approximativement les mêmes. Nonobstant, cette variable n'est significative que pour quelques auteurs de *tullist*, en l'occurrence Said Chemakh et Brahim Tazaghart dont les jeunes personnages dominent leurs écrits. Quant à Malek Houd, et à degré moindre Amar Mezdad, ils ont plus un penchant pour les personnages âgés. Pour ce qui est des autres auteurs de ce corpus, ce facteur ne traduit aucune donnée nettement significative dans leurs récits.

Concernant le facteur de l'appartenance sociale des personnages, visiblement ce sont les personnages d'origine rurale qui sont mis en scène dans les *tullisin* du corpus, plus que ceux d'origine urbaine. Par ailleurs, le phénomène de déplacement des personnages d'un espace à un autre est, également, remarquable dans les textes étudiés. Le déplacement d'un

Conclusion générale

espace rural « le village » vers un espace citadin « la ville » est le plus écrasant. En d'autres termes, le déplacement dans le sens inverse n'est présent que dans quelques rares textes, à savoir « Taddart-iw » de Mohand Ait Ighil.

Si le nom et la typologie constituent le premier niveau d'analyse du personnage dans cette étude, sa description représente le second niveau d'analyse. A cet effet, une échelle de représentation de cette instance est dégagée, sur laquelle sont placés les divers portraits du personnage et ses divers procédés de caractérisation. Cette échelle traduit une certaine variabilité dans l'exploration de la description, d'un auteur à un autre et d'un texte à un autre d'un même auteur, allant d'une présence timide ou insignifiante de la description à une écriture plus ou moins développée et travaillée où l'investissement dans des portraits physique, biographique et psychologique est très perceptible.

Plusieurs *tullisin* de ce corpus se caractérisent par une économie d'écriture où la description du personnage est nettement maigre et où les quelques passages existants se limitent à une représentation brève des actions rapides et successives du protagoniste. Plusieurs facteurs peuvent intervenir dans la justification de cet investissement timide dans la description du personnage. D'abord, la concision dans la conception des composantes de l'histoire ne laisse pas un espace de liberté pour la représentation du personnage. Ce resserrement se traduit, notamment, par le nombre de pages sur lequel s'étale *tullist*. Cette réserve dans la description du personnage est repérable dans les *tullisin* centrées autour d'un seul moment ou un seul événement qui se déroule le plus souvent au sein d'un seul espace. Ajoutons à cela, la représentation du protagoniste n'est construite qu'au moment où la narration fait du personnage son objet de focalisation. En outre, la réduction de l'espace descriptif est, aussi, justifiée par l'abondance de dialogues. Les séquences discursives compressent celles de la représentation et les textes sont, parfois, construits entièrement en dialogues, ce qui fait de la description un élément accessoire. Nous illustrons cela, notamment, avec les textes de Brahim Tazaghart, de Mohand Ait Ighil et quelques textes de Said Chemakh.

La faible présence de la description n'ayant pris en charge que les personnages principaux se concrétise sous forme de fragments, dispersés tout au long du texte. Néanmoins, malgré la présence de quelques passages en bribes, leur répétition constitue une caractéristique importante fondant la trame du récit de quelques textes (à l'image de ceux de Mohand Ait Ighil). Notons, toujours, pour cette catégorie de textes que la

Conclusion générale

représentation du personnage s'est manifestée comme un procédé de nomination. La caractérisation du protagoniste est réduite pratiquement à un seul élément de son physique ou de son habillement. Elle intervient comme un outil dans les enquêtes criminelles, à travers lequel on identifie les victimes.

Concernant les trois types de portraits qui peuvent caractériser un personnage, une masse de données a engendré un nombre de résultats variables, relatifs à l'exploration de ces portraits dans *tullist*. Le portrait biographique ne constitue pas, essentiellement, une caractéristique prépondérante définissant *tullist*, vu que sa présence ne traduit pas une donnée représentative dans le corpus. Son expression n'est enregistrée que dans quelques textes. Toutefois, sa présence constitue une construction et une caractérisation du personnage. Ce niveau d'analyse se manifeste dans les textes sous deux formes. La première forme renvoie à la présence du portrait biographique en fragments ou en courts extraits, intervenant dans différents moments du récit. Ils sont introduits, le plus souvent, sous formes d'analepses ou de digressions que le narrateur développe à travers des pauses qu'il opère dans son texte. En outre, les limites d'insertion du portrait biographique sont marquées par la présence de démarcations textuelles. Ces démarcations se manifestent soit, par une rupture explicite de la narration (comme Chemakh), soit par la manifestation d'une volonté de focalisation sur la présentation d'un protagoniste (le cas de Mohand Ait Ighil). Quant à la seconde forme, elle concerne le reflet de la vie du personnage - une tranche de sa vie ou sa vie en entier- qui est représentée sous forme de récit de vie (Malek Houd, Kamal Bouamara et Amar Mezdad). En effet, il y a des *tullisin* toutes entières qui sont structurées en récits de vie. Même si l'aspect narratif est plus dominant, il s'est avéré que l'aspect descriptif est, également, exploité. D'ailleurs, le narrateur fait recours à plusieurs procédés de description, à savoir des portraits psychologiques, quelques rares portraits physiques, une description par actions et la représentation des autres personnages secondaires, qui contribuent, également, dans la constitution du récit biographique du personnage principal.

A propos du portrait physique du personnage, son exploitation se manifeste, aussi, de manière variable, étant donné qu'il n'est présent que dans les textes où la narration a fait du personnage son centre d'intérêt. Ceci dit, les textes construits sous forme d'un bref tableau d'événements n'incluent aucune caractérisation du personnage du point de vue de son apparence physique. De ce fait, le portrait physique se retrouve concrétisé sous deux

Conclusion générale

apparences ; la première se lit à travers les courts passages, intervenant dans des moments bien précis de l'histoire. Ils sont constitués, le plus souvent, d'un ensemble de données liées à l'apparence corporelle du personnage, son habillement, etc. Néanmoins, certains personnages sont amplement décrits de telle sorte à faire établir une photo du personnage, même si l'espace d'écriture qu'occupe cette représentation dans plusieurs *tullisin* est relativement réduit (Il est question de quelques personnages de Brahim Tazaghart, d'Oulansi Sliman, de Malek Houd, d'Amar Mezdad et de Mourad Zimu). Quant à la seconde forme, elle est conçue sur un caractère singulier par lequel se distingue le personnage. Cette spécificité physique du protagoniste est réitérée tout au long du texte constituant ainsi la trame de l'histoire (Mohand Ait Ighil, Malek Houd). Par ailleurs, dans les *tullisin* de ce corpus, le portrait physique se manifeste comme complément pour un portrait biographique ou psychologique. Ce type de portraits intervient, aussi, en concordance avec le ton du discours du personnage. Par exemple, une description dramatique du visage du personnage peut prévoir l'arrivée d'un événement tragique dans l'histoire.

La différence d'investissement des écrivains kabyles dans le portrait du personnage affecte, également, le portrait psychologique. Le degré d'exploration de ce type de portrait varie d'une représentation superficielle, parfois même inexistante dans la majorité des textes, vers une construction d'une dimension psychologique plus ou moins développée. En effet, deux tendances se distinguent quant à l'élaboration de cette épaisseur psychologique du personnage de *tullist*. La première regroupe les textes dont le portrait n'est conçu que pour le personnage principal. C'est le cas, d'ailleurs, de la plupart des textes où figure ce type de description. Tandis que la seconde tendance fusionne les textes où plusieurs personnages sont dotés de cette ampleur psychologique, - à des degrés variables bien entendu- à l'image de « Ul d tasa » de Kamal Bouamara. Quant aux textes « Tirgara » et « Taqsiṭ n Eziz d Ezizu », ils révèlent, de manière indéniable, l'investissement de l'auteur dans la construction de la dimension psychologique du protagoniste, de telle manière à lui accorder une vie.

Un autre type de caractérisation du personnage se retrouve en abondance au sein de ce corpus. Il s'agit de la description du personnage par le biais de ses actions. Il est avéré que dans les textes de ce corpus, ce procédé est le plus usité par les auteurs de *tullist* kabyle parce qu'il est présent, le plus souvent, dans les textes où les différents portraits du

Conclusion générale

personnage ne sont pas exploités. Nous notons, d'ailleurs, la présence importante de textes construits entièrement sur la base de ce procédé. Autrement dit, ces textes n'abritent pas uniquement quelques passages descriptifs fondés sur la représentation des actions du personnage mais ils sont conçus, ainsi, dans leur ensemble. Néanmoins, la description du personnage par ses actions se manifeste, également, dans les textes où la description est plus ou moins développée. En fait, la représentation pointue des actions et de tous les gestes du personnage donne l'air qu'il s'agit d'une prise de caméra. L'abondance de passages claustrant une description par actions caractérise le corpus de *tullist* Kabyle. Ces passages qui s'infiltrèrent dans le texte, sont parfois courts à l'image de la brièveté des actions. Mais d'autres fois, ils sont longs à tel point qu'ils procurent au texte une dimension réelle très remarquable. Par ailleurs, cette pratique de caractérisation du personnage par ses actions s'infiltré, le plus souvent, dans des séquences discursives, mais aussi, dans des portraits moraux ou psychologiques du personnage. La caractérisation du personnage est, également, assurée par une description indirecte, par la médiation de la représentation de l'espace ou de l'environnement dans lequel il se trouve, à travers sa fonction, ou par le biais de la description du temps de l'histoire, etc.

Cette présente étude n'a pas la prétention de prendre en charge toute la question de *tullist*, étant donné que ce n'est que la première décennie de publication de *tullisin* qui est mise en relief. De plus, même pour ce corpus, il n'a été question de soumettre à l'étude que son émergence et la poétique du personnage. De ce fait, il serait très intéressant d'étudier les autres aspects de la poétique de ce genre, d'élargir le corpus d'analyse, en introduisant les autres recueils publiés à partir de 2008, ainsi que les *tullisin* publiées isolément. En fait, il s'agit ici, d'étudier tous les textes où la mention générique de *tullist* est affichée. Par ailleurs, l'interrogation qui nécessite une grande exploitation est relative à l'analyse de *tullist* à partir du questionnement des récits brefs afin que l'évolution des genres puisse transparaître pour tenter, ensuite, de délimiter les frontières entre ces types de récits.

Bibliographie

I. Ouvrages

- AUBRIT Jean Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand colin, 2002
- ANDRES Philippe, *La nouvelle*, Ellipses, Editions Marketing S.A., 1998
- BADY Paul, *La littérature chinoise moderne*, Que sais-je ?, PUF, 1993
- BASSET Henri, *Essai sur la littérature des berbères*, Paris, Ibis Press, 2007.
- CURIEN Annie, *Anthologie de la nouvelle chinoise contemporaine*, Paris, Gallimard, 1994
- DALLET Jean Marie et DEGEZELLE Jean Louis (éds.), *Les cahiers de Bélaïd où la Kabylie d'antan*, Fort-National, FDB, 1963
- EL-SABIL AbdAlaziz, BAKADER Abou Bakr, CHOUKANI Mohamed (dir.), *Al-Adab al-Arabi Al-hadith*, Nadi Djada e-adabi, Djada
- ERMAN Michel, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses Editions Marketing S.A., 2006
- GALAND-PERNET Paulette, *Littératures berbères des voix des lettres*, PUF, 1998
- GODENNE René, *La nouvelle*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1995
- GODENNE René, *Etude sur la nouvelle de langue française*, Genève, Editions Slatkine, 2005
- GRALL Catherine, *Le sens de la brièveté. A propos de nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*, Paris, Ed. Honoré Champion, 2003
- GUILLAMAUD Jean, *Histoire de la littérature japonaise*, Ellipses, Editions Marketing S.A., 2002
- GROJNWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Arman Colin, 2005
- HADDADOU Mohand Akli, *Introduction à la littérature berbère. Suivi d'une introduction à la littérature kabyle*, Alger, HCA, 2009
- HALLAQ Boutros et TOELLE Heidi (dirs.), *Histoire de la littérature arabe moderne*, Tome I : 1800-1945, Ed. Sindbad/Actes sud, 2007
- HAMON Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Ed. Librairie Droz, 1998
- HARMAT Andrée-Marie, LEHL Yves, NIMIS Jean et VINCENT-ARNAUD Nathalie, *La nouvelle en Europe. Destins Croisés d'un genre au XXe siècle*, Presse Universitaire de Bordeaux, 2014
- MAMMERI Mouloud, *Poèmes kabyles anciens*, Paris, François Maspéro, 1980
- MAMMERI Mouloud, *Les isefra de Si Mohand ou Mhand*, François Maspéro, Paris, 1969

Bibliographie

- MEROLLA Daniela, *De l'art de la narration tamazight (berbère) : 200 ans d'études : état des lieux et perspectives*, Editions Peeters, Paris-Louvain, 2006
- MEZDAD Amar, *Le retour et autres nouvelles*, Editions Ayamun, 2016
- REA-EUVREMER Nicole, *La littérature espagnole au Siècle d'or*, Paris, Arman Colin, 2000
- SHEIFFERT René, *La littérature japonaise*, Publications Orientalistes de France, 1986
- TOELLE Heidi et ZAKHARIA Katia, *Ala découverte de la littérature arabe. Du VIe siècle à nos jours*, Paris, Ed. Flammarion, 2003
- TSCHUDIN Jean-Jacques et STRUVE Daniel, *La littérature japonaise*, Que sais-je, PUF, 2008
- YACINE Tassadit, *L'izli ou l'amour chanté en kabyle*, Alger, Editions Alpha, 2008
- ZHANG Yinde, *Histoire de la littérature chinoise*, Ellipses, Editions Marketing SA, 2004

I. Articles

- ABROUS Dehbia, « Le Haut Commissariat à l'Amazighité, ou les méandres d'une phagocytose », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n° XXXIV, pp.583-590.
- ABROUS Dehbia, « Kabylie : Littérature », *Encyclopédie berbère* [En ligne], 26 | 2004, document K17, mis en ligne le 01 juin 2011, consulté le 14 décembre 2020. URL: <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/1434>; DOI: <https://doi.org/10.4000/encyclopedieberbere.1434>
- AMEZIANE Amar, « La néo-littérature kabyle et ses rapports à la littérature traditionnelle », in *Etudes littéraires africaines. Littérature Berbère*, n°21, Paris, Karthala, 2006, pp. 20-28
- AMEZIANE Amar, « La littérature kabyle dans l'expérience éditoriale du HCA. Quelques notes exploratoires », *Studi Africanistici*, Naples, 2011, pp.369-375.
- AMEZIANE Amar et SALHI Mohand Akli Salhi, « Tullist kabyle : réflexions préliminaires sur le corpus », *La problématique des genres littéraires amazighes: définitions, dénominations et classifications, Actes du 3^{ème} colloque international*, (04 -05 novembre 2014), Université de Bouira, pp.114-120.
- BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale du récit », *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, *Communication*, n°8, 1966, pp.1-27
- BARTHES Roland, « Analyse structurale des récits » in GENETTE Gerard et TODOROV Tzvetan (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1977.

Bibliographie

- BELLAL Hakima, « La question du genre entre le manuscrit de Bélaïd At Ali et son édition. Regards sur trois textes : Tafunast igujilen, Lexdubegga et Sut Taddart », in *Iles d yimesli*, n°8, pp.35-42.
- BOUNFOUR Abdellah et MEROLLA Daniella, « Contes », *Encyclopédie berbère*, n°14, Aix-en-Provence, Edisud, 1994, pp. 2081-2088.
- BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 89, septembre 1991, pp.03-46. Bourdieu Pierre, <http://omar-bouazza-2.over-blog.com/2019/01/le-village-et-la-maison-kabyle-par-pierre-bourdieu-partie-5-par-omar-bouazza.html>.
- CHAKER Salem, « Une tradition de résistance et de lutte : la poésie berbère kabyle, un parcours poétiques » in *Revue des mondes musulmans et de la méditerranée*, n°51, 1989, pp.11-31.
- CHAKER Salem., « La naissance d'une littérature écrite : Le cas du berbère (Kabylie) », in *Bulletin des Etudes Africaines* de l'INALCO, n° 17/18, 1992, pp.7-21
- GALAND-PERNET Paulette, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », *actes du premier congrès d'étude des civilisations méditerranéennes d'influence arabo-berbère*, Alger, SNED, 1973, pp. 312-325
- HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (dirs.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp.116-180.
- JOUVE Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage » in *Littérature*, n°85, 1992
Forme, difforme, informe.
- MOHAND SAIDI Saida et SADI Nabila, « Histoire de la réception des textes de Bélaïd Ait-Ali », in *Iles d imesli*, n°8, pp.51-59
- Pham Thi That, « Nouvelle française contemporaine et théories du genre », *Synergies Pays riverains du Mékong* n° 1 - 2010 pp. 15-34, https://gerflint.fr/Base/Mekong1/pham_thi_that.pdf consulté le 09/02/2020
- REDJALA Mbarek, « Kabyles », in *Encyclopédia Universalis*, corpus 10, Paris, 1980, pp.760-761.
- SADI Nabila, « Poétique du récit 'Jeddi' de Bélaïd At Ali », *Les cahiers de Bélaïd At-Ali. Regards sur une œuvres pionnière*, AMEZIANE Amer (dir.), Béjaïa, Tira éditions, 2013.
- SALHI Mohand Akli, «La nouvelle littérature kabyle et ses rapports à l'oralité traditionnelle », *Actes du colloque international. La littérature amazighe. Oralité et*

Bibliographie

écriture. Spécificités et perspectives. Aziz Kich (dir.), Rabat, IRCAM, 2004, pp. 103-121.

SALHI Mohand Akli, « La délocalisation des textes oraux. Le cas de deux textes kabyles : Aheddad l-lqalus et taqsit n Aziz d Ezuzu », BONN Charles (dir.), *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, t.2, Paris, l'Harmattan, 2004, pp. 205-211

SALHI Mohand Akli, « Aspect du nouveau littéraire en langue amazighe. Le cas kabyle en Algérie » in *Transformation : changements et nouveaux dans la littérature et le cinéma au Maghreb depuis 1990*, Ricarda Bienbeck, Maroua El Naggare, Ute Fendler, Mechthild Gilzmer (dir.), AVM édition, 2016, pp.57-68

SALHI Mohand Akli, « Militantisme et champ littéraire kabyle. Des années 1970 à nos jours », *Emerging Actors in post-revolutionary north africa Berber Movements: Identity, New Issues and New Challenges*, Studi Magrebini, Vol. XIV-XV, Naples, 2016/2017, pp.75-92.

II. Mémoire de magistère et thèse de doctorat

ABROUS Dahbia, *La production romanesque kabyle : une expérience de passage à l'écrit*, CHAKER Salem (dir.), DEA, Université de Provence, 1989.

AYAD Salim, *Intertextualité et littérature kabyle contemporaine : le cas de Nekkni d wiyiɗ de Kamal Bouamara*, mémoire de magistère, FINTZ Claud, 2008

AYAD Salim, *Littérature écrite d'expression kabyle : stratégies et conditions d'émergence*, Thèse de Doctorat, KAMEL BOUAMARA (dir.), Université de Tizi-Ouzou, 2020

AMEZIANE Amar, *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, BOUNFOUR Abdellah (dir.), Thèse de Doctorat, Inalco, 2008.

BELLAL, H., *Les écrits de Belaid Ait Ali face à la tradition*, Thèse de doctorat SALHI M. A. (dir.) univ. de Tizi-Ouzou, 2020

LAOUFI Amar, *Récriture, traduction et adaptation en littérature kabyle : cas de Si Lehlu de Mohia*, DJELLAOUI Mohamed (dir.), mémoire de magister, UMMTO, 2012.

MOHAND SAIDI Saida, *Tafunastigujilen de BélaïdAt Ali: du conte à la nouvelle*, mémoire de magister (dir. Djellaoui M.) UMMTO, 2011

SADI Nabila, *L'expression de l'identité dans le roman Tafrara de Salem Zenia*, DJELLAOUI Mohamed (dir.), mémoire de Magister, UMMTO, 2011.

Bibliographie

- SADI Nabila, *Problématique de l'écriture romanesque en Kabyle*, Thèse de doctorat, SALHI Mohand Akli (dir.), ummto, 2019
- TITOUCHE Rachid, *Les cahiers de Bélaïd At Ali : Du conte à la nouvelle*, mémoire de Magister, UMMTO, 2001
- ZIANI Sliman, *Tamaziyt di tyamsa tirawit, tasleqt n yiymisen « Asalu » d « Izuran »*, H. Abdenbi (dir.), Tizi-Ouzou, 2007.

III. Dictionnaire

- ARON Paul, DENIS Saint-Jacques et VIALA Alain, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002
- BENCHEIKH Jamel Eddin, *Dictionnaire de la littérature de langue arabe et maghrébine francophone*, Quadrig / PUF, 2000
- DALLET Jean Marie, *Dictionnaire kabyle français. Parlers des Ait Mangellat*. Algérie, Paris, SELAF, 1982
- DELHEURE Jean, *Ağraw n yiwalen tumzabt d t-tefransist. Dictionnaire mozabite-français*, Paris, SELAF, 1984
- DELHEURE, Jean, *Agerraw n iwalen teggargrent – tarumit. Dictionnaire ouargli – français*, Paris, SELAF, 1987
- FOUCAULD Charles, *Dictionnaire touareg-français. Dialecte de l'Aheggar*, Tome 3, Paris, Ed. L'Harmattan, 2005
- HEATH Jeffrey., *Dictionnaire touareg du Mali*, Paris, Karthala, 2006
- LANFRY Jacques, *Ghadames II. Glossaire. Parler des At waziten, Le Fichier Périodique*, Alger, 1973, p.186
- LEVY André, *Dictionnaire de la littérature chinoise*, PUF, 2000
- MOUGIN Pascal et HADDAD-WOLTING Karen (dirs.), *Dictionnaire mondial des littératures*, Larousse/VUEF, 2002
- ORIGAS Jean Jacques, *Dictionnaire de littérature japonaise*, PUF, 2000
- PRASSE Karl-G, GHOUBEID Alojaly et GHABDOUANE Mohamed, *Dictionnaire Touareg – Français. A-L*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, 2003

IV. Corpus :

- AIT IGHIL Mohand, *Allen n tayri (Tullizin)*, Tidukkla tadelsant tamaziyt n Bgayet, [1999]
- AIT IGHIL Mohand, *Tchekhov s teqbaylit (Tullizin)*, Edition à compte d'auteur, 2003
- BOUAMARA Kamal, *Nekni d wiyid, tullisin*, Alger, HCA, 1998

Bibliographie

CHEMAKH Said, *Gerzik d tura. Tullisin d yedrisen nniden*, HCA, Alger, 2008.

HOUD Malek, *Timsirin n yid. Tullisin*, Béjaia, Tira, 2008

MEZDAD Amar, *Tuyalin d tullizin nniden*, Ayamun, 2003

OUSLIMANI Remdane, *Akli Ungif*, Alger, HCA, 2004

TAZAGHART Brahim, *Lğerrat. Tullizin*, Edition à compte d'auteur, 2003

ZIMU Murad, *Tikli d tullizin nniden*, Alger, HCA, 2005

Annexes

Tullist, d tawsit n tesrit, terna-d d tamaynut yer unagraw n tewsatın n tsekla taqbaylit, am nettat am wungal. Sin n leryuy ufraren-d yef temsalt n tlalit-ines, yiwen yeqqar, tusa-d d aretṭal ney d aeaned yer tsekliwin tiberṛaniyin i yeqqar umeyri d umaru aqbayli, acku tadyizt d lebni n yidrisen n tewsit-a cuban aṭas yer tewsit n tullisin deg tsekliwin n utaram, ulamma ula deg tsekliwin-a yettuqet wawal yef tbadut d tira n tullist. Ma d rray wis sin, yettwali am wakken talalit-is tesea aṭar akked wayen yellan yakan di tsekla tamensayt, yas ma ugent deg-s tzulay n tetrarit, llant deg-s dayen tid n timawit.

Aṭar i deg-d yefruri wawal « tullist », ur yelli yur-s unamek n tewzel wala win n wayen yellan d amaynut, acku anamek n uṭar /LS/ i d-yefkan, xerṣum « ales, ullis », ur yemṣada ara kan d tewsit-a n tullist, maca yerza, ula d tamacahut, taqsit, ungal d tiyaḍ niḍen. Anamek « eiwed, aeiwed » ney « ad d-teḥkuḍ i tikkelt nniḍen » i d anamek n uṭar /LS/ d yisuddimen-is, i yezdin aṭas n tantaliyin n tmaziyt. Gar yisegzawalen n tantaliyin i yer nessefqed, yella win yef teqbaylit n At Mangellat (Dallet J.M., 1982 : 464), deg tantala tatergit yella winna n Foucauld C. (2005 : 1020), deg tantala tamzabit nessemres asegzawal n J. Delheure (1984 : 108), nufa-d aṭas n yisuddimen i d-yefrurin seg uṭar /LS/, seān akk anamek n « ueiwed i tikkelt tis snat », ney « aeiwed si tazwara », imi mi ara d-teḥkuḍ taḥkayt ney ayen yedran (ney ur neḍri) d aeiwed ara d-teiwded inedruyen-nni. Slid deg tantala taydamsit, i d iban usuddim tullist, seg uṭar /LS/, Jacques Lanfry (1973 : 108) yenna-k isem-agi « tullist » ney « tullizt » eedlen, yerna ead netta, yerna-d ula d talya « tulliss », s sin n « s » di tagara, ma d asget-ines « tullizin » dacu kan netta yemmal-d yis-s tamacahut akked teḥkayt (histoire), awal n « tulliss » yettuṭal-d deg tefyirt-nni n tagara s wayes tettfakka tmacahut.

Iban-d yisem n tewsit « Tullist » i tikkelt tamenzut deg uḍris « Ablad » n Muḥend Bilek deg yiseggasen n 1980, yeffey-d deg tesyent *Tisuraf*. Maca tira n yedrisen n tewsit-a tella uqbel talalit n yisem n « tullist » i as-yettunefken. Azyan aseklan yefra-tt di rray, d Beleid At Eli i yuran idrisen imenza, yettuneḥsaben d tullist. Tizrawin yef tsekla taqbaylit ufant-d, deg yidrisen n Beleid At Eli, llan wid yesēan limarat n tullist, deg umedyā, ad d-nebder « Jeddi », « Tafunast igujilen », ...

Xas ma idrisen n tewsit-a bdan-d teffyēn-d yal yiwen weḥd-s, almi d aseggas n 1998 i d-ffyēn d amud amezwaru n tullisin. Wagi n Kamal Buemara ; isemma-as *Nekkni d wiyid*, deg-s 05 n yidrisen. Ar tizi n wassa-s, ddeqs n tullisin i yettwarun, teffyēn-d ama yal tullist i yiman-is ama d amuden, ffyēn-d deg-s tesyunin (Tafsut, Timmuzyā, Tamaziyt tura, ...), deg

yiymisen (Izurane /Racine, Dépêche de Kabylie), deg yixxamen n usezreg (Tira, Mehdi, Odyssée,...) deg antirnet (Ayamun, imyura.net, lulu.com, ...)

Utṭun n yeḍrisen n tullisin i d-yettuzergen (di tmurt ney berra n tmurt) yedreg yef wallen n yimeyri (s umata, d tagi i d lihala n udlis azzayri). Tamsalt-a terna-d d ugur ama i ussisen n tsekla tamaziyt ama i ureṣṣi n umezruy-is aseklan. Maca, ma njerred akk ayen i d-yeffyen deg tewsit n tullist, ama d iḍrisen i yiman-nesen ama d amuden, ad naf ddeqs i yettuzergen. Deg umedyā, *Asqamu Unnig n timmuzya*, yaṣ ma ur yettuneḥsab ara d axxam n usezreg, maca yessufey-d weḥd-s 86 n yeḍrisen i yiman-nesen (16 deg tesyunt *Timmuzya*, 70 deg tesyunt *tamaziyt tura*), rnu yer-s 12 n wamuden n tullisin deg telkensit *Idlisen-nney* (Seg 1998 almi d 2014). Ma d amuden i d-yeffyen deg yixxamen n usezreg, neḥseb-d llan azal n 40 d amud (almi d 2016). Ad d-nebder seg-sen kra : *Tadukla tadelsant tamaziyt n Bgayet*, tessufey-d tlata wamuden, yiwen d tasuqilt n Kamal Buemara ma d sin niḍen n Muḥend Ayet Ighil, syen yer-s, yerna-d uxxam usezreg *Talantikit*, di 2003 tessufey-as-d i Muḥend Ayet Ighi akked Ahmed Hamum. Deg usegga-a i yiman-is ffyen-d sin wamuden yef ddemma n bab-nesen yiwen n Aemer Mezdad, wayeḍ n Brahim Tazayart. Rnu yer-s, *Tizrigin Numidya n Wehren* tessufey-d yiwen wamud deg 2006 n tmarut Tanaṣlit, ula d *tizrigin Baghdadi*, tessufey-d yiwen, d win n Saëid Cemmax. Syen ar da, aṭas n yixxamen n usezreg i yerran lwelha-nesen yer tullist (ney yer tsekla tamaziyt s umata), ladya tizrigin *Tira*, weḥd-sent kan, ssuffiyent-d 12 n wamuden - almi d 2016. *Tizrigin Mehdi*, tessazreg-as-id i Muḥend Aerab Ayet Qasi, amud wis sin n umaru-agi yeffey-d deg *tezrigin Akma*. Seg 2015, rnan-d yixxamen nniḍen n usezreg, am *Tizrigin Acab*, i d-yessufyen tlata wamuden, yiwen 2015 n Murad Irnaten, sin di 2016, yiwen n Nufel Buzbuḡa ma d wayeḍ n Tilyuna Su. *Richa Elsam*, dayen, tessufey-d amud i Husin Luni, *Tizrigin Les pages bleues*, ssazregent-as-id i Ahmed Akseur, atg. Lḥaṣun, ayen i d-ibanen deg wayen yeenan asufey n tullisin deg yixxamen n usezreg, simmal yettnerni leḥsab n wamuden i d-iteffyen, meḥsub, simmal yettnerni wazal n tewsit yer yexxamen n usezreg.

Ma yella nezzi ar tama n usezreg s ttawil n anترنت, llan yimyura n tullisin i d-yessufuyen (ney i d-yettalsen asezreg) iḍrisen-nesen (ney amuden) deg Lulu.com, ad d-nebder deg umedyā, Murad Irnaten, Saëid At Mæemmer, Samir tiyert, atg. Ula d tasyunt *Ayamun* aṭas n tullisin i d-tessezreg, llan azal n 20 d aḍris. (Dacu kan llan deg-sen wid i d-yeffyen yakan deg wamuden).

Deg wayen yerzan inadiyen yef tewsit-a n tullist, ur yettuqet ara wawal fell-as deg unnar n uzyan aseklan. Tuget d inadiyen isdawanen i igan tasleđt i kra n wamuden n tullisin, gelmen-d deg-sent ugar lebni n yidrisen ney tadyizt n tullist, (ladya seg tama n tsiwelt d ugram), daku kan yettifrir-d i tmuyl, deg tuget n yinadiyen-a, asemres n tarrayt n ukenni, ney mađi, d aktazal n tullist taqbaylit s tin n utaram (ladya tafransist). Meħsub amzun akken ressan yakan yilugan n tira n tullist, ad ieeddi kan yiwen ad izer ma mšadan ney ur mšadan ara. Llan dayen yinadiyen i yesseftin awal yef wassay yellan gar tullist d yidrisen n timawit, imi atas n yimaruten i yessexdamen idrisen n timawit sslalayan-d seg-sen tullisin (Salhi M. A., 2004, pp.205-21). Atas n tuttriwin yef tewsit n tullist i d-yeslal umagrad n Amezyan A. d Salhi M.A. yef temsalt n wamud n tullisin (meħsub yef yidrisen akk i d-yeffyen s yisem n tullist). Seknen-d deg-s amek yella lexsas deg ušennef n yidrisen n tewsit-a. Ggtent yerna ur edilent ara tedyizin n yidrisen n tewsit-a, am wakken i t-id nebder di tazwara, ta tcuba ungal, ta tcuba tamacahut, ta tjemmel-itent, ta tcuba tin n tullist n utaram. Lħasun eerqent tliisa n yidrisen, i yettusemman akk d tullisin. Deg yiwen n uħric n tezrawt-is n Duktura, tesken-d Sadi N. amek ttusemman yidrisen d ungalen yuy lħal tira-n sen d tin n tullist d wamek dayen yettunefk i yidrisen niđen yisem n tullist, yettay lħal tadyizt-n sen d tin n ungal (Sadi N., 2019, 339p.). Ugur-a n ušennef n yidrisen deg tsekla taqbaylit, yella yerna yufrar-d ula deg tewsit n tullist. Ma deg yisegzawalen, tizi n wassa, yiwen i as-yefkan tabadut i tullist, d *Asegzawal amezyan n tsekla*, yefka-d deg-s Salhi M. A. kra n tżulay n tullist ; ikenna-tt yer wungal (d tawsit tamaynut, tura) deg wayen yerzan tewzel ney temyer n uđris, iwudam d ugram-d udiwenni d yiwenniten, atg. Ikenna-tt dayen yer tmacahut (d tawsit tamensayt, d timawit) deg wayen yerzan assay n ugbur yer tilawit d teknilawt.

Nessemres deg tezrawt-a, amuden n tullisin i d-yettwaszergen deg eecra n yiseggasen imenza, seg 1998 almi d 2008. Ayen icerken amuden-a, d isem « tullisin » ney « tullizin » i d-yettbanen deg usebtar amenzu n yidlisen-a, ney ayen i wumi neqqar aznedres. Deg wamud n tezrawt-a llan n wamuden, ad ten-id-bedrey akken i mmyezwaren deg usezreg-n sen :

1. *Nekkni d wiyid. Tullisin* n Kamal Buemara yeffey-d deg 1998, llant deg-s 5 tullisin.
2. *Allen n tayri (Tullizin)* n Muhend Ayet Iyil, yeffey-d 1999, llant deg-s 7 tullisin
3. *Tchekhov s teqbaylit (Tullizin)*, d amud niđen n Muhend Ayet Ighil, yeffey-d deg 2003, llant deg-s 5 tullisin
4. *Tuyalin d tullizin niđen*, d amud n Aemer Mezdad, yeffey-d deg 2003, ddant-d deg-s 6 tullisin.

5. *Lğerrat. Tullizin n Brahim Tazayart, yeffeɣ-, d ula d netta, deg 2003, llant- deg-s 12n tullisin.*
6. *Akli Ungif n Uslimani Remdan, yeffeɣ-d deg 2004, slid amud-a ur nesei ara isem n tullisin yef teylaft-is, maca HCA tşennef-it deg wamud n tullisin. Llant deg-s 4 tullisin.*
7. *Tikli d tullizin nniđen, d amud n Murad Zimu, yeffeɣ-d deg 2005, llan deg-s 5 tullisin*
8. *Ger zik d tura. Tullisin d yeđrisen nniđen, n Saeid Cemmax, yeffeɣ-d deg 2008, llant-d deg-s 9 tullisin.*
9. *Timsirin n yiđ. Tullisin, n Malek Hud, d amud wis sin i d-yeffyen deg 2008, llant deg-s 6 tullisin.*

Nessemres tullisin n wamuden-a deg tesleđt n tedyizt n uwadem. Nefren aferdis-a acku d netta i d lśas n tsiwelt, ɣer ɣur-s akk i qqnen yiferdisen niđen n tsiwelt d wayen i ibennun ađris ullis. Rnu ɣer waya, ahdum n yisalan i yellan ɣef tmiđrant-a n uwadem, deg wamud n tezrawt-a, yessefk ad asen-nessemħilleq deg yiwet n tezrawt yemden. Day netta, sin yiswiren n tesleđt i d-yufraren deg-s. Amezwaru, yerza tasleđt n yisem n uwadem, ma d wis sin d tasleđt n wayen yeenan akk aglam-ines. Leħsab n yiwudam i d-nekkes seg wamud n tullisin n tezrawt-a, d leħsab meqren, ugar n 200 d awadem i yellan.

Deg uswir amezwaru n tesleđt neezel-d akk iwudam i yesean ismawen d widen ur nesei ara, neeređ nşennef-iten eħlaħsab n kra n yisefran akken ad d-yifrir wamek i ttsemmin yimyura iwudam-n sen deg tewsit-a n tullist. Gar yigemmađ i d-yufraren, nufa-d belli ulac kra n yilugan i d-yewwi lħal ɣef umaru ad ten-yeđfer iwakken ad yeg isem i yiwudam-is, daku kan ɣas ulamma ulac ilugan, ur nebyi ara ad d-nini, amaru iferren kan akka mebla lewhi deg yismawen, ulabud yella kra n unamek ara icudden azal n yisem d uwadem. Tin ɣer-s, deg wamud-a n tullisin, llan yimyura i yettsemmin iwudam-is, llan wiyad yettağġa-ten mebla isem, yettebdar-iten-id s ttawil nniđen, bħal, ismawen n timmarewt, neɣ n tewsit, ... tikkwal dayen yemgarad usemmi n yiwudam seg uđris ɣer wayeđ n yiwen n umaru. Rnu ɣer temsal-a, tuget n yiwudam i yesean isem, imyura ttawin-ten-id seg yismawen i d-yettuɣalen deg tmetti, tuget deg-sen d wid n tmetti tamensayt, deg umedyā ad d-nebder Arezqi, Sekkura, Ameqran, Yidir, Jeğġiga, ...maca llan dayen yismawen atraren bħal Salas, Mayas, Massinissa, Taninna,...ismawen-a rennun-as udem ilaway i yineđruyen n tullist, amzun akken d wid yeđran i d-yettales umaru, ladyā ma yerna yerna-asen i yismawen-a isem n twacult, deg umedyā, Qasi At Mezyan, Kamal At Aeli, ...neɣ yessezwer i yismawen awalen –a : « Dda », « Nna », « Si », « Mass », ...

Azal n uwadem deg uđris, d agejdan ney d ussin ur yelli d asefran i tikci n yismawen i yiwudam, imi llan yiwudam igejdanen ur sein ara ismawen, llan dayen yiwudam d ussinen yur-sen isem.

Iwudam ur nesei ara isemawen ttwabdaren-d akken niđen deg uđris, imyura ssemrasen tarayin nniđen, deg umedyā, ismawen n timmarewt, d tarrayt i d-yuḡalen s tuget deg wamud n tezrawt-a, ttasen-d d iherfiyen, meḥsub weḥhed-sen, am baba, yemma, jeddi, ney d uddisen, bḥal baba-s Mezyan, gma-s Meqran, yelli-s Jeḡḡiga,Ssemrasen dayen yimyura tarayin niđen am tawuri i iteg uwadem, amedyā : *afellaḥ, anehhar tafermasyant* ,... dayen ssemrasen tawsit n yiwudam d lemer-nesen, deg umedyā, *argaz, aqcic, taqcict, tamyart, ilmezyen, amyār*, ...am akken dayen i yettili ubdar n yiwudam deg uđris s tudssa n yisefranen-agi ineggura, d tmerna n yirbiben, imerna, ...bḥal *yiwen urgaz, aqcic-nni wis sin, aesecri ilemzi, aesecri awessar*, ...

Ismawen i yettunefken i yiwudam deg wamud n tullist-a yur-sen anamek d uzamul i d-yessenfalayen ssebba n tikci n yisem-nni, ḡas ma llan yismawen yeweer ḡef yimeyri ad yegzu ssebba imi t-id yefren umaru maca, ddeqs iwumi yezmer ad yegzu assay gar uwadem d yisem-is. Llant tikkal ideg i d-yemmal umarau anamek n yisem ney acuyer i as-isemma akken i uwadem, deg uđris s wudem usrid, ama s tayect n umsawal ama s tin n uwadem. Maca deg waḡas n tikkal, aseḡzi wassay-nni yettas-d d uffir, ḡef yimeyri i d-yewwi lḥal ad yessefru assay i icudden isem d uwadem, ama s uzar n yisem ney tigawin i iteg, ney s uglam i as-yexdem umaru,... Deg umedyā, isem n Jeḡḡiga d Sekkura yeqqen ḡer thuski n telmezyin i wumi ttunefken yismawen-a, akken ula d ismawen n yirgazen, am Yidir d Wakli, ...

Ma yella isem n uwadem d aswir amezwaru deg tesleđt n uwadem, aswir wis sin d aglam-ines. Deg uḥric-agi, nga tasleđt i akk leḡnaf n uglam n uwadem i yellan deg wammud n tullisin n tezrawt-a. Lḡasun isalan i d-nekkes ugten. Isalan-agi, i d-yufraren ttaken-d udem n uglam deg tullist taqbaylit, xersum deg eecra n yiseggasen-nni imenza segmi d-tban. Ur yessefkk ara ad nessewzel awal, kan akka ḡef kra n tḡulay n tullist, alamma nger tamawt amek i d-ttuḡalent deg yeđrisen yuran s teqbaylit. Ur yessefkk ara ad yegzem yiwen di ḡḡay belli aglam d aḥric ur nelli deg tullist, acku mi ara neg tamuḡli lḡayen i yeđrisen, yal amaru amek yettaru, tikkwal yella umgarad ula gar yeđrisen n yiwen n umaru. Ayen bḡiy ad t-id ssegzu dagi, ur ilaq ara ad ilin tizulay n tullist, deg wayen yerzan aḥric-a n uglam, amzun akken teddez tebrez fell-asent banent, am akken deg tullist taqbaylit ur yelli deg-s uglam dya yekfa wawal. Ilaq ad yemmeslay yiwen deg uswir-a n tesleđt s tamiwin tigejdanin i d-yettuḡalen deg wammud n tullisin, i yessemmas umaru ney yimyura deg tira n tawsit-a.

Nekkes-d akk isalan yellan yef uqlam n uwadem, ama d tafekka-s ama d tanefsit-is, ama d t̄t̄bīa-s, ama d aglam s tigawin-ines, ama d tameddurt n uwadem. Nger tamawt amek i d-ttuɣalen yinawen-a n uqlam yer yimyura deg yeḍrisen imenza n tullist. Nufa-d atas n yigemmaḍ, ad d-nebder wid i d-yufraren.

Iḍrisen i deg ur yuget ara uqlam, ney ead ulac-it maḍi - deg wamud n tezrawt-a – d iḍrisen iwezlanen akked yeḍrisen yeddsen yef talya n udiwenni. (Iḍrisen ladya n Brahim Tazayart d Muḥend Ait Ighil). Ma yella d iḍrisen yezzifen, gar cwit d waṭas yella uqlam, tikkwal yiwen kan i yessemras umaru, d tafekka kan, ney d tanefsit kan, ney d t̄t̄bīa kan, meḥsub, yeweer ad yili uḍris anida ara yaf yiwen akk leṣnaf n uqlam.

Ma nebda-d seg uqlam n tfekka, yemgarad usemres-ines seg umaru yer wayeḍ, tikkwal seg uḍris yer wayeḍ n yiwen n umaru, yettili uqlam n tfekka ladya mi ara yerr lwelha umaru yer uwadem deg teḥkayt n tullist, acku ma yella d ineḍruyen i wumi yefka azal deg tsiwelt, aglam-nni amzu akken yettuḡal di t̄t̄erf. Yef waya, yella wanida yettili uqlam n tfekka d tubbiyin ney d iḥricen wezzilen i d-yetteddun sya yer da deg uḍris, ama d lewṣayef n wudem, ney n tiddi, ney d iselsa,... d ṣṣenf-agi i d-yettuḡalen atas deg wamud. Tikkwal niḍen yella wanida igellem umaru awadem amzun akken d tawleft ara s-yeg, xas ulamma d imexḍa n yiḍrisen i deg i d-yettuḡal waya. Agemmuḍ niḍen yerzan ṣṣenf-agi n uqlam, yella wanida amaru ad yessemres ḥaca yiwen uferdis n tfekka n uwadem, s yis-s ad yejbed ad-yesnemi, ad yessiy yis-s akk tasiwelt, anect-a yella ladya yer Malek Hud d Muḥend Ait Iyil. Dayen, yef ṣṣenf-agi n uqlam n tfekka, yettas-d deg waṭas n tikkal ad yesmed isalan i uqlam n tnefsit ney mi ara d-yales umsawal tameddurt n uwadem.

Ma yella dayen yeenan aglam n tnefsit, wagi yemgarad mliḥ usemres-ines seg umaru yer wayeḍ, atas n yeḍrisen ur yelli ula d later-ines deg-sen, ḥseb, dya, deg tuget n yeḍrisen n wamud. Maca dayen, llan yiḍrisen i deg d-iban am lemri, s yis-s i ibedd uḍris, ladya yer Kamal Buemara, s uqlam n tnefsit n yiwudam-is, tbanen-d amzun sean tudert. Iḍrisen-ines i deg d-yettban ugar uqlam-a n tnefsit d tullist « Taqsiṭ n Eziz d Ezizu » akked « Tirgara »

Deg wamud n tullisin i nessemres deg tezrawt-a yella uqlam n tudert n uwadem, ulamma drus n yeḍrisen i yeddsen yef ṣṣenf-a n uqlam, maca ad t-neḥseb d ṣṣenf n uqlam n uwadem, ilaq ad t-id-nebder deg tezrawt. Nufa-d deg wamud-a, sin n leṣnaf n tudḍsa n uqlam n tmeddurt n uwadem. Deg umezwaru, aglam n tudert n uwadem ney n yiwudam yusa-d s tewzel, seg tseddart ar snat, ma izad, yerna ur yuget ara. Maca llan yeḍrisen, anda tameddurt n uwadem tettwaglem-d s teyzi, yal tallit seg tudert-is, yerra-as azal umaru, deg umedyā, « Tuḡalin » n Aemer Mezdad, am akken dayen yella uḍris, anda amaru yules-d yiwen uḥric

seg tudert n uwadem, deg umedyā « Temzi n Caēban » n Malek Hud, aglam n tudert n uwadem terza slid temzi-ines.

Awadem yettwaglem-d dayen deg tullisin n wamud-a s tarayin niđen, bexlaf tid i d-nebder, yettwaglem-d s wudem arusrīd, s uqlam n wadeg i deg-yella, ney s uqlam n umahil-ines, ney s uqlam n tigawin-is. Tarayt-agi taneggarut, tella s waṭas deg yidrisen i nesleđ, amaru mi ara yeglem tigawin n uwadem yettawed alamma yessebgen-it-id amzun d asaru i yettwali yimeyri gar wallen-is. Aglam-a n tigawin, yettili deg waṭas n tikkal weḥd-s deg uđris, maca dayen nettaf-it-id, tikkal nniđen yeggar-d iman-is gar leṣnaf niđen n uqlam, ama d tafekka ney tanefsit, ...

Tazrawt-a am akk-a i tt-d-nessewzel deg ugzul- tbedd yef sin yejga igejdanen, si tama neered ad d-nemmeslay yef tewsit n tullist segmi i d-tlul, almi d tizi n wass-a ama si tama n yisem-is, asezreg-ines, inadiyen yellan fell-as, assay yellan gar-as d tewsatīn timensayin,ma yella d ajgu wis sin n tezrawt-a, ibedd yef tesleđt n yeđrisen, yef wauden i d-yettuzergen deg ēcra iseggasen imenza. Tasleđt n yeđrisen-a tella-d yef sin yiswīren n uwadem, wigi d isem d uqlam. Inadiyen yef tewsit-a n tullist, ladya yef tdersa dayen i d-yewwi lḥal ad yili deg yinadiyen niđen. Tamezwarut, amud n tewsit n tullist meqqr, maci ala ēcra iseggasen a imenza kan i yellan, maca seg 2008, ffuktin yeđrisen n tewsit. Yewwi-d ad nzer amek iga uwadem deg yeđrisen n wamud nniđen. Tin yer-s, yessefkk ad tili tmuyli yef yeswīren nniđen n tesleđt n tullist, ama d iḥricen niđen n uwadem, ama d iswīren niđen n tsiwelt, atg.

Auteur	Titre du recueil	Le titre de la nouvelle	Numéro¹
Mohand Ait Ighil	<i>Allen n Tayri (Tullizin)</i>	Amsebrid	01
		Ababat d mmi-s	02
		Allen n tayri	03
		Timlilit deg ssilul	04
		Tayri tawessart	05
		Taddart-iw	06
		Agellid n yimelhanen	07
Mohand Ait Ighil	<i>Tchekhov s teqbaylit (Tullizin)</i>	Ajewwaq	08
		Tafermasyant	09
		Lehzen	10
		Tamacahut-nni n wučči	11
		Tata	12
Malek Houd	<i>Timsirin n yid. Tullisin</i>	Temzi n Caeban	13
		Imekdiyen	14
		Tadukli	15
		Ta tugar tamezwarut	16
		Zizi Beleid	17
		Ddayxa	18
Kamal Bouamara	<i>Nekkni d wiyid. Tullisin</i>	Iđ amcum	19
		Ul d tasa	20
		Kra yella kra yerna	21
		Taqsiđ n Eziz d Ezizu	22
		Tirgara	23
SaidChemakh	<i>Ger zik d tura. Tullisin d yeđrisennniđen</i>	Taninna ney tudert n tlemzit taqbaylit	24
		Laman d leyder	25
		Tadyant n mmi-s Uciban	26
		Ad gen tameyra ...	27
		Tuyalin	28
		Ɛecrin duđu	29

¹ Il s'agit de numéro attribué pour chaque tullist dans le corpus

		Iminig	30
		Tizeqqaqin n taddart	31
		Ah! Lukan ad tezređ!	32
Brahim Tazaghart	<i>Lğerrat. Tullisin</i>	Ieetłlen	33
		Tikli deg yid	34
		Akka kan	35
		Targit	36
		Ferruđa	37
		Lexmis	38
		Dda Emer	39
		Tuber	40
		Tuffya	41
		Lğerrat	42
		Ssuq	43
Ouslimani Remdane	<i>Akli Ungif</i>	Akli	44
		Akli yesskaddeb uyyul	45
		Lemħibba n uyyul	46
		Akli yuy-d tayat-is	47
Amer Mezdad	<i>Tuyalin d tullizin nniđen</i>	Tuyalin	48
		Timlilit	49
		Inebgi n yid-nni	50
		Am yiziwec deg waddad	51
		Yerra-tt i yiman-is	52
		D tagerfa i ay-tt-igan	53
Murad Zimu	<i>Tikli d tullizin nniđen</i>	Tazebbujt n tafat	54
		Abrid n tatut	55
		Tabrat	56
		Agni n Mhend	57
		Tikli	58

I. Les recueils de *tullisin* (présentés dans l'ordre chronologique de publication)

- Gide André, *Tuyalin n uqcic ijahen*, traduit par Bouamara Kamal, Association culturelle berbère de Béjaïa, 1996
- Bouamara Kamal, *Nekkni d wiyid. Tullizin*, HCA, Alger, 1998 (2^{ème} édition 2009, Tira Edition, Béjaïa)
- Ait Ighil Mohand, *Allen n tayri. Tullizin*, Association culturelle berbère de Béjaïa, [1999]
- Ait Ighil Mohand, *Atlanta. Tullizin*, Association culturelle berbère de Béjaïa, 2000
- Ait Ighil Mohand, *Tchekhov s teqbaylit*, Talantikit, Béjaïa, 2003
- Mezdad Amer, *Tuyalin d tullizin nniden*, s.éd., 2003 (2^{ème} édition 2016, Ayamun)
- Tazaghart Brahim, *Lğerrrat. Tullizin*, s. éd., 2003 (2^{ème} édition 2016, Edition Tira, Béjaïa)
- Ouslimani Remdane, *Akli Ungif*, HCA, Alger, 2004
- Zimu Murad, *Tikli d tullisin nniden*, HCA, Alger, 2005
- B.C. Tanaslit, *Limmer ad d-yuḡal zzman*, Edition Numidia d'Oran, 2006
- Boulma Yazid et Abdenbi Smail, *Am tmeqqunt n tzeğğigin*, HCA, Alger, 2006
- Chemakh Said, *Ger zik d tura. Tullisin d yeḍrisen niḍen*, HCA, Alger, 2008 (2^{ème} édition 2008, Beghdadi édition, Alger)
- Houd Malek, *Timsirin n yiḍ*, Tira Edition, Béjaïa, 2008
- Arezki Djamel, *Akal d wawal*, Tira Edition, Béjaïa, 2009
- Guy De Maupassant, *Amnetri akked tullisin nniden*, Tasuqilt Ahmed Hammoum, Association culturelle n Imazighen de Belgique, 2009
- Tanaslit, *Akli n tayri*, HCA, Alger, 2009
- Abdenbi Remdane, *Timsirin n tudert akked tullisin nniden*, Tira Edition, Béjaïa, 2010
- Zimu Murad, *Ameddakel d tullisin niden*, Tira Edition, Béjaïa, 2010
- Ait Kaci Mohand Arab, *Taṭabaṭaṭa. Tullisin*, Editions Mehdi, Tizi Ouzou, 2011
- Bessaci Islam, *Azal n tayri*, HCA, Alger, 2011
- Achouri Youcef, *Allen n tayri akked tullisin nniden*, HCA, Alger, 2012
- Abdenbi Remdane, *Aqcic akked yiyid akked tullisin nniden*, Anep, Alger 2013
- Bounadi Sadia, *Ger yidelli d wass-a*, HCA, Alger, 2013
- Bouzboudja Noufel, *Ahya ssimra! Tullisin*, Tira Edition, Béjaïa, 2013
- Ifsan n tmurt, *Tullisin n tmurt n tmazya*, Tira Edition, Béjaïa, 2013
- Ait Kaci Mohand Arab, *Idyayen n tefsut. Tullisin*, Akma, Tizi Ouzou, 2014
- Bessaci Islam, *Daewessu n yimawlan*, HCA, Alger, 2014
- Chikhi Mokran, *Akud n yilem*, HCA, Alger, 2014

- Helouane Hacene, *Tamekrust d tullisin nniđen*, HCA, Alger, 2014
- Messaoudene Fahem, *Timsirin n ddunit. Tullisin/ tineqqisin*, Sefraber - Editions Franco-Berbères, 2014
- Houd Malek, *Tarzeg d tament d tullisin nniđen*, Tira Edition, Béjaia, 2015
- Irnaten Mourad, *Di lğerra-k ay awal*, Edition Achab, Tizi Ouzou, 2015
- Keddache-Chikh Dalila, *Tawenza. Tullisin*, Tira Edition, Béjaia, 2015
- Luni Husin, *seddaw n treccact*, Editions Richa Elsam, Tizi Ouzou, 2015
- Akseur Ahmed, *Lmuja taneggarut. Tullist i yinelmaden*, Editions pages bleus, Alger, 2016
- Bouzboudja Noufel, *D tayri kan (tullisin)*, Edition Achab, Tizi Ouzou, 2016
- Khalifi Mhenni et Khalifi Kaisa, *Cfawat n teqcict d tullisin nniđen*, Tira Edition, Béjaia, 2016
- Khalifi Mhenni, *Nna Gueltum. Amud n tullisin*, Tira Edition, Béjaia, 2016
- Tasbeddit Tiregwa, *Tullisin n tafat, arraz n Beleid At Ali, Tizrigin 2013*, Asirem Editions, Bouira, 2016
- Tilyuna Su (Souad Chibout), *Asikel*, Edition Achab, Edition Achab, Tizi Ouzou, 2016
- Fawzi At Yexlef, *Tullisin s teqbaylit*, Sefraber - Editions Franco-Berbères, 2018
- Asafar (Pseudo de M'barek Oularbi) LIHI, *Tudmawin n yiwen yid*, Edition Achab, Tizi Ouzou, 2018
- Balouli Ferhat, *Tussatin. Tullisin*, s.éd., 2018
- Hocine - Ben Abdelmalek Samira, *Tilufa. Amud n tullisin d yidrisen niđen*, Editions El-Amal, Tizi Ouzou, 2018
- Keddache-Cheikh Dalila, *Tafat taderyalt. Amud n tullisin*, Editions El-Amal, Tizi Ouzou, 2018
- Khalifi Kaisa, *Tabrat*, Editions Chikh Mohand Ou Lhoucine, 2018
- Ben Mouhoub Nadia, *Tawacult yebda uyilif; Tullist (édité a titre posthume)*, Editions Chikh Mohand Ou Lhoucine, 2020
- Mouhoubi Akli, *Tadyant n Yidir. Tullist*, Editions Chikh Mohand Ou Lhoucine, 2020
- Aissou Rabha, *Timerğiwat (Tullisin)*, Edition Achab, Tizi Ouzou, 2020

II. Les textes et recueils publiés dans Lulu.com (classés par ordre chronologique)

- Mourad Irnaten, *Di Lğerra-k ay awal*, lulu.com, 2013
- Mourad Irnaten, *Izlan n yiđ. Tullisin*, lulu.com, 2015
- Said At Maamar, *Tawerlellit. Tullistmezgunt*, lulu.com 2014
- Said At Maamar, *Tizlatin gelden ay ul*, lulu.com 2014
- Ahmad Hamoum, *Amneṭri d tullisin niđen*, lulu.com, 2015 (Traduction de « le Vagabond » de Guy de Maupassant)
- Djidji Nait, *Tigi mačči d timucuha*, lulu.com, 2015
- Fahim Messaouden, *Tifukal. Tullist*, lulu.com, 2016
- Samir Tighzert, *Tayaṭ n mass Seguin*, lulu.com, 2016 (Traduction de « La chèvre » de M. Seguin d'Alphonse Daudet)
- Samir Tighzert, *Anzaren*, lulu.com, 2017 (traduction de « Le nez » de Nicolai Gogol)
- Mourad Irnaten, *Staxrey-d yemma si llakul*, lulu.com, 2017

III. Inventaire de tullisin publiées dans des revues et journaux

1. Tullisin parues dans la revue *Timmuzya* du HCA

- Ait Kaci Mohand Arab, « Aqjun », tullist in *Timmuzya*, n°16, HCA, Alger, janvier 2008
- Kab Nadia, « Ussan-nni », tullist in *Timmuzya*, n°16, HCA, Alger, janvier 2008
- Aissou Rabha, « Aqraḥ », tullist in *Timmuzya*, n°16, HCA, Alger, janvier 2008
- Chemakh Said, « Eecrin duru », tullist in *Timmuzya*, n°16, HCA, Alger, janvier 2008
- Aissou Rabha, « Tameyra », tullist in *Timmuzya*, n°17, HCA, Alger, avril 2008
- Lasheb Remdane, « Tadyant n Si Sayed At-Ccix », tullist in *Timmuzya*, n°17, HCA, Alger, avril 2008
- Achouri Yousef, « Tidet yeskiddiben », tullist in *Timmuzya*, n°17, HCA, Alger, avril 2008
- Mahi Nora, « Tadyant n tayri », tullist in *Timmuzya*, n°17, HCA, Alger, avril 2008
- Bounaouf Djamal, « Taklit n tayri », tullist in *Timmuzya*, n°17, HCA, Alger, avril 2008
- Keddache Nacera, « Seg usigna yer tillas », tullist in *Timmuzya*, n°19, HCA, Alger, aout 2008
- Mahi Nora, « Akken texdem teḥsel », tullist in *Timmuzya*, n°19, HCA, Alger, aout 2008
- Aissou Rabha, « A Fa... », tullist in *Timmuzya*, n°19, HCA, Alger, aout 2008
- Chemakh Said, « Tacmat », tullist in *Timmuzya*, n°19, HCA, Alger, aout 2008
- Zimu Murad, « Aseklu n temzi », tullist in *Timmuzya*, n°19, HCA, Alger, aout 2008

- Lesheb Remdane, « Tegzem-as arar d ssem », tullist in *Timmuzya*, n°19, HCA, Alger, aout 2008
- Saidi Saleh, « Afđam », tullist in *Timmuzya*, n°19, HCA, Alger, aout 2008

2. Tullisin parues dans la revue *Tamaziyt tura* du HCA

- Anaris Djedjiga « Tiřaltin », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°01, HCA, Alger, janvier 2009
- Djamer Chafia « Amgun », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°01, HCA, Alger, janvier 2009
- Mimeche Djamilia, « Timedlin », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°01, HCA, Alger, janvier 2009
- Bouleriah Meziane, « Xalti tabuclaymit », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°01, HCA, Alger, janvier 2009
- Guerchouh Lydia, « Mi ara yemmet wul », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°01, HCA, Alger, janvier 2009
- Chemakh Said « Tayri tamezwarut », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°01, HCA, Alger, janvier 2009
- Abdenbi Remdan, « D aseklou i d-yennan », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°01, HCA, Alger, janvier 2009
- Keddache Nacera, « Yekfa laman », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°01, HCA, Alger, janvier 2009
- Mimeche Djamilia, « Ger tudert d lmut », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°02, HCA, Alger, avril 2009
- Dermache Hafida, « Tudert », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°02, HCA, Alger, avril 2009
- Koudache Lynda, « Anagi n tudert », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°02, HCA, Alger, avril 2009
- Zimu Murad, « Zwina », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°02, HCA, Alger, avril 2009
- Mahi Nora, « Tettezzi ddunit », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°02, HCA, Alger, avril 2009
- Tanařlit, « Tuřalin », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°02, HCA, Alger, avril 2009
- Chemakh Said, « Teweer daewessu », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°02, HCA, Alger, avril 2009
- Keddache Nacera, « Tiřrin n wul », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°02, HCA, Alger, avril 2009
- Guerchouh Lydia, « S yisem n tdukli », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°02, HCA, Alger, avril 2009

- Guy de Maupassant « Amecṭuḥ » tullist, traduit par Ahmed Hamoum, in *Tamaziyt tura*, n°03, HCA, Alger, Août 2009
- Houd Malek, « Zizi Belaid », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°03, HCA, Alger, Août 2009
- Achouri Youcef, « Tiqqad n wul », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°03, HCA, Alger, Août 2009
- Benlamara Bilek Cherifa, « Tafeggact », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°04, HCA, Alger, Janvier 2010
- Messaoudi Djafar, « Yir taggara », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°04, HCA, Alger, Janvier 2010
- « Taqbaylit de Inelmadenn Lagister n tmaziyt » – Bgayet, Tullist in *Tamaziyt tura*, n°04, HCA, Alger, Janvier 2010
- Chabot Jean Pierre, « Taccuyt n yemma Daeda » tullist, traduit par Yousef Achouri, in *Tamaziyt tura*, n°04, HCA, Alger, Janvier 2010
- Alik Kousseila, « Ugadey ay imru », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°04, HCA, Alger, Janvier 2010
- Abdenbi Remdane, « ...ḥadret ccfaya » Tullist in *Tamaziyt tura*, n°04, HCA, Alger, Janvier 2010
- Ait Kaci Mohand Arab, « Tislit », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°04, HCA, Alger, Janvier 2010
- Hamoum Ahmed « Cciṭan », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°05, HCA, Alger, avril 2010
- Mahi Lynda « Tidet tuffirt », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°05, HCA, Alger, avril 2010
- Keddache Lynda, « Abeḥri n lmut », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°05, HCA, Alger, avril 2010
- Tanaṣlit, «Ur yessin wul aṭṭan-is», Tullist in *Tamaziyt tura*, n°05, HCA, Alger, avril 2010
- Bessaci Islam, « Tayri n lebda », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°05, HCA, Alger, avril 2010
- Heffad Achour, «Ger yiccer d weksum», Tullist in *Tamaziyt tura*, n°06, HCA, Alger, Août 2010
- Guy De Maupassant, « Ttar », tullist, traduit par Ahmed Hamoum, in *Tamaziyt tura*, n°06, HCA, Alger, Août 2010
- Bessaci Islam, « Amyar azemni », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°06, HCA, Alger, Août 2010
- Hireche Kahina, « Tasa tamcumt », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°06, HCA, Alger, Août 2010
- Mahi Lynda, « Tayri », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°06, HCA, Alger, Août 2010

- Houd Malek, « Tagi tugar tamezwarut », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°06, HCA, Alger, Août 2010
- Tikobaini Ouiza, « Taylagt n lwiz », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°06, HCA, Alger, Août 2010
- Tanaşlit, « Anşuf yis-m a lmut », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°06, HCA, Alger, Août 2010
- Guy De Maupassant, « Taxellalt », tullist, traduit par Ahmed Hamoum, in *Tamaziyt tura*, n°07, HCA, Alger, janvier 2011
- Mahi Lynda, « Tayri tayeddart », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°07, HCA, Alger, janvier 2011
- Houd Malek, « Ddayxa -1 », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°07, HCA, Alger, janvier 2011
- Tikobaini Ouiza, « Taylagt n lwiz -2 », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°07, HCA, Alger, janvier 2011
- Houd Malek « Ddayxa -2 », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°08/09, HCA, Alger, avril/août 2011
- Abdenbi smail, « Abrid n talwit », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°08/09, HCA, Alger, avril/août 2011
- Sahli Said, «D acu i teswa ddunit», Tullist in *Tamaziyt tura*, n°08/09, HCA, Alger, avril/août 2011
- Chikhi Mokrane, « Lweeda tamcumt », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°10, HCA, Alger, janvier 2012
- Alphonse Daudet « Tamacahut n urgaz bu wallay n wurey ». Tullist, traduit par Said Chemakh, in *Tamaziyt tura*, n°10, HCA, Alger, janvier 2012
- Arezqi Djamel, «D acu i txeddem temzi», Tullist in *Tamaziyt tura*, n°10, HCA, Alger, janvier 2012
- Foughali Yamina, «Nekk d arra n wagga», Tullist in *Tamaziyt tura*, n°11, HCA, Alger, avril 2013
- Inelmaden n lmagister n tmaziyt- Bgayet, «Ur ddiş akked Rebbi Ur ferğey idëbbalen», Tullist in *Tamaziyt tura*, n°11, HCA, Alger, avril 2013
- Guerchouh Lydya, « Amyexdem yaf-it », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°11, HCA, Alger, avril 2013
- Ait Kaci Mohand Arab, « Iqrucen », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°11, HCA, Alger, avril 2013
- Zimu Mourad, « Lweħc », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°11, HCA, Alger, avril 2013

- Keddache Nacera, « Ruḥen-d deg leylaḍ », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°11, HCA, Alger, avril 2013
- Oussane, « Akured », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°11, HCA, Alger, avril 2013
- Abdenbi Remdane, « Yenher ney yezzuyer ! », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°11, HCA, Alger, avril 2013
- Chikh Mokran, « Muḥend yettarun akked tewkilin-is », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°11, HCA, Alger, avril 2013
- Chemakh Said, « Lmelzum », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°11, HCA, Alger, avril 2013
- Bessaci Islam, « Daewessu n yimawlan », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°11, HCA, Alger, avril 2013
- Ben Gana Chabha, « Amsebrid » -Aḥric 1- Tullist in *Tamaziyt tura*, n°13, HCA, Alger, avril 2015
- El Harani Farida, « Asirem n tyemmat », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°13, HCA, Alger, avril 2015
- Igelli n tlelli, « Deg tteswira-m », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°13, HCA, Alger, avril 2015
- Boulariah Meziane, « Lmunima », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°13, HCA, Alger, avril 2015
- Keddache Nacera « Tadukli n sin wayyuren », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°13, HCA, Alger, avril 2015
- Nassira taqbaylit, « Leyder yekka-d si laman », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°13, HCA, Alger, avril 2015
- Ihidjadene Sabiha, « Tassaedit », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°13, HCA, Alger, avril 2015
- Chemakh Said, « Tadyant yedran i ccix Naṣer », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°13, HCA, Alger, avril 2015
- Djellil Souhila, « Nndama ifuten », Tullist in *Tamaziyt tura*, n°13, HCA, Alger, avril 2015

3. Tullisin publiés dans la cyber-revue *Ayamun*

- Ait Kaci Mohand Arabe, « Taddart » tullizt, in *Ayamun*, n°31, septembre 2007
- Mezdad Amar, « Am ueezzi di tqellaet » tullizt, in *Ayamun*, n°42, novembre 2009
- Arezqi Djamal, « D acu i ixeddem Rebbi » tukkist seg wammud n tullizin *Akal d wawal*, Tizargin tira 2009, in *Ayamun*, n°43, janvier 2010
- Mezdad Amar, « Dagi di Teeja d azayar », tukkist deg wungal *Iv d wass*, *Ayamun* 2010, pp.127-147, in *Ayamun*, n°44, mars 2010

- Ait Ighil Mohand, « Timlilit » et « Tadyant n wučči » in *Tchekhov s teqbaylit*, in *Ayamun*, n°48, novembre 2010
- Arezki Djamel, « Tayawt n urebrab », tullizt, in *Ayamun*, n°52, juillet 2011
- Ait-Kaci Mohand Arab, « Znezla », tullist, Aêric I, in *Ayamun* n°53, septembre 2011
- Ait-Kaci Mohand Arab, « Znezla », tullist, Aêric II, in *Ayamun* n°54, novembre 2011
- Houd Malek, « Ddayxa », tullizt, in *Ayamun*, n°56, mars 2012
- Ait- Kaci Mohand Arabe, « ȚatabaȚaȚa », Aêric I, tullizt, in *Ayamun* n°57, mai 2012
- Ait- Kaci Mohand Arabe, « ȚatabaȚaȚa », Aêric II, tullizt, in *Ayamun* n°58, juillet 2012
- Ait-Kaci Mohand Arab, « Tuffga taneggarut », tullizt, Aȥric I, in *Ayamun*, n°59, septembre 2012
- Ait-Kaci Mohand Arab, « Tuffga taneggarut », tullizt, Aȥric II, in *Ayamun*, n°60, novembre 2012
- Mezdad Amar, « Am yiéiwec deg waddad », tullizt, in *Tuyalin*, 2006, paru in *Ayamun*, n°62, mars 2013
- Ait-Kaci Mohand Arab, « Znezla », tullizt, tukkist, in *Ayamun*, n°63, mai 2013
- Mezdad Amar, « Inebgi n yiȥ-nni », tullizt, aȥric I, tukkist seg *Tuyalin. Tullizin*, 2003, in *Ayamun*, n°64, juillet 2013
- Mezdad Amar, « Inebgi n yiȥ-nni », tullizt, aȥric II, tukkist seg *Tuyalin. Tullizin*, 2003, in *Ayamun*, n°65, septembre 2013
- Mezdad Amar, « Am uezzi deg addad », *Tuyalin*, pp.83-93, in *Ayamun*, n°83, mai 2016
- Aissou Rabha, « Timerȥiwt », tullizt, in *Ayamun*, n°85, septembre 2016
- At Udie Djamal, *Inig*, tullist, in *Ayamun*, n°93, janvier 2018

4. Tullisin parus dans le journal La Dépêche de Kabylie

- Guy Maupassant « La ficelle » : « Taqezzunt » Tullist, traduit par Tansawt Ferhat, « Taqezzunt », in *La Dépêche de Kabylie*, 19 et le 26 avril 2009 (paru en deux parties)
- Jean Giono, « L'homme qui plantait des arbres » : « Win itezzun isekla ». Tullist, traduit par Hammar Boussaad, in *La Dépêche de Kabylie*, 5 janvier 2015.
- Abd El-Hamid Ben Hedouga' « Ifeddixen ». tullist, traduit par Hammar Boussaâd, in *La Dépêche de Kabylie*, le 23 et le 28 mars 2016(paru en deux parties)
- Chikhi Mokrane, « Lweeda tamcumt. Tullizt », in *La Dépêche de Kabylie*, le 06 et le 12 juillet 2010 (paru en deux parties)

- Chikhi Mokrane, « Muḥend yettarun d tewkilin-is », in *La Dépêche de Kabylie*, le 12 décembre 2012. (Paru en en 08 parties, chaque Lundi du 12 septembre 2011 au 28 novembre 2011)
- Chikhi Mokrane, « Akud ilem » Tullist, in *La Dépêche de Kabylie*, le 13 Octobre 2014
- Houd Malek, « Ddayxa » Tullist, in *La Dépêche de Kabylie*, 29 juillet au 02 décembre 2013 (le texte est fractionné sur vingt numéros, chaque lundi)
- Houd Malek, « Tayessawt », extrait de Tullist « Tadukli », in *La Dépêche de Kabylie*, le 13 octobre 2014
- Bessaci Islam, « Amyar azemni (Tullist) », in *La Dépêche de Kabylie*, le 10 février 2010
- Ben Khelifa Salim, « Gar rrwah d tuyalin », in *Dépêche de Kabylie*, le 26 mars 2012
- Trif Lydia, « Zuhra d yemma-s », in *La Dépêche de Kabylie*, le 2 mai 2017
- Yamani Souhila, « I kemm, i nekk ! », tullist, in *Dépêche de Kabylie*, le 11 et le 25 octobre 2020 (paru en deux parties)
- AHMED ZAID Yidir, « Ussan yezzifen », Revue *Azul* N°10, Association Numidya, Oran, 1995
- AHMED ZAID Yidir, « Aneznaz n yiḍes », Revue *Izen Amaziy*, N°3, Agraw adelsan amaziy, Tizi Ouzou, 1994.

Résumé : La problématique de l'écriture de *tullist* que nous tentons de développer ici est centrée essentiellement sur deux axes d'analyse. Il s'agit, pour le premier axe d'esquisser l'émergence, l'évolution et la socialisation de *tullist*. Quant au second axe, il est question de mettre en relief, à travers une approche immanente, la poétique du personnage de *tullist*, tout en exploitant un corpus de la première décennie de production de ce genre en recueils. Le choix du personnage est pragmatique, étant donné que cette instance constitue le pôle principal autour duquel s'agence les composantes du récit. En outre, le dépouillement du corpus des *tullisinoffre*, sur le plan quantitatif un ensemble de données analysables très impressionnant, scrutant plusieurs niveaux d'analyse, liés, entre autres, à la narration et au narrateur, au temps et à l'espace, à la chute, au discours, au titre, etc. Nous tentons, ici, d'exposer la manière dont il est pris en charge par les nouvellistes kabyles dans leurs premiers textes marquant les débuts de ce genre (1998-2008), et ce, du point de vue onomastique et descriptif. Ces données textuelles seront interrogées tout au long de ce travail. Les résultats qu'elles vont nous livrer vont être reconduits, selon la représentativité du corpus étudié, comme traits définitoire de *tullist*.

تتمحور إشكالية كتابة القصة القصيرة التي تتناولها هذه الدراسة، بشكل أساسي، حول محورين. يعرض المحور الأول ظروف نشأة و تطور القصة القصيرة القبائلية. في المحور الثاني نسلط الضوء، من خلال مقارنة جوهريّة، على شاعرية الشخصية من خلال استغلال مدونة مشكلة من عدة مجموعات قصصية. يعد اختيار دراسة الشخصيات أمراً عملياً، فهذا العنصر يشكل العمود الفقري الذي تنتظم حوله عناصر القصة، بالإضافة الى ذلك، يسمح الجرد الكمي لمجموعة القصص المدروسة باستخلاص عدد هام من البيانات القابلة للتحليل على مستويات عديدة، تتعلق بالسرد و الراوي و الزمان و المكان و النهاية غير المتوقعة و الخطاب و العنوان و غيرها من العناصر. نحاول في هذا العمل أن نعرض الطريقة التي تعامل بها القاصون مع الشخصية في نصوصهم التي تعود الى بدايات هذا النوع الأدبي (1998-2008) من وجهة نظر وصفية، ومن خلال هذه البيانات النصية، نحاول استخلاص النتائج المتكررة باعتبارها السمات المحددة و المميزة للقصة القصيرة القبائلية.