

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Mouloud Mammeri Tizi-Ouzou
Faculté des Lettres et des Langues
Département de Langue et Culture Amazighes

Mémoire de Magister

Spécialité : Langue et Culture Amazighes

Option : Littérature amazighe

Présenté par : Mohand Saïdi Saïda

Sujet

**Le récit *Tafunast igujilen* de Bélaïd Aït Ali : du conte
à la nouvelle**

Membre du jury :

- M^{elle} KHERDOUCI Hassina, MCCA, Université Mouloud Mammeri, Tizi Ouzou, (Présidente).
- M DJELLAOUI Mhemmed, MCCA, Université de Bouira, (Rapporteur)
- M SALHI Mohand Akli, MCCA, Université Mouloud Mammeri, Tizi Ouzou, (Examineur)
- M TITOUCHE Rachid, MCCB, Université Mouloud Mammeri, Tizi Ouzou, (Examineur)

Date de soutenance : 15 /11/2011.

Remerciements:

Nous tenons à remercier tout d'abord notre directeur de recherche Monsieur Djellaoui Mhammed. Nos vifs remerciements vont, également, à Monsieur Mohand Akli Salhi pour ses conseils avisés ainsi que pour ses orientations constructives et enrichissantes qu'il nous a accordées tout au long de ce travail de recherche

Nous remercions, aussi, les membres du jury pour avoir accepté de lire et d'évaluer notre travail.

Nous remercions, aussi, à tous mes amis et collègues qui nous ont aidé dans la réalisation de ce travail.

Dédicaces

Je dédie ce travail :

A la mémoire de ma chère maman.

A mon cher père que Dieux me le préserve.

A mon mari Mehdi.

A mes frères et sœurs et ma belle famille.

A tous mes amis et collègues

Sommaire

Introduction générale

Introduction.....	08
Problématique.....	09
Démarche et méthodologie	10
Justification et présentation du corpus.....	11
Résumé des variations du conte.....	13

Chapitre 01 : Le cadre théorique

Introduction.....	17
I. Le conte.....	17
1. La poétique du conte.	17
2. Le conte kabyle : Etat des lieux.....	19
II. La poétique de la nouvelle.....	27
III. L'intertextualité.....	28
1. Les formalistes russes et les prémices de l'intertextualité.....	29
2. Le dialogisme de Mikhaïl Bakhtine.....	30
3. Julia Kréstitina et la création du concept de l'intertextualité.....	31
4. La poétique de Laurent Jenny.....	33
5. Palimpsestes de Gérard Genette.....	34

Chapitre 02 : L'homme et l'auteur : un état des lieux

Introduction.....	39
I. La biographie de Bélaïd Aït Ali	39
II. Le contexte de production des œuvres de Bélaïd Aït Ali.....	43
III. L'œuvre de Bélaïd Aït Ali	44
IV. Diverses opinions sur Bélaïd Aït Ali et son œuvre.....	46

Chapitre 03 : L'oralité dans le récit de Bélaïd Aït Ali

Introduction	48
I. La répétition dans le récit de Bélaïd Aït Ali :.....	48
II. L'accumulation dans le récit de Bélaïd Aït Ali :.....	54
III. L'emploi du parallélisme dans la version de Bélaïd Aït Ali.....	57
IV. Les figures de styles chez Bélaïd Aït Ali :	61
V. La place des dictons et les proverbes dans le récit de Bélaïd Aït Ali.....	68
VI. Les idéophones.....	72
VII. Le poème dans le récit de Bélaïd Aït Ali.....	74
Conclusion	76

Chapitre 04 : La subversion de l'aspect narratif du conte chez Bélaïd Aït Ali

Introduction.....	78
I. Les précautions oratoires.....	80
II. La nature du contrat (entre le conteur et l'auditeur).....	83
III. Le titre et la trame du récit.....	83
IV. L'intrigue dans les trois versions.....	83
1. La situation initiale.....	83
2. L'héritage d'une vache.....	84
3. La jalousie de la marâtre.....	84
4. La poursuite des orphelins.....	85
5. Le sacrifice de la vache.....	86
6. Une nouvelle substance pour les orphelins.....	86
7. Les orphelins sont privés de nourriture.....	87
8. Le mariage de l'orpheline.....	89
9. La transformation de l'orpheline dans la version réécrite.....	89
10. Le sort de l'orpheline.....	91
11. La situation finale.....	91
V. D'une narration linéaire à une narration discontinue	93
VI. Le narrateur : Entre certitude et incertitude.....	95
VII. Les imprécations et le réalisme.....	99
VIII. Les références socio-historiques.....	101

Conclusion.....	103
-----------------	-----

Chapitre 05 : Le descriptif et le réalisme dans le récit de Bélaïd Aït Ali

Introduction.....	105
I. Le personnage : conte et nouvelle.....	105
1. De l'anonymat à la pluri dénomination.....	105
2. Attribution de qualités et de dimensions psychologiques.....	109
II. L'espace et la technique cinématographique.....	116
III. La scène et le réel.....	121
Conclusion.....	127

Chapitre 06 : La critique sociale dans le récit de Bélaïd Aït Ali

Introduction.....	129
I. L'orphelinat.....	129
II. Le statut de la femme au sein de la société kabyle.....	130
III. La conception du mariage dans la société kabyle traditionnelle.....	132
IV. Le rapport entre les orphelins et la marâtre.....	136
V. La recherche de l'affection.....	139
Conclusion.....	141

Conclusion générale.....	143
---------------------------------	------------

Bibliographie.....	148
---------------------------	------------

Annexes :

1. Résumé en Tamazight.....	154
2. Tableau comparatif des trois versions.....	163
3. Corpus :	
A. La version orale des At Mangellat	177
B. La version de Moulièras.....	182
C. La version de Bélaïd Aït Ali.....	185
D. La première conclusion du récit <i>Tafunast igujilen</i> établie par Bélaïd Aït Ali.....	208

Introduction générale

L'arrivée du colonisateur français et l'implantation de l'organisation coloniale ont provoqué un bouleversement dans le tissu tribal dont l'une des conséquences était la disparition progressive des anciens bardes et des semi professionnels itinérants qui assuraient, autrefois, la transmission du patrimoine. Mais l'implantation de l'école française a contribué à former les premiers instituteurs kabyles. Ces derniers, en transcrivant les textes oraux, assuraient leur transmission et contribuaient dans le passage de la littérature kabyle de l'oralité vers l'écriture. A cet effet, Salem Chaker notait qu'il fallait « *attendre la période coloniale et la très forte influence de l'école et de la culture française pour que naisse une véritable production littéraire écrite en langue berbère* »¹.

Dans les aires culturelles et linguistiques amazighes, la production de la littérature écrite diffère d'une région à une autre. En Kabylie, il y avait l'implantation d'un pôle de production : le Fichier de Documentations Berbères devenu par la suite Fichier Périodique, dirigé par les Pères Blancs. D'ailleurs, c'est à ces derniers que revient le mérite d'avoir publié et conservé plusieurs œuvres littéraires kabyles.

Parmi les genres littéraires qui joui d'une grande attention au sein de ce pôle, il y a le conte. Ce dernier est l'un des genres littéraires les plus abondants dans la littérature orale kabyle. A ce sujet, Camille Lacoste Dujardin écrit: « *Parmi toutes les publications qui concernent la littérature orale d'Algérie et du Maghreb, une part importante est consacrée aux contes de Kabylie* ». ²

Nous évoquons, également, le point de vue de Savignac qui souligne l'intérêt du conte kabyle en mettant l'accent sur la place que celui-ci occupe au sein de la littérature berbère et de la littérature orale de manière générale. Cet auteur signale que : « *Le conte kabyle, en effet, est un phénomène socioculturel incontestable, et constitue un document ethnographique tellement pertinent qu'il mérite, à lui seul, une analyse en profondeur* ».³

Bélaïd Aït Ali entame pour le FDB, en 1945-1946, la transcription d'un certain nombre de textes (notations ethnographiques, contes, etc.) et procède à la réécriture d'autres textes

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

² Lacoste Dujardin C., *Le conte kabyle, Etude ethnologique*, Edition Bouchène, Alger, 1991, p. 37

³ Savignac P. H., *Contes berbères de Kabylie*, les Presses de l'Université du Québec, Canada, 1978, p. 3

(*Lwali n udrar* et *Tafunast igujilen*). On lui doit aussi le mérite d'avoir engagé les contes kabyles dans une voie qui s'ouvre sur une prose intentionnellement recherchée et individuellement travaillée.

Problématique :

Nous enregistrons quelques travaux sur la biographie et les écrits de Bélaïd Aït : le mémoire de maîtrise de Ibrahim M.⁴ est consacré à la vie de l'auteur et à la description de ses manuscrits ; le mémoire de magistère de Berdous N.⁵ aborde la question de la narration dans le conte populaire oral, dans les œuvres de Bélaïd Aït Ali et dans le roman kabyle ; le mémoire de magister de Titouche R.⁶ porte sur l'étude de l'œuvre de Bélaïd Aït Ali sous l'angle de fidélité et d'écart par rapport à la tradition orale ; Un chapitre est consacré au récit *Lwali n udrar* dans la thèse de doctorat de Ameziane A.⁷ Un mémoire de licence, présenté par Qasi Ouali K.⁸, porte sur le renouvellement littéraire dans le récit *Tafunast igujilen*. Deux articles portant sur la vie et l'œuvre de Bélaïd Aït Ali ont été publiés dans *Etudes et Documents Berbères* N°2⁹. Quelques mentions sur son œuvre sont également présentes dans les études de Galand Pernet P.¹⁰, Merolla D.¹¹ Redjala M.¹² sur la littérature kabyle. Ces recherches ont présenté la véritable portée des écrits de Bélaïd Aït Ali pour la littérature kabyle écrite. Son œuvre constitue un tournant dans la littérature amazighe car elle marque l'émergence de nouveaux genres littéraires, comme la nouvelle et le roman. Faisant suite à ces travaux, nous avons choisi d'orienter notre analyse vers l'étude du renouvellement littéraire

⁴ Mohand Ibrahim, *Vie de Belaid At Ali. Auteur des Cahiers de Bélaïd Aït Ali ou la Kabylie d'Antan. Analyse et notation du Manuscrit*, mémoire de Maîtrise Etudes Berbères, Centre de Recherche Berbère, INALCO, Paris, Octobre 1997.

⁵ نادية بردوس، السرد في النثر القصصي القبائلي: دراسة مقارنة بين السرد في الحكاية الشعبية الشفوية و مؤلفات بلعيد آث علي و الرواية القبائلية 2001-2000.

⁶ Rachid Titouche, *Les Chiers de Bélaïd Aït Ali At Ali : Du conte à la nouvelle*. Mémoire de Magistère, UMM, Tizi Ouzou, 2001.

⁷ Amezian Amar, “ Lwali n wedrar ”, in *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, Thèse de doctorat, I.N.A.L.C.O., Paris, 2008-2009

⁸ Qasi Ouali Kahina, *Le renouvellement littéraire en langue kabyle : le cas de Bélaïd Aït Ali At Ali*, Tizi Ouzou, 2000-2001.

⁹ Ces deux articles sont : Meskin Amer, “Beleid At Ali ”, *Etude et Documents Berbères* 2, 1987, p.p. 128 - 141 et Patricia Kleiber et Ouahmi Ould Braham, “ Un écrivain d'expression Kabyle ; Bélaïd Aït Ali ”, *Etudes et Documents Berbères* 2, 1987, p.p. 117 – 127

¹⁰ Galland Pernet P., “Tradition et Modernisme dans les littératures berbères”, *Acte du premier congrès d'étude des civilisations méditerranéennes d'influence arabo-berbère*, SNED, Alger, 1973, p. p.312-325.

¹¹ Merolla Daniella, *De l' art de la narration tamazight (berbère)*, Peeters, Paris Louvain, 2006.

¹² Redjala Mbarek, « Kabyles » in *Encyclopédia Universalis*, (Vol. 10), Paris, 1984, p. p. 758 -761.

chez cet auteur en mettant l'accent sur l'étude du récit *Tafunast igujilen* et en focalisant notre attention sur le changement de la catégorie littéraire que l'auteur "impose" au texte.

Dans la présente étude, nous nous proposons de comparer les niveaux narratif, descriptif et discursif dans trois variantes du célèbre conte *Tafunast igujilen*. Le but étant d'étudier et de constater l'apport de Bélaïd Aït Ali dans son récit, sachant qu'il s'est réapproprié le conte traditionnel. Quels sont, donc, les différents procédés que Bélaïd Aït Ali a utilisé afin d'aboutir à un texte qui rompt avec le genre traditionnel ? Comment s'est manifeste renouvellement littéraire chez cet auteur, et quel est l'impact de son travail sur la catégorie générique du texte ?

Démarche et méthodologie :

Notre étude s'inscrit dans le cadre d'une approche textuelle dans la mesure où nous mettons en relief le niveau narratif, discursif et descriptif du récit *Tafunast igujilen*. Notre démarche, quant à elle, se veut comparative car la nature de notre corpus et l'objet de cette étude l'imposent. Il s'agit de confronter les trois versions du récit *Tafunast igujilen* : la première est orale, la deuxième est transcrite et la troisième est réécrite. Notre travail se répartit en six chapitres :

Le premier est réservé au cadre théorique auquel nous allons faire appel tout au long de notre analyse. Ce chapitre comporte une présentation du concept d'intertextualité dont le but est d'explicitier la relation existante entre la version réécrite de Bélaïd Aït Ali, le texte transcrit de Mouliéras et la version orale du conte. Nous avons également synthétisé dans ce chapitre, la poétique du conte et de la nouvelle de manière générale. Nous avons, par la suite, exposé l'état des lieux du conte dans l'espace littéraire kabyle.

Dans le second chapitre, nous avons présenté une synthèse de la vie de Bélaïd Aït Ali. Certes, notre objet d'étude ne nécessite pas, forcément, un aperçu biographique de l'auteur mais nous l'avons fait pour deux raisons : la première consiste à faire connaître cet écrivain précurseur de la littérature kabyle ; la seconde raison, qui est selon nous la plus importante, est liée au fait que cet aperçu biographique permet d'expliquer, dans le texte *Tafunast igujilen* de Bélaïd Aït Ali, certains renvois à sa vie personnelle¹³.

Nous avons exposé dans le troisième chapitre, les différentes traces de l'oralité présentes dans le récit de Bélaïd Aït Ali. L'objectif de ce chapitre est de montrer le degré de fidélité de

¹³ Sans pour autant aller dans le sens d'une étude psychanalytique.

Bélaïd Aït Ali dans son récit. Autrement dit, il s'agit d'extraire de ce texte ce qui relève de la tradition orale, c'est-à-dire, des constituants de la poétique du conte oral particulièrement et de la poétique de l'oralité plus généralement. Pour le reste, il sera appréhendé comme étant une invention, une création de l'auteur.

Dans le quatrième chapitre, nous avons confronté les trois versions sur le plan narratif. Nous avons développé plusieurs points tels que les précautions oratoires, le cadre de la narration, l'organisation de l'intrigue sans omettre d'aborder la question du narrateur.

Pour ce qui est du cinquième chapitre, nous l'avons consacré à l'étude de l'aspect descriptif dans les trois versions.

Enfin, le dernier chapitre sera réservé à la critique sociale dans le récit de Bélaïd Aït Ali.

Justification et présentation du corpus :

Pourquoi *Tafunast Igujilen* ? A notre connaissance, tous les autres récits écrits par Bélaïd Aït Ali, à savoir *Lyani d lfaqir*, *Lêao amcic*, *Tamacahut uwayzeniw*, *Aeeqqa yessawalen*, sont très proches du conte tel qu'il est connu en situation d'oralité, contrairement au récit *Tafunast igujilen* où nous assistons à un écart considérable et remarquable par rapport au conte oral.

Nous allons, donc, nous consacrer à l'étude du récit *Tafunast igujilen* de Bélaïd Aït Ali, publié dans *Les Cahiers de Bélaïd où la Kabylie d'Antan*.¹⁴ Il s'agit du récit numéro 7. Le Père Degezelle a numéroté les récits sans prendre en compte l'ordre chronologique de leur production par Bélaïd Aït Ali. Ce dernier avait achevé la rédaction de ses récits en Août 1945, dans une trentaine de pages.

Dans le manuscrit original de Bélaïd Aït Ali, le récit *Tafunast igujilen* compte 64 pages. Le cahier est décrit par Mohand Ibrahim comme suit : « *pages 1-56 Tafunast igujilen, page 57-62 Belaid At Eli explique, dans une lettre destinée au Père Degezelle, sa manière de raconter un conte et le contenu pédagogique qu'il compte lui en donner. Entre les pages numérotées 62 et 63, 12 feuilles écrites en français ont été arrachées. Nous remarquons que ces pages manquantes viennent juste après la lettre de Belaid At Eli au Père. Page 63 Belaid*

¹⁴ Dallet J. M. et Degezelle J.L., *Les cahiers de Bélaïd Aït Ali ou la Kabylie d'antan*, T1 : Textes kabyles, T2 : Traduction, Fichier de Documentation Berbère, Fort National, 1963.

*At Eli donne sa conclusion du conte Tafunast gujilen. Mais cette conclusion est contestée par le Père Degezelle. Page 64, Belaid At Eli donne la conclusion classique du conte, il resterait à la fin 9 pages blanches ».*¹⁵ Nous désignons le récit de Bélaïd Aït Ali dans notre étude par la version réécrite.

Nous allons confronter ce récit à deux autres versions du même conte, rapportées oralement car il s'agit d'un conte très connu dans la littérature orale kabyle. Nous avons collecté l'une des versions dans la région des At Manguellat¹⁶. Ce conte fut collecté, initialement, pour les besoins d'une étude linguistique du texte littéraire. Ce conte s'intitule *Tamacahut n tfunast igujilen*. Nous le désignons dans l'analyse par la version orale¹⁷.

La seconde version est celle qu'a recueillie Auguste Mouliéras auprès d'un homme originaire des At Jennad. Cet auteur signale que les contes qu'il avait publié dans l'ouvrage *Légendes et contes merveilleux de la grande Kabylie*¹⁸ ont été recueillis par lui-même, trois ans avant leurs publication, auprès des indigènes de Beni Jennad El Bah'ar qui exerçaient la profession de masseurs au bain maure de la Mosquée du Pacha. La version collectée par Mouliéras s'intitule *Sin igujilen d akniwen* (Les deux orphelins jumeaux). Nous la désignons dans notre analyse par la version transcrite

Notre corpus¹⁹ répond à deux exigences concernant notre étude. Vu que le texte étudié n'est pas création de Bélaïd Aït Ali puisqu'il s'agit d'un conte qui existait déjà dans la tradition orale, notre corpus sera donc constitué de textes d'origine orale (hypotexte) et du récit récrit (hypertexte). Pour montrer la spécificité de la poétique de Bélaïd Aït Ali, nous devons avoir :

- (i) Des textes originaux, autrement dit, des textes puisés de la tradition orale. Nous avons, pour cela, la version de Mouliéras et celle des At Mangellet. Ce sont, donc, des hypotextes.
- (ii) Le texte de Bélaïd Aït Ali fait partie de la littérature contemporaine. Il constitue l'hypertexte.

¹⁵ Mohand Ibrahim, Op. Cit. P48.

¹⁶ Cette version a été collectée dans la région d'Ain El Hammam, au village d'Ait Ailem, auprès d'une femme qui s'appelle L.T. Cette dernière est âgée de 55 ans.

¹⁷ Nous entendons par "la version orale", la version recueillie dans une situation d'oralité.

¹⁸ Auguste Mouliéras, *Légendes et contes merveilleux de la Grande Kabylie (textes kabyles)*, Ernest Leroux, Paris, 1893 – 1897, p. p. 331- 340.

¹⁹ Nous avons réécrit la version de Bélaïd Aït Ali et celle d'August Mouliéras en employant la notation usuelle.

Résumé des contes :

1. Tafunast igujilen des At Mangellet : La version orale :

On racontait que dans les temps anciens, il était une femme qui mourut laissant derrière elle, deux orphelins. Son mari finit par se remarier. Il prend pour épouse une femme détestable qui, par haine de son beau fils et de sa belle fille, tente à chaque occasion de leur faire du mal. Ces orphelins avaient hérité de leur mère une vache qu'ils emmenaient paître tous les jours. La vilaine marâtre avait deux filles. Elle commanda sa grande fille de suivre les enfants dans les champs et lui ordonna d'imiter leurs moindres faits et gestes. En voyant les enfants téter la vache, la marâtre exigea de sa fille de faire pareil mais la vache l'éborgna. La marâtre, en voyant l'œil de sa fille, décida de vendre la vache à tout prix. Au départ, nul ne voulait acheter une vache qui aurait appartenu aux orphelins mais par la suite, le père la donna comme offrande au village. Les enfants pleuraient sur la tombe de leur mère et celle-ci leur demanda de ramener sur son tombeau l'estomac de leur vache. Avec la grâce de dieu, deux épis fusent de la tombe. L'un produisait du miel et l'autre du beurre. Mais la marâtre ne cessa pas pour autant de leur provoquer des ennuis. Au moment où elle découvrit la source de nourriture des enfants, elle s'empressa de s'en débarrasser. Quelque temps après, l'orphelin fut envoyé en dehors du village pour travailler comme fellah dans les champs d'un Cheikh. Quant à sa sœur, elle devint telle une esclave sous l'autorité de sa marâtre jusqu'au jour où le caïd lui rend visite pour la prendre pour épouse.

La marâtre avait calculé pour le mariage de sa fille et du Cheikh. Cette dernière accomplit le plan établi par sa mère. Elle rejoignit la maison du Cheikh et se présenta comme étant la mariée. L'orpheline, quant à elle, s'est retrouvée aveugle et délaissée par sa sœur dans la forêt. Par chance, un charbonnier l'avait aperçue et l'emmena chez lui. Il l'aida à retrouver sa vue. Par la suite, elle regagna la maison du Cheikh et démasqua l'éborgnée. Dans un premier temps, elle ne l'a punie pas et lui accorde même sa compréhension et sa confiance. Mais l'éborgnée n'a pas su lui rendre sa bonté, bien au contraire, elle s'est saisie de la moindre occasion pour s'en débarrasser dans un puits. Les jours passèrent et la pauvre fille mit au monde deux jumeaux. Mais nul ne s'en est rendu compte à l'exception de son frère métamorphosé en antilope, suite au sort que lui avait infligé une vieille femme, complice de l'éborgnée. C'est grâce à lui que le Cheikh sauva la fille et ses enfants. Quant à sa demi soeur, elle a été soumise aux pires des châtements. Un festin fut préparé et envoyé à sa mère qui ne tarda pas à se rendre compte qu'elle venait de manger la chair de sa fille.

2. *Sin igujilen d akniwen* d'Auguste Maulièras : La version transcrite :

C'est l'histoire de deux enfants jumeaux devenus orphelins dès leur jeune âge. Peu de temps après que leur père ait acheté une vache, il mourut en confiant ses enfants à son frère et à sa belle sœur. Cette dernière était écœurée de voir les deux jumeaux en bonne santé, comparés à ses enfants. Elle décida de les surveiller et d'envenimer leur existence. Un jour, en voyant les orphelins entraînés de téter leur vache, la fille de leur oncle voulait l'approcher, elle aussi mais la vache l'éborgna et elle devient aveugle. Du coup, sa mère décida à tout prix, de vendre la vache malgré l'opposition de son mari. Mais ce dernier finit par céder à la volonté de sa femme en donnant la vache aux gens du village pour l'égorger. Alors que les enfants étaient entraînés de pleurer sur la tombe de leur mère, soudain, son âme leur désigna deux tubulures sur sa tombe. L'une produisait du beurre et l'autre du miel. Elles ont fini par devenir leur principale source de nourriture. Les cousins suivaient les orphelins comme leur avait ordonné leur mère. Ils se sont mis à sucer les tubulures comme le faisaient les deux jumeaux, mais ils ne recevaient que du sang. Ils apprennent à leur mère ce qui s'était produit et dès le lendemain, elle se chargea d'ôter la seule source de nourriture des enfants. Ces deux derniers se mirent à pleurer à nouveau sur la tombe de leur mère. Une fois de plus, son âme leur trouva la solution en leur offrant de la nourriture, chaque soir, dans la maison de leur père, là où ils dormaient. Peu de temps après, le refuge des orphelins fut découvert par la femme de leur oncle et ses enfants. Celle-ci les défend de retourner.

L'orpheline était devenue une jeune fille. Un jour, un riche étranger se présenta pour l'épouser. Emu par l'éventualité d'être séparé de sa sœur, son frère se transforma en un petit bouc que la fille exigea d'emmener avec elle. L'orpheline, son mari et son frère métamorphosés en bouc vivaient dans la joie. Un jour, la femme de l'oncle décida de rendre visite à l'orpheline. Peu de temps après, elle réussit à séduire la fille, l'entraîna vers un puits et la jeta. La fille borgne prend la place de l'orpheline et devient l'épouse du riche étranger.

La fille mit au monde, dans le puits deux jumeaux : *Hsen* et *L'husin*. Après quelques temps, et grâce au bouc, l'époux s'était aperçu de ce qu'il y avait dans le puits. Il parvint à sauver sa femme et ses enfants. Quant à l'éborgnée, l'orpheline lui avait infligé un terrible sort puisqu'elle l'avait coupée en morceaux qu'elle avait, ensuite, cuits et envoyés à sa mère comme banquet. Quant à cette tante, elle a été enterrée vivante, peu de temps après. Enfin, la fille, ses enfants, son mari et son frère bouc, retrouvèrent le bonheur et vécurent en paix.

3. Tafunast igujilen de Bélaïd At Ali: la version réécrite:

Aux temps anciens, il y avait un homme qui s'appelait *Σli At Hemmu*. Sa femme mourut en lui laissant deux enfants et une vache. La fille s'appelait *Favma* et le garçon *Sseedi*. Son époux lui avait promis de prendre soin de ses enfants et de ne pas vendre la vache *Yemma Σu*, sous aucun prétexte. Quelque temps après, le père se remaria avec une cousine qui s'appelle *Σicuca*. Cette dernière avait aussi deux filles. La marâtre était aveuglée par la jalousie qu'elle éprouvait à l'égard de ses beaux fils, ce qui l'amena à les traiter d'une manière atroce, en les privant d'abord de la nourriture aux profits de ses filles. Elle s'est mise, ensuite, à essayer de convaincre son époux de vendre la vache qui avait éborgné sa fille aînée. Les enfants se rendirent au cimetière et se mirent à pleurer sur la tombe de leur mère. Celle-ci leur demanda de ramener l'estomac de *Yemma Σu* et de la poser sur sa tombe. Par la grâce de dieu, deux épis jaillissent de la tombe, l'un produisait du miel et l'autre du beurre. Mais cette source ne tarda pas à être découverte par la marâtre qui réussit à s'en débarrasser. De plus, elle a veillé personnellement à ce que les deux enfants soient séparés. *Sseedi* a été envoyé pour travailler comme fellah chez un caïd qui s'appelait *Lqayed Yusef*, quant à *Fadma*, elle a été soumise aux travaux forcés et pénibles des champs et de la maison. Les deux enfants ont dû faire face à différents obstacles jusqu'au jour où *Sseedi* présenta sa sœur au fils du caïd qui était à la recherche d'une épouse ayant les qualités de *Favma*. Mais les bons moments n'ont pas duré longtemps puisqu'à la veille des noces de *Σisa* (fils du caïd) et de *Fadma*, celle-ci s'est, soudain, transformée en oiseau à cause de l'aiguille que *Σicuca* lui enfonça dans sa tête au moment où elle lui brossait sa chevelure. A la place de la mariée, la marâtre envoya sa fille borgne. Les jours passèrent, le caïd fut séduit par les chants de détresse du oiseau. Il réussit à le capturer et à le ramener à la maison. Dès qu'il lui avait retiré l'aiguille de la tête, *Fadma* retrouva sa nature et la vérité finit par triompher. Ils vécurent heureux mais *Fadma* châtia *Heftellis* en la découpant en morceaux pour les envoyer ensuite à sa belle mère, qui gouterait à la chair de sa propre fille.

Premier chapitre

Le cadre théorique

Introduction :

Dans ce premier chapitre, nous exposons trois grands points théoriques sur lesquels repose notre étude. Dans un premier temps, nous présentons la poétique du conte, de manière générale, et celle du conte kabyle en particulier. Nous proposons, ensuite, un état des lieux de publication de contes kabyles. S'étaler sur le concept du conte est primordial dans notre étude à partir du moment que nous sommes face à l'étude de deux textes qui s'inscrivent dans cette classe générique du conte : il s'agit de la version orale et de la version transcrite de *Tafunast igujilen*. Dans un second temps, nous soulevons le point relatif à la poétique de la nouvelle puisque nous considérons la version réécrite de Bélaïd Aït Ali comme ayant les caractéristiques d'une nouvelle littéraire. Dans un troisième temps, nous essayons de cerner le concept d'intertextualité. Nous avons adopté cette théorie en raison des liens qui existent entre la version de Bélaïd Aït Ali (l'hypertexte) et la version orale (l'hypotexte).

I. Le conte :

1. La poétique du conte :

Le conte est la propriété, à la fois, de la littérature orale et de la littérature écrite. On peut distinguer trois types de conte. Le premier type c'est le conte oral ou traditionnel : il n'appartient à personne car il est une création populaire, collective et anonyme. Il est en abondance, notamment dans les sociétés à tradition orale. A propos de ce point, Camille Lacoste débute l'introduction de son ouvrage incontournable comme suit :

*« L'Algérie peut s'enorgueillir de posséder, au sein de son patrimoine culturel, une rare richesse, digne de figurer au premier rang des littératures orale du monde entier. En effet la littérature orale kabyle, constitue un ensemble tout à fait, exceptionnel, particulièrement riche de contes en prose : histoire d'ogres et d'ogresses, récits merveilleux, qui en sont l'expression majeure »*¹⁶

¹⁶ Lacoste Dujardin C., Op. Cit., p. 17.

Le deuxième type est relatif au conte écrit et inventé par un auteur. Par opposition au premier type, il s'agit d'un travail individuel, signé par un auteur. Nous pouvons citer dans la littérature kabyle les contes d'Akli Kbaili². Le troisième type concerne le conte écrit qui est une transcription plus au moins fidèle ou, dans certains cas, une adaptation d'un autre conte. Il s'agit d'une dérivation du conte populaire.

Le conte populaire se définit, de prime à bord, par sa transmission orale car il est transmis d'une génération à une autre, sans appartenir à personne. Le conte est un récit qui raconte des événements imaginaires [hors du commun] et la plupart du temps, le conte admet explicitement son caractère de fictivité.

Les actions, les épreuves et les aventures qu'un personnage ou un groupe de personnages mettent en scène dans le conte, se déroulent dans un cadre imaginaire sans prétention au monde du réel. Plusieurs éléments interviennent pour donner l'impression que l'histoire se déroule en dehors du réel. Il s'agit des éléments du temps et de l'espace. Le cadre temporel du conte est indéfini, l'histoire se situe dans un passé inconnu, indéterminé : « *Yella yiwen wass...* », « *Di zman aqdim...* » « *yiwen wass deg wussan n Rebbi* » (il était une fois..., il y a longtemps, il y avait ...). Mais le temps n'est pas le seul aspect du conte qui soit indéfini. Il en va de même pour le cadre spatial. La localisation du lieu de déroulement de l'histoire est imprécise, il est un univers indéterminé. « *Deg yiwet n tmurt* », Daniella Merolla, de son côté, définit le conte comme étant : « *un récit séculaire, vu comme fiction, et à personnages humains et non-humains situés dans un temps et à une place indéterminés* ».³

Les formules introductives du conte assurent la fonction de séparation, d'établissement de distances entre deux mondes : fictif et réel. C'est une caractéristique patronne qui définit le genre du conte : c'est le merveilleux. En outre, les règles qui régissent le mode réel sont différentes de celles qui régissent le mode du conte. Les objets, par exemple, peuvent être dotés de pouvoir, les personnages peuvent accomplir des tâches irréalisables dans la réalité, etc. Le merveilleux invite et séduit l'auditeur, il stimule son imagination et le met à l'aise car il sait pertinemment que le dénouement de l'histoire du conte sera heureux.

² Kbaili A.i, *Imeïti n bab idurar* (les aventures de Bab Idurar) (kabyle), l'Harmattan, Paris, 1999, *Lkuraj n tyaziï*, La brave poule (français – kabyle), l'Harmattan, Paris, 2002. *Et Mrawn tmucuha i yives*, Ed Achab Tizi Ouzou, 2010.

³ Daniela Merolla, *De l'art de la narration tamazight (berbère) : 200 ans d'études : état des lieux et perspectives*, Editions PEETERS, Paris, 2006, p.p. 101-102.

La structure du conte est très simple, lisible, accessible à tout le monde. Les répétitions sont très fréquentes, voire obligatoires. La description est fugitive, les événements se déroulent souvent d'une manière précipitée et l'analyse psychologique est entièrement indisponible.

Le conte kabyle occupe une place très importante dans la littérature berbère, et plus précisément, dans la littérature orale. A ce sujet, nous évoquons Savignac P.H. qui affirme que « *Le conte kabyle, en effet, est un phénomène socioculturel incontestable, et constitue un document ethnographique tellement pertinent qu'il mérite, à lui seul, une analyse en profondeur* ». ⁴ Cet auteur enchaîne, par la suite, avec une citation du grand historien maghrébin du XV siècle : Ibn Kheldoun A.R., qui disait à propos de l'abondance du conte berbère, ce qui suit: « *Les Berbères racontent un si grand nombre d'histoire que, si prenait la peine de les mettre par écrit, on en remplirait des volumes* ». ⁵

De tous les genres populaires, le conte a été, sans conteste, le genre le plus ambulant dans le passé. Le répertoire, notamment celui des contes merveilleux kabyles, est à la fois considérable et varié. Lacoste Dujardin signalait à cette effet que : « *Parmi toutes les publications qui concernent la littérature orale d'Algérie et du Maghreb, une part importante est consacrée aux contes de Kabylie* ». ⁶

2. Le conte kabyle : Etat des lieux

Afin de bien cerner l'état du conte en Kabylie, nous essaierons dans ce point de retracer l'historique des collectes faites sur le conte, en Kabylie. Nous avons réparti cet inventaire en deux parties : l'une est consacrée à la période d'avant et pendant la colonisation et l'autre à la période d'après l'indépendance.

C'était dans les années vingt du XIX siècle que l'intérêt pour la littérature orale en Kabylie a commencé. Des chercheurs étrangers à la culture et à la société kabyle étaient les pionniers de ce travail de collecte. Un certain Hodgson a publié en 1829, une collection de contes et de chants kabyles, sous le titre *Collection of berber songs and tales* ⁷.

En 1830, avec la colonisation française, l'intérêt porté à la littérature kabyle orale, notamment pour la collecte, s'est accentué d'avantage. Plusieurs raisons motivaient cet

⁴ Savignac P. H., *Contes berbères de Kabylie*, les Presses de l'Université du Québec, Canada, 1978, p. 3

⁵ Ibn Khaldoun, *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, cité par Savignac P. H., *Contes berbères de Kabylie*, les Presses de l'Université du Québec, Canada, 1978, p. 3.

⁶ Lacoste Dujardin Camille, Op. Cit., p.37.

⁷ Hodgson W. B., *Collection of berber songs and tales*, 1829. Cité par Redjala B., Op. Cit., p. 761.

intérêt que les chercheurs européens accordaient à la société et à la littérature kabyle. La stratégie adoptée par les colonisateurs consistait à fusionner une mission militaire avec une autre scientifique, essentiellement sociale, afin de bien connaître et maîtriser le peuple. Néanmoins, d'autres chercheurs français ont pris conscience de la richesse de la littérature orale en Algérie et du danger de leur perte si les travaux de collecte n'étaient pas entamés.

D'après Pierre Savignac⁸, les français étaient les premiers à s'intéresser au folklore berbère. En 1857, un ouvrage intitulé *Contes militaires de la Grande Kabylie*⁹ a été édité à Paris. C'est une collecte de contes kabyles faite par Le Baron Henri Aucapitaine. Cependant, les contes recueillis, dans cette époque, n'ont pas fait l'objet d'un grand intérêt. C'est pour cela qu'Adolphe Hanoteau considérait les contes kabyles comme étant : « *simples, naïfs et de peu d'intérêt* »¹⁰

Joseph Rivière, un missionnaire en Kabylie, a publié son *Recueil de contes populaires de la Grande Kabylie et de Djurdjura*¹¹ en 1882. En 1885, Renet Basset, linguiste et anthropologue, avait publié à son tour plusieurs collectes. Nous citons, entre autres, « Salamon et le dragon » édité dans le Bulletin de Correspondances Africaines¹², suivi d'autres recueils de contes populaires : *Contes populaires berbères*¹³, *Nouveaux contes berbères*¹⁴ et *Contes populaires d'Afrique*¹⁵

*Légendes et contes merveilleux de la Grande Kabylie*¹⁶ est le titre de deux gros volumes de textes kabyles collectés de 1893 à 1897. Il s'agit d'une œuvre incontournable d'August Mouliéras (professeur d'arabe) apparue après sa première collecte *Les fourberies de Si Djeha*¹⁷, en 1891. Ces gros volumes ont été traduits intégralement par Camille Lacoste Dujardin. Sur la quatrième de couverture de cet ouvrage, elle écrit :

« En 1891, des kabyles parmi lesquels Amor Ben Mohammed ou Ali de Taoudouchth des Ait Jennad ont narré ces contes à un professeur d'arabe,

⁸ Savignac P. H., Op. Cit., p. 199.

⁹ Aucapitaine H., *Contes militaires de la Grande Kabylie*, Paris, 1857.

¹⁰ Hanoteau A., *Essai de grammaire kabyle*, Alger Bastide, 1858.

¹¹ Rivière J., *Recueil de contes populaires de la Kabylie et du Djurdjura*, Ernest Leroux, Paris, 1882.

¹² Basset R., « Salamon et le dragon » in Bulletin de Correspondances Africaines, 1885, p.p. 3-4.

¹³ Basset R., *Contes populaires berbères*, Ernest Leroux, Paris, 1882.

¹⁴ Basset R., *Nouveaux contes berbères*, Ernest Leroux, Paris, 1887.

¹⁵ Basset R., *Contes populaires d'Afrique*, Paris, lib. Orientale et Américaine, 1903.

¹⁶ Mouliéras A., *Légendes et contes merveilleux de la Grande Kabylie (textes kabyles)*, Ernest Leroux, Paris, 1893 – 1897. II volumes.

¹⁷ Mouliéras A., *Les fourberies de Si Djeha*, Oran, impression de P. Perrier, 1891.

*Auguste Mouliéras, qui, sous leur dictée, les a transcrits e simples caractères latins. C'était la première et plus importante moisson en littérature orale kabyle, dont sont demeurés oubliés jusqu'à ce jour les dix huit récits enfin livrés ici dans leur texte kabyle complétés de leur traduction en français »*¹⁸

A la fin du XIX siècle et au début de XX siècle, nous assistons à une profusion de publications. Nous avons, par exemple, l'ouvrage de Bou Yabès *Récits et légendes de la Grande Kabylie*¹⁹ ; les publications de Césair-Antoine Fabre parues dans la revue *Algérie nouvelle* « Légendes kabyles »²⁰ et « Légendes de Ouadia ». ²¹ ; Un autre recueil du même auteur paraît et s'intitule *Grande Kabylie. Légendes et souvenirs*²². En 1897 et 1902, nous avons deux publications de Paul Leblanc de Prébois, l'une s'intitule *Essai de contes kabyles avec traduction en français*²³ et l'autre porte le titre de *L'aurore et médaille d'argent*.²⁴ Nous enregistrons aussi la publication du conte *Le chêne et l'ogre* de Marie Louise Amrouche en 1917.²⁵

Aux côtés des scientifiques étrangers, il y avait l'arrivée des intellectuels autochtones qui ont commencé à prendre conscience de la perte et de l'oubli qui menaçaient leur patrimoine oral. Outre cette raison, il étaient aussi pris par cette volonté de témoigner eux même de leur culture, de leur langue, de leur littérature et de leur société. Parmi ces érudits autochtones, Si Amar Saïd Boulifa est le premier berbère qui s'est inscrit dans le domaine de la collecte. En 1904, il avait publié son *Recueil de poésie kabyle*²⁶. Il s'agit d'une collecte de poèmes d'un poète très connu : Si Mohend Ou Mhand dont les poèmes recueillis ont été authentifiés auprès du poète en personne. Un ensemble de poèmes, de contes et quelques textes en prose apparaissent dans son ouvrage *Méthode de langue kabyle*²⁷, publié en 1913. L'intérêt de Boulifa, par ce travail de collecte, était d'une part, de faire connaître sa culture et

¹⁸ Mouliéras A., *Légendes et contes merveilleux de la Grande Kabylie* traduits par Camille Lacoste, Imprimerie nationale : P. Geuther, Paris, 1965.

¹⁹ Yabès B., *Récits et légendes de la Grande Kabylie*, Alger, 1894.

²⁰ Antoine Césair- Fabre, "Légendes kabyles" in *Algérie nouvelle*, 1897.

²¹ Antoine Césair- Fabre, "Légendes des Ouadhia" in *Algérie nouvelle*, 1898.

²² Fabre Césair-Antoine, *Grande Kabylie. Légendes et souvenirs*, L. Vanier, Paris, 1901.

²³ De Prébois Paul Leblanc, *Essai de contes kabyles avec traduction en français*, Batna, A. Beun, 1897.

²⁴ De Prébois Paul Leblanc *L'aurore et médaille d'argent*, Constantine, Algérie, 1902.

²⁵ Amrouche M. L., *Le chêne et l'ogre*, Forge, 1917.

²⁶ Boulifa A. S., *Recueil de poésie kabyle*, Jourdan, Alger, 1904.

²⁷ Boulifa A. S., *Méthode de langue kabyle*, Alger 1913.

sa littérature au monde et d'autre part, de rompre avec certaines idées et conceptions des occidentaux étrangers à propos de la société kabyle. Son œuvre a véhiculé une contradiction scientifique au savoir colonial. Cet auteur s'est insurgé contre les interprétations faites de la part du général Hanoteau, anthropologue français, dans son ouvrage : *Poésies populaires de la Kabylie du Djurdjura*²⁸, sur la société kabyle.

D'après Pierre Savignac²⁹, la publication d'Auguste Mouliéras avait attiré l'intérêt des occidentaux, notamment, son travail sur le conte kabyle : *Légendes et contes merveilleux de la Grande Kabylie*. Ce recueil de contes est utilisé depuis longtemps comme texte de référence. Il contient en tout 84 contes dont les contes les plus estimés dans la société kabyle. Les années 1921 et 1922 ont connu l'édition de trois gros volumes de contes intitulés *Contes kabyles*³⁰ de Léos Frobenius qui est reconnu comme l'un des grands découvreurs européens des civilisations africaines, auxquelles il avait consacré l'essentiel de ses recherches. Ces volumes constituent un trésor encore exploitable dans le domaine des études maghrébines, et leur traduction contribue à la connaissance et à l'étude du patrimoine culturel maghrébin. Cet auteur reconnaît que la littérature orale kabyle est très fertile et c'est ce qui donne aux kabyles la première place dans l'art de construire un récit. Cependant, Frobenius n'a donné aucune précision, ni sur le lieu de la collecte ni sur ses informateurs. Ce recueil est traduit en allemand par Mokran Fetta et est publié en quatre volumes³¹. Nous avons aussi une publication russe d'un ensemble de contes kabyles sous le titre de *Contes kabyles*³², en 1923.

Lors de la deuxième guerre mondiale, la publication de collectes a été interrompue. Ce n'est qu'à partir de 1944 que les étrangers et les berbères avaient repris leurs publications. La conscience des autochtones vis-à-vis de la sauvegarde de leur patrimoine culturel berbère

²⁸ Hanoteau A., *Poésies populaires de la Kabylie du Djurdjura*, Adolphe Jourdan, Paris, 1867.

²⁹ Savignac P. H., Op. Cit., P.202.

³⁰ Frobenius L., *Volksmärchen der kabyle* : 1- Weisheit, 2- Das Ungeheuerliche, 3- Das Fabelhafte, Bde, Jena, Diedrichs, 1921-1922.

³¹ Frobenius L., *Contes kabyles*. Tome 1: Sagesse, traduit de l'allemand par Mokran Fetta Aix en Provence, Edisud, 1995

Frobenius L., *Contes kabyles*. Tome 2: Le Monstrueux, traduit de l'allemand par Mokran Fetta Aix en Provence, Edisud, 1996

Frobenius L., *Contes kabyles*. Tome 3: Le Fabuleux, traduit de l'allemand par Mokran Fetta Aix en Provence, Edisud, 1997

Frobenius L., *Contes kabyles*. Tome 1: Autres contes Fabuleux, traduit de l'allemand par Mokran Fetta Aix en Provence, Edisud, 1998

³² Anonymes, *Contes kabyles traduit en russe*, Petrograd, Moscou, 1923.

avait pris de l'ampleur. Plusieurs publications de contes connaissent le jour dans les revues. Nous pouvons citer les contes de Marie Louise Amrouche, « La fileuse et la fée »³³, « Conte kabyle : Loundja, fille de Tseriel »³⁴ paru dans la revue d'Alger. « La vache des orphelins »³⁵ de Mouloud Feraoun, paru dans la revue Algérie en 1953. En 1955, Emile Dermenghem publie dans la revue précédente « Si Hend Talati »³⁶

Un nombre très important de contes kabyles, avec traduction, ont été publiés dans le Centre d'Etudes Berbères fondé en 1946 à Fort National (C.E.B) par Jean Marie Dallet qui devient, par la suite, Fichier de Documentation Berbère (F.D.B). Plusieurs publications verront le jour dans ces deux centres. Nous citons à titre indicatif : *Tamachahuts bbungif d wubrich*³⁷, *Tamacahut en Muc*³⁸ de Jules Louis Degezelle, - le conte de Belaid Ait Ali *Tafunast igujilen*³⁹ (la vache des orphelins) publié en 1951.

*L'ogre et les deux frères*⁴⁰ (tamacahut u Wagzeniw) de H. Genevois, *Tamacahut en-Harun er Racid* (Haroun Al-Rachid)⁴¹, *Tamacahut ggemma tahsayt* (ma mère courge)⁴², *Tamacahut ufehham*⁴³, *Tamacahut bbulac d'E lalac*⁴⁴, *Tamacahut Ueqqa h-Hmimize*⁴⁵. Mais nous pouvons citer également l'œuvre incontournable éditée à titre posthume de Bélaïd Aït Ali *Les cahiers de Bélaïd ou la Kabylie d'antan*⁴⁶, en deux tomes sans oublier la publication de « Trois contes berbères »⁴⁷ de Jean Marie Dallet. Un autre ouvrage du même auteur a été

³³ Amrouche M. L., « la fileuse et la fée », in Revue d'Alger, 1944.

³⁴ Amrouche M. L., « Conte kabyle : Loundja, fille de Tseriel », in Algérie, n°6, 1949.

³⁵ Feraoun, M. « La vache des orphelins » in Algeria, n° 30, janvier février 1953.

³⁶ Dermenghem E., « Si Hand Talati », conte kabyle, Algeria, n° 41, mars avril 1955.

³⁷ « *Tamachahuts bbungif d wubrich* », F.D.B., Fort-National, 1946.

³⁸ Degezelle J.L., *Tamacahut en Muc*, F.D.B., Fort-National, 1949.

³⁹ Aït Ali Belaid, Degezelle et Dallet, *Tafunast igujilen* (la vache des orphelins), F.D.B., 1951.

⁴⁰ Genevois H., *L'ogre et les deux frères* (tamacahut u Wagzeniw), F.D.B., Fort-National, 1951.

⁴¹ *Tamacahut en-Harun er Racid* (Haroun Al-Rachid), F.D.B., Fort-National, 1958.

⁴² *Tamacahut ggemma tahsayt* (ma mère courge), F.D.B., Fort-National, 1958.

⁴³ *Tamacahut ufehham*, F.D.B., Fort-National, 1958.

⁴⁴ *Tamacahut bbulac d'E lalac*, F.D.B., Fort-National, 1958.

⁴⁵ *Tamacahut Ueqqa h-Hmimize*, F.D.B., Fort-National, 1959.

⁴⁶ Dallet J. M. et Degezelle J.L., *Les cahiers de Bélaïd ou la Kabylie d'antan*, T1 : textes kabyles, Fichier de Documentation Berbère, Fort National, 1963.

Dallet J.M. et Degezelle J.L., *Les cahiers de Bélaïd ou la Kabylie d'antan*, T2 : traduction, Fichier de Documentation Berbère, Fort National, 1963.

⁴⁷ Dallet J. M., « Trois contes berbères », in Revu I.B.L.A., t.7, 1944.

publié en 1963 *Contes kabyles inédits*⁴⁸, traduit par la suite en français et édité en 1967⁴⁹. Le recueil *Contes kabyles*⁵⁰ de Dermenghem a été publié en 1945. Mais aussi le conte kabyle : *tamacahut imakraden, le conte des brigands*⁵¹.

Avant l'indépendance, les autochtones étaient très occupés par la mission de libérer le pays. En outre, les conditions socio-économiques étaient très tenaces, ce qui explique la présence maigre de recherches, de collectes précisément, de la part des algériens. Cependant, après l'indépendance, ces raisons n'ont plus de place pour les militants intellectuels. Néanmoins, jusqu'en 1969, les chercheurs français avaient toujours pris le monopole dans le champ de la recherche.

Il est très important de signaler que l'intérêt des chercheurs français n'est plus comme avant. Avec une Algérie indépendante, leur objectif n'est pas de la connaître de maîtriser ce peuple. Ce sont alors les contes du Sahara et les contes d'Alger (arabe d'Alger) qui prennent la part du lion dans ces travaux. Nous pouvons citer quelques noms de chercheurs qui sont réputés pour leurs publications : Jeanne Schelles Millie, Michelène Gally, Dominique Casajus, Jean Delheure, André Voisin, Jeane Benguigui, Jean Coué, etc. En 1978, Pierre Savignac publie son ouvrage *Contes berbères de Kabylie*⁵².

A partir des années 1980, les recherches se multiplient et les publications augmentent. Cela explique la prise de conscience des chercheurs, des conteurs professionnels et des amateurs qui saisissaient l'ampleur du danger qui menaçait la littérature orale de disparition. La sauvegarde d'une littérature orale nécessite, sans aucun doute, d'être fixée par l'écrit. Sachant que le berbère est privé d'un système d'écriture, exception faite pour le tfinagh qui n'a pas servi pour ce besoin, les chercheurs étaient dans l'obligation d'instaurer d'abord un système d'écriture pour qu'on puisse parler, par la suite, de collectes de littérature orale kabyle ou berbère de manière générale. C'est ainsi que s'est réalisé le passage ou la transition de l'oral vers l'écrit.

Mouloud Mammeri, sociologue et anthropologue kabyle, a publié en 1980, *Contes Berbères de Kabylie: Machaho! Tellem chaho !*⁵³

⁴⁸ Dallet J. M., *Contes kabyles inédits*, Première série, F.D.B., Fort national, 1963.

⁴⁹ Dallet J. M., *Contes kabyles inédits* : Textes traduits. Deuxième série, F.D.B., Fort national, 1967.

⁵⁰ Dermenghem E., *Contes Kabyles*, Récits contés par Saïd Laouadi, Paris, Editions Charlot, 1945.

⁵¹ Un conte kabyle : *Tamacahut imakraden, le conte des brigands*, F.D.B., Fort-National, 1965.

⁵² Savignac P., *Contes berbères de Kabylie*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1978.

⁵³ Mammeri M., *Contes Berbères de Kabylie: Machaho! Tellem chaho !*, Bordas, Paris, 1980.

En 1966, il y a la publication de Taous Amrouche, *Le grain magique : contes, poèmes et proverbes de Kabylie*⁵⁴. Il s'agit d'un conte hérité de sa mère Marie Louise Amrouche.

Youssef Nacib, sociologue spécialiste de la littérature berbère, a publié trois recueils de contes. En 1982, il a édité *Contes du Djurdjura*⁵⁵ et en 1986, il a fait paraître deux ouvrages : *Contes kabyles*⁵⁶ et *Contes du centre algérien*⁵⁷.

En 1991, Hamsi Boubeker publie, en Belgique, son ouvrage *Contes berbères de Kabylie*⁵⁸ accompagné de cassettes. En 1997, Sakina Ait Ahmed publie le conte *M'hend ucen*⁵⁹ et Mélaç Yakouben publie *Contes berbères de Kabylie et de France*⁶⁰.

Shamy Chemini et Mousa Lebki, deux professionnels du contage, ont publié des recueils de contes. Chemini⁶¹, écrivain qui fait parti du groupe Abranis, a publié quatre contes : *L'épine*⁶², *Sybous*⁶³, *Tanina*⁶⁴, *Macisna*⁶⁵. Il a même réalisé des publications sur CD. Quant à Mousa Lebki, écrivain, conteur et metteur en scène, il a édité en 1996 *Le voleur du roi : Conte de tradition orale kabyle*⁶⁶. Le journaliste Nasser Mouzaoui, lui aussi, a contribué dans la publication des contes. Il a publié en 1992 *Contes africains*⁶⁷.

Salima Ait Mohamed a publié deux recueils de contes, le premier est paru en 1999 et s'intitule : *Contes magique de Haute Kabylie*⁶⁸. Le second est paru en 2000 et s'intitule *Contes merveilleux de la méditerranée*⁶⁹. Mohamed Grim publie son recueil *Contes et légendes kabyles du Djurdjura*⁷⁰.

⁵⁴ Amrouche T., *Le grain magique : contes, poèmes et proverbes de Kabylie*, Maspéro, Paris, 1966.

⁵⁵ Nacib Y., *Contes du Djurdjura*, Publisud, Paris, 1982.

⁵⁶ Nacib Y., *Contes de Kabylie*, Publisud, Paris, 1986.

⁵⁷ Nacib Y., *Contes du centre algérien*, Publisud, Paris, 1986.

⁵⁸ Hamsi B., *Contes berbères de Kabylie*, livre-cassette, EPO, Bruxelles, 1991.

⁵⁹ Aït-Ahmed S., *M'hand le chacal - M'hend ucen*, français berbère, Paris : L'Harmattan, 1997.

⁶⁰ Yakouben M., *Contes berbères de Kabylie et de France*, Paris, Karthala, 1997.

⁶¹ <http://www.shamy.net/cd-roms-audio/articles/contes-kabyles-vol-4---compil-des-3-contes-en-kabyle-cd.html>

⁶² Chemini Shamy, *L'épine*. Conte kabyle, L'Harmattan, Paris, 1997.

⁶³ Chemini Shamy, *Sybous*. Conte kabyle, L'Harmattan, Paris, 1999.

⁶⁴ Chemini Shamy, *Tanina*. Conte kabyle, L'Harmattan, Paris, 1999.

⁶⁵ Chemini Shamy, *Macisna*. Conte kabyle-français, L'Harmattan, Paris, 2003.

⁶⁶ Lebki M., *Le voleur du roi : Conte de tradition orale kabyle*, L'Harmattan, Paris, 1996.

⁶⁷ Mouzaoui N., *Contes africains*, E.N.A.L., Alger, 1992.

⁶⁸ Ait Mohamed S., *Contes magique du Haute Kabylie*, Autre temps, Marseille, 1999.

⁶⁹ Ait Mohamed S., *Contes merveilleux de la méditerranée*, Autre temps, Marseille, 2000.

⁷⁰ Grim M., *Contes et légendes kabyles du Djurdjura*, Librairie bleue Troyes, 1999.

Yousef Alliouï, sociolinguiste, s'est intéressé dès son jeune âge à l'étude du folklore Kabyle. Il publie en 2001, deux collectes de contes : *Contes kabyles : deux contes de cycle de l'ogre*⁷¹ et *contes kabyles Timucuha*⁷². La même année, nous avons la production de Slimane Chabouni *Le Roc du Midi suivi de Moche*⁷³. Nous citons également les publications de Larbi Rabdi, en 2003, qui publie *Le roi et les trois jeunes filles et autres contes berbères de Kabylie*.⁷⁴ Et en 2006, nous avons la publication de *Contes de la tradition orale kabyle*⁷⁵, dont les contes étaient collectés auprès de sa mère Helima Laâdj.

L'ouvrage *Roman de chacal*⁷⁶ de Brahim Zellal est un travail de collecte qui s'est étalé sur une période de vingt ans. Il s'agit d'une collection de diverses versions des contes kabyles.

Taher Ousseddik recueille, à la manière de Zellal, 16 contes sous le titre : *Contes populaires*⁷⁷ publiés en 1985. En 2001 Mohamad Ait Ighil a publié son recueil de contes *Atlanta*⁷⁸. Akli Kbaili, connu également sous le nom d'Akli Zwawi, a publié deux recueils de contes, en 1999 *Imeïï n bab idurar*⁷⁹ et en 2002 *Lkuraj n tyaziï*⁸⁰.

Le H.C.A contribue également à la publication des contes. Nous citons à titre d'exemple : *Acu i a\$-d-nnan ger yetran*⁸¹ de Halima Ait Ali Toudert, *Tamacahut n basyar*⁸² de Nadia Ben Mouhoub, etc. En 2008, nous avons le recueil de Salem Zenia, *Yella zik-nni : Timucuha*.⁸³

Nous constatons que les publications de contes depuis la période coloniale jusqu'à la période actuelle sont en croissance, bien qu'il existe parfois des diminutions, voire même, des absences de production.

⁷¹ Alliouï Y., *Contes kabyles : deux contes de cycle de l'ogre (français, kabyles)*, L'Harmattan, Paris, 2001

⁷² Alliouï Y., *Contes kabyles Timucuha, (français, kabyles)*, L'Harmattan, Paris, 2001

⁷³ Chabouni S., *Le Roc du Midi suivi de Moche* (Contes kabyles), Paris, L'Harmattan, 2001.

⁷⁴ Rabdi L., *Le roi et les trois jeunes filles et autres contes berbères de Kabylie*, L'Harmattan, Paris, 2003

⁷⁵ Rabdi L., *Contes de la tradition orale kabyle*, L'Harmattan, Paris, 2006.

⁷⁶ Zellal Brahim, *Roman du chacal*, (bilingue français / berbère), L'Harmattan, Paris, 2000.

⁷⁷ Ousseddik T., *Contes populaires, recueil de seize contes connus de la littérature orale*, E.N.A.L., Alger, 1985.

⁷⁸ Ait Ighil M., *Atlanta*, (Kabyle), Tidukkla Tadelsant Tamazight, Bgayet, 2001.

⁷⁹ Kbaili A., *Imeïï n bab idurar* (les aventures de Bab Idurar) (kabyle), l'Harmattan, Paris, 1999.

⁸⁰ kbaili Akli, *Lkuraj n tyaziï, La brave poule* (français – kabyle), l'Harmattan, Paris, 2002.

⁸¹ Ait Ali Toudert H., *Acu i a\$-d-nnan ger yetran*, H.C.A, 2004.

⁸² Ben Mouhoub N., *Tamacahut n basrar*, H.C.A, Collection Idlisen-nne\$, 2004.

⁸³ Zenia Salem, *Yella zik-nni : Timucuha*, Collection ARU : Etudes et textes amazighes, L'ODYSSEE Edition, 2008.

Même si l'état du conte kabyle prend une légère avance dans les recherches et les publications par rapport aux autres dialectes, mais la vitesse du changement social et culturel ne fait que le danger de la disparition et de l'oubli guette toujours le conte et la littérature orale d'une manière générale.

II. La poétique de la nouvelle :

La nouvelle littéraire est un récit. C'est une histoire que l'on raconte, c'est donc un texte narratif. Elle est littéraire car le nouvelliste ne raconte pas l'histoire à la manière des journalistes, mais attire plutôt l'attention du lecteur et provoque en lui des émotions et des réflexions, en créant des effets par l'exploitation des ressources de la langue, en utilisant des figures de style, en employant des formules narratives, etc.

La nouvelle littéraire se distingue également par son caractère fictif car elle est œuvre imaginaire. Le nouvelliste n'est pas tenu d'être fidèle dans sa narration d'un événement, comme le ferait le journaliste dans son reportage par exemple. Mais il peut s'inspirer d'un fait, d'un événement réel et le construire de manière générale pour en faire un récit de fiction.

La nouvelle se particularise également par sa brièveté, c'est pour cela qu'elle porte le nom de « short story » en anglais. Cependant, la longueur d'une œuvre n'a jamais été un critère de classification mais plutôt un indice. La nouvelle peut être lue, généralement, en une seule séance de lecture, contrairement au roman où le lecteur peut interrompre plusieurs fois sa lecture. Jarrety écrit à propos de ce point dans le *Lexique des termes littéraires* :

*« Récit de fiction en prose, de longueur réduite, différent du conte car le matériel narratif de la nouvelle n'est emprunté à aucune tradition et différent du roman car la nouvelle est conçue pour une lecture non fractionnée. Cette dernière contrainte a d'importantes conséquences esthétiques : traditionnellement, la nouvelle n'a qu'un fil narratif et présente un nombre réduit de personnages. Elle est souvent construite en vue d'une fin bien préparée »*⁸⁴

Contrairement au roman où se multiplient les intrigues et les péripéties, dans la nouvelle, le nouvelliste se concentre sur une action unique qui est réduite à un seul événement. Les personnages sont peu nombreux et possèdent une réalité psychologique, notamment les personnages principaux. Toutefois, cette dimension psychologique des

⁸⁴ Jarrety (S. dir.) *Lexique des termes littéraires*, L.G.F, Paris, 2001, p. 291.

personnages apparaît de manière fragmentaire dans la nouvelle comparée au roman qui l'exploite dans tous ses aspects. Dans le *Vocabulaire des études littéraires*, elle est définie :

« (La nouvelle] *Récit centré en général autour d'un seul événement dont il étudie les répercussions psychologiques; personnages peu nombreux, qui, à la différence du conte, ne sont pas des symboles ou des êtres irréels, mais possèdent une réalité psychologique: cependant, à la différence du roman, leur psychologie n'est pas étudiée tout entière, mais simplement sous un aspect fragmentaire. La nouvelle cherche à produire une impression de vie réelle* »⁸⁵

La fin de la nouvelle est souvent inattendue, elle prend la forme de surprise qui ouvre la voie à une réinterprétation du texte.

Michel Braudeau, de son côté, définit la nouvelle littéraire en distinguant la perception de l'auteur et celle du lecteur sur le concept de nouvelle et affirme dans son feuilleton du *Monde*, le 22 mai 1992, tel qu'il est rapporté par Aubrit J.P., que :

« *Pour l'auteur la nouvelle est une aubaine. Elle lui évite ses longues agonies qui accompagnent la ponte des romans* » quant au lecteur, « *elle correspond admirablement à notre mode de vie comprimée et à notre civilisation télévisée (...) Amère ou sucrée, on peut la consommer en attendant une émission, un match* »⁸⁶

En résumé, la nouvelle présente un univers concentré et réduit. Elle se fonde sur la concision : peu de personnages, peu d'événements, etc.

III. L'intertextualité :

Le concept d'« Intertextualité » a une histoire. Il n'est sans doute pas inutile de la reprendre ici, dans ces quelques lignes. Au XX siècle, la notion d'intertextualité est instaurée définitivement après que l'autonomie du texte se soit imposée. Dans la théorie de la littérature, l'intertextualité apparaît très tôt, puisqu'elle est née en 1967, d'un néologisme de Julia Kristeva. Cependant, elle est apparue au début du siècle sous un premier nom, celui de

⁸⁵ Disponible sur : <http://home.ican.net/galandor/litter/nouv.htm>

⁸⁶ Aubrit J.P., *Le conte et la nouvelle*, Armand Colin, Paris, 2002, p. 81.

dialogisme (chez Mikhaïl Bakhtine), ou encore dans des concepts tout à fait anciens, comme ceux de source, d'imitation, de citation, etc.

L'intertextualité se trouvait ainsi plus fédératrice qu'on ne le croyait à l'origine : elle rassemblait nombre d'auteurs et intellectuels. Les pionniers de l'intertextualité qui sont Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva, Laurant Jenny, Michael Riffaterre et Gérard Genette sont autant de théoriciens venus d'horizons très divers. La difficulté de définir précisément le concept d'intertextualité est dû, peut être, à cette diversité.

Nathalie Piégay-Gros réserve dans son ouvrage *Introduction à l'intertextualité*,⁸⁷ un chapitre très important intitulé « Histoire et théories de l'intertextualité ».

1. Les formalistes russes et les prémices de l'intertextualité :

Au début du siècle, un groupe de théoriciens nommé les « formalistes », contribuait à recentrer le texte littéraire sur lui-même. Ils refusaient d'expliquer le texte littéraire en s'appuyant sur des données qui lui soient extérieures, à savoir les causes historiques, sociologiques, psychologiques, etc. Ils prétendaient la spécificité des textes littéraires. Leur théorie se fonde sur le principe qui postule que *« l'objet de la science littéraire doit être l'étude des particularités spécifiques des objets littéraires, les distinguant de toute autre matière, et ceci indépendamment du fait que, par ses traits secondaires cette matière peut donner prétexte et droit de l'utiliser dans les autres sciences comme objet auxiliaire »*⁸⁸

Les formalistes russes déclaraient que l'évolution des textes est régie par les relations qui s'installent entre les œuvres et non pas par les causes extra-littéraires : *« l'histoire de la littérature ne peut, par conséquent, s'expliquer par l'action des causes extra-littéraires qui provoqueraient le renouvellement des œuvres (...) c'est au contraire le jeu des relations qui s'établissent entre les œuvres qui est le moteur de l'évolution des textes »*⁸⁹

Les formalistes écartent donc les causes extra littéraires en se basant sur les relations qui s'établissent entre les œuvres, comme le précise également Todorov : *« un autre principe adopté dès le début par les formalistes c'est de mettre l'œuvre au centre de leurs préoccupations, ils refusent l'approche psychologique, philosophique ou sociologique qui régit alors la critique littéraire russe »*⁹⁰

⁸⁷ Piégay-Gros N., *Introduction à l'intertextualité*, Edition DUNOD, Paris, 1996

⁸⁸ B.Eikhen Baum, « La théorie de la « méthode formelle » », cité par Piégay-Gros N., p. 23.

⁸⁹ Piégay-Gros N., Op. Cit., p. 23.

⁹⁰ Todorov T., *Théorie de la littérature*, Textes des formalistes russes, Editions du Seuil, 200, p. 14.

Avant Kristiva, les formalistes ne parlaient pas d'intertextualité, mais plutôt de parodie, qui est définie par Piegay-Gros dans la partie « Notions clés » de son ouvrage, comme étant : *« transformation d'un texte dont le sujet noble est appliqué à un sujet vulgaire, son style étant conservé; son régime est ludique (elle s'oppose au travestissement burlesque satirique et à la transposition sérieuse). En un sens plus large, la parodie désigne tout détournement à visée ludique ou satirique d'une œuvre »*⁹¹

De ce fait, les formalistes russes annonçaient des pistes essentielles à la théorie de l'intertexte. D'abord, *« la clôture du texte et l'exclusion des causes externes aux profils des liens qui se tissent entre les textes même que la notion de procédé. La notion de l'intertextualité suppose aussi que l'on considère le fonctionnement du texte et la dynamique qui le produit sans le référer à l'auteur, elle exclut également les intentions de l'auteur comme aux influences qu'il a subies »*⁹²

2. Le dialogisme de Mikhaïl Bakhtine :

Les théories de Bakhtine datées de la première moitié de XXI siècle ont fructifié en France grâce à Kristiva et T. Todorov notamment. Bakhtine est à l'origine du concept de dialogisme qui est (chacun s'accord à le reconnaître) « l'ancêtre » de l'intertextualité.

Contrairement aux tendances qui ont émergé dans les années vingt, à savoir : la critique stylistique qui privilégie l'expression de l'individu et la linguistique structurale qui ne prend en charge dans le langage que la langue, Mikhaïl Bakhtine focalise son objet sur l'étude de l'énoncé : *« l'objet de la linguistique est constitué par la langue et ses subdivisions (phonèmes, morphèmes, propositions, etc.), alors que celui de la translinguistique correspond aux discours lequel est représenté à son tour par les énoncés individuels »*⁹³. Il forge le concept de dialogisme qui est constitutif de tout énoncé humain, de tout discours, notamment le discours littéraire. Le terme dialogisme indique pour lui : *« cette relation de chaque énoncé aux autres énoncés »*⁹⁴. Autrement dit, il envisage l'énoncé dans sa production. Un énoncé d'un locuteur est une interaction des autres énoncés des autres locuteurs.

⁹¹ Piegay-Gros N., Op. Cit., p. p. 180-181.

⁹² Idem, p.24.

⁹³ Todorov T., *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivie de Ecrit du Cercle de Bakhtine*, Editions du Seuil, 1981, p.44.

⁹⁴ Todorov T., Idem, p. 95.

Il a mené ses études sur François Rabelais et Dostoïevski, c'est-à-dire sur le roman, qui « est par excellence le genre qui favorise la polyphonie »⁹⁵, le lieu privilégié du dialogisme. Piegay-Gros rapporte au sujet de ces travaux : « *La polyphonie [dans le roman de Dostoïevski] et l'écriture parodique carnavalesque [chez Rabelais] font éclater l'univocité du langage et place en son centre le dialogue* »⁹⁶. Bakhtine distingue entre le roman qui est essentiellement dialogique et la poésie qui est complètement monologique. Todorov, dans *Mikhail Bakhtine le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, explique cette contradiction en disant que « le poème est un acte d'énonciation alors que le roman en représente un »⁹⁷. Ceci dit, le poète assure et assume son énonciation tandis que le romancier instaure des distances entre lui et son discours. Il multiplie, donc, les prises de paroles et par là même, les types d'énoncé.

La définition de l'intertextualité emprunte donc, à la notion du « dialogisme », l'idée qui postule que la littérarité naîtrait de la transformation de différents éléments culturels et linguistiques en un texte particulier.

3. Julia Kréitiva et la création du concept de l'intertextualité :

En 1967, apparaît pour la première fois, sous la note de Julia Kréitiva, le concept d'intertextualité. D'emblée, elle relie ce terme aux recherches de Mikhail Bakhtine. Elle établit un parallèle avec le concept de Bakhtine : le mot dialogique et le mot de texte. Elle affirme que le texte littéraire reproduit non seulement les écrits antérieurs mais aussi les discours qui lui sont contigus : « *Tout texte est construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* ».⁹⁸ En 1969, Sémiotiké pose le fondement de l'intertextualité : « *le mot (le texte) est un croisement de mots (des textes) où on lit au moins un autre mot (texte)* »⁹⁹

J. Kréitiva propose alors, avec sa Sémanalyse, la description de trois types de connections intertextuelles. La négation totale du texte premier, la négation synthétique qui apporte au texte référentiel un non-sens et la négation partielle, qui ne le réfute qu'en partie. Une description poétique de l'intertextualité est alors ébauchée.

⁹⁵ Ibidem, P.8

⁹⁶ Piegay-Gros N., Op. Cit. p. 25;

⁹⁷ Todorov T., Op. Cit., p. 101.

⁹⁸ Kréitiva J., *Semeiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146.

⁹⁹ Idem, p. 145.

Piegay-Gros conclut sur la conception de Kristiva en disant que *«L'intertextualité ne renvoie ni à la reprise d'une œuvre ni à une référence contenue dans un texte mais à un mouvement essentiel à l'écriture qui procède en transposant des énoncés antérieurs ou contemporains. Elle apparaît donc comme une notion foncièrement extensive : non seulement l'allusion, la parodie, le pastiche ressortissent à l'intertextualité, mais aussi toute sorte de réminiscence, de réécriture, ainsi que les formes d'échange qui peuvent s'instaurer entre un texte et un 'ensemble du langage et l'ensemble du langage qui lui est contemporain. Si la littérature est essentiellement intertextuelle, ce n'est pas seulement parce que toute écriture prend acte de l'ensemble des textes écrits, mais aussi parce qu'elle se situe de plain-pied avec la totalité des discours qui l'environnent.»*¹⁰⁰

La notion d'intertextualité sera fortement reprise dans les décennies 1970 et 1980. En 1974, Roland Barthes l'officialise dans l'article « Texte (Théorie du) », Encyclopedia Universalis, 1973) : où il associe intimement la notion de la productivité à celle d'intertextualité : *« Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il le produit d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style) mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur : le texte « travaille », à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé) il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production. Il déconstruit la langue de communication, de représentation ou d'expression (là où le sujet est individuel ou collectif, peut avoir l'illusion qu'il imite ou exprime) et reconstruit une autre langue »*¹⁰¹.

Il distingue deux interactions, d'une part entre le texte et l'auteur, et d'autre part, entre le texte –l'écriture- et la langue : *« Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure, ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. [...] L'intertexte est un champ général de formules*

¹⁰⁰ Piegay-Gros N., Op. Cit., p. 12.

¹⁰¹ Disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopédie/théorie-du-texte/ 3-le-texte-et-l-œuvre/>

*anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. »*¹⁰²

4. La poétique de Laurent Jenny :

En 1976, il y a eu la parution de l'article « La stratégie de la forme » de Laurent Jenny, par lequel ce dernier se démarque du champ philosophique pour s'inscrire dans la pratique textuelle. Dans son article, il met en exergue l'importance de l'intertextualité dans l'œuvre littéraire. C'est ainsi qu'il propose un modèle d'interprétation poétique : « *Hors de l'intertextualité, l'œuvre littéraire serait tout simplement imperceptible, au même titre que la parole d'une langue encore inconnue* ». Cependant, il reconnaît, à l'instar de Bakhtine, la présence explicite de l'intertextualité dans certains cas, et c'est à ceux là que Laurent Jenny s'est intéressé, c'est-à-dire, là où apparaissent explicitement les marques formelles du rapport aux autres textes littéraires préexistants et aux systèmes de signification non littéraire. Jenny parlera de l'intertextualité « *seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'étend, mais quel que soit leur niveau de structuration* »¹⁰³.

Toutefois, Laurent Jenny admet l'idée d'une intertextualité dite « faible », une idée qui lui permet alors d'expliquer la présence des allusions. Il parlera également d'un rapport intertextuel entre le texte et son genre « *on peut alors parler d'intertextualité entre telle œuvre précise et tel archétexte de genre* »¹⁰⁴

Jenny montre l'importance du lecteur. Une certaine culture acquise par celui-ci est fondamentale pour orienter sa lecture, qui est sans cesse rompue par le rappel.

Enfin, il démontre que trois types de rapports sémantiques peuvent rapprocher le texte B du A : une isotopie métonymique, une isotopie métaphorique ou un montage non isotope.

La notion de l'intertextualité est marquée, également, par les travaux de Michaël Riffaterre qui recherche la « trace intertextuelle » à l'échelle de la phrase, du fragment ou du texte bref. Il affirme que « *L'intertexte est avant tout un effet de lecture* »¹⁰⁵. C'est au lecteur que revient la tâche d'identifier le texte comme littéraire, car il perçoit les liens

¹⁰² Disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopédie/théorie-du-texte/3-le-texte-et-l-œuvre/>

¹⁰³ Jenny L., « La stratégie de la forme » in Poétique, N°27, 1976, p. 257-281. P. 262.

¹⁰⁴ Jenny L., Op. Cit. p. 257 -281.

¹⁰⁵ Piegay-Gros N., Op. Cit., p. 15.

qu'entretiennent les œuvres entre elles. C'est ainsi que cet auteur définit l'intertextualité comme : « *la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. Ces oeuvres constituent l'intertexte de la première* ». ¹⁰⁶

5. Palimpsestes de Gérard Genette :

Contrairement aux théoriciens précédents, Gérard Genette définit l'intertextualité sous un autre regard. Dans son livre paru en 1982, ¹⁰⁷ il s'attache avec exhaustivité à étudier tous les faits d'intertextualité qu'il a rebaptisée dans un nom plus large de transtextualité. La poétique ne doit pas se limiter au texte, mais étudier la transtextualité, terme qui désigne « *l'ensemble des catégories générales ou transcendantes, types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. _ dont relève chaque texte singulier* ». Quant au mot intertextualité, il ne représente chez Genette, qu'une relation parmi d'autres, « *elle intervient au cœur d'un réseau qui définit la littérature dans sa spécificité* » ¹⁰⁸.

G. Genette distingue cinq types de relations transtextuelles. Il limite la définition de l'intertextualité, son premier type, à la coprésence de deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire aux citations, aux plagats ou aux allusions. Genette se démarque de Kristiva en disant dans la deuxième page de palimpsestes : « *Je définit [l'intertextualité], pour ma part, d'une manière sans doute restrictive par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétique ment et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre, sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemet, avec ou sans référence précise) ; sous forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat chez Lautréamont par excellence, qui est un emprunt non déclaré, mais encore littérale, c'elle de l'allusion, c'est-à-dire, d'un énoncé dans la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable* ». ¹⁰⁹

¹⁰⁶ Riffaterre M., « La trace de l'intertexte », La pensée, N°215, octobre 1980. p. 4.

¹⁰⁷ Gerrard G., *Palimpsestes*, Ed. Seuil, 1982.

¹⁰⁸ Piegay-Gros N., Op. Cit., p. 13.

¹⁰⁹ Gerrard G., Op. Cit., p. 2.

Le deuxième type, la paratextualité, concerne l'entourage, l'habillage du texte lui-même : les titres, les sous titres, la préface, l'apparat critique, les illustrations, les avant textes et les brouillons.

Le troisième type, la métatextualité, est la relation de commentaire ou de critique d'un texte par un autre texte.

Le quatrième type c'est l'architextualité, c'est le type le plus le plus implicite. L'architextualité concerne la qualité générique de l'œuvre et le genre auquel elle avoue appartenir ou dont elle nie l'appartenance. Genette souligne toute la fragilité de cette relation générique sujette à discussion, et soumise aux fluctuations historiques.

Enfin le dernier type est l'hypertextualité. Cette dernière définit toute relation unissant un texte B (l'hypertexte) à un texte A (hypotexte). Ainsi, l'hypertextualité est au même temps, architextualité car un texte appartient toujours à un genre. Genette répertorie dans l'hypertextualité le pastiche et la parodie. A l'instar des autres théoriciens, Genette constate que toutes les œuvres sont hypertextuelles. Toutefois, il ne veut étudier que les œuvres où l'hypertextualité est très apparente.

J.-F. Chassay, réserve un article pour la notion d'intertextualité dans le Dictionnaire du littéraire: « *Au sens strict, on appelle intertextualité le processus constant et peut-être infini de transfert de matériaux textuels à l'intérieur de l'ensemble des discours. Dans cette perspective, tout texte peut se lire comme étant à la jonction d'autres énoncés, dans des lieux que la lecture et l'analyse peuvent construire ou déconstruire à l'envi. [...] Loin de ramener le débat à une réflexion sur le seul texte littéraire, [la notion] implique de considérer l'ensemble des textes dans un réseau global. D'autant que les textes manifestement non littéraires, les textes juridiques et politiques notamment, abondent en de telles transactions. Dès lors, le littéraire peut être considéré comme un laboratoire des pratiques discursives en général* »¹¹⁰

Piégay-Gros, de son côté, opère une distinction entre l'intertextualité et l'intertexte : « *l'intertextualité est donc le mouvement par lequel un texte récrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une oeuvre répercute* »¹¹¹

Bien que ce concept soit assez récent mais il a vite pris une place très importante dans le champ littéraire. Il est donc en cours d'élaboration théorique depuis les années 1970. Pierre-

¹¹⁰ Chassay J. F. et Al., *Dictionnaire du littéraire*, PUF, 2002, p. 305.

¹¹¹ Piégay-Gros N., Op. Cit., p. 7

Marc de Biasi considère que « *Loin d'être parvenu à son état d'achèvement, [l'intertextualité] entre vraisemblablement aujourd'hui dans une nouvelle étape de redéfinition.* »¹¹²

Les différentes modalités de l'intertextualité :

Dans palimpsestes, Gerard Genette distingue deux types de relations intertextuelles, l'une est conçue sur la base d'une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes. Elle comprend la citation, le plagiat et l'allusion. L'autre est fondée sur une relation de dérivation et elle regroupe la parodie et le pastiche.

A. Les relations de coprésence :

La citation, la première des relations de coprésence, est la forme la plus visible de l'intertextualité, notamment grâce à des codes typographiques qui concrétisent l'hétérogénéité des énoncés (des citations) (décalage de la citation, restitution de la présentation typographique du texte cité, emploi des caractères italiques ou des guillemets). Montaigne, dans *Les essais* (1952), tel que Piegay-Gros le rapporte, qualifie le texte qui multiplie les citations d'une mosaïque ou d'un patch- work ou même d'un tableau dans lequel sont collées des coupures de presses ou des parcelles de papier peint. Si cette forme établit une relation *in absentia*, on ne parle plus de la citation, mais de la référence.

La deuxième des relations de coprésence est le plagiat. Elle est considérée comme une atteinte à la propriété littéraire. Le plagiat constitue un emprunt à un texte littéraire sans que ses références soient explicitement indiquées. La différence entre le plagiat et la citation apparaît dans la délimitation de l'emprunt.

La troisième des relations est l'allusion. Elle complète la citation : "*Une citation proprement dite n'est jamais que la preuve d'une érudition facile et commune ; mais une belle allusion est quelque fois le sceau du génie*"¹¹³. L'allusion repose sur l'implicite et suppose que le lecteur comprenne qu'il s'agisse d'un jeu de mots ou d'un clin d'œil. Piegay-Gros, de son côté, le définit comme suit : « *L'allusion est souvent comparé, elle aussi, à la citation,*

¹¹² Disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopédie/théorie-de-l-intertextualité/>

¹¹³ Nodier Charles, *Questions de littérature légale. Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres, édition établie*, présentée et annotée par Jean François, Jeandillou, Genève, Droz, Coll. « Histoire des idées et critique littéraire » Vol. 404, 2003. 212 p.

*mais pour des raisons toutes différentes : par ce qu'elle n'est ni littérale, ni explicite, elle peut sembler plus discrète et plus subtile »*¹¹⁴

B. Les relations de dérivations :

La première des relations est la parodie. Elle désigne, au sens strict, la transformation d'un texte dont le sujet noble est appliqué à un sujet vulgaire, son style étant conservé. Et au sens plus large, elle désigne tout détournement à visée ludique ou satirique d'une œuvre.

La seconde des relations est le pastiche. Ce terme fut introduit en France à la fin du XVIIIe siècle, par référence aux imitations des grands maîtres, courantes en peinture. Pasticher ne relève plus de la transformation, il ne s'agit pas de déformer un texte comme pour la parodie, mais de l'imitation pure du style. Il s'agit de produire un texte à la manière d'un autre.

Conclusion :

L'hypertextualité est le concept fondamental sur lequel reposera notre étude. Nous allons décrire la nature de la relation textuelle qui existe entre le texte 'récrit' de Bélaïd *Tafunast igujilen*, considéré comme hypertexte B et l'hypotexte A d'où il est dérivé, c'est le texte oral *Tamacahut n tfunast igujilen*. Il s'agit, ensuite, de déceler les différents procédés auxquels Bélaïd Aït Ali a recouru lors de l'exploitation du texte oral afin de naissances à un autre texte.

¹¹⁴ Piegay -Gros Nathalie, Op. Cit., p.15.

Deuxième chapitre

L'homme et l'auteur : un état des lieux

Introduction :

Retracer la vie de Bélaïd Aït Ali, le premier auteur d'expression kabyle n'est pas une chose inutile. En outre, le seul travail ayant abordé la biographie de cet auteur est celui d'Ibrahim M¹. Nous retrouvons, également, un chapitre consacré à la vie de l'auteur dans le mémoire de magistère de Titouche R.² et quelques indications dans la préface de l'ouvrage *Les Cahier de Bélaïd Aït Ali ou la Kabylie d'antan*³, édité par les Pères Blancs. Quelques mentions sont notables dans des articles publiés dans la revue Tafsut de Mezdad⁴ et Patriciat Kleiber et Ouhami Ould Braham⁵. Certes, ce chapitre ne constitue pas une étude en soi mais nous constatons la nécessité de faire cette synthèse de tout ce qui a été dit et fait sur l'auteur afin d'expliquer dans le récit *Tafunast Igujilen* certains renvois à la vie de l'auteur. Nous allons évoquer, d'abord, des éléments biographiques sur son enfance, son mariage, sa recherche de soi, son état d'ivrogne, de vagabond et son parcours de Rabat au centre des incurables à Mascara. Nous allons, ensuite, tenter de reconstituer le contexte de production de ses œuvres tout en introduisant une courte présentation *Des Cahiers de Bélaïd ou la Kabylie d'Antan*. Enfin, nous allons présenter les diverses opinions des chercheurs sur Bélaïd Aït Ali et son œuvre.

I. La biographie de Bélaïd Aït Ali

Bélaïd Aït Ali, de son vrai nom Bélaïd Izerar, est né le 25 novembre 1909 à Bouira⁶.

¹ Ibrahim M., OP. Cit.

² Titouche, R. Op. Cit.

³ Dallet J.M. et Degezelle J. I. OP.Cit.

⁴ Meskin Amer, "Belaïd At Sli", Etude et Documentation Berbères 2, 1987, P.P. 128 - 141

⁵ Kleiber P. et Ouahmi Ould B., "Un écrivain d'expression Kabyle ; Bélaïd Aït Ali", Etude et Documentation Berbères 2, 1987, P.P. 117 – 127

⁶ Concernant l'état civil de Bélaïd, Chaker S. dans son ouvrage *Hommes et femmes de Kabylie*, Tome1, Edisud, Aix-En-Provence, 2001, P.P.104 – 108, disait que Bélaïd Aït Aliest né le 25 novembre 1909 à Bouira. Quant à Cheurfî A. dans son ouvrage, *Ecrivains Algériens, Dictionnaire bibliographique*, Casbah Editions, Alger, 2004, 451 pages, rapporte que Bélaïd Aït Ali est né en 1914 à Azrou Kellal. Patriciat Kleiber et Ouhami Ould Braham, signaler en notes : « Un écrivain d'expression Kabyle ; Bélaïd Aït Ali», Etude et Documentation Berbères 2, 1987, P.120, expliquent ces informations en disant que Bélaïd Aït Ali écrivait une lettre de St. Denis du Sig datée du 13 avril 1949 à son correspondant Degezelle J. L. : « D'abord et avant tout, il faut que vous fassiez établir et m'envoyer une pièce quelconque d'identité ...vous savez le nom : Izrar Tayeb, né à Saint Eugène, Alger, Avril 1914 ». Mais ce qui est noté au sujet de l'état civil de Bélaïd Aït Ali par le Père Degezelle dans l'avant propos ne correspond pas à ces informations écrites par la main de Bélaïd. En fait, Bélaïd, pendant un certain temps, faute de pouvoir présenter ses propres papiers, emprunta la carte d'identité

En 1915, Bélaïd avait six ans lorsque sa mère quitte l'enseignement et s'installe définitivement avec son mari et sa famille à Azrou Oukellal. Bélaïd est scolarisé à l'école du village. A l'âge de onze ans, (en 1920) il part en France. Il séjourna pendant cinq ans chez son demi-frère Mohand Saïd qui s'est installé à Paris. Dans une lettre envoyée au Père Degezelle en 1946, il parle de ses mémoires⁷. En 1925, Bélaïd Aït Ali regagna Azrou à l'âge de seize ans.

Bélaïd Aït Ali avait seize ans quand sa mère décida, à la hâte, de le marier⁸. Dehbia s'affaira donc de le marier avec une fille beaucoup plus âgée que lui, Fadhma At Saâdi du village voisin de Taskenfout, à qu'il accorda le divorce quelques temps plus tard.⁹ Bélaïd n'éprouva aucun regret pour son acte ; néanmoins après l'échec de son deuxième mariage, la vision de sa première femme ne le quittera jamais. Il était amplement marqué par Fadhma At Saâdi d'où la nomination régulière de ses principaux personnages : *Favma* et *Ssaedi* dans tous ses contes : *Bu yedmimen*, *tafunast igujilen*, *Aeeqqa yessawalen*, et *awa\$zeni*w (Le conte à l'aubépine, la vache des orphelins, le grain magique, l'ogre) rapportés dans l'oeuvre *Les Cahiers de Bélaïd ou la Kabylie d'antan*.

En 1929, l'année à partir de laquelle Bélaïd Aït Ali se lança dans la recherche de soi, il fut introduit au service militaire où il était incorporé au 3^{ème} Régime du Génie à Alger, dans lequel il fut nommé sergent chef. Belaid retrouva son pseudonyme de Robert. Mais il ne tarda pas à se rendre compte de son état d'indigène.

de son frère Tayeb, et même son prénom. Il demanda, ensuite, à un ami de lui envoyer une pièce d'identité qu'on établirait sur la foi de la parole de cet ami. C'est aussi sur la foi accordée à cette lettre, que Jean Déjeux rédigea ainsi la notice qu'il consacra à Bélaïd Aït Ali dans son *Dictionnaire des auteurs maghrébins de la langue française*, Paris, Karthala, 1984, p.336 : « né en Avril 1914, à Sait Eugène, Alger : de son vrai nom : Tayeb Izarar (rectification par rapport à l'introduction au livre des Cahiers) ». Ces précisions concernant l'identité de l'auteur ne valent pas pour Bélaïd mais plutôt pour son frère Tayeb. Il paraît plus sûr de s'en tenir à ce qui a été noté aux Cahiers, tome II, c'est-à-dire : prénom, Bélaïd et date de naissance : 1909 à Azrou Kellal (Michelet). Ibrahim M. affirme, dans une conférence présentée lors du colloque organisé du 11 au 13 /05/ 2010 à la maison de la culture Mouloud MAMMERI, portant sur la vie et l'oeuvre de Belaid, que Bélaïd est né le 25 novembre 1909

⁷ Cette lettre figure dans le mémoire de Ibrahim M.

⁸ Cette décision prise par la mère peut s'expliquer, tel que Ibrahim le suppose dans son travail, par quelques hypothèses : C'était peut être la crainte de perdre Bélaïd comme son fils Mbarek qui avait épousé avec une française et s'était installé à Paris, ou c'est peut être le besoin d'avoir une bru qui l'aidera dans son ménage, ou encore, son voeu de voir ses petits enfants autour d'elle pour perpétuer la descendance de la famille.

⁹ Ibrahim M. explique, dans son étude, l'échec de son mariage.

Une fois qu'il avait accompli son service militaire, en 1931, il regagna Azrou où il occupa plusieurs métiers. Il rejoignit ensuite Alger puis Paris chez son frère Mohand Saïd et sa sœur Fatima. En 1934, il revient dans son village et sollicite sa mère et ses sœurs pour qu'elles aillent lui demander la main de Fatima At Chabane. Fatima, ne pouvant plus supporter la situation de dispute avec la mère de Bélaïd et elle le quitta, emportant avec elle son enfant. C'était la deuxième rupture à laquelle devait faire fasse Bélaïd et ce sera cette rupture même qui provoquera sa déstabilisation. Dans un passage qu'il avait écrit, en 1945, intitulé *Af tmusni*, il témoigne de sa souffrance et de son mal. On note également son ressentiment dans l'un de ses poèmes intitulé: *Taxeddaet* (la traître).

Anéanti par cette situation, Bélaïd contacta son frère Mohand Said qui se trouve Maroc. C'est au Maroc que Bélaïd s'est vu publié une œuvre de son vivant. Il n'a pas séjourné longtemps au Maroc. Il revient à nouveau à Paris, trouve du travail. Dès l'éclatement de la deuxième guerre mondiale, il se résigne à retourner dans son village natal, à l'âge de 30 ans, fut rappelé avec son équipe de rejoindre la compagnie de la Tunisie. Bélaïd se mit à boire exagérément. Cela l'avait conduit à l'ivrognerie et l'amena à enfreindre la discipline, chose qui avait engendré la perte de ses galons.

En 1941, le scorbut lui fait tomber toutes ses dents. Il obtient alors la permission de passer quelques semaines à Azrou où il a pu se rétablir. Cette année là, il fit la connaissance du père Degezelle. Le père lui pourvoit beaucoup de livres de diverses disciplines. Un jour, il lui demanda d'écrire en kabyle quelque unes des *timouchouha* qui viennent de si loin. Au début, Bélaïd Aït Ali avait hésité car il pensait que sa langue ne pouvait s'écrire. Il s'est mis ensuite à écrire tout ce qu'il voyait et entendait dans son village. Bélaïd Aït Ali était toujours à l'écoute des moindres témoignages. Il avait le plaisir de noter toutes les histoires qui circulaient dans le village d'où ses écrits : *Ayen d-êekkun* (Ce qu'on raconte) et *At Zik* (Les anciens). Il passait la plupart de son temps à *Tajmaet*, fréquemment avec Lhoucine At Hammou, un vieux aveugle qu'il a moralisé par la suite sous le pseudonyme de *Jeddi*.

A la fin de 1943, il fut appelé de nouveau, avec son régiment pour débarquer en Corse. Mais il rate son et il était considéré comme déserteur. Dans la crainte d'être arrêté par la gendarmerie, il se déplaça entre son internement à Azru et son errance dans les rues d'Alger où il a vécu toutes sortes de misères, pour se retrouver clochard à la fin des années 44 et 45 à Saint Eugène.

En contactant les européens, le Père Degezelle, lui avait trouvé du travail comme magasinier - comptable dans le grand chantier de construction de l'usine hydro-électrique de Loemæa Ufella. Bélaïd Aït Ali n'a pas pu résister au vin. Il quitte son travail et se retrouva

un jour en prison suite à ses accrochages avec la gendarmerie, conséquence des soirées trop arrosées. C'était entre 1945 et 1946 que Bélaïd Aït Ali commença sa rédaction dans sa langue maternelle, sous la demande du Père Degezelle.

En 1947, il décida de partir à Rabat, espérant l'aide de son demi-frère Mouhand Saïd. Son frère ne subsista pas pour comprendre l'état insupportable de son frère. Il lui paie un billet de retour à Alger. A cause de son vagabondage et de ses irrésistibles excédents, il fut, plusieurs fois, emprisonné à Oujda, au Maroc. Bélaïd Aït Ali ne connaît pas d'autres vies que celle de clochard. En outre, il est pris de paludisme et de pneumonie. Il fut expulsé, ensuite, en Algérie.

Il n'est pas resté longtemps aux champs car il était épuisé et malade. Il fut hospitalisé en 1948 à l'hôpital de Tlemcen. Bélaïd Aït Ali gagna l'estime de tout le personnel qui s'interrogeait à son sujet.

Les médecins décèlent une tuberculose avancée et l'envoient à l'hôpital d'Oran en 1949, où il a pu se rétablir. Il consacra tous ses jours et toutes ses nuits à lire sur la psychologie et sur l'histoire, notamment l'histoire de l'Algérie.

De là il sera transféré à Saint Denis de Sig, où il a passé sept mois, il était toujours optimiste et plein d'espoir. Puis, il revint à Oran. En peu de temps, il fut transféré au pavillon des incurables de l'hôpital de Mascara d'où il a rédigé sa dernière lettre au Père Degezelle le 03 mars 1950:

« Mon existence s'achève et je l'aurai dépensée, jusqu'au dernier jour, à imaginer et à composer mes rêves. Mais cela suffit !...devinez ce que je suis entrain de lire en ce moment...L'Evangile selon ST Luc et les Actes des Apôtres du même. Il y a un certains temps, chaque jours, je lis quelques pages : vous ne pouvez pas imaginer et je ne saurais vous dire, l'impression que me fait cette lecture : j'ai presque peur de trouver une certaine justification de ma pauvre vie égoïste... »¹⁰

Le père Degezelle, l'ami de Bélaïd, reçut le 12 mai 1950 un télégramme annonçant sa mort. Il fut le seul informé.

¹⁰ Idem. P.22.

II. Le contexte de production des oeuvres de Bélaïd Aït Ali:

Les conditions qui entouraient Bélaïd Aït Ali ont une grande importance dans la construction de son savoir et une influence, sur ses écrits. Nous avons d'abord, l'environnement familial de l'auteur. Bélaïd Aït Ali est issu d'une famille cultivée. Sa mère, comme nous l'avons mentionné précédemment, était une institutrice de français. Bélaïd Aït Ali fut scolarisé à l'âge de six ans et il se distingua de ses camarades par sa maîtrise parfaite du français (particulièrement à l'oral) qu'il avait appris dès son jeune âge, avec ses frères et sœurs. Durant ses cinq années de scolarisation, il était toujours le premier de sa classe. Le directeur de l'école M Vinette, le citait perpétuellement en exemple aux autres élèves. Il maintint des contacts avec Bélaïd Aït Ali jusqu'à l'âge adulte.

Ce sera à l'âge de 11 ans qu'il partira séjourner en France. Il avait 11 ans à une époque où seuls les hommes s'y rendaient dans le but de trouver du travail. Ils n'avaient pas d'autres objectifs que d'approvisionner leur famille restée au pays. De plus, ils n'avaient pas de contact avec le milieu français. Ils ne connaissaient que l'itinéraire qui menait de la maison vers l'usine. Mais cela n'a pas été le cas de Bélaïd Aït Ali qui avait pénétré un pays étranger dès son jeune âge avec un objectif tout à fait différent. Pour lui, il était question de poursuivre ses études, avec le soutien d'une famille cultivée installée depuis longtemps en France. Il s'est ouvert à la lecture de toutes sortes de livres. Il fréquentait la bibliothèque du quartier et aimait beaucoup la musique. Il tapotait souvent sur le piano de son frère. Bélaïd Aït Ali finit par prendre le prénom Robert. Robert avait élargi son esprit grâce à sa curiosité très vive d'en savoir toujours plus. Dès sa tendre enfance, Bélaïd Aït Ali s'est ouvert à d'autres modes de vie étrangers à la société kabyle.

Son mariage raté en 1925 montre d'emblée que Bélaïd Aït Ali n'était pas comme les autres jeunes de son époque. Ses occupations étaient principalement la lecture et tout son argent était réservé à l'achat de livres. Ou alors, il passait son temps aux jeux, notamment, le domino.

Quand il avait fait son service militaire, en 1939, il fut vite nommé sergent chef vu son intelligence remarquable. Une fois de plus, il se distingua de ses camarades par son savoir et ses connaissances. En outre, c'était la période dans laquelle Bélaïd Aït Ali s'était rendu compte de son état d'indigène.

Bélaïd Aït Ali avait instauré de bons contacts avec les Pères blancs. En 1941 il fit la connaissance du Père Degezelle. Ce dernier, était un ami de sa mère. Lors de la colonisation, les pères blancs et les sœurs blanches aimaient échanger des discussions avec des gens qui avaient la capacité de s'exprimer dans la langue française. Quand le père avait décelé chez Bélaïd une intelligence remarquable, il lui pourvoie des livres d'histoire et de psychologie.

Bélaïd Aït Ali et le Père étaient en contact permanent. En juin et juillet 1945, le père Degezelle propose à Bélaïd Aït Ali d'écrire les contes dans sa langue maternelle. Au départ, il était méfiant mais la somme de 150 francs qu'il allait recevoir en retour de ce travail l'incita à accepter. C'est dans des conditions de vie cruelles et à l'éclat d'une lampe à pétrole qu'il a écrit : (Culture de marché au puces), quelques contes tel que *Bu yedmimen* (aubépin), *tamacahut uwayzeni* (Le conte de l'ogre). Bélaïd Aït Ali est aussi l'auteur d'un essai d'ethnographie et de psychologie intitulé *Lexdubegga* où il décrit les relations matrimoniales. Il rédigea, ensuite, trois autres contes qui sont *Tfunast igujilen* (La vache des orphelins), *Inisi d wuccen* (Le hérisson et le chacal) et *lêao amcic* (Le chat pèlerin) et beaucoup de poèmes.

Nous avons également un autre facteur qui explique la consistance de ses écrits : ce sont ses lectures diversifiées sur la psychologie, la philosophie et l'histoire. Degezelle, dans son avant propos, montre ce que le livre valait pour Bélaïd Aït Ali: « *Les loisirs n'ont pas trouvé de place face à son travail durs, mais se qui lui manque de plus ce n'était pas le vin mais comme il disait « un livre, un bon livre, volumineux, substantiel »* (Degezelle J.-L., 1964, avant propos). Dans sa dernière lettre adressée au père Degezelle, il était entrain de lire *L'Evangile selon ST Luc et les Actes des Apôtres*.

III. L'œuvre de Bélaïd Aït Ali:

Les Cahiers de Bélaïd où la Kabylie d'Antan, est un simple titre de deux gros volumes de ses écrits. Le premier est constitué de textes kabyles seuls, quant au second, il s'agit d'une traduction correspondante. Ils ont été publiés à titre posthume en 1963 grâce aux pères blancs : Jean Marie Dallet et Jules Louis Degezelle qui les ont dotés de nombreuses explications et commentaires dans l'avant propos qui soulignait la perpétuité de l'œuvre malgré les insuffisances matérielles et les conditions limitées de l'époque.

Le manuscrit des Cahiers de Bélaïd Aït Ali se présente tel qu'il est consulté et décrit par Ibrahim¹¹ : sous configuration de cahiers, numéroté par le Père Degezelle en chiffres romains d'une façon aléatoire car cette numérotation ne prenait pas en compte l'ordre chronologique de la production de ces textes par Bélaïd Aït Ali. Au sujet de la date de leur composition, Degezelle les mentionne dans son avant propos du premier volume des *Cahier de Bélaïd* : « *Le premier cahier date de mai 1945. En fin juin, il me présentait le second qui comporte le conte de l'ogre, conduit avec un sentiment si personnel, puis le suivant une esquisse d'ethnographie et de psychologie à propos des traditions matrimoniales qui vient en juillet et, à la fin du même mois, le conte de la vache des orphelins remplit à lui seul un cahier. A ce moment Bélaïd trouva de travail et dû cesser de rédiger. Il s'y remit pendant l'été 1946...* »

Bélaïd Aït Ali a réalisé ses cahiers sur des feuilles volantes de récupération, pliées en deux puis faufilees dans une couverture de papier d'emballage portant un titre, une date, et signé « Bélaïd At Σli » « Izarar » ou portant les initiales de « V.E.L. ».

Ibrahim M. ajoute à propos de l'écriture du manuscrit : « *Malgré ces conditions de travail, (la rédaction dans la nuit à la lumière d'une lampe à pétrole qui permettait à peine de distinguer les quelques objets qui existent dans la pièce), nous sommes surpris de constater la netteté de l'écriture des manuscrit, il n'y avait aucune tâche d'ancre, aucune rature, aucune surcharge, aucune répétition* » *il rédigeait sans brouillant et sans relire ce qu'il écrivait mais sa construction était «cohérente, limpide et précise»*.¹²

Cet ouvrage est réparti en trois grandes parties. La première est celle où sont rassemblés les contes (et nouvelle). Onze récits sont répertoriés dans cette partie, nous avons : *Tamacahut n uwayzeni* (L'ogre), *Tamacahut n uεeqqa yessawalen* (Le caillou qui parle), *Tamacahut n Bu yedminen* (Aubépin), *Tamacahut n yinisi d wuccen* (Le hérisson et le chacal), *Lyani d lfaqir* (Le riche et le pauvre), *Lêao amcic* (Le chat pèlerin), *Tafunast igujilen* (La vache des orphelins), *Lwali n udrar* (Le saint homme de la montagne), *Aéidan d umaréagu* (Le meilleur et le pire), *Ayen tzerεev* (Ce que l'on sème) et *D ayen d-êekkun* (Des histoires que l'on raconte). La deuxième partie s'intitule *Amexluc* (Mélange). Elle regroupe sept récits : nous avons *Afenoal n lqahwa* (Une tasse de café), *Asmi heddren lewhuc* (Au temps où les bêtes parlaient), *Lexvubegga* (Démarches matrimoniales), *Jeddi* (Grand-père), *D amezwaru n unebdu* (Premier jour d'été), *At zik* (Nos anciens), *Sut taddart* (Nos

¹¹ Pour la description et la notation des cahiers, nous vous renvoyons au D.E.A de Ibrahim M. Il existe quelques textes non publiés dans le manuscrit original déposé au Centre de Recherche Berbère.

¹² Ibrahim M. Op. Cit., p. 57.

villageoises). La troisième partie est réservée à la poésie. Elle s'intitule *Isefra* (Choix de poèmes). Il s'agit d'un recueil de 24 poèmes.

Nous retrouvons également, à la fin de l'ouvrage, des notes rédigées par Bélaïd Aït Ali.

IV. Diverses opinions sur Bélaïd Aït Ali et son œuvre :

Avant les années quatre vingt dix, nous ne trouvons pas des études menées sur la vie de Bélaïd Aït Ali et son œuvre. Cependant, nous retrouvons quelques indications dans des ouvrages ou dans quelques articles. Commenant par M.Vincent Monteil, il fait de Bélaïd Aït Ali un témoin d'existence de la culture berbère orale ou écrite, dont sa préservation était une tâche des gouvernements indépendants. Il affirme qu'il était un kabyle fier de sa langue avec laquelle il avait rédigé des cahiers de mémoires, d'observations et de songes, en créant une transcription propre à lui. L'auteur fait témoigner d'autres écrivains kabyles d'expression française à l'instar de Mouloud Féraoun, Mouloud Mammeri et Jean Amrouche qui disaient que bien que Bélaïd Aït Ali fut un musulman mais cela ne l'empêcha pas de fêter Noël avec les chrétiens. Il écrivait lui même en 1947 : « *Je ne crois pas, mon dieu, qu'il y ait une loi au monde qui me défende de participer à une joie qui est dans le ciel* »¹³ et dans la préface que ce linguiste avait rédigé dans le livre *Histoire de ma vie* de Fadhma At Mansour Amrouche où il avait écrit : « *...Comment oublier l'étonnant Bélaïd...les beaux textes qu'il nous a laissés vont à la rencontre de ceux de Fadhma Amrouche....* »¹⁴

Quant à Paulette Galand Pernet, elle parle du style agréable de Bélaïd Aït Ali et de sa manière de réécrire les contes. Elle reconnaît son savoir faire en avançant que « [le conte] est un cadre artistique tout près à se libérer pour recevoir d'autres contenus, mais aussi à se modifier et à s'enrichir pour donner naissance à d'autres variétés de narration. Bélaïd Aït Ali a réécrit dans un kabyle savoureux et très personnel les contes de son village. Certains procédés apparaissent : ainsi, il utilise les formules de conte, mais en surimposant une ouverture attendrissante de sa façon, comme le « *Ah !s'il en pouvait, quand on meurt, emporté ce qu'on aime !* »¹⁵

Un article est paru pour lui rendre hommage dans *Etude et Documentation Berbères* N°2, 1987 réalisé par Patricia Kleiber et Ouahmi Ould Braham¹⁶. Dans cet article, les deux

¹³ Monteil V, *Le monde Musulman*, Horizons de France, Paris, 1963, p.74

¹⁴ Amrouche Aïth Mansour F, *Histoire de ma vie*, préface, Maspero, Paris, p.7.

¹⁵ Galand Parnet P., "Tradition et Modernisme dans les littératures berbères", *Acte du premier congrès d'étude des civilisations méditerranéennes d'influence arabo-berbère*, SNED, Alger, 1973, p.p.312-325.

¹⁶ Kleiber P. et Ould Braham O., Op. Cit. p. p. 117 – 127

auteurs parlent de l'originalité du style de Bélaïd Aït Ali « *Il a dépeint, à travers ses personnages fictifs, ses ogres, fées, rois, ...le sentimental en quête de la vérité et des joies saines qu'il était. Il y écrit sa mélancolie, sa misère, sa connaissance de la nature humaine et son amour de la Kabylie, avec pudeur et simplicité. Son besoin de communiquer, dans sa solitude, avec se lecteur qu'il n'a jamais eu de son vivant, donne à ses récits une note originale et personnelle que l'on ne trouve pas dans les contes traditionnels.* » En outre, ils affirment que Bélaïd Aït Ali est une personnalité complexe qui a su établir des va et vient entre l'imaginaire et le réel en instaurant un dialogue perpétuel entre lui et ses personnages et sa présence est toujours sentie dans ses écrits pleins de fiction « *mais d'une fiction authentique peut être que la réalité elle-même* » P.126.

Un autre article est également consacré à Bélaïd Aït Ali dans *Etude et Documentation Berbères* N°2, 1987 par Amer Mezdad,¹⁷ sous le pseudonyme Amer Meskin. L'auteur expose, en langue amazighe, quelques éléments relatifs à la biographique de Bélaïd Aït Ali accompagnés d'une présentation de ses écrits (Cahiers). Mezdad disait, à propos de Bélaïd Aït Ali, qu'il avait deux cœurs : le premier était réservé à sa terre, à la montagne et à l'amour de son pays, le second était consacré à l'émigration et au vagabondage. Il affirme qu'à l'époque où Bélaïd Aït Ali commençait à écrire, il était le seul à rédiger en sa langue maternelle : le kabyle. Il avait opté pour ce choix malgré sa maîtrise parfaite du français. Il s'inspirait de son village à Azrou Kellal et notait tout ce qu'il voyait et entendait, sachant que tous les écrivains de son temps écrivaient en français ou en arabe, les deux langues d'administration et de pouvoir, et s'inspiraient des sciences de l'Europe et de l'Egypte. L'auteur ajoute que ce que Bélaïd Aït Ali avait écrit n'a suscité l'intérêt d'aucune maison d'édition, personne ne le connaissait à l'exception de quelques personnes assoiffées, comme lui, de leur langue naturelle. Le mérite revient aux pères blancs Dallet J. M. et Degezelle J. L., qui ont été les seuls à contribuer à la publication des Cahiers de Bélaïd Aït Ali et à les protéger de l'oubli (F.D.B, Fort National, 1963 – 1964). Quant à son style d'écriture, Amer Meskin stipule que tout ce que Bélaïd Aït Ali pensait intérieurement, finissait par le mettre sur papier. Il s'agit d'un style nouveau, rédigé parfois dans une langue orale pleine de maximes et de proverbes, et d'autres fois, dans un style qui nous rappelle les écrits français.

Dans le volume 10 de l'Encyclopédia Universalis (1984), Mbarek Redjala a consacré un article pour la Kabylie, intitulé « Kabyles ». Dans le troisième chapitre de cet article « Langue et littérature Kabyle », il parle de « l'évolution du conte » où il avoue que le mérite

¹⁷ Meskin A., “Beleid At Eli”, Op. Cit., p. p. 128 - 141

revient à Bélaïd Aït Ali d'avoir engagé les contes kabyles dans une voie qui s'ouvre sur une prose intentionnellement recherchée. Les histoires écrites par cet écrivain kabyle de culture française sont dans une prose empruntée au conte, mais retravaillées selon les contraintes de l'écrit littéraire. Ces histoires, selon l'auteur, tiennent à la fois du conte, du roman et de la confession. Avant Bélaïd Aït Ali, il y avait aussi Ben Sedira et Boulifa qui ont tenté d'écrire une prose littéraire, mais avec moins de talent. L'auteur disait de la prose de ces trois pionniers qu'elle : « *se situe à mi-chemin entre celle du conte, dépouillée et concrète, et une prose moderne imagée et plus intellectuelle ...l'assouplissement de leur langue par la pratique permettra alors aux kabyles d'accéder à la culture à travers leur moyen d'expression naturel* ». ¹⁸ Dans la même orientation, Daniella Merolla dans son ouvrage *De l'art de la narration tamazight (berbère)*, considère Bélaïd Aït Ali comme le fondateur de la littérature écrite : « *L'acte de naissance de la littérature kabyle écrite contemporaine est signée par Bélaïd Aït Ali.* » ¹⁹

Dans le tome 01 de *Hommes et Femmes de Kabylie*, sous la direction de Salem Chaker, un article est consacré à Bélaïd Aït Ali. En dehors de quelques différences de données avec celles fournies par les Pères Blancs concernant l'état civil de Bélaïd Aït Ali, l'auteur nous présente dans un premier temps, une biographie détaillée de Bélaïd Aït Ali et dans un deuxième temps, une présentation de ses écrits. L'auteur considère Bélaïd Aït Ali comme le véritable fondateur de la littérature kabyle écrite, à qu'il a ouvert la voie vers une prose nouvelle en introduisant l'élément du narrateur et le portrait psychologique des principaux personnages, dans ses textes : « *Son apport à la littérature berbère réside certainement dans cette ouverture du champ de la prose écrite qu'il a contribué à constituer. Il a fait mieux que ses prédécesseurs dans ce domaine, Ben Sedira et Boulifa, les précurseurs de la littérature kabyle écrite en caractères latins, qui n'ont pas pu ou su s'affranchir des contraintes de l'oralité. Bélaïd a bousculé cet ordre de choses pour donner une dimension nouvelle à la prose. Il a introduit le narrateur dans le texte et le portrait psychologique des principaux personnages. Son sens de l'observation –il est aussi peintre – lui a permis de saisir et de croquer les traits des visages et les attitudes de ses personnages. Aussi doit on considérer Bélaïd comme le véritable fondateur de la littérature kabyle écrite.* » ²⁰

¹⁸ Redjala M., Op. Cit., p. 761

¹⁹ Merolla D., Op. Cit., p. 148.

²⁰ Chaker S., *Hommes et femmes de Kabylie*, Tome1, Edisud, Aix-En-Provence, 2001, p. p. 104 – 108.

Pour ce qui est des études universitaires sur Bélaïd Aït Ali et son oeuvre, nous avons le mémoire de Magistère et la thèse de doctorat de Rachid Titouche²¹. Amar Ameziane²² a réservé un chapitre sur *Lwali n wedrar* dans sa thèse de doctorat. Nous avons également le mémoire de licence de Qasi Ouali Kahina.²³

²¹ Titouche R., Op. Cit.

²² Ameziane A., Op. Cit.

²³ Qasi Ouali K., Op. Cit.

Troisième chapitre

L'oralité dans le récit de Bélaid Aït Ali

Introduction :

Nous étudierons, dans ce chapitre, les différentes marques de l'oralité présentes dans le récit de Bélaïd Aït Ali. A partir du moment où cet auteur s'est imprégné de la tradition orale, il doit forcément reprendre certaines caractéristiques qui particularisent la narration du conte dans une situation d'oralité. L'objectif de cette partie consiste à repérer le degré de fidélité de Bélaïd Aït Ali par rapport à la tradition orale et à déceler le travail de création effectué par l'auteur. Autrement dit, il s'agit de mettre en relief ce qui est création et ce qui relève du conte traditionnel. A cet effet, nous tenterons, d'étudier les traits majeurs du conte oral dans le récit de Bélaïd Aït Ali. Pour cela, nous nous sommes inspirés du travail de Titouche R.¹, effectué sur les cahiers de Bélaïd Aït Ali. Cependant, dans notre étude, nous mettons l'accent sur le récit de *Tafunast igujilen*.

I. La répétition dans le récit de Bélaïd Aït Ali :

La répétition est l'une des caractéristiques fondamentales du conte traditionnel. Elle est l'une des marques qui permettent de distinguer un conte oral d'un conte écrit. D'ailleurs, à l'écrit, la répétition perd de sa saveur et devient gênante.

Il est connu que le conte soit un genre littéraire anonyme qui se transmet de bouche à oreille. Et comme il est généralement un genre « long », la mémoire a beaucoup plus de mal à se souvenir des récits dans leurs moindres détails, contrairement aux proverbes et aux devinettes qui sont des genres « brefs ». Il n'est pas rare que le conteur soit pris de quelques trous de mémoire qui le poussent à interrompre la narration du conte. C'est pour cette raison là que le conteur (qui est généralement une femme²) doit être prêt à combler ce vide pour ne pas tomber dans l'incertitude lors de la narration. Du coup, il recourt à cette technique, très efficace qu'est la répétition. Cette dernière se répartit en deux classes : la répétition formelle (qui est constituée d'allitération, d'assonance, de rythme, de parallélisme, etc.) et la répétition sémantique (qui renvoie au sens).

Dans la répétition formelle, les phrases ou les expressions répétées assurent une certaine musicalité où la tonalité flatte l'ouïe de l'audience. Nous illustrerons ce point, par ces deux extraits :

¹ Titouche R., Op. Cit.

² Basset B., a propos de la narration du conte, déclare qu' « il n'y a pas de conteur, il n'y a que des conteuses ; celles-ci sont presque toujours de vieilles femmes », Essai sur la littérature des Berbères, IBIS Press, Paris, 2007. p.71.

« *I la sen-d yett\$ennin d le\$na:*

Tafunast igujile e e n!

Ur tettनुзу, ur tôehhe e e n!

Tafunast igujile e e n!

Ur tettनुзу, ur tôehhe e e n! »

p.127

[(...) une voix, humaine ou céleste ? Venue

on ne sait d'où entre ciel et terre, disait:

« Cette vache est bien d'orphelins...

ni à vendre ni à gagner !

Cette vache est bien d'orphelins...

ni à vendre ni à gagner ! p.146

Voici un autre :

A nna\$ a Sidi Öebbi i i i !

Akkagi ay turid felli i i i !

Anda yella gma Sseedi i i i !

Ah! Mon dieu! Triste sort!

Qu'est devenu mon frère Saadi?

p.155

Ces deux extraits sont appréciés par les auditeurs, notamment le premier passage qui est constitué de deux vers réitérés tel le leitmotiv d'une chanson. La répétition successive de la dernière syllabe « *een* » (pour le premier passage) et de la dernière syllabe « *iii* » (pour le second passage), suivies d'un point d'exclamation, traduit la modulation de la voix du conteur (se). Ces chansons fascinent les auditeurs et les incitent à les répéter.

Outre cette fonction esthétique, la répétition a d'autres fins utilitaires puisqu'elle permet de faciliter la mémorisation des contes. Le narrateur, tout au long de son récit, essaye de rappeler son auditeur de quelques événements ou détails de son récit. Ce type de redondance renvoie à la deuxième catégorie de la répétition qu'est la répétition sémantique. Nous avons, par exemple, dans les extraits suivants de la version de Bélaïd Aït Ali, des rappels sur l'impatience et la colère de *Yemma Σu* dans certaines situations. Ces rappels sont volontaires et sont usités par le narrateur pour appuyer le degré de vraisemblance de la scène où la vache éborgna *Hefellis* avec un coup de sabot.

Le premier passage :

« *Xas tessawev yemma Σu \$er tem\$er, xas tewwev d tam\$art yebda ineqqes deg-s leeqel, mazal yella di lxaîer-is wayen ara tettmenyif ad temmet nettat wala ad tesne\$ni igujilen-nni i tt-iteîven imawen-nsen \$er yiffan-is, wa sya wa sya, la teîven.* p.125

« Quoique un peu vieille et irascible, elle aurait préféré mourir plutôt que de faire de la peine aux orphelins qu'elle allaitait. » p.145

Le deuxième passage :

« *Teedda ad tger aqerru-is, walakin...nenna-d yagi, yemma Su am aken cwîl... d tam\$art, tebda texûer-as îbiêa... yerna, ur têemmel ara ad txalev menwala.* » p.125 -126

« Elle essaya de passer la tête mais... Nous savons que Maman Lolo était difficile sur ses vieux jours : ne l’approchait pas qui voulait. » p.146

Nous avons, également, un autre exemple où Bélaïd Aït Ali fait appel à la technique de la répétition sémantique. Nous pouvons compter pas moins de huit répétitions dans le récit, portant sur la beauté exceptionnelle des deux orphelins *Sseedi* et *Favma*. Elles ont pour but de justifier, d’un côté, la haine que *Sicuca* éprouve à l’égard de ses beaux fils, et de l’autre, rappeler au public ces qualités qui contribuent à éveiller le côté émotionnel de l’auditeur. Ces passages seront cités dans le tableau ci-dessous :

Passages	En kabyle	La traduction en français
Passage 01	“ <i>Lameena, a ya Ėnin, a ya Krim, a Win i ten-ixelqen! Yefka-d deg-sen Sidi ur icuê</i> ” p.110	“Bonté divine! Comme ils étaient mignons!” p.130
Passage 02	“ <i>Wamma tanyirt-is, tawenza-s n wure\$, tinna attan tban, saεeunt-tt, waqila, ala lmalayekkat.</i> ” p. 112	“Son front était empreint de cette marque de bonheur que probablement seuls les anges possèdent» p.131
Passage 03	“ <i>(...) d tismin kan i yettim\$uren deg-s mi ara ten-twali, tegguma ad asen-tettwikkes ûûifa-nni tameezuzt i asen-yefka Öebbi. Lehlak d lbe\$v rennun deg wul-is mi ara twali Favma mazal-itt kan s twenza-nni-ines n wure\$, yerna temççev tjuhertin. Ma d Sseedi, yettemcabi kan d wultma-s akken ttemcabin wakniwen...</i> » p.124	Aïchoucha les humiliait et les maltraitait, sans réussir à leur enlever leur naturelle joliesse, ce qui envenimait sa jalousie et son dépit. sa méchanceté la rendait malade, mais Faffa restait toujours « Tête d’or » : elle peignait toujours des perles et Saadi ressemblait à sa sœur autant que deux jumeaux peuvent se ressembler... »p.142
Passage 04	« <i>(...) ad as-vehren iqudam-nsen d lebda êlan, d lebda ççuôen d yidammen,</i>	« Aussi, à les voir toujours plus grands, plus forts, plus vigoureux, plus

	<i>d lebda ttfööioen, ttaççaren axxam d tafat segmi ara t-id-kecmen. Di leuv i deg ara ne\$sen, _ul-is iôeqq, yettawel, yettaççar d lbaôud mi ara ten-twali simmal rennun d timerna, ama di ûêêêê, ama di lekmala, ama di sser, ama di cbaêa, xas îij-nni i d wi u\$alen u\$en tannumi, d tezwe\$ kan i asen-irennu » P. 124</i>	charmants, plus beaux, le Cœur d'Aïchoucha brûlait de colère et de haine ». p.142.
Passage 05	« <i>Sakin, d amettel tettmettil yessi-\$er yerbiben-is, yak d tiffin tettwali daymen ifen-tent yigujilen, _ya lukan, ula di ûêêêê d êellu_ i ssi tt-tewwi lwehma mi ara téer iman-is lemxalfa-nni i tettegg ger-asen di temëict.</i> » p. 124	« Elle les comparait sans cesse avec les enfants du premier lit et voyait bien que les orphelins avaient meilleure mine et meilleure santé. C'était là une chose étonnante, incompréhensible pour elle qui les nourrissait et les traitait si différemment ». p.145.
Passage 06	« <i>Imi d Sseëdi-nni i deg setëoben mi asen-yeqqaô: tif-iyi ultma s ëecrin n yimuren! Yerna yenna-asen \$ef twenza n wure\$ d umcav n touheôtin, ihi,...Ihi s acu n teqcict d-yexleq Sidi Öebbi di Favma-yagi?</i> » p. 131	« Saadi, qui attirait tous les regards, affirmait que sa sœur valait vingt fois plus que lui, qu'elle avait une magnifique chevelure dorée, pleine de perles : alors quelle jeune fille merveilleuse devait donc être cette Fadhma ! » p.151.
Passage 07	« <i>(...)ihi, xas tmeççev tiouhertin, a wi yufan ad yili uqerru-m zeddig...Da\$ netta, awi-d kan ad t-wali\$...</i> » p. 133	« Tu peignes des perles : c'est parfait !...Encore faut-il être bien coiffée ! Viens ici, que je voie... » p.152.
Passage 08	« <i>Walakin, yella way deg ara wehmen walukan i deg d-tekcim d anekcum \$ef yivarren-is am leibad: imiren kan yecëel wexxam ala s yimezran-nni-ines kan n ddheb i tt-</i>	« C'est qu'il y avait de quoi, et même si Fadhma était entrée par la porte, comme tout le monde, car aussitôt la pièce où elle se trouvait fut comme éclairée par la chevelure d'or qui

	<i>yeûren almi d ivaren. » p. 132</i>	couvrait Fadhma toute entière ». p.156.
--	---------------------------------------	---

La technique de la redondance est exploitée, également, pour attirer l'attention de l'audience qui est invitée à être attentive à tous les détails relatifs aux personnages. Dans l'exemple qui va suivre, le narrateur reprend l'expression « *xas...ma* », exprimant un rapport de condition où la succession de verbes d'état témoignent de la beauté de l'âme et du physique de la femme. Ces reprises sont employées par Bélaïd Aït Ali dans le but de maintenir le lecteur en suspense dans l'attente de connaître les autres qualificatifs attribués à ce genre de femmes. Cependant, cet extrait caractérise seulement la version de Bélaïd Aït Ali. Il s'agit là, d'un commentaire, d'une critique sociale que l'auteur glisse dans son récit et dont nous ne trouvons pas de pareilles, que ce soit dans les deux autres versions ou dans le conte oral de manière générale.

« *xas telha tmeîût deg udem-is xas tezzemreq, te\$\$\$unjer, xas tettwanjer d njer deg yivaren alamma d aqerru, ma d ay yella tezwar tebrek deg wul-is, ma d ay yella wul-is d aseîâf s leb\$ev a Öebbi, ma tecba \$er... “ucebbav amellal” xas n wudi lameena, i deg ur yelli ula d aseqqa n lemleh: d amessas » p. 115- 116.*

« Ensuite, une femme aurait-elle beau visage, des yeux bleus, un nez bien dessiné ; serait-elle, pour ainsi dire, sculptée avec art des pieds à la tête ; si elle est méchante, haineuse, si son cœur est mauvais, mon Dieu ! A peine vaut-elle une écuelle d'achebouadh soigné au beurre frais, mais sans un grain de sel. » p.134 –p.135.

Le narrateur se sert, aussi, de la répétition comme d'un moyen lui permettant de renforcer la description en assignant aux personnages et/ou aux différentes scènes une touche de réalisme. Autrement dit, la répétition intervient dans cette stratégie d'ancrage du récit dans la réalité. Pour illustrer nos propos, nous présentons le passage suivant :

« (...) *Lak tizzemreqt d ucebbub awra\$, acebbub-nni i wumi qqaren imdehheb. Ma d asevsu...asevsu n wid meééiyen yak, yesea sser (...) ssefhament-d am wallen-nni-ines tizemraqin...tizegzawin, tizegzawin am waman n temda i deg ara*

« Mêmes yeux bleus, mêmes cheveux dorés. Et leur sourire de petits, qui n'est que charme. Fadhma aurait pu se nommer « Tête d'or » p.130.

Dans ce passage, le narrateur dresse le portrait physique et moral des deux orphelins. Nous pouvons constater qu'il y a, à chaque fois, reprise des mots se référant à un élément du portrait de ces personnages.

« *Mi d tameddit, sakin, nehren-d
u\$alen-d s axxam, d nettat di\$en ara d-yinin
di beôôa n useqqif: Mu u u uh! Llit-a\$-n
tawwurt: aql-a\$ nusa-d! Sakin, ad tt-id-
mmagren Sseedi d Favma: yemma Σu! Atta
tusa-d yemma Σu! Læslama-m a yemma
Σu! » p. 113*

« Le soir, quand on rentrait à la maison, c'était elle qui appelait : Meu eu eu ! Ouvrez-nous ! Nous voilà revenus ! Aussitôt Saadi et Fadhma d'accourir : -C'est maman Lolo ! Sois la bienvenue, Maman Lolo ! La voilà... » p.132

La reprise du nom de la vache « *Yemma Σu* » vise, d'un côté, à mettre en relief la grande valeur dont elle jouit aux yeux des deux enfants, et de l'autre, à donner l'illusion que cette scène se déroule sous les yeux du narrateur, qui est une manière de renforcer l'effet de réel.

“*D tamellalt, tamellalt irkul, êaca snat
n tdukam ufus n tebrek i fell-as (...) iffan-is
daymen bezzgen, daymen yewoed deg-sen
uyefki*” p. 113.

« Elle était blanche, toute blanche, avec deux taches noires, (...) Quant à sa mamelle, on aurait dit qu'elle voulait attirer le mauvais œil, tellement elle était large et rebondie (...) ». p.132.

Dans ce passage, le narrateur décrit la physionomie de « *Yemma Σu* ». La reprise de l'adjectif “*Tamellalt*”, blanche, sert à exprimer la blancheur éclatante de la peau de ce personnage qui est un indice fort de sa grande beauté. Cette expression entend rapprocher ce personnage plus de la réalité que de la fiction. Quant à la répétition du mot « *daymen* », elle est usitée par le narrateur dans le but de signifier l'abondance du lait chez *Yemma Σu*.

La répétition est, aussi, un procédé que le narrateur utilise lorsqu'il veut expliquer un point qu'il estime très important. Cet emploi est très fréquent chez Bélaïd Aït Ali. Il se manifeste, notamment, dans les commentaires très abondants qu'il insère dans son texte :

Commentaire 01 :

“*D\$ a di ddunit nsen lemêibba di zzwao; lemêibba gar urgaz netta d tmeîût-is. Walakin, maççi d lemêibba kan i ilaq ad isemmi bnadem i wayen-nni, elaxaîer...maççi d yiwet ay deg-s. Deg-s, s tidet, lemêibba n uêbib \$er uêbib”* p.118

« Il fut ainsi amené à découvrir une chose qui faisait partie de la vie des Français : l’amour entre époux. Il ne s’agit pas seulement d’amitié, car ce mot évoque beaucoup de choses. Il implique l’amour réciproque qui existe entre amis, mais - que de nuances !- l’affection aussi s’y trouve incluse (...) » p.137.

Commentaire 02 :

« (...) *Deg-s almi ula d leqqder; leqqder n bnadem \$er wayev, am_urgaz \$er tmeîût, am tmeîût \$er urgaz; leqder i s ara s-yeqqar urgaz (...)* » p. 118

« Dans ce mot encore se trouve le respect mutuel : ce respect aussi bien de l’homme pour la femme que de la femme pour l’homme ; ce respect qui fait dire à l’homme : Devant Dieu, nous sommes égaux. » p.137.

La récurrence des deux termes « *lemêibba* » et « *leqder* », marque l’insistance du narrateur sur certaines valeurs qui devraient être ancrées dans la vie d’un couple (tels l’amour et le respect). L’auteur n’hésite pas à exposer, dans son récit, la conception de l’amour qui caractérise un couple français.

Grâce à la répétition, Bélaïd Aït Ali accorde une teinte poétique agréable à son récit, comme dans l’exemple suivant :

« *Asmi yefra babat-sen ad yesenz yemma eu...ay fran ula d nutni ama tenza, ar d lmut-nsen.* » p.126

“Le sort de la vache une fois réglé, Saadi et Fadhma savaient que leur situation l’était du fait même : sa vente, c’était leur mort. » p.146.

II. L’accumulation dans le récit de Bélaïd Aït Ali :

De nombreux procédés et techniques de l’oralité peuvent être décelés dans le récit de Bélaïd Aït Ali. Outre la répétition, nous avons aussi le procédé d’accumulation qui, à son tour, assume plusieurs fonctions et contribue, notamment, à assurer la progression du récit et à ancrer l’histoire dans la réalité. Ce procédé se manifeste sous diverses formes : par la

succession et la juxtaposition des verbes (d'actions ou d'état), ou par l'accumulation d'innombrables détails qui peuvent parfois, atteindre le paroxysme.

Les passages suivants serviront d'illustrations au point précédent :

“*Lameena, lêaooa ara yesu bnadem daymen, yetta\$ yid-s tannumi: d ayen i ssi ur ukin ara imawlan n Favma s yiwet nniven yefka-as-tt Öebbi seg wakken yeb\$ ad as-yesmed di lekrama-s: tullas niven, mi ara mecvent, tekksent-d tilkin -êaca wi sellen d lmalayekkat! - Nettat, segmi ara temcev, \$ellint-d seg uqarru-is tijuhertin! Mi ara thuzz ne\$ temcev tamzurt-is, ad yaççar yiciwi-s d tiêebtin n louher, ad tekker ad tt-tezwi ad tt-tveqquer, am akken d ulac, seg waken ur tessin d acu yeswa ama d louher ama d ddheb, ama d ayen niven. Yerna, ma yella nu\$al \$er tidet, \$ur-s lêeqq: nettat s yiman-is tif taouhert, tif tawizet: I wmi id\$â\$en?* » p.140

« On y était habitué et personne n'y faisait plus attention. Les parents de Fadhma ne s'étaient pas rendu compte d'une autre bonté du ciel à son égard : quand les petites filles se peignent, elles sèment pellicules et ...poux (sauf le respect que je dois aux anges et à ceux qui m'écoutent !) Fadhma, elle, peignait des perles : lorsqu'elle agitait la tête ou lorsqu'elle se peignant, son giron s'emplissait de perles précieuses. En se levant, elle les secouait, les jetait, comme si ce n'eût été rien du tout : que connaissait elle de leur valeur ? Qu'avait-elle à faire de pierres précieuses, d'or, ou d'autre chose ? Elle avait bien raison : ne valait-elle pas beaucoup mieux qu'une perle ou une pièce d'or ? » p.130

Le narrateur joint, abondamment, des détails qui portent tous sur le front d'or de *Favma*, « *Tawenza n wurey* ». C'est à ce niveau là qu'il devient possible de parler de paroxysme.

Le passage suivant participe dans la progression du récit et même dans le dénouement de l'histoire. C'est dans cette séquence là, que le Caïd découvre l'oiseau, *Favma*. Nous avons ici, une accumulation de détails concernant l'état et les actions des fellahs qui ont permis la reconnaissance de l'héroïne dans le récit :

« *Qqimen sin yifellaên-nni di îtaêiyyat. Yebda, tamezwarut, uqadum-nsen di tezwe\$; di syin, \$er tewôe\$; \$er lexxeô,*

« Les deux hommes restaient là tout hébétés. D'abord, ils avaient commencé par rougir, puis avaient pâli ; en fin, quand il leur

waqila, yesvef, imi asen-yenna: mmlet-iyi aqerruy-is...(...) Sakin, a lqayed...sakin, a sidi...maççi d ayen ara k-ini\$: ilaq ad teérev s tiî-ik, ad as-teslev s umeééu\$-ik...nni\$-ak, nekk, cukke\$-t d itbir. Walakin, ûûifa-s winna, ur yettili ara, waqila, ala di loennet. Yerna, ineqq, s le\$na-s, a lqayed. Lhaûun, ur nelli ara ad t-neôwu s tmu\$li, ur neli ad neôwu le\$na-s. Almi d tameddit, naf-d iman-nne\$ nbedd akkenni, ur nexdim acemmek... »
p.135- 136

demanda de s'expliquer, leur figure se rembrunit (...) Après ça Monsieur le Caïd, je ne puis plus rien vous dire : il faut voir vous-même, entendre vous-même. Cet oiseau, je l'ai pris pour une tourterelle, mais, sûr, il n'a pas son pareil, même en paradis...Et puis, Monsieur le Caïd, son chant vous fait perdre l'âme : nous ne pouvions nous rassasier ni de le voir ni de l'entendre, si bien que, le soir venu, nous nous trouvions là sur place, sans avoir rien fait ... » p.154.

Dans le passage ci-dessus, nous notons la juxtaposition de verbes d'état qualifiant le changement de la couleur du visage des deux fellahs, accordant ainsi une teinte réaliste à la scène.

A propos de ces descriptions et de ces portraits dans lesquels le narrateur truffe d'innombrables détails (nous allons le voir dans le chapitre suivant), nous présentons cet exemple où la succession des verbes d'état sert à décrire les pis de *Yemma Σu* :

« (...) *i ssi ara yenjem bnadem ara tt-ya\$ s tiî deg wakken hrawet, tcuf, teççuô* » p. 113

« Quand à sa mamelle, on aurait dit qu'elle voulait attirée le mauvais œil, tellement elle était large et rebondie... » p.132.

La présence de phrases courtes, construites sur la base d'une succession de verbes, fait partie de ce procédé d'accumulation. Elles sont très abondantes dans le récit, nous citons quelques unes à titre d'exemple :

Passage 01	« (...) <i>teñef</i> <i>εicuca yelli-s, Ėëfiellis, tcucef-as, tcebbeê-as, tewwqem-as asebbberber</i> » p.133	« (...) Aïchoucha pris donc Haftellis, la lava, lui mit sa plus belle robe et la cacha tout entière sous le grand voile des mariées. » p.p.152 - 153.
------------	--	---

Passage 02	« <i>Mi lluéen, mi ttrun, ad tēddi ad tt-id-teéég sdat-sen, ad asen-tefk ayefki-nni, ad t-swen akken yeêma s yikuftan-is</i> » p. 144	« S'ils pleuraient ou avaient faim, elle trayait la vache devant eux et leur faisait boire le lait tout chaud et tout mousseux... » p.133.
Passage 03	« <i>Di ddunit s lekmal, ulac win izeynen, icebêen, yelhan, yesēan ûûifa llēali</i> » p.115	« Rien au monde n'est plus joli, plus beau, meilleur et d'aspect plus agréable, que l'objet aimé, mais là, aimé d'amour du fond du coeur! » p.134.

Cette succession de mots ne concerne pas seulement les verbes mais aussi les noms. Dans cet extrait, par exemple, nous avons une suite de compléments du nom : « *yewwi weêd-s amur n tasa, lêanna, d ubuddu-agi n tlata tyemmatin* » p. 131 ; « (...) il réunissait sur lui la tendresse, l'effection et les attentions de trois mamans » p. 151.

Nous remarquons, dans ce texte, la présence de verbes conjugués à l'aoriste simple, qui est une forme verbale usitée aussi dans la narration du conte traditionnel. Nous citons l'exemple des trois verbes, *Bdun*, *yawi*, *yebru*, que nous avons relevé du récit de Bélaïd Aït Ali.

III. L'emploi du parallélisme dans la version de Bélaïd Aït Ali:

Le parallélisme constitue une autre caractéristique fondamentale définissant le récit oral. Le parallélisme confère au texte un certain équilibre et une certaine harmonie. Le narrateur exprime, sans cesse, ses idées en s'appliquant à choisir ses mots, ses phrases et à agencer et à coordonner ses expressions qui assouviront les attentes de l'audience, notamment les petits enfants qui sont très attentifs aux moindres détails. C'est pour cette raison là que le narrateur fait appel aux différentes figures de style qui lui permettent parfois de surmonter ce genre d'embarras, et par la même occasion, font du récit un texte agréable à l'écoute.

Le parallélisme est une figure de style qui se manifeste par la juxtaposition ou par la coordination de deux phrases et/ou éléments de phrases ayant une structure identique. Le parallélisme est souvent construit sur la base d'une antithèse.

Bélaïd Aït Ali fait usage de cette figure de style dans son récit. Il est possible de repérer, dans son texte, la forte présence de parallélismes lexicaux, appelés aussi « chiasmes ». On dit qu'il y a « *chiasme* » dès lors que certains termes sont disposés de manière croisée, suivant la

structure A-B-B-A (qui est très exploitée en poésie). Pour Bernard Dupriez, le chiasme c'est :
« Placer en ordre inverse les segments de deux groupes de mots syntaxiquement identiques ».³

Nous avons les exemples suivants :

« <i>Tabee, deg yimezwura n yergazen i yetlef Sidi Öebbi di loennet ar aneggaru deg yineggura, ur ilaq ar urgaz ad d-yini i wayed dir-ik!</i> » p.114	« Au fait, le premier homme chassé par Dieu du paradis jusqu'au tout dernier jour, personne ne doit dire d'autrui qu'il est mauvais » p.134
---	---

En transposant ces deux adjectifs “yimezwura” et “ineggura”, le narrateur recourt au parallélisme pour expliquer que les êtres humains sont tous égaux. A partir du moment où Dieu a banni le premier homme d'Eden, toute sa descendance peut être sujette à l'erreur et nul n'est en droit d'établir des jugements à propos de l'autre.

Les parallélismes manifestés par la permutation de mots sont en abondance dans le récit. Nous pouvons citer :

Passage 01	« <i>Yesdukkel-asen cfawat yak d tatut.</i> » p.115	« Et puis, parmi les dons sans nombre de Dieu à sa créature, figurent ensemble la mémoire et l'oubli... » p.134.
Passage 02	« <i>Ad ten-refde\$ ad ten-serse\$.</i> » p.115	« Je ne peux m'occuper d'eux moi-même : ils sont trop petits. » p.134
Passage 03	« <i>Ar almi yebda itettu i d-yemmekti...</i> » p.115	« Mais, bien sûr, ce souci ne lui était venu que peu à peu et une fois le chagrin apaisé, pour ainsi dire oublié...et le cher souvenir, ...effacé. » p.134.
Passage 04	« <i>Ur tzad ur ten\$is \$ef yessi-s n yak n yemma Ėewwa</i> » p.115	« (...) une femme comme tant d'autres, ni meilleure ni pire que les autres fille de notre mère Eve. » p. 134.
Passage 05	<i>Yeffe\$ Ser yinig, yekcem tamurt n Fransa</i> » p. 118	« (...) lorsqu'il fut en mesure de se débrouiller, il partit pour la France. » p.

³ Bernard Dupriez, *GRADUS Les procédés littéraires*, Impression CPI, Paris, 2008, P111.

		137.
Passage 06	<i>Tikkwal, ad as-d-tekk Fafa si sdat, tikkwal ad d-tu\$al \$er deffir</i> ” p.122	« Faffa, passait parfois devant, ou bien elle marchait à côté de Saadi (...) » p.140.
Passage 07	« <i>Almi tbedd \$ef yivaren imezwura, tewwet-d \$er deffir s yineggura</i> » p.126	« Toujours est-il qu’elle se mit à ruer des quatre fers et le coup porta en plein dans l’œil droit de... Hefiellis ! » p.146.
Passage 08	“(…) <i>imi, lêaûun, d netta i ibeddun, i yettfakkan, d amezwaru, amur n lêanna</i> ” p.111	« (...) le premier, il a retenu puis épuisé leur affection. » p.130

Voici deux exemples de parallélismes lexicaux très fréquents dans le langage quotidien et que Bélaïd Aït Ali reprend dans son récit : « *Ger cwîl d waîas* » et « *Ger yigenni d tmurt* » extraits des passages suivants :

« *Di syen ad terr urfan-is \$ef Sseedi d ultma-as mi d-usan tameddit, ger cwîl d waîas, baba-tsen iwala maççi d nitni i tt-ixedmen. da\$ netta grant-d yak \$ef yemma Σu.* » p. 126

« Impossible de traduire la rage de Aïchoucha quand elle vit sa fille dans cet état. Et comment se venger de Saadi et de Fadhma ? Le père verrait bien sans doute qu’ils n’y étaient pour rien. Aussi tout retomba-t-il sur la vache » p.146.

Et :

« *Bdun la tt-tawamen. Walakin akken kan yebda yiwen la yettemsewwaq yid-s, slen akk wid yellan din, _s acu d bnadem, ne\$ wissen, i la sen-d-yeqqaren, ger yigennin d tmurt, ur yefhim êedd ansi, _ I la sen-d yett\$ennin d le\$na* » p. 126

« (...) mais nous voilà-t-il pas que, tout soudain, comme un acheteur marchandait une voix, humaine ou céleste ? Venue on ne sait d’où entre ciel et terre, (...) » p.146.

Le premier parallélisme est, en fait, une traduction du français : « Plus au moins ». Le narrateur révèle que *Σli At Hemmu* est prêt à défendre les deux orphelins de la colère de sa

femme car l'incident dont a été victime la fille aînée, qui fut éborgnée par *Yemma Σu*, ne relève aucunement de la faute de *Sseedi* ou de *Favma*. Quant au second rapport « *ger yigenni d tmurt* », il se trouve inséré dans le texte dans l'intérêt de décrire l'étonnement des personnes présentes au marché qui ne saisissaient pas d'où venait la voix qui interdisait la vente et l'achat de la vache. Dans la tradition orale, cette expression est utilisée dans des situations semblables à celle-ci, par exemple, lorsqu'on ne parvient pas à concevoir l'arrivée de « quelques chose ».

Dans cet extrait :

« <i>Ama turew, ama aqrib ad tarew, ama tessuîuv, ama teqqû, nettat tuéga-s yiwet</i> » p. 113	« <i>On pouvait la traire n'importe quand, qu'elle eût veau ou non</i> » p.132.
---	--

Le parallélisme, dans l'exemple ci-dessus, ne repose pas sur un échange de lexèmes mais plutôt sur une opposition de sèmes que nous devons déduire. Il s'agit, par conséquent, d'un parallélisme sémantique. Ainsi, pour signifier l'abondance de lait dans les pis de *Yemma Σu*, le narrateur dénombre, dans cet extrait, une multitude de situations dans lesquelles la production du lait n'est guère interrompue : que ce soit après l'allaitement des enfants, avant ou après son accouchement, etc.

Nous avons un autre exemple où le narrateur joint entre un parallélisme lexical et un parallélisme sémantique :

« <i>Öuê tôuêev, zzi tezziv, azzel tu\$alev-d, mkullec legrar-is d tidet.</i> » p. 116	« <i>On a beau se démener, faire cent tours et détours, on ne peut échapper à la vérité qui est au fond de toute chose</i> » p.135.
---	--

Grâce à ce parallélisme, le narrateur a pu traduire la nature du lien unissant la marâtre à ses beaux fils. L'usage de ce procédé a permis, également, de témoigner de la place inégalable de la mère, qui ne peut en aucun cas être remplacée, encore moins par une marâtre qui se trouve dans l'incapacité de traiter les orphelins comme étant ses propres enfants.

IV. Les figures de styles chez Bélaïd Aït Ali :

L'art de la narration ne se limite pas seulement à imiter la voix des personnages, à la moduler selon les différentes situations de l'histoire. Savoir narrer exige une grande compétence linguistique qui se manifeste dans le choix des mots et des figures de style qui accordent au conte une certaine esthétique et stimulent, par la même occasion, l'imagination des auditeurs en les maintenant toujours à l'écoute. C'est pour ces raisons là que le conteur recourt, souvent, aux ornements stylistiques tels les comparaisons, les métaphores, etc. Pour ce qui est de la version de Bélaïd Aït Ali, le narrateur fait appel à toutes ces figures de style. Toutefois, l'usage qu'il en fait dans le texte se décline en deux tendances : il y a, d'abord, les figures qui ont été reprises fidèlement telles qu'elles apparaissent dans la narration du conte à l'oral. Ensuite, il y a les figures qui ont été modifiées et marquées d'une touche personnelle de l'auteur. Nous avons inventorié dans le récit de Bélaïd Aït Ali pas moins d'une cinquantaine d'images, dont 36 comparaisons et 14 métaphores.

A. La comparaison:

▪ Comparaison avec « *am* »

La majorité écrasante des comparaisons qui se trouvent dans le récit de Bélaïd Aït Ali sont faites au moyen de l'outil de comparaison « *am* ». Nous avons recensé dans le texte, 28 comparaisons en « *am* » sur 36 comparaisons existantes. Nous allons soumettre à l'analyse quelques unes d'entre elles en s'appuyant sur leur portée thématique.

Dans la séquence où il est question de la relation homme/femme, le narrateur insère la comparaison suivante : “*yerna lbavna n yiv am tin n wass*” p. 118 (il n'y a rien de caché entre nous) p.137. Il établit une comparaison entre les confidences de la nuit et celles du jour pour les mettre sur le même pied d'égalité, et que les premières comme les secondes ne doivent nullement être dévoilées.

Pour décrire l'état de « *Tinnat* », (la jeune fille du récit chassée lors de sa nuit de noce), le narrateur a utilisé plusieurs images, notamment des comparaisons et ce, dans le but de mieux exposer l'état de la jeune fille et d'attribuer une teinte réelle à la scène. En effet, dans ces comparaisons, le narrateur avait établi des similitudes entre « *Tinnat* » et un cadavre, une morte, notamment par rapport à sa couleur jaunâtre ou pâle qui exprime explicitement la peur de la fille et insinue, par la même occasion, la brutalité qui caractérise la nuit des noces d'un couple kabyle. Nous avons pour cela l'exemple suivant : “*Aql-akem d tawra\$ am tin yemmuten!* » p. 120 ; « Te voilà blanche comme une morte » p. 138. Nous avons recensé une autre comparaison qui porte le même sens mais qui met l'accent sur la couleur du visage :

“*Aqadum-is d awray am win n lmeyyet.*” p. 120, « pâle comme une morte » p.138. Toujours dans la description de la fille, elle se retrouve une autre fois comparée à une fille malade dont la température élevée la faisait trembler. “*Ifassen-is d leevam-is akk la ttargigin am tin tuy tawla*” p. 120, “tremblant de tous ses membres comme si elle avait eu la fièvre » p. 138.

Dans la scène où la mère adressait à son mari et ses deux enfants, les derniers mots d’un condamné, le narrateur insert cette comparaison : “*Ma mmutey trefdev-ten am akken ur ggujlen*” p.110, « quand je serai morte, prends-en si bien soin qu’ils ne se sentent pas orphelins » p.129. Le narrateur nous dévoile le devoir du père quant à la prise en charge de ses enfants. Il était dans l’obligation d’être bienveillant et de tenter par tous les moyens de combler le vide laissé par la mère au point de ne pas ressentir le poids de sa disparition.

Lorsque le narrateur dresse le portrait physique des orphelins, il décrit la couleur verte des yeux de *Favma* en la comparant à celle des algues qui éblouissent de leurs éclats l’eau de la fontaine « *tamda* » : “*Wallen-nni-ines tizemraqin...tizegzawin, tizegzawin am waman-nni n temda i deg ara yezwir leêci* » p. 112, « ses yeux bleus le firent pour elle ; ses yeux si bleus, qui faisaient penser à un étang dans lequel se reflète l’herbe verte » p.131. De plus, la répétition du mot « *tizegzawin* » appuie l’idée de beauté des yeux de *Favma*.

Pour décrire l’amour et la tendresse unissant *Favma* et *Sseedi*, le narrateur les compare aux petits chats qui se lèchent avec beaucoup d’affection : “*Nutni ttemyemcaêen d amyemceê am yemcac-nni imecîûêanen*” p. 112 ; « (...) se choyaient, se caressaient comme des petits chats. » p.131.

Quand le narrateur évoque la place qu’occupe le garçon au sein de la famille kabyle, il souligne, notamment, l’importance accordée à l’aîné. Il le compare à la mort qui ne passe qu’une seule fois dans la vie des individus. Cela veut dire qu’avoir un garçon comme aîné de la famille n’arrive pas toujours. C’est un événement qui n’est expérimenté qu’une seule fois dans la vie. C’est pour cela que le narrateur s’est servi de cette comparaison : “*Yiwen ubrid kan i yettujaôêeb, am lmut*” p. 112, « On ne meurt qu’une fois, on a aussi qu’une fois son aîné ! » p.130.

Le narrateur a aussi utilisé deux comparaisons pour exprimer la nature des liens qui existent entre la vache et les deux orphelins. Dans l’une d’entre-elles, les enfants appelaient leur vache par le nom de *Yemma* car ils la considéraient comme telle. Dans l’autre, la vache traite *Sseedi* et *Fadma* comme s’ils étaient ses propres enfants. Les voici ces deux comparaisons : “*Ur as qqaren ara s Sseedi d Favma yemma Su almi tt-êesben am yemma-tsen*” p. 112, « Les petits n’appelaient pas la vache Maman Lolo pour rien : elle était bien, en

effet, comme leurs deuxième mère » p.132. “*Ula d nettat teêseb-iten am warraw-is*” p. 113 ; « Elle les connaissait et finissait par les prendre pour ses petits à elle » p. 133.

Contrairement au conte traditionnel où la parole est parfois accordée aux animaux, Bélaïd Aït Ali ne fait pas parler « *Yemma Σu* » dans son récit. Mais il s’exprime parfois à sa place et suggère des propos qu’elle aurait pu prononcer. Il emploie l’expression « *am tin ara d-yinin* », pour comparer la vache à une personne qui pouvait parler. C’est ainsi que nous avons extrait les deux comparaisons suivantes : “*La tessawal am tin ara s-yinin aql-i da*” p. 113, « Elle se mettait à mugir comme pour dire : « je suis ici, (...) » p.132. Quand elle revenait du pâturage avec *Σli At Hemmu* et sa femme, elle se mettait à mugir dès leur arrivée comme si elle annonçait leur retour. La deuxième comparaison est enregistrée dans la séquence où *Sseedi* et *Favma* emmenaient pâturer *Yemma Σu* : “*Ttettefféé am tin ara sen-d – yinin degger ney qqimet*” p. 122, « Maman Lolo remuait la tête tout en mâchonnant, comme pour dire : Allez-y, poussez toujours ! Je ne bougerai pas d’ici avant d’avoir mangé toute cette herbe » p.p.140 -141. La vache leur avait fait la tête et ne voulait plus quitter sa place. Elle s’était mise à brouter comme pour leur dire qu’ils pouvaient la pousser car elle n’avait nullement l’intention de bouger avant d’avoir fini.

Toujours dans cette scène, le narrateur emploie une autre comparaison pour exprimer de manière ironique, que *Sseedi* se prenait pour un homme : “*Sseedi u\$er yella ueekkaz, am urgaz.*” p. 123, « Mais Saadi (...) il était un homme ! Il se tenait près de Maman Lolo, appuyé sur son bâton » p.141.

▪ Comparaison avec “*amzun*”:

Une seule comparaison est enregistrée dans le récit avec l’utilisation de l’outil de comparaison « *amzun* » : “*Σeddint tlawin nawlent sekksu amzun d tameyra*” p. 138, « Les femmes firent cuire le tout et roulèrent un beau couscous, comme pour une fête. » p.157. Pendant que les femmes du caïd préparaient le couscous destiné au châtiment de la marâtre (tel que le voulut *Favma*), cette scène fut comparée aux préparatifs qui ont lieu lors d’une fête de mariage. L’usage d’une telle comparaison a pour but de signifier l’ampleur du châtiment réservé à *Σicuca*.

▪ Comparaison avec le verbe “*yecba*”

Le narrateur a utilisé cette comparaison par laquelle il renvoi à la réalité sociale. Il nous explique que le critère de beauté d’une personne dépend de l’autre personne qui l’aime. Mais, il rajoute que la beauté physique n’est pas liée à la beauté de l’âme. Une personne dominée

par la haine, l'exécration, ...bien qu'elle soit blanche « *Acebbad amellal* », elle sera loin d'être appréciée par les gens. Ici, le narrateur compare cette personne à un plat traditionnel très connu, qui est un plat de luxe « *Acebbav* » notamment s'il est mijoté avec du beurre. Ce plat se prépare dans du lait. C'est ainsi que le narrateur s'est servi, dans sa comparaison, du motif de la couleur blanche de ce plat et de son bon goût pour signifier que l'absence de sel dans ce plat peut lui faire perdre sa saveur et complètement le rater. La comparaison est la suivante :

“(...) <i>Ma d ay yella wul-is d aseñaf s leb\$ev a Õebbi, ma tecba \$er... “ucebbav amellal”_xas n wudi_lameena, i deg ur yelli ula d aeqqa n lemleh: d amessas(...)</i> » p. 115-116	“(...) Si elle est méchante, haineuse, si son coeur est mauvais, mon Dieu! A peine vaut-elle une écuelle d'achebouadh soigné, au beurre frais, mais sans un grain de sel.» p.135
---	---

▪ Comparaison avec « *am akken* » :

Une comparaison employée avec l'outil de comparaison « *am akken* » exprime, dans ce cas, l'incertitude. Elle est utilisée par le narrateur pour se décrire dans le récit enchâssé lorsqu'il se met à parler de lui-même. Il se compare à une personne qui aurait un peu perdu sa raison dans le but de justifier la rupture de la narration du récit, en plus de sa méconnaissance de l'art de la narration. Nous avons donc cette comparaison : “*Am akken cwî n leeqel-is yexreb*” p. 118 ; « Son esprit n'est pas très lucide, il d'embrouille dans ses phrases... » p.137.

Quant à la figure suivante, “*Ma d Sseedi yettemcabi kan yer ultma-s akken ttemcabin wakniwen*” p. 124, « Et Saadi ressemblait à sa sœur autant que deux jumeaux peuvent se ressembler... » p. 142 ; en comparant les deux orphelins à des jumeaux, le narrateur explique la ressemblance qu'il y a entre *Favma* et *Sseedi*.

▪ Comparaison avec “*ad as-tiniv*”:

Nous avons recensé une comparaison avec l'outil de comparaison “*ad as-tiniv* ” ; (on dirait que). Quand deux pis poussèrent de la tombe de la mère des orphelins (l'un produisant du miel et l'autre du beurre), ils sont vite comparés aux pis de *Yemma Su*, notamment, avec l'emploi du mot « *dya* ». La comparaison est la suivante : “*Sin n yiffan, ad as-tiniv d\$ a d widak d\$ a n yemma Su!*” p. 129. « Deux mamelles comme celle de Maman Lolo (...) » p. 149.

B. La métaphore:

En plus de la comparaison, le narrateur recourt à une autre figure de style qui est la métaphore. Nous enregistrons, dans son récit « *Tafunast igujilen* », la présence de 47 métaphores. Nous évoquons quelques unes, notamment celles qui renvoient à la critique sociale de la tradition et aux attitudes des kabyles. Chose que nous ne trouvons pas, de manière explicite, dans le conte oral.

“ *Nnif yettagi ad ixalev urgaz tameñut* ” p. 120, « Les convenances demandant qu’un homme n’ait aucune relation avec la femme avant de l’avoir épousée » p.137. Cette métaphore reflète l’organisation de la société kabyle qui interdit, voir même, censure tout contact qu’il soit verbal ou autre, entre un homme et une femme avant le mariage.

Une autre métaphore décrit la conduite de la fille kabyle lors de sa nuit de noces : “ *Allen-is ééant di lqasa* » p.120, « les yeux fixées à terre » p.138. Cette métaphore explique l’incapacité de la fille à croiser le regard de son mari, contrairement à lui, qui ne cesse de la contempler : “ *Iteéu allen-is netta deg tidak-is* ” p. 120, « Il la regardait bien en face » p. 139. D’ailleurs, dans son récit enchâssé, Bélaïd Aït Ali avait dressé un portrait de *Tinnat* où elle fut comparée à une morte, à une malade, mais jamais à une mariée qui se réjouit de son mariage à l’instar des femmes françaises. Au sujet de ce mariage, *Winnat* s’est mis à exprimer son désir de partager avec *Tinnat* l’amour, la tendresse, le respect tout en s’imprégnant des différentes attitudes civilisées qui établissent l’égalité entre l’homme et la femme. L’auteur s’est servi de quelques métaphores représentant ce projet que *Winnat* voulait entreprendre avec sa femme : “ *Tamezwarut i yef ttnadiy d ul-im* ” p. 120 « Aussi, en premier lieu, mon désir est-il que tu me donnes ton cœur,(...) » p.139. Rechercher le cœur d’une personne c’est chercher son amour et non pas cet organe palpable, bien évidemment. Toutefois, dans la conception traditionnelle du mariage kabyle, bâtir un foyer et fonder une famille sont les seules données présentes dans le projet du mariage. Les sentiments du couple, quant à eux, ne sont jamais dévoilés. Une autre métaphore relative à ce point : “ *Sakin idammen-nni ara nemyefk wa i wa, deg-sen ad tezree tasa* ” p. 118; « Ensuite, par notre union, s’enracinera l’affection que nous aurons l’un pour l’autre et pour les enfants qui naîtront de nous » p.137. Dans le langage quotidien, on emploie l’expression « *Irebba-d fell-as tasa* », qui signifie que l’on est habitué à la présence de quelque chose au point qu’il n’est plus possible de s’en passer. Là, le narrateur « *Winnat* » utilise cette métaphore pour expliquer l’amour qu’il souhaitait partager avec *Tinnat*.

À propos du lexème « *Tasa* », pas moins de quatre métaphores sont construites sur la base de ce terme, traduisant dans chacune d'elles le thème de l'amour. Dans la société kabyle, nous employons le mot « *Tasa* » pour exprimer l'amour conjugal ou maternel,... nous aimons avec le foie et non pas avec le cœur. Si jamais la personne que nous aimons nous trahit ou nous fait du mal, on parlera de douleurs du foie, de déchirures du foie, etc. Nous citons, à cet effet, ces exemples extraits du récit de Bélaïd Aït Ali :

Passage01 :

“<i>Tasa-nni lêaûun yessruyen idammen i yemma-s</i>” p. 118	« Cette affection que l'on dit n'exister qu'entre parents et enfants, qui fait souffrir la mère de la blessure de son fils » p.137
--	---

Passage 02 :

« (...) di telqeqt-nni n tasa yella gar- asen i asen-d yekka ddwa i ssi sebbren i ssi wwin ddeôk(...) »	« Et c'est cet amour fraternel qui leur permet de supporter l'épreuve quand ils furent dans le malheur. »p. 131.
--	---

Passage 03 :

« Wamma, _imi ara d-nu\$al \$er teqsiû n tasa_ lukan d yemma-s n tæbbuû akkenni, tili i as-tenna kan terrez tbuqalt! (...) » p. 117	« Dans son affection pour son enfant, il faut y revenir, sa vraie mère aurait- elle tenu ce langage ? Un pot cassé ? (...) » p.136.
--	--

Passage 04 :

“<i>Thi, tura, a yelli, mla\$ d acu i d tuqqda n tasa-m ?</i>” p. 136	“Bon, ma fille; dis-moi maintenant la façon dont tu entends être vengée ? » p.156.
--	---

Pour cette dernière figure, nous avons un dicton utilisé dans l'oralité, qui reprend le sens intégral de cette métaphore, c'est : « *Tellez tasa-s* ». Ces deux expressions sont utilisées pour exprimer la satisfaction extrême d'une personne après la réalisation de quelque chose. Dans ce récit, ce dicton est employé par le *Caïd Yusef* au moment où il demande à *Favma* de châtier la marâtre, *Σicuca*.

Outre le terme de « *Tasa* », nous avons un autre lexème « *Ul* » (le cœur), qui figure plusieurs fois dans le récit de Bélaïd Aït Ali. Ce terme est polysémique. Nous l'avons recensé dans neuf métaphores, les voici :

« <i>Lemêibba-nni</i> » ar teñef netta, ar as-tekcem \$er wul almi d ulamek... » p.121	« Cet amour idéal l'avait si bien pris qu'il en avait le cœur perdu... » p.139
« <i>D tacriêt-nni n wul i deg tella tmeqqit-nni n ôduê i ya\$ icerken d Sidi Öebbi.</i> » p. 115	(...) c'est dans notre cœur de chair qu'est déposée cette gouttelette d'âme qui nous relie à Dieu » p. 134.

A l'oral, comme nous l'avons dit précédemment, on dit qu'on aime par le foie mais aussi, qu'on raisonne par le cœur. C'est ce qu'explique la figure suivante :

Σezmey ad ayeγ kan awal n wul-iw » p. 120 “Je vais me laisser guider uniquement par les sentiments de mon cœur » p.139.

Et dans celle ci aussi :

« *elaxaîer allen-ik ur ttemxallafent ara d wul-ik* » p. 115, “Du coeur dépend aussi bien la façon dont on voit que celle dont on est vu. » p.134

Et : « *Yenna-as deg wul-is: mi as-tt-id-wwiγ i mmi, ad eyuy ttwaliγ-tt, heddrey-as* » p. 132; “Quand mon fils l'aura épousée, se dit-il, j'aurai tout le temps de lui parler et de la regarder” p. 152.

Le cœur représente également l'âme. On parle de la bonté ou de la méchanceté par rapport au degré de pureté de son cœur, par exemple « *Zeddig wul-is* » ou dans le cas contraire « *Berrik wul-is* ». C'est ce que le narrateur emploie dans son récit pour décrire Sicuca : “ (...) *ma yella tezwar tebrek deg wul-is* » p. 115 ; « (...) si elle est méchante, haineuse, si son cœur est mauvais (...) » p.134. et encore « *ul-is îdeqq, yettawel, yettaççar d lbaôud* » p. 124 ; « le cœur de Aïchoucha brûlait de colère et de haine » p. 142 “*Ar as tekcem yer wul amlî d ulamek*” p. 121 ; « Cet amour idéal l'avait si bien pris qu'il en avait le cœur perdu... » p. 139 et « *Lukan ad yili wul-is d ad\$a\$!*” p. 128 ; « même au cœur de pierre s'attendrirait ».

Pour dresser le portrait physique des orphelins, le narrateur avait utilisé plusieurs métaphores dont nous évoquons :

- “*Imiren kan yecœel wexxam ala s yimezran-nni-ines*” p.137 ; « Aussitôt la pièce où elle se trouvait fut comme éclairée par la chevelure d’or qui couvrait Fadhma tout entière » p. 156
- “*Tezwey, temlel: idammen \$ef udfel!*” p.110 ; « (...) même teint de lis –mêmes joues vermeilles- du sang sur la neige ! » p. 130
- « *Mi ara tæerri Favma i tenyirt-is yetteooio akk wexxam*” p. 110 ; “Quand elle enlevait son foulard l’éclat de sa chevelure illuminait toute la maison » p.130.
- « *ad as-vehren iqudam-nsen d lebda êlan, d lebda ççuôen d yidammen, d lebda ttfœooioen, ttaççaren axxam d tafat segmi ara t-id-kecmen* » p. 124 ; « Ils rentraient [avec Maman Lolo], le visage plein et frais. Ils brillaient de santé et leur arrivée illuminait toute la maison » p. 142.

Ces images reflètent la bonne santé des enfants, ce qui alimente la haine de *Σicuca* envers *Sseedi* et *Favma*,

V. La place des dictons et les proverbes dans le récit de Bélaïd Aït Ali:

Les proverbes et les dictons sont deux genres littéraires employés par excellence dans la tradition orale. Ils servent dans plusieurs circonstances : pour confirmer une idée ou une vérité, pour clôturer une discussion, etc. L’usage de ces proverbes est renforcé en raison de la brièveté formelle et de la profondeur du sens qui les caractérise.

Bélaïd Aït Ali dans son récit, a employé plusieurs expressions usitées dans l’oralité, à savoir, “*Leêram d aseñaf fell-awen*” p. 109 ; « Soyez bien sages » p. 129. Cette formule est dite lorsqu’on demande à une personne de faire quelque chose et qui, dans le cas contraire, sera maudite. Pire encore, partout où elle se présentera, cette personne sera vue comme quelqu’un de désobéissant, portant en elle pour toujours cette malédiction. Le narrateur avait employé cette expression dans la séquence où la mère s’adressait à son mari et ses enfants avant sa mort. Elle fut répétée deux fois : la première fois, c’était au moment où la mère s’adressait à son mari et lui demandait de veiller sur leurs enfants. La seconde correspond au moment où elle s’était mise à conseiller ses enfants en leur demandant d’aimer, d’aider et de respecter leur père. Cette scène faisait allusion à une scène réelle. Cette expression était employée deux fois, dans le but de mettre en relief la responsabilité des uns envers les autres. En outre, nous remarquons une tonalité, très agréable à l’ouïe, avec la répétition du son « en »:

« Assen yawev lajel n tmeïtut, twala iman-is ad temmet, tesnejmaε-iten-id i tlata \$er tama-s, tweûûa-ten: - Kunwi, a mmi, a yelli, leêram d aseïïaf fell-awen! Xedmet lxir i babat-wen: cfut i laetab yeeteb fell-awen! Ma d keçç a yergaz, leêram d aseïïaf! Arraw-ik, ammar anda ten-tettaoav! Ma yella kra n wayen yelhan i ak-xedme\$, err-asent-id i nutni: ala Öebbi d keçç ara seun. Ma mmute\$ trefdev-ten keçç, am akken ur ggujlen xerûum (Lherûum), d yiwet ad iyi-tæehdev fell-as si tura: a tafunast ur tt-tessenzev, ur tt-tessuf\$ev deg uxxam, alamma d assmi ara d-kkren warraw-iw mden, wwven akken ara zemren I yiman-nseu...” p. 109- 110

« Un jour, la maman tomba en telle maladie qu'elle vit tout de suite que le terme fatal était venu pour elle : aussi réunit-elle les siens pour ses dernières recommandations :
- Toi, mon petit, dit-elle, et toi ma fille, soyez bien sage : aimez bien votre papa : souvenez-vous toujours du mal qu'il se donne pour vous élever. Et toi, mon homme, soigne bien tes enfants. Si j'ai pu t'être bonne à quelque chose, rend-leur ce bien à eux-mêmes. Ils n'ont plus que toi : quand je serai morte, prends-en si bien soin qu'ils ne se sentent pas orphelins. Il est une chose aussi, qu'il faut que tu me promettes tout de suite : jure-moi que tu ne vendras pas notre vache, qu'elle ne quittera pas la maison tant que les petits ne seront pas en âge de se suffire à eux-mêmes... » p.129.

Le narrateur a employé un dicton portant sur la place dont jouit la fille au sein de la famille ou dans l'organisation de la société kabyle, « xas llan wid as-yeqqaren: taqcict, ma tedder tenfee, ma temmut, timeqbeôt tewsee! » p.111 ; « On entend bien dire : Une fille ? Bah, si elle vit, on en tirera profit et...si elle meurt, le cimetière est assez grand ! ». p. 131. Nous avons déjà évoqué, précédemment, ce dicton qui donne une image endurcie des traditions de la société kabyle. La fille y est décrite comme n'ayant nulle place au sein de la famille, si ce n'est être au service des autres, au point où même sa mort leur sera indifférente.

La précision « llan kra qqren » (il y a ceux qui disent) distingue ses dires de ceux des autres, en plus de leur conférer cet aspect anonyme qui caractérise tous les genres traditionnels à savoir le conte, le proverbe et à degré moins le dicton. Cependant, le narrateur se met, juste après, à critiquer celui qui avait proféré cette expression, comme s'il s'agissait d'une personne qu'il connaissait:

« Wissen ma d akken i ixemmem, i

« Celui qui inventa ce dicton pensait-il

<i>ihedder, win yessefran awal-agi, ne\$ d albeev n yiëggunen kan? Ma tedder, tenfeë? Ihi, d\$a, ma tenfeë telha? Yerna, waqila, s tidet tenfeë, u lammer d ass-nni kan i deg k-id-turew! S akin, timeqbert tewsee? » p.111</i>	ce qu'il disait ? Qui sait ? Peut-être n'était-ce qu'un sot ? Si elle vit, on en tire profit ? Donc, utile, elle est bonne ? Et utile, elle l'est, certes, ne serait-ce que pour, t'avoir mis au monde ! Et après : le cimetière est assez grand ! (...) » p.131.
---	---

Nous avons des proverbes dotés d'une forme non compliquée et construits sur la base d'un lexique simple et usuel, par exemple : "*Wamma tura win i deg qqaren : ur ttweûûi ara agujil yef yimeñawen* » p.117 ; « C'est bien clair : du jour où il est orphelin, il pleura, sûrement, sans qu'on l'y pousse. » p.136. Ce proverbe reflète toute la souffrance à laquelle seront exposés les orphelins après l'arrivée de la marâtre. Ces orphelins ne pleurent pas uniquement la séparation de leur mère, divorcée ou encore morte, mais aussi les pires châtements qui leurs sont infligés par la marâtre. C'est le cas de l'histoire que Bélaïd Aït Ali réalise avec *Sseedi* et *Fadma*.

Nous avons aussi, un autre dicton qui exprime cette rivalité qui existe, depuis la nuit des temps, entre les deux épouses d'un même mari « *takniwin* » et qui persiste même après le décès de l'une d'entre elles. C'est pour cette raison là, que la haine s'est installée entre la marâtre et les beaux-fils car ces derniers renvoient toujours à l'image de leur mère : « *Dya netta si zik qqaren : yambaba-k d yambaba-k, mmi-s n takna d mmi-s n takkna, xas ulamma temmut takna-nni* » p.116 ; « On dit de tout temps : une marâtre c'est une marâtre ; l'enfant d'une coépouse est un enfant de coépouse même si sa mère est morte. » p.135.

Bélaïd Aït Ali avait apporté quelques ajouts à certains dictons. Par exemple dans l'expression suivante : "*Yella dagi uqbayli ara yinin ad iru win yellan d aôumi*" p.128 ; « A ce moment, un kabyle pourrait dire que 'même un roumi s'attendrirait !' » P.148. La marque introductive de ce dicton précise l'identité de son énonciateur kabyle qui proclame cet énoncé par rapport au français

Le narrateur a employé ce dicton lorsqu'il voulait décrire le jour de l'abattage de *Yemma* Σu. Les enfants étaient partis au cimetière pour pleurer sur la tombe de leur mère, leur solitude ainsi que la perte de leur vache. Cette situation d'impuissance et d'apitoiement dans laquelle ils étaient pris, inspirait la pitié de toute personne, kabyles d'abord, car les orphelins *Sseedi* et *Favma* sont des kabyles. Les agents de la société kabyle perçoivent, plus

que les autres, la gravité de cet état. Ensuite, le narrateur parle des larmes de « *Arumi* » qui sont un indice fort de la gravité de la situation des orphelins car l'« *Arumi* » est perçu dans notre société comme un être humain cruel, insensible, qui n'éprouve aucun sentiment de pitié. Cette vision ainsi déduite est due au colonialisme français qui a commis des ravages au sein de la société kabyle, ou algérienne en générale. Si par exemple un « *Arumi* » pleure sur la situation d'une personne, cela prouve que celle-ci est vraiment dépourvue de tous ses droits.

Dans cette séquence, le narrateur explique ce que connote le terme *Arumi* dans notre quotidien, puis il parvient à un constat que l'*Arumi* est *Σicuca* (la marâtre).

Nous retrouvons, également, un proverbe propre à Bélaïd Aït Ali mais qui est construit sur le modèle qui existe dans la tradition orale. Il y a par exemple, celui de : « *wa ad yeqqar ôas n lmal-iw yelha, yekkmel* » p.117 ; « Chacun dira à l'autre : je n'ai rien à me reprocher, c'est toi qui laisses à désirer » p.136. Cette expression est semblable à : « *Mkul wa yeqqar d ibawen-iw i yettewwan* » p. 117. Ce proverbe se dit quand deux personnes se contredisent sur un point, chacune s'obstine à défendre son propre avis qu'elle perçoit comme étant le meilleur.

Dans la tradition orale, nous nous servons de l'expression « *Tagella d lemleê* » pour exprimer la nature du lien unissant deux personnes ou plus. Elle représente la force et l'importance des liens qui se tissent entre eux. Cette expression est, parfois, utilisée comme un serment, comme dans : « *A êeqq tagella d lemleê i ay-icerken !...* ». Et celui à qui s'adresse cette parole répond par : « *Di nfêε*. ». C'est-à-dire, cette nourriture les fait unir dans les bonnes circonstances. Si ces personnes se trahissent ou se disputent, cette expression sera utilisée comme une dépréciation, par exemple : « *Ad k-texdeε tgella d lemleê-nni yellan gar-aney* » ou « *ad k-texdeε tgella d lemleê-nni i ay icerken* ». Cette locution est exploitée par Bélaïd Aït Ali à maintes reprises, avec le même sens, afin de mettre en relief la nature des rapports établis entre la vache « *Yemma Σu* » et les deux orphelins *Sseedi* et *Fadma*. Cette locution figure dans les extraits suivants :

« <i>Yerna, akken yeb\$u yili, lemêibba n Sseedi d Favma \$er yemma Σu ur tettwakkas ara, imi d akka di tgella d lemleê. Yevher lêal: d ayefki-nni i asen-d tettak i deg</i> »	« Quoi qu'il pût arriver, l'amitié de Saadi et Fadhma pour Maman Lolo ne pouvait disparaître puisqu'un contrat avait été passé entre eux. la chose était évidente :
---	--

sbabben lxiô gar-asen; d ayefki-nni, di\$en, ay d ssebba ula deg yisem i as-gan. » p. 114

son lait était le lien de leur amitié, ce lait qui lui avait valu de leur part ce nom de Maman Lolo » p.132.

Nous avons un autre extrait où cette locution est utilisée comme imprécation, au moment où les fellahs expliquent au *Caïd Yusef* la cause de leurs mauvaises manœuvres des champs :

« *Taggara-ya, isebbel yiwen deg-sen iman-is, ioaweb-d lqayed: - A Sidi, ad a\$-texdeε tgella d lemleê-nni ntett \$er \$ur-k ma neffer fell-ak ayen yellan. D tidet, acêal n wagguren-ayagi, nestehza s tfellaêt-ik, s tidet ula nxeddem deg-s acemma. Walakin, amen s Öebbi, a sidi, ma...ma seg-ne\$ i d-tekka ! amen s win i k-ixelqgen, ar.. d yiwen wefrux I a\$ tt-ixeddmén!...* » p. 135

« Pour finir, l'un d'eux prit sur lui de répondre : Monsieur, dit-il, que toutes vos bontés passées se retournent contre nous si je vous cache quoi que se soit de ce qui est arrivé ! C'est vrai, il y a de longs mois que nous négligeons vos terres. C'est vrai : nous n'y avons rien fait du tout. Mais je vous assure, ce n'est pas de notre faute. Croyez-moi...j'en jure par le Dieu qui vous a créé : c'est...à cause...à cause ... d'un oiseau... » p.154.

Nous avons un autre proverbe très utilisé dans la tradition orale, repris dans la version de Bélaïd Aït Ali dans le même contexte. Il s'agit de décrire l'aboutissement d'un effort ou d'un projet qui aurait sollicité plusieurs sacrifices, par l'usage du proverbe: "*Lestab-nsen yeffe\$ \$er tafat*" p. 122. « Enfin, leurs efforts ne furent pas vains (...) » P.141. Le narrateur avait inséré ce proverbe lorsqu'il voulait parler des difficultés que les deux orphelins avaient rencontrées lors du pâturage de la vache. Le narrateur l'avait employé de manière ironique car le mérite revient, en réalité, à « *Yemma Σu* » qui avait guidé les deux orphelins vers le champ, vu qu'elle était habituée au chemin.

VI. Les idéophones :

Bélaïd Aït Ali, dans son récit, recourt énormément à cette ressource stylistique. Elle se définit par la transmission d'une idée par un son. Bien que les idéophones soient très sollicités en poésie, on les retrouve également dans le récit car ils procurent au texte une assonance et une vivacité. Autrement dit, ils permettent de laisser place, lors de la narration, à

une mise en scène des faits de l’histoire. Nous allons présenter, dans ce qui va suivre, les quelques passages où Bélaïd Aït Ali s’est servi de cette ressource:

« (...) <i>iwala kra n tlawin la ttemyenbacent fell-as: la sbebucent, ttecmumuêent d tavsas, la ttemyesnaeatent s uvad</i> » p. 121	« (...) ‘il’ vit un groupe de femmes qui chuchotaient entre elles et riaient en le désignant de doigt. » p.139
---	--

Le verbe « *la sbebucent* » traduit le son que des personnes produisent lorsqu’elles parlent discrètement.

Dans l’exemple suivant: « *Yeskerv cwîl, s tusut, ta\$ect-is tabeêbaêt ufellaê-nni yeêdev s le\$na (...)* » p.136, l’adjectif « *tabeêbaê* » correspond au son qu’émet une gorge malade.

Le narrateur ne s’est pas contenté de nommer l’orpheline par *Favma*, mais il en construit une forme onomatopéique « *Fafa* », qui est un diminutif qui se caractérise par son assonance et son allitération qui joue sur la musicalité du nom.

“(…) <i>Sakin, mi temceê icenfiren-is Fafa, tin-as: Way a yemma! i yebbaê eueu-adi!</i> ” p.136	“(…) et la petite Fadhma, de dire alors, en se pouléchant: -Oh! Maman, comme il est bon ce lolo. » p.133.
---	---

Dans cette séquence où le narrateur décrivait les deux orphelins, il s’est appliqué à imiter le gazouillement de Favma. Ces procédés affirment de plus en plus la détermination de Bélaïd Aït Ali à faire de son texte, un récit réaliste :

« (...) <i>yella nutni ur rewwun ara deg-s tamu\$li. Ma llan lluéen, tuki-d, kksen-tt-id di dduê, tlaei-ten-id s “embeb b b”ne\$ “a\$ \$\$u” –nni-ines ad setqeneen, ad ôwun.</i> ” p. 122	“(…) Quand sa mère la démaillotait, ni son mari ni elle ne pouvait se rassasier de la voire agiter ses menottes et ses petits pieds. S’il arrivait qu’ils souffrissent de la faim, quand la petite s’éveillait, ils la tiraient du berceau » p.131.
--	---

Le narrateur fait vivre ses personnages en imitant leur langage. Nous avons un autre extrait où le narrateur reproduit le langage enfantin de *Sseedi* et de *Favma* pendant qu’ils emmenaient *Yemma Σu* au pâturage:

« (...) *A nna\$ a Öeppi ezizen! A nna\$ a dadda, iyya ad twaliv! D tizezzawin! D tiwa\$in! D tisebêanin! I tadi! I tadi! Ur ttssine\$ ara Öeppi!...*

Walakin, Sseedi, netta, ur d-yelhi ara d turart n llufanat. Netta d argaz! Yettekka kan \$er tækkazt-is yebded \$er uqarru n yemma \$u. Ma d tidet, ihi, iôuh am akken yerfa cwiî : -Öûê ad têtewsev \$ef yiman-im! A d tadi i d tayessawt nkess-d tifunasin! Immer ad d-iôûê wussen ad yett yemma eu?... Wa tt-ifatten?... Lleê lleh! Iêun Öebbi yeééa-d Öebbi irdazen!... » p.123

« Oh ! Mon Dieu ! Criait Faffa, viens voir, Saadi ! Des bleus, des zaunes, des plances ! Et celle-là ! Ze ne les connais même pas ! Ah ! Mon Dieu...

Mais Saadi, lui, ne voulait pas s’amusait comme un bébé ! il était un homme ! Il se tenait près de Maman Lolo, appuyé sur son bâton. Il alla même jusqu’à montrer de l’indignation : - Va te promener, va, Faffa ! C’est comme ça qu’on garde les vaces ? Et si le çacal venait manzer Maman Lolo ? qui c’est qui la défendait, hein ? Ah ! heureusement qu’il y a des hommes ! » p.141

Nous notons que le narrateur fait usage d’un type de variation linguistique qu’est la variante sexuelle dont « *Reppi* » prononcé par *Favma* et « *Rebbi* » prononcé par *Sseedi*.

Le narrateur recourt même à l’usage des onomatopées. Il imite, par exemple, le son produit par *Yemma \$u* : « *Mu u u uh! Llit-a\$en tawwurt: aqla\$ nusa-d!* » p.113 ; « *Meu eu eu !* Ouvre-nous ! Nous voilà revenus ! » p.132

VII. Le poème dans le récit de Bélaïd Aït Ali:

Certes, dans le conte traditionnel, nous pouvons enregistrer la présence de poèmes. Nous pouvons citer l’exemple du poème que chantait l’orpheline dans le puits, dans la version orale. :

*Gma izerzer meskin
Nekkini di lbir leymiq
Ësen d lêusin deg yirebbi-inu
Talaftsa nnig uqerru-inu.*

Il en est de même pour le récit *Tafunast igujilen* de Bélaïd Aït Ali où nous retrouvons aussi deux poèmes, sauf qu’ici, ils relèvent d’une création individuelle de Bélaïd Aït Ali. Ils sont inclus mélodieusement dans le corps du récit. Dans le premier chapitre, nous avons

mentionné que Bélaid Ait Ali faisait de la poésie, de la peinture et de la musique aux côtés de ses rédactions de proses. Nous retrouvons un recueil de vingt quatre poèmes qui est le fruit de sa propre production. Ce recueil s'intitule *Isefra*. Il figure dans le dernier chapitre de son ouvrage *Les Cahiers de Bélaid ou la Kabylie d'Antan*. Nous retrouvons, également, quelques autres poèmes inclus dans d'autres récits, qu'ils figurent dans ce recueil ou pas.

Dans le premier poème, le narrateur développe le thème de l'amour maternel. Il explique la nature des relations qui existait depuis toujours entre la marâtre et les beaux fils. Dans les trois derniers vers, il mentionne que les deux personnages principaux du conte *Tafunast igujilen*, vont parfaitement prouver l'existence et la véridicité de ces relations.

Ce poème, nous le retrouvons dans la partie intitulé « *Isefra* », à la page 443, dans son ouvrage : *Les Cahiers de Bélaid ou la Kabylie d'antan*. Bélaid l'avait intitulé : « *Yemma-k...* » La structure du poème est équivalente à la structure du poème traditionnel (La structure mouhandienne). Le poème est composé de trois strophes. La première et la deuxième sont des neuvains et la troisième strophe est un tercet. La rime est de type aab. Quant au mètre, il est du genre 7 5 7.

Le poème est le suivant :

“Aïas i yettkellixen:

Akken b\$un hedren;

Ulac am yemma-k lehqi.

Ttemyettaken wulawen,

Ttilin yeêbiben

I d wi ara tekksev lxiq...

Llan di\$en yeedawen:

Ma tettruv, ferêen :

Tiyita-nsen tettfelliq...

Lakin iêbiben regglen :

Te\$liv, ur k-refden :

D ûûwab: tarewla din tettliq

Ma d win i k-yekran iyi-hedren,

Ad ini\$ wissen?...

Ar d-yerwel ma ul-is ôqiq;

“Beaucoup parlent à la légère:

Ils ont beau dire,

Rien n'est comparable à l'amour d'une mère.

Des cœurs arrivent à se rencontrer

Et l'amitié est quelque chose de réel.

Cela console ;

Mais l'amitié existe aussi :

Ton ennemi est heureux de tes malheurs :

Il réussit à te blesser à vif.

Vienne l'épreuve,

Tes amis te laisseront :

C'est logique ;

Et même, l'ennemi, témoin de ta peine,

Peut-être qui sait ?

S'écartera, pour peu qu'il ait un cœur.

*Ma teêder d tinn-a i k-yurwen,
İîfen-tt-id yidammen:
Ar tteqqim: d yemma-k n ucqiq!*

*Di _ “Tfunast n yigujilen”
I t-id sbanen
Sseedi d Favma s tteêqiq” p. 116.*

Mais, si ta mère est là,
Tout son sang la retient :
Elle restera : c’est ta mère !

Dans cette histoire
De la vache des orphelins
C’est clairement prouvé
Par le cas de Saadi et Fadhma. » p. 135.

Le narrateur recourt ensuite, à un deuxième poème pour mieux exprimer son soutien et sa solidarité envers les orphelins. Le thème de ce poème ne commet pas de rupture avec le récit.

Par la suite, le narrateur décrit l’état des orphelins. Sept ans passèrent, Sseedi et Favma sont restés ensemble. Mais petit à petit, ils commencèrent à prendre conscience de tout ce qui les entourait. L’absence de leur mère commençait à se faire ressentir et l’état misérable dans lequel ils se sont retrouvés leur a vite fait comprendre qu’ils étaient différents de tous les enfants de leur âge.

Les orphelins grandissaient, et avec eux, grandissait aussi la haine, la jalousie et le mépris que leur marâtre nourrissait à leurs égards. Quand à leur père, il ne se rendait pas compte de leurs besoins, voir même de leur existence.

Contrairement au premier poème, le second n’existe pas dans le recueil de poésie de Bélaïd Aït Ali. C’est un alexandrin dont la rime est toujours de type aab et le mètre est du genre 7 5 7. Le poème est le suivant :

A lœbd, wiyyak wer ttayes:
 £er lmektub kyes:
 Tiéeî d yelli-s n yilili.
 Ur yettru ur ides:
 Yak, waqila yett\$ivi?
 Wamma keçç d-yekkan s\$ur-s,
 Ihlek-ik faôes!
 Anna\$ kulci d lfani:
 Leêyat éid xas d lqares:
 Netta d amwanes
 Berka-k a lxelq, amen-iyi!” p. 123.

Allons, ô homme, ne désespère pas:
 Accepte ton destin,
 Joies et misères de cette vie.
 Les morts ne font que dormir,
 Sans jouir ni souffrir :
 Au fond, ne sont-ils pas à plaindre ?
 Pour toi, que Dieu a mis en ce monde,
 S’il te veut malheureux, au moins tu vis,
 profite-en.
 Tout doit passer
 Il est doux de vivre, même une vie amère ;
 Et puis, Dieu est avec toi :
 Alors, tais-toi, homme, crois-moi !... » p.
 141

L’inclusion de ces deux poèmes reflète la volonté de Bélaïd Aït Ali de rompre avec le modèle du conte traditionnel.

Conclusion :

La présence de certaines marques qui caractérisent le style oral est observable dans le récit de Bélaïd Aït Ali. Nous avons effectué cette analyse pour deux objectifs : il s’agissait, d’un côté, de montrer que Bélaïd Aït Ali s’était imprégné de quelques caractéristiques du conte oral d’où il avait dérivé sont récit. Autrement dit, l’auteur a sauvegardé quelques éléments de la tradition orale. D’un autre côté, il était question de cerner l’apport de Bélaïd Aït Ali par rapport au texte, de noter tout ce qui était étranger au conte traditionnel, qui serait perçu comme une création de l’auteur dans le texte, voire même dans le genre. C’est ce que nous allons essayer de montrer dans les chapitres suivants qui vont porter sur l’aspect narratif du récit, le côté descriptif et le point de vue critique du narrateur.

Quatrième chapitre

La subversion de l'aspect narratif du conte
chez Bélaïd Aït Ali.

Introduction :

Dans le chapitre précédent, nous avons essayé de voir à quels niveaux Bélaïd Aït Ali s'était imprégné de la tradition orale. Concernant ce présent chapitre, nous tentons d'étudier le projet de création de Bélaïd Aït Ali sur le plan narratif. A cet effet, nous mettons en relief plusieurs éléments qui contribuent à la subversion de la narration du conte en situation d'oralité. En comparant toujours, les trois versions du conte *Tafunast igujilen*, nous allons exposer d'abord, les différentes précautions oratoires présentes dans ces récits. Nous allons étudier, ensuite, la nature du contrat : narrateur/ lecteur (auditeur) ainsi que la relation du titre avec la trame du récit. Nous allons, également, étudier l'organisation de l'intrigue dans les trois versions et la position du narrateur de la version réécrite. Enfin, nous allons analyser l'effet des déprécations, des imprécations et de l'inclusion des références socio-historiques sur le récit de Bélaïd Aït Ali.

I. Les précautions oratoires :

La narration d'un conte requiert la présence de formules d'entrée et de sortie. Ces formules stéréotypées assurent la fonction de précaution, autrement dit, elles attirent l'attention des auditeurs sur le récit. Elles séparent, aussi, le temps et l'espace fictifs de ceux de la réalité. Ces précautions n'ont aucun lien avec le récit. Elles existent à nos jours et varient d'une région à une autre. Daniella Merolla considère que « *La présence de formules prophylactique au début et à la fin du récit nous avertit ensuite qu'il ne s'agit pas seulement de la narration d'événements du passé (que les chercheurs ou les narrateurs les voient comme fictifs ou réels) mais d'un passé qui ne doit pas se mélanger avec le présent.* »¹

Dans la version orale des At Mangellet, les deux formules d'ouverture et de clôture sont présentes. Nous avons l'épilogue : « *Macahu ! Ahu ! Tamachut-iw ad telhu ad ti\$zif anect n usaru* » quant au prologue : « *Tamacahut-iw lwad lwad, êki\$-tt-id i warraw n leowad, uccanen ad ten-yeqqed Rebbi ma d nekkni ad a\$-ye\$fu Rebbi* ». A propos de cette formule finale, un animal bien particulier (il s'agit dans ce cas là du chacal) subit la malédiction. Henri Basset signalait, à cet effet, que « *En général, c'est plutôt par la formule finale que le narrateur chasse les influences mauvaises que le récit a attirées sur lui, et les dirige sur autrui* »²

¹ Merolla D., Op. Cit., p. 110.

² Basset H., Op. Cit., p.74

Quant à la version de Mouliéras, elle ne contient pas ce type d'expressions. Pourtant, ce conte est seulement transcrit. Il doit, de ce fait, être rapporté tel qu'il est. Mais il s'avère, tout de même, nécessaire de mentionner que cette version a été recueillie auprès d'un narrateur masculin, alors que la tâche de narrer des contes est réservée, habituellement, aux femmes. Ameziane A. affirme à ce propos : « *Mouliéras sacrifie la spécificité même de la matière littéraire berbère* »³.

Concernant la version de Bélaïd Aït Ali, le narrateur ouvre son récit par une locution proverbiale « *Lemmer d leb\$î, win yemmuten ad yeglu s wayla-s !* » p. 109; « Ah ! Si l'on pouvait, quand on meurt, emporter ce qu'on aime ! » p. 129. Cette locution donnera lieu, par la suite, à une petite histoire, en guise d'entrée au récit. Il s'agit d'un long prologue qui pourrait avoir le rôle d'un incipit qui informe et propose un pacte de lecture. Alain Viala considère l'incipit comme étant : « *à l'origine d'une première rencontre entre le lecteur et l'univers du texte, donc lieu du pacte de lecture, l'incipit implique une opération stratégique de codification, de séduction d'information ou de dramatisation* ».⁴ Ce prologue relate l'histoire d'une femme de la tribu des *At Sebbas* qui se maria pour la seconde fois. Le jour où elle a rejoint sa nouvelle demeure, son fils pleurait dans son berceau la séparation de sa chère mère. Le narrateur explique qu'il n'y avait pas de quoi verser tant de larmes car cet enfant allait, tôt au tard, revoir sa mère, mais que pouvons nous dire, dans ce cas, des larmes d'un enfant qui a été séparé de sa mère à tout jamais.

Bélaïd Aït Ali témoigne du chagrin que la perte d'un être chère laisse dans le cœur des êtres humains, notamment lorsqu'il s'agit de la perte d'une mère. Cette introduction montre clairement que le narrateur tente d'ancrer son récit dans la réalité tout en établissant une communication avec son lecteur de sorte à l'amener à réfléchir et à porter un regard critique sur l'histoire. Il s'agit, dans ce cas, de mettre en place une sorte de communication entre le l'auditoire (lecteur) et le conteur, chose qui n'existe pas dans le conte de la tradition orale. Autrement dit, contrairement à la tradition orale, Bélaïd Aït Ali établit un contact avec le lecteur (auditeur).

Cette histoire est similaire à celle des orphelins sur laquelle s'étayera ce récit. Elle assume la même fonction avec la formule rituelle d'ouverture du conte, qui consiste à attirer l'attention de l'auditeur (ou le lecteur) avant d'entamer la narration du conte. Contrairement aux autres versions transcrites et orales, ces types d'introduction ou d'ouverture sont inexistantes dans le récit de Bélaïd Aït Ali.

³ Ameziane A., Op. Cit., p.9.

⁴ Viala Alain et Al., *Le dictionnaire de littérature*, P.U.F., 2002, p.294.

Ce que nous notons dans cette histoire, c'est la présence de données étrangères à la trame du conte (dans la version orale ou transcrite). En effet, le narrateur glisse dans son texte quelques références géo-sociales qui se rapportent à l'ethnonyme: At Abbas, qui renvoie aux habitants d'une tribu. C'est là un élément que nous ne trouvons pas dans les contes. Bélaïd Aït Ali a donc brisé l'anonymat du conte en introduisant le nom : At Abbas.

Nous avons, également, les quelques éclaircissements que le narrateur met à notre disposition à propos des larmes du mouton sacrifié le jour de l'aïd. Ce genre de questionnements et de problématiques ne sont pas posés dans le conte oral, entre le conteur et le public. Nous signalons aussi que ce genre d'introduction est très fréquent dans les écrits de Bélaïd Aït Ali, comme dans le conte *Lyani d lfaqir* (le riche et le pauvre) et *Lêao amcic* (Le chat pèlerin)

Concernant la formule de clôture, le narrateur, dans la version de Bélaïd Aït Ali, achève son récit d'une manière très explicite en disant «*Tamacahut-iw tfuk* » p.139 ; « Et mon histoire fini là » p.158.

II. La nature du contrat : narrateur/ lecteur (auditeur) :

Lors de la narration du conte oral, les pôles de la situation d'énonciation peuvent être distingués : un conteur, une audience, un lieu, un temps bien précis et un énoncé qu'est le conte. Ce sont là les conditions de la performance telles que définies par Paul Zumthor : « [la performance] *l'acte complexe par lequel un message poétique transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataire (s), circonstances (que le texte, par ailleurs, à l'aide de moyens linguistiques, les présente ou pas) se trouvent concrètement confrontés, indiscutables* »⁵. Cependant, le contact entre le narrateur et l'auditeur n'existe pas. Ce dernier se contente d'écouter. Quoique parfois, certaines interférences avec l'auditeur puissent être placées sans qu'il y est, pour autant, un long échange.

Par contre, le narrateur présent dans le récit de Bélaïd Aït Ali fait appel au lecteur au cours de sa narration. Il assure de ce fait la fonction communicative⁶ tout au long du texte en accordant la parole au lecteur, en l'interrogeant, en lui demandant son avis, etc. Parmi les passages illustrant ce contact, nous avons l'extrait suivant :

« *Ulac win izeynen, icebêen, yelhan,* | « (...) rien au monde n'est plus joli, plus

⁵ Zumthor P., *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris, 1983, p.32.

⁶ « Elle consiste à s'adresser au narrataire (ici, c'est le lecteur) pour agir sur lui ou maintenir le contact », Yves Reuter, *L'analyse du Récit*, Dunod, Paris, 1997.p.42.

<i>yesean ûûifa lleali, lêaûun, am lxelq ara têmelev, i deg ara tēcqev_lameena, i deg ara tēcqev deg wul_ elaxaîer allen-ik ur ttemxallafent ara d wul-ik » p. 115</i>	beau, meilleur et d'aspect plus agréable, que l'objet aimé, mais là, aimé d'amour, du fond du cœur ! Car, jamais l'œil ne juge autrement que le cœur. » p.134.
---	---

La présence de déictiques personnels est un indice, parmi d'autres, qui témoigne de la volonté du narrateur d'établir un contact avec le lecteur et d'ancrer son récit dans le réel.

Nous avons également un autre extrait où le narrateur emploie l'indice de personne « n » qui renvoie au pronom personnel : *nekkni* (nous) : un amalgame de *nekk* (je), le narrateur qui raconte, et de *keçç, kemm, kenwi, kunemti* : (tu ou vous) du lecteur qui lit (l'auditeur qui reçoit), comme c'est le cas dans le passage suivant où il est question d'une description du personnage de *Σicuca* :

« <i>Σicuca d tameîût am tilawin. Ma d ûûura-s, ...ad tt-<u>n</u>weûûef asmi ara <u>n</u>issin ul-is,...</i> » p. 115	« Aïchoucha, donc, ma foi, était une femme comme les autres et nous en ferons le portrait quand nous connaissons son cœur... » p.135.
--	--

L'indice de personne « n », implique la présence du lecteur dans le récit. En plus de ce déictique personnel, l'emploi de l'aoriste comme dans: « *Asmi ara nissin* » : « quand nous connaissons », donne l'impression que le narrateur s'adresse à une personne réelle que nous allons rencontrer un jour.

Le narrateur, dans la version de Bélaïd Aït Ali, recourt à plusieurs expressions employées pour appuyer les notes de réalisme dans son récit. Celles-ci instaurent le contact entre l'énonciateur et l'énonciataire, comme dans : « *Ad d-yini bnadem* » ou « *ma yehwayas i bnadem* ». Toutefois, nous ne retrouvons, nullement, ces expressions dans les deux autres versions (orale et transcrite) voire même dans le conte traditionnel de manière générale. Ces expressions dotent les personnages d'un aspect réel. Voici les extraits qui illustrent ce point :

« <i>Di zzwao, argaz akked tmeîût d icriken: ma igerrez fell-asen i sin, aleslaê;</i>	« Les époux sont des associés. Si l'homme et la femme s'accommodent l'un de
--	--

ne\$, ma ulac, wa ad yeqqar ôas n lmal-iw yelha, yekkmel: d win-ik i ixuûen! Ma yehwak, a bnadem, ihi, yettili wanda ara ttu\$alen ad ttemeassan, ad ttemnavaren i sin ad ceffun i leeyub ne\$ îîbayee n wa \$er wa i wakken ad ttemyekkaten yis-sen asmi ara d-mseggrin di teedawt...taedawt? –Aneam! » p. 115

l'autre, c'est tant mieux ; si non chacun dira à l'autre : je n'est rien à me reprocher, c'est toi qui laisses à désirer. Il peut alors arriver qu'ils viennent à s'épier, à s'observer l'un l'autre, à prendre bonnes notes de leurs manquements réciproques pour s'en faire une arme le jour où ils en arriveront à l'inimitié. L'inimitié ?...Parfaitement (...) » p.136.

Nous avons également le passage suivant :

« Yeqqim Sseedi dinna. Ullamma yuras Öebbi mazal ad yeseeddi kra n wussan di leetab, walakin ad d-yini bnadem assen kan i ifuk fell-as llhem » p. 131

« Et Saadi resta chez le Caïd. Il avait encore quelques mauvais jours à passer, mais on pourrait dire que dès lors la misère finie pour lui. » p.150.

Dans le passage ci-dessus, le narrateur justifie la réaction de certains personnages de son récit en leur octroyant le droit de penser ou d'agir. En plus, il recourt une fois de plus au déictique personnel « n » : l'indice de personne. Nous citons cet exemple où le narrateur donne raison à la mère qui s'inquiétait sur ses enfants. Chose naturelle selon le narrateur vu que ces enfants étaient très beaux. Selon lui d'ailleurs, n'importe quelle autre mère leur aurait souhaité le bonheur : « *Fur-s lêeqq ad tweûi fell-asen* » p. 110; « (...) la mourante aurait eu raison de les vouloir heureux » p.130.

Il y a aussi un autre passage où *Favma* se débarrassa de l'or et du diamant tombés pendant qu'elle coiffait sa chevelure : « *Yerna, ma yella nu\$al \$er tidet, \$ur-s lêeqq: nettat s yiman-is tif taouhert, tif tawizet: i wmi id\$a\$en?* » p. 110 « (...) qu'avait elle à faire avec des pierres précieuses, d'or, ou d'autres choses ? Elle avait bien raison : ne valait-elle pas beaucoup mieux qu'une perle ou une pièce d'or ? » p.130

III. Le titre et la trame du récit :

La version	Le titre
Orale (des At Mangellet)	<i>Tamacahut n tfunast igujilen</i> : Le conte de la vache des orphelins
Transcrite (d'Auguste Moulièras)	<i>Sin igujilen d akniwen</i> : Les deux orphelins jumeaux
Récrite (de Bélaïd Aït Ali)	<i>Tafunast igujilen</i> : La vache des orphelins

La version de Bélaïd Aït Ali et la version orale des At Mangellet portent le même intitulé. La seule différence réside dans le fait que dans la seconde version, la catégorie générique du récit est annoncée *Tamacahut* alors que dans la première (version de Bélaïd Aït Ali), elle ne l'est pas.

De plus, le titre de la version orale ainsi que son contenu sont compatibles, contrairement à la version de Moulièras, qui porte le titre *Sin igujilen d akniwen* (les deux orphelins jumeaux) alors que dans le texte, il n'y a aucune mention qui indique que les deux enfants sont des jumeaux. Ce lexème *akniwen* n'a donc, aucun lien avec la trame de l'histoire.

Le titre *Tafunast igujilen* de Bélaïd Aït Ali reflète mieux le contenu de l'histoire. D'ailleurs, le narrateur réserve un passage tout entier à la description de la vache *Yemma Σu*.

Si nous parlons maintenant, en termes de nombres d'unités lexicales, c'est le titre de Bélaïd Aït Ali qui contient le moins d'unités. C'est là une caractéristique des intitulés dans les écrits qui essayent de condenser le plus grand nombre d'informations dans le peu de mots possibles.

IV. L'intrigue dans les trois versions :

1. La situation initiale :

Dans toutes les versions, la situation initiale commence par un manque : les enfants ont perdu leur mère. Toutefois, dans la version de Moulièras, les enfants perdent aussi leur père, quelques temps après la mort de leur mère. C'était lui-même qui allait confier ses enfants à son frère qui lui avait promis qu'il n'allait pas vendre la vache. Quant à la version des At Mangellet et à la version de Bélaïd Aït Ali, comme nous l'avions déjà mentionné, les enfants n'ont perdu que leur mère. Cette dernière avait confié ses enfants à son mari en lui adjurant de ne pas vendre la vache des petits. Par la suite, le père se remaria et la marâtre prend les deux enfants sous sa responsabilité.

Dans cette situation initiale, la perte de la mère et les conséquences qu'elle avait engendrées dans les deux autres versions représentent mieux la réalité sociale vécue en Kabylie, notamment par rapport au lien qui unit les enfants à leur mère et la nature de la relation qui existe entre *Tayambabat* (la marâtre) et *Irbiben* (les beaux enfants). Autrement dit, ces deux versions, notamment celle de Bélaïd Aït Ali, expliquent mieux la situation de conflit perpétuel qui existe entre les orphelins, (de mère, plus précisément), et la marâtre.

2. L'héritage d'une vache :

Dans toutes les versions, les enfants ont une vache qu'ils emmenaient paître tous les jours. Dans la version des At Mangellet et celle de Bélaïd Aït Ali, les orphelins avaient hérité cette vache de leur mère. Quant à la version de Mouliéras, c'est le père qui la leur avait achetée pour pouvoir en tirer le lait qui allait servir de nourriture à ses enfants, à la place du lait de la mère défunte.

Dans la version de Bélaïd Aït Ali, une longue séquence discursive est introduite, là où la mère adressa ses derniers mots et conseils à ses enfants et à son mari. «*Tweûûa-ten: - Kunwi, a mmi, a yelli,.... wwven akken ara zemren i yiman-nsen...*»p. 109; « (...) aussi réunit-elle les siens pour ses dernières recommandations (...) ne seront pas en âge de se suffire eux même » p.129. Le mari lui avait promis de ne jamais vendre la vache qui était la source de nourriture des enfants, et ce jusqu'à ce qu'ils grandissent. Cette séquence n'existe pas dans les deux autres versions. Nous rencontrons aussi plusieurs autres séquences que nous ne retrouvons pas dans les autres versions, ce qui explique la longueur de la version de Bélaïd Aït Ali.

3. La jalousie de la marâtre :

L'état des orphelins et de leur père après l'enterrement de la mère est décrit en détail dans la version de Bélaïd Aït Ali. Le narrateur annonce d'avance l'arrivée de l'épouse qui allait envenimer la vie des orphelins. Cette anticipation sur le déroulement des événements est explicable par le fait que dans la société kabyle, le mari finit toujours, après la mort de sa femme, par se remarier avec une autre qui sera sans aucun doute en désaccord avec les enfants de son mari.

Une autre séquence est présente dans la version de Bélaïd Aït Ali, et qui n'existe pas dans les deux autres : c'est celle où le narrateur s'étaye sur la description du comportement de la marâtre envers les orphelins. Quelques jours après le mariage, la marâtre déclenche sa

mauvaise conduite avec les orphelins. *Σicuca* la marâtre, détestait énormément *Sseedi* et *Favma* (les deux orphelins) pour la simple raison qu'ils étaient les enfants issus du premier lit de son mari. De plus, ces enfants étaient très beaux et toujours en bonne santé, chose qui ne faisait qu'alimenter davantage la jalousie de la marâtre. D'une manière ou d'une autre, la marâtre allait réussir à faire sortir les enfants de la maison en convainquant son mari de les envoyer pour pâturer la vache. *Σicuca* leur offre comme repas, les restes d'un morceau de pain.

Dans toutes les versions, la jalousie de la marâtre est présentée de manière directe et explicite. Pour la version des At Mangellet, le narrateur indique que la marâtre enviait ces orphelins qui étaient en bonne santé et qui grandissaient beaucoup mieux que ses deux filles. Quant à la version de Moulièras, il n'y a pas d'indications explicites relatives à la discrimination de la femme de l'oncle pour qu'elle demande à ses enfants de suivre et de surveiller les orphelins. Mais elle compare toujours ses enfants aux deux orphelins.

Cependant, dans la version de Bélaïd Aït Ali, nous avons une description détaillée de la situation de mépris et de jalousie de la marâtre, qui n'a cessé d'envenimer la vie des enfants. Elle ne leur avait épargné aucune peine au point que s'il s'agissait d'autres enfants, selon le narrateur, ils seraient déjà bien morts. Mais *Sseedi* et *Favma* grandissaient davantage et maintenaient leur bonne santé. Cette jalousie est nourrie par le fait que les deux orphelins, privés de tout, respiraient la santé tandis que ses deux filles étaient maigres bien qu'elles soient dotées de tout ce qu'un enfant pouvait souhaiter.

4. La poursuite des orphelins :

Vu tous les biens dont les enfants ont été privés, la marâtre a commencé à douter de l'existence d'une autre source de nourriture dans le champ, qui approvisionnerait les deux enfants.

Le doute de la marâtre n'est dit explicitement que dans la version de Bélaïd Aït Ali. Toutefois, dans toutes les versions, les orphelins étaient surveillés et suivis par les filles de la marâtre (ou de la femme de l'oncle).

Dans la version de Bélaïd Aït Ali, *Σicuca* décida un jour d'envoyer sa fille *Tæicuct* pour suivre *Favma* et *Sseedi* en lui demandant de faire tout ce qu'ils faisaient. Dans la version des At Mangellet, les orphelins étaient aussi surveillés, mais seulement par la fille aînée *Σica*. Celle-ci, lorsqu'elle venait de voir les deux orphelins entrain de têter la vache, elle accourut vers sa mère pour lui raconter ce qui se passait. Par la suite, la mère envoya *Σica*

pour qu'elle fasse ce que ses deux demi-frères faisaient. Concernant la version de Moulièras, la femme de l'oncle n'avait pas mandaté ses enfants pour poursuivre les orphelins mais pour téter la vache. Quand le garçon prend l'initiative de le faire, la vache prend la fuite. Par la suite, sa sœur vient tenter sa chance mais elle échoua aussi.

Dans les trois versions, la fille de la marâtre (la fille de l'oncle) devient borgne. Au moment où elle voulait imiter les orphelins en tétant la vache, cette dernière lui donna un coup de sabot et l'éborgna. Toutefois, cette scène est décrite avec plus de détails dans la version de Bélaïd Aït Ali. La réaction de la marâtre allait être certainement très agressive. C'est le cas dans les trois versions où la marâtre exigea, suite à cet incident, de vendre la vache.

5. Le sacrifice de la vache :

Dans la version des At Mengellat, la marâtre cria et se mit à jurer que la vache n'allait pas rester à la maison. Aussi, dans la version de Moulièras, la tante insista pour vendre la vache. Au départ, l'oncle ne voulait pas la vendre pour ne pas trahir la promesse qu'il avait faite à son défunt frère. Mais par la suite, il céda à la volonté de sa femme qui l'avait menacé de l'abandonner s'il ne sacrifiait pas la vache. Un cas similaire est présent dans la version de Bélaïd Aït Ali où *Sicuca*, en voyant sa fille borgne, menaça son mari de le quitter s'il ne vendait pas la vache.

Dans la version orale et celle de Bélaïd Aït Ali, la vache n'a pas été vendue aussi facilement que la marâtre l'aurait voulue : Dans la version de Bélaïd Aït Ali, le narrateur relate la stratégie suivie par les orphelins pour empêcher leur père de vendre *Yemma Su*. Cette scène nous l'avons déjà exposée. Cependant, dans l'autre version orale, l'échec de la vente de la vache n'est pas dû au stratagème des orphelins mais à une force devine qui répétait la chanson : « *Tafunast igujilen, ur ttnuzu, ur trehhen* » p.127 ; « Cette vache est bien d'orphelins...Ni à vendre ni à gagner ! » p.146 Nous retrouvons la même chanson dans la version de Bélaïd Aït Ali. Quant à la version de Moulièras, on assiste à l'absence de ce genre d'interventions. Ici, les orphelins ont cédé directement à la volonté de la femme de leur oncle. Cela veut dire que, dans les trois versions, la vache fut sacrifiée aux villageois.

6. Une nouvelle substance pour les orphelins :

Suite à l'abattage de la vache, la réaction des orphelins est la même dans les trois versions. En effet, dans chacune d'entre elles, les enfants partaient au cimetière pour pleurer sur la tombe de leur mère, la séparation de leur vache. Toutefois, Bélaïd Aït Ali décrit cette

scène dans sa version avec plus de précision, de sorte à donner l'impression qu'elle se déroulait dans la réalité. Les enfants s'étaient mis à pleurer lorsque, soudain, ils entendirent l'âme de leur mère qui leur demandait d'amener l'estomac de *Yemma Σu*, une fois que les gens du village l'auraient abattue. Les enfants sont revenus à la maison, plus ou moins soulagés. Ils passèrent toute la nuit auprès de *Yemma Σu*. La même chose est racontée dans la version orale. Quant à la version de Moulièras, les orphelins se mirent à pleurer sur la tombe de leur mère quand une voix leur adressa la parole. Mais dans cette version, la voix ne leur demandait pas de ramener l'estomac de la vache, tel que c'est dit dans les deux autres versions, mais elle leur demandait de s'approcher auprès de sa poitrine, là où ils trouveront deux petits canaux qui allaient pousser sur sa tombe.

Dans ces trois versions, la même nourriture est procurée aux orphelins. Il s'agit de miel et de beurre. La seule différence réside dans le moyen par lequel cette nourriture se donnait aux enfants. Dans la version de Moulièras, c'était les deux canaux que les orphelins avaient trouvés près de la poitrine de leur mère au cimetière, qui leur procurait cette nourriture. Quant aux autres versions, ce n'est qu'après que les deux enfants aient demandé au boucher l'estomac de la vache qu'ils allaient ramener sur la tombe de leur mère (tel que le leur avait demandé la voix entendue au cimetière), que deux pis poussèrent, par la grâce de Dieu, sur la tombe de la mère.

Le miel et le beurre étaient leur seule source de nourriture car dans la version de Bélaïd Aït Ali, *Σicuca* ne leur avait assuré aucune subsistance. Quant à la version orale, les orphelins prenaient le reste du pain que la marâtre leur donnait et se rendaient ensuite au cimetière pour s'approvisionner de miel et de beurre.

Dans les trois versions, cette source de nourriture qui procurait ce beurre et ce miel ne dure pas longtemps pour les orphelins. La marâtre (la femme de l'oncle) s'était doutée, comme toujours, de l'existence d'une source qui alimenterait ses beaux fils vu qu'ils étaient toujours en bonne santé. Elle décida, à nouveau, de mandater sa fille aînée pour les surveiller et lui demanda de les imiter dans tout ce qu'ils faisaient. Une fois de plus, la réaction des enfants de la marâtre (de la femme de l'oncle) est la même dans les trois versions.

7. Les orphelins sont privés de la nouvelle nourriture :

Dans la version de Bélaïd Aït Ali, dès que *Hefellis* avait vu les enfants qui tétaient du miel et du beurre dans les pis, elle tenta de faire pareil mais elle ne recevait en retour que du sang et du pus. *Hefellis* s'empessa de raconter à sa mère ce qui s'était passé. Déchaînée, *Σicuca*,

prend une faucille et coupa les deux pis. Quant aux enfants de la femme de l'oncle, ils n'ont eu, à leur tour, que du sang des deux petits canaux. Ils rejoignirent leur mère pour lui annoncer la nouvelle. La femme, dégoûtée de ses neveux se rend au cimetière, arrache les canaux et dégrada toute la tombe. La même chose arriva à *Σica* dans la version orale qui, après avoir sucé du sang, partait en courant pour raconter à sa mère ce qui lui était arrivé. En arrivant au cimetière, elle trouva les deux pis et rejoint son mari. Dans cette version, ce n'est pas la marâtre qui allait arracher les deux pis mais elle exigea de son mari de le faire. Son époux s'exécuta mais, contrairement aux autres versions de ce conte, les pis n'en seront que plus grands encore et même, mieux qu'avant. Le mari les coupa une seconde fois sans jamais parvenir à empêcher leur renouvellement. Mais dans les deux autres versions les pis ne se renouvelèrent pas.

Nous avons un épisode qui n'existe ni dans la version de Mouliéras, ni dans la version de Bélaïd Aït Ali : c'est là où la marâtre exigea de son mari de repartir au cimetière et de salir la tombe. Au départ, le père refusa de le faire mais il se résigna par la suite et finit par accepter. Une fin tragique l'attendait car il mourut sur la tombe même de sa femme. Cependant, dans les deux autres versions, il n'y a pas eu de telles conséquences.

La poursuite et la punition des orphelins sont racontées dans la version de Mouliéras sous forme d'épisodes. Le premier d'entre eux est l'épisode où la première source de nourriture des orphelins, qui est la vache, avait disparue. Le second concerne l'épisode où les deux canaux poussèrent sur la tombe. Le troisième épisode présente les enfants entrain de manger un plat de couscous et de viande trouvé dans la maison de leur père.

Le premier épisode ainsi que le deuxième sont présents dans les deux autres versions, à quelques différences près pour le second. Pour ce qui est du troisième (celui qui porte sur le plat de couscous trouvé par les enfants dans la maison de leur père), il n'a pas d'existence dans les deux autres versions. Après que la marâtre ait arraché les pis et détruit la tombe de sa *Takna-s* (la coépouse), les enfants découvrent à nouveau, une autre source de subsistance (le plat de couscous), que la femme de l'oncle n'allait pas tarder à découvrir et à détruire.

Dans les trois versions, nous retrouvons une description relative à l'état des deux orphelins après que la marâtre (la femme de l'oncle) les eut privés de tout type de nourriture. Dans le conte de Mouliéras, les enfants mangeaient du son⁷ jusqu'à devenir jeunes. Quant à la

⁷ Résidu de la mouture des céréales.

version orale, les enfants se sont résignés, après la mort de leur père, à endurer et à supporter la cruauté de leur marâtre. Le garçon est devenu le berger du Cheikh du village et sa sœur travaillait comme servante, sous l'autorité de la marâtre. Quant à *Σicuca*, (dans la version de Bélaïd Aït Ali), elle harcela son mari pour qu'il accepte d'envoyer *Sseedi* au travail et de marier *Favma* à la moindre occasion.

Une fois de plus, Bélaïd Aït Ali nomme un autre personnage de son récit : *Lqayed Yusef*. Toutes les actions et tous les événements qui lui sont reliés n'auront pas leurs équivalents dans les deux autres versions du conte pour l'unique raison que ce personnage n'apparaît que dans la version de Bélaïd Aït Ali.

8. Le mariage de l'orpheline :

Dans les trois versions, la fille orpheline est sollicitée au mariage, sauf que le prétendant ainsi que les circonstances de cette demande en mariage diffèrent d'une version à une autre. Dans la version orale, le garçon orphelin qui travail chez le Cheikh du village avait entendu un jour que son maître cherchait une épouse. Il lui proposa alors d'épouser sa sœur en faisant l'éloge de ses qualités exceptionnelles, notamment, sa chevelure magique qui faisait tomber de l'or et de l'argent, etc. Etant séduit par toutes ces qualités, le cheikh accepte de prendre cette fille pour épouse. Quant à la version de Bélaïd Aït Ali, ce sera *Sseedi* qui parlera de sa soeur *Favma*, à la famille du caïd. Il tente de convaincre le caïd en mettant en avant la beauté éblouissante de sa soeur ainsi que sa chevelure qui faisait tomber de l'or et de l'argent à chaque fois qu'elle la coiffait. 'Les mères' de *Σisa* (fils du caïd) étaient à la recherche d'une femme pour leurs fils. Mais le caïd, après avoir été guidé vers *Fadma*, décida d'aller lui-même demander sa main pour son fils. Dans la version de Moulièras, contrairement aux deux autres versions, l'intervention du frère est absente puisque l'homme qui se présenta pour demander l'orpheline en mariage, fera le pas et se présentera sans aucun intermédiaire.

Dans la version de Moulièras, lorsque le bonhomme part demander l'orpheline en mariage, la femme de l'oncle n'hésite pas à lui proposer sa fille borgne à sa place, mais l'étranger refusa et regagna sa maison pour entamer les préparatifs de son mariage.

9. La transformation de l'héroïne dans la version réécrite :

Concernant la version de Bélaïd Aït Ali, le narrateur décrit tous les détails de la rencontre de *Lqayed Yusef* avec *Σicuca*. Le caïd trouve *Σicuca* et ses deux fillettes à la maison, et exprime aussitôt le motif de sa présence, qui est la demande de la main de *Favma*

pour son fils. *Hefiellis* convoqua *Favma*, qui était au champ. Quand elle entra dans la maison, malgré l'état misérable dans lequel elle était, le caïd décèle en elle une beauté exceptionnelle et s'aperçoit, par la même occasion, qu'elle n'était pas traitée de la meilleure des manières par la marâtre et ses filles. Le caïd informe *Σicuca* qu'après une semaine, il allait revenir, accompagné de sa famille pour prendre la mariée. Mais *Σicuca* n'avait pas convoqué son mari car, selon le narrateur, personne n'osait contredire la décision de *Lqayed yusef* qui était le représentant de Dieu. Dans la version orale, l'orphelin envoie un message à sa sœur où il lui demande de se préparer pour son mariage avec l'imam du village.

Le mariage de l'orpheline n'est évoqué que dans la version de Moulièras, de même que la métamorphose de son frère en chevreau. Les événements qui se succèdent dans les trois versions ne se ressemblent pas.

L'oncle des orphelins jumeaux devint mendiant. Un jour, il alla dans le village où se trouvait la nouvelle demeure de l'orpheline pour demander de la charité. Il entra dans sa maison et elle le reconnut. Elle lui offrit une galette dans laquelle était dissimulée une pièce d'or. La femme de l'oncle reconnut le fait de l'orpheline et décida de lui rendre visite avec sa fille.

Nous avons mentionné, précédemment, que le mariage dans les deux versions (version orale et version de Bélaïd Aït Ali), n'a pas été accompli. La marâtre avait établi un stratagème pour que sa fille borgne prenne la place de l'orpheline, sauf que cette stratégie diffère d'une version à une autre. Dans la version de Bélaïd Aït Ali, la veille des noces, *Favma* fut métamorphosée en oiseau par *Σicuca* qui lui avait enfoncé une aiguille dans la tête pendant qu'elle lui coiffait les cheveux. Quant à la version orale, l'orpheline allait se rendre dans sa nouvelle demeure accompagnée par *Σica*. La marâtre leur avait préparé de la nourriture, sauf que la part qui était destinée à l'orpheline était très salée. C'était là une stratégie de la marâtre car cette nourriture allait donner soif à l'orpheline et *Σica* n'allait lui donner de l'eau qu'en échange de son oeil. C'est ce qui a fini par se produire lors de leur voyage vers le village du cheikh. Dans cette séquence, *Σica* avait réussi à avoir les deux yeux de l'orpheline. La marâtre avait donc réussi son complot. Les séquences qui vont suivre (où il est question de l'arrivée de l'orpheline aveugle à la maison du charbonnier et de l'accomplissement de quelques tâches dans le but de reprendre sa vue) n'existent pas dans les autres versions.

Un jour, alors que l'orpheline avait fini par retrouver la vue, elle se déguisa en mendicante et se rendit à la maison du cheikh pour demander de la charité. La fille profita de l'invitation du cheikh pour le dîner et elle se mit à raconter son histoire. Le Imam saisissait ce

qu'elle était entrain de lui raconter. Elle lui demandait de punir *Σica* mais pas de se débarrasser d'elle car dans tous les cas, elle restait toujours sa sœur. Quant au frère de l'orpheline, il fut libéré et tout le monde vécut heureux.

L'état de la fille borgne après son arrivée dans la maison de son mari, n'est décrit que dans la version orale et celle de Bélaïd Aït Ali. Dans cette dernière, une scène décrivait les habitants du village qui attendaient avec impatience, au lendemain du mariage, pour voir la mariée dont la beauté était, sans cesse, proclamée par la famille du caïd, mais ils furent déçus en voyant *Hefiellis*, l'épouse borgne.

Quant à la version de Moulièras, tout semble stationnaire. La femme du cheikh n'avait aucune des qualités exceptionnelles dont le garçon se vantait auprès du cheikh. Du coup, l'orphelin fut puni. Dans l'un des récits, il fut suspendu dans un coin près de la fumée. Dans l'autre, il fut châtié par les femmes du caïd qui l'ont condamné à vivre dans le grenier. Quant à *Hefiellis*, elle allait rester à la maison du caïd pour devenir leur servante et non pas pour fonder un foyer avec *Σisa*.

Cette fois-ci, c'est la version orale et celle de Moulièras qui se ressemblent : l'orpheline est décrite comme étant toujours détestée par sa marâtre (la femme de l'oncle) qui a essayé de s'en débarrasser pour que sa fille prenne sa place. Mais la manière d'y parvenir diffère d'une version à une autre. Toutefois, nous pouvons voir que l'orpheline fut jetée dans un puits dans lequel elle allait donner naissance, par la suite, à deux enfants. Dans la version orale, l'orphelin fut transfiguré en antilope par la fille borgne avec l'aide d'une sorcière.

10. Le sort réservé à l'orpheline :

Le sort réservé à l'orpheline est cité dans toutes les variantes du conte. L'orpheline, dans les deux versions (orale et transcrite) est toujours jetée dans le puits. Elle met au monde deux garçons jumeaux qui seront menacés par un serpent.

Quant à la version de Bélaïd Aït Ali, la fille est toujours sous son apparence d'oiseau. Le caïd visita un jour ses propriétés mais il s'étonna de l'état désastreux de ses champs. Il s'est renseigné auprès de ses fellahs qui lui avaient dévoilé et montré la source du problème : c'était un oiseau qui les séduisait par son chant de détresse. Le caïd lui tend un piège, l'attrapa et l'emmena avec lui.

11. La situation finale et le châtiment de la marâtre (la femme de l'oncle) et sa fille :

Dans la situation finale des récits, la marâtre (la femme de l'oncle) et sa fille borgne ont été démasquées.

Dans la version orale et celle de Moulièras, le frère qui a été transfiguré en animal, aide sa sœur à sortir du puits. Dans la première version, l'antilope tournait tous les jours autour du puits. Mais un jour, le Cheikh s'aperçoit que cette antilope jetait du pain dans le puits. Par la suite, il commença à entendre la voix d'une femme et la reconnut. Quant à la seconde version, le bouc pleure en regardant à l'intérieur du puits. Son maître s'approcha de lui et entendit la voix d'une femme qui lui demanda d'égorger une vache noire et de la faire descendre pour distraire le serpent et pouvoir monter, elle et ses enfants. La solution proposée par la femme pour pouvoir s'enfuir du puits est la même dans la version orale.

Cependant, dans la version de Bélaïd Aït Ali, le problème dans lequel se trouvait *Favma* n'est pas le même dans les deux autres versions. Par conséquent, sa résolution ne sera naturellement pas la même. Quand le Caïd était arrivé dans sa maison, il regroupa sa famille autour de lui pour voir cette belle colombe mais il s'est aperçu, tout à coups, qu'une aiguille était plantée dans sa tête. Il l'enleva et la colombe devint *Favma*. Tout le monde était ébloui par la beauté de la fille à la chevelure dorée dont l'éclat illuminait la pièce. Le narrateur mentionne, à nouveau, qu'il ne comprenait pas la réaction du caïd qui n'était pas subjugué comme le reste de sa famille. *Favma* revoit son frère et le caïd l'autorisa à raconter son histoire et celle de son frère depuis leur plus jeune enfance jusqu'au jour où elle s'est trouvée dans les bras du Caïd.

Dans toutes les versions, la marâtre (la femme de l'oncle) et sa fille borgne sont exposées au châtement. C'est à l'orpheline que revient le choix du châtement

Concernant la version orale, la marâtre a subi les pires condamnations. Un festin est préparé avec la chair de *Σica* et fut envoyé à sa mère qui ne tarda pas à s'en rendre compte après avoir mangé.

Dans le récit de Bélaïd Aït Ali, *Favma* découpa *Hefiellis* en morceaux et l'envoya à sa mère pour qu'elle les mange. La mère était très ravie de recevoir cette offrande mais sa petite fille reconnut l'oeil borgne de *Hefiellis*. Elle apprend cela à sa mère mais *Σicuca* refusa d'entendre ses bêtises. Mais *Taëicuct* n'arrêtait pas d'insister et la mère finit par reconnaître, enfin, que c'était bien la chair de sa fille qu'elle venait de manger. Elle s'est mise à crier telle une folle. Elle ramassa les morceaux de chair de *Hefiellis* et les regarda jusqu'à sa mort.

Quant à la version de Moulièras, l'orphelin est resté toujours sous son apparence de bouc et l'éborgnée fut châtiée tel que le voulut l'orpheline, c'est-à-dire en la découpant en morceaux qui allaient être envoyés à sa mère comme banquet. Cette tante fut enterrée vivante, peu de temps après.

Les trois versions ont toutes une fin heureuse. Toute la famille vécut dans le bonheur.

Il est très intéressant aussi de mentionner que la fin de l'histoire, que Bélaïd Aït Ali avait établie pour son récit diffère de celle qu'il avait envoyée la première fois au Père Degezelle.

Cette fin⁸ par laquelle Bélaïd Aït Ali avait clôturé son histoire a été modifiée suite à la demande du Père Blanc. Ibrahim M., dans son DEA, a repris la conclusion que Bélaïd Ait Ali avait conçue pour son récit. L'auteur ajoute que : « *Cette conclusion n'apparaît pas dans les cahiers de Bélaïd et si nous la reprenons ici dans notre travail c'est pour montrer la portée de Bélaïd pour le récit, et sa manière de traiter ce conte. Il s'éloigne du merveilleux qui attribut les pires châtiments aux mauvais personnages et de féliciter le héros par un mariage ou tous simplement par une belle vie plein de bonheur. Bélaïd Ait Ali a clôturé son récit par cette conclusion qu'il estime plus pédagogique.* »⁹

Afin de résumer l'organisation de l'intrigue dans ces trois versions, nous proposons un tableau dans les annexes.

V. D'une narration linéaire à une narration discontinue :

La narration dans le conte traditionnel se fait d'une manière linéaire. Le narrateur maîtrise parfaitement l'organisation de l'intrigue. Les ruptures commises au cours de la narration sont irréflechies et dues, généralement, à un oubli. Cependant, la narration dans le récit de Bélaïd Aït Ali est d'une autre nature. Le narrateur rompt la narration d'une manière consciente. Il nous explique les différentes situations dans lesquelles il s'écarte de la narration du conte pour expliquer un fait, une réalité, pour impliquer le lecteur dans le récit, ou alors pour enchâsser une autre histoire qui n'a aucun lien avec l'histoire de *Tafunast igujilen*.

Pour illustrer cette narration discontinue dans le récit de Bélaïd Aït Ali, nous avons l'extrait suivant :

“Ma ulac u\$ilif, _imi tamezwarut, win i la d-yettawin tamacahut-agi ur yesin ara ad tt-“yetbee am saru », yerna, waqila, am akken cwiî laeqel-is...yexreb, yesxerwiv kan di lheddra; tis snat, imi, tabee, iv \$ezzif, _ma ulac u\$ilif ihi, ad d-yesse\$li dagi awal \$ef	« Mais excusez-moi, voulez-vous ?...Celui qui raconte cette histoire ne sait pas trop bien la conduire ; son esprit n'est pas très lucide, il s'embrouille dans ses phrases...Mais, la nuit est longue : permettez-lui donc de faire ici une
--	---

⁸ Nous l'avons présentée dans les annexes.

⁹ Ibrahim M., Op. Cit., p.58.

La rupture de la narration dans le passage précédent se fait de manière explicite, au moment où le narrateur affirme que celui qui raconte cette histoire (c'est à dire lui-même) n'a pas une grande connaissance de l'art de la narration « *ur yesin ara ad tt-“yetbee am saru* » : « ne sait pas trop bien la conduire ». En outre, il se justifie en disant que ce conteur avait perdu la faculté de raisonner et ne faisait que bavarder. Il demande, par la suite, la permission aux lecteurs pour rompre la narration du conte sous prétexte que la nuit était longue. Le narrateur avait entamé une autre histoire relative au genre de relations qu'entretient l'homme avec la femme. Cependant, ce type d'interventions n'existe guère dans les deux autres versions et encore moins dans les autres contes de la tradition orale. Le narrateur avait, donc, prévenu ses lecteurs qu'il allait enchâsser une autre histoire dans la première.

A la fin de cette digression, le narrateur annonce une autre fois, que celui qui relate l'histoire de ce conte n'a tout simplement pas l'aptitude de narrer. D'abord, il se demande pour quelle raison ce narrateur, qui est bien lui, avait inclus cette histoire. Ensuite, il anticipe sur les actions du conte pour informer ses lecteurs, d'une manière générale, de l'horrible destin qui attendait les deux orphelins. Voici le passage :

«*Tura, imi neggar iman-nne\$ \$er
tmucuha ur asent-nezmir, imi nesûuqqut awal
mebla lmeena, _ tamezwarut, awi yeéran d
acu n ssebba i \$ef d-nejbed taqsiñ-agi? Ti
snat, awi cfan anda neooa Sseedi d Favma?
_ elaxaîer di sya d asawen ara \$iven
bnadem: si tura ara tebdu fell-asen s tidet d
taganit n yambabat-sen.* » p. 121

« Mais...nous nous laissons entraîner dans des histoires dont nous ne sortirons plus...Assez divagué ! Pourquoi donc en sommes-nous arrivés là, pourquoi ? Et maintenant, où avons-nous laissé Saadi et Fadhma ? Car, c'est maintenant, je crois que leur histoire devient pitoyable, puisqu'ils sont désormais à la merci de leur marâtre » p.140.

Dans l'extrait ci-dessous, le narrateur décrit la scène où les orphelins pleuraient leur séparation de *Yamma Σu*, sur la tombe de leur mère. Il décrivait *Σicuca*, en la comparant à « *Aôumi* ». Dans ce passage, le narrateur n'avait pas abordé d'autres histoires. Il prend la décision de ne pas se laisser emporter par la narration d'autres événements. Les ruptures de la narration qu'il commet sont donc conscientes et volontaires.

« *Ihi, lêasun, ma ur ne\$liv ara, aôumi d Σicuca, (ne\$ d...Σicuca!): d aqbayli ne\$ d agriki, d aêôab ne\$ d acinwa!...Zi\$en-nni i txelqev a Öebbi!...Lêaûun ammar anda di\$en d-nettxelliv albaev n tmucuha niven!... » p. 129*

« Bref, si je ne me trompe, un roumi, c'est Aïchoucha, ou un Aïchouche de l'autre sexe, qu'il soit kabyle, grec, arabe ou chinois ! Mon Dieu que d'êtres divers...Ah ! Mais...ne nous embrouillons pas dans une tout autre histoire... » p.148.

VI. Le narrateur : Entre certitude et incertitude.

Le narrateur du conte traditionnel tient le contrôle de tous ses personnages. Il connaît leurs noms, leurs attributions respectives, leurs actions, ce à quoi ils pensent, ce qui va leur arriver à tout moment dans le récit, au passé ou au futur, etc.

Cependant, dans la version de Bélaïd Aït Ali, le narrateur exprime son incertitude dans plusieurs cas. Il suggère des hypothèses sur les actions ou les pensées des personnages. Par là, le narrateur tente de faire de ses personnages des personnes réelles. Il expose certaines scènes comme si elles s'étaient produites réellement sous ses yeux. Il recourt à quelques verbes, mots ou expressions qui expriment l'incertitude tels « *waqila, eni, ma...*, ». Le narrateur assure la fonction testimoniale¹⁰. Nous proposons comme illustration les passages suivants :

« *Wamma tanyirt-is, tawenza-s n wure\$, tinna attan tban, saεeunt-tt, waqila, ala lmalayekkat* » p. 112

“Son front était empreint de cette marque de bonheur que probablement seuls les anges possèdent. » p.131.

Cependant, dans l'extrait suivant, les personnages sont considérés comme des personnes réelles à qui le bon Dieu aurait dévoilé l'avenir malheureux qui les attendait. Le narrateur fait preuve de certitude puisqu'il apparaît ici comme étant au courant de l'avenir de ses personnages. Cela rajoute une touche de réalisme à la trame de son récit.

¹⁰ Selon Reuter Y. la fonction testimoniale est « *Centrée sur l'attestation, elle manifeste le degré de certitude ou de distance qu'entretient le narrateur vis-à-vis de l'histoire qu'il raconte* » p.42.

« *Σni yessenæet-asen Öebbi lweqt-nni n ddel d lhuo i asen-yura ad sseeddin \$er sdat: di teméi-nsen tameéwarut i bdan êefven ttemêamalen, ttemyerfaden, ttemêunnun wa \$er wa. (...)* » p. 112

« Dieu leur laissaient-il deviner les années de misère qu'ils auraient à vivre ensemble ? Qui sait ? Toujours est-il que, dès leur première enfance, ils se chérèrent et s'assistèrent l'un l'autre ? (...) » p.131.

Voici un autre extrait : “ Asmi ara yim\$uren, -Ma \$ezzif leæmer-nsen- qqimen i lhedra d usmekti n ussan-nni n teméi-nsen » p. 112, « Plus tard devenus grands, ils aimaient à se parler leur enfance » (...) » p.132. Ce passage montre d'emblée que ce que le narrateur racontait était loin d'être un conte comme tous les autres. Car le narrateur du conte traditionnel connaît parfaitement le sort de ses personnages à la fin du conte. Mais là, le narrateur de la version de Bélaïd Aït Ali, projette les personnages de *Sseedi* et de *Favma* dans l'avenir, chose qui est propre aux personnes réelles.

Une dimension psychologique est attribuée à *Yemma Σu* lors de l'élaboration de son portrait (nous allons voir cela dans le chapitre suivant). Le narrateur se demande, à cet effet, si *Yemma Σu* faisait parti de ces êtres qui sont prêts à se sacrifier pour le bonheur de ceux qu'ils aiment : “*Σni tettekki di lxuluq-nni ara yernun ad fken ula d ul-nsen d lêenna nsen i win i wumi xeddmnen lxir* » p. 114. D'un coté, le narrateur dote ce personnage d'un aspect psychologique, qui est un aspect nouveau, méconnu du conte traditionnel. D'un autre coté, il exprime son incertitude et sa méconnaissance de ses personnages.

Il en va de même pour cet extrait : « *Walakin eni ula d lmal itettu iêbiben ?* » p.122 ; « Mais, les bêtes, elles aussi seraient-elles capables d'oublier leurs amis ? » p.140. Quand Fadhma et Saadi guidaient *Yemma Σu* au pâturage, celle-ci leur faisait la tête et refusait de se déplacer d'un coin à l'autre qu'après avoir tout mangé. En décrivant cette scène, le narrateur exprime son doute à propos de la fidélité des bêtes vis-à-vis de leur maître.

Nous exposons maintenant, une scène entière qui traduit l'ancrage du récit de Bélaïd Aït Ali dans le réel. En donnant des explications à propos du nom de *Heftellis*, le narrateur se présente, explicitement, comme étant en dehors de l'histoire. Il ne faisait que reprendre ce que d'autres gens disaient à propos du nom de *Heftellis*. Il emploie l'expression « *llan wid yeqqaren* » (on raconte que) dans le but de relater un fait qui se serait produit dans la réalité

mais qui nous aurait échappé. Il commence, ensuite, à suggérer le déroulement réel du fait. Or, dans le conte, le narrateur ne doit pas suggérer car il est sensé être au courant de tous les événements, passés et à venir, de son conte.

Dans ce passage, le narrateur s'exprime à propos du nom de la fille aînée de la marâtre : *Hefiellis*. Il explique la raison pour laquelle elle fut appelée ainsi, comme si la nomination de ses personnages n'était pas de son ressort. Le narrateur explique qu'« on raconte » que ce nom lui a été attribué par sa petite sœur qui, effrayée en la voyant aveugle, s'écria *Hefiellis* au lieu de « *yewwet-itt bu îellis* ». Voici le passage :

« *Tawi-d Êefiellis tiî-is deg ufus-is, tatteddu-d tettmeooid-d \$er yemma-s. deg aggav-is d\$à di teswiet-nni s axxam, ay yellan wid yeqqaôen : akken dimi tt-twala ultma-s tamecîuht s yiwet n tiî, tekker ad astini i yemma-s : -Way a yemma! Nanna yewwet-itt bu tellis! Yeffe\$-itt leeql, tægegev: -Way a yemma! Nanna êefiellis* » p. 126

« Haftellis, l'Eborgnée, car tel fut dès lors son nom, son œil dans la main, criant et pleurant, prit la fuite et rentra tout droit à la maison. On raconte que sa cadette la vit arriver et que, dans son saisissement, au lieu de crier : Maman ! Maman ! Grande Sœur est aveugle ! Elle hurla : - Maman ! Maman ! Grand Sœur Haftellis » p.146

Dans la même orientation, nous citons un autre extrait avec la même expression « *llan wid yeqqaren* » ou « *qqaren* ». C'est la séquence du châtiment de la marâtre et de sa fille (la femme de l'oncle et sa fille). Dans la version orale et celle de Moulières, leur sort est bien défini par les narrateurs, que se soit pour la marâtre (ou la femme de l'oncle) ou pour sa fille aînée. Toutefois, dans la version de Bélaïd Aït Ali, le narrateur ignore la manière dont *Σicuca* a été punie. Il racontait avec prudence car il n'était pas très sûr et cette incertitude s'exprime, dans ce passage, par l'emploi du mot *Waqila* 'je pense' en parlant de *Σicuca* qui avait ramassé la chair de sa fille. Le narrateur rajoute qu'« on » disait qu'elle les regarda jusqu'à sa mort.

“*Dya, waqila terra-ten yer yiwet n tesnit. Qqaren tejmeε-it akken di teεict, ar tt-tskad akken ar almi temmut!*” p. 139

“Elle remplit un couffin de ce qui restait de viande et d'os. Elle monta le tout à la soupente. On raconte qu'elle resta là longtemps, devant ce panier de chairs horribles, les yeux fixes, et qu'elle mourut. »

Dans la séquence relative au mariage de *Σisa* (Le fils du caïd Yousef) avec *Taëicuct*, *Sseedi* a été puni par les femmes du caïd pour sa trahison. *Lqayed Yusef*, quant à lui, ne fera rien et se contentera de se taire. Le narrateur, dans cette séquence, semble totalement étranger aux événements du récit. Il ne saisissait pas pour quelle raison le caïd n'avait pas réagi pour défendre *Sseedi* ou pour aller voir *Σli At Ėemmu*. Il rajoute que seul le bon Dieu était au courant des pensées du *Lqayed Yusef*. Le narrateur nous relate cette situation comme s'il s'agissait d'une scène réelle.

“ *Yegra-d lqayed. yeëlem s tidet akken tella? D ulabud, walakin ala Rebbi iëelmen, acuyër yessusem. Almi ula d ôwaê ur iôuê yer Σli At Hemmu d “tmîût-is”, ad ten-yezzem, ad ten-yesteqsi yef temsalt. Yessusem kan*” p. 134

« Le Caïd, lui, savait-il le fin mot de l'affaire ? Il faut le penser, mais il ne dit rien, Dieu sait pourquoi. Il n'alla trouver ni Ali ni sa femme, ne leur posa aucune question : il se tut. » p.153.

Le narrateur montre de nouveau qu'il ignore ce à quoi pensait *Lqayed Yusef* dans la séquence où *Favma* avait retrouvé son apparence. Toute la famille du caïd fut éblouie par la beauté de *Favma*, sauf *Lqayed Yusef*. Et là encore, le narrateur s'étonne de la réaction du caïd. Voici le passage :

“*Lqayed yellan yerba titbirt, tu\$al deg yirebbi-s ...d Favma! Lqayed ur yewhim ara aîas am wat wexxam-is, wissen ay\$er. Ma d tilawin-is d eisa, d Ėëfiellis, _lad\$a tagi!_ yedher lêal. Walakin, yella way deg ara wehmen walukan i deg d-tekcim d anekcum \$ef yivarren-is am leibad: imiren kan yecsel wexxam ala s yimezran-nni-ines kan n ddheb i tt-yeûren almi d ivaren.*” p. 137

« O surprise ! L'oiseau qu'il tenait sur ses genoux, en un clin d'œil, se changea en une jeune fille : c'était Fadhma ! Stupeur générale ! Le Caïd ne sembla pas surpris outre mesure...Qui sait pourquoi ? Mais les femmes ! Et Aïssa ! Et Haftellis donc ! c'est qu'il y avait de quoi, et même si Fadhma était entrée par la porte, comme tout le monde, car aussitôt la pièce où elle se trouvait fut comme éclairée la chevelure d'or qui couvrait Fadhma toute entière. » p. 156.

Dans la séquence où la famille du caïd était décrite, le narrateur s'est mis à parler de certains faits propres à la vie réelle, comme la relation qui existe entre les coépouses, qui suscite, généralement, des controverses, des polémiques, etc. Il s'est étonné, à cet effet, de la nature des liens qui règne entre les trois femmes du caïd. Il s'est mis à s'interroger et à douter de l'existence de tels rapports. Pour exprimer son étonnement, le narrateur emploie l'expression : « *Walakin, wissen eni* » :

“<i>Lqayed Yusef \$ur-s tlata takniwin. Walakin, wissen, aeni llant ula d takniwin yettemêamalen, ttem\$avent, ttemqadaôent, ad yini bnadem axir n tyessetmatin.</i>” p. 131	« Le Caïd avait trois femmes. L'affection serait-elle possible entre coépouse ? Le fait est que les trois femmes s'entendaient et s'entraidaient, j'allais dire, mieux encore que des sœurs. » p.151.
---	--

VII. Les imprécations et le réalisme :

Le travail de Bélaïd Aït Ali, dans son récit, consiste à s'écarter de la simple narration du conte merveilleux. Il s'est servi de plusieurs procédés afin de marquer son récit par une touche de réalisme. Outre sa rupture volontaire lors de la narration et son incertitude par rapport aux événements de l'histoire, le narrateur recourt, aussi, aux imprécations qu'il utilise dans des situations solennelles pour faire allusion à la réalité des scènes. Cependant, le narrateur du conte traditionnel les emploie également mais pas à la même manière que narrateur de Bélaïd Aït Ali.

Dans la séquence descriptive où le narrateur avait dressé le portrait de *Fadma*, il emploie l'expression « *êaca wi sellen d lmalayekkat!* » p.110; «sauf le respect que je dois des anges et de ceux qui m'écoutent ! » p.130, au moment où il prononçait le mot « poux » que les petites filles faisaient tomber de leur cheveux contrairement à *Fadma* qui elle, faisait tomber des perles.

Le voici, l'extrait :

« <i>Tullas niven, mi ara mecvent, tekksent-d tilkin -êaca wi sellen d lmalayekkat! - Nettat, segmi ara temcev, \$ellint-d seg uqarru-is d tijuhertin! Mi ara thuzz ne\$ temcev tamzurt-is, ad yaççar</i>	« Quand les petites filles se peignent, elles sèment pellicules et...poux (sauf le respect que je dois aux anges et de ceux qui m'écoutent !) Fadhma, elle, peignant des perles : lorsqu'elle agitait la tête ou
--	---

yiciwi-s d tiêebtin n louher” p. 110

lorsqu’elle se peignait, son giron s’emplissait de perles précieuses. » p.130.

Cette expression ainsi employée par le narrateur, fait allusion à l’aspect réel de cette scène et montre que le narrateur est en contact avec le monde réel.

Dans le passage ci-dessous, le narrateur utilise l’expression « *Ad as-yeəfu Rebbi* » comme si la mère des orphelins n’était pas un personnage de fiction mais bien une personne réelle qui serait décédée. Cet exemple montre mieux la dominance du réalisme dans le récit de Bélaïd Aït Ali.

“*Lêaûun, d Favma, \$ur baba-s d yemma-s, ur ôxiset ara. Deg asmi i d-terna \$ur \$li n At Ėemmu d tmeñut-is, ad as-yeəfu Öebbi! Nutni d lebda fell-asen d lfeôê.*” p. 111

« Bref, Fadhma était chérie de ses parents. Dès sa naissance, quelle source de joie pour eux que cette enfant ! » p. 131.

L’expression de bénédiction, « *Llah ibarek!* » ; « *Dieu merci* » est employée par le narrateur pour décrire *Yemma \$u*. C’est pour montrer d’une part, la grande taille et la bonne santé de *Yemma \$u* et d’autre part, pour éloigner le mauvais œil. Mais pourquoi protéger un personnage irréel du mauvais œil ?

« *Nettat, anect-ila-tt –Llah ibarek!- ama di leeli ama di tuzert. Asmi ara tili teemer, qrib ad tarew s lemhadra kan d laetab i tt-ssekcamen di tewwurt \$er udaynin* » p. 112

« Maman Lolo, Dieu merci, était énorme en hauteur et en grosseur ! Quand elle était près de mettre bas, on la poussait doucement, avec précaution, vers l’étable, car elle n’y entrait qu’avec peine ». p.132.

Après que *\$icuca* ait réussi à mettre sa fille à la place de *Favma* la veille de ses noces, le narrateur se met à supplier Dieu de venir au secours de *\$isa* qui allait passer la nuit avec *Taëicuct*. Cet appel à Dieu traduit l’aspect réel de cette scène.

“*Teddu Lalla Ėëfëllis d tislit deg* |

« Mademoiselle Haftellis partit pour la

<i>umkan n Fadma! Ad yili Öebbi d Σisa!</i> ” p. 133	noce à la place Fadhma. Pauvre Aïssa ! » p. 153.
--	--

Nous retrouvons le même type de prières dans un autre passage, là où les fellahs expliquaient à Lqayed Yusef la raison pour laquelle ses champs étaient devenus aussi désastreux. Voici l'extrait :

<i>« Ur ezigen, ur ggugmen, ad yili Öebbi yid-sen: Yettili wanda tettiweiô tenêqt.Taggara-ya, isebbel yiwen deg-sen iman-is, ioaweb-d lqayed »</i> p. 135	<i>« Ils n'étaient ni sourds ni muets, les pauvres, mais il est parfois bien difficile de s'expliquer. Pour finir, l'un deux prit sur lui de répondre »</i> p.154.
---	--

VIII. L'inclusion de références socio-historiques :

Dans le conte traditionnel, aucun élément ne fait référence à la réalité du narrateur. Toutes les actions se passent dans un lieu et un temps indéterminés. Toutefois, dans la version de Bélaïd Aït Ali, le narrateur inclut des références sociales et historiques. C'est un travail voulu par Bélaïd Aït Ali. Il s'agit, ici, d'un autre procédé qui secoue la narration du conte traditionnel.

Au début du texte, la présence du patronyme At Abbas dans l'incipit mentionné précédemment renvoie au nom d'une tribu. Le narrateur relate l'histoire d'une femme qui se remaria en laissant son petit enfant. La présence de cette référence sociale dans le récit, l'éloigne du côté fictif qui caractérise le conte.

Une référence historique est évoquée lors de la description de la scène où *Fadma* et *Sseedi* emmenaient *Yemma Σu* pâturer. Quand ils étaient arrivés au champ, ils restaient émerveillés devant la beauté de la nature qu'ils venaient de découvrir. Une beauté à laquelle même les anciens marins n'avaient pas trouvé de pareille :

<i>« Akken dimi bedden \$er ye\$éer, afen... afen...ayen ur yufi ula d yiwen deg yibehriyen-nni nat zik i yettôuêun d ssfayen,</i>	<i>« Quelle découverte à leur arrivée dans le vallon ! Les marins du temps passé, qui faisaient le tour du monde en caravelles à la</i>
--	---

*ttnadin lebêur di lqarn n ddunit \$er wayev
anda ara sen-d banen yidurar n ddheb d
lfeña! Afen Sseedi d Favma, akter-nsen.
Zi\$enni, ar llan deg ye\$eer miyya leûnaf n
yefrax yett\$ennin yerkul \$ef tikkelt” p. 122*

recherche de montagnes d’or et d’argent, n’ont jamais rien découvert de pareil ! Il y avait dans le ravineau, au lever du soleil, cent espèces d’oiseaux qui chantaient en chœur et chacun sa chanson. Et non seulement des oiseaux, mais les fleurs, et quelles fleurs merveilleuses ! » p.141.

Dans le passage ci-dessus, le narrateur fait allusion au temps des navigateurs des siècles passés qui exploraient les mers à la recherche des montagnes d’or et d’argent.

Le narrateur cite, dans un autre épisode, quelques références sociales ou plutôt des appartenances sociales que nous ne retrouvons pas dans les contes : il s’agit du kabyle, du grec, de l’arabe et du chinois. Le narrateur exploite un dicton très répandu dans la société kabyle : « *Ad iru win yellan d aôumi* », « ‘même un roumi s’attendrait !’ ». Il prend, ensuite, ses distances par rapport à la narration pour expliquer le lien qu’il établit entre « *Arumi* » et *Σicuca*.

*Sakin...yella, dagi, uqbayli ara yinin ad
iru win yellan d aôumi! _yak akka? Meêsub,
ma nella deg wid ifehmen, meêsub: ar d-
yettru bnadem ya lukan ad yili wul-is d
ad\$a\$! Saêêa! Ihi, isem-agi uôumi, ilaq, ad
yefhem bnadem lmeena-s. Ihi, aôumi d win
ara yilin, _ d lemtel, _ am Σicuca, ur yesei
ara cwîl ula di tmeqqit-nni n ôôuê, di
lemêibba n ôôuê-nni i d-yettak sidi Öebbi i
win iêemmel. Saêêa, Saêêa, Ihi, lêasun, ma
ur ne\$liv ara, aôumi d Σicuca, (ne\$
d...Σicuca!): d aqbayli ne\$ d agriki, d aêôab
ne\$ d acinwa!...Zi\$en-nni i txelqev a
Öebbi!...” p. 128 -129*

“ A ce moment, un kabyle pourrait dire que “même un roumi s’attendrait ! ». C’est bien ce qu’on dit, n’est ce pas ? En somme, si je comprends bien, même un cœur de pierre s’attendrait ? – C’est cela même. Ce mot de « roumi », comprenons-le bien. Un roumi n’est ce pas, c’est celui en qui comme dans Aïchoucha, par exemple ferait totalement défaut cette « petite goûte d’âme » dont nous avons parlé ; qui serait dépourvu de cette tendresse de cœur que Dieu donne à ceux qu’il aime. C’est exactement cela, oui. Bref, si je ne me trompe, un roumi, c’est ...Aïchoucha ou un Achouche de l’autre sexe, qu’il soit kabyle, arabe ou chinois !

Conclusion :

Bélaïd Aït Ali bouleverse la narration du conte traditionnel. Les formules prophylactiques d'entrée et de sortie, qui sont définitives du conte oral, sont supprimées par le narrateur de la version réécrite et remplacées par l'insertion d'un incipit.

Le narrateur a subverti la narration linéaire du conte oral. Par la maîtrise des personnages, par l'attribution de noms aux lieux où se déroulaient les événements, le narrateur a bouleversé la narration du conte traditionnel. Nous assistons, aussi, à un travail d'ancrage du récit dans le réel produisant un écart par rapport au monde merveilleux dans lequel se sont inscrites la version orale et la version transcrite. L'inclusion des références socio-historiques, l'emploi des imprécations et des déprécations, la rupture de la narration et l'insertion de digressions voulus par le narrateur sont autant de critères que nous ne retrouvons pas dans le conte mais qui sont spécifiques de la nouvelle. Dans le chapitre suivant, nous étudierons le personnage et l'espace sur le plan descriptif.

Cinquième chapitre

Le descriptif et le réalisme dans le récit de
Bélaïd Aït Ali.

Introduction :

Dans ce chapitre, nous allons traiter de l'aspect descriptif dans la version réécrite, en la confrontant avec la version orale et transcrite. Nous avons réparti le chapitre en trois sous-titres : le premier traite du personnage, entre conte et nouvelle, dans lequel nous avons soulevé deux points : la nomination des personnages et l'attribution d'une dimension psychologique. Le deuxième est relatif à l'espace et aux différentes techniques de sa mise en valeur dans la version de Bélaïd Aït Ali. Le troisième dresse les différentes scènes exposées dans le récit de Bélaïd Aït Ali et l'effet du réel qu'elles produisent sur le texte.

I. Le personnage : Conte et nouvelle :

1. De l'anonymat à la pluri dénomination :

Dans le récit traditionnel (le conte pour notre cas), l'individu n'a pas d'existence propre. Les personnages, dans ces récits, ne sont pas dotés de noms, sauf quelques rares exceptions. Paradoxalement, nous retrouvons une dénomination des personnages, qu'ils soient principaux ou secondaires, dans les écrits de Bélaïd Aït Ali (ici, le récit *Tafunast igujilen*). L'auteur les dote même d'une dimension psychologique. La présence de noms (prénoms, patronymes, toponymes, etc.) dans les écrits de Bélaïd Aït Ali n'est pas un fait du hasard. Il relève d'un travail voulu par l'auteur ; ce qui permet d'ancrer le texte dans le réel. Cette technique est fortement présente dans les nouveaux genres tels le roman et la nouvelle.

Nous présentons, ci dessous, un tableau qui englobe tous les noms figurant dans les trois versions.

Version orale	Version transcrite de Moulièras	Version écrite de Bélaïd Aït Ali
<i>Σica</i> (fille aînée de la marâtre)	<i>Σmimi</i> (fille aînée de la marâtre)	<i>Tæicuct</i> (La fille aînée de <i>Σica</i>)
<i>Ësen d Lêusin</i> (Les enfants de l'orpheline)	<i>Hsen d Lhusin</i> (Les enfants de l'orpheline)	<i>Sseedi d Favma</i> (Les deux orphelins)
<i>Nanna Ca</i> (Deuxième nom de <i>Σica</i>)		<i>Yemma Σu</i> (La vache des orphelins)
		<i>Σicuca</i> (La marâtre)
		<i>Σli At Ëemmu</i> (Le père des orphelins)
		<i>Ëefellis</i> (deuxième nom <i>Tæicuct</i>)
		<i>Lqayed Yusef</i> (Le caïd)
		<i>Σisa</i>

Après avoir dénombré tous les noms des personnages dans chaque version, nous pouvons constater que :

- La version orale compte quatre noms.
- La version transcrite compte trois noms
- La version réécrite compte neuf noms.

L'absence de noms est un fait courant dans le conte traditionnel. Lorsqu'il existe, le nom est, généralement, attribué au héros ou à quelques personnages principaux. C'est ce que nous retrouvons dans la version de Moulièras et celle recueillie dans la région de At Mangellet où il est possible de retrouver le nom de la fille borgnesse et ceux des deux enfants jumeaux de l'orpheline.

Dans la version de Moulièras, la fille de l'oncle est désignée par *Σmimi*. C'est une appellation qui, à notre connaissance, n'est pas répondue dans le conte traditionnel. Cela pourrait être une simple invention de l'informateur car rappelons que Moulièras avait collecté ses contes auprès d'un homme. D'ailleurs, la trame du récit est tout à fait différente de celle de la version orale et de Bélaïd Aït Ali.

Quant à la version orale, la fille de la marâtre est appelée *Σica*. Il s'agit là d'un prototype très usité dans le conte traditionnel comme symbole d'agressivité et de méchanceté. Ce personnage est aussi désigné par un second nom qui est celui de Nana Ca. Elle fut appelée ainsi par sa petite sœur lorsqu'elle avait reconnu son œil dans l'offrande

envoyée par l'orpheline : « (...) *tettent ar almi twala teqcict-nni tiî n weltma-s tenna-as* : « *Annay a yemma tagi d tiî n nanna Ca* ! ».

Les deux enfants jumeaux de l'orpheline sont aussi dénommés par *Hsen* et *Lhêusin* qui représentent les noms des deux enfants jumeaux d'Ali Ibn Taleb et de Fadhma Zehra (fille du prophète). Cette appellation est très courante dans le conte traditionnel, d'ailleurs, nous la retrouvons dans les deux autres versions, orale et transcrite. Mis à part ces quelques prénoms qui existent dans les deux versions, les autres personnages sont només par des désignateurs périphrastiques¹ comme : *Tameîût n Semm-nsen*, *yiwen d bab n wayla*, etc.

Cependant, Bélaïd Aït Ali, dans sa version réécrite, nomme tous ses personnages. Il lui arrive même d'attribuer des noms à des personnages qui n'assument qu'une fonction secondaire dans le récit. C'est ce qui fait la spécificité de ses écrits. C'est une manière d'ancrer le récit dans le réel, d'une part, notamment en puisant les patronymes du terroir : *Sseedi*, *Favma*, *Yusef*, *Σisa*, etc. qui nous renvoient à la vie réelle. A propos de ce point, Yves Reuter affirme que le nom « 'donne vie' au personnage, comme dans la vie réelle, il fonde son identité. Par là même, il contribue à produire un effet de réel ».² D'autre part, Bélaïd Aït Ali nomme ses personnages afin de les distinguer, de différencier leurs rôles, de clarifier le récit et d'éliminer toute confusion et complication possibles. Par exemple, pour éviter la répétition des appellations « les deux orphelins », « les deux frères », « les enfants », « les pauvres orphelins »,...l'auteur les désigne, tout simplement, par leurs noms respectifs : *Sseedi* et *Favma*. Par rapport à ce point, Bélaïd Aït Ali avait signalé dans son récit *Tafunast igujilen*, sa motivation quant à l'usage de ces différentes appellations : « *D isem kan ara d-imel bnadem mi ara d-ttwabder di tmacahut* : Σicuca » p.115 ; « Contentons-nous de dire son nom puis qu'on a besoin dans cette histoire : Aïchoucha » p. 134.

Les noms de *Sseedi* et *Favma* sont usités pour désigner les deux orphelins. Bélaïd a été profondément marqué par sa première épouse Fadhma At Ssaâdi. Cela est perceptible dans l'usage régulier des deux appellations de *Favma* et de *Sseedi* pour la nomination de ses principaux personnages, dans tous ses contes ; que ce soit dans le récit de *Bu yedmimen*, de *tafunast igujilen*, de *aeqqa yessawalen*, et de *awa\$zeniwi* (Le conte à l'aubépine, la vache des orphelins, le grain magique, l'ogre). Le choix des noms de *Sseedi* et de *Favma* n'est donc pas

¹ « Composés de groupes nominaux plus au moins étendus. » Reuter, Y. Op. Cit. P.67.

² Reuter Y. Op. Cit., P. 64.

arbitraire. Cela montre, par ailleurs, que l'usage de ces patronymes dans ses écrits renvoie à la vie réelle, ce qui constitue l'une des caractéristiques de la nouvelle.

Bélaïd Aït Ali nomme également la vache des orphelins. Il la désigne par le nom de *Yemma Σu*. Il explique qu'au vivant de leur mère, les deux enfants l'appelaient ainsi car elle leur procurait du lait. Le mot 'Σu' relève du langage enfantin, et signifie le « lait » :

« <i>Yevher lêal: d ayefki-nni i asen-d tettak i deg sbabben lxiô gar-asen; d ayefki-nni, di\$en, ay d ssebba ula deg yisem i as-gan.</i> » p. 114	« La chose était évidente : son lait était le lien de leur amitié, ce lait qui lui avait valu de leur part ce nom de Maman Lolo » p.133
---	--

Σli At Hemmu est un autre nom qui est attesté dans le terroir kabyle. C'est le nom donné au père des orphelins. Ce patronyme reflète mieux l'ancrage des personnages dans la réalité car ce nom fait aussi référence au nom de famille du personnage, tel qu'il est fréquent dans la société kabyle. Exemple : Bélaïd Aït Ali « At Σli » ou bien « Lhoucine At Hammou », celui-ci est un vieux, pratiquement aveugle, qui existait dans l'entourage de l'auteur. Il est apparu par la suite sous le pseudonyme de *Jeddi*.

Le Caïd du village va jouer un rôle très important dans le récit de Bélaïd Aït Ali. Il est désigné par le nom de *Lqayed Yusef*. Quant à *Σisa*, c'est le nom attribué au fils du Caïd. Bien qu'il soit le personnage qui figure le moins dans le conte, il a reçu quand même une désignation.

Σicuca est le nom de la marâtre. Ce personnage s'inscrit beaucoup plus dans le mythe archaïque de l'ogresse. Dans les deux autres versions, la marâtre (ou la femme de l'oncle) n'est pas nommée. *Σicuca* fut appelée une fois, par dérision, par *Ccuca*: « *D ûûwab. Ulac, a gma tameîût ara yeççaôen d ûûwab am Ccuca* » p. 128 ; « Rien ne vaut une femme pour l'éducation des enfants. Elle seule sait ce qu'il leur faut. » p.140.

Tæicuct est la fille de la marâtre. Son nom est un diminutif de *Σicuca*. Le narrateur pense qu'elle est tout à fait comme sa mère d'où ce nom qu'il lui avait donné.

Heftellis, c'est *Tæicuct*, la fille de *Σicuca*. Elle fut appelée ainsi tout au long du récit, après être devenue borgnesse. Le narrateur avait expliqué dans son récit d'où venait le nom de

Heftellis. Le narrateur assure ici la fonction explicative³. Ce nom lui a été attribué au moment où elle fut tabassée par *Yemma* *Σu* d'un coup de sabot dans son œil. Elle était revenue à la maison en pleurant et quand sa petite sœur l'avait aperçue, elle se précipita vers sa mère, effrayée et elle s'écria *Heftellis* au lieu de dire : « *yewwet-itt bu tellis* ».

« *Tawi-d Ēefiellis tî-is deg ufus-is, tettetdu-d tettmeooid-d \$er yemma-s. deg aggav-is d\$ā di teswiet-nni s axxam, ay yellan wid yeqqaôen : akken dimi tt-twala ultma-s tamecîuht s yiwet n tî, tekker ad astini i yemma-s: -Way a yemma! Nanna yewwet-itt bu tellis! Yeffe\$-itt leeqel, tæggeev:-Way a yemma! Nanna êefiellis!* » p. 126

« Haftellis, l'Eborgnée, car tel fut dès lors son nom, son œil dans la main, criant et pleurant, prit la fuite et rentra tout droit à la maison. On raconte que sa cadette la vit arriver et que, dans son saisissement, au lieu de crier : Maman ! Maman ! Grande Sœur est aveugle ! Elle hurla : - Maman ! Maman ! Grand Sœur Haftellis » p.146

Du point de vue des données quantitatives, nous notons l'absence de noms pour les personnages des deux versions, orale et transcrite (ou alors la majorité écrasante n'est pas nommée). C'est un fait qui relève de la poétique du conte. La nomination de tous les personnages, même les moins figurants, dans la version de Bélaïd Aït Ali, est une caractéristique de la nouvelle. Le nom du personnage, dans le récit de Bélaïd Aït Ali, n'est qu'un élément parmi d'autres qui montre que le texte *Tafunast igujilen* porte des caractéristiques d'une nouvelle.

2. Attribution de qualités et de dimensions psychologiques:

La qualification des personnages dans le conte traditionnel est minime, voir même très pauvre. La dimension psychologique est, quant à elle, très réservée ou encore inaccessible. Le type de description qui marque le conte traditionnel est une description dite indicielle. Quant à la version de Bélaïd Aït Ali, le narrateur fait connaître ses personnages aux lecteurs en les dotant de qualités et d'une teinte psychologique très remarquable. Ce trait relève des caractéristiques du genre romanesque.

³ Elle agit selon Reuter Y. en « *Interrompant le cours de l'histoire, celle-ci consiste à donner au narrataire les informations jugées nécessaires pour comprendre ce qui va se passer.* » p. 43.

L'un des exemples qui illustre le mieux le travail de Bélaïd Aït Ali, est le portrait dressé de *Yemma Su* : la vache. Ce portrait constitue l'une des particularités de ce récit. Le narrateur décrit la vache des orphelins en allant jusqu'à la personnifier. Dans les écrits de Bélaïd Aït Ali, c'est la description dite discursive qui domine.

Cette description très détaillée et réservée pour la vache, est d'une grande importance. Bien que le narrateur recourt aux descriptions longues qui suspendent les actions mais elles apparaissent, en réalité, comme si elles contribuaient au déroulement des actions. Cette séquence met en évidence, d'un côté, la place que *Yemma Su* occupe au sein de la famille et la nature de la relation qu'elle entretient avec Saadi et *Favma*, d'un autre côté, elle justifie l'état dans lequel se sont retrouvés les orphelins par la suite, après sa mort.

Le narrateur entame cette séquence par la phrase non verbale: « *Yemma Su, nettat, d tafunast* » ; « Maman Lolo, c'était la vache » p.132. Le narrateur nous décrit d'abord le portrait physique de « *Yemma Su* ». Il passe, ensuite, à la description de son portrait moral dans lequel il prend la liberté de s'étaler sur la relation que la vache entretient avec les deux orphelins.

Lors de sa description physique, le narrateur passe du général au particulier. En effet, il commence par décrire la grande taille de *Yemma Su* en employant des locutions subjectives très répandues dans le réalisme de l'auteur. Nous avons déjà mentionné ce point dans le chapitre précédant, lorsque nous avons parlé des expressions de bénédiction employées par le narrateur pour montrer la grande taille de la vache, mais aussi, pour la protéger du mauvais oeil: « *Nettat, anect-ila-tt -Llah ibarek!- ama di leeli ama di tuzert.* » p. 113 ; « Maman Lolo, Dieu merci, était énorme en hauteur et en grosseur ! » p. 132. Par la suite, il cite un détail relatif à sa couleur qui est toute blanche avec deux petites taches noires sur la croupe et sur le front:

« <i>D tamellalt, tamellalt irkul, êaca snat n tdukam ufus n tebrek i fell-as, yiwet \$ef weerur, d tazagt-is...</i> » p. 113	“ Elle était blanche, toute blanche, avec deux tâches noires, une sur la croupe et l'autre entre les cornes, sur le front » p.132.
--	---

Par la suite, il commence à décrire de ses deux pis, très grands et toujours pleins de lait :

« <i>Tin, aîas, i ssi ara yenjem bnadem ara tt-ya\$ s tiî deg wakken hrawet, tcuf, teççuô,</i>	« Quand à sa mamelle, on aurait dit qu'elle voulait attirer le mauvais œil,
---	--

<i>teclex-as ivarren-is, tesaéay-itt di tikli. Ama turew, ama aqrib ad tarew, ama tessuûuv, ama teqqûô, nettat tuéga-s yiwet: iffan-is daymen bezzgen, daymen yewoed deg-sen uyefki.</i> ” p. 113	tellement elle était large et rebondie : la bonne bête était obligée d’écarter les pattes en marchant et elle était toute alourdie. On pouvait la traire n’importe quand, qu’elle eût veau ou non. »p. 132.
---	---

Le narrateur passe au delà du portrait physique de la vache pour lui octroyer un aspect psychologique. D’abord, il lui accorde la faculté de penser, qui est spécifique à l’être humain. Cependant, il ne lui attribue pas la capacité de communiquer avec les autres personnages. Ce qui peut être faisable dans un conte. *Yemma Σu* se met, alors, à réfléchir sur ce qu’elle allait dire à son maître s’il décidait, un jour, de la sacrifier.

<i>« Tabee, limer d ara yekker ad tt-yesenz, tili netta tin ara ihedôen, d ûûwab ad-as-tini : Ur \$ur-k ara lêeqq ad iyi-tesenzev, ad iyi-tessuf\$ev deg uxxam! D ayen telliv i lli\$ deg-s: belêara kan keçç tetneslev di t\$er\$ert, nekk cettile\$ deg udaynin! »</i> p. 113	<i>« Eût-il voulu s’en défaire, elle aurait pu lui objecter avec raison : Tu as bien tort de me vendre : je suis autant que toi de la maison : tu habites la chambre et moi, l’étable ! »</i> p.132.
---	--

Voici un autre extrait dans lequel le narrateur fait parler la vache. Pourtant *Yemma Σu*, comme nous l’avons mentionné, n’établit pas d’échanges verbaux avec les autres personnages du récit. Il s’agit, ici, d’un monologue intérieur à travers lequel le narrateur extériorise ses pensées. En outre, Bélaïd Aït Ali lui attribue des qualités humaines telles les compréhensions, la générosité, l’intelligence et la reconnaissance des êtres :

<i>« Lêaûun, tin i ssi ara tt-iêemmel bnadem, d lefhama tefhem d tmusni i tettisin at wexxam »</i> p. 113	<i>“Sa douceur et sa familiarité avec tous la rendaient plus précieuse encore »</i> p. 132
---	--

Dans le passage suivant, le narrateur donne raison à *Yemma Σu* d’être en colère, notamment lorsque *Sseedi* et *Favma* l’empêchaient de rejoindre son veau.

<i>« Tidet i Öebbi! Tikwal sserfuyen-tt,</i>	<i>« Ma foi, ils l’agaçaient bien de temps</i>
--	--

*ssufu\$en-tt di lee\$gel-is, lad\$ mi ara tili
nettatt s yiman-is tesa mmi-s ne\$ yelli-s
mezéiyen i la tt-yettraoun deg ugrur.
Walakin, ur asen-tettaâf ara tuêsift. Mi
tædda akka teswiet cwîl ôuhen-d \$ur-s selfen-
as, ad tæuz aqerru-is, ad tesneznaz: Ahaw
kan! Ruêet: semmêe\$-awen! » p. 113*

en temps, surtout si son veau l'attendait. Elle ne gardait pas, pour autant, rancune et, une minute après, les petits retournaient la caresser : Meu ! Faisait-elle alors en remuant sa grosse tête, allez, allez c'est fini : je vous pardonne ! » p.133.

Parfois, *Yemma* Σu faisait la tête à *Sseedi* et à *Favma*. Ces derniers essayaient par tous les moyens de la guider aux pâturages mais sans aucun résultat. Elle s'entêtait et refusait de quitter les lieux qu'après avoir mangé toute l'herbe. Le narrateur, dans sa description, arrive à lui attribuer un caractère humain tel la dérision, qu'elle éprouve pour les deux orphelins.

*« Nutni, ad eyun tezzin-as di sin; ad
eyun tteggiven, ad eyun tteggiren deg-s s
yifassen, s tuyat-nsen, s waerur: yemma eu,
la tetthuzzu kan aqerru-is, tetteffé, am tin ara
sen-d-yinin: deggret ne\$ qqimet! Teêêem fell-
i ma mbawle\$ s yagi awer d-tettawim seba
usebein am kunwi! Alamma fukke\$! » p. 122*

« (...) et eux, se fatiguaient à tourner autour d'elle en criant, à la pousser des mains, à s'arc-bouter contre elle, de leurs quatre petites épaules : Maman Lolo remuait la tête tout en mâchonnant, comme pour dire : Allez-y, poussez toujours ! Je ne bougerai pas d'ici avant d'avoir mangé toute cette herbe, seriez-vous soixante dix-sept contre moi ! » p.p.140-141.

La bonté et la tendresse sont deux qualités qui marquent l'être humain. Le narrateur les cède, ici, à la vache des orphelins. Afin de décrire la nature des liens qui unit cette vache aux orphelins, il s'interroge sur l'existence de ces qualités chez les bêtes :

*« Ma d tafunast, ula d nettatt, eni tettekki di lxuluq-nni ara yernun ad fken ula d ul-nsen d
lêanna-nsen i win i wumi xedmen lxir. » p. 114. « La vache était sans doute de ces êtres qui
donnent toute leur affection à ceux à qui ils font du bien » p. 133.*

Ce genre de questionnement n'est pas présent dans les deux autres versions. De plus, le narrateur renvoie sans cesse aux locutions proverbiales qui sont fréquentes dans son quotidien, à l'instar de: « *Tagella d lemleê* », habituellement employée entre les êtres

humains. Mais là, le narrateur l'utilise pour montrer la relation qui unit les enfants et *Yemma Su* :

« *Yerna, akken yeb\$u yili, lemêibba n Sseedi d Favma \$er yemma Su ur tettwakkas ara, imi d akka di tgella d lemleê. Yevher lêal: d ayefki-nni i asen-d tettak i deg sbabben lxiô gar-asen; d ayefki-nni, di\$en ay d ssebba ula deg yisem i as-gan.* » p. 144

« Quoi qu'il pût arriver, l'amitié de Saadi et de Fadhma pour Maman Lolo ne pouvait disparaître puisqu'un contrat avait été passé entre eux. La chose était évidente : son lait était le lien de leur amitié, ce lait qui lui avait valu de leur part ce nom de Maman Lolo. » p.133.

Quant aux deux personnages principaux du récit, *Fadma* et *Sseedi*, le narrateur entame sa description par un appel à Dieu, en employant ces qualificatifs: « *A yaênin, a ya Krim, awin i ten-ixelqen* » p.110 ; « Bonté divine ! Comme ils étaient mignons ! » p. 130 pour exprimer la beauté exceptionnelle des deux enfants, comme dans l'expression : « *Yefka-asen Sidi ur icuê* » p.110.

Comme dans le conte traditionnel, Bélaïd Aït Ali dresse un portrait physique bien détaillé pour *Favma*, en la comparant à *Sseedi*. Dans sa description, le narrateur avait fait appel à plusieurs procédés comme les images, les parallélismes, les successions d'adjectifs, etc. Par exemple : « *Am wallen-nni-ines tizemraqin...tizegzawin, tizegzawin am waman n temda i deg ara yezwir leêcic* » p. 112 ; « Ses yeux bleus le firent pour elle ; ses yeux si bleus, qui faisaient penser à un étang dans lequel se reflète l'herbe verte » p.131. La répétition de l'adjectif « *tizemraqin* » vise à appuyer la beauté de ses yeux. Il enchaîne, ensuite, avec une comparaison où il assimile la couleur de ses yeux à celle de l'eau d'un étang plein d'herbe verte. Concernant les images, nous retrouvons, également, une métaphore relative à l'éclat de Favma dans la maison de ses parents « *Mi ara teerri Favma i tenyirt-is yettfeooio akk uxxam* » p.110 ; « Quand elle enlevait son foulard, l'éclat de sa chevelure illuminait toute la maison. » p.130. Bélaïd Aït Ali recourt également aux constructions de phrases rimées, par exemple : « *Tezwe\$, temlel: idammen \$ef udfel!* » p 110; « (...) même joues vermeilles, -du sang sur la neige ! » p.130

Dans sa description de Saadi et de *Favma*, le narrateur intègre des commentaires relatifs à la place de la fille et du garçon dans la société kabyle. Quelques commentaires lèvent le

voile sur certaines traditions et comportements dans la société kabyle. Nous allons revenir, sur ce point, dans le chapitre suivant.

Un autre détail est mis en exergue par le narrateur. Il concerne la nature des relations qui existent entre les deux orphelins. Contrairement aux autres petits enfants qui sont jaloux l'un de l'autre, les deux orphelins s'aimaient et chacun d'entre eux éprouvait une certaine tendresse envers l'autre. L'aspect psychologique de ces deux enfants est bien apparent dans cet extrait :

« *Imi yeb\$sa Sidi Öebbi ad xelfen wiyiv di mkullec, nutni ttemyemcaêen d amyemceê am yemcac-nni imecîûuêanen. Σni yessenæet-asen Öebbi lweqt-nni n ddel d lhuo i asen-yura ad sæeddin \$er sdat* » p. 112

« Dieu leur laissaient-il deviner les années de misère qu'ils auraient à vivre ensemble ? Qui sait ? Toujours est-il que, dès leur première enfance, ils se chérissent et s'assistèrent l'un l'autre ? (...) » p.131.

Ce qui caractérise les personnages du récit de Bélaïd Aït Ali concerne les portraits très détaillés qui leur sont dressés. Le narrateur leur réserve, parfois, de longues séquences. Cependant, le narrateur prend ses distances par rapport à *Σicuca* qui est pourtant un personnage principal dans le récit. Le narrateur s'est contenté de dire qu'elle était une femme comme les autres en ajoutant que son portrait sera plus détaillé le jour où « nous » connaîtrons son âme : « *Σicuca d tameîût am tilawin. Ma d ûûura-s, ...ad tt-nweûûef asmi ara nissin ul-is,...* » p. 116; « Ma foi, une femme comme tant d'autres, ni meilleure ni pire que les autres filles de notre mère Eve. Contentons-nous de dire son nom puis qu'on en a besoin dans cette histoire : Aichoucha. » p.134.

L'emploi du « nous », dans ce passage, n'est pas imprévu mais il reflète à nouveau l'enracinement du récit dans le réel. Nous aborderons la question de l'embranchement du récit dans le prochain chapitre.

Hefiellis est un autre personnage principal mis en scène dans ce récit. Le narrateur ne s'attarde pas longtemps sur sa description mais s'étale plutôt sur la scène où elle devient borgne.

Le narrateur a évoqué les trois femmes de *Lqayed Yusef*, en insistant sur la nature de la relation qui les unissaient. Ces femmes sont décrites telles de vraies sœurs qui s'aimaient et se respectaient, etc.

« *Lqayed Yusef \$ur-s tlata takniwin. Walakin, wissen, aeni llant ula d takniwin yettemêamalen, ttem\$avent, ttemqadaôent, ad yini bna dem axir n tyessetmatin.* » p. 131.

« Le Caïd avait trois femmes. L'affection serait-elle possible entre coépouse ? Le fait est que les trois femmes s'entendaient et s'entraidaient, j'allais dire, mieux encore que des sœurs. » p.151.

Eisa le fils de *Lqayed Yusef* est décrit quant à lui, comme étant un enfant chanceux qui est aimé et gâté de ses trois mères. Il était jeune quand Saadi est venu dans sa famille.

Lqayed Yusef, est doté d'une ampleur psychologique très apparente lorsque le narrateur le qualifie de messenger de Dieu dont les décisions étaient irréfutables.

« *Ama d eicuca, ama ula d \$li s yiman-is, ur yezmir êedd deg-sen ad ibeddel lec\$al \$ef akken ten-yefra lqayed Yusef, elaxaîer lqayed-nni s yiman-is, d Öebbi i t-yumôen...* » p. 132

« Aichoucha et son mari l'eussent-ils voulu, ils n'auraient rien pu changer aux décisions du Caïd Youssef, commandé lui-même par Dieu en cette affaire... » p.152

Lqayed Yusef apparaît comment étant le personnage le plus ancré dans le réel. Le narrateur signale, à plusieurs reprises, son incapacité à déchiffrer ce à quoi *Lqayed Yusef* pensait. Il est le seul personnage dans le récit dont le narrateur ne parvient pas à justifier les réactions inattendues.

Passage 01 :

“ Yegra-d lqayed. Yeelem s tidet akken tella? D ulabudd; walakin, ala Öebbi i ielmen acu\$er yessusem. Almi ula d ôôwaê ur iôuê \$er \$li At Êemmu d “tmeîîut-is”, ad ten-yezzem, ad ten-yesteqsi \$ef temsalt. Yessusem kan.” p.134

« Le Caïd, lui, savait-il le fin mot de l'affaire ? Il faut le penser, mais il ne dit rien, Dieu sait pourquoi. Il n'alla trouver ni Ali ni sa femme, ne leur posa aucune question : il se tut. » p.153

Passage 02 :

“Lqayed yellan yerba titbirt, tu\$al deg

“O surprise! L'oiseau qu'il tenait sur ses

yirebbi-s ...d Favma!” p. 137

“Lqayed ur yewhim ara añas am wat
wexxam-is, wissen ay\$er.” p.137

genoux, en un clin d’oeil, se changea en une
jeune fille: c’était Fadhma! Stupeur
générale ! Le Caïd ne sembla pas surpris
outre mesure...Qui sait pourquoi ? (...) »
p.156.

II. Espace et technique cinématographique⁴ :

L’espace dans le conte traditionnel est indéterminé et ne relève pas de la réalité. Si nous parlons d’un village, « *Deg yiwet n taddart* » ou d’un pays, « *Deg yiwet n tmurt* », nous ne savons jamais de quel village ou pays s’agit-il. Il y a deux types d’espaces qui se manifestent dans le conte kabyle : un espace réservé aux êtres humains, c’est le « monde humain » et un autre pour les ogres, ogresses, les fées ... c’est le « monde féerique ». Le premier est délimité à partir des alentours du village, quant au second, il occupe tout l’espace qui se trouve loin du village, derrière les montagnes, dans les champs, les rivières, etc.

Les espaces évoqués dans la version de Moulièras ne sont pas décrits. La situation initiale débute par : « *Deg yiwet n taddart* », « Dans un village ». Puis, le reste des espaces sont là où se déroulent et se compliquent les actions du conte : La maison de l’oncle, le pâturage, le cimetière, la maison du père des orphelins et la maison de l’étranger (le mari de l’orpheline) situés dans un autre village. La résolution et la situation finale se déroulent dans la maison de l’époux de l’orpheline.

Quant à la version orale, l’espace n’est pas mentionné explicitement dans la situation initiale. Mais il peut être déduit : c’est la maison des orphelins. Voici un extrait :

« *Yella yiwen wass, sin n watmaten aqcic d teqcict d igujilen, temmut yemmat-sen, babat-sen iεawed zwao, yewwi-d yiwet n tmeñut d tawεεrant, tekreh-iten msakit, yambabat-sen-agi ula d nettat tesaε snat n yessi-s* ».

Nous allons citer le reste des espaces selon la succession des événements et leurs complications. Ces actions se déroulent dans le pâturage, le marché, la maison, le cimetière, le village voisin (où travaille l’orphelin), la rue entre les deux villages, la maison du cheikh du

⁴ Rachid Titouche dans son mémoire de magistère parle de la technique de l’œil de la caméra, il précise que cette technique a été relevée par Zohra Riahi chez les écrivains tunisiens (p. 160). Titouche emploie également la notion de la technique du gros plan, dans son étude sur le récit *Lwali n wedrar* (p. 178)

village, la maison du charbonnier. Dans cette version, la résolution et la situation finale ont eu lieu dans la maison du cheikh, l'époux de l'orpheline.

A propos de la description des espaces cités dans ces deux versions, il est possible de constater qu'elle y est très pauvre, voire même inexistante. Les espaces sont seulement cités, sans aucune précision. Par exemple, dans la version orale: « *Ad fyen seg uxxam seg ûbeê ar alma d lmeûbeê, ad ksen tafunast nsen di lexla.* », il n'y a aucune caractérisation de la maison des orphelins ni aucune description des champs dans lesquels ils emmenaient leur vache pâturer.

Nous avons également l'exemple du marché : « *Akken kan yewwev ssuq, imsewqen akk zzin-d fell-as ad tt-sawmen cwî kan akka ieeddi-d fîir* ».

Dans la version de Mouliéras, nous proposons les exemples suivants : « *Armi d tameddit ruêen igujilen s axxam nsen* », « *yusa-d \$er taddart-nni ideg tella yelli-s n gma-s.* », « *Ruêen \$er tmeqbert ar ttrun.* », etc. Aucun de ces lieux : la maison de l'oncle, le village du Cheikh, le cimetière, etc., n'a été décrit.

Cependant, Bélaïd Aït Ali avait mis en relief les espaces de son récit. Chaque lieu est doté d'un sens. L'auteur utilise une technique cinématographique pour donner plus de détails et de précision à l'espace. C'est ainsi qu'il les fait vivre en leur octroyant un aspect réel. Yves Reuter affirme que les espaces « *peuvent ancrer le récit dans le réel, produire l'impression qu'ils reflètent le hors texte. Ce sera le cas lorsque le texte recèle des indications précises correspondant à notre univers, soutenues si possible par des descriptions détaillées et des éléments typiques (...)* »⁵

Dans l'incipit, le narrateur ne s'est pas contenté de décrire le lieu mais a fait usage d'un toponyme, At Abbas, qui est le nom d'une tribu qui existe dans le réalisme de l'auteur. Citer le nom d'un lieu est loin d'être courant dans le conte kabyle.

L'espace évoqué dans la situation initiale est la maison des orphelins. Le narrateur met l'accent, notamment, sur le chagrin, le vide et la tristesse qui règnent sur la maison de *Σli At Ėemmu*

⁵ Reuter Yves, Op. Cit., p. 34.

« *Asmi d-yufa leêzen-nni yak i tezzin deg uxxam d xellu yexla s tmeîut-is yeoan ala amkan-is, yevher lêal a ara d yettxiyyaqas ma ur êninet ara tasa* » p. 115

« Bien qu'assez peu sensible, Ali fut fort ennuyé quand il constata la tristesse et le vide de sa maison sans sa femme. » p.133.

La succession et la complication des événements du récit se déroulent dans plusieurs lieux dépeints par Bélaïd Aït Ali d'une manière à leur donner une dimension réelle.

Dans le récit de Bélaïd Aït Ali, le narrateur met en lumière la valeur du champ pour les deux orphelins. C'est un lieu de refuge, qui les éloigne de la maison de la marâtre. Les deux orphelins étaient très contents de se retrouver avec *Yemma Σu* au champ, loin de *Σicuca* :

« *Ufan-tt i yiman-nsen weêêed-sen ass kamel, yerna di lexla, _wi ten-yifen?* » p.122

“(…) ils l’avaient pour eux tout seuls, et dans les champs! Qui aurait pu être plus heureux qu’eux » p. 140.

En arrivant au pâturage, le narrateur décrit la nature sans occulter le moindre détail. Voici un extrait :

« *Zi\$enni, ar llan deg ye\$ээр miyya leûnaf n yefrax yett\$ennin yerkul \$ef tikkelt, yerna yett\$ennin mkul yiwen s ûut-is, mkul yiwen s ta\$uct d-yettawi, yerna icennun yakk akken ma llan i yîij mi ara d-yecôeq! Ad ternuv limmer ala ifrax kan, i tijeooigin! Tijeooigin i izaden!* » p.122-123.

« Il y avait, dans le ravineau, au lever du soleil, cent espèces d'oiseaux qui chantaient en chœur et chacun sa chanson. Et non seulement des oiseaux, mais des fleurs, et quelles fleurs merveilleuses ! » p.141.

Le narrateur a, non seulement, décrit la beauté des pâturages à l'aide de ses propres mots mais s'est mis aussi à imiter le langage enfantin de *Favma* lorsqu'elle s'était étonnée de ce qu'elle voyait, et de *Sseedi* lorsqu'il se prenait pour un homme. Cette technique à laquelle Bélaïd Aït Ali fait appel, et qui consiste à agrandir une image et à en donner tous les détails en laissant le soin de la description aux personnages, donne un aspect réel à ce lieu. Voici un autre extrait :

« *A nna\$ a Öebbi (Öeppi) ezizen! A nna\$ a dadda, iyya ad twaliv! D tizezzawin! D tiwa\$in! d tisebêanin! I tadi! I tadi! Ur tt-ssine\$ ara Öebbi (Öeppi)!...*

Walakin, Sseedi, netta, ur d-yelhi ara d turart n llufanat. Nette d argaz ! yettekka kan \$er ttekkazt-is yebded \$er uqarru n yemma eu. Ma d tidet, ihi, iôuh am akken yerfa cwîl : -Öuê ad têtewsev \$ef yiman-im! A d tadi i d tayessawt nkess-d tifunasin! Immer ad d-iôuê wussen ad yett yemma eu?...wa tt-ifatten?...lleê lleh! Iêun Öebbi yeééa-d Öebbi irdazen!... » p.123

“- Oh! Mon Dieu ! Criait Faffa, viens voir, Saadi ! Des bleues, des jaunes, des blanches ! Et celle-là ! Ze ne les connais même pas ! Ah ! Mon Dieu ...

Mais Saadi, lui, ne voulait s’amuser comme un bébé : il était un homme ! Il se tenait près de Maman Lolo, appuyé sur son bâton, Il alla même jusqu’à montrer de l’indignation : - Va te promener, va, Faffa ! C’est comme ça qu’on garde les vaches ? Et si le çacal venait manzer Maman Lolo ? Qui c’est qui la défendrait, hein ? Ah ! heureusement qu’il y a des hommes ! » p.141

Dans ce passage, le narrateur ne s’est pas contenté de nommer l’orpheline par *Favma*, mais utilise, aussi, un diminutif affectueux : « *Fafa* ». En imitant le langage des enfants, le narrateur déforme quelques morphèmes en les substituant par des phonèmes plus faciles à prononcer.

Exemple :

D tizezzawin au lieu de *tizegzawin*.

D tiwa\$in! au lieu de *d tiwrayin*.

D tisebêanin au lieu de *d ticebêanin*.

I tadi! au lieu de *I tagi!*

“*Iêun Öebbi yeééa-d Öebbi irdazen!...*”, *yezza-d* à la place de *yeooa-d*, et *irdazen* à la place de *irgazen*.

Le narrateur utilise même la variation sexuelle : dans « *Rebbi* » prononcé par Saadi avec un « B » et « *Reppi* » prononcé par *Favma* avec un « P ».

Dans la société kabyle traditionnelle, le *Ssuq* est d’une grande importance. C’est l’espace, par excellence, de l’homme. La femme n’a guère le droit de s’y rendre. Dans ce récit, Bélaïd Aït Ali reste fidèle à ce point. Quand il mentionne que *Σicuca* avait suivi son mari au marché, il ajoute qu’elle était entrée en cachette, sans que *Σli At Hemmu* ne le sache. De plus, elle s’était déguisée et s’était cachée entre les branches des arbres.

« *Sseedi d Favma heggan iman-nsen \$ef tejôa am tikkelt tamezwarut. Walakin deg yiwet n tejôa nniven tama-tsen, tamcumt n eicuca teffer iman-is ula d nettat. Yevêu-d sakin, nutni ur tt-ttwalin, taedawt n Öebbi, ur ten-id-wala.* » p. 127-128

« Saadi et Fadhma étaient déjà prêts dans leur arbre. Mais, non loin de là, dans un autre arbre, Aïchoucha se dissimulait elle aussi. Ils ne pouvaient se voir les uns les autres. » p. 147.

Le cimetière est un autre espace qui est signalé dans ce récit. Cependant, il n'a pas été décrit comme un lieu proprement dit car il n'est introduit qu'au moment où la description avait porté sur une scène qui s'était produite dans cet espace. Le jour de l'abattage de *Yemma Σu*, les enfants partirent au cimetière pour pleurer près de la tombe de leur mère car ils ne pouvaient pas laisser libre cours à leurs sentiments à la maison, devant *Σicuca*. Le choix de ce refuge, *Timeqbert*, est le même dans les trois versions. Il s'agit d'un choix logique qui justifie et engage le déroulement des actions prochaines.

"*Assen, ad ttrun deg uxxam ulamek...allen-nsen ççurent, qqebôen seg yimeñawen ttarran \$er daxel, lfeqea tehlek-iten.*

Kkren Sseedi d Favma am wid ara iôuêen ad d-zedmen, wwven \$er tmeqbeôt, \$lin \$ef uéekka n yemma-tsen. Sakin... » p. 128

« Et comment pleurer à la maison, devant tout le monde ? Ils ravalèrent leurs larmes : ils étouffaient, malades de chagrin. Ils prirent prétexte pour sortir d'aller ramasser du bois et coururent au cimetière se jeter sur la tombe de leur mère, et puis... » p.148.

A propos des champs de *Lqayed Yusef*, le narrateur glisse deux longues séquences descriptive et discursive dans lesquelles il met en avant l'état désastreux de ces champs. Le narrateur n'avait pas introduit cette description pour le plaisir de le faire ou pour ralentir la narration de l'histoire. En effet, cette description est d'une grande nécessité car elle permet d'introduire l'étape de la résolution. C'est d'ailleurs le motif qui poussera le caïd à dévoiler *Hefellis*.

Le caïd visita un jour ses propriétés mais il s'étonna de l'état désastreux dans lequel se trouvaient ses champs. Il se renseigna auprès de ses fellahs qui lui avaient montré la source

du problème. C'était en fait un oiseau qui les avait séduit par son chant de détresse. Le caïd lui tend un piège, l'attrapa et l'amena avec lui dans sa maison.

«*Yiwwas deg ussan n Öebbi, yessefqed lqayed \$er tferkiwin-is. Yaf, a zi\$nni ar stehzan deg-sent ifellaên-is: ddunnit yak teççuô d l\$aba: time\$rusin yuli-tent umada\$; imdunen huden; ticekkratin...di tlemmast n tebêirt; lêaûun, yu\$al-d s yen iûevêa s yiman-is...*» p.134

« Un beau jour, le Caïd alla faire un tour dans ses champs Il trouva son bien en fort mauvais état : les ouvriers avaient singulièrement négligé leur travail ! Qu'on en juge : de la broussaille partout, les jeunes figuiers étouffés sous les ronces, les bassins démolis ; des chênes sauvages poussaient dans le potager ! Le Caïd rentra chez lui fort dépité » p.153.

III. La scène et le réel:

Aux côtés des descriptions réservées aux personnages et aux espaces, Bélaïd Aït Ali décrit également plusieurs scènes. Toutefois, la densité du réalisme que Bélaïd Aït Ali veut assigner à son récit diffère d'une scène à une autre. En effet d'ailleurs, il a alterné entre deux modes : le mode du montrer en employant des scènes⁶, et le mode de narrer, représenté par les sommaires⁷. Cependant, il a inséré beaucoup de scènes, ce qui produit des effets de réel dans son texte.

L'une de ces scènes présente le moment où la vache fut emmenée aux pâturages par *Σli At Ėemmu* et sa femme. Le narrateur décrit, ensuite, la manière dont elle fut accueillie par Saadi et *Favma* dès son arrivée à la maison. Le narrateur met à nu les pensées de la vache qui disait par exemple à ses maîtres : « *aqli dagi!... \$ur-wat ad iyi-teooem !* » p.113 (Je suis là, vous ne m'oubliez pas ! » P.132. Ou lorsqu'elle annonçait leur retour, en rentrant à la maison : « *Mu u u uh! Llit-a\$en tawwurt: aqla\$ nusa-d!* » p. 113 ; « Meu eu eu ! Ouvrez nous ! Nous voilà revenus ! » P.132. Le narrateur décrit, par la suite, les petits enfants qui dégringolaient

⁶ Yves Reuter dans *L'analyse du récit*, explique le concept de scène: « Dans le monde du montrer, les scènes occupent une place importante. Il s'agit de passages textuels qui se caractérisent par une visualisation forte, accompagnée notamment des paroles des personnages et d'une abondance de détails. » p.40.

⁷ Quant aux sommaires, il les considère : « plutôt des représentatifs du mode du raconter, il présentent en effet une nette tendance au résumé et se caractérisent par une visualisation moindre. » p.40

entre les jambes de *Yemma Σu*, qui les léchait et les poussait avec sa tête pour qu'elle puisse entrer dans l'étable.

« *Mi d tameddit, sakin, nehren-d u\$alen-d s axxam, d nettat di\$en ara d-yinin di beôôa n useqqif: Mu u u uh! Llit-a\$-n tawwurt: aqla\$ nusa-d! Sakin, ad tt-id-mmagren Sseedi d Favma: yemma Σu! Attat tusa-d yemma Σu! Leeslama-m a yemma Σu! Sakin ad grirben gar ivarren-is ;nettad ad tettêadar kan fell-asen: ad ten tesîixxir s leeql, s uqaru-is ad ten-temceh, iwakken kan ad as-anfen ad tekcem s adaynin. Tidet i Öebbi! Tikwal sserfuyen-tt, ssufu\$en-tt di leeql-is, lad\$a mi ara tili nettat s yiman-is tesa mmi-s ne\$ yelli-s meééiyen i la tt-yettraoun deg ugrur(...)* » p.113

“Le soir, quand on rentrait à la maison, c’était elle qui appelait : Meu eu eu ! Ouvrez-nous ! Nous voilà revenus ! Aussitôt, Saadi et Fadhma d’accourir : -C’est Maman Lolo ! Sois la bienvenue, Maman Lolo ! La voilà... Et ils se bouscullaient entre ses pattes; mais, elle les léchait et les écartait doucement du museau pour gagner l’étable. Ma fois ils l’agaçaient bien de temps en temps, surtout si son veau l’attendait. (...)» p.p. 132-133.

Le narrateur raconte ces actions comme si elles s’étaient réellement produites devant ses yeux. C’est ce qu’il voulait exprimer lorsqu’il disait. « *Tidet i Öebbi! Tikwal sserfuyen-tt* ». Dans cette scène, le narrateur met l’accent sur la relation qui unit les deux enfants et *Yemma Σu*. Cette description assure, d’un côté, une fonction narrative car elle justifie les actions qui sont à venir (à savoir l’état des orphelins après que la vache soit sacrifiée), d’un autre côté, elle assure une fonction mimétique puisqu’elle donne l’illusion que ces actions se sont réellement produites

Dans l’extrait ci-dessous, le narrateur expose une scène qui porte sur la psychologie et l’état de *Σli At Hemmu*, notamment, après la mort de sa femme. Par la suite, le narrateur passe du particulier (*Σli At Ėemmu*) pour généraliser ses propos sur tous les hommes. Dans ce passage où *Σli At Hemmu* envisager de se remarier, le narrateur lui accorde la parole sous forme de monologue, qui est la meilleure façon par laquelle se manifeste la dimension psychologique que Bélaïd Aït Ali attribue à ce personnage. Cette décision ainsi prise par le personnage, est contestée par le narrateur sur un ton d’ironie car le père agissait, selon lui, par égoïsme. Car ce n’est qu’une fois qu’il avait oublié la mort de sa femme qu’il avait

commencé à s'inquiéter de ses enfants alors qu'il devait prendre soin d'eux dès le jour de l'enterrement de leur mère. C'est avec le mariage du père que le narrateur va justifier l'ordre des séquences, notamment, avec l'arrivée d'une marâtre.

« *D sswab, d laûel i yettxemmim. D lêeqq i yenna. D ccerî: ula deg ul-is weêd-s, ar d arraw-is i wumi yewqem a\$bel. Walakin, d ccerî di\$en, d ccerî, anect yetbet yîij d îij, ur yewqim a\$bel-nni i warraw-is al armi yufrar fell-as leêzen , al armi i tyekcem wazal deg yixf n tissegnit n tatut, ar almi yebda itettu i d-yemmekti...* » p.115

« C'est bien. Ce sont pensées et paroles raisonnables. Au fond dans son cœur, ses enfants lui causaient un grand souci. mais bien sûr, ce souci ne lui était venu que peu à peu et une fois le chagrin apaisé, pour ainsi dire oublié...et le cher souvenir ?...effacé.» p. 134

Comme dans la première scène, nous retrouvons la présence des deux fonctions narrative et mimétique.

Dans une autre scène (là où *Fadma* a cassé une jarre), le narrateur avait exposé le comportement, la mentalité et la stratégie de la marâtre vis-à-vis des orphelins. Quelques jours après le mariage de *Σicuca*, elle avait commencé à se conduire d'une manière très incorrecte avec les orphelins. A ce propos, le narrateur décrit la manière dont la marâtre s'acharnait contre *Favma* et *Sseedi*, même pour les moindres torts que commettaient les petits enfants. Il explique, ensuite, comment devait être la conduite de la marâtre envers eux dans le cas où elle leur voulait réellement du bien. Pour cela, le narrateur illustre son point de vue à l'aide d'un exemple : si *Fadma* cassait une jarre, *Σicuca* ne devait pas la blâmer et la plaindre à son père, comme elle le faisait toujours, bien au contraire. Il fallait qu'elle laisse passer cet incident comme s'il ne s'était nullement produit. Et enfin, le narrateur clôture cette séquence par un regret. Il affirme que cette réaction ne peut être attendue que de la part de la vraie mère.

« *Ma d-ay yella, d lemtel, tetturar Faffa, tesse\$li tabuqalt teréa-tt, tekker teicuct terr-itt gar wallen n urgaz-is d adrar : -D ccerî a Fafa ma d llufan!... ar d yir taqcict !...ar d-a\$-yemnee Öebbi!...yagi tebda!...* »

« Si par exemple, Faffa en jouant cassait un pot, l'Aïchoucha en faisait un drame à son mari : - Faffa n'est tout de même plus un bébé, voyons ! disait-elle...Dieu nous préserve d'avoir des enfants comme ça !...Elle commence de bonne heure.

Wamma, _imi ara d-nu\$al \$er teqsî n tasa_ lukan d yemma-s n tæbbuî akkenni, tili i as-tenna kan terrez tbuqalt!, yif-itt Öebbi!, ad tt-yig Öebbi d asfel fell-ane\$ ncalleh! Argaz ad yefœê, acemma ur yelli. Walakin,...lukan,...» p.117

Dans son affection pour son enfant, il faut y revenir, sa vraie mère aurait-elle tenu ce langage ? Un pot cassé ? Ce n'est rien : Cela vaut mieux que de perdre Dieu...Le mari aurait été content ; pas d'histoire...Mais, si...» p. 136

Σicuca déteste énormément *Sseedi* et *Favma* pour la simple raison qu'ils étaient les enfants de la première épouse de son mari. De plus, ces enfants étaient très beaux et toujours en bonne santé, chose qui alimentait davantage sa jalousie. Cette haine allait apparaître de manière très explicite dans les différents épisodes qui vont se succéder.

Le narrateur accorde une grande importance au premier jour où les enfants avaient emmené leur vache aux pâturages. Il ne se contente pas seulement de décrire la beauté du pâturage, tel qu'il est évoqué précédemment, mais se met à décrire aussi les comportements de *Saadi* et de *Favma* qui ressemblaient à ceux des vrais bergers. Le narrateur décrivait aussi l'attitude de *Yemma Σu* envers les orphelins ainsi que les différents dialogues établis entre eux. Le narrateur décrivait ce jour là comme si cette scène se déroulait réellement, sous ses yeux. Les enfants étaient très ravis, mais en même temps, ils étaient étonnés d'avoir une si belle vache sous leur responsabilité à eux seuls et pour toute la journée :

« Ass-nni amezwaru, win ara imeyzen, akken dimi ara ifut ukin-d, ad asen-d-icebbi Öebbi am turart.

Yu\$ lhal, lad\$a, Yemma □u, tin kan i d wi d-u\$alen tekksen lxiq deg wasmi temmut yemmat-sen. Imi rnan ufan-tt i yiman-nsen weêd-sen ass kamel, yerna di lexla, _wi ten-yifen? d\$a netta, deg akken...mec\$ulit aîas, caxen s tfunast i asen-yettunefken \$er tyessawt, i nutni weêd-sen! Lêan-d kan d win ara yifen wayev: la ttemyezwiriyen kan anwa ara tt-inehôen, anwa ara s-yinin: uh! A rbeê!

« Ce premier jour, à tout prendre, quand ils se rendirent compte de ce qui leur arrivait, fut pour eux une vraie partie de plaisir.

Maman Lolo était leur seule joie depuis la mort de leur mère, et voici qu'aujourd'hui ils l'avaient pour eux tout seuls, et dans les champs ! Qui aurait pu être plus heureux qu'eux ? Tout à cette idée que la vache leur était confiée exclusivement, ils ne s'occupèrent pas d'autre chose. C'était à qui le ferait avancer, à qui lui crierait : - Hue ! La bonne bête ! Hue ! Fillette !... » p.140

Le narrateur avait décrit aussi, de manière détaillée, la scène où la fille de la marâtre fut éborgnée par *Yemma Su*, et ce dans le but de donner l'air qu'il s'agissait d'une scène bien réelle. Cette scène assume donc, une fonction mimétique.

Le narrateur rapporte avec beaucoup de précision la scène où *Heftellis* essayait de têter *Yemma Su* qui a fini par lui donner un coup de sabot et l'éborgna. C'est ce qui lui a valu d'ailleurs le nom de *Heftellis* qui lui a été donné suite à la réaction excessive de *Sicuca* en voyant sa fille *Tæicuct* devenue borgne. Cependant, nous pouvons noter l'intervention du narrateur dans cette séquence, au moment où il revient sur la description de la vache pour justifier son acte puisque *Yemma Su* est, selon lui, vieille et devient parfois folle et ne sait plus alors ce qu'elle fait.

« (...) *yiwet n teswiēt kan akka, almi tbedd \$ef yivaren imezwura, tewwet-d \$er deffir s yineggura, yawi-d Öebbi tiyita di ûûwab \$er tî tayeffer n...Ëëfiellis, (elaxaîer d\$a di ssyen akin i u\$alen ttsemmen-as akka).*

Tawi-d Ëëfiellis tî-is deg ufus-is, tetteddu-d tettmeoid-d \$er yemma-s. deg aggav-is d\$a di teswiēt-nni s axxam, ay yellan wid yeqqaôen : akken dimi tt-twala weltma-s tamecûht s yiwet n tî, tekker ad as-tini i yemma-s: -Way a yemma! Nanna yewwet-itt bu tellis!

Yeffe\$-itt leeqel, tæeggev: -Way a yemma! Nanna □ëfiellis! Tabæ d ayen ur newwi ur nris.

Ad yeêku bnadem taqôîêt n Sicuca mi as-tu\$al yelli-s ...d êëfiellis, ulamek. Di syen ad terr urfan-is \$ef Sseedi d ultma-as mi d-usan tameddit, gar cwî d waîas, baba-tsen iwala maççi d nitni i tt-ixedmen. Da\$ netta

« (...) Toujours est-il qu'elle se mit à ruer des quatre fers et le coup porta en plein dans l'œil droit de...Haftellis ! Heftellis, l'Eborgnée, car tel fut dès lors son nom, son œil dans la main, criant et pleurant, prit la fuite et rentra tout droit à la maison.

On raconte que sa cadette la vit arriver et que, dans son saisissement, au lieu de crier : Maman ! Maman ! Grande Sœur est aveugle ! Elle hurla : -Maman ! Maman ! Grande Sœur Haftellis ! D'ailleurs, peu importe. Impossible de traduire la rage d'Aïchoucha quand elle vit sa fille dans cet état. Et comment se venger de Saadi et de Fadhma ? Le père verrait bien sans doute qu'ils n'y étaient pour rien. Aussi tout retomba-t-il sur la vache. » p.146.

La vente de *Yemma Σu* était une autre scène où le narrateur avait pris le soin de la rapprocher autant que possible du réel. Dans la version de Moulièras, la vache a été vendue sans aucune complication ni aucun obstacle. Dans la version orale, par contre, une voix divine est intervenue pour empêcher le père de vendre la vache mais la marâtre proposa d'en faire sacrifice au village.

Cependant, le narrateur dans la version de Bélaïd Aït Ali met en scène les personnages des deux orphelins qu'il décrit au moment où ils se cachaient près du marché de bétail, sur un arbre où ils chantaient : « *Tafunast igujile e e n ! Ur tettnuzu, ur tôehhe e e n !* » p.127. Les commerçants qui étaient venus voir la vache ont fini par s'enfuir après avoir entendu cette voix mystérieuse qui interdisait l'achat de la vache. *Σli At Hemmu* partait au marché et revenait à la maison, accompagné de *Yemma Σu* sans pouvoir la vendre. *Σicuca* se met à suivre son mari au marché et répéta à son tour la chanson qui bénit *Yemma Σu*: « *A\$ ad trebêev!!!* » p. 128. Mais tout le monde avait fini par prendre la fuite car nul ne saisissait ce qui se passait avec cette vache vu qu'une voix interdisait sa vente alors qu'une autre, la bénissait.

Cependant, la cruauté de *Σicuca* l'emporta puisqu'elle exigea de *Σli At Hemmu* de sacrifier la vache pour le village. Le narrateur donne raison à la marâtre, sur un ton ironique. Il finit, d'ailleurs, par lui attribuer un second nom *Ccuca*, vu qu'elle faisait semblant de s'intéresser aux nécessiteux.

“*Kkren ass-nni i deg ara tt-awin \$er lbiε, zwaren babat-sen \$er ssuq. Ulin \$ef yiwet n tejôa di ôêêba-nni i deg zôan ad tt-yeqqen i lbiε. Uroan dinna, \$ummen yak iman-nsen s tsevwa (...) D ûûwab. Ulac, a gma tamêñut ara yeççaôen d ûûwab am Ccuca. Imi yetbes tuff\$sa ad ssuf\$sen tin yessedre\$len Ėeffellis, acimi, meqqar, ur tt-yetteddiq ara \$ef laxêôt-is? Yebru-d d\$sa imiren i yemma Σu, yawi-tt i lamin n taddart, yefka-as-tt.*” p. 126 – 127- 128.

“Au jour dit, ils devancèrent leur père au marché et grimperent en cachette dans l'arbre où ils savaient qu'on attacherait la vache pour la vendre: ils se couvrirent de feuillage et attendirent. (...) Parfaitement raisonnable ! Vraiment, pas de femme plus sensée que Choucha ! On avait décidé de se débarrasser de l'éborgneuse, autant donc la donner gratis et s'attirer ainsi les faveurs du Ciel, n'est ce pas ? » p.p.146- 147- 148

La rencontre de *Lqayed Yusef* a été décrite par le narrateur de sorte à lui attribuer un aspect réel. En arrivant à la maison de *Σli At Hemmu*, *Lqayed Yusef* explique à *Σicuca* le motif de sa venue. Dans cette scène, le narrateur accorde beaucoup d'importance à la description de l'état dans lequel se trouvait *Favma* et à la réaction du *Lqayed Yusef* en la voyant ainsi.

« *xas acebbub-is yeççuô d leêcic, xas aqadum-is fell-as limara n yiîij, xas tidmarin-is n tleméit eeryan di tqenduôt timcerregt, xas ivarren-is êafi, ifassen-is ttraêen d le\$baô... Wissen acimi, lêaoa tamezwarut ixemmem lqayed Yusef mi wwtent wallen-is di Favma d tagi: D acu d-yewwin tamexluqt am tagi \$er dagi?*

Teenu-t-id Favma, tessuden-it deg uqerru, tædda \$er tekwat-is, teqqim. Ma d lqayed, ur yeb\$î ara ad as-yehver, elaxaîer maççi d yiwet tili ara s-yini. Lemmer anda i tt-yettcekkir ur as-yehwi, ad asment yes-s Ccuca d yessi-s ...yenna-as deg wul-is: Mi as-tt-in-wwi\$ i mmi, ad eyu ttwali\$-tt, heddre\$-as... » p. 132

« (...) les cheveux pleins de foin, le visage tout hâlé par le soleil, vêtue d'une robe toute déchirée qui la couvrait à peine, les pieds nus, les mains souillées de fumier (...) Au premier coup d'œil, il se dit : Qu'est ce qui a bien pu amener ici une fille pareille ?

Fadhma s'avança vers lui, lui baisa la tête et alla s'asseoir dans son coin.

Le Caïd ne voulait pas lui parler bien qu'il eût beaucoup à lui dire. Il se garda de la complimenter, ce qui aurait pu lui déplaire et attirer sur elle la jalousie de Choucha et de ses filles : Quand mon fils l'aura épousée, se dit-il, j'aurai tout le temps de lui parler et de la regarder » p.151.

Le narrateur emploie des qualificatifs qui marquent son ironie : « *yaf ala Σicuca d snat n yessi-s-nni timeezuzin* » p. 132, ou encore, il renomme la marâtre par « Ccuca ».

Conclusion :

Outre ce que nous avons enregistré sur le plan narratif comme écart du conte traditionnel, nous arrivons dans ce chapitre à révéler d'autres caractéristiques spécifiques de l'écriture de Bélaïd Aït Ali. Ces caractéristiques consolident d'un côté, cet écart du texte par rapport à l'appartenance générique du conte et renforcent, d'un autre côté, son inscription dans le nouveau genre qu'est la nouvelle.

Exploiter les noms du terroir kabyle pour désigner les personnages et leur accorder des dimensions psychologiques, ne relève pas du conte. La technique cinématographique employée par le narrateur donne naissance à une abondance de détails. Cela est d'une très grande importance dans le récit : caractériser un objet, un personnage, un événement, une scène, c'est incarner la réalité. C'est ce que Bélaïd Aït Ali faisait tout au long de son texte comme nous l'avons vu, dans plusieurs tableaux dressés autour de la vache, du pâturage, des champs du caïd, des deux orphelins et de la scène du marché.

Sixième chapitre

La critique sociale dans le récit de Bélaïd Aït
Ali

Introduction

Dans ce récit, Bélaïd Aït Ali avait mis en lumière plusieurs thèmes importants relatifs à quelques aspects de la réalité de la société kabyle de son temps ainsi qu'à certaines de ses préoccupations contemporaines. Il recourt, dans la plupart du temps, à des écarts de la narration dans lesquels le narrateur prend la liberté d'insérer ses commentaires.

I. L'Orphelinat :

La réalité d'être un orphelin et l'amour maternel sont deux thèmes importants, évoqués par le narrateur dans son récit. Il affirme, à cet effet, que l'affection d'une mère ne peut être remplacée, pas même par le père qui se trouve dans l'incapacité de combler le manque qu'elle aurait laissé après un divorce ou pire encore, après sa mort. Nous retrouvons dans la tradition orale kabyle un proverbe qui illustre parfaitement cette situation : « *Win i wumi kkse\$ baba-s ur as-xdime\$ ara, win i wumi kkse\$ yemma-s ur as-ooi\$ ara* ».

Pour introduire son récit, le narrateur avait glissé dans l'incipit une petite histoire qui reflète la place essentielle qui est accordée à la mère. Nous l'avons déjà cité dans le chapitre précédent. Sur le plan narratif, cette histoire n'entretient aucun lien avec l'intrigue. Sur le plan thématique, cependant, elle joue un rôle essentiel car elle cadre avec la trame du récit. Cette histoire s'apparente avec le thème de la séparation et ses conséquences sur les êtres humains, notamment, lorsqu'il s'agit de la séparation d'une mère et de ses enfants, que ce soit après son remariage ou après sa mort.

Ce passage est repris dans un point précédent. Il reflète, de manière explicite, l'aspect réel de l'histoire, notamment avec la présence de ces commentaires qui n'existent pas dans les deux autres versions du conte. Ce recours aux éléments qui appuient l'aspect réel de l'histoire est d'une grande influence sur la nature du récit de Bélaïd Aït Ali, en tant que genre. L'inclusion de références géo sociales (les At Abbas) et les interprétations que le narrateur donne à propos des larmes du mouton que nous sacrifions le jour de l'aïd, sont autant d'indices qui traduisent la présence de ce réalisme. Ce genre de questionnement n'est pas partagé habituellement dans le conte entre le conteur et le public (auditeur). Voici donc, l'extrait qui expose le thème de l'orphelinat :

“*Lemmer d leb\$i, win yemmuten* | « Ah ! Si l'on pouvait, quand on meurt,

ad yeglu s wayla-s!”

Wwin-t akka d asefru asmi teawed zwao yiwet n tmeñut deg At Σabbas, Tekker ad terkkeb ad teddu d tislit, mmi-s di dduê yu\$was! Ihi, tameñut-agi n At Σebbas d zwao kan i teawed; anda teb\$u teddu, ad tu\$al ad terzu \$ef mmi-s, ya lukan \$ef miyya tesna. Anda yeweer akter, ihi, d asmi ara d-yeskad llufan di dduê di yemma-s i wumi ara slusun lekfen, srusun-tt di ssellum, ad tôuê ad tt-awin \$er wanda ur d-tettu\$al. Xas meééi llufan-nni n dduê, xas ur ifehhem, ur ihedder, ad yi\$wis, ad yettru: elaxaïer llan leoruê n tasa yettêazen ula d lehwayec. Anwa ur d-nerri s lexbar i yimeñawen ikerri, ass n leïd tameqqrant, mi ara t-id-ssuf\$en deg udaynin, yeskad ajenwi deg ufus n win ara t-yezlun? Weêêed awin ur numin!...” p. 109

emporter ce qu'on aime !

Un poète a dit cela à propos d'une femme des Aït-Abbas qu'on remariait. La malheureuse, au moment de se rendre chez son nouveau mari, laissait dans le berceau un bébé qui l'appelait de ses cris. Il ne s'agissait, pourtant, que d'un remariage et cette mère, aussi longtemps qu'elle le voudrait, pourrait revenir voir son enfant ! Il lui était dur, malgré tout, d'abandonner son fils ; mais que dire de celle qui meurt et laisse un bébé ? De son berceau, le petit voit mettre sa mère au linceul ; on l'emporte sur la civière et elle s'en va vers le lieu d'où l'on ne revient pas ? Le petit ne comprend pas : il ne sait pas parler et, cependant, il crie, il pleure. C'est qu'il est des coups, des blessures, qui meurtrissent le cœur même des êtres privés de raison. Qui ne sait que le mouton verse des larmes le jour de la grande Fête ? On le tire de l'étable, et lui n'a d'yeux que pour le couteau dans la main de celui qui va l'égorger. Songes-y, toi qui ne veux pas y croire... ! » p.129.

II. Le statut de la femme au sein de la société kabyle :

Une autre réalité caractérisant la société kabyle traditionnelle, voire même contemporaine, est critiquée par le narrateur dans son récit. Il s'agit de la différence que les parents établissent entre leur fils et leur fille. Le premier (le fils) est généralement favorisé et privilégié par rapport à sa soeur. Le dicton qui traduit le mieux la situation de la fille est celui que Belaïd Aït Ali utilise dans ce récit : «*Xas llan wid i as-yeqqaren : taqcict, ma tedder tenfee ma temmut timeqbert tewsee* » p. 111 ; «*On entend bien dire : Une fille ? Bah, si elle vit, on en tirera profit et ... si elle meurt, le cimetière est assez grand !* » p. 131. Pour exposer, à la fois, la position de la société vis-à-vis de la naissance d'une fille au sein d'une famille, mais aussi pour signifier son désaccord et sa colère envers cette société kabyle patriarcale

méprisante de la femme, le narrateur s'érige en critique et engage une discussion avec l'énonciateur du proverbe précédent afin de le juger. Toutefois, la caractéristique majeure du proverbe, voire définitoire du genre, est son anonymat. En effet, le proverbe appartient au patrimoine populaire, du coup, il est impossible d'adresser des reproches à une personne de manière particulière. Le narrateur affirme que ce garçon aîné, souhaité dans toutes les familles kabyles, est le premier à la désobéissance de ses parents. Nous avons pour illustrer ce fait, l'extrait suivant :

« *Ttewêid-ik, a Sidi Öebbi di lembacel irkkul, di lwaldin irkkul ara yeseun îîaqa n dderya, yettnulfu-asen meêsub daymen umenzu-nni, yettnamar-iten, yetteaûi-ten – gar cwîl d waîas_ akter n watmaten-is. Ahat d\$â imi d netta ay d amenzu \$er... tmussni n leeyub-nsen, imi, lêaûun, d netta i ibeddun, i yettfakkan, d amezwaru, amur n lêanna.* » p.111

« Mon Dieu, tout de même dans les familles nombreuses, c'est toujours la même chose : l'aîné semble être le moins reconnaissant, sans doute parce que, le premier, il a souffert des défauts de ses parents et que, le premier, il a retenu puis épuisé leur affection. » p.130

La présence de déictiques personnels qui embrayent ce passage, ancre de plus en plus le texte dans la réalité, chose que nous ne retrouvons pas dans le conte traditionnel :

« *Muqel a sidi: I fell-ak keçç, ur tewsie ara? Yevmen Öebbi, a ma temmutey, ula d keçç, ma tewwiw yid-k ddunit!* » p.111

« (...) Voyez-vous ça ? La place y manquerait-elle pour toi ? Par Dieu, à ta mort, le monde entier trépassera-t-il avec toi ? » p. 131.

Dans le même contexte, le narrateur projette dans l'extrait suivant, le souhait de toute famille kabyle que son premier enfant soit un garçon. Il arrive même que le narrateur fasse usage de formules de déprécations afin que ce souhait se concrétise :

« *Win yeb\$an ad yessefreê isli d teslit asmi ara zewoen, ad asen-yedêu ad yeg Rebbi amenzu-nwen d aqcic* ». p. 111.

« Le meilleur souhait qu'on puisse faire à des jeunes mariés n'est-il pas que leur premier enfant soit un garçon. » p.130

Le narrateur conteste sévèrement l'attitude de ces familles. Il se met alors à critiquer durement les femmes qui, selon lui, se méprisent elles-mêmes. Comme il est possible de le voir dans l'extrait suivant :

« *Walakin, mi ara ieiwed bnadem tamuqilt i usefru-agi, ñaharen-d seg-s cwîl am yimeñlawen n tmeñut... da\$ netta, ma d ay yella d tilawin i yettrun ...ccah deg-sent! Slaxaîer imi d nutenti i izeggiren \$er lêeqra n yiman-nsent! Imi d nutenti i yesfilliten, i yessirxisen iman-nsent...* » p.111.

« Peut-être, au fond, à bien y regarder, doit-on voir, dans ces vers, la femme pleurer sur elle-même ?...S'ils expriment vraiment la tristesse des femmes, ma foi, tant pis pour elles : ne sont-elles pas les premières à se mépriser et à redouter la naissance d'une fille ? » p.131.

III. La conception du mariage dans la société kabyle traditionnelle :

Le thème du mariage est très développé dans ce récit. Le narrateur l'aborde de manière très détaillée notamment dans le récit enchâssé dans lequel il relate le mariage d'un *Agawa*. Le narrateur, dans ce passage, se permet de rompre la narration de son histoire et de prendre une certaine liberté afin de critiquer quelques habitudes de la société kabyle concernant les coutumes et les traditions liées au mariage. Cet exposé dont les principaux personnages sont *Winnat* et *Tinnat*, s'étale sur plus de trois pages.

Cette histoire montre que le narrateur est omniscient et omniprésent dans ce récit. Il cite son expérience personnelle qui peut se vérifier si nous nous penchons sur sa biographie. Cette histoire est, donc, un récit autobiographique narré à la troisième personne. Il y a lieu de mentionner, également, que le narrateur ne veut pas se dévoiler, c'est pourquoi il se contente de nommer le personnage par *Winnat*: l'inconnu. Cependant, la chose qui caractérise déjà ce récit *Tafunast igujilen*, ainsi que tous les autres contes de Bélaïd Aït Ali, par opposition aux contes de la tradition orale, est que l'auteur nomme tous ses personnages, qu'ils soient principaux ou secondaires. En outre, il utilise l'expression : « *yella yiwen qqaren-as...Winnat, imi ur necfi ara \$ef yisem-is* » p.118 ; « Il y avait un homme que nous appellerons Lui-mettons- car nous avons oublié son nom » p. 137. Cette expression prouve une fois de plus, que cette histoire est bien le fruit d'une expérience personnelle.

Le narrateur relate l'histoire de *Winnat*, un garçon des *Igawawen*, qui parle un si bon français. Il avait voyagé en France où il avait pris quelques habitudes et comportements propres aux français. Il avait appris, entre autre, que le respect et l'amour étaient des valeurs qui devaient faire partie d'un couple avant et après le mariage. Ce que le narrateur nous présente est relatif à la conception d'un mariage sain.

« *Yawev \$er wakken i as-yekkes Öebbi lêioab \$efyiwet n temsalt sean-tt yefransisen-nni d\$sa di ddunit nsen lemêibba di zzwao; lemêibba gar urgaz netta d tmeñut-is.* » p. 118.

« Il fut ainsi amené à découvrir une chose qui faisait partie de la vie des Français : l'amour entre époux. Il ne s'agit pas seulement d'amitié, car ce mot évoque beaucoup de choses » p.137.

Un jour, il avait regagné son pays natal. Il épousa une femme qu'il voyait mais à qui, il n'avait jamais adressée la parole à cause des différentes contraintes sociales qui interdisaient le contact entre la femme et l'homme. Il disait à ce propos :

« *Yawi-d tameñut d\$sa n taddart-is. Walakin, xas yu\$-itt lêal yettemlili-tt, yettwali-tt, leemeô myehvaren, imi, yakk, nnif yettagi ad ixalev urgaz tameñut alamma yu\$-itt.* » p. 119.

« Il se remaria à une jeune fille de son village. Bien qu'il l'eût rencontrée et vue, il ne lui avait encore jamais adressé la parole, les convenances demandant qu'un homme n'ait aucune relation avec une femme avant de l'avoir épousée. » p.137.

Il relate, ensuite, sa nuit de noces avec *Tinnat* avec laquelle il s'était conduit de manière très respectueuse en tenant compte de tout ce qu'il avait appris des français, comme l'amour et le respect de la femme,...mais ses efforts étaient voués à l'échec. Une année plus tard, sa femme donna naissance à un enfant et quelques jours plus tard, elle regagna la maison de ses parents. Pendant ces quelques jours de désunion, elle s'était mise à raconter aux femmes du village, sa nuit de noces. *Winnat* était devenu la risée de toutes les femmes. Quelques jours plus tard, il la répudia après qu'une femme de son village soit venue lui raconter d'un ton ironique ce que sa femme disait à son propos.

Winnat était chagriné, écoeuré car il ne souhaitait que de vivre aux côtés d'une femme avec laquelle il pourrait partager une vie tranquille et heureuse. Mais il ne regrettait pas de

l'avoir connu car il était convaincu que les sentiments qu'il avait vécus, le bon Dieu ne pouvait les attribuer qu'aux gens qu'il aimait:

« Walakin, ula d akken Winnat-agi, yettêemmid. Aeni yesleb s tidet ne\$ amek? _kra n tikkelt i \$ef ara d-yeêku taqsiî-is ad d-yessegri: êemde\$-k, cekkrek\$-k a Sidi Öebbi! Cekkrek\$-k, aezize\$ \$ur-k, imi, eerve\$ cwiî di tin akken ur tettakev ala i win têemmled!” p. 121.

“Malgré tout, il ne garda pas d'aigreur. c'est peut-être en cela qu'il était fou ! Chaque fois qu'il racontait son histoire, il la terminait en disant : je te bénis, ô Dieu, de m'avoir assez aimé pour me faire l'expérience de ce que tu ne donnes qu'à tes préférés ! » p. 139.

Le narrateur avait mis en exergue la relation qui caractérise le couple kabyle. Une relation limitée et caractérisée par des discussions très réservées. En outre, il insiste sur l'égalité entre la femme et son époux. Il part du principe qui postule que l'homme et la femme sont égaux devant le bon Dieu, donc, ce qui vaut aux hommes vaut également aux femmes. Le narrateur inclus aussi une séquence où il nous explique la nature de la relation qui unit l'homme et sa femme mais une fois de plus, il fait allusion à la vie réelle et s'écarte du monde imaginaire dans lequel s'inscrit généralement le conte. Toutefois, il appuie ses dires en faisant appel à l'histoire des deux personnages de *Sicuca* et de son époux.

« Asmi i tt-yu\$, yu\$-itt ula d nettat: ihi, awfan ur tt-yeîîf ara; awfan, lad\$a, lad\$a, ur tt-yekkat ara s tmeîîut-is tamezwarut, ur tt-yesslaqab ara s takna-s. Di zzwao, argaz akked tmeîîut d icriken: ma igerrez fell-asen i sin, aleslaê; ne\$, ma ulac, wa ad yeqqar ôas n lmal-iw yelha, yekkmel: d win-ik i ixuûen! Ma yehwa-ak, a bnadem, ihi, yettili wanda ara ttu\$alen ad ttemeassan, ad ttemnavaren i sin ad ceffun i leeyub ne\$ îîbayee n wa \$er wa i wakken ad ttemyekkatén yis-sen asmi ara d-mseggrin di teedawt...taedawt? –Aneam!

“Quand elle l'avait épousé, il l'avait épousée lui aussi: le mieux, pour lui, était de ne lui faire sentir aucune infériorité, surtout de ne pas la vexer en lui parlant de sa première femme. Les époux sont des associés. Si l'homme et la femme s'accommodent l'un de l'autre, c'est tant mieux ; si non chacun dira à l'autre : je n'ai rien à me reprocher, c'est toi qui laisses à désirer. Il peut alors arriver qu'ils en viennent à s'épier, à s'observer l'un l'autre, à prendre bonnes notes de leurs manquements

Tædawt, yerna i deg ur d-cebbunt tædawin imi d\$ā argaz d tmeñūt ttemyekcamen lbavna!” p.p. 117-118 ;

récioproques pour s’en faire une arme le jour où ils en arriveront à l’inimitié.
Inimitié ?...Parfaitement, et d’un genre unique puisque mari et femme n’ont pas de secrets l’un pour l’autre ! » p.136.

Au sujet de l’Homme, le narrateur ajoute également dans le passage suivant, que dès le jour où Dieu avait puni Adam et Eve en les excluant d’Eden, nul n’était à l’abri de l’erreur. Du coup, il n’y a pas lieu de blâmer l’un ou l’autre :

« *Tabee, deg yimezwura n yergazen i yetlef Sidi Öebbi di loennet ar aneggaru deg yineggura, ur ilaq ar urgaz ad d-yini i wayed dir-ik! Amusnaw, d win i d-yettelhayen d yiman-is, d win d-yettaran s lexbaô, d\$ā i lqella n tmusni-s d wulac-nni yettusemma deg wayen-nni yak ur nferru yexleq uxellaq. Σlaxaîer, ma tu\$al \$er tuzmiyin...mkkul yiwen \$ur-s lêeqq, dacu kan, deg wayenni ur nesei leêdad yefka Öebbi i leibad-is yesdukkel-asen cfawat yak d tatut. Yefka-asen “lexwaîer am beêri” ...Abeêri, d avu. »* p.p. 114-115.

« Au fait, du premier homme chassé par Dieu du paradis jusqu’au tout dernier, personne ne doit dire d’autrui qu’il est mauvais. Le sage est celui qui n’observe que soi-même, se rend compte de la pauvreté de son intelligence et du rien qu’il est dans l’œuvre du créateur. Dans la discussion, tout le monde a raison. Et puis, parmi les dons sans nombre de Dieu à sa créature, figurent ensemble la mémoire et l’oubli : Dieu a créé l’esprit de l’homme à l’image de la brise et la brise...c’est du vent... »p. 134.

Le narrateur évoque, encore une fois, la question du mariage dans la séquence où le père se remarie. Le narrateur donne la parole à *Σli At Hemmu* sous forme de monologue. Nous avons déjà mentionné cette séquence dans le chapitre précédent. Le narrateur précise que le remariage de *Σli At Hemmu* avait pour but, en premier lieu, de satisfaire son besoin et en second lieu, de prendre soin de ses deux enfants:

« *Σli At Ėemmu, asmi yufrar fell-as leêzen, yeqqim d yiman-is, imiyyez yehver d*

« Ali Ait-Hamou, une fois son chagrin dissipé, se mit à réfléchir : Mes enfants, se

yiman-is: Tura, arraw-agi-inu, tlaq-asen tmeñut meééiyit bezzaf i wakken ara issine\$ ad ten-refde\$ (...) ihi, ilaq-iyi ad eiwde\$ zwao (...)

D sswab, d laûel i yettxemmim. D lêeqq i yenna. D ccerî: ula deg ul-is weêd-s, ar d arraw-is i wumi yewqem a\$bel. Walakin, d ccerî di\$en, d ccerî, anect yetbet yiîij d iîij, ur yewqim a\$bel-nni i warraw-is ar almi yufrar fell-as leêzen, ar almi i t-yekcem wazal deg yixf n tissegnit n tatut, ar almi yebda itettu i d-yemmekti... Da\$ netta, ur iæñel ara yewwi-d tameñut.” p. 115.

dit-il, ont besoin d'une mère : je ne peut m'occuper d'eux moi-même : ils sont trop petits. Si je pouvais trouver quelqu'un qui en prit bien soin, ce serait notre bien à tous (...)

C'est bien. Ce sont là pensées et paroles raisonnables. Au fond, dans son cœur, ses enfants lui causaient un grand souci. Mais, bien sûr, ce souci ne lui était venu que peu à peu et une fois le chagrin apaisé, pour ainsi dire oublié...et le cher souvenir,...effacé. Aussi ne tarda-t-il pas à prendre une femme.» p. 134

Le narrateur, en décrivant l'état de *Σli At Hemmu*, fait allusion à une personne réelle qui aurait perdu sa femme et qui décide un jour de se remarier. Lacoste Dujardin avait constaté dans son analyse des contes que le personnage du père ne pouvait rester veuf pour longtemps : « *Lorsque le père est veuf, son remariage ne tarde guère* ». ¹ Quand le narrateur s'était mis à décrire la situation de manque qui avait suivi la mort de la mère, il anticipa les événements en annonçant l'arrivée d'une épouse qui allait mépriser les orphelins, comme il est le cas dans la réalité.

IV. Le rapport entre les orphelins et la marâtre :

L'une des caractéristiques importantes qui particularise la société kabyle est mise en évidence par le narrateur, dans son récit. Il s'agit de la nature des rapports qui unissent les enfants orphelins à la marâtre. Nous pouvons estimer qu'il s'agit du second thème dominant dans ce récit, aux côtés du thème de l'amour maternel. A ce propos, Lacoste Dujardin ajoute : « *La nouvelle femme, surtout si elle a bientôt à son tour des enfants, devient rapidement une marâtre pour les orphelins (...) Parfois, les orphelins de père et de mère sont confiés aux ménage d'un frère du père, mais la femme de cet homme, la femme de leur oncle paternel par*

¹ Lacoste Dujardin C., Op. Cit., p.397.

conséquent, se conduit aussi en marâtre »². Dans le conte merveilleux, lorsque le méfait n'est pas réalisé dans l'intrigue par l'ogre ou par l'ogresse, c'est souvent la marâtre qui s'en charge. La présence des orphelins dans un conte vont de paire avec la présence de la marâtre : il s'agit de l'épouse du père dans la version de Bélaïd Aït Ali et la version des At Mangellet, et de l'épouse de l'oncle paternel (qui se prend pour une marâtre tel qu'il est souligné précédemment par Dujardin) dans la version de Moulièras.

Le narrateur expose l'attitude de la nouvelle épouse, (la marâtre / *takna*) vis-à-vis des enfants orphelins. Tout au long du récit, le narrateur dévoile d'une manière ou d'une autre les intentions de *Σicuca* envers les orphelins. Son souci (comme c'est le cas dans la réalité) est de gagner l'amour de son mari et de priver ses beaux fils de tout droit, qu'il soit matériel ou affectif. Si la marâtre avait eu des enfants de son premier conjoint ou même du père des orphelins, elle tentera d'envenimer la vie des orphelins pour le bien de ses propres enfants. Dans le passage suivant, le narrateur décrit comment la marâtre s'était acharnée contre *Favma* et *Sseedi*, même pour les moindres torts que les petits enfants avaient commis.

“(...) *tbedd Σicuca ta\$-d abrid-nni taεzem ad t-teñef d lebda \$er yerbiben-is. Yetta\$ lêal, yagi, Sseedi d Fadma ssasen-d yid-s imennu\$en-nni yak d-itekken di timeqlellac lakked wesmuncef n wid meééiyen. Walakin, nettat, imi maççi d yemmat-sen, têsseb-asen, tettarra-assen cwîl-nni d âas. Netta d ayen isehlen am wulac i win i d ara tezwir deg wul, yetteassa di llufan ala lemvaôra-s (...)*” p. 117.

« Aïchoucha manifesta vite les sentiments qu'elle nourrit toujours par la suite envers les enfants de son mari. Or déjà Saadi et Fadhma avaient eu quelques petites disputes avec elle : caprices et petites manières d'enfants ; mais, elle, en marâtre, en tenait compte et donnait à tout une importance exagérée. Rien de plus facile puisqu'elle ne voulait voir dans ses petits que leurs défauts (...) » p. 136

Nous avons également un autre passage dans lequel le narrateur expose la stratégie suivie par la marâtre afin de donner une mauvaise image des orphelins auprès de leur père. Il tente, ensuite, de donner quelques explications à propos de la manière dont elle devait se conduire avec eux dans le cas où elle leur voudrait du bien. Pour cela, le narrateur illustre son avis avec l'exemple suivant : si un jour, *Fadma* cassera une jarre, *Σicuca* ne doit pas la blâmer

² Idem.

et la désapprouver devant son père comme elle le faisait toujours, au contraire, elle doit faire comme si de rien n'était. Cependant cette réaction ne peut être attendue que de la part d'une mère. Voici l'extrait :

“Ma d-ay yella, d lemtel, tetturar Faffa, tesse\$li tabuqalt teréa-tt, tekker Teicuct terr-itt gar wallen n urgaz-is d adrar :

-D ccerî a Fafa ma d llufan!... ar d yir taqcict !...ar d-a\$-yemnee Öebbi!...yagi tebda!...

Wamma, _imi ara d-nu\$al \$er teqsî n tasa_ lukan d yemma-s n tæebbuî akkenni, tili i as-tenna kan terrez tbuqalt! Yif-itt Öebbi! ad tt-yig Öebbi d asfel fell-ane\$ ncalleh! Argaz ad yefõeê, acemma ur yelli. Walakin,...lukan,...” p.117.

« Si par exemple, Faffa en jouant cassait un pot, l'Aïchoucha en faisait un drame à son mari : Faffa n'est tout de même plus un bébé, voyons ! disait-elle...Dieu nous préserve d'avoir des enfants comme ça !...Elle commence de bonne heure !...

Dans son affection pour son enfant, il faut y revenir, sa vraie mère aurait-elle tenu ce langage ? Un pot cassé ? Ce n'est rien : cela vaut mieux que de perdre Dieu...Le mari aurait été content ; pas d'histoire...Mais si... » p. 136.

La marâtre essaye par tous les moyens d'éloigner ses beaux fils de la maison. Toutefois, elle ne se montre pas, devant son mari, comme étant une femme qui veut du mal à ses beaux enfants. Le narrateur décrit l'attitude de la marâtre dans le passage suivant :

« Tebdu sakin Sicuca “lhedôa n tsumta” i urgaz-is. Tebdu la tneddeô: -Sma ad iyi-tcukkev ad kôu\$ arraw-ik? Lameena a yergaz, d nnefe-ik d nnefe-nse ma ttuôebban-ak akken ilaq. Bezzaf n leeyub ay sean. D ayen tettwaliv da\$ netta, anef-iyi ad d-lhi\$ yid-sen. Tamezwarut, tura meqqrit, llah ibarek! Ilaq-asen ad bdun ad a\$en tannumi d leetab. Tella tfunast: acimi ur tt-kessen ara? D lêeqq. D tidett: ulac am tmeîût i ttoebga n wwin meééiyen. Ala

“Aïchoucha, en effet, commença, à force de “confidences d'oreiller”, à s'insinuer dans l'esprit de son mari. Elle lui faisait des suggestions : - Peut être m'accuseras-tu de ne pas aimer tes enfants ? Mai, mon homme, c'est ton bien et le leur qu'ils soient bien élevés : ils ont trop de défauts : tu le vois toi-même : laisse-moi donc m'en occuper. D'abord, maintenant qu'ils sont grands, il faut qu'ils prennent l'habitude de l'effort. Nous avons une vache : ils pourraient la faire

*tilawin i iɛalmen s wayen yettlaqen. Da\$
netta, ula d Σli n At Ėemmu d lfahem: yenna-
as: -Vebber aqerru-im!»* p. 1216P.122

paître... c'était, ma foi, vrai. Rien ne vaut une femme pour l'éducation des enfants. Elle seule sait ce qu'il leur faut. Ali Aït-Hamou le comprit : -Fais comme bon te semblera, dit-il. » p.140.

La marâtre a enfin réussi à se débarrasser de ses beaux fils sous prétexte qu'elle allait les envoyer au pâturage. Nous assistons également à une intervention ironique de la part du narrateur à chacune des réactions de *Σicuca*, notamment, quand elle faisait semblant, devant son mari, de s'intéresser au bien-être des enfants : «*D lêeqq. D tidett: ulac am tmeĩut i ttôebga n wwin meééiyen* » p.117; “ c'était, ma foi, vrai. Rien ne vaut une femme pour l'éducation des enfants » p. 140. Le narrateur se moque même de *Σli At Hemmu*, lorsqu'il le qualifie de manière ironique : « *Ula d Σli n At Ėemmu d lfahem: yenna-as : -Vebber aqerru-im!* » ; « Ali Aït Hamou le comprit : -Fais comme bon te semblera, dit-il. » p.140.

Dans notre société, les conflits sont présents d'une manière permanente entre les épouses de deux frères : *Tinuvin*. A ce propos, il existe un proverbe qui reflète la nature de ces rapports qui existent entre elles : « *Lemeanda n ĩnuvin n\$ant argaz ur yudin* ». Ces rivalités sont également présentes entre l'épouse et la co-épouse. Cependant, même après la mort de la mère, ces rivalités persistent chez la co-épouse (comme dans la version orale et la version de Bélaïd Aït Ali) ou chez la belle soeur (comme dans la version de Mouliéras). Aucune femme n'accepte de bien veiller sur les enfants d'une autre femme, notamment ceux issus du premier lit de son mari surtout si elle aussi, a des enfants. Elle essaiera à tout prix de priver ses beaux fils de l'affection de leur père (ou de l'oncle), comme nous l'avons déjà mentionné. Cependant, ces réalités sont développées beaucoup plus dans le récit de Bélaïd Aït Ali.

V. La recherche de l'affection :

La recherche de l'affection perdue après la mort de la mère est annoncée clairement dans le récit de Bélaïd Aït Ali, notamment en étalant de manière détaillée la relation qui unit les orphelins à leur vache *Yemma Σu*. Le portrait dressé pour cette dernière ainsi que la dimension psychologique qui lui est attribuée par le narrateur, faisaient d'elle un personnage humain qui a pu combler le manque de tendresse et d'affectivité chez les orphelins. Le thème

de l'amour reliant les deux orphelins à leur vache est amplement développé. Il se traduit parfaitement au niveau du titre du récit *Tafunast igujilen* (La vache des orphelins).

Nous proposons ces quelques extraits qui illustrent le besoin d'affection recherché par les orphelins auprès d'un animal pas comme les autres :

«D\$a, d tafunast-nni i \$ef tweûûa yemma-tsen, ur asen-tettwakkes ara. Lad\$a, mi tweûûa akken, teéôa acimi: ur as-qqaren Sseedi d Favma yemma \$u almi tt-êesben am yemma-tsen tis snat» p. 114.

« (...) et cela explique que la mère des petits avait tant insisté avant sa mort pour qu'on ne privât pas Saadi et Fadhma de cette bonne vache : elle savait à quel point elle leur serait utile et combien elle les aimait. » p. 133.

Dans ce passage, le narrateur explique que les deux orphelins appelaient leur vache : *Yemma \$u* car ils la considéraient sûrement comme leur deuxième mère.

Le passage, ci-dessous, reflète l'amour de la vache pour les orphelins qui les considèrent comme ses propres enfants:

« (...) Mi teedda akka teswiet cwîl ôuhen-d \$ur-s selfen-as, ad têuz aqerru-is, ad tesneznez: Ahaw kan! Ruêet: semmêe\$-awen! \$laxaîer, tessén-iten tôûê ula d nettat teêseb-iten am warraw-is. Yerna, akken yeb\$u yili, lemêibba n Sseedi d Favma \$er yemma \$u ur tettwakkas ara, imi d akka di tgella d lemleê (...). » p. 114.

« (...) Elle ne gardait pas, pour autant, rancune et, une minute après, les petits retournaient la caresser : Meu ! Faisait-elle alors en remuant sa grosse tête, allez, allez, c'est fini : je vous pardonne ! Bref, elle les connaissait et finissait par les prendre pour ses petits à elle. Quoi qu'il pût arriver, l'amitié de Saadi et de Fadhma pour Maman Lolo ne pouvait disparaître puisqu'un contrat avait été passé entre eux (...) » p. 133.

Voilà un autre extrait où le narrateur montre la disposition de *Yemma \$u* à se sacrifier pour le bonheur des orphelins :

« *Xas tessawev yemma Su \$er tem\$er, xas tewwev d tam\$art yebda ineqqes deg-s leeqel, mazal yella di lxaîer-is wayen ara tettmenyif ad temmet nettat wala ad tesne\$ni igujilen-nni i tt-iteîven imawen-nsen \$er yiffan-is, wa sya wa sya, la teîven.* » p. 125.

« Quoique un peu vieille et irascible, elle aurait préféré mourir plutôt que de faire de la peine aux orphelins qu'elle allaitait. Car, c'est grâce à son lait que Saadi et Fadhma pouvaient encore vivre au moment où nous sommes arrivés dans ce récit. p.145.

Conclusion

Les visions du monde ne sont pas exprimées d'une manière explicite dans le conte, mais elles sont déduites par les auditeurs. Ce fait est illustré dans les deux versions du conte : celle de Moulièras et celle des At Mangellet. Cependant, Bélaïd Aït Ali avait exposé ses visions, dans son récit, très explicitement et d'une manière critique, ce qui contribue davantage à ancrer le texte dans la réalité.

Conclusion générale

Conclusion générale :

La littérature écrite kabyle est caractérisée par le recours au phénomène de l'intertextualité, notamment avec l'apparition de nouveaux genres qui remontent à la deuxième moitié de XIX siècle. Toutefois, l'émergence de ces nouveaux genres ne signifie nullement qu'une rupture s'était opérée avec les genres traditionnels oraux. En effet, les écrivains kabyles ne se sont pas contentés de se réapproprier ce fond traditionnel¹ mais l'ont aussi mis à jour en adoptant les modèles littéraires occidentaux. La réappropriation des genres traditionnels ne se limite pas seulement à leur délocalisation de l'oralité vers l'écriture mais passe aussi par l'exercice de la réécriture qui a pour conséquence, la subversion du modèle du conte oral.

Pendant la période coloniale, les Pères Blancs avaient suggéré de Bélaïd Aït Ali de collecter et de transcrire les contes de sa région. Mais Bélaïd Aït Ali dans son travail (à l'image de *Tafunast igujilen*) ne s'est pas contenté de transcrire simplement ces contes mais leur a aussi attribué une touche personnelle. Le récit *Tafunast igujilen* est le récit numéro sept dans la partie nouvelle et conte à laquelle s'ajoute d'autres textes rassemblés dans l'ouvrage édité à titre posthume : *Les Cahiers de Bélaïd Aït Aliou la Kabylie d'Antan*. Bélaïd Aït Ali fut, donc, le premier écrivain kabyle à se réapproprier le conte traditionnel.

Ce qui a résulté de ce travail de réécriture est un autre texte qui s'inscrit dans une catégorie générique autre que le conte. C'est ce que nous avons essayé de montrer dans cette tentative d'analyse, concernant le travail de création effectué par Bélaïd Aït Ali sur le conte *Tafunast igujilen*. Ce travail a fini par influencer la catégorie générique du conte en question.

Nous avons adopté une démarche comparative tout au long de ce travail où nous avons confronté, sans cesse, les trois versions du conte *Tafunast igujilen*. La première est orale. Elle a été collectée chez les At Mangellat. La deuxième est la version qui a été transcrite par Auguste Moulières. Quant à la troisième, c'est celle de Bélaïd Aït Ali.

¹ Les expériences d'écriture comme celle d'Akli Kebaïli, et de Nadia Djaber (Tif aggur sin yemnayen), et de Kamal Bouamara (Taqsîf n Σziz d Σzizu) suggèrent ce point de vue. Un autre point de vue soutient, à propos de la productivité du conte, que « le genre du conte ne semble pas être actuellement un modèle productif dans la création littéraire moderne écrite ». Merolla D. Op. Cit., p. 151.

Nous sommes arrivés dans notre étude aux résultats suivants :

1. Récurrence de certaines caractéristiques stylistiques propres à la narration du conte oral :

Bélaïd Aït Ali a été fidèle quant à certaines caractéristiques stylistiques propres à la narration du conte oral telles la répétition, l'accumulation, les figures de styles, les idéophones, l'emploi des dictons et les proverbes. Cependant, tout en adoptant ces marques de l'oralité, Bélaïd Aït Ali a également choisi de présenter certaines d'entre elles d'une manière novatrice.

2. Présence de certains éléments subversifs du conte oral.

Les critères définitoires du nouveau genre s'affirment tout au long du récit de Bélaïd Aït Ali et influent sur l'appartenance générique de ce texte.

Commençons par la longueur du récit. *Tafunast igujilen* de Bélaïd Aït Ali est d'une longueur considérable, comparée aux deux autres versions en particulier, et à la longueur du conte traditionnel de manière générale. Le récit s'étale sur une trentaine de pages (pp. 109-139). Cependant, ce récit ne peut s'apparenter avec le genre romanesque qui est très long et qui requiert une lecture fractionnée.

La subversion de la narration dans ce récit est remarquable. Nous pouvons constater dès le départ, l'absence de formules d'entrée et de sortie qui définissent habituellement le conte traditionnel. Dans le récit de Bélaïd Aït Ali, ces formules cèdent la place à l'incipit par lequel le narrateur introduit l'histoire de *Tafunast igujilen*. Ce récit s'ouvre sur une locution proverbiale : « *Limmer d lebyi-k a yul, win yemmuten ad yeglu s wayla-s !* », et enchaîne, ensuite, avec une petite histoire qui est celle d'une femme originaire des At Abbas qui s'est remariée en laissant son petit enfant dans le berceau.

L'ancrage du récit dans le réel est l'un des critères importants sur lequel Bélaïd Aït Ali centra son travail. Cet ancrage se manifeste au niveau de plusieurs éléments tels les références socio-historiques (*At Abbas, Tamurt n yigawawen, arumi, aerab, acinwa*, etc) qui prennent la place du temps et des espaces indéfinis dans le conte traditionnel. Le passage de l'anonymat des personnages (dans le conte traditionnel) à la pluri-dénomination montre également cette volonté d'enraciner le récit dans la réalité. De plus, la plupart des noms attribués aux personnages dans la version de Bélaïd Aït Ali (*Ssaedi, Favma, Yusef, Sisa et Sli At Hemmu*) renvoient au terroir kabyle mais également, à l'entourage de l'auteur.

En plus de l'anonymat des personnages, leur psychologie demeure inaccessible et très limitée, dans le conte traditionnel. Cependant, chez Bélaïd Aït Ali, les personnages sont dotés

d'une épaisseur psychologique qui apparaît, notamment, dans l'usage des monologues. Cette psychologie est mise en évidence notamment avec le personnage *Yemma Σu*.

La description pauvre ou inexistante dans le conte traditionnel, prend de l'ampleur dans le récit de Bélaïd Aït Ali qui adapte une technique cinématographique qui consiste à 'zoomer' l'objectif et à décrire tous ses détails : le narrateur dresse des portraits physiques et moraux des personnages, il établit des tableaux de peinture aux espaces en mettant en lumière toutes leurs propriétés, il fait vivre les scènes en mettant en relief toutes leurs particularités (à travers les dialogues, les monologues, les réactions des personnages, l'inclusion de commentaires et les visions critiques du narrateur). Ce dernier adapte également une stratégie narrative qui consiste à ignorer quelques pensées et réactions concernant certains personnages, comme cela a été le cas pour le Caïd Youssef, ce qui accroît d'ailleurs l'effet du réel dans le récit.

La linéarité de la narration est un trait qui caractérise le conte traditionnel. Dans le récit de Bélaïd Aït Ali, la narration se particularise par sa discontinuité qui est une orientation voulue par l'auteur. Dans le texte, elle se manifeste notamment par l'enchâssement d'autres récits. L'exemple par excellence concerne l'histoire de *Winnat*, un *Agawa*, et de *Tinnat*. S'ajoutant à cela, les déclarations explicites que le narrateur glisse lorsqu'il commet des ruptures de narration, par exemple : « *ma ulac u\$ilif ihi, ad d-yesse\$li dagi awal \$ef wayev* », etc.

Le rapport entre le conteur et l'auditeur dans le conte traditionnel est transformé dans le récit de Bélaïd Aït Ali. Le narrateur essaye, sans cesse, d'établir une relation avec son lecteur en l'invitant, à chaque fois, à juger et à donner son avis à propos de certaines réactions des personnages.

Tout conte a une finalité, une leçon ou une morale que le lecteur ou l'auditeur pourrait déduire en lisant ou en écoutant le conte. Cependant, dans le récit de Bélaïd Aït Ali, le narrateur expose, de manière explicite, plusieurs valeurs au fil de l'histoire. Il instaure plusieurs digressions où il expose les valeurs relatives à la place de la fille et du garçon au sein de la famille kabyle, à l'amour maternel, à la marâtre et aux orphelins, etc.

3. Impact du projet de création sur la catégorie générique du récit *Tafunast igujilen* de Bélaïd Aït.

Au regard de tout ce travail (de création) effectué par Bélaïd Aït Ali, nous concluons cette étude en avançant que cet exercice de réécriture adopté par cet auteur a fini par donner naissance à un autre récit qui s'inscrit dans une appartenance générique autre que le conte : *Tafunast igujilen* de Bélaïd Aït Ali est une nouvelle.

En guise de perspective, il serait intéressant que de futures recherches soient axées sur l'émergence et l'histoire du genre de la nouvelle dans la littérature kabyle. Le texte *Tafunast igujilen* de Bélaïd Aït Ali serait-il le texte fondateur du genre de la nouvelle en kabyle ?

Bibliographie

Bibliographie :

I. Bibliographie théorique :

1. Aubrit J.P., *Le conte et la nouvelle*, Armand Colin, Paris, 2002.
2. Genette G., *Palimpsestes*, Ed Seuil, Paris, 1982.
3. Jarrety M., *Lexique des termes littéraires*, LGF, Paris, 2001.
4. Kréitiva J., *Semeiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
5. Nodier Charles, *Questions de littérature légale. Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheres qui ont rapport aux livres, édition établie*, présentée et annotée par Jean François, Jeandillou, Genève, Droz, Coll. « Histoire des idées et critique littéraire » Vol. 404, 2003.
6. Piegay-Gros N., *Introduction à l'intertextualité*, Edition DUNOD, Paris, 1996.
7. Todorov T., *Théorie de la littérature*, Textes des formalistes russes, Editions du Seuil, 200.
8. Todorov T., *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivie d'Ecrit du Cercle de Bakhtine*, Editions du Seuil, Paris, 1981.
9. Yves R., *L'analyse du Récit*, Dunod, Paris, 1997.

II. Bibliographie berbère :

1. Abrous D., *La production romanesque kabyle : une expérience de passage à l'écrit*, DEA, Aix-en-Provence, 1989.
2. Aith Mansour Amrouche F., *Histoire de ma vie*, préface, La Découverte, Paris, 2000
3. Basset H., *Essai sur la littérature des Berbères*, IBIS Press, Paris, 2007.
4. Merolla D., *De l'art de la narration tamazight (berbère)*, Peeters, Paris Louvain, 2006.
5. Monteil V., *Le monde Musulman*, Horizons de France, Paris, 1963

6. Mouliéras A., *Légendes et contes merveilleux De la grande Kabylie*, Paris, 1893
7. Savignac P.H., *Contes berbères de Kabylie*, les Presses du l'Université du Québec, Canada, 1978.
8. Zumthor P., *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris, 1983.
9. Dallet J.-M. et Degezelle J.-L., *Les cahiers de Bélaid ou la Kabylie d'antan*, T2, Fichier de Documentation Berbère, Fort National, 1964. 446 pages.
10. Lacoste Dujardin C., *Le conte kabyle, Etude ethnologique*, Edition Bouchène, Alger, 1991.

III.Mémoires et thèses :

1. Amezian A., *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, thèse de doctorat Langues, Littératures et Sociétés, I.N.A.L.C.O., Paris, 2008-2009.
2. Ibrahim M., *La vie de Bélaid At Σli, Auteur des cahiers de Bélaid ou la Kabylie d'antan*, Mémoire de maîtrise, I.N.A.L.C.O, Paris, 1997.
3. Qasi Ouali K., *Le renouvellement littéraire en langue kabyle : le cas de Bélaid At Ali*, Tizi Ouzou, 2000-2001.
4. Titouche R., *Les cahier de Bélaid At Σli : Du conte à la nouvelle*. Thèse de Magistère, Tizi Ouzou, 2001

IV.Articles :

1. Chaker S., « Naissance d'une littérature écrite : le cas du berbère (Kabylie) », in Bulletin d'Etudes Africaines N° 17 / 18, Paris, 1992.
2. Galand Pernet P., «Tradition et Modernisme dans les littératures berbères », Acte du premier congrès d'étude des civilisations méditerranéennes d'influence arabo-berbère, SNED, Alger, 1973, P.P.312-325

3. Ibrahim M., « Bélaïd (IZARAR) [Belaïd At Ali] » in Dictionnaire biographique de la Kabylie, I.N.A.L.C.O, Paris, 2000
4. Jenny L., « La stratégie de la forme » in Poétique, N°27, 1976, p. 257-281.
5. Kleiber.P et Ouami.B., «Un écrivain d'expression kabyle Bélaïd At Ali » in Etude de Documentation Berbère, N°2, Paris, 1987 pages 117-127.
6. Merolla D., « Le conte kabyle », in encyclopédie berbère N°XIV, Edisud, Aix-en-Provence, 1994.
7. Meskin A., “Bélaïd At Eli”, E.D.B, N°2, Paris, 1987, Pages 128-141
8. Rifatterre M., « La trace de l'intertexte », La pensée, N°215, octobre 1980.
9. Salhi M. A., « La délocalisation des textes oraux : le cas de deux textes kabyles. », in Actes du colloque Paroles déplacées, Paris l'Harmattan, 2005.

Référence en arabe :

نادية بردوس، السرد في النثر القصصي القبائلي: دراسة مقارنة بين السرد في الحكاية الشعبية الشفوية و مؤلفات بلعيد
آث علي و الرواية القبائلية 2001-2000.

Dictionnaires:

1. Chaker S. (S. DIR.), *Dictionnaire Biographique de Kabylie*, Edisud, Aix-en-Provence, 2001.
2. Cheurfi A., *Ecrivains Algériens, Dictionnaire bibliographique*, casbah Editions, Alger, 2004
3. Redjala M., « Kabyles », in *Encyclopédia Universalis*, corpus 10, Paris, 1980
Pages 760-761
4. Viala Alain et Al., *Le dictionnaire de littéraire*, P.U.F., 2002.
5. Jarrety (S. dir.) *Lexique des termes littéraires*, L.G.F, Paris, 2001.

Références électroniques:

<http://home.ican.net/galandor/litter/nouv.htm>

Barthe Roland, art. « Texte (théorie du) », Encyclopoedia universalis. 1973, disponible sur

le cite : <http://www.universalis.fr/encyclopédie/théorie-du-texte/3-le-texte-et-l-euvre/>

<http://www.universalis.fr/encyclopédie/théorie-de-l-intertextualité/>

Corpus :

Dallet J.-M. et Degezelle J.-L., *Les cahiers de Bélaid ou la Kabylie d'antan*, T1et T2, Fichier de Documentation Berbère, Fort National, 1963.

Mouliéras A., *Légendes et contes merveilleux De la grande Kabylie*, Paris, 1893

Annexes

Tableau comparatif des trois versions

Les séquences	La version orale	La version de Mouliéras	La version de Bélaïd Ait Ali
La situation initiale Le manque	- Il y avait un homme qui avait deux enfants, une fille et un garçon, orphelins de mère. - Le père se remarie et prend pour épouse une femme méchante qui est mère de deux filles. - Les deux orphelins avaient hérité de leur mère une vache et son mari lui avait promis de ne jamais la vendre.	- Il y avait un homme qui avait deux enfants jumeaux, une fille et un garçon. Ces enfants avaient perdu leur mère. - Le père leur avait acheté une vache dont le lait allait être la principale source de nourriture des enfants. - Peu de temps après, le père meurt lui aussi. - Les enfants étaient confiés à l'oncle paternel qui avait promis à son frère de ne pas vendre la vache.	- Deux enfants, <i>Ssaadi</i> et <i>Fadhma</i> ont perdu leur mère. - Ils ont hérité de leur mère une vache, <i>Yemma Su</i>. - Leur père promet à sa femme de ne pas la vendre.
Le mariage du père	Le remariage du père est inclus dans la situation initiale	/	<i>Ali At Hamou</i> s'est remarié avec une voisine qui s'appelle <i>Sicuca</i>
L'attitude de la marâtre vis-à-vis de ses beaux fils	Le narrateur représentait la mauvaise conduite de la marâtre à travers les figues sèches et les restes de galette qu'elle donnait aux orphelins après toute une journée au pâturage.	Absence du méfait de la femme de l'oncle envers les orphelins.	Le narrateur réserve de longues séquences afin de représenter le comportement de la marâtre vis-à-vis des deux orphelins, notamment après avoir gagné la confiance de son époux.
Les orphelins emmenaient paître	Les orphelins emmenaient la vache au pâturage toute la journée.	Il n'y a pas de mention sur le départ des orphelins et de la vache vers les pâturages.	Une longue séquence descriptive, relative à la scène où la vache « <i>Yemma Su</i> » était

la vache.		Nous pouvons seulement le déduire quand la femme de l'oncle demande à ses enfants de suivre les orphelins et de faire ce qu'ils faisaient.	emmenée au pâturage, est présente dans cette version. Cette séquence fait allusion à l'aspect réel de la scène.
Le méfait: La jalousie de la marâtre.	La marâtre s'étonne de la beauté et de la bonne santé des deux orphelins par rapport à ses deux filles.		On assiste à une description détaillée de l'état de mépris et de jalousie de la marâtre.
Le doute de la marâtre	-	-	Il est exprimé explicitement dans cette version.
Surveillance et poursuite des orphelins.	- La marâtre mandate sa fille aînée de poursuivre les orphelins. - Par la suite <i>Σica</i> raconte à sa mère ce que les orphelins faisaient.	- La femme de l'oncle demande à ses enfants de surveiller les orphelins et de faire tout ce qu'ils faisaient. - Son fils essaya de téter la vache comme le faisait les deux orphelins mais la vache ne le laissa pas faire. - Il raconta à sa mère ce qui s'était produit.	<i>Σicuca</i> demande à sa fille <i>Taëicuct</i> d'accompagner Ssaadi et Fadhma au champ et de faire tout ce qu'ils faisaient.
La fille de la marâtre devient borgnesse.	<i>Σica</i> essaye de reproduire les gestes des deux orphelins et tente de téter la vache mais celle-ci la frappa d'un coup de sabot droit dans son oeil et	C'est la fille de la femme de l'oncle qui essaya, cette fois ci, de téter la vache, mais elle reçoit un coup dans son oeil et devient borgnesse.	Taëicuct fut eborgnée par <i>Yemma Σu</i> . La scène est décrite dans tous ses détails dans cette version. Le narrateur explique d'où vient le nom de

	<i>Σica</i> devient borgnesse.		<i>Haftellis</i> , car c'est à partir de cet accident que <i>Taëicuct</i> portera ce nom.
La réaction de la marâtre (la tante)	La marâtre exige la vente de la vache	La femme de l'oncle menace son mari de vendre la vache ou de le quitter.	<i>Σicuca</i> menace <i>Ali At Hamou</i> de le quitter s'il ne vend pas <i>Yemma Σu</i> .
La vache fut sacrifiée	- Une force divine est intervenue pour empêcher la vente de la vache. - La vache est offerte comme sacrifice aux villageois.	- L'oncle a vendu la vache aux villageois qui l'ont abattue. - Le sacrifice de la vache dans cette version, est réalisé sans obstacles ni aucune difficulté.	<i>Saadi</i> et <i>Fadhma</i> avaient tout essayé pour empêcher la vente de <i>Yemma Σu</i> . Le narrateur décrit, dans les moindres détails, ce que les orphelins avaient fait mais sans résultat, car <i>Σicuca</i> avait proposé à son mari de sacrifier la vache pour le village.
L'état dans lequel se trouvaient les orphelins après la mort de leur vache.	Les orphelins pleurent sur la tombe de leur mère.	- Les orphelins sont partis au cimetière pour pleurer la mort de leur vache, sur la tombe de leur mère. Il y avait une vieille femme qui était venue pour les consoler. Cette vieille femme n'est présente que dans cette version et n'a aucune influence sur le déroulement du conte.	<i>Saadi</i> et <i>Fadhma</i> sortent de la maison sous prétexte d'aller au champ. Ils profitent de l'occasion pour se diriger au cimetière là où ils allaient pleurer sur la tombe de leur mère. Le narrateur, dans cette version, inclut des commentaires relatifs à quelques aspects de la vie réelle.
La mère (ou une voix) leur demande	Quand les deux orphelins pleuraient sur la tombe de leur mère, sa voix	-	Dans cette version aussi, une voix divine et inconnue du narrateur, demande à <i>Ssaedi</i> et

de ramener l'estomac de la vache.	s'est élevée et leur a demandé de ramener l'estomac de la vache et de la poser sur sa tombe.		<i>Fadhma</i> de lui apporter l'estomac de <i>Yemma Σu</i> et de la déposer sur sa tombe.
Les orphelins ont fini par trouver une autre source de nourriture.	- Les orphelins ont fait ce que leur mère leur avait demandé. - Soudain, deux pis se sont élevés de la tombe de la mère, l'un produisait du beurre et l'autre du miel.	- Des tubulures apparaissent de la tombe de la mère, l'un donnait du miel et l'autre du beurre.	- Ssaedi et <i>Fadhma</i> avaient ramené l'estomac de <i>Yemme Σu</i>. Dès qu'ils l'avaient déposée sur la tombe de leur mère, deux pis comme ceux de <i>Yemma Σu</i>, sont apparus. L'un leur donnait du beurre et l'autre du miel.
La marâtre découvre la nourriture des orphelins.	- <i>Σica</i> demande de nouveau à sa fille de suivre les orphelins et de faire ce qu'ils faisaient. - La fille borgnesse découvre leur source de nourriture. Elle essaye de téter, à son tour, mais les deux pis ne lui donnèrent que du pus et du sang. - La fille raconte tout à sa mère. <i>Σica</i> demande à son mari d'arracher les pis, mais à chaque fois qu'il le faisait, ils devenaient	- La femme de l'oncle s'aperçoit du bien être des orphelins, elle demanda à ses enfants de les suivre et de faire ce qu'ils faisaient. - Les enfants de la femme de l'oncle, imitent les orphelins et se mettent à sucer les tubes, mais ils ne recevaient que du sang. - Les enfants ont tout raconté à leur mère. Elle s'est rendue, elle même, au cimetière et s'est appliquée à détruire toute la tombe à l'aide d'une pioche.	- Dans cette version aussi, la marâtre remarque la bonne santé de <i>Ssadi</i> et de <i>Fadhma</i>. Elle demande à <i>Haftellis</i> de les suivre et de faire ce qu'ils faisaient. - <i>Haftellis</i>, en voyant les orphelins entrain de téter les pis, exigea de faire pareil, mais elle n'avait reçu que du sang et du pus. - <i>Σicuca</i> part au cimetière, elle arrache les pis à l'aide d'une faucille et met le feu à la tombe

	plus grands encore.		
La mort du père	Σica demande à son mari de salir les pis. Quand il avait essayé de le faire, il trouve la mort instantanément.	-	-
La mère intervient une autre fois pour procurer de la nourriture à ces enfants.	-	- Les orphelins pleurent sur la tombe détruite de leur mère. - Soudain, la voix de leur mère s'élève et les oriente vers la maison de leur père où un repas les attendait.	-
La femme de l'oncle interdit aux orphelins de partir vers la maison du père	-	La femme de l'oncle ne tarda pas à découvrir cette source de nourriture. Elle les priva d'aller à la maison de leur père	-
La situation des orphelins après leur privation de nourriture.	Les enfants orphelins demeuraient chez la marâtre qui les maltraitaient. La fille restait à la maison pour la servir. Quant au garçon, elle	Les orphelins allaient se nourrir de son jusqu'à ce qu'ils soient grands.	<i>Σicuca</i> exigea de son mari d'envoyer <i>Ssaadi</i> au travail, quant à <i>Favma</i> , il fallait la marier à la première occasion qui allait se présenter.

	l'envoyait dans un autre village, comme berger.		
Sseedi se présente chez le caïd Yusef.	-	-	Le narrateur, dans cette version, s'étale dans la description de la famille du <i>Caid yousef</i> et sa relation avec <i>Saadi</i> .
L'orpheline est sollicitée pour mariage	- Le <i>Chikh</i> du village cherche à se marier. - L'orphelin lui parle de sa sœur et de toutes ses qualités exceptionnelles, notamment sa chevelure dorée.	- Un étranger riche se présenta pour épouser l'orpheline.	- <i>Ssaadi</i> parlait toujours de sa sœur <i>Fadhma</i> à la famille du caïd. - Le <i>Caid Yousef</i> est parti chez <i>Ali At Hamou</i> pour demander <i>Fadhma</i> pour épouse à son fils <i>Σisa</i>.
La rencontre de la marâtre avec le caïd (l'homme avec la tante)	L'orphelin envoya un message à sa sœur pour qu'elle commence à préparer son mariage.	- Le jeune qui voulait épouser l'orpheline part chez la famille de l'oncle pour demander sa main. - La femme de l'oncle lui proposa de se marier avec sa fille, mais il refusa.	- Le <i>Caid Yousef</i> rencontre <i>Σicuca</i>, le narrateur réserve une longue séquence à la description de cette rencontre. - le <i>Caid</i> fut étonné de la beauté de <i>Fadhma</i>, même en étant dans cet état misérable. Il ordonna <i>Σicuca</i> d'entamer les préparatifs de la fête.
La métamorphose de l'orphelin et le mariage de sa	-	- Les deux enfants pleurent leur séparation. Mais grâce à une force divine, l'orphelin fut métamorphosé en	-

sœur.		bouc. L'orpheline exigea de son mari, de l'emmener avec elle.	
L'orpheline reconnaît son oncle devenu mendiant.	-	- L'oncle de la fille est devenu mendiant. L'orpheline le reconnaît dans son village et lui offre une galette dans laquelle sont glissées plusieurs pièces d'or. - La femme de l'oncle reconnaît à son tour, l'acte de sa nièce.	-
La femme de l'oncle rend visite à sa nièce.	-	L'orpheline avait bien accueilli la femme de son oncle ainsi que sa fille.	-
La marâtre se prépare à faire échouer le mariage de l'orpheline.	La marâtre avait pris ses dispositions pour empêcher le mariage d'avoir lieu. Elle envoya, pour cela, <i>Σica</i> avec l'orpheline.	-	<i>Σicuca</i> prépare son coup pour que <i>Haftellis</i> prenne la place de <i>Fadhma</i> .
La substitution de l'orpheline par la fille de la marâtre.	- La marâtre avait préparé de la nourriture pour les deux filles, sauf que celle qui était destinée à l'orpheline était très salée. - Quand l'orpheline voulait boire	-	- Une journée avant le mariage de Fadhma. <i>Σicuca</i> l'avait dupée. - Sous prétexte qu'elle allait la coiffer, elle enfonça une aiguille dans sa tête et elle se transforme en oiseau.

	de l'eau, elle demanda à <i>Σica</i> de lui en donner et elle n'accepta de le faire qu'en échange de ses yeux. - <i>Σica</i> parvient à prendre les yeux de l'orpheline. - En arrivant à la forêt, <i>Σica</i> délaissa l'orpheline et continue la route, seule vers le village du <i>cheikh</i>.		- <i>Σicuca</i> a réussi son complot.
L'orpheline se retrouve chez un charbonier.	Un charbonier avait trouvé l'orpheline dans son champ. Elle était dans un état misérable. Elle le supplia de l'emmener avec lui.	-	-
La punition de l'orphelin et la réussite de la borgnesse	<i>Σica</i> a pu se substituer à l'orpheline et épouser le <i>cheikh</i> , mais toutes les qualités que l'orphelin avait attribuées à sa sœur n'apparaissaient pas. Du coup, il fut puni par le <i>cheikh</i> en le suspendant dans un coin, près de la fumée.	-	- <i>Σicuca</i> a réussi à faire de <i>Haftellis</i> l'épouse du caid à la place de <i>Fadhma</i>. - le lendemain du mariage, le village du <i>Caid</i> attendait avec impatience de voir la beauté de cette fille dont on n'a cessé de parler. Mais, tout le monde fut étonné de voir la marié borgnesse.

			- <i>Saadi</i> fut puni au grenier, et <i>Haftellis</i> resta à la maison du <i>Caid</i> pour servir sa famille.
L'orpheline fut aidée par l'or et l'argent tombés de sa chevelure.	- Un jour, l'orpheline demanda aux femmes du charbonnier de lui prêter un dras afin de coiffer sa chevelure et faire tomber les pièces d'or et d'argent. - Au début, les trois femmes se sont mises à se moquer d'elle. Mais elles ont fini, ensuite, par la croire. - l'orpheline prend quelques pièces et envoya le charbonnier au village pour récupérer ses yeux.	-	-
Le charbonnier a accompli la tâche demandée par l'orpheline	Arrivant dans le village, le charbonnier propose aux villageois de vendre des yeux contre des pièces d'or. <i>Sica</i> l'avait entendu et s'est empressée de vendre les yeux de l'orpheline.	-	-

L'orpheline a réussi à retrouver la vue	- L'orpheline demande l'aide d'un serpent afin de retrouver la vue. - Ce serpent l'avait déjà sauvée, en la protégeant lors d'un hiver très glacial, où il lui avait promis qu'il allait venir à son aide toutes les fois où elle en aurait besoin.	-	-
Σica fut dévoilée	- L'orpheline se déguisa en mendiante, et frappa à la porte du <i>cheikh</i> pour demander l'aumône. - Le <i>cheikh</i> l'accueillit et l'invita à manger mais elle n'accepta sa proposition qu'une fois l'enfant suspendu soit descendu. Par la suite, elle s'est mise à raconter une histoire que le <i>cheikh</i> avait aussitôt compris et interprété. - Σica fut dévoillée et le <i>cheikh</i> demanda à l'orpheline qu'elle la punisse.	-	-
La punition de	- L'orpheline n'a pas puni Σica car	-	-

Σica	elle était sa demi sœur, mais elle en fit sa servante. - Le <i>chikh</i> et les deux orphelins vécurent en paix et toutes les qualités de l'orpheline se sont dévoilées.		
La chute de l'orpheline dans le puits.	- L'orpheline assise sur le bord du puits, demanda à Σica de lui coiffer sa chevelure. - Σicuca la pousse dans le puits. - Son mari s'est mis à sa recherche mais il n'est pas parvenu à la retrouver. - Σica demande l'aide d'une sorcière qui transforma l'orphelin en antilope.	- La femme de l'oncle demande à l'orpheline de lui brosser ses cheveux. - Dès qu'elle s'était retrouvée près d'un puits, la femme de l'oncle la poussa et la fait tomber. - l'orpheline n'avait pas aperçu ce puit. - Σmimi, la fille de la femme de l'oncle, a pris la place de l'orpheline.	-
Description de l'état de l'orpheline	- L'orpheline a mis au monde dans le puits, deux jumeaux : <i>Hsene</i> et <i>L'housine</i>. - Son frère transformé en antilope, lui jeta le reste de nourriture dans le puits.	- L'orphelin transformé en bouc devient maigre. Il versa des larmes sur sa sœur qui se trouvait dans le puits. - L'orpheline avait mis au monde deux garçons jumeaux, <i>Hsen</i> et <i>L'housine</i>	- <i>Fadhma</i>, métamorphosée en oiseau, chantait des chansons de chagrin dans les champs du <i>Caid</i>. - Un jour le <i>caid Yousef</i> part visiter à ses champs, mais il s'étonna de leur état désastreux.

			- Ses fellahs avaient du mal à justifier celà. Mais par la suite, ils lui avaient avoué qu'ils étaient séduits par le chant d'un oiseau. - Le <i>Caid</i> tend un piège au oiseau, il l'attrapa et l'amena avec lui à la maison.
La marâtre (la femme de l'oncle) et sa fille se démasquent	- Le <i>cheikh</i> avait remarqué l'antilope qui jetait du pain dans le puits. Dès qu'il s'était approché, il entendit la voix d'une femme. - Elle lui demandait d'égorguer une vache pour qu'elle puisse sortir avec ses enfants de ce puits. - La vache servira à occuper le grand serpent qui les menaçaient.	- Dans cette version aussi, le mari de l'orpheline se rend compte que sa femme était dans le puits. - Elle lui explique qu'elle était menacée par un grand serpent. - elle lui demande d'égorguer une vache noire pour qu'elle puisse sortir avec ses enfants.	- Le <i>Caid Yousef</i> prend l'oiseau entre ses mains, et aperçoit une aiguille enfoncée derrière sa tête. Il tente de la retirer et <i>Fadhma</i> reprend son apparence. - Tout le monde fut étonné de la beauté de <i>Fadhma</i>. - Le <i>Caid</i> demanda à connaître son histoire. - <i>Saadi</i> descend du grenier et revoit sa sœur <i>Fadhma</i>.
Le châtimement de la marâtre et de sa fille.	- L'orpheline avait raconté à son mari tout ce qui lui était arrivé. - Il fait venir une sorcière qui fera	- L'orpheline demanda que <i>Σmimi</i> soit découpée en morceaux, et que sa chair cuite soit offerte à sa mère.	- <i>Fadhma</i> demanda que <i>Heftellis</i> soit découpée en petits morceaux qui seront expédiés, ensuite, à sa mère qui

	en sorte que le frère reprenne son apparence. - Quant à <i>Σica</i>, elle fut découpée en morceaux et envoyée comme festin à sa mère. - la petite fille de la marâtre reconnaît l'œil borgnesse de sa sœur. - Par la suite, la marâtre s'est rendue compte, elle aussi, qu'elle venait de manger la chair de sa fille <i>Σica</i>.	- La femme de l'oncle mangea la chair de sa fille en pensant que c'était celle du bouc. - un jour, en allant rendre visite à sa fille, elle s'aperçut que c'était l'orpheline. - L'orpheline demanda à son mari de couper les jambes, les oreilles et le nez de la femme de l'oncle. Elle fut, ensuite, enterrée.	mangera la chair de sa propre fille. - <i>Σicuca</i> était très ravie de recevoir cette offrande de la part de sa fille. - La petite fille de <i>Σicuca</i> reconnaît vite l'œil de <i>Heftellis</i>, mais sa mère refusa de la croire. - <i>Σicuca</i> s'est rendu compte enfin qu'elle venait de manger la chair de sa fille. Elle s'était mise à crier et à rassembler les os de sa fille qu'elle regarda jusqu'à sa mort
La situation finale	L'orpheline vécut en paix aux côtés de son mari, ses deux enfants et son frère.	La fille éleva ses enfants dans le bonheur. Son mari l'aimait beaucoup, elle et son frère le bouc.	La famille du <i>Caid</i> avait organisé une fête qui dura sept jours et sept nuits. <i>Fadhma</i> et <i>Saadi</i> vécurent heureux.

Résumé en tamazight

Agzul.

Ma yella nuḡal ɣer deffir deg umezruy, ad naf tira n tsekla timawit¹ tebda-d segmi i d-kecmen yefrensisen ɣer tmurt n Leqbayel. D imrabven irumyen i ixedmen ugar deg umahilagi n tira n timawit. D nutni i d inemhalen n F.D.B. i d-yessufyen aâs n yedlisen n tsekla, n tesnilest² d yedlisen ɣef tmetti taqbaylit. Dacu kan, tamawt ara iger yiwen, amur ameqran n ugraw n wamuden³ d tezrawin⁴ iûaê-d timucuha, d tawsit n tesrit i yeîfen amviq d alqayan deg tsekla d tmetti taqbaylit. Syis-s i eerven yimusnawen ifrensisen ad fehmen îbîea d tuddsa⁵ n tmetti i ɣer d-kecmen. Yuḡal nnulfan-d kra n yemnuda d iqbayliyen i yura ɣef tmetti-n sen d tsekla-n sen, nezmer ad d-nebder seg-sen Si Smer Saêid Bulifa.

Ma yella nuḡal-d ɣer unnar n tsekla, di tallit-nni uqbel timmunent ala agraw n wamuden n yevrisen n tsekla i yellan d usemres n sen deg tezrawin ɣef tmetti d tesnilest. Ulac imyura i d-yuran kra n yevrisen n tsekla i yiman-n sen. Ur d-llint ara tezrawin ɣef tversa⁶-n sen d tadyizt⁷ n sen. Nezmer ad d-nini, slid Beêid At Sli, ulac win i d-yesnulfan avris n tsekla deg tallit-nni.

Beêid At Sli d amaru amenzu i yuran ivrisen n tsekla s taqbaylit. Ilul-d deg wass n 25 unbir 1909 di Tubiret. Yemma-s Dehbiya At Saleê, d taselmadt n tefrensist, day netta, arraw-is i tmanya tesselmed-asen taqbaylit d tefrensist. Amrabev arumi Degezelle, mi ara d-yas ɣer taddart n At Xlef, tusa-d deg læerc n At Mangellet. (Di Micli), iêmmel ad ibedd d Dehbia At Saleê ad hedren, daymi iger tamawt yiwen wass i Beêid, yiger-as tamawt i tefrensist i yettmeslay d lefhama yefhem. Dɣa yessuter deg-s ad as-d yaru kra n tmucuha. Seg imiren, i yerra Beêid lwelha-s ɣer tsekla taqbaylit læmer nuri.

Teméi n Beêid yessædda-tt-id deg tmurt n Fransa, ɣur gma-s Muêend Saêid, d gma-s s baba-s, tameîut-is d tafrensist. Yeqqimen dinna, Beêid, xemsa n yiseggasen, yesæa hdac n ssna mi d-yuḡal ɣer taddart-is. Di Fransa, Beêid yekcem ɣer uyerbaz, yeyra aéawan⁸ d

¹ Tasekla timawit: littérature orale

² Tasnilest : linguistique

³ Amuden : corpus

⁴ Tizrawin : études

⁵ Tuddsa : organisation

⁶ Taversa : textualité

⁷ Tadyizt : poétique.

⁸ Aéawan : musique

wunuy⁹. Ixulev aîas n yimeddukkal ifrensisen, yesseedda aîas n lewqat deg temkerviwin¹⁰. Ayagi yakk yessegma deg-s tamusni, iban-d ladya deg wayen yura. Imi tira-s ur telli d menwala.

Beleid tezwej-as yemma-s asmi yesëa di leëmer-is xemseñac n yiseggasen, tameñut-is tugar-it mliê di leëmer, isem-is Favma At Sseedi, lameëna ur iëñel ara yebra-as. Beleid yezga yettmektag-d tameñut-is, azal i tesëa yer yur-s d ameqran, ladya, imi isemma iwudam igejdanen n yevrisen yakk yura s Favma akked d Ssaedi.

Deg useggas n 1929, ssawlen-as-d yefrensisen ad yeseeddi læsker, seg wakken yeêrec, ssulin-t deg uswir almi yewwev “*Sergent chef*”. Ifukk-d læsker-ines deg useggas n 1931, yuḡal-d yer Uzru, s yin akin, iruê yer Lezzayer umbeed yer Fransa, yer gma-s Muêen Saëid akked ultma-s Fatima. Deg useggas n 1934, yezzi-d yer taddart i wakken ad yezweo, yuy Faîima At Caëban, tikkelt-a d netta i tt-yextaren. Lameëna, ëacen kan kra n wussan di lehna, imi yezga umennuy gar Faîima akked temyar-is. Gas akken, sean-d aqcic, lameëna ur ëêlen ara msebran. Beleid yufa-d iman-is d awêid i tikkelt niven yekker yerfed iman-is yer Fransa yur ultma-s Faîima, yuḡal dayen iôuê yer Lmaruk, yur gma-s Muêend Saëid, axaêr yuḡal dinna i ixeddem. S yen yezzi-d yer taddart. Lêasun Beleid deg tallit-nni ur yerkid ara, seg wass yer wayev anida ara d-yaf iman-is. Mi tekker îrad n umaval tis snat, yedda Beleid d læsker afrensis yer tmurt n Tunes, dinna i as-kksen akk ccieat-nni i yesëa, axaêr yezga i tess ccrab, ur iêr dacu d-yeqqar, ur iêr dacu i ixeddem. Serêen-as-d kran wussanr uxxam, yeñef-it lehlak, yesseyli-as-d akk tuymas-is. Deg useggas-agi, 1941, i yemmlal d umrabev arumi Degezelle. S yen i yebda axemmem yef tira s teqbaylit.

Deg useggas n 1943, ssawlen-as-d i tikkelt niven ad yevfer læsker afrensis yer tmurt n la Corse. Lameëna, yufa-d iman-is d amezzerîi, axaêr deg yiv-nni i yef ara iruê læsker, netta yeswa ccrab, yeñes, mi d-yuki yufa-ten-id ruêen. Seg yimir i yebda tarewla seg umkan yer wayev ammar ad t-ñfen yefrensisen. Yesseedda kra n wussan deg taddart, yufa-as-d umrabev arumi Degzelle lxedma deg lluzin n Yimeyras. Cwiñ kan, yuḡal s anemver deg yiberdan n Lezzayer tamanayt. Yura-as Beleid i Degzelle kra n tebratin, yeêka-as-d deg-sen yef unemver i yennemvar deg Lezzayer. Deg useggas n 1947, yuy abrid-is yer Rabat anida i yella Muêend Saëid, imyura qqaren-d êedd ur yeelim amek i yewwev yer dinna. Muêend Saëid iger-as tamawt i Beleid, ulac lxedma yerna yezga d tissin, yekker yessufey-it-d seg uxxam-is.

⁹ Unuy : dessin.

¹⁰ Timkerviwin: bibliothèques

Deg tebratin i d-iceggeɛ i Degzelle, yeêka-as-d ɣef unemver-ines di tmurt n Lmaruk, amek almi i d-yekcem ɣer tmurt n Lezzayer, yexdem kra n wussan d afellaê di Tlemcen. Syen akin yeyvel-it wañan n lberd, wwin-t-id ɣer sbiñar n Tlemcen, yuɣal rran-t ɣer sbiñar n Wehren. Di tagara yekcem sbiñar n widen ur nêellu deg Meesker. Ass n 12 di magu 1950, tewwev-d tebrat i Degezelle, sœelmen-t-id s lmut n Belëid At Σli.

Añas n yemnuda i d-ibeggnen deg tezrawin nsen belli tira n Belëid d tamaynut ur telli ara deg tsekla taqbaylit timawit. Amaynut-agi maççi kan d tira n yevrisen n tsekla timawit (ttwannan s yimi, uɣalen ttwarun) maca amek i ttwarun i deg yella umaynut. Belëid yesnulfa-d deg tira, yura tullisin, yura ungal s teqbaylit, maca deg tallit-nni ur asen-yettunefkk ara i yevrisen-is yisem-agi n ungal d tullist. Almi d iseggasen-agi n 2000 d asawen i d-mmlant tezrawin yettwaxedmen ɣef yevrisen n Belëid, belli Belëid At Σli yura ungal, yura tullisin.

Tamsalt-agi n usnulfu¹¹ deg tsekla taqbaylit, tecyeb añas n yemnuda¹², ladya isdawanen.¹³ S kra n win i d-yemmeslayen seg-sen ɣef Belëid At Σli, yenna-d s yis-s i d-yebda usnulfu deg tsekla. Yesnulfa-d ivrisen ur llin ara deg tsekla timawit, rnu ɣer-s xas ulamma yura ayen yellan d tasekla timawit maca limarat n yevrisen-nni d timaynutin, mmalent-d tiwsatin i ttarun di tmurt n lɣerb, bêal ungal, tullist d umezgun. Ɛef temsalt-agi n usnulfu deg tsekla i d-wwiɣ awal deg tezrawt-agi, œerveɣ ad d-beggney amek i d-yesnulfa Belëid At Σli deg tira-s. Asteqsi-agi, ney anadi-agi, ur yelli ara d amezwaru, imi añas n yemyura i t-id ibedren deg yedlisen-nsen d yimagraden-nsen, maca taslevt n yevrisen n Belëid ur tt-yexdim êedd, slid Rachid Titouche, Amar Ameziane d Nadia Berdous. D acu kan igemmav i ɣer ssawven yemgarad. Amedya, avris “Lwali n udrar” wa yeqqar-d d tullist ma d wayev yenna-d d ungal.

Deg tezrawt-agi, ad neerev ad neg taslevt i yiwen n uvrir n Belëid, wagi d Tafunast igujilen. Deg tsekla timawit, avris-agi d tamacahut. Belëid yules-as tira, maca maççi d turrin kan i tt-yerra ɣef lkayev meena, yella deg-s ubeddel, ad d-nbeggen deg-s, d acu i d-yewwi Belëid d amaynut deg tullsa-agi¹⁴ i d-as-yules tira? Amaynut-agi, yeooa kan avris deg tewsit¹⁵-is n tmacahut ney yuɣal ɣer tewsit niven bêal tullist¹⁶?

¹¹ Asnulfu di tsekla : création littéraire.

¹² Imnuda : chercheurs

¹³ Isdawanen : universitaires

¹⁴ Tullsa n tida : réécriture

¹⁵ Tawsit : genre

I wakken ad d-naf tiririt γef yesteqsiyen-agi, nkenna gar tlata n yevrisen. Avris-s amezwaru, d tamacahut, azwel-ines ‘Tamacahut n tfunast igujilen’ negrew-itt-id γer yiwet n tmeñut n taddart n At Σilem, n læerc n At Mangellat. Ma yella d avris wis sin, ula d netta d tamacahut, yura-tt August Moulièras, yeêka-as-tt-id urgaz n læerc n At Jennad, azwel-ines ‘Sin igujilen d akniwen’ Moulièras d tira kan i tt-yura, ur tesseid i ibeddel deg-s, yessedda-tt-id deg udlis-ines : *Légendes et contes merveilleux de la Grande Kabylie*¹⁷. Avris wis tlata n Beleid At Σli, azwel-ines Tafunast igujilen, yedda-d deg udlis *Les cahiers de Bélaïd ou la Kabylie d’antan*¹⁸, i d-ssuffyen yemrabven irumyen segmi yemmut Beleid deg useggas n 1963. Avris-agi d wis sebea deg uêric i wumi semman yemrabven irumyen: Timucuha.

Amyedres¹⁹ i d tiéri²⁰ n teslevt-nney, imi yella wassay gar yevrisen-nni i d-nebder. Avris n Beleid At Σli, ur yelli ara kan n yiman-is, d aeiwed i as-ieawed tira i uvriss yellan deg tsekla timawit. Avris n Beleid yeckenêv γer tmacahut, maca yerna-as aîas n umaynut, almi yuγal uvriss-ines yesêa limarat n tullist akter n limarat n tmacahut. Ma yella nessemres tazrawt n Gerard Genette, ad nini avris n Beleid d afledris²¹ (B), yettwasuddem-d seg adudris²² (A) d tmacahut yellan deg tsekla timawit.

Taslevt-agi tebva γef setta n yeêricen, deg uêric amezwaru, nemmeslay-d γef talat n tmivranin²³ d tigejdanin di tezrawt: Tamacahut, tullist d amyedres. Γef tmacahut, nemmeslay-d γef tudyis-ines²⁴ yakked wamuden n tmucuha i d-yefyen seg tallit n umnekcām afrensis almi d iseggasen n 2006. Ula d tullist, nefka-d tudyist-ines Ma yella d amyedres, neerev ad d-nbeggen kra n tmuyliwin yemgaraden fell-as, ama d « Les formalistes russes », ney d Mihkail Bakhtine, Julia Kristiva, Laurent Jenny yakked Gerard Genette.

Deg uêric wis sin nga tasemlilt²⁵ n kra n wayen yuran γef tmeddurt n Beleid At Σli d wayen i yura. Aêric-agi, yebva ula d netta γef rabêa n tikta tigejdanin, Di tamezwarut

¹⁶ Tullist : nouvelle.

¹⁷ Auguste Moulièars, Op. Cit.

¹⁸ Dallet J.M. & Degezelle J.L.

¹⁹ Amyedres : intertextualité

²⁰ Tiéri : théorie, P 128.

²¹ Afledris : hyertexte

²² Adudris : hypotexte

²³ Timivranin : concepts.

²⁴ Tudyizt : poétique

²⁵ Tasemlilt : synthèse.

nemmeslay-d yef tmeddurt n Belëid At Σli, seg wasmi i d-ilul ar almi yemmut d ayrib di sabiâr n Mæsker, deg useggas n 1950. Deg tis sant, nessegza-d d acu tugnat in i deg yura Belëid ivrisen-is. Di tis tlata, nebder-d d acu-ten yevrisen i yura Belëid. Ma yella d tis rebea d agraw n wayen nnan yimusnawen d yemnuda ladya yef tira n Belëid At Σli d wayen i d-yewwi d amaynut.

Deg uêric wis tlata, nebda taslewt yef yevrisen, neerev ad d-nekkes limarat n timawit i yellan deg uvr is n Belëid, i wakken ad néer d acu i yellan d asennulfu n umaru d wacu i yellan deg limarat n tsiwelt n tmacahut di timawit : Tallust, asner ni²⁶, amsaday²⁷, tugniwin n uyanib²⁸ (tumnayt²⁹ d tkanit³⁰), inzan d yinnan d limarat n timawit i d-nbeggen deg uvr is n Belëid.

Deg uêris wis rebea n tezrawt-agi, nkenna avris n Belëid yer tmacahut i yura Mouliêras d tin-a i d-negrew seg timawit, deg wayen yerzan iferdisen n tsiwelt. Nemmeslay-d yef tenfaliyin n tazwara d tid n tagara i yettilin di tmacahut. Mi ara naf avris yebda s tenfaliyin-agi, ad t-neeql d tamacahut. Maca, amsawal³¹ deg uvr is n Belëid ur tent-yessemres ara, yebda uvr is-is s lmebdi³², ssemrasen-t s tuget yemyura deg tewsat in timaynut in bêal tullist d ungal.

Ma yella d ayen yeean azwel n tlata yevrisen-agi. Nufa belli azwel n uvr is yura Mouliêras : *Sin n yigujilen d akniwen*, ur as- yefki ara kra n unamek³³ yufraren i uvr is. Ma yella d azwel n tmacahut n At Mangellet d uvr is yura Belëid ttemcabin, yerna sean assay³⁴ d alqayan d yinevruyen n teêkayt. D acu kan deg uvr is n timawit, tettwabeggen-d tewsit-ines deg uzwel d tamacahut : *Tamacahut n tfunast igujilen*. Ma yella d azwel n uvr is n Belëid ur d-ibeggen ara d acu i d tawsit-is.

Anallas deg tmacahut, mi ara d-iêekku, yessen akk d acu i yellan deg tmacahut, yessen iwudam³⁵, d acu ttxemmimen d acu ara xedmen, rnu yer-s tasawalt-is ur téebbes ara, ur iteffey

²⁶ Asner ni : accumulation.

²⁷ Amsaday : parallélisme.

²⁸ Tugniwin n uyanib : figures de style.

²⁹ Tumnayt : métaphore.

³⁰ Takanit : comparaison.

³¹ Amsawal : narrateur.

³² lmebdi : incipit.

³³ Anamek : sens.

³⁴ Assay : lien.

³⁵ Iwudam : personnages.

ara i teêkayt i d-iêkku, atg. D ayen i d-nufa ula deg uvrîs yura Mouliêras yakked tmacahut n At Mangellet. Maca, Anallas n uvrîs n Beleid, acêal n tikkal i yegzem awal, ney i yeêbes yef kran n temsalt i wakken ad d-yefkk rray-is, ney yemmekta-d ad d-yeêku kra n teêkayt niven. Rnu yer wayagi, Ad yessuter yer umeyri ad as-isemmeê imi igezzem tasiwelt³⁶ n teêkayt daymi nezmer ad d-nini, anallas-agi iêmed mi ara yeffey i yinevruyen n teêkayt.

Nessemlal-d deg yiwet n tfelwit tlata yevrisen n teslevt i wakken ad d-nbeggen amek i d-yella umsevfer n tigawin deg tlata teêkayin-agi. Ad néer dayen dacu i deg eedlent d wacu i deg mgaradent.

Deg tagara n uêric-agi neerev ad d-nemmeslay yef kra n yiferdisen i yessemres Beleid deg uvrîs-is, iwakken ad as-yefk udem n tillawt i uvrîs-is. Deg umedya, anallas yessemres ddeawi n lxir amzun akken tagnit n tmenna nsen d tin yellan deg tillawt. Amedya mi d-yeglem Yemma Σu, yenna-d “*Anect ila-tt Llah ibarek*”, ad as-tiniv dya tella s tidet. Amedya niven, mi d-yemmeslay yef yemma-s n yigujilen, yenna-d “*Ad tt-yeêem Rebbi*” am akken d awadem-agi yella deg tillawt. Yessexdem dayen unallas kran n yismawen ur tt-ilin ara deg tmacahut, acku llan ala deg tillawt, amedya, tamurt n At Sebbas, Igawawen, acinwa, aôumi, aglizi, atg.

Deg uêris wis xemsa, nga taslevt i uswir n ugram³⁷ deg tlata yevrisen, ula deg uêric-agi neerev ad néer dacu i d-yewwi Beleid At Σli d amaynut. Nebva aêric-agi yef tlata n yiferdisen³⁸ igejdanen. Amezwaru d awadem. Deg tmacahut iwudam ur yesêin ara ismawen, yas ma llan wid yesêan maca d imexva, amedya deg tmacahut yura Mouliêras, nesa kan Σmimi, d isem n yelli- n Σemm n yigujilen. Ma yella deg tinna n At Mangellet, ala yelli-s n tyambabat i yesêan isem d Σica. Rnu yer yismawen-agi i d-yettubedren arraw n tgujilt-nni isem-nsen: Hsen d Lêusin, llan deg yevrisen-agi iyef ara d-nettmeslay, d isin. Ma yella deg tneqqist n Beleid, ad naf isemma imerra iwudam n teêkayt-is, yerna d ismawen i yellan s tuget deg tmetti taqbaylit bêal, Sseedi, Favma, Σli At Hemmu, Yusef, Σisa. Beleid isemma yakk iwudam-ines ama d igejdanen ama d ussinen³⁹. Isemma-as ula i tfunast igujilen: Yemma Σu, ma d tayambabat yafka-as isem n Σicuca, yelli-s tameqrant d Taeicuct tuyal dayen yeqqar-as Êeffellis. Anallas maççi d asemmi kan i asen-isemma i yiwudam-ines, maca yessegza-d ula d kra n yismawen i asen-yefka bêal, Hefiellis akked Yemma Σu, ayagi ur t-nettaf ara deg tmacahut, d ayen i neêra deg sin yevrisen-nni niven. Rnu yer waya Beleid yefka-asen rruh i yiwudam-is, amzun d imdanen s tidet ttxemmimen, ttêussun, hedren deg wulawen-nsen, atg.

³⁶ Tasiwelt : narration.

³⁷ Agram : description.

³⁸ Iferdisen : éléments.

³⁹ Ussinen : secondaires.

Aferdis wis sin n teslevt deg uêric-agi d adeg. Amek i yettwaglem wadeg⁴⁰ deg tmacahut d wamek i yettwaglem deg uvris n Belëid yemgarad s waîas. Telqayt i yessemres unallas, yer Belëid, deg ugram n wadeg temla-d amzun akken llan s tidet, ad d-yesseqreb tugna am lexla i yer ttôuhun Ssaëdi d Favma, ney lexla n Lqayed Yusef, s yen akin ad yebdu ad d-igellem akk kra n wayen yellan deg-sen amzun s wallen-is iten-id-yeéra. Ma yella d aferdis wis tlata, nemmeslay-d deg-s yef usayes⁴¹ n teêkayt n Belëid. Yerna-asen rruê i s usemres n yidiwenniten, aglam s telqay, tanefsit n yiwudam. Ttbanen-d inevruyen n teêkayt am wid n tillawt. Gar isuyas-agi iyef d-nemmeslay, nezer ad d-nebder tina anida i itewwet Yemma Σu Tæiæuct, tesderyel-as tiî-is. Ney dayen lehdur yellan gar Lqayed Yusef d yixeddamen-is yef wamek i yuyalen n lexlawi-ines d amaday. Yettales-d unallas usayes -nni amzun-akken yeêder. Iferdisen-agi, skanen-d ugar limarat n tullist wala limarat n tmacahut.

Deg uêric aneggaru, anallas yer Belëid At Σli ibeggen-d tamuylis yef waîas n temsal. Mkul mi ara s-d-tettunefk tagnit ad d-yessekcem rray-is deg teêkayt iwakken ad yessevlem kra n tamuylwin ama d tid yerzan timetti taqbaylit, ama d tid yerzan amdan s umata. Asentel amezwaru i yef d-yemmeslay Belëid deg uvris-ines d tiggujjelt. Ladya imi azwel isem-is Tafunast igujilen, dayen ibanen ad d-yemmeslay fell-as. D acu kan deg yevrisen-nni niven, ur d-yettwabeggen ara s wudem usrid am akka i yella yer Belëid. Di tazwara n uvris, anallas yebda-d taêkayt s teêkayt d tameéyant, taêkayt n yiwet n tmeîut n At Σebbas i iæawden zzwao teooa mmi-s deg dduê la yettru. Lameena yer unallas, i yewæer lêal yef wegrud ara teoo yemma-s acku temmut, wamma ma d zzwao i teawed, yiwen wass kan ad yuyal ad tt-izer. S teêkayt-agi i s wayes yebda Belëid avris-is. Tbeggen-d i yimeyri deg tazwara asentel n tiggujjelt d wayen i yef ara d-tili teêkayt n uvris-ines.

Belëid deg uvris-ines yesken-d amek tettwali tmetti taqbaylit taqcict ney tameîut. Deg waîas n tagnatin, i deg yeêbes unallas tasiwelt n teêkayt i wakken ad yessevlem timetti d leibad-ines. Yessawev ad yennay ula d win i d-yennan: “Ma tedder tenfee ma temmut timeqbert tewseet” Yuy lêal, wagi d inzi, ur nezri anwa i t-id yennan. Yuyal yezzi-d almi d taêkayt-nni n sin igujilen, iwakken ad d-yini Favma d taqcict ezizen yur yimawlan-is.

Asntel⁴² niven i d-ibeggen Belëid, d azal i tga tmetti i zzwao. D acu i d zzwao di tmetti taqbaylit? Ikenna deg waîas n teswiæin deg teêkayt-is, zzwao n yefrensisen d win n leqbayel.

⁴⁰ Adeg : espace.

⁴¹ Asayes : scène.

⁴² Asentel : thème.

Yemmeslay-d γef wazal n tayri, leqder d wafrayen niven i d-yewwi lêal ad aȳen amvîq gar urgaz d tmeñut. Yesseêbes taêkayt n Favma akked Ssaedi, iwakken ad yales taêkayt n Winnat akked d Tinnat. Yeêka-d deg-s amek yessarem Winnat ad yeg axxam nettat d Tinnat. Ur yebyi ara ad tecrek kkan dderya akked tmeñut-is, am akken gan yakk yexxamen n leqbayel. Maca añas n wazalen i yebya ad yecrek netta yid-s, ladya imi Sidi Rebbi yexleq-iten-id eedlen, ihi ad eedlen ula deg yizefan.

Yemmeslay-d dayen Belaid deg uvrîs-agi γef wassay yellan gar yigujilen d tyambabat. Asentel-agi yuget deg tmetti taqbaylit, ladya imi i yella deg yevrisen-agi n teslevt i tlata. D acu kan, tettwabeggen-d s telqayt deg uvrîs n Belaid. Deg añas n tikkal, i d-ibeggen unallas lkerh d lbeyv n Σicuca i yerbiben-is Ssaedi d Favma. Ibeggen-d aȳaned i ten-tetteanad mi ara cven di kra n tyawsiwin i xeddmén warrac imecâa d wamek i teccetkay-fell-asen i baba-tsen. Leênana-nni i êwaoen warrac-nni igujilen ur tt-ttafen γer yambabat-sen, ur tt-ttafen γer baba-tsen, meēna ufan-tt γer tfunast i asen-d teooa yemma-tsen. Anallas deg uvrîs-agi, ibeggen-d assay n leēmala i yellan gar yigujilen d tfunast i wumi semman Yemma Σu.

Gar yisental-agi i d-yebder Belaid At Σli deg uvrîs-is llan wid nezmer ad naf deg tmucuha, llan wid ur nettaf ara, maca, γas ma yella deg umedya, usentel n tigujjelt, lameēna ur d-yettwabder ara am akken i d-yettwabder γur Belaid At Σli, ladya semi i as yerna, kra n yiferdisen i d-yemmelen ala tillawt.

Corpus

La version orale des At Mangellat.

Tamacahut n tfunast igujilen.

Macahu !

Ahu !

Öebbi ad tt-yesselhu ad tiyzif anect usaru.

Yella yiwen wass, sin n watmaten aqcic d teqcict d igujilen, temmut yemmat-sen, babat-sen iɛawed zwao, yewwi-d yiwet n tmeñut d tawɛrant, tekreh-iten msakit, yambabat-sen-agi ula d nettat tesa snat n yessi-s. Ihi arrac-nni igujilen sean tafunast, ttawin-tt kessen-tt, yambabat-sen ur asen-tettak ara ad ççen êaca uraw n yiniyman ixerbucen (I ttaken medden i lmal) d tceqqimin n uyrum, ad ffyen seg uxxam seg ûbeê ar alma d lmeûbeê, ad ksen tafunast nsen di lesla.

Yambabat-sen tewhem yessi-s simmal ñaëifent, irbiben-is simmal ttafen iman nsen. Almi d yiwen wass tenna-as i Sica, yellis-nni tameqñant, ad ten-tetbeɛ ad ten tqareɛ dachu i xedmen, taqcict tetbeɛ-iten tewwev-d yer yemma-s tawed-as akk ayen twala: “*A yemma walay-ten la teñven tafunast di lesla*!”. Dya tameñut tamcumt tenna-as i yelli-s ad teddu d warrac nni: “*Anda i ôuêen ad tôuêev, anda qqimen ad teqqimev ayen xedmen ad txedmev*”, taqcict tetbeɛ-iten, akken temmey ad teñev tafunast am warrac-nni, tafunast tewwet-itt-id s uvar-is yer deffir tesseyli-as-d tiñ-is. Akken twala yemma-s yelli-s tuyal d taderyalt, tettmeooid ar tafunast yesdreylan yelli-s ala akcam ara tekcem ssuq.

Yewwev-d wass n ssuq, yekker urgaz yewwi yid-s tafunast ad tenz, tafunast-nni telha maççi d kra, akken kan yewwev ssuq, imsewqen akk zzin-d fell-as ad tt-sawmen cwiñ kan akka iɛeddi-d ñir deg yigenni yessawal s lqevra n Öebbi!: “*Tafunast igujilen! ur tettnuzu ur tôehhen!, Tafunast igujilen! ur tettnuzu ur tôehhen!*” Akken i d-as-slan yemmsewqen-nni mkul yiwen s anida i yerra, wa yeqqar i wa: “*Ad ay-yemnee Öebbi si deewessu n yigujilen!*” Yettawi-tt akkenni urgaz tlata ledwâ yer ssuq yettara-tt-id yer uxxam, ur tt-yettawam êedd. Tameñut-is teggul tenna-as: “*Ala tuyalin ur d-tettuyal tfunast isedreylan yelli, senz-itt i uksum, efk-itt i ugezzar*”, akken i tt-yewwi urgaz i ugezzar, arrac-nni imeyban ôuêen yer uéekka n yemmat-sen ttrun, ttrun , ttrun ar almi d-yenîeq yer-sen yiwen n ûut yenna-asen: “*Öuêet yer ugezzar, tessutrem deg-s ad awen-d-yefk akerciw-nni-ines, awit-t-id akken yeççur d leybar tessarsem-t yef uéekka-inu*”. Arrac xedmen akk ayen i asen-d-yenna ûut-nni, dya s leun n Öebbi myin-d sin n yiffan deg uéekka nni n yemmat-sen, yiwen n yif yettak-d udi ma d wayev

yettak-d tament. Uyalen warrec-nni mi yewwin cwiî n tceqqimin-nni n uyrum ad ôuêen ad ççen yef uéekka- nni n yemmat-sen, tikkelt seg yif-nni n tament, tikkelt seg yif-nni n wudi, dya arrac simmal ttizwiyen êellun. Yiwen wass tenna –as i yelli-s :”*Ruê tbee-iten ad tezred d acu i xeddmén ayen i ten-in-tufiv xedmen xdem*” (ur tceîf ara), tetbee-iten Σica, ad twali dacu xeddmén, tufa-ten-in la tetten seg yiffan-nni i d-yeffyen deg uéekka n yemmat-sen, akken tôuê ula d nettat ad temceê seg-sen dya yiwen yefka-as-d tafuyi ma d wayev yefka-as-d idammen, tuyal-d s axxam la tettru, teêka-as-d i yemma-s i yevran yid-s tôuê tmeîût tamcunt yer uéekka n takna-s tafén iffán-nni i yef d as-d-teêka Σica, tuyal-d s axxam tenna-as i urgaz-is ad yawi amger ad ten-id-icerref.

Iruê urgaz, icerref iffán-nni lameena xelfen-d uyalen-d xiô n zik, tuyal tenna-as dayen ad yuyal ad ten yeqlée, argaz niqal yugi yenna-as: “*Anef-asen a tameîût ur tesseiv deg acu i ay-vurren !*”. Nettat tugi tenna-as ala tukksa ara tt-wakksen, lameena xas akken yuy-as awal, iffán ttuyalen-d xir n zik. Tuyal tmeîût tenna-as i urgaz-is: “*Ilaq, abrid-agi ad tôuêev ad tent-mesxev*”, argaz akken îôuh ad ten-yemmsex dya yettewwet-d di tmeqbert yemmut yef uéekka n tmeîût-is.

Arrac igujilen qqimen-d yer yambabat- sen tesserwa-asen lemôâ, aqcic, tefka-t yer yiwet n taddart tebêed ad ikes lmal i ccix n taddart-nni. Ma d taqcict teggra-d yur-s am txeddamt-is.

Yiwen wass, ccix nni n taddart yenna-asen i warrac-is yebya ad yezweo, dya mkul yiwen deg warrac-nni yehder-as-d yef weltama-s, yesla –asen-d umeksa-nni yenna-as: “*Nekkini a sidi ccix, seiy yiwet n ultma ma tettru d lehwa, ma tevsas d îîij, mi ara temcey yiwet n tama d ddheb, tayeve d lfeîîa*”. Dya ccix-nni yenna-as “*Tef akka iyi-d-wessfev weltma-k-agi, aqlih uyeγ-tt!*”

Yekker uqcic icegge-as-d i weltma-s ad tessewoed iman-is ad tt-yay ccix n taddart. Akken tesla yambabat-sen s wayen yellan tenna-as ad teddu yid-s Σica, thegga-asent aewin, yelli-s tefka-as yal læz terna-as ayeddid n waman, ma yella d tarbibt-is, tefka-as taêbult n uyrum ugar lemleê smid d sin n yiniyman-nni ixerbucen i tuy tannumi tettak-asen-ten nettat d gma-s, tameîût tamcunt tenna-as i yelli-s: “*Mi tewwvemt ad testaefunt, ddmemt ad teççemt, êader anida i as-tettakev aman ad tsew alamma tekkes-am-d tîî-is, ilaq d kem ara yay ccix!*”

Tiqqicin îfent abrid yer taddart n ccix, leêêunt, leêêunt, leêêunt ar almi eyant, êebsent ad staefunt ddment ad ççent, yiwet teddem-d ad teçç ayen i as-tefka yemma-s di mkul lxir ma d tayeve teçça cwiî deg uyrum-nni ameryan tuyal tenna-as: “*A weltma, efk-iyi ad sweγ cwiî n waman*”. Tenna-as: “*Ur am-ttakeγ ara alamma tekksev-iyi-d tîî-im*”. Tenna-as: “*Ah! A weltma ad iyi-tefkev d taderγalt yer tmurt n medden?!*”. Tuyal teqqim cwiî tessuter-as dayen cwiî n

waman tin terr-as-d am tikkelt-nni tamezwarut, taqcict tameybunt tcav si fad ur tezmir ara ad tesbeô, tekker tekkes-as-d tiî-is, tefka-as aman, ula akken ur tt-teooi ara ad terwu.

Kemmlent abrid-nsent lêant ddeqs, uyalent êbsent, ddment ad ççent, tagujilt-nni teçça dayen seg uyrum-nni ameryan, tuyal tessuter-as i tikkelt niven ad as-tefk ad tsew, taqcict tugi tenna-as: “*Ur am-ttakey ara alamma tekksev-iyi-d tiî-nni inem tis snat*” taqcict tameybunt tekkes-as-d dayen tiî-nni ines tis snat. Lêant akken tin ur tettwali ara abrid leêhunt ar almi wwvent yer yiwet n teégi, tekker Σica tessegareb weltma-s, ma d nettat tkemmel abrid-is yer taddart tewwev deg yid yer uxxam n ccix tenna-asen: “*A yat wexxam nekkini d weltma-s n umeksa*”. Dya skecment yer uxxam.

Ma yella d ultma-s nni tettegririb, tettegririb almi i d-teêerveq deg uxxam n yiwen n ufeêêam, akken i tt-id-yufa ufeêêam yewhem yenna-as: “*A tamexluqt-agi d acu ara txedmed dagi weêd-m?!?*” Taqcict teêka-as-d taswiet amek i tella, tessuter deg-s ad tt-yawi s axxam, argaz yugi ad tt-yawi yenna-as: “*Seiy snat n tlawin deg uxxam lukan ad kem-awiy yid-i ad ay d-wwtent s teqjemyaô*”, taqcict tettêellil deg-s ar almi i tt-yewwi, akken yewwev yer wexxam, yekcem kan wtent-t-id tlawin-is, nnant-as: “*Nekkunti di snat ur d ay-tezmiôev ara terniv tis tlata!?*” Tenêeq-d teqcict-nni tenna-aset: “*Semmêemt-iyi, semmêemt-iyi, ttxilkamt eooemt-iyi ard êluγ, ad ôuêey*”, tilawin xas akken ooant-tt ur d asent-d-yehwi ara lêal. Taqcict teqqim deg uxxam n ufeêêam kra n wussan.

Di taddart n ccix, Σica ma tettru ulac lehwa, ma tedsa ulac iîij, ma temcev ulac ddheb, ulac lfeîta, iôuê ccix yer wanida yella umeksa, yeddem iêlleq-it yenna-as: “*Teskadbev-iyi ayen yakk iyi-tenniv ur tesêi ara weltma-k!?*”. Dya aqcic ameybun iêlleq-it ccix di teymeôt i wabbu. Ma yella d ultma-s, yiwen was tekker ad temcev, tenna-asen i tlawin ufeêêam ad as-d-fkent liêar ad temcev yer-s acebbub-is, dya tilawin la ttavsant amek ara s-fkent liêar ad d-temcev yer-s tilkin-is. Dya taqcict tesfev taqaœet, tenna: “*Besmelleh*”. Tiden tkemmilent tavsfa fell-as, akken i tebda imcev, bdant twiztin n ddheb d lfeîta la d-yellint yer lqœœa, tilawin-nni wehment, tœeoobent deg ayen ara ttwalint, kkrent s myawla ssant-as liêar ad temcev yer-s. Akken tfuk imcev teddem tefka-aset ayen i asent-yekkeb Öebbi, tilawin ferêent aîas maççi cwiî, aêric tefka-t i ufeêêam, ma d wayev tefka-as-t i ufeêêam ad t-yawi yer taddart nni n ccix i deg yella gma-s yak d Σica, ad ileêêu abrid abrid ad yeqqaô: “*Anwa ara yayen ddheb s wallen?!*”.

Iôuê urgaz yer taddart nni i yef tweûsa teqcict, mi yewwed yexdem akken i as-d-tenna, yessawal: “*Anwa ara yayen ddheb s wallen? Anwa ara yayen ddheb s wallen?*” Kra n win i as-yeslan yewhem anwa ara isebblen allen-is s ddheb? Akken i as-tesla Σica teffey-d yer-s

tenna-as: “*D acu akka ara teqqaôed?*” Argaz yenna-as: “*Ala snuzuyey ddheb s wallen ad taye*”. Taqcict temmey kan yef wallen-is tefka-as-tent, tewwi ddheb-nni.

Afeêam yewwi-d allen-nni yeqqel yer wexxam, taqcict tessuter yer tlawin-nni aceqquef n times, dya wwint-as-t-id, teddem cwî di cceô-nni i as-yefka uzrem tessery-it, cceer-nni yefka-as asmi i t-tufa deg ubrid yegzem-it ugris, ienna deg-s ad t-tejme ad as-ye lxiô maççi d ayen i deg ara tendem, teddem tewwi-t yid-s yer uxxam teffer-it deg ukufi almi d asmi yeêma lêal tessufey-it-id, akken yekker ad iouê yefka as cwî si cceer-nni n temgervt-is yenna-as mi t-teêwao ad t- tessery. Ihi, tessery cceer-nni n uzrem almi hatan yewwev-d tawwurt, yenna-as i teqcict-nni: “*Dacu i tebyiv?*” Taqcict tenna-as: “*Aqli-k la tettwaliv liêala-w!*” Yenna-as: “*Ddem allen-nni, err-itent yer wallen-im*” Dya yemceê-as-tent abrid akka abrid akka, uyalent wallen n teqcict xiô n zik, taqcict tefôeh s wallen-is tenna-as i uzrem: “*Σîi-k ûsaêêa, aqli-k teqviv ddin-ik!*”

Tekker teqcict teñef abrid-is yer taddart n ccix, tewwed deg yiv tesêbêeb tessuter tin Öebbi, yeffey-d ccix d tmeñut-is, nettat ur tt-teeqil ara axaêr tban-d kan d tinebgit n Öebbi, yessekcem-itt ccix yer uxxam Σica, ur tebyi ara mi tt-yessekcem teooa-tt di tesga yer tama n umeksa-nni iêelqen. Akken i as-d-wwin ad teçç tugi, tenna-asen: “*Ur tettey ara alamma tsersem-d lxelq-inna ad yeçç!*” Ccix-nni yugi yenna-as: “*Wahin d akeddab d axeddae d wahin i d amkan-is*” Tenna-as: “*Yirbeê a sidi, dacu mi yeççi erret-t s amkan-is*” Ddmen sersen-d ameksa ad yeçç lqut netta d tnebgit n Öebbi, dya tebda la d-êekku taqsit-is seg wasmi d tebda ar almi d-tewwev yer din-a.

Ccix-nni yefhem yak taqsit amek tella yenna-as dacu i tebya ad as-txedem tura i Σica, taqcict tenna-as: “*Ur tt-neqqey ara elaxaêr d weltma*” Dya terra-tt d taxeddamt-is, ma yella d gma-s fsin-as-d yuçal am netta am ccix deg uxxam, dya taqcict ma tettru d lehwa, ma tevs a d iñij, ma temcev sya ad yeyli ddheb sya d lfeña.

Σeddan kra n wussan taqcict terfed tadist, yiwen wass, teqqim rrif n lbir la tmecccev, tessawel-as i Σica ad as-temcev, akken touê tesyafel-itt kan tdegger-itt yer dixel n lbir, ikcem-d ccix yaf-d tameñut-is ulac-itt, yesteqsa fell-as Σica, tenna-as teffey seg uxxam seg ssbeê ur d-tuçal ara, argaz yekka ddunit n Rebbi meôa fell-as ur tt-yufi ara.

Yiwen wass Σica touê yer uxxam n yiwet n stut ad tt-tciweê dacu ara texdem i gma-s nni ameksa, tenna-as: “*Ad am-d-awiy aman n temda mi ten-yeswa ad yuçal d izerzer*” Dya akken i tevra aqcic akken kan yeswa aman-nni yuçal d izerzer, lameena yessfuh rriêa n weltma-s di lbir, dya itezzi kan yef lbir-nni ur yezmir umeybun ad d-yini din i tella. Tteeddin wussan

taqcict tesseä-d akniwen, ma yella d izerzer yettawi yakk lqut ara t-id-iûiêen yeñeggir-it yer dixel n lbir, nettat tettru tcennu:

Gma izerzer meskin

Nekkini di lbir leymiq

Ësen d lêusin deg yirebbi-inu

Talafsa nnig uqerru-inu.

Öuê ya zman zzi ya zman, almi d yiwen wass iwala ccix izerzer idegger ayrum yer dixel n lbir akken ival, isel i ûsut n tmeñut la tcennu, yessawel yer dixel ad iêer anta-tt tmexluqt-agi yellan din amek ara tt-id yessukkes syin. Tameñut tenna-d anta i d nettat dachu kan ur tezmir ara ad tefey kan akka si lbir axaêr tella tlafsa la tt-tettqarae nettat d warraw-is ad tent-teçç, tenna-as : « *I wakken ad nefyen, ilaq ad tezluv tafunast tamezgult (tin leemeô nuriw), ad tt-tebvuv mnaûef, nnefû ad t-id-deggrev ad nessaliy arraw-iw, nnefû niven mi t-id-degrev ad naliy nekkini* » yekker urgaz yexdem i as-tenna.

Mi d-teffey yenna-as urgaz-is ad as-d tini d acu i yevran yid-s, tenna-as : « *Awit-d qbel stut i yerran gma d izerzer* » Wwin-d stut tefka-as aman i yizerzer yesswa-ten yuḡal-d gma-s akken yella. Ma yella d ultma-s, tessuter teqcict deg urgaz-is ad tt-zlun ad tt-tesseww d lweeda, tceggee taklit yer uxxam n yambaba-s tenna-as : « *Ad truêev ad as-tawiv tunîict-agi i yambaba ad as-tiniv d yelli-m i am-tt-id-yefkan rnan ḡur-s wakniwen* »

Tôuê tekliṭ texdem akk ayen i as-tenna, yambaba-s tamcumt teñef tunîict s lfeôê d ameqran tesliliw rnan wakniwen yer yelli-s, tefreq lweeda i toiratin d tehbibin, teqqim nettat d yelli-s tamecûêṭ ad ççent, tettent, tettent ar almi twala teqcict-nni tiñ n ultma-s tenna-as : « *A nnay a yemma tagi d tiñ n Nanna Ca !* » Tin tini-as : « *Eçç, ad yeçç Öebbi aqerru-m nanna-m terbeê attan deg uxxam-is s werraw-is* » Taqcict ar tetteqliliê tetteawad-as akken i yemma-s, almi twala tufa d tidet, dya tekker i umeooed d usemmemey, « *A nnay a tioiratin ççiy aksum n yelli, akra n tin i wumi fkiy tunîict ru fell-i timeqqict* ».

Ma yella d tagujilt-nni teac nettat d warraw-is d gma-s d urgaz-is di lehna d lfeôê.

Tamacahut-iw lwad lwad, wwiḡ-tt-id i warraw n lleowad, uccanen ad ten-yeqqed Öebbi. Ma d nekkni ad ay-yeefu Öebbi.

La version d'Auguste Moulières :

Sin igujilen d akniwen

Yella yiwen n urgaz, deg yiwet n taddart, \$ur-s aqcic d teqcict d akniwen. Yiwen wass temmut-as tmeñut-is. Qqimen warraw-is d imeéyanen, mazal teñtven. Yu\$-asen-d yiwet n tfunast. Qqimen teñven deg-s. Sëaddan kra n wussan, yemmut netta di\$en. Qqimen warraw-is mazal meééiyit, Asmi yemmut yenna-as i gma-s : « *Tafunast-agi, ur tettuzu, ur trehhen, ad teqqim i yigujilen* » - Yenna-as gma-s : « *Yewqem* » Netta, meskin ! Yemmut. Teqqim tfunast-nni ar teñven deg-s.

Yiwen wass, tenna-assen tmeñut n ãemm-nsen i warraw-is : « *Ruêet ad teïvem ula d kunwi* » Iôuê uqcic d amezwaru akken ad yeñev. Terwel tfunast, tugi ad t-teog ad yeñev. Iôuê-d \$er yemma-s, yenna-as : « *A yemma, tafunast tugi ad iyi-teog ad ñve\$* »

Truê ultma-s tenna-as : « *D nekk ara iruhen ad tve\$ tamara !* ». Armi tewwev \$ur-s, terra tfunast iman-is teooa-tt ad tt-teñev. Taqcict tgerreb ad tt-teñev. Nettat tewwet-itt s ûêk, tesder\$el-itt di tit-is !

Tusa-d teqcict, tettôu, \$er yemma-s. Teqqim yemma-s tefqee. Armi d-yewwev urgaz-is, tenna-as : « *Tafunast-a ad tt-tessenzev !* » - yenna-as netta : « *Tafunast n warraw n gma ur tt-snuzuye\$ ara !* » - Tenna-as nettat : « *Tafunast isedre\$len yelli ad tenz ne\$ ur tt\$imi\$ ara deg uxxam-ik* ». Yesenz-itt i taddart. Zlan-tt ççan-tt. Qqimen warrac-nni, msakit ! ttrun. Ruêen \$er tmeqbert ar ttrun. Hatan tusa-d yiwet n tem\$art tessén-iten, tenna-assen : « *Iyyaw ay arraw-iw, ad teddum \$ur-i* » Ugin. Teqqim tem\$art ar tettru yid-sen ; tewwi-ten s aéekka n yemma-tsen. Nettat tôte, teooa-ten din-a ar ttrun.. Tluêa-ten-id yemmat-sen deg uéekka, tenna-assen : « *Ay arraw-iw, aéet-d \$er loiha n yidmaren-iw* » Uéen-d. Ufan snat n tjeëbubin n lfetta, fi\$en-d seg wakal \$ef yedmaren n yemmat-sen. Ar teïden. Ufan d udi d tament. Armi rwan, ruêen s axxam. Ar ttuyalen yer dinna kul ass.

Armi d yiwwass, twala-ten tmeñut n ãemm-nsen d nutni axiô n warraw-is. Tenna-assen i warraw-is : « *Ass-agi, ad ten-tebëem, anda kecmen, ad tkecmem yid-sen* » Ruêen, tebëen-ten.

Armi d-wwven igujilen \$er uéekka n yemma-tsen, qqimen ar teñven. Arraw n ãemm-nsen ttwalin deg-sen. Armi ôwan, ôuêen-d. Ruêen warraw n ãemm-nsen. Ufan d tjeëbubin-nni i deg i teñven. Qqimen di\$en nutni ad ñven. Ñven-d d idammen. Ruêen-d s axxam nnan-as i yemma-tsen : « *A yemma, nwala-ten, teïden yef uéekka n yemmat-sen. Neooa-ten. Armi d ôuêen, nruê nekkni diyen. Nufa tjeëbubin i deg i teñven. Neñev seg-sent, neñev d idammen!* »

Azekka yen truê yemma-tsen. Tewwi aqabac, te\$za akk aéekka-ni, ur tufi ara tijeebubin. Tekkes akk akal, teoga ala timedlin \$ef yemmat-sen igujilen, tôuê-d. Usan-d igujilen, msakit! Ad îven. Ufan-d aéekka n yemmat-sen yettu\$za ! Ruêen ar ttrun. Azekka yin u\$alen ar ttrun \$ef uéekka n yemmat-sen. Tenna-asen yemmat-sen : « *Ay arraw-iw, ôuêet. Mkul iv, kecmes axxam n babat-wen ad tafem dinn-a ara teççem* » Ruêen. Armi d tameddit, kecmes s axxam n babat-sen. Ufan lmetred n sekksu d wudi. àçan armi ôwan, îsen.

Yiwen wass twala-ten tmeîût n eemm-nen qewwan ayleb n warraw-is. Tenna-as i yelli-s : « *Tameddit mi ruêen warraw n eemm-im s axxam n babat-sen, ad îsen, kemmini tbee-iten, eçç ara ten-tafed tetten* » Armi d tameddit, ruêen yigujilen s axxam-nen; qqnen tawwurt, qqimen ar tetten. Yelli-s n eemm-nen tettxezzir deg uxjiv n tewwurt. Twala-ten tetten sekksu. Tuyal-d yer yemma-s, tenna-as : « *A yemma, arraw n eemm-i la tetten sekksu-d uksum* » Truê nettat texzer. Tufa-ten tetten.

Armi d azekka yin, deg yiv kkren yigujilen ad ruêen s axxam nsen. Tenna-asen tmeîût n eemm-nen : « *Qqimet da iv-agi ad teîsem da* » Qqimen. Tenna-asen i warraw-is : « *Ruêet kunwi* » Ruêen. Wwven \$er din-a. Ur ufin ara ula d êetta. U\$alen-d \$er yemmat-sen, nnan-as : « *A yemma, ur nufi ara!* » Armi d azekka yin ar yiv, tenna-asen tmeîût n eemm-nen i yigujilen : « *Ruêet ad teîsem deg uxxam-nwen* » Ruêen, armi wwven, qqnen tawwurt, qqimen ar tetten. Tusa-d nettat, tmeîût n eemm-nen ad texzer, twala-ten la tetten seksu d uksum. Tu\$al-d.

Armi d azekka yin, ar iv, kkren yigujilen ad ruêen ad îsen. Tenna-asen : « *Qqimet da! Ur tettu\$alem ad truêem \$er uxxam nwen, qqimet ad tegganem da* ». Qqimen. Ara sen-tettak agercal tetten. Arraw-is ruêen di\$en \$er uxxam n yigujilen. Ur ufin ara mavi di\$en. Qqimen igujilen msakit tetten deg ugercal ar almi meqqrit.

Yiwen wass, yusa-d yiwen d bab n wayla, d aberrani, yeb\$a ad ya\$ tagujilt-nni. Tenna-as tmeîût n eemmi-s i urgaz-nni : « *Iyya ad ta\$ev yelli* » - Yenna-as : « *Endah, ma d tagi ad tta\$e\$, ma ulac, yelli-m ur tt-tta\$e\$ ara* » Fkan-as tin-a. Netta îouê s axxam-is ad iheggi iwakken ara yewqem tame\$ra. Yeqqim ugujil ar yettru \$er ultma-s, iqqar-as : « *u\$ur ad iyi-teogev a weltma-s^a!* » Teqqim ar tettru ula d nettat. Asmi i d-yu\$al urgaz-nni ad yawi tmeîût-is. Rabbi lealamin yerra aqcic d agernic. Yusa-d urgaz ad yawi tmeîût-is, tenna-as teqcict i urgaz-is : « *Ini-as i eemmi, aqelwac-a ad yeddu d teqcict* » Îouê urgaz, yenna-as i eemmi-s n tmeîût-is : « *A wlidi, aqelwac-agi ad yeddu d teqcict* » - Yenna-as : « *Ad yeddu* », iruê, yewwi-ten, yewqem tame\$ra deg uxxam-is. Yu\$al uqelwac-nni ansi i tekka ultma-s ad yekk, ur yezmir ara ad tt-ifareq. Taqcict teffe\$d am têuret. Argaz-is îeemmel-itt xilla.

Σemm-nsen yu\$al yettûerrif, iôuê akk wayen yellan \$er-s. Yiwen wass, yusa-d \$er taddart-nni ideg tella yelli-s n gma-s. Ibedd \$ef tewwurt-is, yettûerrif. Twala-t-id yelli-s n gma-s, teeql-it. Netta ur tt-yeeqil ara. Teffe\$-d \$ur-s tenna-as : « *Rou kra* » Yeqqim yettragu-tt, nattet tekcem s axxam tegga-d a\$rum, tuqem daxel-is lwizan, tesseww-it tefka-as-t-id ; Yewqem-it i tqelmunt-is. Armi d-yewwev s axxam-is, yefka-as-t i tmeîut-is a\$rum-nni, yenna-as : « *Efk-it i warrac ad t-ççen* » Tebva-t tmeîut-is tufa daxel-is lwizan. Tenna-as : « *Ansi i d-tewwiv a\$rum-agi ?* »- yenna-as : « *Di taddart i deg tella yelli-s n gma* » - Tenna-as : « *Ihi ! D nettat i ak-t-id-yefkan* » - Yenna-as « *Endah, nettat, ssne\$-tt, tameîut iyi-t-id-yefkan ur tt-ssine\$ ara* » Tenna-as nettat : « *Yelli-s n gma-k tura terwa ! ur tt-teeqlev ara* » - Yenna-as : « *Ahat* ».- Tenna-as : « *Azekka, ad ruêe\$ \$ur-s* » - Yenna-as : « *Ruê* ». Azekka yin tôuê nettat d yelli-s m teyrewt, isem-is Σmimi. Armi d-wwvent \$er \$ur-s tenna-asent tgujilt : « *Mreêba yis-kunt!* » Qqiment kra sin wussan ne\$ tlata. Tettent d leali, gganent d leali.

Yiwen wass, teffe\$ tem\$art-nni \$er deffir n uxxam. Tufa yiwen n lbir. Tewwi-d tagertilt, tessa-tt \$ef lbir-nni. Taqcict-nni, meskint ! deg wasmi d-tewwev \$er din-a ur teffi\$, ulac \$ur-s lexbar s lbir-nni. Tessawel-as-d tem\$art tenna-as : « *Iyya, a yelli, ani-yi-d aqerruy-iw* » Teffe\$ \$er \$ur-s. Tenna-as tem\$art : « *Qim da.* » Tusa-d ad teqqim, te\$li-d \$er lbir. Nettat meskint tella s uæbbuv, aqelwac yella din imi teyli ultma-s yer lbir. Truê-d tem\$art \$er yelli-s tenna-as : « *Iyya tura. Yak nettat nvegger-itt i lbir. Tura ad telsev leêwayeo-is, teqqimev deg umkan-is. Arecki mi d-yusa urgaz-is, sider i wallen-im, γur-m ad d-iwali tî-im tader\$alt !* » - Tenna-as : « *Yewqem* ». Tam\$art tu\$al s axxam-is, yelli-s teoga-tt din. Armi d tameddit yewwev-d urgaz. Arecki ar as-yini : « *Awî-yi-d lêaoa* » - ad tessidir i wallen-is kan. I\$il d tameîut-is.

Yeqqim uqelwac-nni ar yettru \$er lbir-nni yettru. Yu\$al, miskin ! yevæef. Yiwen was yenna-as urgaz i Σmimi : « *Aqelwac-agi inem yevæef tura* » - Tenna-as nettat : « *Yuven* ». Ar s-yettak uççi yugi ad yeçç. Aêuli-nni yettru \$er lbir-nni, yettru.

Ultma-s, imi te\$li, iga-as Rebbi lealamin taxxamt di lêiv n lbir, teqqim deg-s, turew sin warrac d akniwen, yiwen tsemma-as Hsen wayev Lêusin.

Yiwen wass iôê uêuli-nni \$er lbir, ar yettru. Tenna-as ultma-s : « *Ina-s i urgaz-iw ad d-yawi tafunast taberkant ad tt-yezlu, ad tt-id iûub di tvebsiyin, ad yali Hsen d Lêusin* » Iôuê-d uêuli, yewwev ar urgaz n ultma-s, ar t-yettêukku \$ur-s. Argaz, miskin ! ulac \$ur-s lexbar s wanect-nni. Yiwen wass yeqqim netta deg uxxam-is. Aêuli iruê, yewwev yer lbir. Yekker netta, yetbee-it. Armi d-yewwev, iwala aêuli yer yimi n lbir, yettru. Yué ula d netta yer dinna, yesla-as, mi as-d-teqqar : « *Ini-as ad d-yawi tafunast teberkant, ad tt-izlu, ad tt-id-iûub deg tvebsiyin. Ad yali Hsen d Lêusin, a ten-in lulen* ».

Iruê, yewwi tafunast taberkant. Yezla-tt, yeûubb-itt di tvebsiyin i lbir-nni. Yessers yiwet n tsennajt s umrar, tuli-d nettat d warraw-is i sin. Yewwi-tt-id s axxam-is. Nettat teêka-as ddeewa amek tella. Yenna-as netta : « *Ihi ! Acu teb\$iv ad as-txedme\$?* » - Tenna-as : « *Zlu-tt. Ad tt-sewwe\$. Ad t-awi\$ aksum i yemma-s ad tt-teçç !* » Izla tirrewt-nni. Tesseww-itt. Tewwi-tt deg uvellæ, truê \$er tmeñut n æemmi-s, yemma-s n tirrewt. Armi tewwev, ar tessidir i wallen-is akken ur tt-tæqqel ara. Tenna-as: “*A yemma, aqli zli\$ aêuli-nni, wwi\$-awen aksum, ad teççem* » Qqimen ar tetten aksum. Aqcic-nni yufa tiñ-nni tader\$alt n weltma-s Σmimi. Yenna-as : « *A yemma, d tiñ n nanna æmimi ayagi !* » - Tenna-as yemma-as : « *Nanna-k Σmimi teçça ; tellex* », -Yenna-as « *Ih, wellah ar d tiñ n nanna Σmimi tagi !* » -Tenna-as : « *Eçç kan aksum, eçç tessusmev* » - Tenna-as tem\$art i tgujilt : « *A yelli, yak tura ur kem-ixuû wara ?* » -Tenna-as tgujilt : “*Lêemdu lleh, ur yelli wa ixuûen* » -Tenna-as tem\$art : « *Ihi ! a yelli, yak nettat nvegger-itt i lbir ?* » - Tenna-as tgujilt : « *Ih, nettat te\$li i lbir. Aêuli-ines, zli\$-t, uggade\$ d win i d gma-s* » àçan aksum n Σmimi. Qqimen. Armi d azekka_yin, tekker teqcict, truê s axxam-is.

Σeddan kra n sin wussan, tenna tem\$art i urgaz-is : « *Nekkini ad ruêe\$ \$er yelli* » - Yenna-as : “*Ruê*” Truê. Armi tewwev, tenna-as tgujilt-nni : « *Mreêba yis-m !* » Tekcem s axxam, teqqim. Yekcem-d urgaz n tgujilt, tenna-as tem\$art : « *Σeslama !* » Ur tt-id-iwuoeb ara. Texêr tem\$art \$er teqcict-nni, twala allen-is berqent am lyamand (Diamant) D\$a teêsa ! Yenna-as urgaz-is i tgujilt : « *Amek teb\$iv ad as-xedme\$ da\$en i tagi ?* » - Tenna-as : “*Gzem-as avar-is \$ef tmeccact ; tgezmev-as imeééu\$en, ternuv-as tinzar* ».

Armi d azekka yin, tenna-as tem\$art : « *Nekk ad ruêe\$ s axxam-iw* » - Tenna-as teqcict-nni : « *Arou a tafuêant, yelli-m teççiv-tt ! Rou a tafuêant, yelli-m teççiv-tt ! arou di\$en !* » Ikker urgaz-is ixdem-as akken i as-tenna. Teqqim tem\$art ur temmut ur teddir, Ooan-tt akken sin wussan, ass wis tlata, mevlen-tt akkeni, rruê ur yeffi\$ ara deg-s !

Teqqim teqcict-nni tettebbi deg warraw-is. Gma-s aêuli yu\$al iqebba am zik; yeqqim yid-s ur tt-ifureq ara mavi. Yeqqim urgaz-is iêemmel-itt, iêemmel gma-s aêuli, iêemmel-iten xilla.

La version de Bélaid At Ali :

Tafunast igujilen.

“Lemmer d leb\$î, win yemmuten ad yeglu s wayla-s!”

Wwin-t akka d asefru asmi tɛawed zwao yiwet n tmeññut deg At Sabbas, tekker ad terkkeb ad teddu d tislit, mmi-s di dduê yu\$was! Ihi, ead, tameññut-agi n At Sebbas d zwao kan i tɛawed; anda teb\$u teddu, ad tu\$al ad terzu \$ef mmi-s, ya lukan \$ef miyya tesna. Anda yewɛer akter, ihi, d asmi ara d-yeskad llufan di dduê di yemma-s i wumi ara slusun lekfen, srusun-tt di ssellum, ad tôuê ad tt-awin \$er wanda ur d-tettu\$al. Xas meééi llufan-nni n dduê, xas ur ifehhem, ur ihedder, ad yi\$wis, ad yettru: elaxaîer llan leoruê n tasa yettêazen ula d lehwayec. Anwa ur d-nerri s lexbar i yimeññawen n yikerri, ass n leïd tameqqrant, mi ara t-id-ssuf\$en deg udaynin, yeskad ajenwi deg ufus n win ara t-yezlun? Weêêed awin ur numin!...

Yella, di zzman n zik yiwen urgaz, \$ur-s tameññut d sin warraw-is, aqcic d teqcict. Ass-n, yawev lajel n tmeññut, twala iman-is ad temmet, tesnejmaε-iten-id i tlata \$er tama-s, tweûûa-ten: - *Kunwi, a mmi, a yelli, leêram d aseññaf fell-awen! Xedmet lxir i babat-wen: cfut i laetab yesteb fell-awen! Ma d keçç ay argaz, leêram d aseññaf! Arraw-ik, ammar anda ten-tettaooav! Ma yella kra n wayen yelhan i ak-xedme\$, err-asent-id i nutni: ala Öebbi d keçç ara seun. Ma mmute\$ trefdev-ten keçç, am akken ur ggujlen, lxxerûum, d yiwet ad iyi-têhdev fell-as si tura: a tafunast ur tt-tessenzev, ur tt-tessuf\$ev deg uxxam, alamma d assmi ara d-kkren warraw-iw mden, wwven akken ara zemren i yiman-nsen...*

Argaz s leeqel-is, iεuhed-itt \$ef akken i as-tevleb. Yekkes-as yak aêebber, iûebber-itt, icehhed-as...almi tessufe\$ ôûuê, tewwev leεfu \$er Öebbi.

Aqcic isem-is Sseedi, taqcict Favma.

Lameena, a ya Ēnin, a ya Krim, a Win i ten-ixelqen! Yefka-d deg-sen Sidi ur icuê. Xas maççi d yemmat-sen tinna yemmuten, \$ur-s lêeqq ad tweûûi fell-asen. Lêaoa yelhan, yessefôaêen allen d wul, ur ilaq ara ad ttenvae êaca ma te\$li-d deg ufus n uedaw n Öebbi ara yestehzin di tmeqqit n ccbaêa-s i a\$d-yettak.

Da\$ netta, Sseedi akk d Favma, ur uklalen ara ad nvaen, wala ad njaêen : yettili ugujil i deg ara yettevêi deg ul-is, win akken i u\$ur ara yeffulleê s tmara.

Yexleq Sidi Öebbi Sseedi yak d Favma s yiwet n ûûifa-nsen. Tezwe\$, temlel: idammen \$ef udfel! Lak tizzemreqt d ucebbub awra\$, acebbub-nni i wumi qqaren imdehheb. Ma d asevsu...asevsu n wid meééiyen yak, yesεa sser. D ayen i ssi, mi ara tæerri Favma i tenyirt-is yettfeooio akk uxxam. D tin i wumi qqaren tawenza n wure\$. Lameena, lêaooa ara yesεu

bnadem daymen, yetta\$ yid-s tannumi: d ayen i ssi ur ukin ara imawlan n Favma s yiwet nniven yefka-as-tt Öebbi seg wakken yeb\$a ad as-yesmed di lekrama-s: tullas niven, mi ara mecvent, tekksent-d tilkin –êaca wi sellen d lmalayekkat! - Nettat, segmi ara temcev, \$ellint-d seg uqarru-is tijuhertin! Mi ara thuzz ne\$ temcev tamzurt-is, ad yaççar yiciwi-s d tiêebtin n louher, ad tekker ad tt-tezwi ad tt-tveqquer, am akken d ulac, seg waken ur tessin d acu yeswa ama d louher ama d ddheb, ama d ayen niven. Yerna, ma yella nu\$al \$er tidet, \$ur-s lêeqq: nettat s yiman-is tif taouhert, tif tawizet: I wmi id\$a\$en?

Deg wasmi d-kkren, la Ssaedi la Favma, ôebban-ten-id yimawlan-nsen s ccuq. Sseedi, d\$a, atan iban d netta ay d amenzu, yerna d aqcic: asmi ara ttraoun urgaz d tmeñut-is tadist tamezwarut, deg ayen-nni kan imi d llufan –nni i “d-yellin tawwurt”, yettawi daymen ssuma tameqrant, yettieziz daymen cwî, akter n wid niven ara d-yessetbee, i wumi ara d-yessiwel. Lad\$a, ma yerna yennulfa-d d ddker, d aqcic, ihi, akkenni yesdukkel-itent. Win yeb\$a ad yessefœê añas isli d tislit asmi ara zewoen, ad asen-yedœu: ad ig Öebbi amenzu-nwen d aqcic! Ttewêid-ik, a Sidi Öebbi di lembacel irkkul, di lwaldin irkkul ara yesœun ñaqa n dderya, yettnulfu-asen meêsub daymen umenzu-nni, yettnamar-iten, yetteaûi-ten – gar cwî d wañas_ akter n watmaten-is. Ahat d\$a imi d netta ay d amenzu \$er... tmussni n leeyub-nsen, imi, lêaûun, d netta i ibeddun, i yettfakkan, d amezwaru, amur n lêanna. Walakin, yu\$ lêal ayagi, yiwen ubrid kan i yettujaôêeb, am lmut: yiwet n tikkelt kan i yettili umenzu...

Da\$ netta, baba-s d yemma-s n Sseedi, asmi i d-ilul, snen-t kan \$lay imi yi-s ifettêen. Yerna d aseedi s tidet imi yessetbee taqcict, am Favma, xas llan wid as-yeqqaren: taqcict, ma tedder tenfee, ma temmut, timeqbeôt tewsee! Meêsub tedder ne\$ temmut ur d-yeclie êedd deg-s! Lameena, iêun Öebbi, llan ula d wid yettaken ssuma, iteggen ccan i lewlegga! Wissen ma d akken i ixemmem, i ihedder, win yessefran awal-agi, ne\$ d albeev n yiëggunen kan? Ma tedder, tenfee? Ihi, d\$a, ma tenfee telha? Yerna, waqila, s tidet tenfee, u lammer d ass-nni kan i deg k-id-turew! S akin, timeqbert tewsee? Muqel a sidi: I fell-ak keçç, ur tewsie ara? Yevmen Öebbi, a ma temmutev, ula d keçç, ma tewwiv yid-k ddunit! Walakin, mi ara ieiwed bnadem tamuqilt i usefru-agi, ñaharen-d seg-s cwî am yimeñawen n tmeñut... da\$ netta, ma d ay yella d tilawin i yettrun ...ccah deg-sent! Slaxaêr imi d nutenti i izeggiren \$er lêeqra n yiman-nsent! Imi d nutenti i yesfilliten, i yessirxisen iman-nsent...

Lêaûun, d Favma, \$ur baba-s d yemma-s, ur ôxiset ara. Deg asmi i d-terna \$ur Eli n At Ëemmu d tmeñut-is, ad as-yeefu Öebbi! Nutni d lebda fell-asen d lfeôê. Deg wasmi tebda tettembiwil tifettusin-is d tqejjirin-is, mi ara s-tefsi yemma-s tattalt, yella nutni ur rewwun ara

deg-s tamu\$li. Ma llan lluéen, tuki-d, kksen-tt-id di dduê, tlaei-ten-id s “embeb b b”ne\$ “a\$ \$u” –nni-ines ad setqeneen, ad ôwun.

Akka, ead, ma d llufan kan n menwala; wamma Favma, -Fafa, akken i as-qqaren- deg uqbel ad tissin ad tenêeq s tqemmuct-is i bdant heddrent, ssefhament-d am wallen-nni-ines tizemraqin...tizegzawin, tizegzawin am waman n temda i deg ara yezwir leêcic.Wamma tanyirt-is, tawenza-s n wure\$, tinna attan tban, saœunt-tt, waqila, ala lmalayekkat.

Lketra n llufanat niven seœun leadda n tismin ttemyasamen wa deg wa lad\$a mi ara tekkes yemma-tsen tabbuct i yiwen tefka-tt i wayev. Sseedi d Favma, imi yeb\$a Sidi Öebbi ad xelfen wiyiv di mkullec, nutni ttemyemcaêen d amyemceê am yemcac-nni imecîûêanen. Σni yessenœet-asen Öebbi lweqt-nni n ddel d lhuo i asen-yura ad sæeddi \$er sdat: di teméi-nsen tameéwarut i bdan êefven ttemêamalen, ttemyerfaden, ttemêunnun wa \$er wa.Yekkat s wa ijebber s wa: di telqeqt-nni n tasa yella gar-asen i asen-d yekka ddwa i ssi sebbren i ssi wwin ddeôk asmi ten terra tmara \$er tganit.

Asmi ara yim\$uren, -Ma \$ezzif leæmer-nsen- qqimen i lhedra d usmekti n ussan-nni n teméi-nsen, \$ur-sen yiwet n temsalt kan ara d-mmektin tettawi-d gar-asen amennu\$: d “Yemma eu”! Ihi, ma d wid yettqirrin s wayen yellan yakk, ar wwven acêal d abrid \$er umceççew \$ef Yyemma Σu, anwa ara yezwiren \$er-s.

Yemma Σu, nettat, d tafunast.

D\$a, d tafunast-nni i \$ef tweûûa yemma-tsen, ur asen-tettwakkes ara. Lad\$a, mi tweûûa akken, teêôa acimi: ur as-qqaren Sseedi d Favma Yemma Σu almi tt-êesben am yemma-tsen tis snat. Asmi i d-lulen, kkren-d, ufan-d yemma Σu s yiman-is wi yecfan yakk i tmezwarut n ccetla-s deg uxxam-nsen. Xas ssawven-tt-id tôuh meqqret cwiî, walakin ufan-d mazal tessarwuy-iten s uyefki. D aymi ssi tabæ imi yessen Σli At Ėemmu timelêiwt n ccetla-s, mi ara t-terr tmara, izellu ne\$ yesnuzu kan lfeôx: nettat, yeooa-tt, yeooa-tt alamma temmut deg uxxam, am akken xeddmn imezwura n At Ėemmu i tmezwura n Yemma Σu. Tabee, limmer d ara yekker ad tt-yesenz, tili netta tin ara ihedôen, d ûûwab ad-as-tini: Ur \$ur-k ara lêeqq ad iyi-tesenzev, ad iyi-tessuf\$ev deg uxxam! D ayen telliv i lli\$ deg-s: belêara kan keçç tettneslev di t\$er\$ert, nekk cettlê\$ deg udaynin!

Nettat, anect-ila-tt –Llah ibarek!- ama di leeli ama di tuzert. Asmi ara tili teæmer, qrib ad tarew s lemhadra kan d laetab i tt-ssekcamen di tewwurt \$er udaynin. D tamellalt, tamellalt irkul, êaca snat n tdukam ufus n tebrek i fell-as, yiwet \$ef weerur, d tazagt-is...tin, aîas, i ssi ara yenjem bnaðem ara tt-ya\$ s tiî deg wakken hrawet, tcuf, teççuô, teclex-as ivarren-is,

tesaéay-itt di tikli. Ama turew, ama aqrib ad tarew, ama tessuûuv, ama teqquô, nettat tuéga-s yiwet: iffan-is daymen bezzgen, daymen yewoed deg-sen uyefki.

Lêaûun, tin i ssi ara tt-iêemmel bnadem, d lefhama tefhem d tmusni i tettisin at wexxam. Mi ara tt-suff\$en \$er lexla, ama d Σli i tt-yeksan, ama d tameññut-is i yeglan yis-s \$er tebêirin, yili ooan-tt akka weêd-s, ad tebdu ad tesrugmut, ad tessawal am tin ara sen-yinin aqli dagi!... \$ur-wat ad iyi-teooem! Mi d tameddit, sakin, nehren-d u\$alen-d s axxam, d nettat di\$en ara d-yinin di beôôa n useqqif: *Mu u u uh! Llit-a\$-n tawwurt: aqla\$ nusa-d! Sakin, ad tt-id-mmagren Sseedi d Favma: yemma Σu! Atta tusa-d yemma Σu! Leeslama-m a yemma Σu!*

Sakin ad girben gar ivarren-is ;nettad ad tettêadar kan fell-asen: ad ten tesîixxir s leeql, s uqaru-is ad ten-temceh, iwakken kan ad as-anfen ad tekcem s adaynin.

Tidet i Öebbi! Tikwal sserfuyen-tt, ssufu\$en-tt di leeql-is, lad\$a mi ara tili nettat s yiman-is tesêa mmi-s ne\$ yelli-s meééiyen i la tt-yettraoun deg ugrur. Walakin, ur asen-tettaîaf ara tuêsift. Mi tædda akka teswiet cwîê ôuhén-d \$ur-s selfen-as, ad têuz aqerru-is, ad tesneznez: Ahaw kan! Rôêet: semmêe\$-awen!

Σlaxaîer, tessén-iten tôuê ula d nettat teêseb-iten am warraw-is. Yerna, akken yeb\$u yili, lemêibba n Sseedi d Favma \$er Yemma Σu ur tettwakkas ara, imi d akka di tgella d lemleê.Yevher lêal: d ayefki-nni i asen-d tettak i deg sbabben lxiô gar-asen; d ayefki-nni, di\$en, ay d ssebba ula deg yisem i as-gan.

Asmi i asen-tekkes yemma-tsen tabbuct i Sseedi d Favma, walakin mazal yettliq-asen uyefki i temciot, tettak-asen win n tfunast. Mi lluéen, mi ttrun, ad tæddi ad tt-id-teééeg sdat-sen, ad asen-tefk ayefki-nni, ad t-swen akken yeêma s yikuftan-is. Sakin, mi temceê icenfîren-is Fafa, tin-as: *Way a yemma! i yebbaê eueu-adi!*

D ayen i ssi, di seg-s akin, mi b\$an cwîê “eueu, tini-asen yemma-tsen ulac, ad as inin: *I yemma Σu yak tesêa?* Almi d asmi yecrek di lxaîer-nsen yisem n Yemma eu netta d tawant n uyefki yeêman yettkuffuten. Ma d tafunast, ula d nettat, êni tettekki di lxuluq-nni ara yernun ad fken ula d ul-nsen d lêanna-nsen i win i wumi xeddmén lxir.

Σli At Êemmu, asmi yenîel tameññut-is, yu\$al-d di tmeqbert, yaf-d deg uxxam ala arraw-is la ttrun, ala ten-tettebbir yiwet n tmeññut d taoaret i d-iôuêen ad asen-tniwel imensi. Asmi d-yufa lêêzen-nni yak i tezzin deg uxxam d xellu yexla s tmeññut-is yeooan ala amkan-is, yevher lêal ara d yettxeyyeq xas ma ur êninet ara tasa-s. Da\$ netta, lukan ad as-yenni walbeev ass-nni: ad tu\$alev ad tettuv; ad teeyuv testehzayev s warraw-ik; ar d asen-d-tawiv tameññut nniven ara sen-ixeddmén cceô, tili, ahat, ad t-yeêseb d ameslub.

Tabee, deg yimezwura n yergazen i yetlef Sidi Öebbi di loennet ar aneggaru deg yineggura, ur ilaq ar urgaz ad d-yini i wayed dir-ik! Amusnaw, d win i d-yettelhayen d yiman-is, d win d-yettaran s lexbaô, d\$ a i lqella n tmusni-s d wulac-nni yettusemma deg wayen-nni yakk ur nferru yexleq uxellaq. Elaxaîer, ma tu\$al \$er tuzmiwin...mkkul yiwen \$ur-s lêeqq, dacu kan, deg wayenni ur nesçi leêdad yefka Öebbi i leibad-is yesdukkel-asen cfawat yakked tatut. Yefka-asen “lexwaîer am beêri” ...Abeêri, d avu.

D\$ a netta, asmi yewwev lajel n tmeññut tweûûa argaz-is ur asen-itekkas ara tafunast i warraw-is, almi yu\$ lêal teêra akken i ten-tenfee akken i ten- têmeemmel.

Eli At Êemmu, asmi yufrar fell-as leêzen, yeqqim d yiman-is, imiyyez yehver d yiman-is: Tura, arraw-agi-inu, tlaq-asen tmeññut meééiyit bezzaf i wakken ara issine\$ ad ten-refde\$ ad ten-serse\$. Ad nestenfee la nekk la nutni ma yessemlal-iyi-d Öebbi d walbeev n tid ara ten-iêezen. Tiyaababatin keûunt irbiben-nsent? Ma ur edilent ara yakk tlawin! Yerna aqli nekk yid-sen acêal, ass mi ad eemde\$ fell-asen!...ihi, ilaq-iyi ad eiwde\$ zwao,...

D sswab, d laûel i yettxemmim. D lêeqq i yenna. D ccerî: ula deg ul-is weêd-s, ar d arraw-is i wumi yewqem a\$bel. Walakin, d ccerî di\$en, d ccerî, anect yetbet yîñij d îñij, ur yewqim a\$bel-nni i warraw-is ar almi yufrar fell-as leêzen, ar almi i t-yekcem wazal deg yixf n tissegnit n tatut, ar almi yebda itettu i d-yemmekti...

Da\$ netta, ur ixeññel ara yewwi-d tameññut. D tameññut am tlawin niven irkul, d tameññut, lêasun, ur tzad ur ten\$is \$ef yessi-s n yakk n yemma Êewwa. D isem-is kan ara d-imel bnadem imi ara d-yettwabdar di tmacahut: Σicuca.

Amek i tga eicuca? Dacu ay d ûûifa-s? D tamsalt ur newwi ur nris. Mkullec yettu\$al \$er wul. D tacriêt-nni n wul i deg tella tmeqqit-nni n ôûûe i ya\$ icerken d Sidi Öebbi. D\$ a, d ayen i ssi d tacriêt-nni i wumi tta\$ent awal ama d allen mi ara ttwalint mi ara “ttweûûifent” □ sifa am d □ sifa-nni s yiman-is mi ara d-ssen□ et ûûenf-is i wallen. Lmeena n wawal: yiwet s yiwet, di ddunit s lekmal, ulac win izeynen, icebêen, yelhan, yesean ûûifa lleali, lêaûun, am lxelq ara têmeemlev, i deg ara tæecqev_lameena, i deg ara tæecqev deg wul_ elaxaîer allen-ik ur ttemxallafent ara d wul-ik. Tis tnayen, xas telha tmeññut deg udem-is xas tezzemreq, te\$unjer, xas tettwanjer d njer deg yivaren alamma d aqerru, ma d ay yella tezwat tebrek deg wul-is, ma d ay yella wul-is d aseññaf s leb\$ev a Öebbi, ma tecba \$er... “ucebbav amellal”_xas n wudi_lameena, i deg ur yelli ula d æeqqa n lemleh: d amessas, elaxaîer nnur d lêanna d sser yettcebbiêen, yettgerrizen s tidet, ttekkim di tmeqqit-nni tarebbanit i zed\$en ul. Ur ttemxallafen yid-s.

Σicuca d tameññut am tlawin. Ma d ûûura-s, ...ad tt-nweûûef asmi ara nissim ul-is,...

Aîas i yettkellixen:
 Akken b\$un hedren;
 Ulac am yemma-k lehqi.
 Ttemyettaken wulawen
 Ttilin yeêbiben
 I d wi ara tekksev lxiq...
 Llan di\$en yeedawen:
 Ma tettruv, ferêen :
 Tiyyita-n sen tettefelliq...

Lakin iêbiben regglen :
 Te\$liv, ur k-refden
 D ûûwab tarewla din tettliq
 Ma d win i k-yekran i hedren,
 Ad ini\$ wissen?...
 Ar d-yerwel ma ul-is ôqiq;
 Ma teêder d tinn-a i k-yurwen,
 Îîfen-tt-id yidammen:
 Ar tteqqim: d yemma-k n ucqiq!

Di _ “Tfunast n yigujilen”
 I t-id sbanen
 Sseedi d Favma s tteêqiq

Ôuê tôuêev, zzi tezziv, azzel tu\$alev-d, mkullec leqrar-is d tidet. Kra n wayen yellan d tidet, iûeêêa, irûa, elaxaêr ula d netta leinser-is di Sidi Öebbi. Dayen i ssi, waqila, kra n wawal ara d-ooen yimezwura ur yerûi, ur t-meawaden medden di lqern \$er wayev, almi tella deg-s walukan d rriêa n tidet. Da\$ netta, di zik qqaren: yambaba-k d yambaba-k: mmi-s n takna d mmi-s n takna, xas ulamma temmut takna-nni.

Wamma tura, win i deg qqaren: agujil ur tettewêûi ara \$ef yimeñawen! Atan iban: deg wasmi ara yeggujjel d ccerî ar d yettru mebla ma tweûûav-t, mebla ma tenniv-as ttru!

Asmi eeddan wussan-nni n teslit, mkul wa yessevher-d îbîêa-s n tidet: tebdu Σicuca ta\$-d abrid-nni tazem ad t-teñef d lebda \$er yerbiben-is. Yetta\$ lêal, yagi, Sseedi d Fadma

ssasen-d yid-s imennu\$en-nni yak d-itekken di tmeqllellac lakked wesmuncef n wid meééiyen. Walakin, nettat, imi maççi d yemmat-sen, têesseb-asen, tettarra-asen cwiî-nni d aîas. Netta d ayen isehlen am wulac i win i deg ara tezwir deg wul, yetteassa di llufan ala lemvaôra-s. Ma d-ay yella, d lemtel, tetturar Faffa, tesse\$li tabuqalt teréa-tt, tekker Teicuct terr-itt gar wallen n urgaz-is d adrar : -D ccerî a Faffa ma d llufan!... ar d yir taqcict !...ar d-a\$-yemnee Öebbi!...yagi tebda!...

Wamma, _imi ara d-nu\$al \$er teqsiî n tasa_ lukan d yemma-s n tæbbuî akkenni, tili i as-tenna kan terrez tbuqalt! Yif-itt Öebbi! ad tt-yig Öebbi d asfel fell-ane\$ ncalleh! Argaz ad yefôeê, acemma ur yelli. Walakin,...lukan,...

Yegra-d wayen ara seun yelha Sseedi d Favma, ama di îbiea ama di lexliqa-nsen, d ayen, ifut, d tiî n lemverra i yellin di Σicuca. Yerna, xas tettwali tiî-is niven ayen i as-yefka Öebbi di lewqama, d tismîn d lkerh ara yeîuqten deg wul-is, imi teéra, ayen teb\$a tekk-it di ddunit d Σli At Êemmu, ur as-d seëeu ara dderya ara yessiwwen avar-nsen.

Asmi i tt-yu\$, yu\$-itt ula d nettat: ihi, awfan ur tt-yettif ara; awfan, lad\$a, lad\$a, ur tt-yekkat ara s tmeîîut-is tamezwarut, ur tt-yesslaqab ara s takna-s. Di zzwao, argaz akked tmeîîut d icriken: ma igerrez fell-asen i sin, aleslaê; ne\$, ma ulac, wa ad yeqqar ôas n lmal-iw yelha, yekkmel: d win-ik i ixuêen! Ma yehwa-ak, a bnadem, ihi, yettili wanda ara ttu\$alen ad ttemeassan, ad ttemnavaren i sin ad ceffun i leeyub ne\$ îîbayee n wa \$er wa i wakken ad ttemyekkaten yis-sen asmi ara d-mseggrin di teédawt...taédawt? –Aneam!

Taédawt, yerna i deg ur d-cebbunt teédawin imi d\$a argaz d tmeîîut ttemyekcamen lbavna!

Ma ulac u\$ilif, _imi tamezwarut, win i la d-yettawin tamacahut-agi ur yesin ara ad tt-“yedbee am saru », yerna, waqila, am akken cwiî laeqel-is...yexreb, yesxerwiv kan di lheddra; tis snat, imi, tabee, iv \$ezzif, _ma ulac u\$ilif ihi, ad d-yesse\$li dagi awal \$ef wayev.

Di tmurt-agi n yigawawen, yella yiwen qqaren-as...Winnat, imi ur necfi ara \$ef yisem-is. Winnat-agi, asmi i d-yekker sse\$rent cwiî imawlan-is di tûumit. Ijeeel Sidi Öebbi, asmi yufeg s wafriwen-is, yeffe\$ \$er yinig, yekcem tamurt n Fransa. Dinna, sakîn _imi d\$a d tinna ay d tamurt n tefrensist-nni ye\$ra cwiî, - s lemxalva yettxalav ifransisen d leqôaya n tektabin-nsen, yawev \$er wakken i as-yekkes Öebbi lêioab \$ef yiwet n temsalt sean-tt yefransisen-nni d\$a di ddunit nsen lemêibba di zzwao; lemêibba gar urgaz netta d tmeîîut-is. Walakin, maççi d lemêibba kan i ilaq ad isemmi bnadem i wayen-nni, elaxaîer...maççi d yiwet ay deg-s.

Deg-s, s tidet, lemêibba n uêbib \$er uêbib, walakin, -ay txelqev zi\$ a Sidi Öebbi!- walakin deg-s di\$en ula d tasa: tasa-nni i as-neqqar yettili kan \$er win n tæbbuî, tasa-nni,

lêaûun, yessruyen idammen i yemma-s mi ara yejjreh mmi-s; tasa-nni ara k-yesrun, a bnadem ne\$ ak-yessfeôêen mi ara yili winna i deg tecrek yebeed, tesfuê-it yenne\$ben ne\$ yecôeh.

Deg-s, di\$en, tamsalt-agi yellan di îbiêa n yefrensisen, deg-s almi ula d leqqder; leqqder n bnadem \$er wayev, am urgaz \$er tmeññut, am tmeññut \$er urgaz; leqder i s ara s-yeqqar urgaz: d ayen swi\$ ayen i teswa tmeññut-iw \$ur Öebbi: d ayen iyi-fka i as-yefka, ama di lefhama, ama di tmusni, ama di leeqel. Da\$ netta, imi ara cerke\$ yid-s ddunnit-iw s lekmal, imi ara nemyekcam lbavna, _yerna lbavna n yiv am tin n wass- ihi, ilaq-iyi ad tt-issine\$, ilaq ad iyi-tissin; ilaq ad tt-jerbe\$, ad iyi-tjeôeb, ilaq ad as-hedôe\$, ad iyi-d-hver... alamma nevêa-d nemsædal, nemêabab. Ih, alamma nu\$al d iêbiben! Di syen, sakin idammen-nni ara nemyefk wa i wa, deg-sen ara tezree tasa, ama gar-ane\$ nekk yid-s, ama \$er læebd ara xelqen d\$a nutni.

Lêaûun, winnat-agi, _ am akken d\$a ara yekkes asebbberber i teslit, _ yaf, azi\$-nni, ar ttilin di ddunit argaz d tmeññut yettemyussanen, yettemêamalen, yettemyuññafen, yettemyelsaqen, s kra n wayen yellan yelha di _ “tmeqqit-nni n ôôuh” i d-yekkan s \$ur Sidi Öebbi!

Yiwwas deg ussan n Sidi Öebbi, yessiwel-as u\$rum i Winnat: yas-d yu\$al-d \$er tmurt. Yekker yezweo. Yawi-d tameññut d\$a n taddart-is. Walakin, xas yu\$-itt lêal yettemlili-tt, yettwali-tt, leemeô myehvaren, imi, yakk, nnif yettagi ad ixalev urgaz tameññut alamma yu\$-itt.

Lameena, ula d akken, ulac u\$ilif, asmi ara d-tekcem axxam-is, tewwev gar yifassen-is, ad tt-yessefêem, ad as-yehver...lêaûun, ad tt-yess\$er alamma yessawev-as \$er wul tin akken i \$ef d-yeççur wul-is netta di Fransa: lemêibba n ôôuê.

Yeññef yexdem akken, walakin, “yexdem akken”, maççi yewwev \$er wakken yessarem. Yexdem lmeohud-is...almi, _d ass aneggaru, _yevêa-d yettwet, yettulaqeb: yennejrah deg wul-is almi yettru idammen, d\$a s lemêibba n ôôuê-nni yeezem akken ad tt-yesseêfed i tmeññut-is. Ajenwi i t-yewwten, yessazlen idammen n wul-is d ayen akken i wumi yeqqar lemêibba; ma d afus yewwten, n tin akken i wumi i tt-yefka umehbul!

Nettat, isem-is,.. Tinnat; ad tili di leemer-is œecrin ar tnayen uœecrin n sna: d tilemeéit leemeô nessin argaz. Yebdu d\$a di îbiêa-s iv-nni amezwaru i \$ef yekcem fell-as d isli.

Akken dimi yekcem s axxam, tqabel-it-id tsedder di tesga, asebbberber mazal-it \$ef wudem-is. Yawev \$er-s, yefsi-as akerzi d umendil-nni \$ef wudem-is: yaf-itt ...allen-is ééant di lqaea, aqadam-is d awra\$ am win n lmeyyet, ifassen-is d leevam-is yakk la ttergigin am tin tu\$ tawla. Yu\$ lêal yeéra: ayenni yakk si lxuf: tugad: tugad...am tejêiêt-nni tameéyant ara yeskaden deg uœudiw mi ara d-iteddu \$er-s ad d-ineggez fell-as ad tt-isebbbeb. Yeéra walakin, natta yessedhec-itt: di leuv i deg ara yessexsi tafat iwakken ad tt-yeenu, irfed lmeûbaê,

iwennee-as taftilt, isers-itt akken ara mwalin. Yawi-d lkursi, yeqqim iqubel-itt. Yecmumeê cwî s tevsâ, ihver-as: *d wagi i d lfeê tferêev s zwao-nne\$? Aql-akem d tawra\$ am tin yemmuten! Rfed-d allen-im, sked-iyi-d. Yak, tura ur tseiv ara tsevêiv ne\$ ara tagadev deg-i!*

D argaz-im. Tugadev-iyi, éri\$, walakin nekk maççi am wiyevnin...a kem...jerêe\$? Walakin ad kem-sru\$ am akken tugadev? Acimi? Aeni yella win i ya\$-iêrûen yeggullen deg-ne\$ ad nexdem ayen ur d-a\$-nehwi? Aeni d lweêc ay lli\$? Yak, d læbd nekk am kem. Kem d tameîût, nekk d argaz. Yekteb Sidi Öebbi ad nemlil s zwao yellan d amezwaru yellan di lfuôuv-is. Ihi, ilaq, ass n wass-a, ad tfeêêev yis-i, ad feêêe\$ yis-m. Ilaq, ad nemyussan, ad nemyehvar, imi, acêal n lesnin ayagi deg yiwet n taddart, nettemlili deg uzniq, nettemyeskad kan s wallen, leemer yenîiq yiwen \$er wayev! Ilaq, ma yehwa-am, ass-agi ad nemsalam, elaxaîer, ass-agi i d-nemlal s tidett, ma... d ayen nniven, éri\$ ilzem-iyi, ass-agi, tura kan, ma d leb\$ i n leewayed-nne\$, ad kem-seu\$ d tameîût-iw ara kem “cebbêe\$”, akken qqaren; walakin, nni\$-am, nekk b\$ i\$ ad xalfe\$ laewayed deg wayen sean n diri. Nekk b\$ i\$, eazme\$ ad a\$e\$ kan awal n wul-iw. Da\$ netta, tamezwarut i \$ef ttnadi\$, d ul-im kem, d tamusni-m, d lemêibba-m...

Yesvul akkeni lhevra...almi...ôuê tôuêev. Taggara-ya, yerna issedhec-itt di\$en s leeql i ssi yuéa \$er-s. Ula d akken ... mazal. Mazal, yebda kan la syesslufuy la s-itekkes imezran \$ef wallen; la yetteééu allen-is netta di tidak-is, la s-iheddeô. Sakin... weread...la tt-yessudun kan... la tt-yessudun kan, dacu-t usuden-nni?...zi\$, ula d asuden-agi yemxallaf!...

Yezzi-d useggas, seun-d aqcic. Walakin xemseñac n wussan kan i deg d-yerna uqcic, twureb. Deg assen-nni ur iêêîel ara Winnat yebra-as.

Yetta\$ lêal, deg ussan-nni tekka d tamnafeqt, Tinnat ar tehdeô i teêbibin-is d tilawin yakk i dwi tett\$imi, ara sent-teêka kra n wayen akkenni yakk i ssi tt-yessedhec Winnat seg yiv-nni amezwaru i \$ef yekcem fell-as d isli; ar asent-tessaôwa tavsâ...zi\$enni ar asent-tenna yakk ayen yellan, almi...

Almi, yiwwass, ilehhu Winnat deg uzniq n taddart iwala kra n tlawin la ttemyenbacent fell-as: la sbebucent, ttecmmumuêent d tavsâ, la ttemyessenatent s uvad.

Yewhem: lefhama ur yefhim ara. Akkenni, almi d asmi i d-yewwi s lexbaô... yella way deg ara ides...ne\$ ara yettru bna dem! _yawi-d s lexbaô n tevsâ ttavsant fell-as tlawin s \$ur yiwet n tmeîût... tinna i as-yennan: *ha!ha!ha!...teêka-a\$ akk Tinnat akken i as-txedmev! Haaa! Aeni a mmi, tselbed? Teêka-a\$ \$ef wass n leflani...tenna-a\$ \$ef tihin ...\$ef tagi...lameena, aeni teskaddeb? Atan ...zi\$...maççi d aken i a\$-k-temla...*

Deg ass-n, winnat, mi iædda gar tlawin, ad yerr aqelmun \$ef wallen, wissen ma seg udem-is yettizwi\$en di lêecma, ne\$...d imeñawen yettru; elaxaîer, zi\$enni, a “lemêibba-nni” ar teñef netta, ar as-tekcem \$er wul almi d ulamek...\$ef tinna d\$a i as-yessrun idammen!

Walakin, ula d akken Winnat-agi, yettêemmid. Aeni yesleb s tidet ne\$ amek? _kar n tikkelt i \$ef ara d-yeêku taqsiî-is ad d-yesseгри: *êemde\$-k, cekkre\$-k a Sidi Öebbi! Cekkre\$-k, ezize\$ \$ur-k, imi, eerve\$ cwiî di tin akken ur tettakev ala i win têemled!*

Tura, imi neggar iman-nne\$ \$er tmucuha ur asent-nezmir, imi ne\$uqqut awal mebla lmeena, _tamezwarut, awi yeéran d acu n ssebba i \$ef d-nejbed taqsiî-agi? Ti snat, awi cfan anda neooa Sseedi d Favma? _ elaxaîer di sya d asawen ara \$iven bnaðem: si tura ara tebdu fell-asen s tidet d taganit n yambabat-sen.

Tebdu sakin Σicuca “lhedôa n tsumta” i urgaz-is. Tebdu la tneddeô: - *Sma ad iyi-tcukkev ad kôu\$ arraw-ik? Lameena ay argaz, d nnfee-ik d nnfee-nsen ma ttuôebban-ak akken ilaq. Bezzaf n leeyub ay sean. D ayen tettwaliv da\$ netta, anef-iyi ad d-lhi\$ yid-sen. Tamezwarut, tura meqgrit, Llah ibarek! Ilaq-asen ad bdun ad a\$en tannumi d lectab. Tella tfunast: acimi ur tt-kessen ara?*

D lêeqq. D tidett: ulac am tmeñut i ttôebga n wwin meééiyen. Ala d tilawin i iælmen s wayen yettlaqen da\$ netta, ula d Σli n At Êemmu d lfahem: yenna-as: - *Vebber aqerru-im!*

Deg uzekka-nni d\$a, iællem lefjer, tekker Σicuca tessaki-ten: tefka-asen tiêdert tiêdert n tesigert n u\$rum; teallem-asen d ayen i d lqut i uqeggel-nsen n wass kKamel di lexla. Nutni, la sefven allen-nsen, nettat tebra-d i Yemma Σu: tezwer-asen-tt sdat-sen, nehôen-tt, ôuêen.

Ass-nni amezwaru, win ara imeyzen, akken dimi ara ifut ukin-d, ad asen-t icebbi Öebbi am turart.

Yu\$ lhal, lad\$a, Yemma Σu, tin kan i d wi d-u\$alen tekksen lxiq deg wasmi temmut yemma-tesen. Imi rnan ufan-tt i yiman-nsen weêd-sen ass kamel, yerna di lexla, _wi ten-yifen? Da\$ netta, deg akken...mec\$ulit aîas, caxen s tfunast i asen-yettunefken \$er tyessawt, i nutni weêd-sen! Lêan-d kan d win ara yifen wayev: la ttemyezwiiriyen kan anwa ara tt-inehôn, anwa ara s-yinin: *Uh! A rbeê! Uh! A yelli!*

Tikkwal, ad as-d-tekk Faffa si sdat, tikkwal ad d-tu\$al \$er deffir, ad tessami Sseedi u\$er yella uækkaz, am urgaz. Walakin, _eni ula d lmal i tett uîbiben? _ Acêal d abrid iten-teêqer Yemma Σu! Mi ara taf deg ubrid cwiî n leêcic, ad teêbes, ad teknu \$er-s aqerru-is, sakn ad asen-teéu dinna alamma temceh-itt. Nutni, ad eyun tezzin-as di sin; ad eyun ttæggiven, ad eyun ttæggiren deg-s s yifassen, s tuyat-nsen, s waerur: Yemma Σu, la tetthuzzu kan aqerru-

is, tetteffé, am tin ara sen-d-yinin: *Deggret ne\$ qqimet! Teêdem fell-i ma mbawle\$ s yagi awer d-tettawim seba usebein am kunwi! Alamma fukke\$!*

Akken yeb\$u yili, leetab-nsen yeffe\$ \$er tafat: sawven-tt \$er tferka-nsen, ne\$ a Öebbi, ma maççi d nettat i asen-yemlan abrid!

Akken dimi bedden \$er ye\$éer, afen... afen...ayen ur yufi ula d yiwen deg yibehriyen-nni nat zik i yettôuêun d ssfayen, ttnadin lebêur di lqarn n ddunit \$er wayev anda ara sen-d banen yidurar n ddheb d lfeña! Afen Sseedi d Favma, akter-nsen. Zi\$enni, ar llan deg ye\$éer miyya leûnaf n yefrax yett\$ennin yerkul \$ef tikkelt, yerna yett\$ennin mkul yiwen s ûut-is, mkul yiwen s ta\$uct d-yettawi, yerna i cennun yakk akken ma llan i yîij mi ara d-yecôeq! Ad ternuv limmer ala ifrax kan, i tijeoogin! Tijeoogin i izaden! - *A nna\$ a Öeppi ezizen! A nna\$ a dadda, iyya ad twaliv! D tizezzawin! D tiwa\$in! D tisebêanin! I tadi! I tadi! Ur tt-ssine\$ ara Öeppi!...*

Walakin, Sseedi, netta, ur d-yelhi ara d turart n llufanat. Netta d argaz! Yettekka kan \$er tækkazt-is yebded \$er uqarru n Yemma \$u. Ma d tidet, ihi, îuh am akken yerfa cwî : -Öuê ad têewsev \$ef yiman-im! A d tadi i d tayessawt nkess-d tifunasin! Immer ad d-iouê wussen ad yett Yemma \$u?... Wa tt-ifatten?... Lleê Lle! Iêun Öebbi yeééa-d Öebbi irdazen!...

Lêaûun,...lêaûun, akken dimi aqrib ad ye\$li yîij afen-d iman-nsen Sseedi d Favma wwten-tt d ives seg uzal n ûûbeê almi d imiren! Walakin, ur yelli fell-asen lxuf, s nnig yiqerran-nsen, tettekka (?) tettnudum ula d nettat, teus-iten-id... Yemma \$u!

A læbd, wiyyak wer ttayes:

£er lmektub kyes:

Tiéed□ d yelli-s n yilili.

Win yemmuten atan ye□□es

Ur yettru ur ides:

Yak, waqila yett\$ivi?

Wamma keçç d-yekkan s\$ur-s,

Ihleik-ik faôes!

Anna\$, kulci d lfani:

Leêyat éid xas d lqares:

Netta d amwanes:

Berka-k a lxelq, amen-iyi!

Sseedin akken Sseedi akked Favma lmuda n sebæsnin

Ass-nni amezwaru i deg ksan akken Yemma Σu, ssiwven di liêala-nsen almi t-id-ttmekhtayen wussan-nni n zik yelhan. □laxaîer u\$alen almi sêessen i yisennanen di êafi i laé di lêewo, i usemmiv di leera. Ur œêlen ara ttun ifrax d yijeeoigen-nni yakk iten-yessekôen asmi akken ten-éran tikkelt tamezwarut.

Ttim\$uôen, ttakin-d \$er ddunnit, ttafen-tt-id maççi d akken tettunefk i tezyiwin-nsen. ttim\$uôen, yettnarni fell-asen lhem, am tiggujelt n yemmat-sen i asen-yemmuten, ama n tiggujelt n babat-sen ara yeêseb bnadem am akken yemmut imi ur ten-yesin ara. ttim\$uôen, yettnernay fell-asen lhem n tganit n yambabat-sen deg simmal irennu lkerh.

Σicuca, akken teb\$u tejreê-iten, ama deg ulawen-nsen, ama s wedba\$ ten-tdebbe\$ d tismen kan i yettim\$uren deg-s mi ara ten-twali, tegguma ad asen-tettwikkes ûûifa-nni tameezuzt i asen-yefka Öebbi. Lehlak d lbe\$v rennun deg wul-is mi ara twali Favma mazal-itt kan s twenza-nni-ines n wure\$, yerna temççev tijuhertin. Ma d Sseedi, yettemcabi kan d weltma-s akken ttemcabin wakniwen...

Lad\$a, tin yen\$an aîas eicuca, d yiwet n temsalt tegguma ad tt-tefhem: limmer d wiyevnin i yeqqimen laé anect teooa Sseedi d Favma, tili aîas deg ara ten-yetta\$ lêal mmuten. Wamma, irbiben-is, xas tettanef-asen lketra mebla talqimt deg yiv deg wass; xas teêseb-asen ôebea d xemsa n wussan ur êôiven ara taêerrit n uxxam, mkul tameddit i \$ef ara zwiren sdat-sen Yemma Σu, ad ten-id-tefk tewwurt \$er uxxam, ad as-vehren iqudam-nsen d lebda êlan, d lebda ççuôen d idammen, d lebda ttfœooioen, ttaççaren axxam d tafat segmi ara t-id-kecmen. Di lêuv i deg ara ne\$sen, _ ul-is iôeqq, yettawel, yettaççar d lbaôud mi ara ten-twali simmal rennun d timerna, ama di ûûeêêa, ama di lekmala, ama di sser, ama di cbaêa, xas îîij-nni i d wi u\$alen u\$en tannumi, d tezwe\$ kan i asen-irennu.

Yetta\$ lêal, tesca-d ula d nettat snat n tullas i d-yemsetbaœen \$ef useggas d eamayen-nni imezwura i deg tt-yu\$ Σli At Êemmu.

Sakin, d amettel tettmettil yessi-s \$er yerbiben-is, yak d tiffin tettwali daymen ifen-tent yigujilen, _ya lukan, ula di ûûeêêa d êellu_ i ssi tt-tewwi lwehma mi ara téer iman-is lemxalfa-nni i tettegg ger-asen di temœict. D ayen ur yenjim êedd ad t-yefhem! Dayen i ssi tawev \$er wakken tefra d yiman-is: imi ussan nsen s lekkmal tekken-ten di lexla nutni d Yemma Σu, ar tella di lexla-nni walbeev n temsal i ssi refden iman-nsen.

Assen deg ussan, teñef yelli-s tameqôant deg uzal weêd-sent deg uxxam tweûûa-tt : - *Azekka ûûbeh, ad tedduv yid-sen \$er tyessawt: segmi ara teff\$em syagi, ammer anda d-tekksev allen-im fell-asen! Akken ten-twalav xedmen xdem ayen i deg ççan eçç, ayen swan swi-t!*

Netta, lukan i deg telli Teicuct d tin i wumi ara tehver Yemma Σu, tili tafunast d tin ara ikecfen lbavna n widak-nni tessan tagara-ya am warraw-is, tili ulac win ara tt-yesfehmen \$ef temsalt n ticewwelt am nettat. Σlaxaîer, yetta\$ lêal, a “tamsalt”...ar d Yemma Σu-nni d\$a s yiman-is! Walakin, lxuf n lekcufegga ur d-itekk seg-s. Xas tessawev yemma Σu \$er tem\$, xas tewwev d tam\$art yebda ineqqes deg-s leeqel, mazal yella di lxaîer-is wayen ara tettmenyif ad temmet nettat wala ad tesne\$ni igujilen-nni i tt-iteîven D tuîva n uyefki n Yemma Σu i ssi, zriy, ddren Sseedi d Favma almi d ass i wuyer d-newwev.

Ihi, taûebêit-nni, ddukklen di tlata, Sseedi, Favma d yelli-s n Σicuca. Isem n yelli-s agi n Teicuct – Lêaûun d isem i s ara s-ssawalen deg wass-nni dya d asawen, -...ijeel Rebbi-tayessawt-nni-ines tamezwarut ar as-d-yennulfu...slefayel n Yemma Σu!

Awven. Ksan. Akken d imi yewwev lweqt i yef d-tsuy tæbbuvt-nsen, æddan qqimen, mkul yiwen yekkes-d d aewin i d-yewwi. Teçç Teicuct tamecûuêt lerbaê-nni i as-d-tefka yemma-as. Ma d Sseedi d Favma, akken ttwala terra tisigert yer –yiciwi- yeééan uqbel tiêdert n uyrum i d-wwin, am udyay- sakin kkren æddan gar yivarren n Yemma Σu am yegnediyaz, sneîven imawen-nsen \$er yiffan-is, wa sya wa sya, la teîven.

Tazzel-d temcumt nniven, tenna-asen: - *Ula d nekk ad tve\$!...*

Tædda ad tger aqerru-is, walakin...nanna-d yagi, Yemma Σu am akken cwiî... d tam\$art, tebda texûer-as îbiea... yerna, ur tæmmel ara ad txalev menwala. Lêaûun, wissen ma d... izi i tt-yeqqsen ne\$ d acu, wissen ma s lemeamda i tt-texdem, ne\$ d “laksida” kan, yiwet n teswiêt kan akka, almi tbedd \$ef yivaren imezwura, tewwet-d \$er deffir s yineggura, yawi-d Öebbi tiyita di ûûwab \$er tiî tayeffust n...Ëeffellis, (elaxaîer d\$a di ssyen akin i u\$alen ttsemmin-as akka).

Tawi-d Ëeffellis tiî-is deg ufus-is, tetteddu-d tettmeooid-d \$er yemma-s. Deg waggav-is d\$a di teswiêt-nni s axxam, ay yellan wid yeqqaôen: akken dimi tt-twala weltma-s tamecûuht s yiwet n tiî, tekker ad as-tini i yemma-s: -Way a yemma! Nanna yewwet-itt bu tellis!

Yeffe\$-itt leeqel, tægegev: -*Way a yemma! Nanna êeffellis! Tabε d ayen ur newwi ur nris.*

Ad yeêku bnadem taqôîêt n Σicuca mi as-tu\$al yelli-s ...d êeffellis, ulamek. Di syen ad terr urfan-is \$ef Sseedi d ultma-as mi d-usan tameddit, gar cwiî d waîas, babat-sen iwala maççi d nitni i tt-ixedmen. Da\$ netta grant-d yak \$ef Yemma Σu.

Ur as-têawel ara lhedra i urgaz-is: *Ad tt-nezhuv ne\$ ad tt-tessenzev, ne\$ ad ôuêe\$ nekk! Xtiô! Yextaô, ass n ssuq, yewwi-tt, yesbedd-it i lbie.*

Sseedi d Fadma, asmi yefra babat-sen ad yesenz yemma eu...ay fran ula d nutni ama tenza, ar d lmut-nsen. Walakin, ar xedmen ayen zemren i waken ad asen-teqqim...

Kkren ass-nni i deg ara tt-awin \$er lbiε, zwaren babat-sen \$er ssuq. Ulin \$ef yiwet n tejôa di ôêêba-nni i deg zôan ad tt-yeqqen i lbiε. Uroan dinna, \$ummen yak iman-nsen s tsevwa.

Almi yeεmeô ssuq, yawwi-d, yemma Σu sdat-s, yesbedd-itt.

Bdun la tt-ttawamen. Walakin akken kan yebda yiwen la yettemsewwaq yid-s, slen akk wid yellan din, _ s acu d bnadem, ne\$ wissen, i la sen-d-yeqqaren, gar yigennin d tmurt, ur yefhim êedd ansi, _ I la sen-d yett\$ennin d le\$na:

Tafunast igujile e e n!

Ur tettनुзу, ur tôehhe e e n!

Tafunast igujile e e n!

Ur tettनुзу, ur tôehhe e e n!

Skin kra n win ara yeb\$un ad ya\$ yemma Σu, mi yesla kan i yigenni la s-tt-id-yettêêôim, ad yeñef abrid-is ad yerwel.

Yeεrev Σli At Ėemmu akken ara yekkes lxuf i yemsewqen, yeεrev di\$en, yerfed aqerru-is, yessaked akka d wakka akken ara iwali ansi i d-tekka ta\$uct tamcumt, ulac. Simmal, iôuê yiwen, yas-d wayev i wumi tehwa Yemma Σu, ad yefk ssuma, ad isel:

Tafunast igujile e e n!

Ur tettनुзу, ur tôehhe e e n!

Ad as-yini i Σli At Ėemmu: - Ad iyi-yemneε Öebbi di tfunast-ik! Ad yeñef iberdan-is. Almi d tameddit. Yu\$al-d Σli , yerr-d tafunast, yeêka-as i Σicuca: - *Ur éri\$ d lmelk, ur éri\$ d acu n wehdum-nni iyi-sserwalen imsewqen!...*

Sseedi d Favma, yu\$ lêal, gezmen-d abrid i babat-sen, zwaren-t-id s axxam. Qqimen di tekwat, ttergigin, ttaroun amek ara tefru.

Ėēfielis d weltma-s lhant-d d\$ā d Yemma Σu deg udaynin, ala tt-deb\$ent, ala ttarrant deg-s ttaô. Yemma Σu, nettat, imi d\$ā yedbe\$ uglm-is, teseuzzeg i tyitwin d nnbuc, telha kan d yelli-s tamecûêt, _ melmi kan d\$ā i tt-id-tesea_ i la tt-id-iteñven.

Ma d teryel n Σicuca tenna-as i urgaz-is: - *Lmelk?! D lmelk i k-yeñfen \$ef lbiε n tin ara yeççen aqerru-is? Ad teérev ma yettili lmelk di leswaq! Ass n leflani rnu awi-tt.*

Ass n leflani-nni n ssuq, di\$en, yawi Σli At Ėemmu yemma Σu d yelli-s.

Sseedi d Favma heggan iman-nsen \$ef tejôa am tikkelt tamezwarut. Walakin deg yiwet n tejôa nniven tama-tsen, tamcumt n Σicuca teffer iman-is ula d nettat. Yevêu-d sakin, nutni ur tt-ttwalin, taédawt n Öebbi, ur ten-id-wala.

Akken dimi bdan la d-ttêezziben i yemsewqen: *Tafunast igujilen... ur tettनुзу ur tôlehhen! Tinna si loiha-s, teerev ad twali ne\$ ad tefhem d acu i d-iheddôen: teggumma, tu\$al, ula d nettat ala d-tett\$enni: A\$ ad trebêev!!!*

Sakin, d akken ay ttuawqen akter yemdanen. Si loiha d aêezzeb: *D tafunast igujilen!...si loiha nniven : A\$ ad trebêev !Ihi, tifrat-is akk a bnadem, d tarewla.*

Timlilit-nsen yak s axxam tameddit, wa yezzegir-d wa. Akken dimi i as-yehka di\$en, ayen i ssi teelem tabaë, tenna-as Σicuca: - *Ulac u\$ilif: ugin medden ad tt-a\$en? Yella ddwa: éôî\$ ad a\$-tt-tezlub i nekkni ad k-t\$iv. Walakin, yak teqqarev tetseddiqev, tt\$ivin-k igellilen ... ihi, attan teêder-d i taddart ad zlun timecreî. Efka-asen tamcumt uqarru-is: akken, d\$a, ad a\$d-teqqim yelli-s i ccetla!*

D ûûwab. Ulac, a gma tameñut ara yeççaôen d ûûwab am Ccuca. Imi yetbeë tuff\$a ad ssuff\$en tin yessedre\$len Êeffellis, acimi, meqqar, ur tt-yetteddiq ara \$ef laxeôt-is?

Yebru-d d\$a imiren i Yemma Σu, yawi-tt i lamin n taddart, yefka-as-tt.

Assen, sakin, aysen-tt Sseedi d Favma. èÈan gar yiwwas d yumayen, ad d-teêver lmut n Yemmat-sen Σu, ad temzel tin akken i asen-yu\$alen d yemma-tsen tis snat. Xas ad d-teoo yelli-s, _ d añas meqqar, walukan ala \$ef usmekti_ walakin...Yemma Σu ur tettus\$al ad d-tlal!

Assen, ad ttrun deg uxxam ulamek...allen-nsen ççurent, qqebôen seg yimeñawen ttarran \$er daxel, lfeqea tehlek-iten.

Kkren Sseedi d Favma am wid ara iôuêen ad d-zedmen, wwven \$er tmeqbeôt, \$lin \$ef uéekka n yemma-tsen. Sakin...

Sakin...yella, dagi, uqbayli ara yinin ad iru win yellan d aôumi! _yak akka? Meêsub, ma nella deg wid ifehmen, meêsub: ar d-yettru bnadem ya lukan ad yili wul-is d ad\$a\$! Saêêa! Ihi, isem-agi uôumi, ilaq, ad yefhem bnadem lmeena-s. Ihi, aôumi d win ara yilin, _ d lemtel, _ am Σicuca, ur yesei ara cwîi ula di tmeqqit-nni n ôôuê, di lemêibba n ôôuê-nni i d-yettak sidi Öebbi i win iêemmel. Saêêa, Saêêa, Ihi, lêasun, ma ur ne\$liv ara, aôumi d Σicuca, (ne\$ d...Σicuc!): d aqbayli ne\$ d agriki, d aëôab ne\$ d acinwa!...Zi\$en-nni i txelqev a Öebbi!...Lêaûun ammar anda di\$en d-nettxelliv albaev n tmucuha niven!...

Ttrun \$ef uéekka n yemmat-sen almi ôwan, almi i sen-fukken yimeñawen-nsen i d-smaren d asmiri.

Taswiet akka,...almi slan am ta\$ect la sen-d-heddeô s ddaw teblavin: - *A Sseedi, a Favma ur ttagadet: d ôôuê-iw nekk yemmat-wen i la ken-id-yettlacin! Walakin, Rôuê, ur tezmirem ara ad t-walim, netta yeskad-ikun-in. □ri\$ akk ayen yellan. Tura, azekka, mi ara*

zhun yemma eu, init-asen i yat taddart ad awen-d fken kan akerciw-is: tawimt-id tesmirem-t \$ef uéekka-w. Sakin ...kkset a\$bel!...

Yefrir lxiq cwîl fell-asen. Asen-d s axxam, glan-d s kra n yes\$aren. Faôsen sakin iv kamel nutni d Yemma Σu.

Azekka-nni, xedmen akken i ten-tweûûa yemma-tsen, ne\$ d ôûê-is. Ssutren akerciw n yemma Σu i win tt-igezren. Awint-id \$er uéekka n yemma-tsen, smiren-t \$ef teblavin ur d-wwin s lexbaô i yiman-nsen,...almi i asen-vehôen m\$in-d \$ef teblavt sin yiffan! Sin n yiffan ad as-tiniv d\$a d widak d\$a n yemma Σu!

Ur lin d iëzzamen: enan-ten \$er tuîva...Afen, maççi d ayefki! Sseedi yemceê ticenfirin-is,...yenna-as: - D udi ara teîîve\$! Favma, nettat, temceê d iles-is, tenna-as: - *Nekk d tament! A sin yiffan-nni, a yiwen n wudi, wayev n tament!*

Rnan seaddan nûib n wussan akken. Xas mazal akken lhem n Σicuca d yessi-s fell-asen, nnejbaôen s temeict-nni n wudi d tament tetten s tufra. Yerna teqqim-asen-d ssebba i ssi regglen \$er lexla mi ara ttawin yelli-s-nni n Yemma Σu \$er tyessawt.

Lameena, ur tæîîel ara eicuca tufa di\$en i ssi ara ten-twet.

Yiwwas, tuki s wayen ara tetten beôôa. Tfaq da\$en asmi iten-twala ôewwun xas ur asen-tefka acemmek n llqut.

Teîîef di\$en d Êëfiellis, _Ur teccif ara_, tweûûa-tt ad ten-tetbe\$, ad ten-teas, alamma tger tamawt i wayen yellan.

Yiwwas, ya\$ lêal Sseedi d Favma teîîven deg yiffan-nni uéekka, almi ôwan, kkren ad ten-\$ummen s leêcic, ad ôûên, almi ata la d-tettazzal Êëfiellis, tawev-iten-id tenna-asen: - Ula d nekk ad îîve\$!

Teena yiwen yiff, teîîev: tessusef-d: d arûev!...Tu\$al \$er wayev: temeuq akter: d idammen!...

Tebren-d sakin s axxam, tettazzal tettarra-d yak taebbuî-is, tawev-d \$er yemma-s teêka-as: -Anna\$ a yemma! Anna\$ a yemma, mmute\$! Ufi\$en Sseedi d Favma la teîîven sin yiffan \$ef uéekka n yemma-tsen, lameena, mi ten-ttummun nutni, ufi\$-ten akken la meççêen udi d tament; mi îîve\$ nekk... d arûev d yidammen!

Imiren kan, terfed Σicuca amger d uceqquf n tmes, tawev \$er yiffan-nni, temger-iten si lqaea, terna tesmar irrij-nni \$ef umkan.

Tu\$al-d s axxam, teîîef argaz-is, tessers-as di\$en tilisa: -D ayen : beôka-yi ! eyi\$ deg warraw-agi i ak-d-teooa temcumt n yemma-tsen! Yerna, tabest, tura wwven akken ara d-ssissen tameict-nsen. Sseedi ad t-nefk ad yeffulleê. Ma d Favma tewwev i zzwao!...

D ayen da\$ netta i ssi iêmmel Σli tameñut-is imi d taûwaybit almi tfukk. D ayen i ssi di\$en, ula d netta, imi yessen nnfeε-is yetta\$-as awal.

D\$a, ussan-nni kan i yesla s lqayed-nsen yettnadi afellaê. Tameddit-nni kan yeñef Sseedi deg ufus, yewwi-as-t.

Afen lqayed Yusef s yiman-is deg uxxam, akken d-yeffe\$ \$er-sen, yessefhem-it Σli, yessked Sseedi, yenna-as xas deg wul-is: ay aênin a win i d-ixelqen \$er ddunit aqcic am wagi! Welleh ar t-teñfe\$ d afellaê, yalukan i wakken kan ad tettwali\$! Lad\$a...mi ara t-ttwalint tilawin-iw...ahat ad iyi-d-seunt i t-yecban!

Yessekcem Sseedi s axxam, yenna-as i Σli: - Öuê, eoo-it: aql-i ñfe\$-t d afellaê seg wassa. Yeqqim Sseedi dinna. Ullamma yura-as Öebbi mazal ad yesæddi kra n wussan di leetab, walakin ad d-yini bnadem assen kan i ifuk fell-as llhem.

D ayen i ivehren, a Sseedi, ar d-yeêku yak ddunnit-is, yak ayen iæddan fell-as i uxxam n lqayed Yusef, netta awi-d ukan ma yufa i wumi ara yettru lehmum-is...d\$a yufa wid yuklal

Lqayed Yusef \$ur-s tlata takniwin. Walakin, wissen, eni llant ula d takniwin yettemêamalen, ttem\$avent, ttemqadaôent, ad yini bnadem axir n tyessetmatin. Deg-sent ala taneggarut i d-yu\$ lqayed i as-d-yurwen: tesæ-as-d aqcic, Σisa, yetta\$ lêal d ileméi di lweqt-nni i \$ef yewwev Sseedi d afellaê. Da\$ netta, imi yiwen uqcic kan ay seant nutenti di tlata, akken qqarent s unecôê, yevêu-d ulac wi llan am Σisa, yewwi weêd-s amur n tasa, lêanna, d ubuddu-agi n tlata tyemmatin. Ma d Sseedi, zi\$enni, maççi ala di ûûifa kan i yelha. Asmi yufa i wul-is imdanen i deg ur yelli dd\$el, ur asen-yettbuddu ara cceô, xas ur ten-criken ara idammen, yesban-d ula d ûûfa n llxaîer-is ama di llhedra, ama di lxudma. Walakin, lqayed yettêadar-it: yessdukkul-it kan netta d ifellaêen \$ef tiñ n medden; di syen akin, yu\$al yeêseb-it am uæggal gar lwacul-is.

D ayen ivehôen, di\$en, imi asen-d-iêekku Sseedi, a tamezwarut ara sen-d-yejbed añas, ar d ultma-s Favma. Da\$ netta, ur iæetfel ara yevra wayen iketben. Imi d Sseedi-nni i deg setæoben mi asen-yeqqaô: tif-iyi ultma s æcrin n yimuren! Yerna yenna-asen \$ef twenza n wure\$ d umcav n touheôtin, ihi,...Ihi s acu n teqciqt d-yexleq Sidi Öebbi di Favma-yagi? Lad\$a, Σisa, æeyan xeîben-as-d, ur as-ufin...

Yiwen wass, yenna-asent lqayed i tlawin-is: - *D nekk s yiman-iw ara iôuêen ad tt-id-ère\$!...*

Iôuê ass-nni, yawev s axxam n Σli At Êemmu, yaf ala Σicuca d snat n yessi-s-nni timeezuzin. Yessefhem tameñut \$ef wayen i t-id-yewwin. Tôuê Êeffellis \$er lexla, tewwi-d Fadma.

Yetta\$ lêal, di kra n wagguren-nni segmi temfaraq d gma-s, teqqim-d weêd-s deg ufus n Σicuca d yessi-s, yerna teggra-d temεict-is \$er wulac-nni i as-ttakkent, tevéef Favma maççi d cwiî. Walakin, eni, yessi\$zif laé? _tennera di lqedd. Akken d-tekcem deg yimi n tewwurt,... yeeqel-itt lqayed Yusef... xas acebbub-is yeççuô d leêcic, xas aqadum-is fell-as limara n yiîij, xas tidmarin-is n tleméit eeryan di tqenduôt timcerregt, xas ivarren-is êafi, ifassen-is ttraêen d le\$baô..., ieqel-itt lqayed akken d-tekcem deg yimi n tewwurt. Leemer tt-yeéri uqbel taswiêt-nni. Walakin, ieqel-itt. Ahat s wucbih tesêa \$er Sseêdi.

Wissen acimi, lêaoa tamezwarut ixemmem lqayed Yusef mi wwtent wallen-is di Favma d tagi: D acu d-yewwin tamexluqt am tagi \$er dagi?

Teenu-t-id Favma, tessuden-it deg uqerru, tædda \$er tekwat-is, teqqim. Ma d lqayed, ur yeb\$î ara ad as-yehver, elaxaêr maççi d yiwet tili ara s-yini. Lemmer anda i tt-yettcekkir ur as-yehwi, ad asment yes-s Ccuca d yessi-s ...yenna-as deg wul-is: *Mi as-tt-in-wwi\$ i mmi, ad eyu ttwali\$-tt, heddre\$-as...*

Da\$ netta, Êeffiellis, ur tt-yessikid ara, iûevêa di tiî-is, _ma d tamecûêt niven, yessaé-itt-id \$ur-s, la syeslufuy yak i tqadum-is, yettcekkiô-itt...Almi yekker yenna-as i Σicuca: - Ihi tura, aql-a\$ nefra: aql-i seg wass-a u\$e\$ tarbibt-agi-inem Favma i mmi. Ma d leb\$î ur netteẽñil ara i tme\$ra. Ass yecban ass-a, ncalleh, ad d-nas ad tt-nawi d tislit. Yegra-d urgaz-im, yesshel. Ini-as ad n-iôuê s axxam-iw ass-a ne\$ azekka, ooi\$kunt di lehna.

Ama d Σicuca, ama ula d Σli s yiman-is, ur yezmir êedd deg-sen ad ibeddel lec\$al \$ef akken ten-yefra lqayed Yusef, elaxaêr lqayed-nni s yiman-is, d Öebbi i t-yumôen...

Walakin, ula d Σicuca tezmer i yiman-is...

Asmi i d-yeqqim yiwwass i Favma ad teddu d tislit, qqiment deg uzal deg uxxam nettat d Σicuca, tlaêi-tt tagi: - Azekka s lehna ad tedduv d tislit: ihi, xas tmeççev tiouhertin, a wi yufan ad yili uqerru-m zeddig...Da\$ netta, awi-d kan ad t-wali\$...Tinna tekna-as-d i uqarryu-is.

Σicuca yu\$ lêal, thegga-d tissegnit deg ufus-is, tessenta-as-tt di tlemmast n tmei\$îst...

Taqict yellan d Favma tu\$al d titbirt, tewwet s wafrawen-is, tensor-as gar yifassen-is Σicuca, tekka tawwurt, tufeg deg yigenni, tôuê...

Tameddit, mi d-yusa Σli, _ almi d ass-n tabee i yesteqsa \$ef yelli-s imi yeéra ad teddu d tislit azekka-nni,_ tenna-as tmeñut-is: - *Segmi teffe\$ seg llin, ur éri\$ sani i tôuê!*

Yawev-d yiv: Favma, igenni yenna ur tt-éri\$, lqaea, ur tt-ççi\$. Azekka-nni ûbeêê di\$en, welleh Favma...

Akken ttaqrib ad d-tawev tqeffaft ad d-awin tislit, teñef □icuca yelli-s, Ėeffellis, tceuf-as, tcebbeê-as, tewwqem-as asebbberber.

Teddu Lalla Ėeffellis d tislit deg umkan n Fadma! Ad yili Öebbi d Σisa!

Azekka-nni û□beê, yeççar-d uxxam n lqayed Yusef s yinebgawen d yeêbiben d wid yak i d-iôuêen ad srebêen tislit.

Yu\$ lêal, tamurt kamel tettraou ad téer d acu n leœœeb-agi n zzyen i \$ef iêekku, d acu n tagi m twenza n wure\$, yerna imecven tijuheôtin.

Taf-d tmurt d Lalla Ėeffellis m yiwet n tiñ! Yu\$ lêal, ûûbeê zik kan, mi éran tamerbuêt i as-d-yefka Σli At Ėemmu, ay ñfen Sseedi at uxxam n lqayed, rrant \$er teerict i ñlam; nnan-as: - *Dinna ara teqqimev imi d wagi i d lxiô i a\$-terrid! Tzuxxev-a\$ s weltma-k, nekkni nzux \$er medden: ass aneggaru nenneêcam!*

Akken yeb\$u Sseedi yehver, ula wi s-yeslen. Ifut tessexôeb-asen leeqel teqsiñ i asen-yettwaxedmen i Σisa d “tyemmatin-is”

Yegra-d lqayed. Yeelem s tidet akken tella? D ulabudd; walakin, ala Öebbi i iaelmen acu\$er yessusem. Almi ula d ôôwaê ur iôuê \$er Σli At Ėemmu d “tmeññut-is”, ad ten-yezzem, ad ten-yesteqsi \$ef temsalt. Yessusem kan.

Iæddi akkenni d nnûib n wagguren.

Ėeffellis, xas yugi urgaz-is ad yecrek yid-s axxam, teqqim, ooan-tt, _ tabeet ya lukan ala i lxudma. Yenna-asen lqayed: Anfet-as éri\$ ur tettili ara d tameññut n mmi; walakin...anfet-as! Ma d Sseedi, mazal itess timeqqit-nni taneggarut n taôzagant i as-yura Öebbi ad tt-isew.

Amkan-is, ama deg yiv ama deg wass, di teerict-nni kan, di ñlam, di tlemmast n yivumman. Tettakk-as kan _d\$a d Ėeffellis_ taleqqimt-nni i ssi ur yettmettat ara di laé.

Yiwen was deg ussan n Öebbi, yessefqed lqayed \$er tferkiwin-is. Yaf, a zi\$nni ar stehzan deg-sent ifellaêen-is: ddunnit yak teççuô d l\$aba: time\$rusin yuli-tent umada\$; imdunen huden; ticekkartin...di tlemmast n tebêirt; lêaûun, yu\$al-d s yen i iûevêa s yiman-is.

Ayen i t-yesswehmen añas, d sin n yifellaêen-nni yessexdam, yessen-iten maççi d wid yettêadaren ifassen-nsen: acêal n yiseggasen i ten-yu\$ lêal \$ur-s, ijeôœeb-iten, yeéra-ten ulac wi ixeddmn am nutni.

Yawev s axxam, iceggeε-asen: asen-d \$ur-s. Yes\$im-iten; yenna-asen: - *Segllin wwve\$ almi d lmelk-iw. Walakin... eni yeereq-iyi webrid ne\$ amek? Ne\$ ahat ttu\$ ûûifa n waylay-w? Lhasun, ur eile\$ ara taferka-w: ufi\$ ala iêeqan d l\$aba. Tura, ma ulac u\$ilif, xas mmlet-iyi... anwa ay d aqgeruy-is...*

Qqimen sin yifellaêen-nni di taêiyyat. Yebda, tamezwarut, uqadum-nsen di tezwe\$; di syin, \$er tewôe\$, \$er lexxeô, waqila, yesvef, imi asen-yenna: mmlet-iyi aqerruy-is...- *Ihi, tura, ma □ewjen yifassen-nwen i lxedma, ternam téeégem teggugmem, d\$a a lxir-iw!*

Ur ezigen, ur ggugmen, ad yili Öebbi yid-sen: Yettili wanda tettiweiô tenêeqt. Taggara-ya, isebbel yiwen deg-sen iman-is, ioaweb-d lqayed: - *A Sidi, ad a\$-texde\$ tgella d lemleê-nni ntett \$er \$ur-k ma neffer fell-ak ayen yellan. D tidet, acêal n wagguren-ayagi, nestehza s tfellaêt-ik, s tidet ula nxeddam deg-s acemma. Walakin, amen s Öebbi, a sidi, ma...ma seg-ne\$ i d-tekka ! amen s win i k-ixelqqen, ar.. d yiwen wefrux i a\$ tt-ixeddmen!...*

- *Amek?... D afôux i awen-tt-ixeddmen?...i awen-yekksen lxedma? Ihi, tura, waqila, d tisselbi...*

Yenêeq-d wayed:

- □ou a sidi, di le\$naya-k! D nekk ara k-d-yeêkun! D tidet i ak-yenna: ssebba-ne\$ yak d afrux. Netta, lad\$a, ma ur yeooi ara Öebbi ad skidbe\$, ad ini\$ d itbir.

Taqsiî-nne\$, aql-i cfi\$, tebda-d azekka-nni i \$ef d-tedda teslit-ik. Assen-nni, akken nu\$ tannumi, ûûbeê zik newwev \$er lexla, nebda ala nxeddem, almi d taswiê, nesla i kra ala...d-yett\$enni sin nig n yiqerra-nne\$...nessked akka d wakka ansi i d-yekkaûûut: naf ar s\$ur yiwen n wefôux n teslent.

Sakin, a lqayed...sakin, a sidi...maççi d ayen ara k-ini\$: ilaq ad teérev s tiî-ik, ad as-teslev s umeééu\$-ik...nni\$-ak, nekk, cukke\$-t d itbir. Walakin, ûûifa-s winna, ur yetteli ara, waqila, ala di loennet. Yerna, ineqq, s le\$na-s, a lqayed. Lhaûun, ur neli ara ad tneôwu s tmu\$li, ur neli ad neôwu le\$na-s. Almi d tameddit, naf-d iman-nne\$ nbed akkenni, ue nexdim acemmek...

Deg assen ar ass-a, mi nôuê ûûbeê ad neezem \$er tfellaêt, ad d-yers netta \$ef ufurk-is, d\$a ad nsers agelzim, ne\$ d amger, ad t-neskad kan, ad nesmeêsis I le\$na-s d lheddra-s...

- *Amek? Lheddôa-s...*
- *Aneam, a sidi, lheddra-s, ih!*
- *D acu d-yeqqaô?*
- *Ma d ûûut-nni, d lêelq-nni-ines, d lhanna-nni i ssi yett\$enni , tfehmed, a lqayed, ur as-zmire\$, _yerna, waqila, ula d widak n loennet,_ ma d ayen d-yettmeslay, \$ur-s yiwen usefru kan i d-yetteawad: ata:*

Yeskerv cwiî, s tusut, ta\$ect-is tabeêbaêt ufellaê-nni yeêev s le\$na:

A nna\$ a Sidi Öebbi i i i !

Akkagi ay turid felli i i i !

Anda yella gma Sseedi i i i !

Ur as-yunif ara lqayed ad as-d-ieiwed wis meôtayen. Wammag afellaê, deg akken teœœob ta\$ect-is, netta s yiman-is, yeezem ad d-i\$enni s tidett. Yekker lqayed, yessawel i mmi-s, yenna-as:

- *Ah ya □isa a mmi, \$iwel \$er tilawin, ini-asent b\$i\$ tura kan ad asen-d niwlent i sin yifellaêen-agi msakit taqduêt-nni tameqqrant n seksu d wudi d walbaed id iyuéav: b\$i\$ ad ççen alamma felqen!...Ah! kunwi i heqqa, mlet-iyi anta taslment i \$ef yett\$enni...ufôux-nni?*

Mlan-as taslent. Yeoo-iten akken mazal d-rrin s lexbar i yiman-nsen. Netta, iôuh, yerfed cwiî n llazuq. Di syen, d ûwab, yetîef abrid almi d taslent. Yali-tt. Yandi sakin s llazuq i kra n ufurk i \$ef ara yali ufôux?

Azekka-nni ûûbeê zik, yu\$al-d. Yaf-d, s tidet, tenêev \$er llazuq...titbirt!

Akken d-yewwev s axxam, yessawel yak i yat uxxam: qqimen, zzin-as-d. Netta, yerbu-d titbirt-nni, s lemêadra.

Yebdu, sakin, la s-yeslufuy, am win ara yuraren s yis-s. Yiwet n teswiet, yesferfed-as di tqarrut-is: yemlil uvad-is d kra...am uqerru n tissegnit. Yerna yesswexxer anciwen n umkan-nni akka d wakka, yesked: yaf s tidet d tissegnit. Illeq-itt s waccaren-is, yejbed, yekkes-itt-id. Sakin...Lqayed yellan yerba titbirt, tu\$al deg yirebbi-s ...d Favma!

Lqayed ur yewhim ara aîas am wat wexxam-is, wissen ay\$er. Ma d tilawin-is d □isa, d Ëeffellis, _lad\$a tagi!_ yedher lêal. Walakin, yella way deg ara wehmen walukan i deg d-tekcim d anekcum \$ef yivarren-is am leïbad: imiren kan yecœel uxxam ala s yimezran-nni-ines kan n ddheb i tt-yeûren almi d ivaren.

Ilœei-tt lqayed d amezwaru:

- *Ih, a yelli, ni\$, ahat yella wayen ara d-tehkuv?*

Tenêeq-d Favma:

- *Yirbeê, a sidi. S tidet, yella wara ad d--ini\$. Lameœna, a sidi, ma ulac u\$ilif, ur awen-d heddre\$ ara alama tsersem-d \$er t\$er\$ert lœelq-inna yellan di teerict.*

Yers-d Sseedi, msalamen netta d ultma-s: ar ttrun. Walakin ula d imeñawen mxallafen. Imeñawen, yettazen-iten-id wul mi ara yili yella wayen yeb\$a ad t-id-yini ur as-yessin ara, ne\$ ur as- yezmir ara uqemmuc.

Akken dimi myehvaren, _ihi, s yimeñawen, almi ôwan, tenêeq Favma \$er tlawin d ...urgaz-is, wammag lqayed, teéra yessen-itt. Tenna-asen:

- *Tura, ahat, tœqlem-iyi imi ttemcabi\$ d dada, ulamma, taswiet-agi, atan yeççuô d ambux?...d nekk i d Favma ultma-s; d netta ay d Sseedi, gma. Ahat ihver-awen fell-i. Lêaûun, tura, ma yehwa-awen, ad awen-d-bdu\$ tamacahut s wadda...*

Tawi-asen-d tamacahut am akken tevra, di tmezwarut almi d taneggarut...seg wasmi i ten-id-ooa yemma-tsen d igujilen, almi, lêaûun, d ass mi akka d-tufa iman-is deg yirebbi n lqayed...

Akken d imi tfuk, yenîeq-d \$er-s d\$a lqayed yenna-as:

- *Ihi, tura, a yelli, mla\$ d acu i d tuqqda n tasa-m ?*

Tenna-as :

- *B\$i\$ ad teîfem Êeffellis, ad tt-tcuddem \$er tseîa n uœewdiw ara tt-yawin ad d-ya\$ akken yis-s kra yellan d ad\$a\$ d teblavin n lemqabeô, d kra yellan d afrag d usennan, alamma tu\$al yakk d iftaten. Sakin, iftaten-nni ad ten-id-awim : yella wakken ara sen-nexdem !*

Î fen xedmen akken i asen-tenna. Tameddit, mi d-yu\$al wakli s uœewdiw, yer-d Êeffellis d iftaten sdaxel n tesnit.

Seddint tlawin nawlent sekksu amzun d tame\$ra: sewwent aksum-nni n Êeffellis. Rrent-tt s lekmal di\$en almi d yiwet n tesnit, fkent-tt i yiwet n taklit, tawi-as-ti...□icuca; tenna-as:

- *Ata weksuam-agi, iceggeε-am-t-id Sidi d tarzeft ivulan n tme\$ra n yelli-m!*

Teqqim eicuca lferê yerra tiqit: tesseeég yak ddunnit s tliliw.Tameddit, mi d-nnejmaœen urgaz-is d yelli-s nniven tamecûêt, teêka-asen; tefka-asen, ççan almi îîneglen, almi, lêaûun, ula d aqjun d umcic, ass-nni ôwan i\$san.

Yiwet n teswiet, mi la tetten yak, tekker teicuct-nni tamectuêt tœeggev:

- *Anna\$! A yemma ! Tagi d tî n nanna Êeffellis!*

D\$a, ala s-d-tessenœat i yemma-s yiwen deg yiftaten-nni i tt-yu\$ lêal la tettett.

Tenna-as yemma-s:

- *Eçç aqerruy-im! Tî n nanna-m Êeffellis!... a nnger-im! A tawa\$it-im! Nanna-m Êeffellis, attan deg uxxam-is, \$ur mmi-s n lqayed!...*

Taqcict tamcumt, ula d akken, teqqim kan ara teskad di tecriêt-nni teîtef deg ufus-is.

Tu\$al di\$en tenna-as:

- *A nna\$! a yemma! Nni\$-am tagi d tî-nni tader\$alt n nanna Êeffellis! nni\$-am eqel-itt! Tin tini-as kan:*
- *Eçç aqerruy-im nanna-m Êeffellis attan \$ur urgaz-is...*

Lameena, akken dimi têawel akken fell-as âas, tu\$al tekkes-as aftat-nni: teñef-it, tesmuqul-it, ...sakin, ula d nettat, teeqel d tidet d tiñ-nni tader\$alt n yelli-s! Maççi d tin ara s-ierqen! Sakin tsu\$:

- *Anna\$! Twaxedee\$! Anna\$! A tioiratin! Anna\$! D aksum n yelli Eñfiellis! Ay aqjun! Ay amcic! A kra n win i wumi fki\$ aftat yerr-it-id!...*

Tejmeë-d sakin kra n wanda yella d aftat ne\$ d i\$es: tesdukkel-iten yak. Ula d nettat, d\$a, waqila, terra-ten \$er yiwet n tesnit. Qqaren tejmeë-itt akken di teerict, ar tt-teskad akken almi d asmi temmut !

Ma d Favma d gma-s d wid-nni yak i wu\$ur d-gran, weqqmen tame\$ra sebea wussan d sebea wuvan.

Gran-d, lêaûun, di liser d ûueêêa d lehn.

Tamacahut-iw tfuk

La première conclusion que Bélaïd Aït Ali avait établie pour clôturer son récit.¹

« Ihi, imi tamacahut ara d-tawi Fadma nessen-itt, nekkni ad d-neffk tagi nney. Di sebda ara tehder nettat, ad nali yer teërikt-nni i deg yezdey Seedi acêal d ussan. Dina sakin, dacu ara naf? Ziy nni...a lukan yeqqim dina alamma d nger n ddunit...ma yelluz ! Ziy-nni a Lqayed Yusef ar...yeskiddib mi ara yesteemil yekkat ney ireggem di Sseedi. Ziy s tufra n lwacul-is yakk, ar yettali yer Sseedi, di taërikt, deg ass amezwaru, ar as-yettaççar tikufa ala n wayen tebyiv ay ul di lmakla! Ziy, lhasun ar yella wanda skiddiben ula d lqayed ! Lxatima, asmi eddan kra n wussan, yessewoed yakk Lqayed ayen i lezmen, wuqmen tameyra, snefken Fadma i Sisa. Sakin, ula d asmi d-tusa ad tesserbeê Fadma, tedhec tmurt a am wass-nni i d-tufa Hefiellis! Walakin, ula di dehca tella lemxalfa...

Ma d Hefiellis bran-as. Welleh ma yessuter Lqayed taëmamt-is ! Tuya! s imawaln-is. Gran-d dya d imawlan-nni-ines, Eli Ubuîî, Sïcuca d Sïcuca tamectuêt, wissen amek tevra yid-sen di syen d asawen. Asmi terna tuya! yur-sen Ëëfiellis, ad yelfu tenekkmal fell-asen, imi mlalen... “Ala tasa d way turew”. Yerna, wicqan deg akken tevra yid-sen? Ad debren iqerray-nsen nutni d Sidi Rebbi. Dacu kan...qqaren at zik: “Ayen tzeræev ad tmegrev!...”

Asmi eddan sebaa wussan n teslit yef Favma ruêen yiwet n tsebêit ddukklen yer lesla, nettat d urgaz-is, d Sseedi. Akken tqarib ad awven yer tebêirt, idher-asen Lqayed la ikas yiwet n tgenduzt! Bedden, wehmen. Walakin ur tæîl ara Favma teeqel-itt. akken wwven yer Lqayed, yenna-asen-d: “Tæeqlem-tt? d nattat! d yelli-s n yemma Su. Tura kan dya i d-usiy syur Eli At Ëëmmu, kksey-as-tt-id, d tagi ay taëmamt n Ëëfiellis. Nnan-iyi d læali cçetla-s. Ula d nettat, arraw-nwen ncalleh! ad as-sawalen Yemma Su. Dacu kan, ad nedæu yer Rebbi, nettat ur tettali ara tafunast igujilen! Tamacahut-iw tfukk”

Traduction:

“ L’histoire que va raconter Fadhma, nous la connaissons déjà, alors nous donnerons la nôtre. Pendant qu’elle parle, nous monterons à la mansarde où habitait depuis quelques temps Saadi. Qu’est ce que nous trouvons ? Nous constatons que même si son séjour serait éternel, il ne manquera de rien. Parce que le Caïd Youssef est un menteur quand il feint de dénigrer. Parce que le Caïd montait en cachette voir Saadi. Il lui apportait les meilleurs mets préparés chez lui. Nous constatons que même les Caïds peuvent mentir.

¹ Ibrahim M., Op. Cit., p-p. 59-60.

Enfin, après plusieurs jours de préparatifs, Fadhma fut mariée à Aïssa, en organisant une grande fête. Quand le pays entier est venu présenter ses vœux de bonheur à Fadhma, tout le monde est surpris par la beauté de celle-ci.

Heftellis a été renvoyée chez ses parents. Le Caïd n'a même pas demandé le remboursement de la dot au père. Après sa répudiation, on ne sait pas ce que sont devenus son père Ali, sa mère Aïchoucha et Aïchoucha la petite. D'ailleurs qui demandera après eux ? Qu'ils se débrouillent entre eux, car comme dit le proverbe : « Chacun récoltera ce qu'il a semé »

Après avoir respecté les sept jours pendant lesquels la mariée ne devrait pas sortir, un matin, elle est partie avec son mari et Saadi aux champs. Avant d'arriver ils ont aperçu de loin le Caïd qui gardait une vache. Ils se sont arrêtés, surpris devant le spectacle. Fadhma n'est pas restée longtemps pour reconnaître la vache. Quand ils sont arrivés à sa hauteur, le Caïd leur dit : « Vous l'avez reconnu c'est la petite de "Mère Aou", je viens juste d'arriver de chez Hamou Ali je l'ai lui enlevée, c'est le pris de la dot de Heftellis. On m'a dit que c'est une bonne race. Je souhaite que vos enfants l'appelleront aussi "Mère Aou". Seulement je demande à Dieu qu'elle ne sera pas une vache des orphelins.

Mon conte est terminé. »