

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 : LAOUFI Amar

Sujet

**«Récriture, traduction et adaptation en littérature kabyle:
cas de *Si Leḥlu* de Mohia »**

Membres du jury :

- Mlle KHERDOUCI Hassina, MCA, Université Mouloud Mammeri, Tizi Ouzou. Présidente.
- M. DJELLAQUI Mohammed, MCA, Université de Bouira. Rapporteur.
- M. SALHI Mohand Akli, MCA, Université Mouloud Mammeri, Tizi Ouzou. Examineur.
- M. CHEMAKH Said, MCB, Université Mouloud Mammeri, Tizi Ouzou. Examineur.

Date de soutenance : 17/05/2012

Asnemmer

Di tagara n umahil-agi riɣ (bɣiɣ) ad snemmreɣ :

- ❖ **Mass ĠELLAWI Muḥammed imi yuɣal s lmendad i ukatay-agi ɣef teɣzi n yiseggasen-aya akked yimeskayaden ara t-yesneqden.**
- ❖ **Mass SALḤI Muḥand Akli ɣef iwellihen-is, ššber-is yidi d tmiwa-is iyi-d-yefkan tabɣest d lebɣi i wakken ad fakkeɣ anadi-agi.**
- ❖ **Mass CEMMAX Saʕid, Mass KINZI Σezddin d Mass BUΣMARA Kamal uɣur i d-ugmeɣ aṭas n tmussniwin, ama ɣef Tmaziɣt ama ɣef temsal niɖen n tudert.**
- ❖ **Wid akk iyi-d-yefkan afus n tallelt s yibeddi nsen yidi di tugnatin n lhers i wakken ad saliy amahi-agi laɣya imeddukal-iw Sliman ZIYANI, Ṭakfarinas NAYT CAΣBAN akked Muqran AGELLID.**

Abuddu

Ad hduy amahil-agi i:

- ❖ **Ṛṛuḥ n jidda (yemma Saedyā) ad tt-yerḥem Ṛebbi.**
- ❖ **Baba akked yemma.**
- ❖ **Watmaten-iw d yessetma: Racid, Muḥ, Zahya (d twaculin-nsen), Farid d Rabiʿa.**
- ❖ **Temddakelt n wul (KA) d twacult-is.**
- ❖ **Umeddakel-iw Σumar ḤAWCIN d temddukal-iw n tsuta tamenzut n Imajitir (Tasekla Tamaziḡt : 2008/2009).**
- ❖ **Yimddukal-iw d temddukal-iw d wid akk i ssney anida ma llan; ama deg tmura n yinig ama deg tmurt-nney.**
- ❖ **Yixeddamen n temkarḍiyin n tzeddayt n tsekliwin d tutlayin n tesdawit Lmulud At M̄emmer, Tizi Uzzu laḡya tamkarḍit n Tmaziḡt, tin n Tefransist d tin n Teglizit.**
- ❖ **Yiselmaden d yixeddamen d yinelmaden-iw n uḡerbaz amenzu Dukkar n Tizi Uzzu.**
- ❖ **Yiselmaden d yinelmaden n tutlayt n Tmaziḡt anida ma llan.**
- ❖ **Ṛṛuḥ n Muḡend U Yeḡya d wid akk yeddren i Tmaziḡt, d wid yemmuten ur d-megren lḡella n wayen i zerʿen.**

Table des matières

Table des matières.....	05
Introduction	10
Chapitre I : Cadre conceptuel et méthodologique	
1- Autour de la notion du « Théâtre »	18
1-1-Les définitions des dictionnaires.....	18
1-2-Origine du théâtre	19
1-3-Spécificités du théâtre	19
1-4-Fonction et langage du théâtre	20
1-5-Les types du théâtre :.....	20
1-5-1 La tragédie.....	20
1-5-2 La tragi-comédie	21
1-5-3 La comédie	22
2- Création littéraire, adaptation et réécriture au théâtre	22
2-1-La notion de la création littéraire	22
2-2 L’adaptation et la réécriture théâtrales	26
2-2-1 L’adaptation	27
2-2-2 La réécriture.....	28
3- L’intertextualité : aspects définitoires.....	30
3-1- Les relations de coprésence.....	32
3-2- Les relations de dérivation.....	34
3-3- Intertextualité et intratextualité dans le théâtre.....	35
4- Etat des lieux de la traduction en langue kabyle.....	39
4-1- Les tendances de la traduction / adaptation.....	40

**Chapitre II : Du théâtre kabyle en général et de Mohia en particulier. Données
introductives :**

1-Genèse et évolution du théâtre algérien.....	44
1-1 Les racines populaires du théâtre Algérien.....	45
2-1 La question de la langue du théâtre.....	46
2- Le théâtre kabyle : histoire, évolution et catégories.....	52
2-1 Les étapes d'évolution du théâtre kabyle.....	54
2-1-1 La première étape : (1945-1954).....	54
2-1-2 La deuxième étape : (1954- 1963).....	55
2-1-3 La troisième étape : (1963-1980).....	57
2-1-4 La quatrième étape : (1980-1988).....	58
2-1-5 La cinquième étape : (1988-2001)	56
2-1-6 La sixième étape : (de 2001 à nos jours).....	56
2-2 Les catégories du théâtre kabyle.....	59
2-2-1 Le théâtre médiatisé.....	59
2-2-1-1 Le théâtre radiophonique kabyle.....	59
2-2-1-2 Le théâtre enregistré.....	60
2-2-2 Le théâtre représenté.....	60
2-2-3 Le théâtre écrit.....	60
3- Mohia, fondateur du théâtre kabyle écrit.....	61
3-1 Aperçu biographique de Mohia.....	61
3-2 Œuvres littéraires de Mohia.....	64
3-3 Tableau représentatif des pièces théâtrales de Mohia.....	65

Chapitre III : Adaptation, écarts et structure des deux textes

1- Comparaison de l'hypotexte et de l'hypertexte.....	70
1-1 Les techniques de traduction utilisés	71
1-1-1 La traduction littérale (directe).....	71
1-1-2 L'emprunt à la tradition orale.....	72
1-1-2-1 L'insertion des formes littéraires brèves	72
1-1-3 La traduction oblique.....	75
1-1-3-1 L'adaptation.....	75
1-1-3-2 La transposition.....	78
1-1-3-3 L'équivalence.....	80
1-2 L'étude des écarts.....	81
1-2-1 Ecart au niveau des personnages.....	81
1-2-2 Ecart au niveau des dialogues	83
1-3 L'étude des reprises.....	85
1-3-1 La structure.....	85
2- Typologie des transformations.....	87
2-1 Transformation thématique	87
2-2 Transformation linguistique.....	88
2-2-1 Les registres de langue :	89
2-2-1-1 Le kabyle standard (quotidien).....	89
2-2-1-2 Le kabyle soutenu (littéraire)	90
2-3 Transformation esthétique.....	91
2-3-1 L'insertion des poèmes dans l'hypertexte.....	91
3- L'analyse textuelle	94
3-1 La structure dramatique	95
3-1-1 Le titre.....	95

3-1-2 Le genre.....	96
3-2 Le découpage.....	97
3-2-1 L'acte.....	97
3-2-2 La scène.....	97
4- L'analyse discursive.....	98
4-1 Les personnages.....	98
4-1-1 Profils et portraits des personnages.....	99
4-2 Typologie des personnages.....	102
4-2-1 Les types comiques.....	102
4-2-2 Les types sociaux.....	102
4-2-3 Les types légendaires.....	103
4-2-4 Les types de la tradition orale.....	103
4-3 Les dialogues.....	104
4-3-1 Les stichomythies.....	104
4-4 Les didascalies	106
4-4-1 Didascalies initiales.....	107
4-4-2 Didascalies fonctionnelles.....	109
4-4-3 Didascalies expressives.....	109
4-4-4 Didascalies textuelles.....	110
Conclusion.....	112
Résumé en kabyle.....	115
Bibliographie.....	126
Annexes.....	133

INTRODUCTION

Introduction :

Aujourd'hui, les littératures berbères¹ sont soumises à un mouvement de réflexion et de mutation sans précédent, la littérature kabyle est concernée en premier lieu par ce vaste mouvement qui ne cesse de l'interroger, de l'exploiter et de l'explorer afin de dégager ses différents aspects de changement, et de déterminer les facteurs importants qui ont contribué à ses bouleversements que ce soit dans la forme ou dans le fond.

Dans cette dynamique du renouvellement littéraire berbère, il est important de prendre en considération tous les genres et les thèmes qui ont marqué et traversé ces littératures depuis plusieurs siècles jusqu'à l'ère contemporaine où de nouveaux éléments génériques et thématiques sont apparus tels que le roman, la nouvelle et le théâtre², ce qui n'était pas le cas dans le patrimoine littéraire traditionnel berbère, qui est par essence un « patrimoine oral ».

En effet, « L'oralité » est la caractéristique majeure qui déterminait ces littératures berbères jusqu'à une date très récente, notamment, en Kabylie et dans toutes les sociétés colonisées, où la littérature et la culture d'une manière globale sont considérées au départ, comme de simples objets d'étude par le colonisateur français (militaires et administrateurs), et ce, dans le cadre de l'ethnologie coloniale.

De nos jours, cette approche est complètement révolue ; ce sont de nouvelles orientations qui ont pris le dessus et l'étude du mouvement littéraire est soumise à d'autres approches contemporaines plus rigoureuses, à l'image de la critique littéraire moderne, qui prend en charge toute dynamique ayant pour objectif l'évolution de cette littérature ; cette dynamique se concrétise davantage par l'apparition de nouveaux genres littéraires et la reconfiguration des anciens genres dans certaines littératures dites « émergentes », c'est le cas notamment de la littérature kabyle, qui est traversée par ce mouvement de critique littéraire, et qui, l'interroge par ailleurs, sur l'apparition de certains genres et surtout sur l'existence d'un théâtre kabyle proprement dit.

¹ Paulette Galand-Pernet, *Littératures berbères Des voix Des lettres*, édition Presses Universitaires de France, Paris, 1998.

² Salhi Mohand Akli, « Les voies de modernisation de la prose littéraire kabyle », in *Actes du colloque international-Tamazight face aux défis de la modernité-*, Boumerdes, Juillet 2000, PP. 244-251.

Le théâtre en tant que genre littéraire est perçu en littérature kabyle de deux manières différentes : la première vision le considère comme un art d'importation, ce qui veut dire que le théâtre kabyle est une création inespérée des expériences théâtrales étrangères (occidentales et orientales) et ce par voie de l'imitation. Tandis que la deuxième vision, voit en la naissance du théâtre kabyle en particulier et amazigh en général, un prolongement de quelques pratiques rituelles traditionnelles attestées en Kabylie et dans toute la région de l'Afrique du nord, et reconnues, par la suite, comme « pratiques préthéâtrales ».

Ce qui fait que l'étude de la genèse et de l'évolution de la dramaturgie kabyle implique nécessairement le recours aux œuvres théâtrales produites dans cette littérature, et ce afin de les délimiter dans leur contexte spatiotemporel et appuyer l'analyse et la réflexion sur les conditions de leur production et de leur réception. En partant du principe que la majorité de ces œuvres sont produites dans un contexte d' « oralité » qui demeure, jusqu'à présent, l'une des caractéristiques importantes de la littérature kabyle en particulier et berbère en général, et ce, malgré le passage progressif à l'écrit dans le domaine kabyle essentiellement.

Problématique :

Notre travail de recherche s'intitule « *Récriture, traduction et adaptation en littérature kabyle : cas de Si Lehlu de Mohia* ». L'intérêt est focalisé sur l'œuvre dramatique de Mohia, précisément sur l'une de ses œuvres théâtrales, à savoir *Si Lehlu*, une adaptation de la pièce *Le médecin malgré lui* de Molière. Nous nous interrogeons sur les techniques que Mohia a utilisé dans son travail d'adaptation de cette pièce du français vers le kabyle, ensuite à quel niveau se sont opérées les transformations lors du passage de la « langue source » vers la « langue cible ». Notre recherche s'inscrit désormais dans le questionnement de la création / adaptation littéraires chez Muhend U Yehya. Nous voulons savoir, où se situe la part de la création littéraire chez le dramaturge Mohia dans son adaptation de ladite pièce.

Hypothèses :

Nous élaborons quelques hypothèses qui nous aident à mieux encadrer notre problématique et à bien baliser notre recherche.

Le théâtre kabyle est une imitation des expériences théâtrales occidentales (françaises principalement) ou bien une création nouvelle et une expérience originale propre aux auteurs et dramaturges kabyles.

La naissance d'une littérature kabyle écrite et le passage de l'oralité à l'écriture dans le domaine berbère et kabyle en particulier sont tributaires de l'apparition de nouveaux genres littéraires à l'image du roman, la nouvelle et surtout, le théâtre.

Le texte *Si Lehlu* de Mohia est le résultat des procédés de traduction, adaptation et réécriture, en effet l'œuvre littéraire du dramaturge kabyle Muhend U Yehya se caractérise, au moins, par l'un de ces trois procédés d'écriture même si les œuvres produites sont perçues comme de nouvelles créations littéraires et participent ainsi à la reconfiguration du nouveau paysage littéraire kabyle.

Objectif du travail:

L'idée de travailler sur l'une des œuvres théâtrales de Mohia à savoir la pièce *Si Lehlu* n'est pas venue fortuitement, car toute l'œuvre littéraire produite par cet auteur n'a bénéficié que de peu d'intérêt de la part de la critique universitaire algérienne et kabyle en particulier. Mis à part quelques articles de journaux et de revues spécialisées où le nom de Mohia apparaît, il n'y a aucun livre ou thèse consacrés entièrement à ce créateur en littérature kabyle. Par ailleurs, nous pensons que l'intérêt de l'œuvre de Muhend U Yehya réside dans son écriture réalisée intégralement en langue kabyle dans un genre littéraire (le théâtre) considéré comme nouveau dans le cas de la littérature kabyle, et ce en adaptant en kabyle les œuvres phares de la littérature occidentale à savoir, celles de Molière, Beckett, Brecht, etc. C'est ce que souligne Salem Chaker dans son article intitulé : « étude sur la néo littérature berbère » ; il écrit : « *Dans cette dynamique de traduction littéraire, Muhend U Yehya occupe une place à part : par son ampleur, sa diversité et sa qualité, sa durée aussi, son œuvre peut être*

considérée comme l'une des grandes références fondatrices de la nouvelle littérature kabyle »³. Nous pourrions donc mesurer l'impact et l'influence de cette œuvre sur la nouvelle littérature kabyle.

L'objectif de ce travail est de tenter une analyse comparative sur les deux textes théâtraux, et ce, en interrogeant en premier lieu la relation existante entre l'hypotexte et l'hypertexte. Pour cela, nous avons exploité les méthodes d'analyses suivantes : l'intertextualité, l'adaptation, la traduction et la réécriture. Ce qui va dans le droit chemin de notre problématique, et ce, afin d'arriver à dégager les principaux points de convergence et de divergence entre les deux textes et voir dans quelle mesure s'échangent-ils ? Il s'agit d'arriver par la suite à dégager les techniques d'écriture et d'adaptation théâtrales chez Mohia.

Présentation du corpus :

L'étude d'une œuvre littéraire, encore plus celle d'une œuvre théâtrale n'est pas une tâche facile. Aussi difficile et complexe soit-elle, l'étude de l'œuvre théâtrale demeure une énigme pour les apprenants que nous sommes. Cependant, pour mener à bien une telle étude, il faudra trouver une méthode d'analyse de texte, qui fonctionnera non seulement à travers plusieurs textes, mais aussi qui permettra une analyse objective. Ce qui suppose avant tout, un corpus riche tant quantitativement que qualitativement. De ce fait, et compte tenu de nos objectifs, nous avons choisi une œuvre du répertoire littéraire (théâtrale) de Muhend U Yehya, *Si Lehlu*, qui est adaptée d'un chef-d'œuvre de Molière, *Le médecin malgré lui*.

Notre corpus est ainsi constitué de deux textes théâtraux:

-Le texte source *Le médecin malgré lui* comme hypotexte, qui est une œuvre théâtrale de l'écrivain français du 17^{ème} siècle Molière (1622-1673)⁴, considérée comme une comédie en trois actes, représentée pour la première fois le 06 août 1666 au Théâtre du Palais-Royal.⁵

³ Salem Chaker, « Littérature berbère, la naissance d'une littérature écrite », in <http://www.tamazgha.fr/La-naissance-d-une-litterature-ecrite>, 1086.html, Paris, publié le lundi, 13 décembre 2004, site consulté le 20-04-2010.

⁴ Le véritable nom de Molière est : Jean-Baptiste Poquelin, il est considéré comme le père fondateur de la comédie française au 17^{ème} siècle.

⁵ MOLIERE ; *Les fourberies de Scapin, L'Amour médecin, Le médecin malgré lui, Monsieur de Pourceaugnac*, édition Gallimard, Paris, 1978, pp. 81-137.

-Le texte cible, *Si Lehlu*, comme hypertexte, qui est l'adaptation en langue kabyle de la pièce de Molière par le dramaturge Muhend U Yehya en 1983, paru en deux parties dans la revue *Awal* (cahiers d'études berbères) n°02 et n°03.⁶

Ce corpus présente un double intérêt dans la mesure où les deux textes (texte source et texte cible) expriment des réalités socioculturelles distinctes, appartenant à deux sociétés lointaines dans le temps et dans l'espace : la société kabyle du 20^{ème} siècle et la société française du 17^{ème} siècle. Mais il faut signaler que leur souffrance est pratiquement la même. Notre souci majeur à travers cette étude est de savoir comment Mohia a procédé dans son travail d'adaptation de la langue de Molière à celle de Mammeri, et quels sont les niveaux de transformations apportés.

Organisation de la recherche :

Nous avons réparti notre travail en trois (03) chapitres principaux ; chacun d'eux est divisé en plusieurs titres et sous titres :

Le premier chapitre est intitulé : Cadre conceptuel et méthodologique. Dans ce chapitre, nous avons défini et présenté la notion de « théâtre » et celle de « création littéraire » avec l'inventaire des formes d'intertextualité et la typologie des récritures. En plus, nous avons développé le concept d'« adaptation » et celui de « traduction » pour voir à quel point ces deux procédés ont influencé les œuvres littéraires modernes et surtout les œuvres théâtrales (le cas de Mohia est très significatif).

Le deuxième chapitre est intitulé : Du théâtre kabyle en général et de Mohia en particulier. Données introductives. Ce chapitre aborde en premier lieu les antécédents proches et lointains du théâtre kabyle, à savoir l'histoire de l'activité théâtrale en Algérie, ses acteurs (leurs influences et leurs œuvres célèbres).

En deuxième lieu, nous développons le théâtre kabyle sous l'angle de sa genèse (apparition et développement) et de ses catégories (radiophonique, représenté et écrit).

⁶La première partie est éditée dans le deuxième numéro de la revue *Awal* en date de 1986, pp.145-156. La deuxième partie est éditée dans le troisième numéro en date de 1987, pp. 147-190. Cette pièce est composée également en trois actes.

La troisième partie de ce chapitre est consacrée entièrement à Mohia en tant que fondateur du théâtre kabyle écrit ; sa biographie et sa bibliographie sont des clés qui nous permettent d'esquisser un portrait clair de cet auteur de la littérature kabyle moderne.

Le troisième chapitre est intitulé : adaptation, écart et structure des deux textes. Nous allons procéder en premier lieu à l'étude comparative entre l'hypertexte et l'hypotexte, en comparant les deux textes (source et cible) et en présentant la typologie des transformations opérées lors du passage de la langue source à la langue cible.

En dernier point, nous procédons à l'analyse textuelle où nous interrogeons le paratexte, et ce, en analysant le titre, le genre et le découpage de la pièce en actes et en scènes, ensuite c'est l'analyse discursive où nous allons aborder les types de personnages, les dialogues et les didascalies, qui structurent la pièce *Si Lehlu*.

CHAPITRE I

Cadre conceptuel et méthodologique

Nous commençons notre travail par un cadrage théorique et méthodologique, où nous allons définir et présenter les concepts clés de notre analyse et les orientations théoriques dans les quelles nous nous inscrivons.

Nous allons ainsi présenter la notion du « théâtre » et celle de « la création littéraire » où nous allons étaler un peu car nous estimons que notre travail est fondé, en grande partie, sur ces deux concepts fondamentaux.

Nous allons passer ensuite à l'inventaire des formes d'intertextualité et la typologie des récritures. Ces deux techniques nous aiderons à mieux mener notre recherche et à éclairer les multiples facettes de notre étude.

Nous passerons ensuite au développement du concept « d'adaptation » et celui de « la traduction » pour voir à quel point ces deux procédés ont influencé les œuvres littéraires moderne et surtout les œuvres théâtrales (kabyles en particulier). Pour arriver ensuite, à mettre en valeur le mouvement de traduction de et vers la langue kabyle, et ce à la lumière des tendances de la traduction existantes.

1- Autour de la notion du « Théâtre » :

Le théâtre est un genre littéraire particulier qui concilie à la fois littérature et spectacle. On entend par le terme « spectacle de théâtre », dans un sens restrictif : une pièce de théâtre, mais le terme peut aussi couvrir la comédie musicale, l'opéra, la danse, le cirque et le carnaval, le mime, le spectacle de music ou celui de marionnettes et des fresques historiques. Ces spectacles visent à provoquer émotion ou réflexion chez les spectateurs. Ils visent le plus souvent à divertir et à transmettre des valeurs morales ou politiques même si certaines œuvres présentent un caractère abstrait.

Le théâtre, c'est aussi l'espace, le lieu où le spectacle est présenté. Au cours de l'histoire, l'architecture de la scène et de la salle s'est considérablement modifiée. D'un spectacle à un autre le lieu de la représentation peut changer ; d'un spectacle donné dans la rue, sur une place publique ou de marché, dans une église ou dans un endroit non destiné à cela, on est arrivé à une structure moderne : les théâtres polyvalents et nationaux où peuvent

s'exécuter les œuvres de divers genres énoncés plus haut. Bien plus, le théâtre expérimental contemporain rejette les contraintes spatiales du théâtre classique et recherche des lieux insolites. Peu importe l'endroit où se trouve la scène, l'important est de jouer et de donner des représentations scéniques.

1-1-Les définitions des dictionnaires :

Le dictionnaire (*Le petit Robert*) définit le théâtre comme : « *Le Théâtre est l'Art visant à représenter devant un public, selon des conventions qui ont varié avec les époques et les civilisations, une suite d'événements où sont engagés des êtres humains agissant et parlant.* »¹

Quant au dictionnaire (*Larousse de la langue française*) il le définit ainsi : « *C'est 1.le lieu destiné à la représentation d'un spectacle : bâtir un nouveau théâtre, 2.représentation théâtrale : aimer le théâtre, 3.art dramatique, 4.profession du comédien ou du metteur en scène : se destiner au théâtre, 5.ensemble des pièces d'un pays, d'un auteur, d'une époque : le théâtre de Racine (...)* »²

Pour ce qui est du dictionnaire (*Les 100 mots du littéraire*): « *Rien de plus répandu que le théâtre, dans toutes les cultures et tous les temps. Issu d'un mot signifiant « regarder », théâtre désigne d'abord le lieu où l'on se place pour jouer (couramment appelé aujourd'hui « la scène »), puis le bâtiment où se trouve celle-ci, et enfin le genre de production que l'on y donne (...)* »³

1-2-Origine du théâtre :

Le théâtre, par son origine, est religieux. Il naît en Grèce antique d'une célébration du culte religieux de Dionysos⁴, puis d'autres dieux et héros. Il renaît au Moyen Age dans les églises puis devant les églises. Il en a gardé un caractère de célébration, de liturgie ou, idéalement, devrait l'avoir gardé. Aussi n'y a-t-il pas lieu de s'étonner de tout ce qui est conventionnel (des jeux de scène à la diction) dans cette manifestation essentiellement symbolique.

¹ Dictionnaire *Le petit Robert*, édition: Les Dictionnaires Le ROBERT, Paris, 1990, p. 1956

² Dictionnaire *Larousse de la langue française*, édition : Larousse, Paris, 2008, p. 421

³ Paul Aron, Alain Viala, *Les 100 mots du littéraire*, collection Que sais-je ?, édition P.U.F, Paris, 2008, pp. 119-120.

⁴ Un des dieux de la mythologie grecque.

1-3-Spécificités du théâtre :

Le théâtre est en évolution constante, il se caractérise par des éléments communs : texte, scénario, mise en scène, jeu des acteurs, décor et musique. En plus des autres éléments essentiels de la production théâtrale : les costumes, le maquillage, l'éclairage, les accessoires.

Le théâtre se distingue des autres genres littéraires comme le roman ou la poésie par le fait que l'œuvre ne se réduit pas au texte: il est certes possible de la lire, mais elle ne prend sa véritable dimension que lorsqu'elle est présentée sur une scène. D'où un certain nombre de caractéristiques qui font la spécificité du théâtre: la présence d'individus en chair et en os (les acteurs) évoluant dans un espace à part (la scène avec son décor), se faisant les porte-parole d'un texte tout en se soumettant à la lecture qu'en propose le metteur en scène; tout cela se déroulant sous les yeux d'un public.

De la réunion de tous ces éléments peut naître une impression de réalité dont certains dramaturges ont joué: le spectacle est doté d'une présence et d'une immédiateté qui font inévitablement défaut au texte écrit. Mais, à l'inverse, lorsque l'on assiste à une pièce de théâtre, on peut tout aussi bien être frappé par les inévitables conventions qui accompagnent toute forme de représentation. C'est pourquoi, au théâtre, on trouve des individus qui font semblant d'être d'autres qu'eux-mêmes (les acteurs) devant d'autres individus qui font semblant de les prendre pour ceux-ci (les spectateurs). Le théâtre serait impossible sans cette illusion partagée.

1-4-Fonction et langage du théâtre :

La fonction du théâtre n'est pas radicalement différente de celle des autres genres littéraires. Le théâtre entend divertir ou convaincre, plaire et éduquer; il représente la réalité, mais soumet celle-ci à une stylisation qui, lui donnant forme et cohérence, la fait accéder au rang d'œuvre d'art. Pour parvenir à ses fins, il dispose d'un langage propre et spécial qui pose des problèmes spécifiques. Ce langage n'est pas seulement celui des mots, mais il utilise aussi celui des gestes et des signes (costumes, décors, mouvements, musique, etc.)

Le langage théâtral, de plus, ne peut aller aussi loin que le roman dans la peinture des personnages ou dans la description des situations. Enfin, le langage du théâtre est par nature un langage qui s'adresse non pas au lecteur dans la solitude mais au groupe, à la collectivité. Dans ces conditions quelle doit être sa fonction? Doit-il être au service de la catharsis, ce qui

signifie permettre à l'individu de se libérer des passions qui menacent la collectivité en s'identifiant aux personnages malheureux de la tragédie comme nous y invite l'esthétique antique, ou doit-il, à l'inverse, provoquer une prise de conscience de nature critique et politique comme le veulent Brecht et les dramaturges engagés ?

1-5-Les types du théâtre :

Nous avons trois types théâtraux : la tragédie, la tragi-comédie et la comédie:

1-5-1 La tragédie - nom féminin -œuvre dramatique en vers mettant en scène, conformément à certaines règles, des personnages illustres déchirés intérieurement par le destin qui les frappe ou les passions qu'ils éprouvent.

Étymologie : vient du grec « tragôidia ». Se rattache à tragos = "Le bouc". La tragédie est née du dithyrambe dionysiaque. Le chœur qui exécutait ce dithyrambe était composé d'interprètes jouant le rôle de satyres à pied de bouc, compagnons habituels de Dionysos.

Historique : La tragédie naît en Grèce et s'y épanouit avec les œuvres d'Eschyle, Sophocle et Euripide. Le modèle antique sera longtemps la référence essentielle et il exercera une influence considérable sur l'histoire du théâtre occidental. Outre les textes qui sont parvenus jusqu'à nous -des 120 œuvres de Sophocle, seulement sept ont été conservées -, la tragédie grecque a été connue à travers la théorie qu'en formule Aristote dans sa célèbre *Poétique*. Pour lui, la tragédie doit présenter au spectateur des événements qui font naître en lui des sentiments de pitié et de peur par lesquels s'accomplit la catharsis. A cette fin, elle doit mettre en scène un héros qui sombre dans le malheur.

A partir de 400 av. J.-C., la tragédie disparaît en Grèce et si l'on excepte, à Rome, les œuvres de Sénèque qui exercèrent une influence considérable sur le théâtre anglais, elle ne réapparaîtra pas avant la Renaissance. Au moment où, dans un nouveau contexte religieux, les moralités et les mystères du Moyen Âge cessent de séduire, les poètes de la Pléiade se retournent vers le modèle antique et, s'inspirant du théâtre latin, favorisent l'émergence de la tragédie au XVI^{ème} siècle.

Le grand siècle de la tragédie en France reste cependant le XV. Face à l'exubérance baroque de certaines pièces, s'impose progressivement un corps de règles qui va donner son visage à la tragédie classique: respect des trois unités, vraisemblance, bienséance, etc.

Corneille proclame que la tragédie doit choisir comme sujet " *une action illustre, extraordinaire* " et traiter de " *quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour*" même si l'amour a sa place dans l'intrigue. Racine, quant à lui, fait de la passion la forme essentielle d'une fatalité qui déchire les êtres et les enferme dans le cercle de leur destin.

Au 18^{ème} siècle, la tragédie, certes, ne disparaît pas, comme en témoigne, par exemple, l'œuvre de Voltaire. Mais toujours fidèle à la lettre du classicisme sans être encore habité par son esprit, elle décline indubitablement.

Le 19^{ème} siècle verra l'apparition de nouvelles formes théâtrales dont le drame romantique qui se construit par le refus même du modèle tragique tel que celui-ci avait été fixé par l'esthétique classique.

1-5-2 La tragi-comédie : nom féminin - Genre dramatique qui met en scène des sujets romanesques sans se soumettre aux règles de la tragédie et en proposant un dénouement heureux.

Étymologie: vient du latin tragico-comoedia. Le terme fut introduit par Plaute pour désigner ses propres pièces dans lesquelles coexistaient de manière assez peu orthodoxe personnages de dieux et personnages de serviteurs.

Au sens strict, la tragi-comédie naît en Italie à la Renaissance avec l'apparition d'œuvres dramatiques qui mêlent à la tragédie des éléments comiques ou qui mènent celle-ci jusqu'à une conclusion heureuse.

Historique : Le genre est introduit en France par Robert Garnier avec Bradamante (1582) et connaîtra une formidable vogue dans la première moitié du XVII^{ème} siècle jusqu'à ce que s'imposent la tragédie et la comédie. La distinction entre tragi-comédie, comédie et tragédie est souvent subtile et incertaine: c'est ainsi que (*Le Cid*) a été défini par Corneille tour à tour comme une tragi-comédie puis comme une tragédie.

Si le comique et le tragique se trouvaient mélangés dans la tragi-comédie latine, ce n'est pas le cas pour ce qui est de la tragi-comédie française.

1-5-3 La comédie :

Au 17^{ème} siècle le mot « comédie » désigne toute pièce de théâtre, mais avant Molière elle été considérée comme un genre mineur, auquel les théoriciens ne s'intéressent guère, et qui se trouve frappé d'infamie en raison du statut du rire, réprouvé par l'Église et la bonne

société. Dans les années 1630, la comédie en gestation connaît une foisonnante production, mais elle ne parle pas encore d'une voix originale : non seulement, ses puissants voisins, la pastorale et la tragi-comédie, lui font de l'ombre et elle tend à leur emprunter leur discours afin de s'anoblir, avant d'être en mesure de parler de sa voix propre. Mais encore, les imposants héritages qu'elle recueille de l'Antiquité latine, de l'Italie puis de l'Espagne, retardent son émancipation, car elle s'ingénie à les imiter (...)

2- Création littéraire, adaptation et réécriture au théâtre:

2-1-La notion de « création littéraire » :

Selon Alain Viala⁵ dans (*Le dictionnaire du littéraire*), la littérature est création au sens où elle produit des textes neufs. Dans une acception stricte, " création " serait à entendre comme écriture d'un texte à tous égards original, mais dans la pratique, la création littéraire contient toujours une part de reprise de modèles antérieurs. En un sens plus large encore, la littérature est création en ce qu'elle invente des idées, des images, des personnages voire des mondes nouveaux.

Dès l'origine, quatre façons de représenter l'acte créateur sont en présence et en lutte : La première consiste à regarder le poète comme un " enthousiaste ", habité par l'inspiration divine (Platon et sa République)

La deuxième consiste à le voir comme un fabricant, un artisan disposant d'une technique propre (*poeïen* signifiant, en grec, " faire ", " fabriquer ") ; dès lors, on peut définir des démarches appropriées pour produire des œuvres : c'est l'objet de la *Poétique* d'Aristote.

La troisième s'attache aux auteurs de textes d'éloquence, aux orateurs : elle-même se subdivise en deux, selon que l'on tient l'orateur pour un homme de bien qui parle avec raison, justesse et émotions sincères (Aristote, Rhétorique) ou qu'on le considère comme un manipulateur du langage et des opinions, un sophiste (que Platon condamnait).

Enfin, la quatrième représentation porte sur celui qui parle ou écrit pour énoncer le vrai tel que la raison l'établit. Il s'agit par excellence du sage, le philosophe.

Une autre image est venue s'y ajouter rapidement, celle du témoin, l'historien, qui lui aussi est traité soit en homme de bien, auquel cas il rejoint le philosophe et le bon orateur,

⁵ Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, Presses Universitaires de France (PUF), Paris, 2002.

puisqu'il parle en vérité, soit en menteur, auquel cas il rejoint le sophiste et le poète. Ainsi s'est instauré d'emblée un cadre polémique (par exemple le choix entre les termes d'orateur ou de sophiste en témoigne) qui influence ensuite toute l'histoire des conceptions de la création littéraire.

L'idée que la création se fait par imitation domine longtemps la scène littéraire. Elle ne supprime pas celle d'inspiration, mais elle donne le pas au travail spécifique sur le langage. Aussi, elle implique une focalisation de l'acte créateur vers la forme. Les moralistes classiques, de Pascal à La Bruyère, reprennent l'idée que " tout est dit ", mais que l'on peut " le dire comme sien " ou encore, que " la disposition des matières [peut être] nouvelle " et que là réside l'apport même de l'auteur.

Les trois termes principaux pour désigner ceux qui créent des textes ont été : " poète ", longuement, pour désigner le versificateur et/ou l'inspiré, puis " auteur ", qui implique qu'il n'y a pas seulement une mise en forme, mais un apport neuf et, à partir du 17^{ème} siècle, "écrivain " qui suppose que la forme est un apport en soi.

Au temps des Lumières, un autre terme intervient, avec un sens en évolution : "génie", jusqu'alors, ce terme désigne le naturel propre à chacun ; mais au 18^{ème} siècle il devient, chez Diderot notamment, un don particulier réservé à quelques-uns. Cette vision s'impose ensuite chez les romantiques. De sorte que, dans le champ littéraire moderne, les images de la création littéraire se trouvent à nouveau fortement contrastées. D'un côté, certains considèrent l'écrivain, et le poète en particulier, comme un génie inspiré, donc un porte-parole, voire un "mage " (Hugo) qui dévoile des vérités que le langage commun ne sait pas dire, ou même un prophète, donc un personnage sacré dont la création est en fait l'accès à un message d'origine transcendante. Une autre attitude privilégie la représentation de l'acte d'écrire comme un travail, un artisanat des mots et du style : elle domine avec le Parnasse et l'Art pour l'Art.

Enfin, les auteurs de littérature de large diffusion, les romanciers feuilletonistes, les journalistes, sont regardés non comme des créateurs, mais des " producteurs ". Ces clivages se prolongent aux 19^{ème} et 20^{ème} siècles. La création comme accès à une transcendance se retrouve chez Rimbaud (dans l'image du " voyant "), chez Mallarmé, chez les surréalistes, chez Blanchot. Elle porte en corollaire l'idée d'une malédiction : le créateur est différent, donc incompris (ainsi la figure symbolique de L'albatros chez Baudelaire). L'image de la création comme travail minutieux de la forme, de son côté, parcourt l'espace littéraire, jusqu'au Nouveau Roman. Les deux façons de voir peuvent d'ailleurs se conjuguer. Mallarmé voit le

travail de la forme comme le moyen d'explorer le langage à la recherche d'un sens caché, et Valéry estimait que le destin donne l'idée initiale et que le reste appartient au travail de l'écrivain.

Une autre conception encore s'est dessinée avec l'apparition de la figure de l'intellectuel, de l'écrivain qui, tout à la fois, est en quête de formes neuves et ne recule pas devant les prises de position sur la scène publique. En ce cas, la création littéraire contribue non pas à susciter un monde autre, différent du présent, ni un langage autre, mais à faire évoluer le langage et le monde, à essayer de les changer progressivement. Au présent, il semble que l'image dominante soit celle de l'écrivain comme artiste-artisan du langage.

En Amérique du Nord, depuis la fin des années 1960, la création littéraire, en plus de faire l'objet d'un enseignement dans des " ateliers d'écriture " animés par des écrivains reconnus, est inscrit dans les programmes de formation des collèges et des universités et peut mener à l'obtention d'un diplôme au deuxième comme au troisième cycle.

L'histoire même de l'idée de création littéraire montre qu'elle est sujette à représentations diverses, contradictoires et, dès l'origine polémiques. Aussi serait-ce une impasse que de vouloir faire autre chose que relever les termes de ces débats, qui sont constitutifs de l'histoire de la littérature. L'histoire de ces débats impose deux constats et deux hypothèses. Le premier constat est que les conceptions de la création sont tributaires du corpus concerné, donc de ce qu'on rattache à l'idée de " littérature " : ainsi, y inclure ou en exclure l'éloquence et l'histoire, se limiter à l'action ou y inclure le lyrisme et l'autobiographie, etc., modifient les conceptions. De plus, il est manifeste que les modes de publication, par l'oral ou par l'écrit, influencent les images de la création : l'écrit, surtout imprimé, suppose une stabilisation du texte, donc favorise l'image de l'écrivain-artisan, alors que l'oral, surtout impromptu, appelle celle de l'inspiré. On renverra donc les conceptions de la création littéraire à celles de la littérature et à leur histoire.

Un second constat, cependant, est la tension permanente entre l'idée d' " inspiration " et celle de " travail " (avec son corollaire, le savoir). L'inspiration a reçu diverses représentations : " enthousiasme " ou " fureur " divins, " démon " ou " génie ", mais aussi des explications par l'anthropologie. Dans la médecine classique, un déséquilibre des humeurs, en particulier de la mélancolie, entraînait, pensait-on, une propension au rêve, à l'imagination, un des exutoires de cet excès de mélancolie étant de donner expression aux rêves et imaginations, dans la création artistique et littéraire. Dès lors, la création est un moyen, non une fin. Mais en retour, les textes, comme les autres œuvres d'art et à certains égards davantage parce qu'ils

sont plus reproductibles, offrent une extraordinaire résistance au temps. La création littéraire devient, en cela, le moyen d'exister dans la durée, de résister à la mort, donc une valeur en soi : non plus seulement un acte curatif, mais un acte de vie.

Cette problématique a été reprise en d'autres termes par l'anthropologie psychanalytique. Elle éclaire éventuellement l'acte créateur, mais ne dit pas ce qu'en sont les objets, ni la valeur collective (laquelle est la condition même de la résistance au temps). D'où une réflexion nécessaire sur la nature de la création littéraire comme acte social. Si l'on entend le terme en son sens le plus général, sa socialité est flagrante : écrire a pour fin d'être lu (et probablement, de vivre des revenus de sa plume). Alors la création est, en tout état de cause, un travail : c'est d'ailleurs ce que la législation sur la propriété littéraire enregistre. Mais entendu en un sens plus strict, la création littéraire suppose un acte d'originalité.

À partir de cela, deux façons de voir sont possibles : l'une qui voit dans la création un effet et un reflet de l'histoire : créer une œuvre, c'est donner à voir, pour le présent et le futur, le monde où l'on vit. Cette conception a eu du succès au 19ème siècle. En ce cas, la création fondamentale est l'histoire, et l'écrivain en est en quelque sorte le "secrétaire". Son originalité se mesure à sa différence avec les autres producteurs de textes. Une autre interprétation consisterait à voir dans la littérature un réservoir de scènes, de schèmes et de scénarios pour l'imaginaire humain, et dans l'auteur, leur créateur.

À l'échelon anthropologique, des contes, des mythes, des modèles narratifs se retrouvent dans diverses aires culturelles. La création littéraire consisterait alors non à inventer de nouveaux schèmes, mais à reprendre, réinterpréter et réorganiser quelques schèmes fondamentaux pour les adapter aux situations historiques et culturelles changeantes. Ces deux interprétations ne sont pas radicalement incompatibles, mais elles correspondent à une tension entre deux façons d'envisager le travail créateur et ses finalités : en un cas, la littérature est régie (par l'histoire, par la société et par une idéologie) et l'écrivain porte la plume en greffier - si habile soit-il dans la mise en forme ; dans l'autre cas, la littérature est régente : au sein même des variations historiques et sociales, l'acte créateur de l'écrivain consiste à réactiver sans cesse les schèmes de l'imaginaire pour que l'humain s'adapte aux changements du temps. Dans la première hypothèse, on peut dire que la littérature est créée par la société, et dans la seconde, que la création littéraire est une façon de créer les sociétés humaines.

2-2 L'adaptation et la réécriture théâtrales :

L'adaptation et la réécriture sont deux formes d'écriture théâtrale que l'on retrouve tout au long de l'histoire du théâtre, dès les origines : la tragédie grecque s'est inspirée des épopées d'Homère, les Mystères du Moyen-âge sont des illustrations vivantes de la Bible et la plupart des œuvres de Shakespeare tirent leur source de nouvelles, de ballades et de chroniques. Quant à la réécriture, elle est pratiquée dès l'époque romaine, puis très largement dans le classicisme français, et d'une manière récurrente dans le théâtre moderne.

Dans le théâtre de Mohia nous retrouvons une utilisation très large de ces deux procédés, et ce d'une manière délibérée car dans la vision du dramaturge avec ces deux procédés, la société kabyle en particulier et berbère d'une manière globale gagnerai du temps, d'énergie et d'efficacité à partir des expériences théâtrales des autres. C'est ce que confirme Mohia dans l'entretien qu'il a accordé à la revue Tafsut : « ... *dans cette perspective, je suis enclin à penser que la pratique courante de l'adaptation, si elle venait à se répandre chez nous, devrait jouer un rôle décisif. Ce serait véritablement le raccourci qui nous permettrait de rattraper des siècles de retard en quelques année* »⁶

2-2-1 L'adaptation :

L'adaptation se définit comme le passage d'un langage à un autre qui entraîne la recherche de nouveaux moyens d'expression comme de nouvelles formes de narration : l'adaptation opère un redécoupage du texte qui tienne compte des spécificités du théâtre et a besoin d'expérimenter de nouveaux dispositifs scéniques, de nouvelles techniques, permettant de donner à voir, de mettre en images différents épisodes d'une histoire donnée, des descriptions tout comme des passages parlés.

Selon Michel Corvin «*On nomme adaptation au théâtre, toute transformation d'un texte non dramatique (récit, scénario de film...) en texte pour scène (...). Adaptation est la traduction d'une œuvre dramatique, surtout quand elle vise une fidélité purement littéraire à retrouver, ici et maintenant, l'efficacité théâtrale du texte original. Que celui-ci pose des problèmes spécifiques (versification, dialecte, archaïsme), et il devient impossible de dégager*

⁶ Muhend U Yehya, *Entretien*, in Revue Tafsut, n°5 (série normale)/avril 1985, Tizi-Ouzou, p.06, Réédité par Timmuzya, n° 10, HCA, Alger, octobre 2004, p.10

traduction et adaptation. Ecriture, traduction et adaptation sont aujourd'hui partie liée (...) »⁷

Selon Marc-Emmanuel Melon «... *L'adaptation est une pratique de transposition d'une œuvre (texte ou image) d'un mode d'expression vers un autre. Ainsi comprise, et bien que ce soit son terrain privilégié, l'adaptation ne concurrence pas seulement la littérature, mais l'ensemble des arts dont elle décloisonne le territoire. L'usage courant emploie cependant « adaptation » pour désigner plus spécifiquement la transposition d'un texte littéraire en un spectacle (cinéma, télévision, et théâtre ou opéra lorsqu'il s'agit de textes qui ne relèvent pas de ces genres) ... »⁸*

Il ajoute : « *Bien que plus proche de son principe, l'adaptation se distingue des autres formes d'intertextualité que sont la traduction, l'imitation, la reprise, la continuation, la citation, le plagiat, la parodie, le pastiche....l'adaptation n'est pas seulement une appropriation d'un texte source. Elle est une transposition, un transfert d'une forme artistique vers une autre (...) d'un langage à un autre, ce qui implique une traduction(...)* »

Quant à Jean-René Ladmiral, il définit l'adaptation : « *L'adaptation désigne au moins un procédé de traduction qu'elle n'en indique les limites : c'est le cas limite, pessimiste, de la quasi-intraduisibilité, là où la réalité à laquelle se réfère le message source n'existe pas pour la culture cible.* »⁹

2-2-2 La réécriture :

2-2-2-1 Définition et présentation :

Lors des dernières décennies les études intertextuelles se sont multipliées, parfois dans des directions très différentes, parmi elles on trouve la réécriture, qui se définit comme une réalisation d'un nouveau texte à partir d'un texte ou fragment préexistant auparavant, au travers de réécritures concrètes, matériellement repérables, elle se présente en tant que type tout à fait particulier de relation intertextuelle.

La réécriture relève beaucoup plus du domaine de la stylistique, qui permet de décrire matériellement les conditions formelles de la littérarité.

⁷ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, édition Bordas, Paris, 1991.

⁸ Marc-Emmanuel Melon, *Adaptation*, in *Le Dictionnaire du littéraire* " (ouvrage collectif sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala), Presses Universitaires de France, Paris, 2002. P.4

⁹ Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, éditions Gallimard, Paris, 1994, p20

La réécriture se rencontre dans toute la littérature, notamment dans celle dite contemporaine, mais elle s'épanouit particulièrement dans le roman, la nouvelle et le théâtre.

La réécriture repose en effet, sur un faisceau de répétitions formelles, inscrites dans le texte même. On distingue trois grands types de réécriture: réécriture d'autrui, réécriture de soi-même à l'intérieur d'un livre, et réécriture de soi-même mais appliquée à toute l'œuvre d'un auteur. Elle fournit aux nouveaux genres littéraires tels que le théâtre et le Nouveau Roman un excellent outil de subversion des modèles d'écriture " traditionnels ". Ainsi elle est perçue comme un travail d'apposition, de juxtaposition, comme un véritable travail dans le langage, propre à modifier et renouveler le texte originel, à le re-générer. Un de ses enjeux est d'inscrire la réflexion sur l'écriture et sur la lecture dans le texte même. Enfin, elle se révèle être un des constituants de la littérarité.¹⁰

2-2-2-2 Typologies des réécritures :

Dans son ouvrage (*Initiation à l'intertextualité*)¹¹, Anne Claire Gignoux fait la distinction entre intertextualité et réécriture, selon elle, l'intertextualité est un rapport entre textes et donc entre auteurs différents la plupart du temps, alors que la réécriture ne se fait pas nécessairement d'un auteur à un autre, certes ce type de réécriture est appelé « réécriture intertextuelle » mais il arrive qu'un auteur se récrive lui-même, elle nous donne ainsi la typologie suivante :

2-2-2-2-1 La réécriture intratextuelle : elle se fait à l'intérieur d'un même texte, par le même auteur. Autrement dit, ce sont les versions nombreuses d'un même texte. Dans le travail de Muhend U Yehya, cette forme de réécriture apparaît clairement dans l'utilisation d'un certains nombre de personnages à travers plusieurs textes théâtraux, l'exemple des deux pièces *Tachaylit* et *Si Leḥlu* mérite d'être citer.

2-2-2-2-2- La réécriture intertextuelle : c'est la traduction ou la translation d'un auteur à un autre, d'un texte à un autre d'une œuvre à une autre et d'une langue à une autre, comme les adaptations de Mohia aux auteurs étrangers à la littérature et la culture kabyles.

2-2-2-2-3- La réécriture macrotextuelle : c'est la réécriture d'un auteur par lui-même, non plus à l'intérieur d'un livre, mais à l'intérieur de son œuvre. Elle tient donc en même temps de

¹⁰ Anne Claire Gignoux, *La réécriture : formes, enjeux et valeurs*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne Coll. " Études linguistiques ", Paris, 2004.

¹¹ Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, éditions ellipses, Paris, 2005.

la réécriture intratextuelle, puisqu'il s'agit de se récrire soi-même et non de récrire autrui, et de la réécriture intertextuelle, dans la mesure où elle exige du lecteur des compétences culturelles. Comme les deux autres types de réécriture, la réécriture macrotextuelle peut aussi être affichée ou passée sous silence, ce qui ne requiert pas les mêmes compétences du lecteur et ne produit en aucun cas les mêmes effets et les mêmes impressions.

3- L'intertextualité : aspects définitoires

L'intertextualité est un domaine littéraire très vaste qui a suscité l'intérêt de plusieurs auteurs et théoriciens de la littérature, nous donnerons dans ce qui suit les définitions attribuées par ces auteurs et théoriciens ;

La notion d'intertextualité, introduite par Julia Kristeva¹², précisée notamment par Antoine Compagnon¹³ et Michael Riffaterre¹⁴, elle est redéfinie par Gérard Genette¹⁵ comme : « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, [...] la présence effective d'un texte dans un autre, présence plus ou moins explicite qui recouvre les pratiques de la citation, du plagiat et de l'allusion.. ».

Selon J.-F. Chassay « 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

¹² Julia Kristeva, *Séméiotikè*, Seuil, Paris, 1969.

¹³ Antoine Compagnon, *La Seconde main (Ou le travail de la citation)*, Seuil, Paris, 1979.

¹⁴ Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971 pour la traduction française, collection « Nouvelle bibliothèque scientifique ». *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979 pour la traduction française, collection « Poétique ». *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983 pour la traduction française, collection « Poétique ».

¹⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, Seuil, Paris, 1982, collection « Poétique », p. 08

transactions. Dès lors, le littéraire peut être considéré comme un laboratoire des pratiques discursives en général. »¹⁶

Selon M. Angenot¹⁷ « L'approche "intertextuelle" peut avoir pour effet de briser la clôture de la production littéraire canonique pour inscrire celle-ci dans un vaste réseau de transaction entre modes et statuts discursifs, le discours social. Il y a là une attitude nouvelle quant à la place même qu'occupe le littéraire dans l'activité symbolique. »

Pour R. Barthes¹⁸ « 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 anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. »

Pour les tenants de l'intertextualité « généralisée », la thèse de l'interdiscursivité fait du discours littéraire un discours social parmi d'autres discours et une pratique toujours politique. C'était déjà l'un des thèmes du groupe Tel Quel autour de 1968.

Pour Ph. Sollers¹⁹ « Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. D'une certaine manière, un texte vaut ce que vaut son action intégratrice et destructrice d'autres textes. »

Quant à Eric Bordas et ses corédacteurs dans (*L'analyse littéraire, Notions et Repères*), ils donnent la définition suivante à l'intertextualité : « La notion d'intertextualité est née à la fin des années 1960, dans le courant critique du structuralisme, et a dès lors régulièrement été retravaillée, suscitant de nombreuses théorisations et controverses. Elle est

¹⁶ Paul Aron, D. Saint-Jacques & A. Viala, *Dictionnaire du littéraire*, PUF, 2002, p. 305-307

¹⁷ Mark Angenot, « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », in *Revue des Sciences Humaines*, 1983, p. 128

¹⁸ Roland Barthes, « *Théorie du texte* », in *Encyclopedia Universalis*, 1973 (voir S. Rabau, *L'Intertextualité*, Flammarion, GF-Corpus, 2002, Texte III)

¹⁹ Philippe Sollers, « *Écriture et révolution* », in *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Le Seuil, Paris, 1968 ; réédition. Coll. « Points », p. 75

essentiellement liée à la littérature comme mémoire, et on peut la définir de manière générale comme le mouvement par lequel un texte se construit en intégrant ou en transformant un autre texte (...) c'est la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes (avec le plus souvent « présence effective d'un texte dans un autre »)²⁰

En tentant de définir l'intertextualité, on constate une bipartition de son sens dans deux directions distinctes: l'une en fait un effet de lecture, tandis que l'autre en fait un phénomène d'écriture, ce que conduit à concevoir le texte comme une combinatoire de fragment hétérogènes.

En fait, depuis *Palimpseste* on distingue deux types de pratiques intertextuelles; Les premières inscrivent une relation de coprésence (A est présent dans le texte B), alors que les secondes inscrivent une relations de dérivation (A est repris et transformé dans B), dans ce cas Genette parle des pratiques hypertextuelles, pour lui, il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. C'est ce que nous allons étudier dans notre travail de recherche.

3-1- Les relations de coprésence :²¹

3-1-1 La citation: La citation rend visible l'insertion d'un texte dans un autre. Elle est immédiatement réparable grâce à l'usage des marques typographiques. L'absence totale de typographie propre transforme la citation en plagiat. Les codes typographiques matérialisent l'hétérogénéité qui est nettement visible entre texte cité et texte citant. Donc, la citation apparaît comme une figure emblématique de l'intertextualité. Mais, elle peut être aussi considérée comme une forme minimale. Antoine Compagnon parle à son propos de " degré Zéro de l'intertextualité"²²

²⁰ Eric Bordas, Clair Barel-Moison, Gilles Bonnet, Aude Déruelle, Christiane Marcandier-Colard, *L'analyse littéraire, Notions et Repères*, édition Nathan, Paris, 2002, pp. 85-87.

²¹ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, DUNOD, Paris, 1996, Chapitre 1: Les relations de coprésence, pp.45-55

²² Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Le Seuil, Paris, 1979.

3-1-2 La référence : La référence comme la citation est une forme explicite d'intertextualité. Elle renvoie le texte cité par un titre, un nom d'auteur, de personnage sans l'exposer. Annick Brouillaguet la définit comme un « *emprunt non littéral explicite* ». Elle peut accompagner la citation afin de préciser les sources du texte cité. Mais lorsqu'elle apparaît seule, le rapport devient plus ténu que dans le cas de la citation à cause de l'absence de l'hétérogénéité textuelle.

Il faut souligner que Genette ne l'inclut pas dans sa typologie des intertextes.

3-1-3 Le plagiat : Le plagiat peut être défini comme une citation non démarquée. Plagier une œuvre, c'est piller des passages des ouvrages des auteurs en donnant pour siennes les parties copiées.

Le plagiat conduit souvent à mettre en cause non seulement l'honnêteté du plagiaire mais aussi la propriété littéraire.

Borges dans *Fictions* a supprimé la notion de plagiat, en considérant que toutes les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur: " *la conception du plagiat n'existe pas : on a établi que toutes les œuvres sont les œuvres d'un seul auteur qui est intemporel et anonyme* "

Donc, la littérature devient un patrimoine collectif auquel appartiennent les textes qui sont présentés comme des fragments. Dans le même cadre, Barthes conçoit la littérature comme un plagiat généralisé ; " *dans la littérature, tout existe: le problème est de savoir où* "

3-1-4 L'allusion : Elle est souvent comparée à la citation car elle peut renvoyer à un texte antérieur sans marquer l'hétérogénéité. Elle n'est pas pleinement visible, mais elle peut permettre une connivence entre l'auteur et le lecteur qui vient à l'identifier.

L'allusion sollicite différemment la mémoire et l'intelligence du lecteur et ne rompt pas la continuité du texte.

Nathalie Piégay-Gros définit l'allusion littéraire comme : « *L'allusion littéraire suppose en effet que le lecteur va comprendre à mots couverts ce que l'auteur veut lui faire* »

*entendre sans le lui dire directement. Lorsqu'elle repose sur un jeu de mots, elle apparaît d'emblée comme un élément ludique, une sorte de clin d'œil amusé adressé au lecteur »*²³

La perception de l'allusion est souvent subjective et son dévoilement est rarement nécessaire à la compréhension du texte.

Parmi les pratiques intertextuelles de coprésence, seules la citation met nettement en évidence l'insertion de deux textes bien distincts. L'allusion et le plagiat constituent souvent des intertextes ambigus. Dans ce cas, seules la mémoire et la culture du lecteur deviennent les critères de leurs repérages ce qui rend la relation intertextuelles aléatoire.

3-2- Les relations de dérivation :²⁴

Selon Genette, les autres pratiques intertextuelles ne se caractérisent pas par une relation de coprésence mais de dérivation et relèvent plus de l'hypertextualité que de l'intertextualité:

« J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai bien sûr hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle de commentaire »

La parodie et le pastiche sont donc, les grands types de relations de dérivation, la première repose sur une transformation, alors que la seconde repose sur une imitation de l'hypotexte.

3-2-1-La parodie : La parodie consiste en la transformation d'un texte dont elle modifie le sujet en conservant le style. Donc, elle transforme une œuvre précédente, soit pour la caricaturer, où la réutiliser en la transposant. Genette donne à la parodie une définition étymologique *« parodein, d'où paroddia, ce serait (donc?) le fait de chanter à côté, de chanter faux, ou dans une autre voix, en contre champ- en contre point- ou encore de chanter dans un autre ton: déformer, donc, on transposer une mélodie »* en mettant l'accent sur l'opération de dérivation dans laquelle le texte antérieur est d'une manière ou d'une autre reconnaissable.

Donc, la parodie est une forme du burlesque. Elle consiste à imiter dans un style léger ou comique une œuvre sérieuse ou à traiter un thème léger dans un style employé pour les

²³Nathalie Piégay-Gros, *Op.cit.*, p. 52.

²⁴ Nathalie Piégay-Gros, *Ibid.*, chapitre 2 : Les relations de dérivation, pp. 56-71

œuvres sérieuses. Elle s'accompagne d'exagération, voire de caricature. Elle se distingue du pastiche dans lequel l'auteur imite la manière ou le style d'une œuvre originale, mais sans chercher à ridiculiser.

3-2-2- Le pastiche : Le pastiche est un exercice de style. Pastiche, ce n'est pas déformer un texte précis mais imiter un style. Contrairement à la parodie, l'imitation d'un style ne suppose pas la reprise littérale d'un texte. Il est donc, une pratique essentiellement formelle; ce n'est d'ailleurs pas un texte particulier qui est la cible du pastiche mais le style d'un auteur dont il peut précisément extraire les particularités communes à ses différents livres.

Le pastiche est attesté d'une manière récurrente dans le théâtre de Mohia ; on cite à titre d'exemple les nombreux pastiches dans la pièce *Si nistri*, où Mohia imite le style et le discours de chaque personnage ; en passant du vendeur de tissus vers

3-3- Intertextualité et intratextualité théâtrales :

On répète souvent et avec raison que le texte ne peut exister seul, ou isolé de son contexte. Nous ajoutons que le lecteur ou le spectateur dans le cas du théâtre, ne lit ou ne regarde jamais une pièce avec un esprit complètement "vierge". Une pièce de théâtre fait toujours partie d'un recueil, d'un ensemble, "*des catégories générales, ou transcendantes-types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires*", plus largement d'un courant esthétique et socio politique : « *c'est un art enraciné [le théâtre] le plus engagé de tous les arts dans la trame vivante de l'expérience collective, le plus sensible aux convulsions qui déchirent une vie sociale en permanent état de révolution.* »²⁵. Le dramaturge ne peut se barricader dans une « tour d'ivoire » à partir de laquelle il construirait un sens qu'il serait seul à détenir selon Anne Ubersfeld, elle note également que : « *le théâtre, par l'articulation texte-représentation, mais plus encore par l'enjeu matériel, financier, se démontre pratique sociale, dont le rapport à la production n'est jamais aboli, même s'il apparaît estompé par moments, et si tout un travail mystificateur le transforme au gré de la classe dominante en simple outil de divertissement.* »²⁶

²⁵ Duvignaud Jean, *sociologie du théâtre*, édition PUF, Paris, 1965, P. 1

²⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, édition Belin, Paris, 1996, P. 12

Un auteur pense toujours à son public car la réception qui ne peut se faire que collectivement ne tarde guère à stimuler un jugement soit par des applaudissements soit en quittant la salle ou la boycotter : « *quand un metteur en scène décide de monter un classique, il a d'abord devant lui un matériau qui est le théâtre de son temps, avec ses lois, ses contraintes, le code perceptif auquel est habitué le spectateur... à quoi s'ajoutent les représentations antérieures, soit du même texte, soit de textes comparables.* »²⁷

Cette petite introduction nous permet d'interroger les traces d'autres expériences en présence dans le texte de Mohia. D'ailleurs, il n'est nullement possible d'analyser ses pièces si on ne questionnait pas les différentes strates et écritures empruntées à d'autres aventures dramatiques, celles de Molière, de Beckett et de Brecht sont les plus explorées et les plus adaptées. C'est exactement ce qu'il confirme lui-même dans l'entretien qu'il a accordé à la revue *Tafsut* en 1985 : « *Oui, je fais surtout des adaptations d'auteurs étrangers. Je crois que pour élaborer des choses de son propre cru, il faut tout de même jouir de beaucoup de disponibilité d'esprit et peut-être aussi se détacher quelque peu des contingences matérielles...* »²⁸

Pour ce qui est de l'apparition de la notion d'intertextualité, elle a pour origine le concept de dialogisme et de polyphonie de Mikhaïl Bakhtine qui, en prenant quelque distance avec les autres formalistes russes, voit dans le roman de Dostoïevski le créateur du « polyphonisme ». Ce n'est qu'une comparaison, une métaphore. Le terme est emprunté à la musique. Dans son ouvrage, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire sous le Moyen Age et sous la Renaissance*, il étend sa thèse au roman en général. Selon Bakhtine, tout discours, tout texte est par essence pluriel, polyphonique où plusieurs voix se font entendre. Le principe du dialogisme est constitutif de l'énonciation romanesque.

Suivant la thèse de Bakhtine sur le dialogisme, Julia Kristeva, qui propose le terme "intertextualité", postule que l'œuvre littéraire s'insère dans un ensemble qui la transcende. C'est une manière de s'appropriier l'autre, ou même les autres, car dans un écrit "*fonctionnent tous les textes lus par l'écrivain*". Ainsi, la production littéraire apparaît comme une corrélation de textes. La production d'un écrivain se construit, volontairement ou involontairement, consciemment ou inconsciemment, par rapport aux autres et la signification ne repose plus uniquement sur ce produit fini et actuel. Il est certes admis que tout

²⁷ *LE Théâtre*, collectif, S/D de Daniel Couty et Alain Rey, édition Bordas, Paris, 1984 P. 93

²⁸ Muhend U Yehya, *Entretien*, in *Revue Tafsut*, n°5 (série normale)/avril 1985, Tizi-Ouzou, p 6. Réédité par *Timmuzya*, n° 10, HCA, Alger, octobre 2004, p. 5

texte est unique mais il n'en demeure pas moins que la signification ne peut se construire que sur le mode dialogique avec l'autre, l'unique devient double, et il deviendra à son tour le double d'un autre à venir.

Gérard Genette propose avec la plus minutieuse précision dans son ouvrage *Palimpsestes, la littérature au second degré*, le terme d'architextualité qu'il définit comme : « *l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires-, etc. dont relève chaque texte singulier* », ²⁹ terme qu'il s'empresse de préciser en utilisant celui de transtextualité ou de transcendance textuelle. Pour lui, la transtextualité qui dépasse et inclut l'architextualité se définit comme : « *tout ce que le [le texte] met en relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes* » ³⁰. Il dénombre cinq types de relations :

1/L'inter textualité qu'il définit comme : « *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement, et le pus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre* ». ³¹ Quant aux formes, il en relève trois, la citation, le plagiat et l'allusion.

2/La paratextualité, moins explicite, désigne le rapport entretenu par le texte avec un certain nombre d'indications comme le titre, les intertitres, les préfaces, les postfaces, les sous-titres, les notes en exergues, etc.

3/La métatextualité désigne le commentaire qui « *unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer)* » ³². C'est la relation critique par excellence.

4/La transtextualité ou l'hypertextualité c'est l'union entre un texte (hypertexte) à un texte antérieur (hypotexte) sur lequel il se greffe ou duquel il dérive. Cette dérivation peut être une transformation ou une imitation.

5/L'architextualité désigne pour Gérard Genette une relation muette, entretenue par le texte avec le genre indiqué le plus souvent sous forme de paratexte : tragédie, drame, comédie.

Michael Riffaterre à son tour considère l'inter textualité d'un autre angle de vision, pour lui : « *c'est du texte que part le lecteur ; c'est au texte qu'il essaie d'ajuster ou d'adapter son propre apport, l'input de sa mythologie, de son sociolecte ; c'est sur le texte qu'il construit*

²⁹ Gérard Genette, op. Cit, P. 7

³⁰ Ibid, P. 07

³¹Gerard Genette, Ibidem, P. 8

³²Gerard Genette, Ibidem, P.11

son échafaudage herméneutique. »³³. Il s'agit donc d'une intertextualité d'érudits si l'on peut dire. Cependant même les non initiés peuvent déceler l'intertextualité et construire du sens : *«Il y a alors rationalisation, c'est-à-dire décodage, plus extrapolation à partir du décodage en fonction de modèles – d'idéologie, par exemple- que le lecteur a en lui. »*. L'intertextualité devrait pouvoir servir à construire du sens, ce qui rejoint la position de Genette : *« [...] un énoncé dont 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 »*³⁴. La coopération du lecteur est constamment sollicitée afin de construire du sens qui ne peut se faire autrement car le texte selon Umberto Eco *«...est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc »*.³⁵ Cette coopération d'un lecteur dit modèle par Umberto Eco ne se réalise que parce que les textes déjà lus *«traînent derrière eux la mémoire de l'intertextualité qui les nourrit »*.

Le théâtre est le domaine avantagé de l'intertextualité car la parole au théâtre est une parole sociale et « l'illusion référentielle » domine le spectacle car la scène fonctionne comme signe et objet à la fois. C'est ce qui fait dire à Roland Barthes que le théâtre est : *« une machine cybernétique (une machine à émettre des messages, à communiquer) [...] envoie à votre adresse un certain nombre de messages [...] simultanés [...] certaines informations (messages) tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes) on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle. »*³⁶.

Ce que nous retiendrons de ces définitions c'est que nous pouvons dépasser le stade textuel dans l'analyse théâtrale car l'intertextualité théâtrale peut être également visuelle, gestuelle ou scénographique. Mais dans notre cas, nous allons nous contenter de l'analyse au niveau textuel seulement et ce, pour des raisons pratiques et objectives ; nous manquons, pour le moment, de moyens nécessaires (matériels et intellectuels) pour élargir notre champs d'analyse au niveau scénique et gestuel (aborder les techniques scéniques et gestuelles).

³³ Riffaterre Michael, *Op. Cit.*, P. 154

³⁴ Gérard Genette, *Op. Cit.* P. 8

³⁵ Eco Umberto, *Lector in fabula*, édition Grasset, Paris, 1985, P. 29

³⁶ Roland Barthes, *Essais critiques*, édition Seuil, Paris, 1981, P. 258

4- Etat des lieux de la traduction en langue kabyle :

Il nous semble que nous ne pouvons pas aborder les points communs entre les deux auteurs (Mohia et Molière) sans aborder au passage, le mouvement d'adaptation du français vers le kabyle et du kabyle vers le français. C'est pour cela que nous allons aborder brièvement dans les pages suivantes de l'histoire, du développement et des acteurs de ce mouvement d'adaptation /traduction de et vers la langue kabyle, pour passer ensuite à l'étude comparative entre les deux œuvres théâtrales. La première question qui nous vient à l'esprit est : Comment la traduction/ adaptation est faite en langue kabyle ?

Il faut signaler au départ que le mouvement de la traduction dans le domaine kabyle a connu deux orientations principales :

1/La traduction du kabyle vers le français, qui a connu une abondance dans les années 1940 et 1950. Ces traductions s'inscrivaient dans le cadre des travaux de recherche et d'ethnologie coloniale. Elles ont connu un essor considérable dans la deuxième moitié de 20^{ème} siècle, particulièrement grâce aux missionnaires et militaires Français, à la chaire des instituteurs kabyles, puis reprises par des intellectuels berbérissants kabyles au lendemain de l'indépendance algérienne et particulièrement dans les décennies 1970 et 1980. Ce mouvement a touché aux domaines de : contes, chants et poésie.

L'intérêt des traductions faites par les kabyles berbérissants est l'éloignement de l'approche descriptive faite par les missionnaires, les administrateurs et les militaires français qui ont pris les sociétés et les peuples berbères pour de simples objets d'étude.

Ce type de traduction ne peut être d'un apport consistant pour l'évolution de la langue kabyle, elle ne peut servir qu'aux aspects historiques, anthropologiques et sociologiques.

2/La traduction du français vers le kabyle : c'est l'œuvre des berbérissants et des militants kabyles dans le but de réhabiliter et promouvoir la langue kabyle sur toutes ses vertus. Les premiers textes traduits du français vers le kabyle remontent à la deuxième moitié du 20^{ème} siècle. Ce travail est effectué par le militaire français Adolphe Hanoteau. Ces textes sont traduits à partir des fables de La Fontaine : « *Agerfiw d ubarey* » (Le corbeau et le renard), « *Zdečč d tweṭtuft* » (La cigale et la fourmi), « *Izem d ubarey* » (Le Lion et le Renard).

Par la suite, il y'a eu la traduction de « *L'avare* » de Molière en 1953³⁷, et puis c'est la décennie 1970 et 1980 où ce mouvement a connu une évolution très significative. C'est ce que confirme Amar Ameziane : « *Cette période qui commence après l'indépendance de l'Algérie se caractérise par l'abondance de l'activité littéraire. Des œuvres algériennes (Kateb, Feraoun etc.) et étrangères (Molière, Brecht, etc.) sont traduites en kabyle...* »³⁸

Mohia a marqué ce mouvement de traduction et d'adaptation du Français vers le Kabyle durant les années 1970 et 1980 par ses productions multiples, que se soit en poésie, en contes et en théâtre, d'ailleurs la grande partie de son œuvre est éditée durant ces deux décennies.

La traduction des pièces théâtrales du français vers le kabyle permettait une flexibilité dans le passage d'une culture à une autre, et apportait de nouveaux mécanismes stylistiques dans la langue cible (taqbaylit). La traduction des œuvres universelles en kabyle reste un facteur de démonstration de la capacité de cette langue à véhiculer les valeurs et les idéaux universels, et à transposer les expériences des autres sur la société kabyle, nous allons attester la validité de cette hypothèse à travers l'étude de l'œuvre « *Si Lehlu* ».

4-1- Les tendances de la traduction / adaptation :

Par ailleurs, il existe dans le domaine de la traduction deux écoles de pensées (deux tendances de traduction) :

1/ Les traducteurs sourcistes ; ils prévalaient le texte de départ essentiellement dans sa forme (la lagune source), pour eux il s'agit de transmettre avec fidélité la forme du texte de départ (texte source). Cette orientation est l'apanage des traducteurs « amateurs » kabyles selon M. Said Chemakh, il cite : « *La majorité des traducteurs amateurs vers le berbère de Kabylie sont des sourcistes* »³⁹

2/Les traducteurs ciblistes : ils se soucient de faire passer le message sans donner trop d'importance à la forme, leur but est de rendre le texte traduit aisément compréhensible dans la langue cible. L'objectif est de rendre fidèlement le fond du texte original avec le style

³⁷ Amar Mezdad, « Traduction en Tamazight », in cyber revue ayamun N° 11, 2002/b, Bgayet.

³⁸ Amar Ameziane, *Les formes traditionnelles dans le roman kabyle. Du genre au procédé*, mémoire de D.E.A, I.N.A.L.C.O, Paris, 2002, p. 49

³⁹Said Chemakh, « La traduction vers le berbère de Kabylie : état des lieux et critiques », in revue *Racine-Izuran*, N°23, du 20 mai au 3 juin 2007, Tizi Ouzou, p.12

propre du traducteur/ adaptateur. L'exemple le plus frappant dans le domaine kabyle est l'œuvre de Muhend U Yehya.

La traduction ou l'adaptation d'une langue à une autre doit requérir une maîtrise parfaite des deux langues (langue source et langue cible) par le traducteur, elle nécessite de grandes capacités stylistiques et de connaissances socioculturelles étendues. C'est ce que nous allons démontrer tout au long de notre étude comparative entre les deux textes et arriver enfin à affirmer que l'adaptateur Mohia a bien manié les deux langues ; Kabyle et française.

CHAPITRE II

Du théâtre kabyle en général

et de Mohia en particulier.

Données introductives.

De nos jours, les études et présentations sur le théâtre kabyle sont presque inexistantes, et ce à cause de peu d'intérêt porté à ce domaine par la critique universitaire d'un coté, d'un autre coté à cause du manque flagrant dans la documentation qui traite de ce sujet, hormis quelques témoignages et entretiens d'acteurs et d'auteurs, publiés dans des journaux et dans quelques revues spécialisées.

Avant d'entamer ce chapitre, il est nécessaire de revenir sur l'histoire de l'activité théâtrale kabyle et de jeter un regard rétrospectif sur ses antécédents proches et lointains, notamment le contexte global dans lequel ce théâtre a germé, ses influences et les acteurs qui ont contribué à sa naissance et à son évolution. C'est pour cela qu'il nous semble important de développer, dans un premier temps, la genèse et l'évolution du théâtre algérien (en tant que contexte global), ses acteurs, ses origines, ses contraintes et ses prolongements pour passer ensuite au développement du théâtre kabyle et à celui de Mohia en particulier.

1-Genèse et évolution du théâtre algérien :

Selon le journaliste et critique de théâtre Ahmed Cheniki, l'apparition du théâtre en Algérie en tant que genre littéraire autonome remonte au début du siècle passé et plus précisément les années 1920 avec les productions théâtrales de plusieurs auteurs tels que Rachid Ksentini, Allalou, Mahieddine Bachetarzi, etc. *« Cette période est dominée par quatre auteurs (Allalou, Dahmoune, Ksentini, Bachetarzi) fut relativement riche et vit la production de nombreuses pièces. Des sketches, des revues et des farces furent données dans plusieurs villes algériennes. »*¹

En fait, la véritable naissance du théâtre algérien ne s'est opérée que lorsque en 1926 Allalou de son vrai nom Sellali Ali a introduit d'abord dans ses écrits la langue populaire, puis un personnage populaire en Algérie et dans le monde arabe *Djeha* et enfin l'humour et la dérision. Il a donc opéré un changement de contenu, de personnages mais pas la forme

¹ Ahmed Cheniki, *Le Théâtre En Algérie, Histoire et enjeux*, Edisud, Aix-en-Provence, 2002, p.23

comme le dit lui-même : «... nous avons adopté la technologie (du théâtre français) pour créer un théâtre national algérien au sens vrai du terme. »²

Cependant, la pratique théâtrale en Algérie était à ses débuts loin d'attirer le public. Son mimétisme occidental au niveau de la forme (on voulait faire comme le colonisateur), les thèmes religieux et le panarabisme qui y était proposés ont joué contre ces premières troupes. D'autre part, la langue arabe classique ne favorisait pas l'adhésion du large public car elle n'était maîtrisée que par certaines sphères de la société algérienne. Cela a créé un conflit linguistique énorme autour de la langue théâtrale entre les deux clans : les tenants de l'arabe classique et les tenants de l'arabe dialectal (populaire), la question était la suivante : Faut-il opter pour l'arabe classique ou l'arabe populaire ? Comme l'a bien affirmé Cheniki : « *Mais une fois de plus, ces pièces en arabe littéraire ne pouvaient pas séduire le grand public, souvent analphabète et fort éloigné de ce genre de préoccupation culturelle. Dans un tel contexte, la question linguistique se pose avec acuité. Les discussions sur ce point vont donner lieu à des tensions extrêmes et de lutte interminable, surtout après l'apparition du théâtre en arabe « dialectal » qui avait l'avantage de toucher un public bien plus large auquel il permettait de retrouver certains liens avec ses formes populaires.* »³

1-1 Les racines populaires du théâtre algérien:

Pour les peuples colonisés et ceux du tiers monde d'une manière générale, le théâtre est un art importé de l'occident par sa pratique : au début de la conquête coloniale, des groupes formés de comédiens français donnent des spectacles pour des Français et des colons. Mais non pas pour le colonisé ou l'autochtone qui était considéré comme un simple consommateur passif et n'ayant aucune forme de culture !

Cette façon de voir les choses est réductrice, elle reproduit le fameux schéma colonisateur-colonisé et fait table rase de tout ce qui n'est pas occidental. Tout ce qui n'entre pas dans l'esthétique occidentale est marginalisé, bafoué et ignoré, tout notre patrimoine culturel est mis à l'écart. Le colonisateur faisait comme s'il avait affaire à un terrain vierge, un désert sans aucune vie culturelle antérieure. Mais de toute évidence, chaque peuple a sa langue propre, sa culture, ses mœurs, ses traditions, ses habitudes et ses manifestations artistiques spécifiques.

² Allalou, *L'aurore du théâtre algérien*, Cahiers du CDSH, Oran, N° 9, 1982, P. 58

³ Ahmed Cheniki, op. cit, p. 08

En Algérie et dans toute l'Afrique du nord, le théâtre existait sous forme de rituels, organisés lors des manifestations bien déterminées, c'est ce qu'Ali Akla Arsane appelle "*phénomènes théâtraux*"⁴ et pour Mohamed Aziza ce sont des "*éléments pré théâtraux*"⁵

Ainsi, beaucoup d'« *éléments pré théâtraux* » ont été recensés par les historiens du théâtre. Ces festivités étaient organisées au soi lors des fêtes religieuses (l'achoura, prière de l'istisqua, l'aid, ...) au soi lors des fêtes profanes (les rituels d'Aznar, Bouafif, Tibuyarin, Amyar uceqquf, etc.)

Le fait que ces phénomènes ne se soient pas développés pour donner naissance à un théâtre moderne est un autre sujet de débat, d'autant plus que les raisons sont multiples et peuvent être sujets de polémiques. Dans les pays du Maghreb et particulièrement en Algérie on s'accorde à dire que seuls « El garagouz » et « El goual » ont existé en tant que pratiques préthéâtrales. Ce qui signifie qu'elles se ressemblent au théâtre par leur mise en pratique et leur mode d'exécution mais elles sont loin d'être prises pour des activités et/ou œuvres théâtrales au sens occidental du terme.

1-2 La question de la langue du théâtre :

Il faut affirmer que le problème de la langue est différent d'un pays à un autre. Si la question de la langue et de la forme théâtrales a été évoquée par les hommes de théâtre de l'époque coloniale, c'est parce qu'ils saisissaient l'importance de cet art. Ils se sont penchés sur des questions complexes avec les moyens de ladite période. La recherche d'un style théâtral pour un public maghrébin s'est prolongée jusqu'après l'indépendance.

Tout ce qui peut être avancé sur les causes qui ont retardé la naissance du théâtre dans les pays dit « arabo-musulmans » reste insuffisant. Les spécialistes doivent désormais se poser et se reposer la question de l'utilité de l'art scénique dans ces sociétés, Autrement dit, le théâtre, est-il nécessaire dans une société donnée ?

Cette question est liée à l'expression culturelle qui est considérée comme une expérience. L'histoire et les circonstances dans lesquelles est né le théâtre algérien ne peuvent que consolider l'idée que le théâtre est une nécessité conjoncturelle comme l'affirmait Ahmed

⁴ Cité par Benkhellaf Abdelmalek, *Les fonctions narratives dans le théâtre d'Abdelkader Alloula, Allagoual (les dires) et Lejouad (les généreux)*, Thèse de Magistère, Université Annaba, 2006, p.53

⁵ Mohamed Aziza, *Le Théâtre et l'Islam*, édition SNED, Alger, 1970

Cheniki : « *Evacuant toute possibilité d'expression nationale, la colonisation fut à l'origine de la découverte du théâtre par les colonisés qui adoptèrent cet art par nécessité historique. Si, au début, les autochtones rejetèrent la culture de l'Autre, quelques décennies plus tard, ils furent obligés de l'admettre.* »⁶. Ce théâtre s'est développé en étant en interaction avec le théâtre oriental, occidental et le théâtre français en particulier. Il est toujours présent par les différentes manifestations : colloques, festivals, journées d'études et même ouverture d'instituts d'art dramatique. Il n'a pu survivre que grâce au fait qu'il reçoit les autres arts, dont il se nourrit.

La génération qui a connu le colonialisme avait un besoin de s'exprimer, de dire et raconter la vie des Algériens sous la colonisation. Son plus grand rêve était de retrouver un espace pour la parole et l'expression. Des hommes comme Allalou, Ksentini et Bachetarzi ont choisi de faire le théâtre avec les moyens et les contraintes de l'époque. L'expérience, au début, n'a pas donné les résultats attendus, mais a permis à Allalou de trouver la voix du comique comme style.

L'homme a inventé la comédie pour pouvoir se parodier, de se voir dans le miroir. Les auteurs cités ont choisi le comique par rapport à une situation donnée. Leur objectif étant de le pérenniser en Algérie. Pour cela, il fallait rassembler les spectateurs et leur proposer des situations du quotidien.

La misère vécue par les algériens poussa Allalou à aller à la recherche des moments de distraction et de détente. C'est ainsi qu'il a usé du comique, car le public ne pouvait suivre une pièce que dans le but de se divertir. En plus du comique des mots, Allalou a utilisé le comique de situation. C'est-à-dire s'auto-parodier des circonstances sociales vécues par la majorité des Algériens.

Cet auteur comédien, prédisposé à ce rôle, chercha le moyen d'entrer en contact avec un public algérois qu'il connaissait. Il eut recours à deux solutions : le dialecte de la Casbah et la comédie comme forme.

Le problème linguistique est ainsi posé surtout après l'apparition du théâtre en arabe dialectal qui touchait un large public qui se retrouvait dans ce théâtre populaire. La pièce de

⁶ Ahmed Cheniki, op. cit, p. 15

Sellali Ali (Allalou) *Djeha* est considérée comme la rupture avec le théâtre de langue arabe littéraire. Ce dernier connut un succès considérable et les auteurs optèrent à partir de ce moment pour les langues populaires.

Pour les pionniers du théâtre algérien, la langue utilisée était celle du peuple. L'élite intellectuelle de l'époque critiquait le théâtre de Bachtarzi, Allalou, et Ksentini car ils ne pouvaient pas faire un travail sur la langue, à cause de leur formation limitée.

La question de la langue a toujours été au centre des débats et des polémiques. Arlette Roth précise à ce propos : « *La question du choix de la langue rebondit dès 1947 à l'occasion de pièces historiques et de drames traduits. Les polémiques s'enchaînaient dans la presse. Quelques troupes s'efforcèrent de créer un répertoire en langue classique. Il se jouait environ cinq ou six pièces annuellement à l'Opéra d'Alger. Ces représentations ne connaissaient pas de succès d'affluence et le public dans sa plus grande partie ne suivait pas. Leurs partisans déclaraient que toute pièce mettant en scène des héros légendaires devait être écrite en arabe littéraire, seul susceptible par sa richesse, d'exprimer de nobles sentiments et de conserver aux personnages leur majesté et leur dignité. Les partisans de la langue arabe classique n'optaient d'ailleurs pas pour l'arabe littéraire figé, mais pour l'arabe moderne et vivant tel qu'il a cours en Orient.* »⁷

La situation sociolinguistique de l'Algérie se caractérise par l'existence de l'arabe littéraire, l'arabe dialectal, tamazight avec ses différentes variantes régionales et le français. Pendant la colonisation, la langue arabe, littéraire soit-elle ou dialectale, vivait une situation de langue dévalorisée.

Durant cette même période, les associations et organisations nationalistes revendiquèrent la langue arabe, mis à part les intellectuels et militants kabyles « berbéristes » qui affichèrent entièrement leur opposition à la langue arabe classique, et ce après le déclenchement en 1949 de la fameuse crise dite « berbériste ». Nous y reviendrons dans les pages suivantes au développement de cette question.

Cependant, la question que se posaient tous les dramaturges algériens est : Quelle langue faut-il utiliser ? L'arabe classique, l'arabe dialectal, tamazight(s) ou le français. Cette

⁷ - Arlette Roth, *Le Théâtre algérien de langue dialectale, 1926-1954*, édition Maspero, Paris, 1967, p. 47.

question demeure toujours d'actualité. Choisir telle langue à la place de l'autre, c'est prendre position et s'exposer, par conséquent, aux foudres de ses détracteurs.

Les défenseurs de l'arabisation ne pouvaient et ne peuvent pas accepter qu'on utilise une langue autre que la langue arabe littéraire. En revanche, certains dramaturges, pensaient que l'utilisation de la langue arabe marginaliserait un large public. Comme le théâtre est né grâce aux enfants du peuple et en pleine colonisation, il serait injuste d'exclure ce peuple et faire du théâtre un privilège pour certaines sphères arabophones uniquement.

Ce n'est pas par décision politique qu'on impose une langue au dramaturge. Seul le public, le récepteur, en est le maître. C'est ce que affirmait Ahmed Cheniki : *« Il est clair que seul le récepteur détermine la langue à employer, ce n'est ni un décret gouvernemental, ni d'obscurs principes qui imposeraient l'accessoire de l'essentiel, la communication avec les différents publics. Ces derniers temps, le kabyle commence à s'imposer en Kabylie où des pièces sont montées dans cette langue. Ainsi des festivals « amazigh » sont régulièrement organisés à Tizi Ouzou et Bejaia. »*⁸

Avant 1926, date de la création du parti politique *L'Etoile Nord Africaine (ENA)*, les thèmes historiques se sont imposés dans ce théâtre. *Djeha*, comique et joué dans un arabe dialectal, avait permis le lien entre le thème, la langue et le genre.

Cette période était marquée par un discours qui mettait en exergue l'appartenance de l'Algérie à la culture arabo-musulmane. Ainsi, la glorification de l'histoire arabe et musulmane était le thème qui revenait souvent dans les différentes réalisations de cette époque. Les titres des pièces, souvent lisibles, montrent «le courage et la générosité des arabes ». C'était en quelque sorte la reproduction des pratiques théâtrales d'Egypte, de Syrie et du Liban.

Dans ses mémoires, Bachtarzi affirme à propos du théâtre de Allalou : *« Quoi qu'il en soit je ne crois pas avoir perdu mon temps en luttant toute ma vie pour le dialectal. Le dialectal de Djeha nous a fait faire un grand pas en avant dans la conquête d'un public. »*⁹

⁸ Ahmed Cheniki, Op. Cit., p. 75

⁹ Bachetarzi Mahieddine, *Mémoires, 1919-1939, suivi de : Études sur le théâtre dans les pays islamiques*, Préface de S. Bencheneb, Alger, édition S.N.E.D, 1968, p. 67.

Il ajoute : « *Et c'est à juste titre que depuis ce temps-là Allalou a été considéré comme le père (fondateur) du théâtre algérien.* »¹⁰

C'est à partir de là que Allalou marqua la rupture avec le théâtre historique. Le succès de sa pièce *Djeha*, qui posait le problème du mariage forcé, poussa les auteurs algériens à adopter cette forme.

C'est ainsi que le théâtre de dénonciation sociale est né : le maraboutisme, le mariage forcé, la dot, le divorce l'hypocrisie et le thème de l'argent (le matérialisme) ont été les thèmes les plus récurrents. À ce propos, Arlette Roth dit : « *Le théâtre de langue populaire se vit fermer d'aussi exaltants horizons. Il dut se contenter de mettre en scène une réalité toute quotidienne et s'en accommoda fort bien. Il se fixa comme objectif de restituer ce qu'il se plaisait à nommer « une tranche de vie ». Il la saisit, à ses débuts surtout, dans les milieux populaires.* »¹¹

Les auteurs-comédiens ajoutaient des thèmes secondaires pour montrer les difficultés de la vie quotidienne. C'est un théâtre de situations qui n'est pas très éloigné de la forme du conte populaire.

Le théâtre des précurseurs tels que Bachetarzi, Allalou, Ksentini, Touri et de bien d'autres, était essentiellement marqué par les questions d'ordre moral et social.

Entre 1920 et 1940, les animateurs rencontrèrent toutes sortes d'écueils les empêchant de réaliser leurs spectacles : obstacles d'ordres matériels, techniques et administratifs. Ces difficultés influencèrent négativement le développement du théâtre algérien. Ainsi, il fallut pour les auteurs, trouver un local et fabriquer les décors et les costumes. Il fallut aussi recruter et former les comédiens et surtout les comédiennes.

Il n'était pas facile de trouver des comédiens, car la situation sociale des Algériens n'était pas désirable. Ce théâtre ne rassemblait que des amateurs. Ceci dit, le théâtre n'avait pas de ressources financières pour subvenir aux besoins de cet art. C'est grâce à la chanson qu'il a pu résister. Arlette Roth rapporte à propos de cette difficulté : « *Bachetarzi*

¹⁰ Bachetarzi Mahieddine, *Ibid.* p. 67.

¹¹ Arlette Roth, *Op. Cit.* p. 111.

Mahieddine, la tête de la troupe, illustre le cas : c'est avec ses cachets de chanteur et grâce à l'argent que lui rapportait la vente de ses disques qu'il finançait les entreprises théâtrales et payait les divers frais qu'elles entraînaient.»¹²

Le théâtre algérien n'était pas subventionné par l'administration coloniale. Quelques municipalités accordèrent de très modiques subventions qui, d'ailleurs, furent supprimées en 1937. Mais l'aide venait des associations sportives et culturelles, car même la programmation qui rapportait un peu d'argent était faite en fonction du privilège qu'on accordait aux spectacles européens.

Par ailleurs, il faut signaler que la question du recrutement des comédiennes posait de sérieux problèmes aux animateurs, car dans une société traditionnelle, on ne pouvait tolérer qu'une femme monte sur scène pour des raisons d'ordre religieux et moral, et cette contrainte demeure toujours d'actualité que ce soit pour le quatrième art, que ce soit pour le septième art, ce tabou d'ordre social ne peut être transgressé aisément.

Après les années quarante, les troupes municipales d'Alger et d'Oran furent créées. Les comédiens commençaient à toucher un salaire mensuel. En 1954, les événements poussèrent la municipalité d'Alger à allouer au théâtre arabe des subventions assez conséquentes.

Toutefois, le théâtre était boycotté et la plupart des comédiens quittèrent la scène pour s'installer en France où le milieu est favorable pour l'activité théâtrale et artistique, ou dans le maquis pour la lutte armée.

La question de la langue a toujours été posée. Tous les auteurs ont été confrontés au problème linguistique. Il n'a pas été posé uniquement au théâtre de la période coloniale, mais il est toujours posé. Opter pour une langue n'est pas facile et le choix reste intimement lié à la question politique, qui continue de nier la diversité linguistique et culturelle des algériens.

Ainsi le débat ne date pas d'aujourd'hui. Il a traversé toutes les périodes. Entre défenseurs et détracteurs, les arguments ne manquent pas. Pourtant, c'est toujours l'art scénique qui en a enduré de ces multiples obstacles.

¹² Arlette Roth. *Ibid.*, p. 36.

Le théâtre a besoin d'une langue théâtrale pour la mise en scène et ne doit en aucun cas dépendre des relents idéologiques et des circonstances politiques spécifiques. Il est nécessaire pour tout théâtre de respecter d'un côté les règles de cet art et de l'autre, le code qui lie l'émetteur au récepteur qui est la langue en premier lieu. C'est la raison pour laquelle nous évoquerons dans notre étude la notion du théâtre kabyle, son histoire, son évolution, ses auteurs, ses étapes, ses catégories, ses acteurs et ses répercussions.

2- Le théâtre kabyle : histoire, évolution et catégories :

Le théâtre Kabyle a vu ses premiers signes d'apparition vingt ans après la naissance du théâtre algérien, c'est à dire durant les années 1940. Les premières tentatives de la création théâtrale en langue Kabyle étaient faites au niveau de la radio nationale « chaine 2 » car la plupart des auteurs-comédiens étaient des journalistes et/ou animateurs au niveau de la chaine de radio kabyle, à l'image de Cheikh Nourdine, Mohamed Belhanafi, Mohamed Hilmi, Ali Abdoun, Sid Ali Nait Kaci, etc. Ceci d'une part, d'autre part il y'a les écrits de Belaid Ait Ali notamment dans *Les cahiers de Belaid ou la Kabylie d'antan*¹³ où nous retrouvons des textes qui pourraient êtres qualifiés de pièces théâtrales.¹⁴

Nous reconnaissons toutefois la complexité de délimiter avec exactitude, et dans son contexte historique l'origine du théâtre kabyle et son point de départ, mais nous pourrions affirmer que sa naissance, comme celle du théâtre algérien, est soumise à deux hypothèses principales :

1) Le théâtre kabyle est né par imitation au théâtre mondiale, notamment occidental ; c'est-à-dire il est le résultat du brassage culturel comme l'affirme M. Bachetarzi pour ce qui est de l'origine du théâtre algérien : *«Le théâtre algérien n'est pas né spontanément de la décision d'un homme ou d'un groupe d'hommes. Il a germé lentement dans les cervelles de jeunes gens qui reflétaient l'esprit de l'Algérie après la première guerre mondiale. Il s'est frayé son chemin péniblement... sans pouvoir s'appuyer sur une base de traditions»*¹⁵

2) Le théâtre kabyle est un prolongement de certaines pratiques rituelles traditionnelles (pratiques préthéâtrales), ce qui signifie qu'il est né par l'évolution de ces rituels traditionnels,

¹³ J. M. Dallet et J. L. Degezelle, *Les cahiers de Belaid ou la Kabylie d'antan*, Fichier de Documentation Berbère (FDB), Fort Nationale, 1964.

¹⁴ Notamment le texte « *Afenjal n Lqahwa* », pp. 273-284.

¹⁵ - Bachetarzi Mahieddine, *Op. Cit.* p.24

nous nous interrogerons notamment sur le rituel d'Anzar, Bouafif et la pratique de Boudjemila qui est attestée pratiquement dans toutes les régions de la Kabylie. C'est ce qu'affirmait Mohia dans son entretien à la revue *Tafsut* : « *La poésie, la chanson, le conte, le récit, sont les genres auxquels nous sommes le plus familiarisés. Si on se rappelle le traditionnel amghar uceqquf et, plus près de nous, les pièces radiophoniques diffusées par la chaîne II, on peut ajouter aussi que le théâtre ne nous est pas, en fait, totalement inconnu.* »¹⁶

Cependant, il est nécessaire de signaler que le théâtre kabyle n'est pas confronté à la problématique linguistique comme c'est le cas du théâtre algérien du fait que la langue kabyle est, au même titre que les langues populaires algériennes, marginalisée et remise à l'écart par les élites intellectuelles arabophones et l'administration coloniale pendant la colonisation, et par le pouvoir politique algérien après l'indépendance.

Par contre, ce théâtre est confronté au problème de dénomination, c'est ce qu'évoque Ahmed Cheniki : « *Parler du théâtre en Algérie, c'est poser préalablement le problème de la définition du théâtre* »¹⁷ Considérant le théâtre kabyle comme un nouveau genre littéraire, il est conçu dans les premiers temps comme un emprunt ; une culture étrangère, c'est la raison pour laquelle il est dénommé différemment. Deux termes sont empruntés, au départ, à la langue arabe « el masrah » et « rriwaya »¹⁸ employés surtout au niveau de la chaîne de radio kabyle, par la suite des universitaires kabyles sous la direction de l'écrivain Mouloud Mammeri ont recouru au néologisme « Amezgoun (amezgun) » qui a été introduit dans l' (Amawal n Tmaziyt Tatrart) qui est « *un lexique bilingue de termes nouveaux traduisant des notions abstraites, techniques ou généralement modernes* »¹⁹

Sur cette histoire de la naissance du théâtre kabyle, nous mentionnons un article signé par Said Khellil et Said Chemakh paru dans la revue *Tafsut* en 1989 : « *Le théâtre d'expression amaziya a peut être pris naissance dans les années trente, lors de la création de la chaîne II. Ses activités se limiteront à des sketches. La première troupe, dénommée « Tiwizi » verra le jour durant les années 1950 à l'initiative d'un groupe d'émigrés de*

¹⁶ Muhend U Yehya, *Entretien*, Op. Cit. p07

¹⁷ Ahmed Cheniki, *Op. Cit.* p.07

¹⁸ Voir le mémoire de licence sur le (*Théâtre kabyle : historique, catégorie et morphologie*), présenté par Belmahdi Souhila et Bouindour Cherif sous la direction de M. Salhi Mohand Akli, DLCA, Tizi Ouzou, 2003, p.16

¹⁹ Achab Remdhan, *La néologie lexicale berbère : approche critique et proposition*, Thèse de Doctorat, sous la direction de S.Chaker, Paris, p.95

France. Dans les années 60/70 le balbutiement devient perceptible avec la création de la troupe du lycée Amirouche de Tizi Ouzou. Cette troupe présenta la pièce « Mohamed prend ta valise » de Kateb Yacine ; elle a même eu le second prix de festival de Carthage (Tunisie) en 1973. En France Muhend U Yehya a investi à fond dans le théâtre ; il adapta plusieurs pièces de renommée en Tamaziɣt (kabyle). En 1979 les étudiants de l'Université de Tizi Ouzou montèrent la pièce « Kahina ou la voix des femmes » de Kateb Yacine, en 1981 sera créée une autre troupe (Imsebriden) à l'Université de Tizi Ouzou, qui présentera une pièce (Iles). En 1983, une autre troupe verra le jour à la Maison de la Culture de Tizi Ouzou, qui présentera la pièce Nnif. Mais ce n'est qu'en 1986 que le mouvement théâtral connaîtra un essor considérable. Ainsi, plusieurs troupes seront créées à cette période : Tilelli, Mayres, Imsebriden, Timmi, Timplilit, Tamuyli, Tidukla, Urar, Tarwa n Sumer, Tidet, »²⁰

2-1 Les étapes d'évolution du théâtre kabyle :

Depuis l'apparition du théâtre kabyle au milieu des années quarante jusqu'à l'ère contemporaine, nous remarquons que son évolution est confrontée en premier lieu à l'évolution de la situation sociopolitique de la Kabylie, son milieu naturel. C'est pour cette raison que nous proposons dans cette analyse la segmentation des étapes d'évolution de ce théâtre en fonction du processus historique et sociopolitique qu'a connu la Kabylie depuis les années quarante jusqu'à ce jour.

2-1-1 La première étape : (1945-1954)

C'est la période qui a vu la naissance du théâtre kabyle surtout au niveau de la radio « Chaîne II » où il a connu ses débuts, notamment avec la diffusion des sketches et des scénettes en langue kabyle, il s'inspirait des contes populaires kabyles et berbères d'une manière générale, du climat sociopolitique de l'époque et également des pièces théâtrales en langue arabe et française.

C'est également la période dans laquelle s'est posée pour la première fois en 1949 la problématique identitaire au sein du mouvement national algérien, où des militants kabyles

²⁰ Khellil Said et Chemakh Said, « Développement de Tamaziɣt à travers le Mouvement Associatif - III : Troupes théâtrales amaziɣ », in Revue Tafsut N° 13, Tizi Ouzou, Juin 1989, pp. 81-89

ont réfuté la thèse officielle qui stipule que « l'Algérie est uniquement arabe », c'est la fameuse crise dite « berbériste »²¹ en fait c'est vers 1948/1949 que le mouvement nationaliste algérien (son aile radicale PPA-MTLN) est secoué par une grave crise, dite « berbériste », à l'occasion de laquelle s'affrontent durement deux lignes sur la question de la définition de l'identité nationale algérienne : les courants dominants qui défendent une nation algérienne « arabe et musulmane » vont l'emporter sur la ligne dite « berbère-nationaliste », dirigée par une pléiade de jeunes intellectuels kabyles tels que Ali Laimeche, Bennai Oualli, Rachid Ali Yahia ..., qui prône « une Algérie algérienne, berbère et arabe »²²

Ce conflit a précédé à la guerre de libération nationale, et le théâtre kabyle et algérien d'une manière globale a subi les affres de ces événements car avant tous, le théâtre, à l'image des autres genres littéraires, reflète le vécu et la souffrance des sociétés, c'est l'expression profonde des peuples. C'est ainsi que ce théâtre va prendre une autre orientation dans l'étape suivante ; il deviendra un théâtre de combat durant la guerre de libération nationale.

2-1-2 La deuxième étape : (1954- 1963)

Cette période met en exergue le lien de l'art dramatique à la lutte de libération. Ce théâtre s'est retrouvé dans une situation où il fallait prendre position dans le combat pour l'indépendance. Les dramaturges des années 1950 ont été confrontés à d'énormes difficultés relatives à la représentation de leurs pièces. Les lieux de la représentation importent peu. Seul le contact avec le public est primordial.

Ce théâtre est passé d'une phase déterminante dans la mesure où il y'a eu les premières réalisations scéniques en langue kabyle (surtout les pièces radiophoniques) à une phase de combat et de prise de position contre le colonisateur et pour l'éveil de la conscience des prisonniers surtout. Ce qui est loin d'être acquis, puisque l'art théâtral est considéré comme un moyen subversif par l'administration coloniale et qu'il risquait de porter atteinte à l'ordre et au système colonial. Il a été surveillé par les différents services chargés de ce type de mission. La censure s'est pratiquée même sur le territoire français contre des auteurs algériens de langue française, car il faut signaler que pendant cette période le théâtre algérien était

²¹ Amar Ouerdane : *La question berbère dans le mouvement national algérien (1926-1980)*, édition Du Septentrion, Québec, 1991 ; chapitre I : *La crise anti-berbériste de 1949*, pp. 47-82

²² Salem Chaker et Said Doumane : « *la Kabylie et la question Berbère : tensions cycliques et inachèvement* », in Les Cahiers de l'Orient n° 84, Paris, décembre 2006

condamné de s'exiler en France et dans les pays voisins (Maroc et Tunisie). De ce fait, le théâtre kabyle à l'image du théâtre algérien est devenu à cette époque un théâtre d'urgence comme l'affirmait A. Cheniki : « *L'action théâtrale du Front de Libération Nationale (FLN) était essentiellement politique et, au niveau esthétique et artistique, en appelait à une pratique caractérisée par les nécessités du combat et de l'urgence. C'est un théâtre de l'urgence.* »²³

2-1-3 La troisième étape : (1963-1980)

Au lendemain de l'indépendance algérienne (1962), la Kabylie est rentrée une nouvelle fois dans un autre conflit contre le régime politique central qui a fondé son idéologie sur la base de la langue arabe comme seule langue officielle et l'Islam comme unique religion de l'Etat. C'est le fameux conflit armée de (1963-1965), et ce sont les anciennes thèses de la crise de 1949 qui refont surface, en effet, le pouvoir central a continué de nier la diversité culturelle et linguistique des Algériens, ce qui va empêcher le développement de l'activité théâtrale kabyle, du fait de l'interdiction de la langue kabyle et de toutes les langues populaires de l'Algérie.

Ce marasme va conduire les auteurs et comédiens kabyles à chercher de nouveaux horizons pour trouver le climat propice de la création littéraire et artistique, la voie de l'exil s'imposa du fait, et la décennie 1970 connaîtra une production littéraire et artistique abondante en émigration (en France surtout), notamment la production théâtrale qui s'est alimentée par la création, la traduction et l'adaptation.

Nous retiendrons principalement deux noms de cette période ; le premier est celui du chanteur Slimane Azem avec ses nombreux sketches enregistrés sur des cassettes audio en France avec la participation de cheikh Nourdine notamment, les thématiques traitées sont d'ordre sociopolitique et moral. Sur ce point, nous citerons le témoignage de Kamel Hamadi, l'un des artistes contemporains à Slimane Azem, dans une interview accordée à la chaîne de télévision berbère (BRTV) : « *La première pièce théâtrale écrite par Slimane Azem et jouée par lui-même sur les ondes de la radio Kabyle (chaîne II) vers 1953 s'appelle : Nnesba n thila* »²⁴

²³ Ahmed Cheniki : Op. Cit. p. 37

²⁴ Interview accordée par Kamel Hamadi à la télévision berbère (BRTV) en date de 28-01-2011 à l'occasion de la date anniversaire du décès de l'artiste kabyle Slimane Azem.

Le deuxième nom est sans doute celui du dramaturge, poète et comédien Muhend U Yehya, qui a créé, traduit et adapté de nombreuses pièces théâtrales, à l'exemple de *Llem-ik ddu d uɛdar-ik* qui est une adaptation de *L'exception et la règle* de Bertolt Brecht éditée à Paris en 1974. Il a également monté des troupes théâtrales autour du Groupe d'Etudes Berbères (GEB) et adapté en 1977 *Aneggara ad yerr tawwurt* de l'œuvre *La décision* de Brecht.

Nous reviendrons en détail dans les pages suivantes sur la somme des productions théâtrales de Mohia Abdellah.

2-1-4 La quatrième étape : (1980-1988)

La date de 1980 marque un grand tournant²⁵ dans l'histoire contemporaine de la Kabylie, c'est pour la première fois depuis l'indépendance qu'il y'a eu des manifestations publiques contre la politique officielle du pouvoir central. La question identitaire s'est posée d'une manière consistante une nouvelle fois et les animateurs du théâtre kabyle sont impliqués d'une manière directe et ont multiplié leur production dans le but de sauvegarder la culture et la langue kabyles et leur fixation par écrit. C'est ce que confirme Said Chemakh dans la revue *Tifin (notre découverte)* : « A partir du printemps berbère, Mohia travaille d'arrache pied pour adapter le maximum de pièces en kabyle. Le public n'en fini pas de demander. Ainsi, pour illustrer la problématique berbère (confrontation du berbère avec le régime en place), Mohia adapte en kabyle une nouvelle, le ressuscité du célèbre écrivain chinois Lu Xun (ou Lu Sin) en pièce théâtrale *Muħend U Caεban* »²⁶

Il faut signaler qu'à coté des multiples productions théâtrales de Mohia, cette époque a connu également l'émergence dans la clandestinité du *Mouvement Culturel Berbère (MCB)* et surtout d'un mouvement théâtral universitaire où de nombreuses troupes ont monté et joué des pièces de Mohia et de Kateb Yacine notamment.²⁷

²⁵ Salem Chaker, *Imazighen Ass-a*, édition Bouchène, Alger, 1990, chapitre 3; 1980: Le tournant, pp.29-35.

²⁶ Said Chemakh : « *L'œuvre de Mohia. De la traduction à l'adaptation/création* » in Revue Tifin Notre découverte, N° 02, édition Ibis Press, Paris, 2006, p.58

²⁷ Nous citons à titre illustratif la troupe « Imsebriden » qui a joué la pièce (*Tacbaylit*) de Mohia, et la troupe « Meyres » qui a joué également de nombreuses pièces de Kateb Yacine et de Muhend U Yehya durant les années 1980/1990.

Sur la production théâtrale kabyle de cette période, nous portons également ce qu'affirmait l'universitaire Ahmed Cheniki dans sa thèse de doctorat²⁸ : « *La décennie 80 a vu la production de pièces en berbère. On peut citer entre autres les troupes **ithrène (Les étoiles)** et **Issoulas (Les piliers)**. Plusieurs adaptations de Brecht en kabyle ont été réalisées ces dernières années. Le mouvement kabyle de 1980 a permis au kabyle d'investir le champ scénique* ».

2-1-5 La cinquième étape : (1988-2001)

Cette période est marquée par les événements d'Octobre 1988 qui ont donné naissance au multipartisme et à l'ouverture démocratique en Algérie. C'est la période du théâtre amateur qui était l'apanage de centaines d'associations culturelles créées un peu partout en Kabylie au lendemain de cette ouverture démocratique. Les thématiques récurrentes de ce théâtre sont la question identitaire, le boycott scolaire en Kabylie (1994-1995), la liberté d'expression, la laïcité, la violence conjugale, la dénonciation du terrorisme et des assassinats politiques,...etc.

C'est également la période qui a vu, pour la première fois, l'institutionnalisation du théâtre kabyle avec la création d'un Théâtre Régional professionnel à Bejaia (TRB) en 1991, où il y'a eu une activité théâtrale abondante, notamment avec son premier directeur, le dramaturge et comédien Mohamed Fellag, qui a produit et interprété de nombreuses pièces en langue arabe dialectale et en langue kabyle, notamment la pièce « *Ssin-nni* », une adaptation de Slawomir Mrozek faite par Mohya et mise en scène par Fellag en 1991. C'est ce que souligne le journaliste dramaturge Bouziane Ben Achour : « *Les pièces en langue tamazight commencent à investir d'une manière progressive la scène artistique nationale. Mohamed Fellag monte en 1991 dans la langue de Fadhma N'Soumer « Ssin Nni » adapté des émigrés de Mrozek sur les planches du théâtre d'Etat de Bejaia.* »²⁹

Cette période a marqué sa fin en 2001, avec les terribles événements qu'a connus la Kabylie à partir du mois d'avril de la même année.

²⁸ Ahmed Cheniki, *Théâtre algérien, Itinéraires et tendances*, Thèse de doctorat nouveau régime, Sous la direction de Robert Jouanny, Université Paris 4, 1993

²⁹ Bouziane Ben Achour, *Le théâtre en mouvement Octobre 1988 à ce jour*, édition Dar El Gharb, Oran, 2002, pp. 241-244.

2-1-6 La sixième étape : (de 2001 à nos jours)

En Avril 2001, une nouvelle crise secoua la Kabylie et demeura plus de trois ans, c'est le conflit du printemps noir qui opposa, de nouveau, ouvertement la Kabylie au pouvoir central. Il faut signaler que pendant cette période de crise, la production théâtrale kabyle est presque inexistante, face à la violence de la répression et aux dégâts causés suite à ces événements tragiques, les dramaturges à l'image de tous artistes de la région, ont presque gelé leurs productions et leurs activités artistiques d'une manière globale jusqu'à une date ultérieure.

Le 07 décembre 2004, c'est la date qui marque le décès de Muhend U Yehya dans un hôpital parisien après une longue lutte contre sa maladie, et c'est tout un monument de la littérature et de la culture kabyles qui s'en va.

A partir de 2005, nous assistons à une floraison du théâtre kabyle avec, notamment, des festivals réguliers du théâtre amateur ou professionnel qui se font en Kabylie et ailleurs (Alger, Annaba,...), en plus de la production et l'adaptation de nouvelles pièces théâtrales en kabyle, que ce soit en Kabylie ou à l'étranger (la France, le Canada, etc.).

2-2 Les catégories du théâtre kabyle :

Nous pourrions scinder la production théâtrale kabyle en trois catégories principales, et ce en fonction de son canal de diffusion :

2-2-1 Le théâtre médiatisé :

C'est un théâtre produit par des écrivains ou dramaturges (amateurs ou professionnels) et diffusé à l'aide des mas médias (la radio, la télévision, les cassettes « k7 », les disques et « CD », l'internet...).

Il comprend à son tour deux catégories :

2-2-1-1 Le théâtre radiophonique kabyle :

Il se réclame du théâtre algérien car la majorité de ses précurseurs et animateurs étaient formés dans des troupes arabophones comme la troupe de Bachetarzi et dans des émissions enfantines diffusées sur les ondes de la radio kabyle. Les premières pièces diffusées en langue kabyle sur les ondes de la radio remontent à l'année 1945.

Sur ce point, nous citerons un extrait de l'article de M. Bektache : *« Les pièces de théâtre radiophoniques diffusées par la radio nationale chaîne II constituent une première dans le domaine car aucune tradition signifiante n'a été signalée dans le temps malgré des textes favorables qui ont permis une richesse thématique des autres genres qui se sont imposés durant la guerre d'indépendance, la période de l'après guerre et bien avant, pendant le mouvement national où les berbéro-nationalistes s'étaient confectionnés leur propre chants révolutionnaires »*³⁰

2-2-1-2 Le théâtre enregistré :

Cette catégorie englobe l'ensemble des pièces théâtrales enregistrées sur les différents supports médiatiques et numériques (la télévision, les cassettes, les CD, les DVD, etc.), nous pensons surtout aux pièces enregistrées par Mohand U Yehya et les sketches édités par le chanteur compositeur Slimane Azem et incontestablement les nombreuses pièces (monologues) faites par Fellag. C'est dans le même sillage qu'une pléiade d'artistes (chanteurs) kabyles a produit et diffusé des sketches et des chansons à caractère comique à l'image de Sadaoui Salah, Slimane Chabi, etc.

Sur la manière et les conditions dans lesquelles Mohia fait ses enregistrements, nous rapportons le témoignage de Hocine Sadi : *« L'année 1980 marque un tournant dans le mouvement berbère. Peu à peu Muhend U Yehya s'émancipe des structures et choisit de s'exprimer essentiellement par le biais de cassettes qu'il enregistre sur un simple magnétophone à double lecteur dans son arrière boutique de la rue d'Amboise, parfois dans des cages d'escalier... »*³¹

2-2-2 Le théâtre représenté :

C'est le théâtre qui renvoie aux pièces jouées dans différents concours et festivals de théâtre (amateur ou professionnel) d'expression amazighe (kabyle en particulier). Ce théâtre était l'apanage de centaines voire de milliers d'associations culturelles kabyles créées à partir de l'ouverture démocratique en 1989, et ce jusqu'au Printemps Noir de 2001 où la grande moitié de ces associations sont disparues.

³⁰ Mourad Bektache : « Scène en malaise » in *Revue Passerelles*, N° 12, Octobre 2006, p. 25

³¹ Hocine Sadi : « Muhend U Yehya dramaturge de langue kabyle. Itinéraire d'un créateur en milieu militant » in *Etudes et Document Berbères*, N° 24, 2006, p.50

2-2-3 Le théâtre écrit :

Ce théâtre englobe toutes les publications qui ont porté sur la dramaturgie kabyle, notamment dans les opuscules, les brochures, les revues, les journaux, les livres et l'internet. Nous estimons que Mohia est celui qui a marqué, que se soit sur le plan qualitatif que quantitatif, ce théâtre kabyle écrit d'une manière consistante et efficace, et ce par la création, l'adaptation et la traduction de nombreuses pièces théâtrales ; nous citons *Llem-ik ddu d uḍar-ik* produite en 1974 qui est l'adaptation de *L'exception et la règle* du dramaturge Allemand Bertolt Brecht, *Am win yettraḡun Rebbi* qui est l'adaptation de *En attendant Godot* de l'Allemand Samuel Beckett, *Si Leḥlu* produite en 1984 qui est une adaptation de *Le médecin malgré lui* du dramaturge Français Molière, etc.

C'est pour cela qu'il nous semble impératif de revenir sur l'ensemble des œuvres de Mohia et sur sa biographie créative d'une manière générale, et ce afin de bien cerner le parcours de cet auteur hors de commun et d'élucider le projet d'écriture de celui qui se nomme communément Muhend U Yehya.

3- Mohia, fondateur du théâtre kabyle écrit :

3-1 Aperçu biographique :

Muhend U Yehya (1950-2004) est le pseudonyme de Mohia, son vrai nom est Mohia Abdellah ; écrivain, poète, dramaturge, adaptateur et acteur kabyle du 20^{ème} siècle. Il est né le 1er Novembre 1950 à Azazga (Ieẓẓugen), issu d'une famille modeste originaire du village At Rbah (commune d'Ibudraren) dans la wilaya de Tizi Ouzou. Son père, tailleur de métier, s'installe à Azazga pour exercer sa profession. Mohia fait donc les premiers pas de sa scolarité à Azazga où il passait la grande moitié de son enfance avant que sa famille ne s'installe de nouveau dans la ville de Tizi Ouzou ; il poursuivait ses études secondaires au lycée Amirouche de Tizi Ouzou jusqu'au 1968 où il obtiendra son Bac pour rejoindre l'Université d'Alger.

A ce propos H. Sadi affirme, en portant le témoignage suivant : « *Muni de son baccalauréat, série « mathématiques élémentaires », obtenu en candidat libre, Mohia s'inscrit en propédeutique de mathématiques (Mathématiques générales et physique, MGP) en octobre 1968 à l'Université d'Alger. Dans le sillage des élèves du lycée Amirouche qui*

l'ont précédé, il fréquente tout naturellement les cours de berbère dispensés par l'écrivain Mouloud Mammeri à la faculté des lettres d'Alger. »³²

C'est ainsi que son cursus universitaire commença par des études supérieures en mathématiques, il obtient sa licence en 1972. Son succès dans un concours lui ouvre les portes de l'Hexagone où il s'inscrit à l'Ecole d'Ingénieurs en Hydraulique à Strasbourg en 1973, mais au cours de la même année il rejoint la métropole Paris et s'inscrit à l'Université Paris VIII en intégrant le *Groupe d'Etudes Berbères (GEB)* de Vincennes³³.

Son parcours de « créateur dans un milieu militant », pour reprendre H. Sadi³⁴, est très riche en activités scientifiques et artistiques et en différents projets d'écriture, il sera un animateur principal dans plusieurs revues notamment celles publiées par le (GEB) : *Bulletin d'Etudes Berbères (BEB)* entre (1972-1978) puis succédée par la revue *Tisuraf* entre (1979-1981).

Il animait une troupe théâtrale (*Asalu*) à partir de 1983, c'est autour de celle-ci qu'un atelier de traduction-adaptation s'est constitué dans lequel plusieurs pièces de renommée internationale ont été monté et joué avec succès en langue kabyle.

Sur ses autres activités H. Sadi affirme: « *Mohia participera à une émission de radio sur la chaîne kabyle et exercera de menus métiers. Jusque-là, rien ne le distingue vraiment de nombre de ses camarades qui, eux aussi, écrivent des poèmes, voire des pièces de théâtre ou des nouvelles lues à la radio. « Mohamed, prends ta valise » de Kateb Yacine, traduite en kabyle et jouée par des étudiants, obtient le second prix d'interprétation au festival de théâtre international de... Tunis en 1972 ! »*³⁵

Il a également enseigné la langue kabyle à l'Association de Culture Berbère (ACB) pendant plusieurs années. Entre 1976 et 1977, il s'était inscrit à l'Ecole de Hautes Etudes en Sciences sociales (l'EHESS) sous la direction de Germaine Tillon, c'est ce qu'affirmait Paulette Galand-Pernet : « *Mohia avait participé activement aux conférences, fait également deux exposés et projeté un Mémoire (qui aurait abouti à une Thèse de Troisième cycle)*

³² Hocine Sadi, *op. Cit*, P.44

³³ Paulette Galand-Pernet, « Mohia 1970. Quelques notes », In *Etudes Et Documents Berbères*, N°24, édition Boite à documents, Paris, 2006, pp.15-39.

³⁴ Hocine Sadi, *ibid.*, pp.43-62

³⁵ Hocine Sadi, *ibidem*, p. 46

intitulé « Brecht et Sartre en kabyle : une expérience de traduction. Problèmes théoriques et pratiques »....il préférerait sa liberté d'expression donc d'action, quel qu'en fût le prix, et son œuvre, celle de l'écrivain militant, s'est poursuivie. »³⁶

Toutefois, il faut signaler que la grande partie de l'œuvre de Mohia est faite en exil (en France), c'est ce qu'écrit Amar Mezdad : « Son exil était inévitable, en réalité, c'était une question de survie pour lui. C'est pendant cette période de 20 ans, dans la solitude et souvent dans la douleur, qu'il réalisa l'essentiel de son œuvre, d'abord autour de la revue *Tisuraf* : un véritable collier de pièces de théâtre, de poèmes, créés ou adaptés à partir d'auteurs illustres mais parfois aussi... d'illustres inconnus. Nous entamerons pêle-mêle, à la Prévert, cette liste d'auteurs qu'il a traduits en kabyle : Brecht, Pirandello, Prévert, Molière, Becket, Mrozek, Brassens, Félix Leclerc, Philippe Soupault, Boris Vian, de Beranger, J. B. Clément, G. Conte, Jouang Tse, W. Blake, P. Seghers, Racine, J. Brel, E. Potier, G. Servat, J. Ferrat, Platon, Jules Boscat (?), Tristan Corbière, Lu-Xun, Francis Quimcampoix (?), etc. Mohia s'est souvent contenté de nous livrer des extraits des œuvres de cette multitude d'auteurs, exceptées les œuvres théâtrales qu'il nous a léguées dans le texte intégral »³⁷

Mohia s'éteint à l'âge de 54 ans dans un hôpital parisien suite à une lutte très longue contre sa maladie. Son décès, survenu le 07 décembre 2004, est vécu comme un moment tragique par tous ceux et toutes celles qui l'ont connu, lu ou entendu à travers ses nombreux enregistrements, que se soit en Kabylie, que se soit en France ou ailleurs³⁸, et ce malgré l'anonymat profond dans lequel il s'est sombré durant plusieurs décennies de sa vie. Mais en dépit de sa disparition tragique, Mohia a laissé derrière lui une œuvre littéraire monumentale et diversifiée ; de la poésie au théâtre, du conte aux nouvelles, en passant par les proverbes, dictons et les devinettes. Il restera, à notre connaissance, l'un des rares auteurs kabyles et berbères d'une manière générale, qui ont produit qualitativement et quantitativement dans le domaine kabyle, en touchant à tous les genres littéraires universels, et ce en les adaptant en langue kabyle.

³⁶ Paulette Galand-Pernet, *Op.cit.*, p. 16

³⁷ Amar Mezdad, *Mohia* : « L'œuvre qui a mangé l'auteur », in *le quotidien El-Watan*, du 23 février 2005.

³⁸ Il faut signaler que Mohia parmi les personnalités les plus célèbres en Kabylie et dans toute la diaspora kabyle à travers les quatre coins de la planète et ce, en dépit de son anonymat. Il a marqué plusieurs générations de militants, de travailleurs, d'étudiants, d'intellectuels et d'anonymes.

3-2 Œuvres littéraires de Mohia :

Mohia a apporté une innovation dans la littérature kabyle moderne, en touchant à tous les genres littéraires existants. Son œuvre littéraire se caractérise par la diversité, la densité et la qualité. Elle s'inscrit dans trois domaines différents³⁹ :

1/ L'œuvre littéraire proprement dite : c'est la somme des créations propres de Mohia, elle est constituée de poèmes, de nouvelles, de contes et d'autres textes littéraires divers.

Dans la cyber-revue *Ayamun*, Amar Mezdad et Mohand Ait Ighil affirment que Mohia a créée, au moins, une pièce théâtrale sans recourir ni à l'adaptation ni à une quelconque traduction, l'intitulé de cette pièce est *MŞEMMER D WAYETMA-S*⁴⁰

2/ L'œuvre littéraire populaire recueillie et /ou complétée : elle est constituée de toutes les œuvres retenues par la mémoire collective, c'est le recueil du patrimoine populaire oral, nous citons le recueil *Akken qqaren medden*, ajoutons les contes et les fables publiés dans la revue *Bulletin d'Etude Berbères (BEB)* qui deviendra par la suite *Tisuraf*.

3/ L'œuvre traduite et adaptée : elle englobe les œuvres universelles traduites et adaptées vers la langue kabyle à partir de la langue française. Elle est constituée essentiellement de pièces de théâtre, de la poésie, de la nouvelle et le conte).⁴¹

³⁹ Nous reproduisons la même classification faite par M. Chemakh Said dans son article : « L'œuvre de Mohia. De la traduction à l'adaptation / création », in *Revue Tifin, Notre découverte, Mohia Esquisses d'un portrait*, N° 2, édition Ibis Press, Paris, 2006, pp. 50-61.

⁴⁰ Ait-Ighil Mohand, Mezdad Amar, « Γef umezgun n Muhya », In *Ayamun cyber revue de littérature berbère*, en ligne sur : www.ayamun.com, Numéro 18, Janvier 2005.

⁴¹ Pour la bibliographie exhaustive de Mohia, se référer à l'article de M. Chemakh Said, Op. Cit et au dossier « Bibliographie fragmentaire de Mohia » in *Revue Tifin, Notre découverte, Mohia Esquisses d'un portrait*, N° 2, édition Ibis Press, Paris, 2006, pp.98-105.

2-3 Tableau représentatif des pièces théâtrales de Mohia :

L'œuvre théâtrale de Mohia est schématisée dans le tableau suivant :

N°	Texte source	Auteur	Texte cible traduit et/ ou adapté par Mohia	Année d'adaptation /Lieu de publication
01	« L'exception et la règle »	Bertolt Brecht	“Llem-ik, ddu d uɣar-ik”	1974 /Paris
02	« La décision »	Bertolt Brecht	“Aneggaru ad yerr tawwurt”	1976/1977 / Paris
03	« Le ressuscité »	Lu xun Louigi	“Muhend U Caɛban”	1980 / Paris
04	« La jarre (La giara) »	Pirandello	« Tacbaylit »	1982 / Paris
05	« Tartuffe »	Molière	« Si Pertuf »	1984/ Paris
06	« Ubu Roi »	Alfred Jarry	« čaɛbibɪ »	1984 / Paris
07	« Le médecin malgré lui »	Moliere	« Si Leɣlu »	1983 / Paris

08	« En attendant Godot »	Samuel Beckett	« Am win yettrağun Rebbi »	1986/ Paris
09	« La farce de Maitre Pathelin »	Anonyme	« Sinistri »	1986/ Paris
10	« Les émigrés »	Slawomir Mrozek	« Ssin nni »	1991
11	« Le suicidé »	Nikola Erdmann	« Axir akka wala deg užekka »	/
12	« La véritable histoire d'Ah Qu »	Lu Xun	« Muḥ Terri »	/
13	« Memnon, ou la sagesse humaine »	Voltaire	« Muḥend U Caɛban »	/
14	« Aventure indienne »	Voltaire	« Muḥend U Sliman di Tahran »	/
15	« La ficelle »	Maupassant	« Ccix aḥecraruf n Yilulen Umalu »	/
16	Contes d'Afrique de l'Ouest (Le champs des génies)	Maupassant	« Tamacahut n Iqannan »	/

17	« L'esclave, le sage et le fou »	Lu xun	«Akli, bab n leeqel d uderwic»	/
18	« Les voleurs et le coq »	Phèdre ou Esope	«Ayaziɖ d yimekerɖen »	/
19	« Le loup et la Vieille »	Phèdre ou Esope	«Imexluqen-agi heddren kan»	/
20	« Le débiteur Athénien »	Phèdre ou Esope	«Ay-itt kan ay-itt»	/
21	« Les ménargytes »	Phèdre ou Esope	«Ttif idelli ass-a»	/

La première remarque que nous pouvons dresser sur ce tableau représentatif concerne la typologie des textes théâtraux de Muhend U Yehya ; pour ce qui est des textes sources, ils varient entre les pièces de théâtre, les farces, les fables, les contes et les nouvelles. Par contre, les textes cibles (traduit ou adapté par Mohia) s'inscrivent tous dans le genre théâtral comique, c'est une stratégie d'écriture utilisée et assumée par Muhend U Yehya, d'ailleurs il le confirme dans son entretien : « ... *Se moquer de nos faiblesses, de nos illusions, prendre à contre-pied les idées reçues, pousser certains raisonnements jusqu'à l'absurde, démythifier ce qui nous entoure, c'est finalement ce à quoi je m'amuse le plus souvent. Et il est évident que ceci ne peut se faire sur le ton de la tragédie non plus. D'où ce ton de la dérision qui accompagne à peu près tout ce que j'ai pu faire.* »⁴²

⁴² Muhend U Yehya, *Entretien*, Op. Cit, p.08

La deuxième remarque concerne les éléments d'ordre bibliographique, à savoir la datation avec précision des œuvres publiées, et cela est, peut être, dû au fait que Mohia a écrit ces textes dans des conditions extrêmement difficiles, d'ailleurs il le signale dans son entretien à la revue Tafsut : « *Personnellement, je n'ai jamais pu travailler dans des conditions, disons très propices.* »⁴³

En plus, il y'a le support de publication qui n'est pas toujours un support écrit, nous faisons allusion à ses nombreux textes enregistrés sur des bandes sonores, celles-ci ne résistent pas généralement à l'érosion du temps tels que les supports transcrits qui sont conservés dans les rayons des bibliothèques, c'est ce qui explique aujourd'hui le manque et, parfois, la disparition totale de ces textes.

Quant au lieu de publication, nous supposons que tous ce que Mohia a produit ou édité, que se soit en poésie, contes et théâtre, l'a réalisé dans la ville de Paris en France, son lieu de résidence et d'asile intellectuel pendant plus de trois décennies (de 1972 jusqu'à sa disparition en 2004).

⁴³Muhend U Yehya, *Entretien*, Op. Cit., p. 05

CHAPITRE III

Adaptation, écarts et structure des deux textes

Dans ce troisième chapitre, il s'agit dans une première partie de comparer l'hypotexte et l'hypertexte, ce qui sous entend l'étude des différentes techniques de traduction et d'adaptation utilisées par Mohia lors du passage du texte source au texte cible. Tout en sachant que ces deux textes présentent des éléments convergents et d'autres éléments divergents, ce qui nous aide à bien étudier les écarts et les reprises; à savoir les titres, le genre théâtral, le découpage en actes et en scènes, les personnages, les didascalies et les dialogues (les prises de parole).

Nous allons ensuite passer à inventorier la typologie des transformations réalisées lors du passage de la langue source vers la langue cible, et ce dans l'objectif de comprendre ce transfert et montrer la part de la création littéraire dans la langue cible, et puis c'est l'analyse des registres de langue employés par Mohia dans son texte, nous allons en effet nous interroger sur les critères pris en considération par Muhend U Yehya pour choisir et définir sa langue d'écriture théâtrale, surtout lors de la rédaction (l'adaptation) du texte *Si Lehl*.

En dernier, nous allons procéder à l'analyse textuelle où nous interrogeons le paratexte, et ce, en analysant le titre, le genre et le découpage de la pièce en actes et en scènes, ensuite c'est l'analyse discursive où nous allons aborder les types de personnages, les dialogues et les didascalies, qui structurent la pièce *Si Lehl*.

1- Comparaison de l'hypotexte et de l'hypertexte :

Le travail de comparaison entre les deux pièces théâtrales se fera à l'échelle de trois niveaux essentiels: la structure, la langue et la narration. Nous allons essayer de mettre en lumière les multiples facettes des deux textes théâtraux, et ce n'est qu'à partir du moment où nous achèverons cette étude comparative que nous serons en mesure d'affirmer la part de la création littéraire chez Mohia. Ce qui veut dire, qu'une fois que les techniques de traduction utilisées dans l'hypertexte sont répertoriées, l'apport personnel du traducteur Mohia sera facile à être saisi.

1-1 Les techniques de traduction utilisées:**1-1-1 La traduction littérale (directe) :**

Le recours à ce type de traduction est fait lorsque le traducteur veut transmettre le même message dans les deux situations, c'est-à-dire le message est le même et dans langue de source (hypotexte) et dans la langue cible (hypertexte).

L'hypotexte :

« Martine : J'ai quatre pauvres petits enfants sur les bras...

Sganarelle : Mets-les à terre.

Martine : Qui me demandent à toute heure du pain.

Sganarelle : Donne-leur le fouet... »

(Le médecin malgré lui : Acte I- scène 1)

L'hypertexte :

« Lla Tasaedit: Rebea n warrac-ik i teggiq deg yirebbi-iw ! am yigujilen msakit...

Si Leḥlu : Ii... Ssres-iten yer lqaea.

Lla Tasaedit : Qqimen i laḥ...

Si Leḥlu : Efḵ-asen aḡekkaz... »

(Si Leḥlu : Acte I- scène 1)

Dans cet exemple, Muhend U Yehya fait une traduction directe, l'essentiel pour lui est de faire passer le message dans la langue cible. Cependant, ce qu'il faut signaler, c'est le fait que Mohia traduit « les bras » par « irebbi », ces deux signifiants n'ont pas le même signifié dans les deux situations; dans la première les enfants font l'action (*ils demandent du pain*),

par contre dans la deuxième, les enfants subissent l'action de la faim (*Qqimen i laẓ...*), c'est une assertion supplémentaire que Mohia a inséré dans son hypertexte.

1-1-2 L'emprunt à la tradition orale:

Jean Dubois définit l'emprunt comme : « *L'emprunt est le phénomène sociolinguistique le plus important dans tous les contacts de langues* »¹, mais dans la présente étude, ce qui nous intéresse ce n'est pas l'emprunt linguistique en tant que tel mais notre souci est l'emprunt culturel, nous essayons de relever les éléments socioculturels que Mohia a inséré dans son texte.

1-1-2-1 L'insertion des formes littéraires brèves : Par formes littéraires brèves, nous entendons les proverbes, les dictons, les devinettes, les déprécations et les imprécations, etc. Selon Kamal Bouamara: « *...Les formes brèves sont constituées le plus souvent d'énoncés phrastiques. Ces phrases peuvent par ailleurs être simples ou complexes, verbales ou nominales.* »²

Nous relevons dans le tableau suivant les formes brèves utilisées dans l'hypertexte :

Les formes brèves insérées dans l'hypertexte	Nature des formes brèves
1-Ad ak-id-tas kra n taqriḥt	imprécation
2- Deg uqqaruy-im ncallah	imprécation
3-Ittak irden i yir tuymas	proverbe
4-Ad ixzu Rebbi cciṭan	déprécation

¹ Dubois Jean., *dictionnaire de la linguistique et des sciences du langage*, éd Larousse, Paris, 1994

² Bouamara Kamal, « Les formes littéraires brèves : prière, déprécation et imprécation en kabyle », in *"Parcours berbères". Mélanges offerts à Paulette Galand-Pernet et à Lionel Galand pour leur 90^e anniversaire*, Berber Studies, volume 33 édité par Amina Mettouchi, Rüdiger Köppe Verlag-Köln, Copenhague, Allemagne, septembre 2011.

5-Ad kem-ihdu Rabbi, qil-iyi	dépréciation
6-Uḡal-d ay awal s imi.	proverbe
7-Taxxamt-is ur as-yezmir, iṭṭef imeslaḥ i lḡameɛ.	proverbe
8-Ad am-yeɛfu Rabbi	dépréciation
9-Tin Rabbi, a win ihda Rabbi	dépréciation
10-ur ggar ara iman-ik gar useksut d terbut	proverbe
11-Ad ak-isufey Rabbi i lqum n usḡar	impréciation
12-Ad d-yefk Rabbi ayen deg illa leslaḥ	dépréciation
13-Ad d-yefk Rabbi talwit.	dépréciation
14-Taqcict, rebbi-tt i tlid.	proverbe
15-D lɛali Mḡend ḡas aḡ-it!	proverbe
16-Necba ilfan n lḡaba	proverbe
17-Yir zzwaj a tiḡdayin... Tif-it teḡdert ucerrid.	proverbe
18-Ccraɛ s iyimi, mačči s ibeddi.	proverbe
19-A wer ikkes Rabbi ayen ḡrant wallen	dépréciation
20-A wer tesɛuḡ aḡbel	dépréciation
21-Ad aḡ-d-infɛɛ Rabbi s lbaraka-s.	dépréciation

22- Ad aḡ-yenḡu Rebbi...	déprécation
23-Ad ak-ixdaε Rebbi,	imprécation
24-Ad ak-yaεfu Rebbi, yaεfu lwaldin-ik.	déprécation
25-Ad as-d-yefk Rebbi taruḡi ur nettunḡbar	imprécation
26-Aεeqqa lḡawi, aḡ ul-iw awi.	proverbe
27-Ad kem-id-yir lḡiḡ ar ḡuri.	proverbe
28-Ttif sser, tisserfin wala iqeffa d ikufa	proverbe
29-Ad ak-yefk Rebbi lxir d rbeḡ	déprécation
30-Anda wwḡden waman, ad nuqem tissirt	proverbe
31-Iḡra Rebbi acu d-ifka deg weḡyul, ikkes-as acciwēn	proverbe
32-Ad d-yefk Rebbi ccfa	déprécation
33-Ad yili Rebbi yid-m	déprécation
34-Ata lqeq, ata uqabub	proverbe

La première remarque que nous pouvons dresser sur ce tableau, c'est qu'en utilisant dans son texte ces différentes formes littéraires brèves, Mohia vise à contextualiser son texte dans un environnement culturel kabyle, car ces formes n'ont aucun équivalent dans l'hypotexte de Molière. Par ailleurs, l'insertion de ces formes brèves rend l'hypertexte accessible à toutes les franges de la société cible, car « *la richesse d'expression du kabyle est*

dans sa forme « pure », « populaire », « traditionnelle », ainsi l'affirmait Paulette Galand-Pernet³.

L'usage des formes brèves dans le texte cible *Si Leḥlu*, contribue à l'élaboration et au renforcement d'une esthétique de la réception dans la langue cible qui est, par ailleurs, une esthétique de la parole selon Paulette Galand-Pernet, vue que la valeur esthétique en langue kabyle est l'une des caractéristiques essentielles de ces formes brèves.

1-1-3 La traduction oblique :

C'est toute traduction qui n'est pas directe, et qui exige une reformulation (par adaptation, substitution, équivalence, réécriture, amplification, réduction, écart, effacement, ajout, condensation, etc.)

1-1-3-1 L'adaptation : C'est le procédé le plus utilisé par Mohia par rapport aux autres procédés de traduction. Dans l'adaptation, il faut remonter à la situation de départ dans l'hypotexte pour trouver la situation équivalente dans l'hypertexte. Jean-René Ladmiral définit l'adaptation comme « (...) Elle désigne au moins un procédé de traduction qu'elle n'en indique les limites : c'est le cas limite, pessimiste, de la quasi-intraduisibilité, là où la réalité à laquelle se réfère le message source n'existe pas pour la culture cible. »⁴

L'hypotexte :

« Sganarelle : Oh ! La grande fatigue que d'avoir une femme ! Et **Aristote** a bien raison quand il dit qu'une femme est pire qu'un démon ! (Le médecin malgré lui : Acte I- scène 1)

L'hypertexte :

*Si Leḥlu: Axxam ara tkecmemt !... (ihuz aqerru-is, yewwet anyir-is, yenna- as) akken is-yenna **Ccix Aeli Buzid**...kecmen-t leḡnun ! (Si Leḥlu : Acte I- scène 1)*

³ Galand-Pernet Paulette, « Mohia 1970. Quelques notes », In *Etudes Et Documents Berbères*, N°24, édition Boite à documents, Paris, 2006, p.27

⁴ Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Op. Cit, p20

L'hypotexte :

*Martine : Enfin qui ne laisse aucun **meuble dans toute la maison**.*

Sganarelle : On en déménage plus aisément. (Le médecin malgré lui : Acte I- scène 1)

L'hypertexte :

*Lla Tasaedit : **I usendduq-nni n wasmi d-ddiy d tislit?** ...Eee...Tezzenzeḍ-t !..*

Si Leḥlu : Ii...Asmi ara γ-fken tamezduyt deg Lezzayer ad ay-

tifsus taekem...Mi ara nediminaji. »

(Si Leḥlu : Acte I- scène 1)

Dans cette scène, Mohia substitue dans la première scène du premier acte (*Aristote*), l'éminent philosophe grec par un certain (*Ccix eli Buzid*), un marabout kabyle, et fait une insertion culturelle en substituant (*le meuble de la maison*) par (*asendduq n teslit*) qui a une valeur très importante dans l'imaginaire collectif et social kabyle. De ce fait il a réalisé une adaptation de la situation socioculturelle occidentale (française) du 17^{ème} siècle à la situation socioculturelle kabyle du 20^{ème} siècle.

En plus, dans l'hypotexte nous retrouvons une assertion gnomique dans l'énoncé [*Oh ! La grande fatigue que d'avoir une femme !*], qui est adaptée en hypertexte par l'interpellation de l'interlocuteur dans cet énoncé [*Axxam ara tkecmemt !*], en fait, l'utilisation du pronom « t » dans le verbe « kcem » à la forme du pluriel « tkecmemt » interpelle le deuxième personnage (Lla Tasaedit) et toutes les autres femmes à entrer dans l'action.

Le procédé de substitution est utilisé d'une manière récurrente à travers tout le texte de Mohia, on le retrouve ainsi dans la scène 2 (Acte II) où le médecin [*Hippocrate*] est substitué par le prophète [*Nnbi*], ceci d'une part, d'autre part il y'a eu la substitution du [*Chapitre*] par [*taṣuret*], ce qui implique l'interpellation de la culture religieuse du lecteur.

L'hypotexte :

Sganarelle, en robe de médecin, avec un chapeau des plus pointus : Hippocrate dit... que nous nous couvrions tous deux.

Géronte: Hippocrate dit cela?

Sganarelle : Oui.

Géronte : Dans quel chapitre, s'il vous plaît? (Le médecin malgré lui : Acte II- scène 2)

L'hypertexte :

Jeddi Ybrahim: « Anɛam a Ccix... Nekkini yile γ d inisi i s-yennan akka. »

Si Leḥlu : « Ehie... Mačči d inisi. Wagi iweṣṣa-d fell-as nnbi. »

Jeddi Ybrahim: « Iweṣṣa-d fell-as nnbi... ?... yyaah ?. »

Si Leḥlu : « Anɛam, ih... Yella... Yella...»

Jeddi Ybrahim: « Anta taṣuret?. »

(Si Leḥlu : Acte II- scène 2)

La substitution est attestée aussi dans la scène 5 du troisième acte, lorsque Mohia a substitué [l'apothicaire ou le pharmacien du Sganarelle] dans l'hypotexte par [axuni, ttaleb n Si Leḥlu] dans l'hypertexte.

L'hypotexte :

Géronte : Qui est cet homme-là, que vous amenez?

Sganarelle : faisant des signes avec la main que c'est un apothicaire. C'est...

Géronte: Quoi?

Sganarelle : Cehui...

Géronte: Eh?

Sganarelle : Qui...

Géronte : Je vous entends.

Sganarelle : Votre fille en aura besoin.

(Le médecin malgré lui : Acte III- scène 5)

L'hypertexte :

Jeddi Ybrahim : « Anwa-t uqcic-agi i d-tewwiḍ yid-k ?. »

Sitadir Meħmud Izubac-nni. Netta Meħmud Izubac ilsa aqendur, aεmam... Ur t-ttaεqal-đ ara d netta.

Si Leħlu : « D yiwen uqcic kan akken-nni... »

Jeddi Ybrahim: « Yyah ?... Inna-yas i winna: Mreħba yess-k a mmi. »

(Dya ituci-yas laman.)

Meħmud Izubac : « Ireħb-ak lxir. »

Si Leħlu : « D yiwen seg lexwan-iw. »

Jeddi Ybrahim : « Ačhal n lexwan aεni i tesεiđ ? »

Si Leħlu : « Aawwa drus. A tettwaliđ. A tettwaliđ lijun n tura... Efk-asen lbirra, ggan akk kullec... »

Jeddi Ybrahim: « Wellah ar akka. Sussem kan. »

Si Leħlu : « Ii... wwiγ-t-id... Axațer ad tiħwiğ-it yelli-k. »

(Si Leħlu : Acte III- scène 5)

1-1-3-2 La transposition :

Adapter *Le médecin malgré lui* en langue kabyle est pour Mohia, une manière de transposer la réalité socioculturelle française du 17^{ème} siècle à la réalité socioculturelle kabyle du 19^{ème} et 20^{ème} siècle, en adoptant une attitude cibiste, il a privilégié le texte kabyle au détriment du texte source, car la priorité pour lui est la clarté du texte traduit et sa compréhension par toutes les couches de la société cible et même par la frange kabylophone monolingue.

Pour appuyer ces propos, nous les illustrons tout d'abord par la thématique principale traitée dans les deux textes qui est la cure traditionnelle exercée par des charlatans, incarnée dans le texte de départ par un médecin, où le dramaturge Molière s'est attaqué aux médecins et à la médecine de son époque (17^{ème} siècle), les raisons sont multiples ; nous évoquons entre autres le fait que les consultations médicales à cette période de l'histoire, font l'objet de

galimatias⁵ et de dispute entre médecins au chevet des malades. En plus de cela, il y'a le statu prestigieux du latin en ce moment là, d'où l'utilisation abusive par les médecins de Molière du latin (vrai ou faux) et de termes techniques sous lesquels ils cachent leur ignorance⁶. Ainsi dans *Le médecin malgré lui*, Sganarelle, appelé auprès de la fausse maladie de Lucinde étale son pseudo-savoir devant GÉronte : (*Le médecin malgré lui* : Acte II, Scène 4)

Par contre dans le texte d'arrivée, Mohia a attribué cette tâche au personnage principal (Si Leħlu) devenu malgré lui comme un *Cheikh (marabout)* qui utilise dans ses cures tous les types d'imposture pour tromper les gens et la société d'une manière globale. Cette même pratique est largement attestée dans la réalité socioculturelle kabyle du 20^{ème} siècle, mais Muhend U Yehya ne s'est pas attaqué aux médecins de son époque proprement dit, mais il a dénoncé les pratiques des charlatans, qui trompent les gens quotidiennement.

L'hypertexte :

Asayas IV: Si Leħlu/ Lwizat/ Jeddi Yebrahim/Tawejjirt/ Wejjir ;

Lwizat tkecm-d a sidi...

Si Leħlu : « Ttaqcict-agi i d-tennam tuđen ? »

Jeddi Yebrahim : « Anɛam a Ccix, d taqcict-agi ih. Ĥala nettat i sɛiγ d yelli... Ur sebberγ ara lukan ad iyi-temmet...»

Si Leħlu : « A wer ikkes Rebbi ayen ɣrant wallen. Aa... Arju tura ad as-naru, apri imiren ad temmet, ma tebγa ad temmet...»

Jeddi Yebrahim : « Aah!... Awit-as-id akursi. »

Wwin-d ikursiyen. Teqqim Lwizat-nni. Iqqim Si Leħlu dinna ar γur-s Jeddi Yebrahim iruħ ad-d irnu akursi i yiman-is...

Si Leħlu ihedder weħd-s.Iqqar-as : « Tamerbuħt-agi...pffiiii... Ya la lal !... Ad isbaɛed Rebbi fell-am allen, a yelli. »

Lwizat tecmumeħ d taɖsa : « Hef, hef, fhe, he...»

⁵ Tout discours embarrassé et confus.

⁶ Alain Couprie, *Molière*, Armant Colin, Paris, 1992, pp. 134-135

Jeddi Ybrahim yuɣal-d : « Aa !...Anɛam a Ccix, tessedseɣ-tt-id. »

Si Leɣlu : « Ii...dɣa sifurmidab ma sseɣseɣ-tt-id. ɤamyu, ɤamyu. Inza-k lxir. » (Inneqlab ar Lwizet, inna-yas) : « Amek ihi ? Eh ?... Lxir ncalleh ?... Acu kem-yuɣen ?... Acu kem-iqerɣen. »

Lwizat tesɣal-as s uffus-is. Teqqar-as : D aqerruy-iw, d imi-iw, d taɣuct-iw, mi thedder-as kan s yifassen-is. Ipi teqqar-as : « He... Ah, Eh... Heeh... »

Si Leɣlu : « Amek ? Acu d-teqqareɣ ? »

Lwizat tettkemmil. Thedder-as s yifassen-is ipi teqqar : « He... Ah... Eeh... Eh... » (.....)

(Si Leɣlu : Acte II- scène 4)

1-1-3-3 L'équivalence :

Ce procédé de traduction rend l'énoncé en remontant à la situation de départ et en la présentant par des mots ou par des moyens différents⁷ ; tels que les locutions, les proverbes et les dictons. C'est ce que Mohia a fait en adaptant l'hypotexte en langue kabyle, nous pouvons illustrer nos propos par l'exemple suivant :

L'hypotexte :

« Martine : Peste du fou fieffé !

Sganarelle : Peste de la carogne !

Martine : Que maudits soient l'heure et le jour où je m'avisai d'aller dire oui !

Sganarelle : Que maudit soit le bec cornu (mari trompé) de notaire qui me fit signer ma ruine !

⁷ Redouane Joelle, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, OPU, Alger, 1996, p.26

Martine : C'est bien à toi, vraiment, à te plaindre de cette affaire ! Devrais-tu être un seul moment sans rendre grâce au ciel de m'avoir pour ta femme ? Et méritais-tu d'épouser une femme comme moi ?

(Le médecin malgré lui : Acte I- scène1)

L'hypertexte :

« Lla Tasaedit: Ad k-id tas kra n tegriht !

Si Leḥlu : Deg uqerru-im ncallah !

Lla Tasaedit: Ay ass amcum i deg i k-uyey!

Si Leḥlu: Iwumi theddreḍ? Deg wass-nni ur walay tafat.

Lla Tasaedit: Ad ternuḍ taqemmuḥt! Ḥmed Rebbi imi iyi-teseiḍ . Yettak irden i yir tuymas! ».

(Si Leḥlu : Acte I- scène1)

L'échange de propos dans cette scène entre les deux personnages principaux à savoir le couple (*Sganarelle/ Martine*) dans l'hypotexte et le couple (*Si Leḥlu/ Lla Tasaedit*) dans l'hypertexte démontre que le sens dans la langue source (le français) et celui dans la langue cible (le kabyle) est pratiquement le même, mais nous remarquons que les mots kabyles et français ne se correspondent que rarement. Les significations kabyles ont contribué à faire apparaître le véritable sens de l'hypertexte, mais, toutes ces significations n'ont pas été traduites en tant que telles ; le sens a été exprimé, en fonction des contraintes, des besoins de la langue kabyle et des préférences stylistiques et esthétiques du traducteur/ adaptateur (*Mohia*), qui apparaissent par ailleurs sur le plan lexical dans le choix des mots et sur le plan esthétique dans l'usage des proverbes et les autres formes brèves [*Ad k-id tas kra n tegriht !*], [*Yettak irden i yir tuymas!*]. Ce n'est qu'à ce moment là que nous pouvons affirmer que les deux scènes sont équivalentes.

1-2 L'étude des écarts :

L'étude des écarts obéit à une méthode bien précise, il s'agit de dégager les points de dissemblance entre le texte de Molière et celui de Mohia, et ce à la lumière de quelques éléments, tels que les personnages, les dialogues.

1-2-1 Ecart au niveau des personnages :

Selon Michel Pruner, *le personnage se présente comme un être fictionnel, définit par les actes successifs qu'il est censé accomplir. Vecteur de l'action, en même temps que sujet de l'énonciation, il renvoie à un individu qui ne préexiste ni ne survit au texte. Son existence virtuelle se déduit de divers critères individualisants qu'il convient d'abord de relever : le nom, l'état civil, la condition sociale et caractérisation.*»⁸

Le nombre des personnages dans les deux pièces est différent, dans l'hypotexte nous dénombrons onze (11) personnages, par contre dans l'hypertexte Mohia a ajouté un douzième personnage qui est le propriétaire de la cafétéria (Aqahwaği /Bab n Lqahwa) qu'il a inséré dans le troisième acte (scène 1, scène 2). Ce qui implique nécessairement la création de nouvelles répliques et de nouveaux dialogues. D'ailleurs toutes les répliques et les prises de paroles annoncées par ce personnage dans le nouvel espace crée pour la circonstance (le café) sont des amplifications des dialogues et des didascalies qui n'existaient pas dans le texte source, mais elles sont indispensables dans le texte cible, et ce dans l'objectif d'exprimer et de représenter le nouveau contexte socioculturel crée par Mohia.

L'hypertexte : Scène 1 (début de la scène) : « AsayasI: Si Leħlu / Meħmud Izubac / Aqahwaği ;

Alur tura dagi, Si Leħlu akked Meħmud Izubac kecmen ar lqahwa. Bac akken ad d- swen akku, ipi ad msefhamen. Qqimen ar ħabla a sidi... Weħd-nen. Meħmud Izubac ula d netta yuħal s uqendur d weħmam.

⁸ Pruner Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, édition Armand Colin, Paris, 2009, pp. 70-74

Si Leḥlu : « Qehwaḡi !...Yya-d a mmi, fkaɣ-d acu ara nesew... Ad ak-yefk Rebbi lxir d rbeḥ...»

Meḥmud İzubac : « Maɛlih. Lbirra neɣ ayen nniḍen ? . »

Si Leḥlu : « Amek lbirra ?... Akkagi sdat n medden?. Wagi d tṭaleb, nekkini d Ccix. » (si tadir Meḥmud İzubac i d tṭaleb, ih...) « Awi-yaɣ-d kan snat latayat s naɛnaɛ, sibu. » (Inna-yas i Meḥmud İzubac) : « Yakk d latay ara tesweḍ ? . »

Meḥmud İzubac : « Ih... Latay sibu... »

Aqahwaḡi : « Yerbeḥ...Yerbeḥ... »

Dɣa iruḥ.

(Si Leḥlu : Acte III- scène1)

1-2-2 Ecarts au niveau des dialogues :

Pour ce qui est des dialogues, toutes les prises de parole entre le nouveau personnage (Aqahwaḡi /Bab n Lqahwa) et les autres personnages de la pièce sont des écarts de taille ! Ce qui a provoqué l'amplification des dialogues et l'ajout des didascalies (tous ces passages et interventions n'existaient pas dans le texte de départ)

L'hypertexte : Scène 2 : *(fin de la scène)*

« Mi alur... »

Bab n Lqahwa-nni ziɣ ur t-yeḡḡib ara lḥal. Ata ineggez-d. Inna-yas i Si Leḥlu: «Amek akka tura keččini ?!, Dagi ara iyi-testaliḍ lbiru-inek neɣ,!...»

Si Leḥlu : « Ii... latay-nni tura,... Ii... Qrib nnefs n ssaɛa aya-agi i nettraju. »

Bab n Lqahwa : « Ulac latay!... Ali kkert ad telḥum!... Alih !! Alih!!... Huṭ ! Huṭ !... Ae... Issufey-iten-id. »

Si Leḥlu : « Kunwi s imaziren-agi... Lukan ad tefem ltuḍwar... »

Bab n Lqahwa: « D imaziren... Ipi jtemird !... Ccah !. »

Si Leḥlu: « Acu i ken-iḡḡan... Mazal-iken mezziyit... »

Bab n Lqahwa : « Ru !... Ru !... Ru !... Ruḥ !... Ruḥ !, Ruḥ !. »

Si Leḥlu: « Iḡra Rebbi acu d-ifka deg weḡyul, ikkes-as acciwen. »

Yuyal ar Mḥend Ukennas akked mmi-s, inna-yasen : « Isek tkellixey fell-awen nekkini ?. »

Mḥend Ukennas akked mmi-s nnan-as : « Aa... Ḥaca, a Ccix... Waah!... Lḥu-n tura, ur as-sḡad ara i wihin. »

Si Leḥlu iqqim ar lqaṣa, iketb-asen taḥerzett-nni, ipelyi-tt anaket. Inna-yas : « Axet taḥerzett-nwen. Axaṭer nekkini tura ad ruḥey, sḡiḡ ccḡel. Ad d-yefk Rebbi ccḡa. »

Mḥend Ukennas akked mmi-s nnan-as : « Amin, llahu mamin... »

Si Leḥlu: « U ma yella kra d-iqedder sidi Rebbi, siwelt-iyi-d. Ad n-ruḥey ad as-ḡrey tasurett »

Mḥend Ukennas akked mmi-s nnan-as : « Ad ak-ibarek Rebbi s tussda. Neḡḡa-k deg lehna... »

Dya ruḥen».

(Si Leḥlu: Acte III- scène 2)

Ajoutons à cela quelques interventions nouvelles créées par Mohia dans son texte cible, et qui n'existaient pas dans l'hypotexte,

« *Jeddi Ybrahim:* « Ihi tura ḡebber fell-i kemmini !...Tawejjirt, ad tḡebber fell-i. »

« *Jeddi Ybrahim:* « Ihi mazal-as ad ixdem aṭas, aṭas iseggasen akka ar zdat. Bac akken ad d-ilḡaq ḡur-i nekkini. Iiii !... Dya s tidet-im !... Wagi melmi kan i yebda ixeddem, wayeḡ yewwi-d apansyu. Anwa ay axir ?, Axir win i d-yewwin apansyu. Lukan i sḡiḡ apansyu nekkini tilaq ur iyi-d-tettafeḡ ara dagi !... »

(Si Leḥlu: Acte II-scène1).

La finalité de ces amplifications et augmentations au niveau des dialogues et des didascalies vise, à notre avis, à servir l'effet de l'esthétique et de stylistique voulu par Mohia en écrivant son texte cible, ceci d'un côté, d'un autre côté, à travers ces écarts, le dramaturge Mohia opère une démarcation claire et nette avec le texte source de Molière et démontre la capacité de la langue cible (le kabyle) de s'exprimer librement dans le théâtre en tant que genre littéraire universel, sans recourir à d'autres codes ou formes linguistiques, culturels ou esthétiques. De ce fait, on peut affirmer dès lors que le travail de Mohia est une création, car en lisant ces passages et le texte en entier, nous serons dans la possibilité de comprendre toutes les scènes et les situations mises en contexte sans se référer au texte de départ.

Le travail de Mohia s'inscrit désormais dans l'adaptation/ création ; ce qui signifie que le texte *Si Leḥlu* est une nouvelle création littéraire réalisée par Mohia, à base de l'adaptation des idées majeures contenues dans le texte de Molière.

1-3 L'étude des reprises :

1-3-1 La structure : La structure dramatique des deux pièces théâtrales est pratiquement la même, Mohia a tenu à respecter le nombre d'actes (03) et de scènes (21) dans son adaptation, mais il a amplifié les dialogues et rajouté des didascalies nouvelles.

Ces didascalies sont réparties dans les deux textes de la manière suivante :

Nombre de didascalies dans l'hypotexte <i>Le Médecin malgré lui</i>	Nombre de didascalies dans l'hypertexte <i>Si Leḥlu</i>
Acte I ;	Acte I ;
Scène 1 : deux (02) didascalies.	Scène 1 : douze (12) didascalies.
Scène 2 : cinq (05) didascalies.	Scène 2 : douze (12) didascalies.
Scène 3 : une (01) didascalie.	Scène 3 : deux (02) didascalies.
Scène 4 : six (06) didascalies.	Scène 4 : huit (08) didascalies.

Scène 5 : dix sept (17) didascalies.	Scène 5 : trente (30) didascalies.
Acte II ;	Acte II ;
Scène 1 : deux (02) didascalies.	Scène 1 : quatre (04) didascalies.
Scène 2 : dix (10) didascalies.	Scène 2 : quinze (15) didascalies.
Scène 3 : six (06) didascalies.	Scène 3 : six (06) didascalies.
Scène 4 : treize (13) didascalies.	Scène 4 : vingt cinq (25) didascalies.
Scène 5 : sept (07) didascalies.	Scène 5 : six (06) didascalies.
Acte III :	Acte III :
Scène 1 : deux (02) didascalies.	Scène 1 : sept (07) didascalies.
Scène 2 : trois (03) didascalies.	Scène 2 : quatorze (14) didascalies.
Scène 3 : deux (02) didascalies.	Scène 3 : trois (03) didascalies.
Scène 4 : une (01) didascalie.	Scène 4 : /
Scène 5 : deux (02) didascalies.	Scène 5 : cinq (05) didascalies.
Scène 6 : cinq (05) didascalies.	Scène 6 : douze (12) didascalies.
Scène 7 : une (01) didascalie.	Scène 7 : /
Scène 8 : une (01) didascalie.	Scène 8 : quatre (04) didascalies.
Scène 9 : une (01) didascalie.	Scène 9 : deux (02) didascalies.
Scène 10 : deux (02) didascalies.	Scène 10 : trois (03) didascalies.
Scène 11 : une (01) didascalie.	Scène 11 : six (06) didascalies.

Après cet inventaire du nombre de didascalies dans les deux textes, nous constatons l'abondance des didascalies dans l'hypertexte, où le dramaturge Mohia marque le passage d'une scène à une autre ou d'un acte à un autre par des indications didascaliques et des descriptions concernant le cadre spatiotemporel dans lequel évoluent les personnages. Par contre, dans le texte de Molière le passage entre les scènes et les actes est marqué seulement par des didascalies qui indiquent les noms des personnages, sans donner trop d'importance au cadre spatiotemporel et aux actions de ces personnages. Donc, sur le plan de l'écriture didascalique, Mohia a opéré des amplifications profondes en multipliant le nombre de didascalies dans le texte cible.

Mohia a gardé dans son texte la même structure dramatique que le texte de Molière, mais il n'a pas respecté le nombre de didascalies, ni leur enchainement.

2- Typologie des transformations :

Le passage de l'hypotexte vers l'hypertexte ne s'est pas opéré sans mutations ou transformations, nous avons ainsi dégagé trois types de transformations ; qui sont réparties aux niveaux thématique, linguistique et esthétique.

2-1 Transformation thématique :

Chacun des deux auteurs (Mohia et Molière) dresse un procès sévère contre sa propre société et ce, en se moquant d'elle et en parodiant le discours populaire. Mohia s'est attaqué aux clichés et aux stéréotypes qui caractérisent la société kabyle depuis fort longtemps, en parodiant le discours populaire et en faisant une critique constructive. Il a repris les thèmes essentiels de la pièce de Molière tout en les adaptant au contexte exclusivement kabyle. La seule différence sur le plan thématique est liée, à notre avis, à la manière de traiter la maladie de la fille du maitre (Lucinde/ Lwizat) ; dans l'hypotexte la tache est confiée à un faux médecin (Sganarelle), par contre dans l'hypertexte le processus est opéré par le personnage principal (Si Lehlu) devenu Cheikh malgré lui.

L'hypertexte :

Asayas IV: Si Lehlu/ Lwizat/ Jeddi Yebrahim/ Tawejjirt/ Wejjir ;

Lwizat tkecm-d a sidi...

Si Leḥlu : « Ttaqcict-agi i d-tennam tuḍen ? »

Jeddi Yebrahim : « Anɛam a Ccix, d taqcict-agi ih. Ḥala nettat i sɛiγ d yelli... Ur sebbery ara lukan ad iyi-temmet... »

Si Leḥlu : « A wer ikkes Rebbi ayen ẓrant wallen. Aa... Arju tura ad as-naru, apri imiren ad temmet, ma tebɣa ad temmet... »

Jeddi Yebrahim : « Aah!... Awit-as-id akursi. »

Wwin-d ikursiyen. Teqqim Lwizat-nni. Iqqim Si Leḥlu dinna ar ɣur-s Jeddi Yebrahim iruḥ ad-d irnu akursi i yiman-is...

Si Leḥlu ihedder weḥd-s. Iqqar-as : « Tamerbuḥt-agi... pffiiii... Ya la lal !... Ad isbaɛed Rebbi fell-am allen, a yelli. »

Lwizat tecmumeh d taḍsa : « Hef, hef, fhe, he... »

Jeddi Yebrahim yuḡal-d : « Aa !... Anɛam a Ccix, tessedseḍ-tt-id. »

Si Leḥlu : « Ii... dɣa sifurmidab ma ssedseγ-tt-id. ɤamyu, ɤamyu. Inza-k lxir. » (Inneqlab ar Lwizat, inna-yas) : « Amek ihi ? Eh ?... Lxir ncalleh ?... Acu kem-yuɣen ?... Acu kem-iqerḥen. »

Lwizat tesɣal-as s uffus-is. Teqqar-as : D aqerruy-iw, d imi-iw, d taɣuct-iw, mi thedder-as kan s yifassen-is. Ipi teqqar-as : « He... Ah, Eh... Heeh... »

Si Leḥlu : « Amek ? Acu d-teqqareḍ ? »

Lwizat tettkemmil. Thedder-as s yifassen-is ipi teqqar : « He... Ah... Eeh... Eh... »

Si Leḥlu : « Amek ? »

Lwizat : « Hah... Hah... Heh... »

Si Leḥlu : « Heh... Hah... Eh... Heh... Ur fhimeɣ ara acu d-teqqareḍ, a yelli. Acu-tt luɣa-yagi d-tesnulfad ? »

Jeddi Yebrahim : « Anɛam a Ccix, twalaḍ acu i k-nniγ ?... atan tura lehlak-is. Tuɣal d tagugamt... Teɣli-d fell-as kan akka deg yiwen wass. Ur nezri ara ansi i s-d-tekka. Almi tura, mim bac ad tt-nefk... Ii ur nezmir ara... ad tt-nefk akkagi d tagugamt... » [...]

(Si Leḥlu: Acte II-scène4).

2-2 Transformation linguistique :

Ce type de transformation est attesté dans tout l'hypertexte, vu que nous avons un nouveau texte différent de l'hypotexte. Ce qu'il faut signaler par ailleurs, c'est qu'il y'a une différence entre les registres de langue utilisés par chacun des deux auteurs en écrivant son texte. Le niveau de langue se définit comme caractère d'une langue qui reflète le degré de culture de locuteur. Dans le cas des deux textes (le texte source et le texte cible), le niveau de langue est différent d'un personnage à un autre, selon la position sociale qu'occupe chacun d'eux. De ce fait, il serait intéressant d'analyser ces personnages, voir leurs caractéristiques majeures, leurs statuts et leurs profils psychologiques, pour dégager le registre de langue dans lequel s'exprime chacun d'eux.

2-2-1 Les registres de langue : (Les niveaux de langue)

Dans son étude sur la pièce de Mohia *Llem-ik ddu d uɖar-ik*, Paulette Galand-Pernet distingue principalement deux niveaux de langue connus dans l'écriture de Mohia, il s'agit du kabyle quotidien (standard) et du kabyle soutenu (littéraire). Elle note que, pour Mohia, « le vrai kabyle littéraire est celui du peuple » et l'inverse est juste « ce qui est vulgaire, populaire au sens dépréciatif, c'est le –sabir des intellectuels- un kabyle mêlé d'arabe et de français »⁹

2-2-1-1 Le kabyle standard (quotidien) :

Mohia a utilisé dans son texte *Si Leɣlu* la langue de tous les jours, avec ses emprunts, ses lacunes et ses expressions les plus simples.

Asayas III : Lla Tasaɛdit ;

Lla Tasaɛdit : (teqqim weɣd-s) : « Aha kan, aha... ma tyilleɣ ad ttuy lxir iyi-txedmeɣ... s yixef n warraw-iw ar da tt-txelseɣ kullec !... ɣaca ma ur ak-ufiɣ ara asulef. Aha kan... »
(Tenna-yas) : « Ad as-fkeɣ yiwet n tyita... Tiyita-nni i wumi ara yecfu... idumat lqeyama... »

(*Si Leɣlu*: Acte II- scène 3)

⁹ Paulette Galand-Pernet, *Mohia 1970. Quelques notes*, Op.cit, p.25.

Dans cet aparté, le dramaturge a utilisé un lexique ordinaire, car l'objectif pour lui réside dans la finalité et l'efficacité du texte qu'il a adapté, d'ailleurs ça ne sert absolument à rien le fait d'écrire un texte dramatique dans une langue que le peuple ne métrisa pas et que personne ne la comprenait pas.

2-2-1-2 Le kabyle soutenu (littéraire) :

Pour Mohia, ce registre linguistique se présente comme un registre de la langue du peuple, il renvoie à la langue littéraire qui est manipulée généralement par les vieux et les vieilles du village. Il englobe tous les poèmes et les proverbes qui traversent le texte, pour lui donner un nouveau sens et une nouvelle signification.

Nous relevons ainsi quelques proverbes dans l'hypertexte qui n'ont aucun équivalent dans l'hypotexte.

« *Lla Tasaɛdit : Taxxamt-is ur as-yezmir, iṭṭef imeslaḥ i lḡameɛ !...* » (Acte I, scène 2)

Zi Belqasem : « Tin Rebbi, a win ihda Rebbi. » (Acte I, scène 2)

Tawejjirt: « Asmi i tella nneyya... ak d leqniɛa... wellah ar tif lehna tawant i yas-neqqar.

***Lmumen irbeḥ wul-is...** Ma d tura, seg-mi d-innulfa uṭansyu... ak d wayen i t-itabaɛen... Deg-mi aqlay tura necba ilfan n lɣaba. Ayen nesɛa, amzun ulac !... A yenna-yas : **Yir zzwaj a tiḥdayin... Tif-it teḥdert ucerrid.** »* (Acte II, scène 1)

Jeddi Ybrahim: « Ttif sser, tisserfin wala iqeffa d ikufa. » (Acte II, scène 04)

Jeddi Ybrahim : « D ayen tessager tbellahlaḥt i yejmaɛ uzrem. A yya tura... A twaliɖ lqum id-ittnekkaren !. »

(Acte III- scène 7)

La remarque qui se fait à travers la présentation de cet échantillon de proverbes que contient le texte cible, c'est que tous ces proverbes appartiennent à littérature orale kabyle, on peut affirmer que Mohia a un immense bagage intellectuel sur tous ce qui est culture traditionnelle ou patrimoine oral.

En plus de ces deux registres linguistiques, Mohia a utilisé un troisième qui est le sabir ; une sorte d'un mélange désordonné de langues, qui n'est pas fondé sur des critères scientifiques. Donc, on voit bien que le recours à ce niveau de langue par Mohia ne sert qu'à parodier et pasticher ce discours non fondé, et qui présente une menace sur les langues en présence, en premier lieu la langue kabyle (Taqbaylit).

AsayasII: Si Leḥlu/ Mḥend Ukennas akked mmi-s Buɛlam Ukennas / Bab n Lqahwa;

widak-nni i s-iddawaren i Si Leḥlu... Aa... finalma neṭqen ar ṣur-s.

Mḥend Ukennas : « Salam uɛlikum. »

Buɛlam Ukennas : « Salam uɛlikum. »

Si Leḥlu : « Aɛlikum salam. »

Mḥend Ukennas : « Anɛam a Ccix, wellah ar m ssbeḥ nḥewwes aɛlik...»

Buɛlam Ukennas : « Ziṣen deg lqahwa i telliḍ »

(Si Leḥlu: Acte III, scène 2)

Le dialogue entre ces trois personnages (Mḥend Ukennas, Si Leḥlu, Buɛlam Ukennas) nous renvoie à un poème chanté par Slimane Azem¹⁰ où il parodie à son tour un type de discours social. Ce qui fait que Mohia a récrit ce texte de Slimane Azem mais sous une autre forme ; c'est le procédé de la réécriture intertextuelle.

2-3 Transformation esthétique :

Sur le plan de l'esthétique, les deux textes se différencient également ; Molière a utilisé l'esthétique théâtral occidental du 17^{ème} siècle, en adoptant la forme de la farce qui est une sorte de comédie populaire. Mohia, pour sa part, a utilisé une esthétique kabyle, en insérant des poèmes à l'intérieur de son texte et en utilisant des proverbes et tous les types des formes brèves (dictons, devinettes, maximes, citations) pour exprimer ce qu'il veut à travers ses personnages.

¹⁰ L'intitulé de cette chanson est : « Ya Mohand Uqasi », in Azem Slimane, Op. Cit., p. 154

2-3-1 L'insertion des poèmes dans l'hypertexte :

Le texte moliéresque comporte des passages entièrement versifiés, écrit en ancien français du 17^{ème} siècle. En adaptant ces passages en langue kabyle, le dramaturge Mohia s'est appuyé sur une esthétique de la parole, qui consiste à donner l'importance à la bonne parole sur le plan éthique et à la belle parole sur le plan esthétique ; c'est le principe littéraire de la convenance¹¹ sur lequel sont fondées les littératures berbères.

L'hypertexte :

«Asayas V : Si Leḥlu /AḒli n Dulu/ Wejjir;

Alur dinna deg Leɛzib.

Si Leḥlu, AḒli n Dulu : Si Leḥlu itthuccu-d, yuḡal issers amger-nni-ines, ijebd-d taqerɛet n Sidi Lbacir, inna-yas : « Uff... teccef-iyi-d tidi. Ih... yebda yettɣenni»

Berka-yi tissit n ccrab

Yegga-d ul-iw d amejruḥ

Isarwa-yi leɛtab

Seg wasmi lliɣ d amecṭuḥ¹².

Isres amger, yettɣenni. Si Leḥlu iqar-as kan :

A Rebbi awi-yi ɣef sswab

ɛfu-yi yir ceddar.

Ata uqaruy-iw icab.

¹¹ Le principe littéraire de la convenance est développé par Paulette Galand-Pernet dans son ouvrage ; *Littératures berbères des voies et des lettres*.

¹² Azem Slimane, *Izlan* (textes préfacés par Muhend U Yehya), Imedyazen, Paris, 1984, p.78

Berka-yi tissit n ccrab.

Ala ayen iεadden ifat.

La laa la la la la laa.

La laa la la la la laa.¹³

Aah inna-yas : « Iba berka-yi lxedma, alih ! yiwen n wass ad yi-d-afen qqureγ am zzdec ! » iswa akk...
Eemptte... caah ! isukk talaba yef yimi-s. Inna-yas : lmeḥna... leḥcic-agi... ttcercureγ d tidi.... A
yettkemmil

Berka-yi tissit n rrum,

Yeḥreq akk izerman-iw.

Yettcerriq-iyi deg ugerjum-iw,

Itteffeγ-d seg wanzaren-iw.

Seg wasmi i tt-εebdeγ d amcum,

Yeqqur ula d zzher-iw.¹⁴

Inna-yas : « Sliman εazem meskin... aah... ad as-yeεfu Rebbi. »

Aεli n Dulu isbecbuc-as i Wejjir : « welleh ar d netta. »

Wejjir : « D netta, ih. waqila netṭef-it. »

Aεli n Dulu : « Yya ad neffey γur-s. »

¹³ Azem Slimane, *Ibid*, p. 78

¹⁴ Azem Slimane, *Op. Cit.*, p. 78

Si Leḥlu iwala-ten. ibda isekkid-iten yiwen yiwen. Yuḡal ittef taṣebuḏt-nni-ines, zun ikkat-itt : « Eeh ! Eeh!... Eeh !... a tasalupar-it tafuḥant !... inṣal waldin yemma-m eh, gguleḡar dam tixreḡ, kemmini, reyan afir... ilaq ad d-taseḡ ḡur-i. Eeh !... eeh !... ax, tura imi akkagi i am-yehwa», ittkemmil.

Berka... a... yi... yi si lipiritif

Ku...kulyum i... ixla-yi lḡib-iw

Kerhen i... nni... medden si rrif

Yerna i du... ḡureḡd iman-iw.

Ttmentḡareḡur... ur sṣiḡnnif

D tberna i d a... d a... d axxam-iw. »¹⁵

(Si Leḥlu: Acte I- scène 5)

La présentation de ces vers nous renvoi à la fonction poétique, qui sert à produire l'effet de l'esthétique. En lisant les poèmes insérés dans le texte dramatique, nous serons dans la possibilité de comprendre que l'écrivain Mohia s'est inspiré beaucoup du répertoire chanté de l'artiste Slimane Azem. De ce fait, nous constatons que le dramaturge kabyle Muhend U Yehya a fait une réécriture intertextuelle à partir d'une œuvre chantée.

Pour accomplir son travail, Mohia a bien choisi ses références et ses mots lors de son adaptation de l'œuvre *Si Leḥlu*, il s'est distingué, surtout, par la reprise des poèmes ou parfois des formules poétiques ou des fragments de chansons de nombreux artistes, tel que l'artiste kabyle Slimane Azem¹⁶. C'est ainsi que la cinquième scène de l'acte premier mérite d'être

¹⁵ Azem Slimane, *Op. Cit.*, p. 78

¹⁶ Sur ce point, il faut signaler que Mohia a beaucoup repris des fragments des poèmes de Slimane Azem dans la plupart de ses productions artistiques (poétiques ou dramatiques). En plus, il a préfacé un recueil de poèmes de Slimane Azem, qui s'intitule (*Izlan*, textes préfacés par Muhend U Yehya, Imedyazen, Paris, 1984)

illustrée, car rien qu'en lisant les vers on se rendra compte que ce type de poésie est attestée dans la littérature kabyle médiatisée.

3- L'analyse textuelle :

Dans la suite de ce chapitre, il s'agit de l'analyse textuelle et de l'analyse discursive, et ce, dans l'objectif de bien cerner le travail d'adaptation effectué par Mohia. Dans un premier temps, le travail reposera sur les questions formelles. La structure dramatique sera approchée. Il est à souligner que cette analyse repose, entre autres, sur les didascalies et sur les répliques des différents personnages dans le texte cible, tout en prenant en considération les composantes discursives du texte dramatique. Cela signifie que ces diverses questions nous rapprochent de la question de l'écriture et/ou la réécriture théâtrale chez Mohia qui est un élément primordial dans notre problématique.

3-1 La structure dramatique :

La spécificité de l'écriture théâtrale impose une étude des différentes composantes de ce texte. Ainsi, une étude de la structure dramatique des deux pièces de théâtre est nécessaire. Autrement dit, le travail prend en charge la question de l'ouverture et de la fermeture des deux textes qui, à la première lecture, paraissent distinctes. Cette étude permet de voir les différents niveaux des deux structures.

Le texte *Si Lehlu*, comme une comédie, impose une lecture et une approche propre au genre comique. En effet, l'organisation du texte nous conduit à voir l'évolution de la pièce sur les différents niveaux. L'évolution des personnages dans la pièce de Mohia est totalement différente du texte de Molière. Le choix des personnages obéit à une certaine règle qui est liée au thème de la pièce ; chez Mohia le thème principale qui est traité est le phénomène des superstitions et charlatanisme qui ont fait des ravages au sein de la société kabyle traditionnelle ! Par contre chez Molière la thématique traitée tourne autour de la médecine française du 17^{ème} siècle qui est associée au charlatanisme.

3-1-1 Le titre : Selon Michel Pruner¹⁷, le titre est le premier repère du paratexte qu'offre le texte théâtral. Même si cela paraît superficiel, il n'est pas sans intérêt de s'y arrêter un instant. Instaurant chez le lecteur ou le spectateur une attente, tantôt déçue, tantôt satisfaite, le titre a une triple fonction, il permet de :

- Identifier l'œuvre ;
- Informer sur son contenu ;
- Attirer l'attention, et ce d'une manière ou d'un autre.

Ainsi, le titre est présenté dans les deux textes de la manière suivante :

L'hypotexte = « *Le Médecin malgré lui* ».

L'hypertexte = « *Si Lehlu* ».

Dans la traduction du titre, Mohia a évité la traduction directe ou littérale, il n'a pas utilisé l'emprunt, ni le calque, mais il a, bel et bien, utilisé la traduction oblique, et plus précisément la technique d'adaptation parce qu'il a créé une nouvelle situation qui est équivalente à la première. Telle qu'elle est définie par Vinay et Darbelnet, « *L'adaptation est l'utilisation d'une équivalence reconnue entre deux situations* »¹⁸

Dans la première situation, le titre utilisé par Molière est un indicateur de thème dans la mesure où il annonce une thématique qui est en relation directe avec le domaine de la médecine (la médecine au 17^{ème} siècle), par contre dans la nouvelle situation que Mohia a créée en adaptant la première, la thématique annoncée concerne le phénomène du charlatanisme et d'hypocrisie à l'échelle de toute la collectivité que la Kabylie a connue durant plusieurs siècles. Par ailleurs, il est intéressant de s'interroger sur la relation entre le prénom (Si Lehlu) et le verbe (ħlu) qui signifie [se guérir] et le nom (ħellu) qui signifie [la guérison] ainsi que le nom (leħlu) qui signifie [douceur]. Nous concluons que la thématique

¹⁷ Pruner Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Op. Cit, 2009, p. 7

¹⁸ J.P. Vinay, J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, éd Didier, Paris, 1977, p. 5

du texte chez Mohia est moins apparente dans le titre que le texte de Molière, ensuite l'utilisation du vocable « Si » nous renvoie aux pratiques religieuses profanes attestées en Kabylie où les habitants adorent les saints locaux, donc nous supposons que le personnage principale de la pièce de Mohia « *Si Lehlu* » rempli toutes les fonctions que son créateur lui assigna.

3-1-2 Le genre :

Le texte « *Si Lehlu* » est une comédie écrite par Mohia en 1983, elle est composée de trois actes et de vingt est une scène. Il faut signaler tout de même que le comique n'est pas encore défini ni présenté en littérature kabyle, reste à savoir quelles sont ses contours théoriques et méthodologiques ? Alors, aborder toutes ces questions dans une autre perspectives ne sera que bénéfique pour la littérature kabyle contemporaine.

3-2 Le découpage de la pièce : (*Si Lehlu*)

3-2-1 L'acte : C'est l'unité la plus longue de la pièce. Il se termine lorsque le rideau s'abaisse (ou bien lorsque obscurité est faite sur scène). Entre deux actes, les lieux et les époques peuvent changer. Chacune des deux pièces théâtrales est divisée en trois actes qui sont : (Acte I, Acte II, Acte III), C'est le propre de la comédie et de la farce, contrairement à la tragédie qui peut avoir jusqu'à cinq actes.

3-2-2 La scène : C'est l'unité la plus courte dans une pièce de théâtre. De manière générale, on change de scène lorsqu'un ou plusieurs personnages entrent ou sortent.

Dans l'hypertexte de Mohia, les scènes sont réparties de la manière suivante :

Acte I : on dénombre cinq scènes ;

Asayas 1 : Si Lehlu/ Lla Tasaedit ;

Asayas 2 : Zi Belqasem/ Si Lehlu/ Lla Tasaedit

Asayas 3 : Lla Tasaedit

Asayas 4 : AËli n Dulu/ Wejjir / Lla Tasaedit ;

Asayas 5 : Si Lehlu /AËli n Dulu/ Wejjir;

Acte II : on dénombre également cinq scènes ;

Asayas 1 : Jeddi Ybrahim/ AËli n Dulu/ Wejjir/ Tawejjirt (d tameɛttut n Wejjir)

Asayas 2: Jeddi Ybrahim/Ëli n Dulu/ Si Leḥlu/ Wejjir

Asayas 3: Jeddi Ybrahim / Si Leḥlu / Wejjir/ Tawejjirt;

Asayas 4: Si Leḥlu/ Lwizat/ Jeddi Ybrahim/Tawejjirt/ Wejjir ;

Asayas 5: Si Leḥlu/ Meḥmud Izubac ;

Acte III : on dénombre onze scènes.

Asayas 1: Si Leḥlu / Meḥmud Izubac / Aqahwaḡi ;

Asayas 2: Si Leḥlu/ Mḥend Ukennas akked mmi-s Buëlam Ukennas / Bab n Lqahwa;

Asayas 3: Si Leḥlu / Tawejjirt/ Wejjir;

Asayas 4: Jeddi Ybrahim/ Wejjir;

Asayas 5: Si Leḥlu/ Jeddi Ybrahim ;

Asayas 6: Si Leḥlu/ Lwizat/ Jeddi Ybrahim /Tawejjirt/ Meḥmud Izubac;

Asayas 7: Jeddi Ybrahim/ Si Leḥlu;

Asayas 8 : Wejjir/ Jeddi Ybrahim/ Si Leḥlu ;

Asayas 9: AËli n Dulu/ Wejjir/ Lla Taseɛdit/ Si Leḥlu ;

Asayas 10: Jeddi Ybrahim/Tawejjirt/ Si Leḥlu / Wejjir;

Asayas11: Meḥmud Izubac / Jeddi Ybrahim/ Lla Tasaɛdit / Si Leḥlu / AËli n Dulu /Tawejjirt/ Wejjir/ Lwizat;

Ce que nous retiendrons à travers ce découpage c'est qu'en adaptant *Le médecin malgré lui* en Kabyle, Mohia a respecté le nombre d'actes et de scènes, et même le genre

dramatique est le même (comédie), ce qui nous permettra de dire que les deux textes ont la même structure dramatique¹⁹.

4- L'analyse discursive : A travers ce point, nous allons analyser les personnages et leurs fonctions, en les classant et les définissant selon leur discours dans le texte, ensuite nous allons aborder les dialogues et les didascalies qui structurent l'hypertexte de Mohia.

4-1 Les personnages : Toute pièce de théâtre présente, dans la didascalie initiale, l'intégralité des personnages de la pièce et leurs relations. Si la plupart des personnages de théâtre sont fictifs, certains sont empruntés à la culture populaire.

En littérature, le personnage est un être humain représenté dans une œuvre. Dans ce cas, il peut y avoir plusieurs types de personnages dans un roman ou dans une œuvre dramatique. Finalement, le personnage littéraire est un être imaginaire sans lequel, une œuvre ne saurait fonctionner. De ce constat, il apparaît clairement le rôle important que le personnage occupe dans une œuvre.

Si la psychologie d'un personnage tient, en grande partie au rôle qu'il occupe et à son rang social, il est essentiellement défini par les propos qu'il tient dans la pièce. Chaque personnage est donc unique même si on peut, historiquement, dégager trois grands types de personnages récurrents :

- Un personnage type : qui obéit souvent à des stéréotypes solides.
- Un personnage complexe : qui se distingue par sa singularité et sa complexité.
- Un personnage anonyme : c'est un personnage impersonnel.

Toutefois, il nous semble, d'après les travaux sur le théâtre, que la plupart des personnages sont superficiels. Ils ont plus une fonction de types sociaux que d'individus à la psychologie complexe.

¹⁹ Cf. Annexe ; tableau comparatif.

La réussite du personnage dépend du jeu et des compétences d'interprétation du comédien. L'imitation d'un personnage réel révélait les capacités du comédien, car les auteurs prenaient les personnages de la réalité quotidienne.

Il serait donc intéressant de décortiquer les profils des personnages des deux pièces, afin de savoir si leurs portraits sont identiques dans les deux pièces :

4-1-1 Profils et portraits des personnages :

1/ Sganarelle	1/ Si Leḥlu
Mari de Martine ; un bon vivant qui gagne sa vie en faisant des fagots. Il se caractérise par la naïveté et devient charlatan malgré lui.	D argaz n Lla Tasaedit ; d yiwen ukeswaḥ akkenni, d ametjjar n lmal. D bu nniya, yuḡal d bu txidas mebla lebyi-s.

2/ Martine	2/ Lla Tasaedit
Femme de Sganarelle ; c'est une femme rusée, et intelligente. Elle se caractérise par l'hypocrisie.	D tamettut n Si Leḥlu ; d m txidas, ur tettattaf ara imi-s. Tettwassen s ṭḥiliwin-is (tixurdas-is).

3/ M. Robert	3/ Zi Belqasem
Voisin de Sganarelle, naïf et aime aider les autres.	D lḡar n Si Leḥlu, d bu nniya, iḥemmel ad ixdem lxir i wiyaḍ.

4/ Lucas	4/ Wejjir
Mari de Jacqueline, serviteur de Géronte et allié de Valère.	D argaz n Twejjirt, ixeddem yer Jeddi Yebrahim.

5/Valère	5/Aéli n Dulu
Domestique de Géronte, il travaille avec Lucas	D afellaḥ yer Jeddi Yebrahim, ixeddem akked Wejjir.

6/ Géronte	6/Jeddi Yebrahim
Père de Lucinde, autoritaire, aime le pouvoir et l'argent.	D baba-s n Lwizat, d amesbaitli, iḥemmel idrimen ugar n wayen i iḥemmel wiyaḍ.

7/ Jacqueline	7/Tawejjirt
Nourrice chez Géronte et femme de Lucas, sympathisante de Lucinde.	D tameṭṭut n Wejjir, txeddem yer Jeddi Yebrahim.

8/ Lucinde	8/ Lwizat
Fille de Géronte, amoureuse de Léandre, intelligente, fidèle et rusée.	D yelli-s n Jeddi Yebrahim, tḥemmel Meḥmud İzubac almi i d-teyḍel tiggugemt yef yiman-is.

9/ Léandre	9/ Meḥmud İzubac
Amant de Lucinde, apothicaire de Sganarelle, rusé et hypocrite.	D win i iḥemmelen Lwizat, d axuni n Si Leḥlu, d bu txidas.

10/ Thibaut	10/Mḥend Ukennas
Père de Perrin, paysan	D baba-s n Buēlam Ukennas, d afellaḥ

11/ Perrin	11/Buɛlam Ukennas
Fils de Thibaut, paysan naïf.	D mmi-s n Mhend Ukennas, d afellaḥ miskin.

12/ Aqahwaḡi (Bab n lqehwa)
D yiwen seg yimaziren, d bab n lqehwa-nni, ixeddem deg lqehwa n taddart.

Ces tableaux montrent bien que les caractéristiques attribuées aux personnages dans les deux textes sont presque identiques, mis à part le dernier personnage dans l'hypertexte, créé par Mohia afin de contextualiser son texte dans une aire kabyle et servir l'effet de la satire sociale et politique, en utilisant l'expression (*D yiwen seg yimaziren*), Mohia parodie le discours populaire qui ne fait pas de distinction entre (*Imazighen*) qui renvoie au terme (*berbères*) et (*imaziren*) qui signifie dans un sens propre (*un ensemble de jardins*) mais Mohia l'a utilisé dans un sens péjoratif pour bousculer les premiers (*Imazighen*), afin de les réveiller sur leurs dérives et leur hypocrisie.

4-2 Typologie des personnages : nous allons essayer ainsi, de classer les principaux types de personnages structurant l'hypotexte et l'hypertexte.

4-2-1 Les types comiques : Le dramaturge Mohia poussait les comédiens y compris lui-même, à improviser en jouant sur les oppositions entre les caractères des personnages, mais en insistant plus sur des personnages de types sociaux comme : le marabout (Si Leḥlu/ Lla Tasaɛdit) et le fellah naïf (Wejjir, Tawejjirt, Aɛli n Dulu, Buɛlam Ukennas). Ce qui revient dans les farces et les sketches, ce sont des comiques traditionnels : l'avare, le naïf, le paresseux, et l'hypocrite. Les complémentarités entre ces types donnent une certaine densité à la portée comique et laisse le lecteur ou le spectateur voyager dans sa propre culture, celle du terroir et des valeurs ancestrales.

4-2-2 Les types sociaux : Dans ces types de personnages, on peut voir différents groupes : les types issus de la tradition musulmane: le cadi et le marabout²⁰ ; les types sociaux qui ont émergé avec la colonisation : le goumier (le harki) et le moudjahid puis ceux issus des minorités ethniques et linguistiques, tels que les berbères, les catalans, les kurdes, les juifs, etc.

Il n'est pas rare, dans le théâtre de Mohia, que ce soient évoqués des types sociaux comme les couples (Si Leḥlu/ Lla Tasaedit), (Wejjir/ Tawejjirt), ou (Jeddi Ybrahim) et sa famille, qui incarnent exactement l'image de ces couples et de ces familles kabyles pour qui le passage d'un registre de langue à un autre, devient un moyen qui sert ce théâtre qui se voulait comique.

4-2-3 Les types légendaires : Les pièces marquées par ce type de personnages mettaient en scène ceux qui ne correspondaient pas aux descriptions historiques. On peut citer aussi des personnages comme le sultan ou le tyran qui, tantôt châtie, tantôt récompense. Ces personnages passaient leur temps dans les divertissements. Ils sont marqués par le paternalisme, l'hypocrisie et par l'égoïsme.

Dans le cas de *Si Leḥlu*, nous pouvons faire un rapprochement entre le personnage principal (*Si Leḥlu*) et ce, par les différentes qualités que Mohia lui attribue et la figure du Saint (dans son image de guérisseur et dans sa fonction légendaire), le fait de le nommer « *Si Leḥlu* » en lui ajoutant le vocable « *Si* » qui est utilisé par ailleurs pour les Saints nous laisse à supposer que l'auteur lui attribue cette capacité de faire guérir les autres à la manière des Saints légendaires connus à travers la Kabylie et même en dehors de la Kabylie.

4-2-4 Les types de la tradition orale : Ces types de personnages sont attestés dans le théâtre algérien dès ses débuts, selon A. Cheniki, le personnage « *Djeḥa* » de Allalou marqua les spectateurs d'une manière extraordinaire, car ce même personnage existe dans les contes oraux traditionnels. Mohia a également puisé dans ce patrimoine oral traditionnel et dans la culture populaire des types de personnages et les a intégrés dans ses textes théâtraux et

²⁰ D'ailleurs l'utilisation du vocable « *Si...* » par Mohia dans la majorité de ces textes (*Si Leḥlu- Si Sinistri- Si Qasi- Si Belqaddur- Si Funi- Si Pertuf...*) est très significative, en fait il met en scène ces personnages considérés comme « religieux » pour servir la parodie et la satire (sociale et politique).

poétiques ; on peut citer à titre d'exemple : « Briruc », « Aɛmar nnefɛ », « Ccix aḥecraruf », « Gannuc », « Wejjir/ Tawejjirt », etc.

Ceci d'un côté, d'un autre côté le rapprochement peut se faire concernant ce type de personnage par analogie à la tradition orale ; en citant l'histoire d'un vieux devenu Saint malgré lui, elle est rapportée en premier par Belaid At Ali dans *Lwali n udrar*²¹, où nous retrouvons le personnage « Bu Leytuṭ » qui devenu au fil de l'histoire un grand Saint qui guérit les malades, tout cela se passait malgré lui et par le concours d'un certain nombre de circonstances.

Le deuxième exemple est rapporté par Salem Zenia dans le conte ; *Lwali d ugellid*²², où nous retrouvons ce vieillard qui est devenu de jour au lendemain, et ce malgré lui comme un Saint qui fait guérir toutes les maladies du roi.

4-3 Les dialogues : La manière dont un dialogue est construit donne des informations essentielles sur la psychologie des personnages ou l'intrigue de la pièce.

Les répliques peuvent, se succéder et servir à l'évolution du dialogue ou même de l'action ; s'opposer ou se répondre ou se compléter par des effets d'échos ou de symétrie (exemple : entre maître et valet).

Si l'écriture dialoguée est, avec le jeu, l'essence même du théâtre, il convient d'étudier le dialogue, moins comme le mode de la communication que dans sa relation avec la dynamique de la pièce, les rapports de forces, voire les personnages qui dominent.

L'échange verbal est évidemment le mieux représenté dans les pièces, puisque c'est lui qui permet à l'action de progresser. L'enchaînement des répliques est source de dynamisme.

²¹ J. M. Dallet et J. L. Degezelle, *Les cahiers de Belaid ou la Kabylie d'antan*, Op. Cit, « *Lwali n udrar* », pp.143-243

²² Salem Zenia, *Yella zik-nni*, édition L'Odyssée, Tizi Ouzou, 2008, « *Lwali d ugellid* », pp. 69-71

4-3-1 Les stichomythies : qui sont des échanges de courtes répliques de même longueur. L'hypertexte est submergé par ces stichomythies, ce qui mérite d'être signalé c'est que ces courtes répliques épousent plusieurs formes dramatiques.

L'hypertexte :

1-La querelle de Si Leḥlu et de sa femme Lla Tasaɛdit dans l'acte I, scène 1 :

Si Leḥlu : « Ad tettwewteḍ !... »

Lla Tasaɛdit : « Ay askran !. »

Si Leḥlu : « Ad kem-ddzeɣ, a tamcumt. »

Lla Tasaɛdit : « A cmata. »

Si Leḥlu : « Ad kem-sbezgeɣ !. »

2-La querelle de Zi Belqasem et de Lla Tasaɛdit dans l'acte I, scène 2 :

Zi Belqasem : « Ah ! Ah ! Ah !... Ilha leɣqel. Ad ixzu Rebbi cciṭan !. Aḥeq jeddi-k ma tɛawdeḍ-as !. »

Lla Tasaɛdit : « I tura keini... i ma d nekkini i as-yennan wwet-iyi !... »

Zi Belqasem : « Yyaah !... Ad ken-iɛin Rebbi ihi. »

Lla Tasaɛdit : (Tečča-t akken, winna ittwexxir d timendeffirt, nettat tetabaɛ deg-s.) Tenna-yas : « D acu... n tyeṭṭen tnehreḍ ? !. »

Zi Belqasem : « Ḍelmeɣ... Ad kem-ihdu Rebbi, qil-iyi !. »

Lla Tasaɛdit : « I... wi k-innan ačḥal ssaɛa ?. »

Zi Belqasem : « Ḍelmeɣ... Ad kem-ihdu, iɛin Rebbi, qil-iyi. »

Lla Tasaɛdit : « A yyaw ad teɣrem ! Zi Belqasem ḥaca-k a lleft, yebbilizi !... Ad asenikkas i yirgazen s cclayum-nsen, ur kkaten ara tilawin-nsen !... »

Zi Belqasem : « Uɣal-d ay awal s imi. »

Lla Tasaɛdit : « Iii... tura, d acu i k-id-igren keini ?. »

Zi Belqasem : « Ulac. »

Lla Tasaedit : « Taxxamt-is ur as-yezmir, iṭṭef imeslaḥ i lameε !... »

Zi Belqasem : « Ad am-yeḡfu Rabbi. Wellah ar d awal. Wagi ad cfuy fell-as, wawal-agi. »

Lla Tasaedit : « Ruḥ ad tekseḍ tizit. »

Zi Belqasem : « Lukan d remḍan, ad uzumeγ cehrayen. »

Lla Tasaedit : « Ihwa-yi uεkkaz-agi nekkini !... »

Zi Belqasem : « Tin Rabbi, a win ihda Rabbi. »

Lla Tasaedit : « Mai deg uεrur-ik i ṭerḍiqent !. »

Zi Belqasem : « Aaa.... d tidet... Iba wi... »

(Si Leḡlu : Acte I- scène 1)

4-4 Les didascalies : Marie-Claude Hubert définit l'écriture didascalique comme : « *Le texte dramatique, que deux niveaux d'écriture constituent, le dialogue et les didascalies, s'offre à nous dans son aspect composite. Le discours didascalie est la présence d'une instance supérieure dans le texte, celle de l'auteur, qui règle paroles et mouvements.* »²³

Les didascalies sont, dans le texte dramatique, la seule partie où l'auteur s'exprime directement. Autrement dit, le mot désigne tout ce qui, dans le texte de théâtre, n'est pas proféré par l'acteur, c'est-à-dire tout ce qui est directement le fait du scripteur.

À l'origine, ce sont les indications scéniques qui instruisent l'interprète des mouvements qui accompagnent son discours. Ce sont les indications de lieu et de temps, à quoi s'ajoutent celles données au comédien (concernant parole et gestuelle) et surtout ce qui divise le discours parlé total de l'œuvre, c'est-à-dire l'indication du nom du personnage devant le texte qu'il doit dire.

La didascalie comprend, donc, tout ce qui permet l'émergence des conditions d'énonciation du dialogue (plus généralement du discours théâtral).

²³ Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, édition Armand Colin, Coll. Cursus, Paris, 1998, p. 17.

Fixant des conditions d'énonciation imaginaires, les didascalies sont nécessairement ambiguës. Elles désignent les conditions d'énonciation (surtout les conditions spatio-temporelles) de l'événement fictionnel, mais en même temps les conditions scéniques.

Le rôle de la didascalie est donc double : elle est un texte de régie comprenant toutes les indications données par l'auteur aux praticiens (metteur en scène, scénographe, acteurs et lecteurs) chargés d'assurer l'existence scénique de son texte ; elle est aussi un soutien au lecteur.

Les didascalies comprennent tout ce qui permet de déterminer les conditions d'énonciation du dialogue. Puisque imaginaires, elles sont nécessairement analysées, car elles sont chargées d'assurer l'existence scénique du texte et permettent au lecteur de se construire soit un espace dans le monde (espace réel), soit une scène de théâtre (espace fictif).

Sur le plan de l'écriture didascalique, nous remarquons que l'hypertexte est abondant en didascalies ; elles se dénombrent aux environs de 180 didascalies réparties sur l'ensemble de la pièce *Si Lehlû*. Pour ce qui de l'hypotexte, nous remarquons que les didascalies sont moins nombreuses (elles avoisinent le nombre de 100). Ce qu'il faut préciser dans les deux cas, ce sont les fonctions des didascalies qui sont mises en exergue : tantôt elles servent d'éléments sur lesquels s'appuie le metteur en scène, pour créer l'effet de distanciation ; tantôt elles servent uniquement à la mise en scène. Mais la question qui se pose qu'est ce que signifie cet effet de « distanciation » ?

En fait, c'est un concept développé par le dramaturge allemand Bertolt Brecht ; ce sont les mécanismes, procédés ou réalisations purement techniques permettant aux spectateurs de garder leur esprit critique en activité, leur permettant d'analyser, de comprendre, de critiquer ou de s'émerveiller devant les processus humains mis en scène, c'est un concept développé par Brecht : « *Une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger... Ces effets empêchaient indéniablement l'identification.* »²⁴

²⁴ Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972, p.42

C'est un ensemble de techniques visant à rendre étranger ce qui est familier, de mettre une distance entre ce qui arrive sur la scène et le public et ce, aux fins de lui permettre de porter un jugement critique sur les processus représentés.

Cette notion est employée même en littérature. Pour les formalistes russes, c'est un procédé qui consiste à modifier notre perception d'une image littéraire. Au théâtre, plus exactement dans le théâtre épique, Brecht l'utilise dans le sens de mise à distance et celui « *d'effet d'étrangeté* » et « *effet de distanciation* ».

4-4-1 Didascalies initiales : Ce sont les didascalies qui regroupent la liste initiale des personnages de la pièce, apportant souvent des précisions sur les rapports de parenté ou de hiérarchie existant entre eux, et parfois des indications concernant leur âge, leur caractère et leurs costumes.²⁵

Dans l'hypertexte, les didascalies initiales se présentent ainsi :

« Personnages »

« 1/ *Si Leḥlu: d argaz n Lla Tasaedit.*

2/ *Lla Tasaedit: d tameṭṭut n Si Leḥlu.*

3/ *Zi Belqasem: d lḡar n Si Leḥlu.*

4/ *Wejjir: d argaz n Twejjirt.*

5/ *Aeli n Dulu : d afellaḥ yer Jeddi Ybrahim.*

6/ *Jeddi Ybrahim: d baba-s n Lwizat.*

7/ *Twejjirt: d tameṭṭut n Wejjir, txeddem yer Jeddi Ybrahim.*

8/ *Lwizat: d yelli-s n Jeddi Ybrahim.*

²⁵ Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, édition Armand Colin, Paris, 2009, p.15

9/ *Mehmud Izubac :d win i iħemmelen Lwizat.*

10/*Mħend Ukennas :d baba-s n Buēlam Ukennas.*

11/*Buēlam Ukennas: d mmi-s n Mħend Ukennas, d afellaħ.*

12/ *Aqahwaġi (Bab n lqehwa): d yiwen seg yimaziren, d bab n lqehwa-nni, ixeddem deg lqehwa n taddart.*

4-4-2 Didascalies fonctionnelles : Ces didascalies déterminent une « pragmatique de la parole », c'est-à-dire elles définissent avant chaque réplique l'identité de celui qui parle. Elles indiquent également les grandes séparations dramaturgiques de l'œuvre (actes, scènes ou tableaux) et les diverses unités de jeu (scènes, séquences et fragments).

Dans le texte de Mohia ce type de didascalie est également abondant :

« *Igi I :*

Asayas I : Si Leħlu/ Lla Tasaēdit »

« *Asayas II : Zi Belqasem/ Si Leħlu/ Lla Tasaēdit »*

« *Asayas III : Lla Tasaēdit »*

« *Asayas IV : Aēli n Dulu/ Wejjir / Lla Tasaēdit »*

« *Asayas V : Si Leħlu /Aēli n Dulu/ Wejjir; »*

4-4-3 Didascalies expressives : Ces didascalies s'adressent au lecteur, elles servent d'intermédiaires entre l'écriture et le jeu scénique en précisant l'effet que l'auteur souhaite voir en écrivant son texte ; elles invitent le lecteur à découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre, mais elles sont également destinées aux interprètes, à qui elles suggèrent parfois

comment intervenir : façon de dire le texte (haussant le ton), rythme (brusquement), timbre de voix (rauque, grave), etc.²⁶.

Elles peuvent exprimer aussi le sentiment qui détermine la réplique (tristement) et l'intention qui la sous-tend (suppliant), que celle-ci soit liée à l'humeur (en colère, souriant) ou au caractère du personnage (insolent, candidement). Elles peuvent s'accompagner d'indications gestuelles.

Asayas 3 : Lla Tasaedit ;

Lla Tasaedit : (teqqim wehd-s) : « Aha kan, aha... ma tyilleḍ ad ttuγ lxir iyi-txedmeḍ... s yixef n warraw-iw ar da tt-txelseḍ kullec !... ḥaca ma ur ak-ufiγ ara asulef. Aha kan... »
(Tenna-yas) : « Ad as-fkeγ yiwet n tyita... Tiyita-nni i wumi ara yecfu... idumat lqeyama... »

(Si Leḥlu : Acte I- Scène 3)

4-4-4 Didascalies textuelles : Ce sont des didascalies implicites qui font coïncider le discours scénique avec le discours parlé, ce qui fait que les auteurs font parfois coïncider les indications scéniques à l'intérieur même du texte théâtral.

Lla Tasaedit (tettseyyiḍ) : « Ay !... Uuy ! Ay ! Ay !... Abbuh !... »

Si Leḥlu : « Ṭṭef ! Ṭṭef !... Imi d aṣekkaz i d ddwa-nkent. »

(Si Leḥlu : Acte I- Scène 1)

Zi Belqasem : « Ah ! Ah ! Ah !... Ilha leṣqel. Ad ixzu Rebbi cciṭan !. Aḥeq jeddi-k ma tṣawdeḍ-as !. »

Lla Tasaedit : « I tura keččini... i ma d nekkini i as-yennan wwet-iyi !... »

²⁶ Michel Pruner, Op. Cit, p. 16

Zi Belqasem : « Yyaah !... Ad ken-iɛin Rebbi ihi.

Si Leḥlu : « I... Ziɣen ula d kemmini... I... Ixus-ikem ubulun !, xedmeɣ-am akkagi, Tik s uɛekkaz... Dɣa kemmini ad tesmeɣreɖ taluɣt annect. Xedmeɣ-am akkagi, Tik s uɛakkwaz... I... A taɛeggunt, nekkini... Imi kemm-ḥemmleɣ... Alih... tura ad ruḥeɣ ad d-ḥucceɣ i lmal. Ad d-areɣ tajmaɛt... Ad tt-id-ččareɣ... ad tt-id-ččareɣ...»

(Si Leḥlu : Acte I- Scène 2)

Si Leḥlu iqqim ar lqaɛa ipi isres taqerɛet-nni-ines ɣef yidis ayeɛffus. Ittkemmil kan akken-nni :

La li la li la la

La la li la li la la...

(Si Leḥlu : Acte I- Scène 5)

Sur le plan de l'écriture didascalique, on constate que Mohia a utilisé toutes les techniques d'écriture connues en rédigeant son texte. Ce qui est remarquable par ailleurs, Mohia n'a laissé aucune zone d'ombre lors de la rédaction de *Si Leḥlu*, malgré la multiplicité et la complexité des procédés utilisés ; de la traduction à l'adaptation, en passant par les différents types de réécriture, nous pensons que le dramaturge a réussi son entreprise qui consistait à donner naissance à une nouvelle pièce théâtrale écrite purement en langue Kabyle.

Enfin, Le texte de théâtre présente certaines particularités sur le plan de l'écriture. Il est le résultat de ce que les spécialistes nomment l'écriture scénique et l'écriture textuelle. Ces dernières reposent sur des styles d'écriture différents, c'est ce qui nous intéresse à plus d'un titre. C'est en effet à travers leur complémentarité qu'on peut déceler les divergences et les convergences entre les deux textes théâtraux et, de surcroît, entre les visions et représentations des deux auteurs (Mohia et Molière).

CONCLUSION

Conclusion:

Au terme de notre travail, nous constatons en premier lieu que Mohia a utilisé dans son adaptation de l'hypotexte de Molière les techniques de traduction suivantes : la traduction littérale, la transposition, la substitution, l'équivalence, l'amplification et la réduction, la réécriture des formes littéraires brèves (proverbes, dictons, dépréciation et imprécation) et des poèmes, inspirés de la poésie chantée. En deuxième lieu, nous concluons que Mohia a intervenue sur trois niveaux de transformation en écrivant son texte ; la transformation thématique, la transformation linguistique et la transformation esthétique.

Dans le théâtre de Mohia, nous remarquons que l'intertextualité est l'une des caractéristiques capitales de sa dramaturgie. Celle-ci se manifeste surtout dans le choix des personnages et des thèmes notamment dans deux pièces : *Si Lehlu* et *Tacbaylit* où nous retrouvons presque les mêmes personnages qui reviennent : (Jeddi ybrahim, Wejjir, Ali n Dulu, etc.). C'est ce qui nous laisse à supposer qu'il y'a une complémentarité frappante entre ces deux chefs d'œuvre de Mohia. Ceci d'un coté, d'un autre coté cette même remarque est également valable en ce qui concerne les œuvres de Molière où nous retrouvons des personnages du même nom et des mêmes caractéristiques, qui parcourent plusieurs pièces, tels que *Sganarelle* et *Dom Juan* dans les pièces *Le médecin malgré lui*, *Sganarelle*, *Dom Juan*, *Le Médecin volant*, *Le Mariage forcé*, *L'École des maris*, et *L'Amour médecin*. Il serait donc, souhaitable d'approfondir et de détailler ces points dans une autre perspective de recherche.

À travers l'étude et l'analyse de l'hypertexte *Si Lehlu* et de son hypotexte *Le médecin malgré lui*, nous sommes convaincu que le travail d'adaptation effectué par Mohia ne l'a pas fait fortuitement, mais il l'a planifié et préparé au préalable dans son atelier d'adaptation, probablement avec ses amis et collaborateurs. En fait, il voulait atteindre par ses nombreux travaux d'adaptation le lancement d'un projet d'écriture qui consistait à produire de nouveaux genres littéraires dans la langue maternelle (le kabyle), mais cette production doit être au service de cette langue, non pas le contraire. Donc, nous constatons que « écrire » pour Mohia, est un acte conscient. C'est ce qu'affirme Mohand Lounaci dans la revue *Tifin* : « Mohia en était pleinement conscient, pourtant il ne cessait de parler de ce travail sur les

mots....comme pour nous signifier que l'important n'est pas là mais bien d'arriver à dépasser tout cela, à être à la hauteur des défis de la modernité »¹

Il est important de signaler que le théâtre kabyle apparaît à ses débuts comme un art d'importation étrangère ; il a dû lutter longtemps avant d'être admis par la société bien qu'il ait parfois bénéficié de l'aide des pouvoirs publics avec l'expérience du théâtre institutionnel (les différents théâtres régionaux).

Au départ, les auteurs essaient d'adapter ce genre nouveau en y incorporant les arts traditionnels et en s'inspirant des rituels traditionnels. Ces apports, tant populaires que littéraires, le poids du passé et des traditions engagèrent le théâtre dans une voie qui ne fut pas toujours la meilleure. Les auteurs ne sont pas parvenus d'emblée à fondre dans la même expérience les divers apports orientaux et occidentaux. Ce n'est qu'après plusieurs décennies que les divers emprunts ont fusionné dans un ensemble original. On peut alors parler d'un théâtre kabyle qui a sa personnalité propre, qui existe par soi en dépit de toutes les contraintes qui entravent son développement et sa promotion, et le mérite revient bien sûr aux auteurs-créateurs, à l'image de Mohia.

¹ Mohand Lounaci, « Mohia, Voix, Mots et Révolutions » in *Revue Tifin Notre découverte*, N° 02, édition Ibis Press, Paris, 2006, p. 89

AGZUL S TEQBAYLIT

« Résumé en Kabyle »

Agzul s teqbaylit:

Yettuqet wawal deg yiseggasen-agi ineggura yef tsekla n tmaziyt ney n teqbaylit, ama d tasekla timawit ama d tasekla yettwarun. Ayagi ur d-yelli ara kan akka imi llant atas n tmental (ssebat) i yessawden ad yefti wawal yef tallit-agi n ueddi n tsekla tamaziyt seg timawit yer tira ney seg tsekla tansayt yer tsekla tatrart.

Di tazwara, tasekla n teqbaylit yur-s amdiq d agejdan gar tsekliwin n Tmaziyt,¹ tella zik-nni tetteddu kan s ubrid n timawit d leqrun, acku urgin i tella tmurt n leqbayel (timura n yimaziyen sumata) tethedden seg zzman-nni aqbur armi d tizi n wass-a! Yal mi ara yeffey umnekcem tehseq d wayeq i yettffen amdiq-is, dya tamurt tezga teffey i ufus n yimawlan-is, ula d tutlayt d yidles akken i asen-teqra, day-netta awal yettwanna ur yettwaru, riɣ ad d-iniy s kra yellan d tutlayt, d idles d tigemmi n warraw n tmurt, wa yettalhaq-it kan i wayeq seg yimi yer tmezzuyt, mebla ticraq n tira!

Ass-a tbeddel teswiɛt, yeyli zzerb n tugdi d ugdal i ikerfen taqbaylit. Tura la ttayen yimdanen tannumi d tira, ayen umi qqaren imusnawen n tutlayin: aeddi seg timawit yer tira, day-netta kksen akukru d lehya armi faqen d wazal yesca wayen akk yuzzlen seg yimi yer tmezzuyt. Ha-t-a wayen akk yeqqnen zik yer timawit yuɣal ass-a yettujerred yef lkayed! Maca tura laqent kra n tuttriwin : amek i tettuyal tsekla si timawit yer tira? D acu-tent tiwsatin n tsekla s-way-s tettuyal teqbaylit seg timawit yer tira?

Tasekla n teqbaylit tettwabɗa yef sin n leɣnaf; tasekla taqbaylit tansayt akked tsekla taqbaylit tatrart. Šsenf amezwaru yezdi tiwsatin n tmedyazt, timucuha, tiqsiɗin d temseeraq (d ayen akken i d-yeddan s ubrid n timawit); ma yella di šsenf wis sin, yur-k dayen tamedyazt (yettwarun ney yettwacnan), ungal, tullist d umezgun, d tiwsatin i d-yeddan s ubrid n tira.

¹ Paulette Galand-Pernet, *Littératures berbères Des voix Des lettres*, édition Presses Universitaires de France, Paris, 1998.

Deg umahil-agi nney newwi-d awal yef umezgun n teqbaylit d yizuran-is, yef yimezwura i d-yuran deg tewsit-agi s tutlayt n teqbaylit hesri. Gar yimyura-agi i yessulin ccan n teqbaylit s umezgun d amaru Muḥend U Yeḥya.

Tamukrist n ukatay nney d anadi yef ṭerciwin i yesemres Muḥya armi yesawed yesuqel-d amezgun agreylan (yettwarun s tutlayt n tefransist) yer tutlayt n teqbaylit? D acu i d iswan-is? D acu-tent tarrayin d yiberdan i yesexdem umaru deg tsuqilt n tmezgunt “*Si Lehlu*” seg tutlayt n Molière (tafransist) yer tutlayt n Mæemmri (taqbaylit)? Asteqsi aneggaru: deg wayen id-yerra Muḥend U Yeḥya di tmezgunt-agi seg tutlayt tafransist yer tutlayt taqbaylit wiss ma yella usnulfu aseklan ney ala?

Awal ihi yef tewsit-agi n umezgun n teqbaylit yezzif dayen kan, imi ur iban ara swaswa ansi i d-yuy azar deg umezruy:

1- Llan wid i yerran talalit n umezgun n tamaziyt (teqbaylit) yer tgemmi timawit, meḥsub amezgun-agi yekka-d seg kra n wansayen iqburen i d-yeslalayen tignatin ideg yettili wayen icuban yer umezgun akka am wurar d tbuyarin ideg yettili umæezber, tameyra n unzar, amyar uceqquf, ayenḡa n tefsut, atg. Mebla ma nḍerref kra n tfaskiwin i d-yettlin di temnaḍin n tmazya akka am tfaska n Wayrad i d-yettlin yal amenzu n yennayer di temnaḍ n Wat Sennus di Tlemsan².

Tin yer-s llan kra n wansayen ddan-d akked yimnekcem i d-yemḥezwaren yef tumra n tmazya ladya yef tmurt n leqbayel, akka am iṭurkiyen i d-yewwin yid-sen ansay i wumi semman “Ikaraguz” asmi i d-kecmen yer tmurt-nney, ansay-agi nezmer ad t-naf akk di temnaḍin timaziyin n tfarka n ugafa.

2- Si tama niḍen llan wid i yerran talalit n umezgun s teqbaylit yer usnulfu n imaruyen n umezgun akka am Muḥya; meḥsub tilin d tlalit n umezgun s teqbaylit yella-d syur imaruyen iqbayliyen i iqarren timezgunin n yimyura n umezgun ageraylan, ladya amezgun n tmurt n Franṣa imi ayen yezdin amezruy n tmurt-agi d win n tmurt nney yezdi dayen tisekliwin d

² Tafaska « Ayrad » tellili-d yal amenzu n yennayer deg At Sennus (Tlemsan), yettili deg-s wurar d umæezber icuban s waṭas yer wayen i yettilin deg umezgun atrar.

yidelsan nsent. Ttbut d ayen akk i d-yerra Muḥya seg tsekla tafransist yer tutlayt n teqbaylit: d tamedyazt, d timucuha, d amezgun, atg.

Amahil nney yettwabḍa yef kraḍ n yixefawen (yeḥricen), yal yiwen deg-sen yewwi-d awal yef kra temsal yesēan assay usrid akked d usentel-nney. Dya asentel iyef i d-newwi awal d amezgun s teqbaylit: amedya deg amezgun n Muḥend U Yehya; ha-t-a uzwel i nefren i tezrawt-nney: **“Tira, tasuqilt akked tserwest³ deg tsekla n teqbaylit: amedya n tmezgunt “Si Leḥlu” n Muḥya”**

Deg yixef amenzu nemmeslay-d yef tizriwin n tsekla i iwulmen i tesleṭ n usentel-nney, nezwar-d deg wawal yef usefhem n tewsit-agi n “umezgun” (tibatuyin-ines, ansi i d-yuy aḍar deg umezruy, tulmisin-is, tiwuriwin-is d leṣnaf-is), s yin yer-s neddā yer usefhem n umgarad yellan ger usnulfu aseklan, tira akked usuqel deg umezgun imi anect-agi yemxalaf si tewsit yer tayed.

Tayawsa taneggarut i nwala deg yixef-agi amezwaru d tizri n “umyedres” akked tin n “usuqel”; nesefhem-itent-id, nbeggen-d azal-nsent deg tesleṭ n umezgun, laḍya deg tmezgunt **“Si Leḥlu”** n Muḥya.

Ma yella deg yixef wis sin newwi-d deg-s awal yef umezgun s teqbaylit laḍya amezgun n Muḥend U Yehya, imi di lbal-nney d netta i d amesnulfu amezwaru n umezgun yettwarun s teqbaylit.

Deg yixef-agi wis sin nezwar-d deg wawal yef umezgun azzayri imi ahat seg-s id-yuy aḍar umezgun n teqbaylit, nessiyzef cwiṭ awal yef umezruy d unerni n umezgun-agi azzayri, yef yimezwura i yerḥan asalu deg usnulfu n tmezgunin yettwarun s tutlayin tiyerfanin yellan deg tmurt n Lezzayer, d wakken i d-nesawweḍ yer umezgun n teqbaylit.

Ihi tamsalt tis snat i nesqerdec deg yixef-agi d amezgun s teqbaylit, nemeslay-d yef umezruy-is akked d unerni-is seg tlalit-is deg yiseggasen-nni n 1940 armi d tizi n wass-a.

³Mouloud Mammeri, *Amawal n tmaziɣt tatrart, Lexique de berbère moderne*, édition Asalu, Bgayet, 1991, réédition CNRPAH, Alger, 2008, p.16.

Di lbal-nney amezgun s teqbaylit ieddad-d yef sdis (setta) n talliyin deg umezruy:

1-Tallit tamenzut (seg 1945 ar 1954);

2-Tallit tis snat (seg 1954 ar 1963);

3-Tallit tis kraḍ (seg 1963 ar 1980);

4- Tallit tis ukkuḥ (seg 1980 ar 1988);

5- Tallit tis semmus (seg 1988 ar 2001);

6- Ma d tallit taneggarut (seg 2001 almi d tizi n wass-a 2011).

Ma yella nger tamawt yef wamek i bḍant talliyin n unerni n umezgun n teqbaylit ad d-naf belli ayagi iteddu almind n talliyin n umezruy akked tlufa tisertiyin i tedder tmurt n leqbayel seg wasmi i yefra ttrad nni wis sin n umaḍal (ttrad ageraylan wis sin-1939-1945), aya d tbut belli amezgun iteddu akked tlufa n ugdud, akked tlufa n tmeti ideg yettidir. Awal ḡgan-t-id yimusnawen “amezgun d tamrayt ideg yettwali ugdud iman-is”.

Seg umezruy n umezgun n teqbaylit neddad yer taggayin n umezgun s teqbaylit; taggayt tamenzut d amezgun ikecmen di taywalt, ama d amezgun n rradyu ama d amezgun yettwaskelsen deg ttawilat atraren n taywalt (tisfifin, iwnisen ussiden, atg.). Taggayt tis snat d amezgun n tdukliwin tidelsanin i d-yessulin geddac n tmezgunin yef yisuyas n wachal d amḍiq deg tmurt-nney (ama deg tseddawiyin, ama deg tudrin, deg yibraḥen ney deg wannaren n waddal imi ur llint ara aṭas n tzeywa n umezgun). Ma yella d taggayt tanegarut d tin n umezgun yettwarun (ama di tesyunin ama deg yeymisen ama deg yidlisen n umezgun sumata), dya yef taggayt-agi n umezgun yettwarun i nessiyzef awal aṭas deg tezrawt-nney, imi ššenf-agi yuy amur ameqqran deg umahil-nney, tin yer-s tamezgunt n “*Si Lehlu*” teffey-d d tira deg tesyunt (*Awal*) uqbel ad tettwasekles deg tesfift, uqbel ad tt-ssalin deg yisuyas n umezgun.

Di taggara n yixef-agi wis sin nemmeslay-d yef Muḥya d tmeddur-is, yef wayen i yura d wayen akk yexdem i tsekla d tutlayt n teqbaylit, laḍya deg taḡult-agi n umezgun.

Nfukk-d awal deg yixef-agi s yiwet n tfelwit i d-yemmalen ticeqqufin n umezgun i d-yerra Muḥend U Yehya seg tutlayt n tefransist yer tutlayt n teqbaylit.

Deg yixef wis kraḍ, nēdda yer tesleṭ n tmezgunt “*Si Leḥlu*” n Muḥya, imi tamezgunt-agi d tasuqilt n “*Le Médecin malgré lui*” n umaru afransis n lqern wis 17 Molière. Nwala-d acu-ten wallalen i isexdem Muḥya deg tsuqilt-ines, amek i yexdem i wakken ad d-yerr tamezgunt yettwarun di lqern wis 17 deg tmurt n Franṣa yer tutlayt taqbaylit n lqern wis 20.

Ma yella d tamsalt taneggarut i nwala deg unadi-agi nney d awal s telqay yef tmezgunt n “*Si Leḥlu*”, imi tasuqilt d taḡult iweeren aṭas, nwala-d ma yella aḍris-nni i d-yessuqel Muḥya yuklal ad as-nsemmi d asnulfu imi aḍris-nni amezwaru ideg d-yugem yezwi-t armi i as-yeyli wayen yellan d idles n tefransist, yerra deg umḍiq-is iferdisen idelsanen n teqbaylit.

Agzul n tmezgunt *Si Leḥlu* :

Tamezgunt *Si Leḥlu* yura-tt Muḥya i tikkelt tamenzut deg useggas n 1983 di tmurt n Franša anida yella yettidir, teffey-d yef sin n yeḥricen deg tesyunt (*Awal -Cahiers d'études berbères-*) i d-yetteffyen yal aseggas deg temdint n Lpari, yer tezrigin (Les éditions de la maison des sciences de l'homme)⁴.

Tamezgunt n *Si Leḥlu* tettwabḍa yef wazal n kraḍ (03) n yigan d (21) n yisuyas. Isuyas-agi msawan deg umḍan di sin-nni n yigan imezwura (Igi I deg-s semmus (05) n yisuyas, igi II kif kif, deg-s semmus (05) n yisuyas, ma yella d igi aneggaru deg-s (11) n yisuyas). Tidyanin n tmezgunt-agi ḍrant-d almend n tigawin n yim dewlen itt-išemren.

Si Leḥlu d imdewel agejdan n tmezgunt-agi, fell-as akk i zzint tigawin, imi netta d yiwen ukeswaḥ yettidiren akked temyart-is Lla Tasaedit, amahil-is d tṭjara n lmal, yettay yeznuzuy yef yiman-is. D acu kan ugur-is ameqqran dayen d tameṭṭut-is acku zzgan d amennuy gar-asen yef wulac; imerzi ur ten-ixetṭu ara i lebda!

Yiwen wass am leewayed, tekker dayen gar-asen yef wulac ; mzeggaden lehdur, yal wa deg-sen yeqqar-as « d ibawen-iw i yettewwan ! » dya Si Leḥlu ur ixeṭṭel ara yemmey yur-s, yefka-as tiyrit n lmut ! nettat xas akken tettaḡad ula si lexyal-is maca taqemmuct-is teḥma dayen kan, d anecten i as-id-yettawin lebda akked urgaz-is yal tikkelt. (Deg usayas 1).

Zi Belqasem, d lḡar n Si Leḥlu, mi d-yesla i umennuy iger-d iman-is d anefray gar urgaz d tmeṭṭut-is, d acu kan ur yuki ara almi i d-yezzi usekkaz-nni yef uerur-is, wamma d acu ara t-yawin yer wayen it-yexḍan?! (Deg usayas 2).

Dya seg yimar-nni, Si Leḥlu d temyart-is myafaren amzun akken teyli-d lemḥibba-nni n tnuḍin gar-asen, maca Lla Tasaedit ur tettut ara tiyrit i tečča, teggul ur teḥnit ala lexlaḥ ara ixelleḥ win i “as-yeččan taḥawact, win i as-yeglan ula s tezmert-is.” (Deg usayas 3).

⁴ Aḥric amezwaru yeffey-d deg wuṭṭun wis sin (02) di 1986, isehtar (145-156), ma yella d aḥric wis sin yeffey-d deg wuṭṭun wis kraḍ (03) deg useggas 1987, isehtar : (147-190).

Mi tella akkenni Lla Tasaedit tettḥebbir yef wamek ara d-terr ttaṛ yef wayen i d-as-yedran, ha-ten-a ixeddamen-nni n Jeddi Yebrahim (imdewel-nni agejdan di tmezgunt Tacbaylit), Aeli n Dulu akked Wejjir sedrebzen-d yer taddart-nni n Si Leḥlu (At Baeli), la ttnadin yef umrabeḍ ara isehlun Lwizat, yelli-s n Jeddi Yebrahim, imi teyḍel-d aṭṭan n tiggugemt yef yiman-is. (Deg usayas 4)

Dya imiren kan, Lla Tasaedit tufa-d yiwet n takti swayes ara d-terr ttaṛ yef yiman-is, imi d-templal d Aeli n Dulu akked Wejjir temla-asen abrid yer yiwen umrabeḍ ara yessehlun Lwizat seg waṭṭan-is yef yiwen n ubrid, acu kan i wakken ad d-iqqir s tirubḍa-is ilaq-as ad yeḥḥ tiyrit n uεekkaz, wagi d argaz-is (Si Leḥlu)! Tenna-asen belli d netta i d ccix ameqqran dinna, yerna yesseḥla aṭas n yimuḍan. Dya akken swaswa i teḍra, yettwwet umeybun s uεekkaz almi i d-yenna belli netta d amrabeḍ mebyir lebyi-s, imi di tazwara yegguma ad yeqbel anect-agi. (Deg usayas 5)

Mi iwwḍen yer uxxam n Jeddi Yebrahim tekker dayen gar-asen, acu kan tikelt-agi tiyita tegla s bab n uxxam, imi yeḡli fell-as Si Leḥlu s uεekkaz am wakken i ḡlin fell-as Aeli n Dulu d Wejjir, dya almi d imiren kan i yeqqed tassa-s.

Tawejjirt tameṭṭut n Wejjir, d taxeddamt ula d nettat yer Jeddi Yebrahim, nettat teffra-tt deg uqerru-is: aṭṭan n Lwizat maḥḥi d tiggugemt maca d tayri imi nettat temsebya d Meḥmud Izubac, myeḥmmalen byan ad mzawajen, acu kan Jeddi Yebrahim yezga-d mgal zzwaj-agi imi netta yebya ad yefk yelli-s i yiwen umyar yettayan apunsyu! Wamma Meḥmud Izubac-nni i tebya yelli-s ur yesei ara ula d yiwet n teryalt.

Si Leḥlu imi yeqbel ad yuḡal d « ccix n bessif », yura-as taḥerzett i Lwizat, yenna-as i Jeddi Yebrahim belli tameddit ad d-yuḡal ad as-tt-id-yawi. Deg ubrid-is, yemlal-d Meḥmud Izubac i yellan yettraḡu-t, yeḥka-as-id tamacahut-is i wakken ad t-iεiwen ad d-iḡer Lwizat. Si Leḥlu, niqal yegguma yuḡal yeεfes yef lxater-is imi it-iḡaḍ Meḥmud Izubac yeqbel ad t-iεiwen dya yerra-t d axuni-ines, yewwi-t yid-s mi yuḡal akken tameddit yer uxxam n Jeddi Yebrahim.

Lwizat, akken kan i d-twala axuni-nni n Si Leḥlu yuḡal-itt-id ššwab, truḥ-as tiggugemt, tentteq yer baba-s tenna-as ma yexḍa Meḥmud Izubac, nettat ur tzewej ara xas a lukan ad teqqim d taεezrit ! xas a lukan ad yaffeg uqerruy-is! dya yerfa fell-as aṭas Jeddi Yebrahim, sekkren-tt meqqret gar-asen. Si Leḥlu iger-d iman-is d anefray, yenna-as i uxuni-is

ad yessuffey Lwizat yer berra i wakken ad merhen cwiya yef yiman-nsen, ma d netta yelha-d d Jeddi Yebrahim.

Akken kan i iedda kra n wakud, ha-ta Wejjir yuzzel-d yer Jeddi Yebrahim, yewwi-as-d isali n trula n yelli-s Lwizat akked uxuni-nni n Si Leħlu, yerna netta (axuni-nni) d Meħmud Izubac! Dya argaz amcum yeggul ad iney Si Leħlu s tmeħelt. Imir kan ileħeq-d Aeli n Dulu akked temcumt-nni n Lla Tasaedit, ufan-d anida i tessawweđ liħala, eerden ad d-rren Jeddi Yebrahim yer ubrid, netta yegguma ad yerr taqejjirt yer deffir, yeggul ur yeħnit ar d-ijber lħerma is-yettwerzen! Cwi kan yuħal-d Meħmud Izubac akked Lwizat yer uxxam, glan-d yid-sen s yiwen n yisali yesefraħen; belli Meħmud Izubac yewret lutil (asensu) n eemmi-s di temdint n Lpari. Di taggara, iqbel Jeddi Yebrahim zzwaj n yelli-s (Lwizat) akked win i t-ħemmel (Meħmud Izubac), dya yenddeh wurar, yefra ssuq, yuħal Jeddi Yebrahim d ađeggal n Meħmud Izubac!

Ma d amrabeđ-nni n bessif (Si Leħlu) yezggel si lmut yef cceħ tikelt-agi, wissen kan abrid niħen amek ara teđru yid-s?

Tagrayt:

Di taggara n umahil-agi nney, nessaram ahat nessaweđ, a lukan s cwiħ kan, ad d-nawi awal yef umezgun n Muħya, imi yef wakken i nwala, nger iman-nney yer yiwen n lebħer laqay mliħ mliħ, acku amezgun n Muħya ur yettfakka ara wawal fell-as. D acu kan, igemmađ uyur nessaweđ di tezrawt-agi nney ad ten-id-nefk ttemseđfaren d timiwa wa deffir wa, ahat ad ilin i lmendad n yimnuda d yinagmayen ara d-yassen sya d afella ad ħzen deg uħric-agi n umezgun yettwarun s tutlayt taqbaylit.

Tamawt tamezwarut; amahil n tsuqilt i yexdem Muħya di tmezgunt *Si Leħlu* yettwabna yef kra n tħerciwin i yessemres umaru i wakken ad d-yerr akken i iwata yer teqbaylit ayen i d-yura umaru afransis Molière di tmuzgunt-is *Le médecin malgré lui*. Gar tħerciwin-agi ad d-naff taserwest, alus ney aēawed n tira n wayen yellan yakan deg tsekla tansayt ney deg tgemmi timawit ladya asexdem n tmedyazt, n yinzan d temseeraq deg uđris i d-yuħalen yer teqbaylit. D ayen i d-yerran sser d ccbaħa i uđris n Muħya.

Tamawt tis snat terza tawsit-agi n umezgun yettwarun i d-yesnulfa Muḥya, deg tezrawt-agi nney nufa-d belli tiwsatin-agi tatararin yecban ungal, tullist d umezgun, urḡin llant zik deg tsekla taqbaylit tamensayt, imi talalit-nsent d unerni-nsent cudden yer unerni n tmetti taqbaylit deg yeḥricen n uselmed (deg yiḥerbazen akked tseddawiyin), taywalt d yidles sumata!

Ma yella di tamawt taneggarut, ad d-nini belli aṣenfar uḡur yessaram Muḥya ad yawweḡ, yiwweḡ-it; imi di tēgnit n wass-a, tira n umezgun d tewsatın tiyaḡ n tsekla taqbaylit ur ttwagdelent ara di tmurt-nney; mačči am yiseggasen-nni ideḡ taqbaylit tuyal d ccwal, d agdal i yal aṣenfar n tmussni ara inadin ad d-yernu afud d tissas i teqbaylit.

D acu kan, di tizi n wass-a ilaq ad nessiked yer zdat, imi tazuri-agi n umezgun, xas ma yella mačči d ayen isehlen, tuklal ad tettwasyer akken i iwata deg yiḥerbazen d tseddawiyin n tmurt n leqbayel i wakken ad tessaweḡ yer wayen itterggun d wayen ittraḡun imyura d yinaḡuren yecban Muḥya.

Ad d-nesegri tazrawt-agi nney s yiwen wawal i d-yura Yidir Ḥmed Uzayed deg tesyunt (*Tayect n Yimaziyen-The Amazigh Voice*) i d-yetteffyen deg tmurt n Marikan yef Muḥya akked d umezgun-is: « *Muḥend U Yehya yufa abrid i umezgun akken ad yekkes anezgum yef teqbaylit. Amezgun agi d amezgun kan, anida tufiḡ yella, netta ifren-it akken ad yessuffey taqbaylit s annar agraylan. Furwat ad tenwum Muḥend ireggem am wakken ireggem deg tmezgunin-is, d kunwi i ireggmen, d tutlayt nwen i ireggmen! Furwat ad tyillem Muḥend d werwer, yettsekki yef medden akken yettsekki deg tmezgunin-is, d kunwi i yettsekkin, tettsekkim deg yiman-nwen. Muḥend yudef deg takurt-nni nwen, tin akken i tsekkrem am uzal, am yiḡ, iga-tt d amezgun. D amezgun i yinezgumen nwen! Ma tettkekxixem netta yettkekxix deg umezgun-is...D acu kan netta tisegra n wul-is ur ttekxixent ara, netta yesker ddaw tkaskiḡ-is, yesker deg tsusmi-s. Tasusmi-nni i t-yebnan, acku ahat ur t-tefshim ara! Taqbaylit tuyal deg umezgun-agi am ulyem, tettadṣa yef wiyaḡ, i nettat? ...niy ḡsan medden fell-as! Ihi akken ad tili lbenna-agi n umezgun fehmet ayen yellan deg-s! Mulac ad tesberburem kan am uberbur-nni yesberburen deg ugeffur: mi yensa ugeffur, yessusem uberbur-nni; ney dayen am uberbur-nni n taxsayt, yennerna, yerra tili, mi werrayet taxsayt, tekksem-tt-id teččam iqelumen d taqfalt, d acu is-d-yeqqimen?*

Ruḥ tura keččini, ziyen d winna i d Muḥend U Yehya...d bu tkaskiṭ-nni yuyalen kra kann deg yidis, d bu tmuyli-nni yettwalin akkin akkin...d winna akken yettun tusnakt yef teqbaylit. Qqaren-ak llan widen yettwalin, widen i d-yeqqaren ayen ara yeḍrun, Muḥend U Yehya, netta yeyra-tt-id deg tutlayt, deg tsekla n teqbaylit!»⁵

⁵ Ḥmed Uzayed Yidir, «Winna», in *The Amazigh Voice - Tayect Tamaziyt-, Tasyunt n Tiddukla Tadelsant Tamaziyt deg Marikan*, Uṭṭun 14, Marikan, 2005, Asebter 05.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie :

Corpus :

1- MOHYA Abdellah (dit Muhend U Yehya), « *Si Lehlu* » in revue *Awal*, N° 2 (première partie), Paris, 1986, pp. 145-156

2- MOHYA Abdellah (dit Muhend U Yehya), « *Si Lehlu* » in revue *Awal*, N° 3 (deuxième partie), Paris, 1987, pp. 147-190

3-MOLIERE ; *Les fourberies de Scapin, L'Amour médecin, Le médecin malgré lui, Monsieur de Pourceaugnac*, édition Gallimard, Paris, 1978, pp. 81-137

Ouvrages théoriques :

4-BARTHES Roland, *Essais critiques*, édition Seuil, Paris, 1981

5-BORDAS Eric, BAREL-MOISON Clair, BONNET Gilles, DERUELLE Aude, MARCANDIER-COLARD Christiane, *L'analyse littéraire, Notions et Repères*, édition Nathan, Paris, 2002

6-BRECHT Bertolt, *Petit Organon pour le théâtre*, édition L'Arche, Paris, 1972

7-COMPAGNON Antoine , *La Seconde main (Ou le travail de la citation)*, édition Seuil, Paris, 1979

8-COUPRIE Alain, *Molière*, édition Armant Colin, Paris, 1992

9-DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre*, édition PUF, Paris, 1965

10-GENETTE Gérard, *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, édition Seuil, Paris, 1982

11-GIGNOUX Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, éditions ellipses, Paris, 2005

- 12-GIGNOUX Anne Claire, *La réécriture : formes, enjeux et valeurs*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne Coll. " Études linguistiques ", Paris, 2004
- 13-HUBERT Marie-Claude, *Le Théâtre*, édition Armand Colin, Coll. Cursus, Paris, 1998
- 14-KRISTEVA Julia, *Séméiotikè*, édition Seuil, Paris, 1969
- 15-LADMIRAL Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, éditions Gallimard, Paris, 1994
- 16-PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'Intertextualité*, édition DUNOD, Paris, 1996
- 17-PRUNER Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, édition Armand Colin, Paris, 2009
- 18-RIFATERRE Michael, *Essais de stylistique structurale*, édition Flammarion, Paris, 1971
- 19-RIFATERRE Michael, *La Production du texte*, édition Seuil, Paris, 1979
- 20-UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I, II, III*, édition Belin, Paris, 1996
- 21-UMBERTO Eco, *Lector in fabula*, édition Grasset, Paris, 1985
- 22- Ouvrage collectif S/D de Daniel Couty et Alain Rey, *LE Théâtre*, édition Bordas, Paris, 1984
- 23- REDOUANE Joelle, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, OPU, Alger, 1996
- 24-VINAY J.P., DARBELNET J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, éd Didier, Paris, 1977

Ouvrages pratiques :

- 25-ARLETTE Roth, *Le Théâtre algérien*, édition Maspero, Paris, 1967
- 26- AZEM Slimane, *Izlan* (textes préfacés par Muhend U Yehya), Imedyazen, Paris, 1984
- 27-AZIZA Mohamed, *Le Théâtre et l'Islam*, édition SNED, Alger, 1970

28-BACHETARZI Mahieddine, *Mémoires, 1919-1939, suivi de : Études sur le théâtre dans les pays islamiques*, Préface de S. Bencheneb, édition S.N.E.D, Alger, 1968

29- BEN ACHOUR Bouziane, *Le théâtre en mouvement Octobre 1988 à ce jour*, édition Dar El Gharb, Oran, 2002

30-CHAKER Salem, *Imazighen Ass-a*, édition Bouchène, Alger, 1990

31-CHENIKI Ahmed, *Le Théâtre En Algérie, Histoire et enjeux*, Edisud, Aix-en-Provence, 2002

32-DALLET J. M. / DEGEZELLE J. L., *Les cahiers de Belaid ou la Kabylie d'antan*, Fichier de Documentation Berbère (FDB), Fort Nationale, 1963.

33-GALAND-PERNET Paulette, *Littératures berbères Des voix Des lettres*, édition Presses Universitaires de France, Paris, 1998.

34-OUERDANE Amar, *La question berbère dans le mouvement national algérien (1926-1980)*, édition Du Septentrion, Québec, 1991 ; chapitre I: *La crise anti-berbériste de 1949*, pp. 47-82

35-ZENIA Salem, *Yella zik-nni*, édition L'Odyssée, Tizi Ouzou, 2008, pp. 69-71

Dictionnaires :

36-CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, édition Bordas, Paris, 1991

36-DUBOIS J., *Dictionnaire de la linguistique et des sciences du langage*, éd Larousse, Paris, 1994

37- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, édition Dunod, Paris, 1996

38-MAMMERI Mouloud, *Amawal n Tmaziyt Tatrart, Lexique de berbère moderne*, édition Asalu, Bgayet, 1991, réédition CNRPAH, Alger, 2008

39-VIALA Alain, ARON Paul, *Les 100 mots du littéraire*, collection Que sais-je ?, édition P.U.F, Paris, 2008

40-VIALA Alain, ARON Paul, DENIS Saint-Jacques, *Dictionnaire du littéraire* " (ouvrage collectif), édition Presses Universitaires de France, Paris, 2002

41-Dictionnaire *Le petit Robert*, édition: Les Dictionnaires Le ROBERT, Paris, 1990

42-Dictionnaire *Larousse de la langue française*, édition : LAROUSSE, Paris, 2008

Articles de revues, presse et internet:

43-AIT-IGHIL Mohand, MEZDAD Amar, « Gef umezgun n Muhya », in *cyber revue de littérature berbère ayamun*, Numéro 18, Janvier 2005, www.ayamun.com

44-ALLALOU, « L'aurore du théâtre algérien », *Cahiers du CDSH*, N° 9, Oran, 1982, pp. 58-677

45-ANGENOT Mark, « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », in *Revue des Sciences Humaines*, 1983, pp.128-142

46-BEKTACHE Mourad: « Scène en malaise » in *Revue Passerelles* N° 12, Octobre 2006

47-BOUAMARA Kamal, « Les formes littéraires brèves : prière, déprécation et imprécation en kabyle », in *"Parcours berbères". Mélanges offerts à Paulette Galand-Pernet et à Lionel Galand pour leur 90^e anniversaire*, Berber Studies, volume 33 édité par Amina Mettouchi, Rüdiger Köppe Verlag-Köln, Copenhague, Allemagne, septembre 2011.

48-CHAKER Salem et DOUMANE Said: « la Kabylie et la question Berbère : tensions cycliques et inachèvement », in *Les Cahiers de l'Orient* n° 84, Paris, décembre 2006

49-CHAKER Salem, « Littérature berbère, la naissance d'une littérature écrite », in <http://www.tamazgha.fr/La-naissance-d-une-litterature-ecrite,1086.html>, Paris, publié le lundi, 13 décembre 2004, site consulté le 20-04-2010

50-CHEMAKH Said : « L'œuvre de Mohia. De la traduction à l'adaptation/création » in *Revue Tifin Notre découverte*, N° 02, édition Ibis Press, Paris, 2006, pp. 50-61

- 51-CHEMAKH Said, « *La traduction vers le berbère de Kabylie : état des lieux et critiques* », in revue Racine Izuran, (N° 22, du 06 au 19 mai 2007 et N°23, du 20 mai au 03 juin 2007), Tizi Ouzou, 2007, pp.12-13
- 52-GALAND-PERNET Paulette, « Mohia 1970. Quelques notes », In *Etudes Et Documents Berbères*, N°24, édition Boite à documents, Paris, 2006, pp.15-39
- 53-KHELLIL Said et CHEMAKH Said, « Développement de Tamaziɣt à travers le Mouvement Associatif - III : Troupes théâtrales amaziy », in *Revue Tafsut*, N° 13, Tizi Ouzou, Juin 1989, pp. 81-89
- 54- LOUNACI Mohand, « Mohia, Voix, Mots et Révolutions » in *Revue Tifin Notre découverte*, N° 02, édition Ibis Press, Paris, 2006, p. 89
- 55-MEZDAD Amar, *Mohia* : « L'œuvre qui a mangé l'auteur », in *le quotidien El-Watan*, du 23 février 2005, p.17
- 56-MEZDAD Amar, « Traduction en Tamazight », in *cyber revue ayamun*, N° 11, 2002/b, Bgayet, en ligne : www.ayamun.com/cyber-revue-ayamun/index/html
- 57-MOHYA Abdellah (dit Muhend U Yehya), Entretien, in *Revue Tafsut*, n°5 (série normale)/avril 1985, Tizi-Ouzou, Réédité par la revue *Timmuzya*, n° 10, HCA, Alger, octobre 2004, pp.3-13
- 58-SADI Hocine: « Muhend U Yehya dramaturge de langue kabyle. Itinéraire d'un créateur en milieu militant » in *Etudes et Document Berbères*, N° 24, 2006, pp. 43-62.
- 59-SALHI Mohand Akli, « Les voies de modernisation de la prose littéraire kabyle », in *Actes du colloque international-Tamazight face aux défis de la modernité-*, Boumerdes, Juillet 2000, pp. 244-251
- 60-SIAD Lakhdar, « Le théâtre d'expression kabyle est à inventer », in *le quotidien d'information La Tribune* (du mercredi 20 octobre 2004). En ligne : <http://www.algerie-dz.com/article1195.html>
- 61-SOLLERS Philipe, « Écriture et révolution », in *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Le Seuil, Paris, 1968 ; réédition. Coll. « Points », p. 75
- 62-ḤMED UZAYED Yidir, « Winna », in *The Amazigh Voice - Tayect Tamaziɣt-, Tasyunt n Tiddukla Tadelsant Tamaziɣt deg Marikan*, Uṭṭun 14, Marikan, 2005, in www.tamazgha.org

Mémoire et thèses :

63-ACHAB Remdhan, *La néologie lexicale berbère : approche critique et proposition*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Salem Chaker, Paris, 1995

64- AMEZIANE Amar, *Les formes traditionnelles dans le roman kabyle. Du genre au procédé*, mémoire de D.E.A, I.N.A.L.C.O, Paris, 2002, p. 49

65-BELHAMDI Souhila et BOUINDOUR Cherif, *Théâtre kabyle : historique, catégorie et morphologie*, mémoire de licence, présenté par sous la direction de M. SALHI Mohand Akli, DLCA, Tizi Ouzou, 2003

66-BENKHELLAF Abdelmalek, *Les fonctions narratives dans le théâtre d'Abdelkader Alloula, Allagoual (les dires) et Lejouad (les généreux)*, Thèse de Magistère, Université Annaba, 2006

67-CHENIKI Ahmed, *Théâtre algérien, Itinéraires et tendances*, Thèse de doctorat nouveau régime, Sous la direction de Robert Jouanny, Université Paris 4,1993. (Version numérique)

Sitographie/ Webliographie :

68-<http://www.ayamun.com/cyber-revue-ayamun/index/html>

69-www.toutmolière.net/œuvres/index/html

70-<http://www.tamazgha.fr/La-naissance-d-une-littérature-écrite>, 1086.html, Paris, publié le lundi, 13 décembre 2004, site consulté le 20-04-2010

Tableaux comparatifs :

Tableau N°01 : Presentation des paratextes:

Texte source : « <i>Le Médecin malgré lui</i> »	Texte cible : « <i>Si Lehlu</i> »	Type d'intervention
- Titre : « <i>Le médecin malgré lui</i> » - Genre théâtral : Comédie - Nombre d'actes : Trois (03) - Nombre de scènes : *Acte1 : cinq (05) *Acte2 : cinq (05) *Acte3 : onze (11) - Nombre de personnages : Onze (11)	- Titre : « <i>Si Lehlu</i> » - Genre théâtral : Comédie - Nombre d'actes : Trois(03) - Nombre de scènes : *Acte1 : cinq (05) *Acte2 : cinq (05) *Acte3 : onze (11) - Nombre de personnages : Douze (12)	Adaptation Respect du genre, du nombre d'actes et de scènes. Augmentation/ Amplification (+ 1 personnage)

Tableau N° 2 : Les prises de paroles des personnages :

Texte source « <i>Le Médecin malgré lui</i> »	Texte cible « <i>Si Leḥlu</i> »	Type d'intervention
*Acte1 / Scène 1 : 1/Sganarelle SGANARELLE : « Non je te dis que je n'en veux rien faire; et que c'est à moi de parler et d'être le maître. » SGANARELLE : « Ô la grande fatigue que d'avoir une femme: et qu'Aristote a bien raison, quand il dit qu'une femme est pire qu'un démon! » SGANARELLE : « Oui, habile homme, trouve-moi un faiseur de fagots, qui sache, comme moi, raisonner des choses, qui ait servi six ans, un fameux médecin, et qui ait su dans son jeune âge, son rudiment par cœur. »	*Acte1 / Scène 1 : 1/Si Leḥlu Si Leḥlu : « Nniy-am ihuh ! Bla Rebbi ar ryeditu ipi d nekkini i gelsan aserwal dagi mačči d kemmini ! » Si Leḥlu : « Axxam ara tkecmemt !... (<i>ihuzz aqerru-yis, iwet anyir-is, ina yas</i>) : « Akken s inna ccix Aeli Buzid... kecmement leḡnun !. » Si Leḥlu : « Aneam,ih ! Ssawḍey yerna d tidet. A ddada-m ttcawarent medden, ih.A ddada-m, a eamayen i iwet ar Ccix Aeli Buzid, a tifelfelt ! ih... A settin ḥizeb-nni, atnan dagi !. » (<i>sitadir deg uqqar-yis</i>). « A tṭyileḍ ass-agi tura imi yi tettwaliḍ xeddmey s tfucal iyallen-iw, dya dayen. A Si Reḥru i yi qqaren nekkini. »	Procédé d'ironie + parodie Adaptation + amplification Adaptation + écart + ajout (didascalie)

2/MARTINE MARTINE : « Que j'endure éternellement, tes insolences, et tes débauches? » MARTINE : « Et que je ne sache pas trouver le moyen de te ranger à ton devoir? » MARTINE : « Je me moque de tes menaces. » MARTINE : « Je te montrerai bien que je ne te crains nullement » MARTINE : « Crois-tu que je m'épouvante de tes paroles? » MARTINE : « Ivrogne que tu es. » MARTINE : « Infâme » MARTINE : « Traître, insolent, trompeur, lâche, coquin, pendard, gueux, bélître, fripon, maraud, voleur...! » MARTINE: « Ah, ah, ah, ah. »	2/Lla Tasaedit Lla Tasaedit : « Ya waelik, ay aberbac, aberbac yeeya . » Lla Tasaedit : « Telzem-iyi tkuffart ar d ak-tebeey... Almma tkerzed s lxiḍ. » Lla Tasaedit : « Timeqbart-nni teččured akken, γas kemmel- as» Lla Tasaedit : « A εecra deg wallen-ik. Ad ntun, ad rzen !. » Lla Tasaedit (tcuf lhenk-is... twet lhenk-is s uḍaḍ-is) : « peprzez !...» Lla Tasaedit : « Ay askran ! » Lla Tasaedit : « A cmata. » Lla Tasaedit (iḥemmel-d wasif-is, tekkas amendil ; imeṭṭawen axlul... tenna- yas) : « Axater d tarkast ay deg-k; d yir terras, ih !. D Axeddaε, d akeddab, d ameεwaju. A lear..., wellah ma teswiḍ akka... tik !...» (sitadir iccer-nni s terḍiqen s tuγmas). Lla Tasaedit (tettæyyid) : « Ay !...Uuy ! Ay ! Ay!... Abbuh !...»	Adaptation + écart Adaptation + écart Adaptation + écart Adaptation+ augmentation Adaptation + écart Ajout (une didascalie) + condensation Traduction Adaptation + amplification + ajout (deux didascalies)
---	---	---

*Acte1/ Scène 2 : 3/M. ROBERT M. ROBERT : « Holà, holà, holà, fi, qu'est-ce ci? Quelle infamie, peste soit le coquin, de battre ainsi sa femme. M. ROBERT : « Ah! j'y consens de tout mon cœur. » M. ROBERT : « J'ai tort. »	*Acte 1/ Scène 2 : 3/Zi Belqasem Zi Belqasem : « Ah ! Ah ! Ah !... Ilha leeqel. Ad ixzu Rebbi cciṭan !. Aḥeq jeddi-k ma tɛawdeḍ-as !. » Zi Belqasem : « Yyaah !... Ad ken-iɛin Rebbi ihi. » Zi Belqasem : « Ḍelmey... Ad kem-ihdu Rebbi, qil-iyi !. »	Adaptation Ecart + adaptation
4/LUCAS LUCAS : « Parguene, j'avons pris là, tous deux, une gueble de commission: et je ne sais pas moi, ce que je pensons attraper. LUCAS : « Mais quelle fantaisie s'est-il boutée là dans la tête, puisque les médecins y avont tous perdu leur latin? » LUCAS : <i>En disant ceci, il frappe sur la poitrine à Géronte</i>⁶⁰. « Morgué, tais- toi, T'es cune impartinante⁶¹. Monsieur n'a que faire de tes	4/Wejjir Wejjir : « A Eli n Dulu, wa d lmuḥal !. I... tura keččini, illa wi tessneḍ dagi deg At Baɛli-yagi ney ulac, imi k-id-ceyyeen, d keččini ?. Ur zriy ara nekkini, anda ara t-naf umrabeḍ-agi- inek...» Wejjir : « Amek d tidet dya ?...» Wejjir : « I... Dya ih susem kemmini !... Acu tesqaqayed dagi. Ih... Illa wi m-yenna, aḥa l ssaɛa kemmini ?. » Iruḥ ar Jeddi Ybrahim ikkat-as deg yedmaren, ipi ittkemmil akken-nni... iqqar-as i temyart-nni-ines :	Augmentation + adaptation + écart Réduction + effacement + adaptation Adaptation + écart + amplification

discours, et il sait ce qu'il a à faire. Mêle-toi de donner à têter à ton enfant, sans tant faire la raisonneuse. Monsieur est le père de sa fille; et il est bon et sage, pour voir ce qu'il faut. » (*acte 2, scène1)	« Jeddi Ybrahim, ur iḥwaḡ ara tata baṭaṭa-inem !. Issen acu ixeddem. Ruḥ ad tekseḍ tiyetṭen-im !, Ur aḡ-ttuḡal ara dagi d tayaziṭ, a tesqaqayed dagi fell-anay !. D netta id baba-s n teqcict. Ifhem... yessen.... D netta i geḡran acu i s ilaqen i yelli-s !. » (*acte 2, scène1)	Ecart + adaptation + augmentation Adaptation + amplification + ajout (une didascalie)
*Acte 1/ Scène 4 : 5/VALÈRE VALÈRE : « Que veux-tu mon pauvre nourricier? il faut bien obéir à notre maître: et puis, nous avons intérêt, l'un et l'autre, à la santé de sa fille, notre maîtresse, et, sans doute, son mariage différé par sa maladie, nous vaudrait quelque récompense. Horace qui est libéral, a bonne part aux prétentions qu'on peut avoir sur sa personne: et quoiqu'elle ait fait voir de	*Acte 1/ Scène 4 : 5/Ḥli n Dulu Ḥli n Dulu : « Jeddi Ybrahim inna-yak. Ad truḥem yer At Baḥli ad iyi-d-tawim amrabeḍ. Aql-aḡ nruḥ-d yer At Baḥli. I... Tuḍen yelli-s. Ilaq ad as-nawi amrabeḍ ad as-yaru. Ipi, a ḥemmar-ik, ma yefka-d Rebbi tawwurt... Aa... nekkini d aya i saramey... Sarammey ad as-d-yefk Rebbi ccfa i teqcict ad teḥlu... Kumsa apri asmi ara teddu d tislit, ad nerwu seksu...» Ḥli n Dulu : « I... Tura ad d-yefk Rebbi ayen deg illa leslaḥ. Sebea tewwura i yellan deg wass, ur llint ara akken-nni deg useggas. » Ḥli n Dulu : « A yexti yal yiwen d aḡbel i t-yerḥan. Ula d nekni tufiḍ-aḡ-d nettnadi, tfin ulac. » Ḥli n Dulu : « Ihi ma teawneḍ-aḡ, wellah ar ḡas. Axaṭer aql-aḡ	Adaptation + amplification Adaptation + augmentation Ecart + adaptation Adaptation + amplification

l'amitié pour un certain Léandre, tu sais bien que son père n'a jamais voulu consentir à le recevoir pour son gendre. » VALÈRE : « On trouve quelquefois, à force de chercher, ce qu'on ne trouve pas d'abord: et souvent, en de simples lieux... » VALÈRE : « Chacun a ses soins dans le monde: et nous cherchons aussi, ce que nous voudrions bien trouver » VALÈRE : « Cela se pourrait faire, et nous tâchons de rencontrer quelque habile homme, quelque médecin particulier, qui pût donner quelque soulagement à la fille de notre maître (...).	netthummu kan. A yexti tura nekni, nettnadi amrabeḍ win yessnen akka ciṭuḥ i tira-agi, ma yella win tessneḍ. Axaṭer d yelli-s n Jeddi Yebra i yuḍnen...Teggugem, ur kem-eniḡ...» + Ēli n Dulu : « Yerna kan akka yiwen n wass. newwi-tt yer Sbiṭar, ulac. Ii... tura teggra-d tagi n umrabeḍ ahat... Ii... Nenna-yas ad as- nawi amrabeḍ ahat... ii... Nenna-yas ammer ahat ad d-yefk Rebbi talwit. Ēli n Dulu : « Mmi-s n Si Muḥend Saʿid at Umeḡyan, ih... Atan ihi, ma yehda-kem Rebbi, mlay anda ara t-naf. » Ēli n Dulu : « D leḡcawec-nni-n sen, tusa... s wayes ttbxxiren i d-tettyemmid. »	Adaptation + traduction + augmentation Adaptation + amplification + écart
*Acte2 / Scène 1 : 6/GÉRONTE GÉRONTE : « Je meurs d'envie de le voir, faites-le-moi vite venir. »	*Acte2 / Scène 1 : 6/Jeddi Ybrahim Jeddi Ybrahim : « Ḥareḡ byiḡ ad t-ḡreḡ. Ii... sekcent-tt-id tura !...» Jeddi Ybrahim : « Ihi tura	Adaptation + traduction

GÉRONTE : « Ouais, nourrice, ma mie, vous vous mêlez de bien des choses. » GÉRONTE : « Est-elle en état, maintenant, qu'on s'en voulût charger, avec l'infirmité qu'elle a? Et lorsque j'ai été dans le dessein de la marier, ne s'est-elle pas opposée à mes volontés? » GÉRONTE : « Ce Léandre n'est pas ce qu'il lui faut: il n'a pas du bien comme l'autre » GÉRONTE : « Tous ces biens à venir, me semblent autant de chansons. Il n'est rien tel que ce qu'on tient: et l'on court grand risque de s'abuser, lorsque l'on compte sur le bien qu'un autre vous garde (...) »	ḍebber fell-i kemmini !...Tawejjirt, ad tḍebber fell-i . Jeddi Ybrahim : « Amek ?... kemmini.... ad tt-fkey akkagi d tagugemt ? ipi, bedrey-as-id jwaḡ asmi akken-nni... D nettat i yugin . » Jeddi Ybrahim : « D lɛali Mḥend ḡas aḡ-it !... Argaz ittjemmiz i frank, ee... nekkini, as-fkey yelli... Tebbw... Iba nekkini, byiy win isɛan yemma-tsen !. » Jeddi Ybrahim : « Ihi mazal-as ad ixdem aṡas, aṡas iseggasen akka ar zdat. Bac akken ad-d ilḥaq ḡur-i nekkini. Iiii !... Dḡa s tidet-im !... Wagi melmi kan i yebda ixeddem, wayeḍ yewwi-d apansyu. Anwa ay axir ?, Axir win i d-yewwin apansyu. lukan i sɛiy apansyu nekkini tilaq ur iyi-d-tettafeḍ ara dagi !...» Jeddi Ybrahim : « I tura ad tberkaḍ !... Acu tesqaqayeḍ dagi fell-i !... Uuu !... Alih Ruḥ akin ! Tigi mačči ttiyeṡṡen-im !...» !... Uuuu !... Arju tura, ah !... Arju, ah !... » Jeddi Ybrahim : « Σeddi ḡur-s ihi ! Acu tettrajuḍ ? neḡ d nekkini i tesneḍ ?, ! »	Ecart + adaptation Adaptation + écart Amplification + adaptation Adaptation (culturelle) + écart Traduction + adaptation (culturelle et esthétique) Traduction + adaptation
---	---	---

7/JACQUELINE JACQUELINE : « Par ma fi, Monsieur, ceci-ci fera justement ce qu'ant fait les autres. Je pense que ce sera queussi queumi (Queussi queumi: tout à fait de même) ; et la meilleure médeçaine, que l'an pourrait bailler à votre fille, ce serait, selon moi, un biau et bon mari, pour qui elle eût de l'amiquié » JACQUELINE : « Je vous dis et vous douze (<i>Je vous dis et vous douze: jeu de mots campagnard destiné à renforcer l'affirmation avancée</i>), que tous ces médecins n'y feront rian que de l'iau claire (<i>N'y feront rian que de l'iau claire: n'arriveront à rien</i>), que votre fille a besoin d'autre chose, que de ribarbe et de sené, et qu'un mari est un emplâtre (<i>Furetière</i>) qui guarit tous les maux des filles. » JACQUELINE : « Je le crois bian, vous li	7/Tawejjirt Tawejjirt : « Aha a tiyita !... A Jeddi Yebra !... Nekkini la k-qqarey yelli-ik ula i yas-d-xedmen ṭtelba, ula i yas-d-ixdem wemrabeḍ. Lukan d ay tesmeḥsiseḍ kra. Mliḡ-ak acu i d ddwa-ines. » Tawejjirt : « Ay ass mi akken ččiy yemma !... A wellah a lukan as-d-tawiḍ εacra meyya yemrabḍen !... Ma teḡla-tt, ihi. Ssney yelli-k. Mačči s leḡruz, mačči ... Efḡ-itt ad teddu yef yiman-is !... Taqcict, Rebḡi-tt i tlid. » Tawejjirt : « Ii... byansur. Axaṭer keččini tebyiḍ ad tt-tefkeḍ i win ur tebyi ara. Ini-as-d tran Meḡmud Izubac, ad twaliḍ acu ara k-d-tini... Aa... Yerna Meḡmud Izubac meskin netta, εuhdey-k s Rebḡi, ar d a tt-iqbel, ad ig Rebḡi ḡas tili ttaderyalt. D kečči-nni kan i wuyer teqqim. » Tawejjirt : « Ibada ixeddem... D anaεmar... kullec... D keččini kan i wumi ur yehwi ara. » + Tawejjirt : « Qrib aseggwas ayagi deg wass mi yebda ixeddem. » + Tawejjirt : « Asmi i tella nneyya... akked leqnica...	Adaptation + écart Adaptation (culturelle et esthétique) + amplification + écart Ecart + augmentation + adaptation Adaptation + amplification + écart Adaptation + amplification (au niveau stylistique) + augmentation (pour ce qui est des dialogues).
--	--	---

vouilliez bailler cun homme qu'alle n'aime point. Que ne prenais- vous ce Monsieur Liandre, qui li touchait au coeur? Alle aurait été fort obéissante: et je m'en vas gager qu'il la prendrait, li, comme alle est, si vous la li vouillais donner. » JACQUELINE : « Il a un oncle qui est si riche, dont il est hériqué. » JACQUELINE : « Enfin, j'ai, toujours, oui dire, qu'en mariage, comme ailleurs, contentement passe richesse. Les pères et les mères ant cette maudite couteume, de demander toujours, «Qu'a-t-il?» et: «Qu'a-t-elle?» et le compère Biarre , a marié sa fille Simonette, au gros Thomas, pour un quarqué de vaigne qu'il avait davantage que le jeune Robin, où alle avait bouté son amiqué: et velà que la pauvre creiature en est devenue jaune comme un coing (...)	wellah ar tif lehna tawant i yas- neqqar. Lmumen irbeḥ wul-is... Ma d tura, seg-mi d-innulfa upansyu... akked wayen i t- itabaen... Deg-mi aqlay tura necba ilfan n lyaba. Ayen nesēa, amzun ulac !... A yenna-yas : Yir zzwaj a tihdayin... Tif-it teḥdert ucerrid. » Tawejjirt : « A yiwet Rebbi... Ah !... Inni-d mačči akka. Ii... tura mi d ikker weqcic ibya ad yerr axxam, imawlan n teqcict as-qqaren d acu yesēa ?, Zuhra- nni n tqicbut... yak fkan-tt i Bulabac... Axaṭer yesēa Apansyu-yagi d-teqared... Mugrey-tt-id umayen-a... Tuya ttawrayt, ttawrrayt amzun d taktunya. Seg wasmi tezwēg, ur tewwi iri. keččini tura... D wigad-agi i tetteanaded ?!...» + (...) Tawejjirt: « A mmi asmi ara nemmet, am win yesēan, am win ur nesei... wellah ar siwa lekwfen-nni ara iyi-in-iḍfren. Nekkini, yelli, εahdey s Rebbi, εahdey s Rebbi, ar win ur as- naεgib ara ma yebbwi-tt... ar yas, a lukan ad ikseb tiyezza n camlal !. »	Adaptation (linguistique, culturelle et esthétique) + amplification + Ecart + ajout (un dialogue).
--	--	---

*Acte 3/ Scène 6 8/LUCINDE LUCINDE : « Non, je ne suis point du tout capable de changer de sentiment. » LUCINDE : « Oui, mon père, j'ai recouvré la parole: mais je l'ai recouvrée pour vous dire, que je n'aurai jamais d'autre époux que Léandre, et que c'est inutilement que vous voulez me donner Horace. » LUCINDE : « Rien n'est capable d'ébranler la résolution que j'ai prise. » LUCINDE : « Vous m'opposerez en vain de belles raisons. » LUCINDE : « Tous vos discours ne serviront de rien. »	*Acte 3/ Scène 6 8/Lwizat <i>Lwizat-nni, tinna iggugmen akken-nni, tenṭeq-d ar Meḥmud Izubac. Tenna-yas :</i> « Nniy-ak nekkini... Nekkini jami ad bedley. » Lwizat : « Ih... ih neṭqey-d. Lamaena, a baba, neṭqey-d bac akken ad ak-d-iniy bellik ma yexḍa Meḥmud Izubac, nekkini wellah ma jewḡey-tt !, Wala !, ipi ihwa-yak kan tettruḍ aqerru-yik... Bu pusyu-nni- inek... Fkiy-t i sidi εabdennaser at. Sidil !. »	Ajout (une didascalie) + traduction- adaptation. Adaptation (linguistique, culturelle et esthétique) + écart
--	--	--

*Acte 2/ Scène 5 9/LÉANDRE LÉANDRE : « Monsieur, il y a longtemps que je vous attends: et je viens implorer votre assistance. » LÉANDRE : « Je ne suis point malade, Monsieur; et ce n'est pas pour cela, que je viens à vous. » LÉANDRE : « Non, pour vous dire la chose en deux mots, je m'appelle Léandre, qui suis amoureux de Lucinde, que vous venez de visiter: et comme, par la mauvaise humeur, de son père, toute sorte d'accès m'est fermé auprès d'elle, je me hasarde à vous prier de vouloir servir mon amour: et de me donner lieu d'exécuter un stratagème que j'ai trouvé, pour lui pouvoir dire deux mots, d'où dépendent, absolument, mon bonheur et ma vie »	*Acte 2/ Scène 5 9/Meḥmud Izubac Meḥmud Izubac : « Anɛam a ccix, wellah seg ssebaḥ i la k-ttrajuy. Tura, Anɛam a Ccix, ay agwad Rebbi deg laɛnaya-k...» Meḥmud Izubac : « Anɛam a Ccix... Awwah, nekkini, ur iyi-yuy wara nekkini. » Meḥmud Izubac : « Anɛam a Ccix, a wlidi tura... A nhedder, ad nettemsefham. Wala, tura... Nekkini qqaren-iyi Meḥmud Izubac. Usiɣ-d ar Lwizet-agi i d-tezriḍ akka tura, dumandiɣ-tt. Ipi baba-s yugi-yi. » Meḥmud Izubac : « Ih... Tura ma byiɣ ad tt-ɣrey, ur iyi-ittanef ara baba-s. » Meḥmud izubac : « I... Tura nniɣ-as... ma yehda-k Rebbi... Amar ahat ad iyi-tɛawneḍ... Deg laɛnaya-k, a Ccix... Ḥala keččini i gzemren ad iyi-tesɛeddiḍ ar ɣur-s. Ifuk ad iyi-tesɛeddiḍ ad tt-id-ɣrey... Ney mulac... U... U... Ur ɣriɣ ara anda d-griɣ. » Meḥmud Izubac : « Arju, ur ttɛeggiḍ ara, ah!...» Meḥmud Izubac : « Anɛam a ccix... Ad ak-ihdu Rebbi... s... s...	Adaptation + traduction. Traduction Traduction + adaptation+ condensation. Deux interventions en plus (dialogues explicatifs)
--	---	---

/ / / LÉANDRE : « Monsieur, ne faites point de bruit. » LÉANDRE : « Eh! Monsieur doucement. » LÉANDRE : « De grâce. » LÉANDRE : « <i>tirant une bourse qu'il lui donne</i> : Monsieur » LÉANDRE : « Je vous demande pardon, Monsieur, de la liberté que... »	s laeqel...» Meħmud Izubac : « A... A... Agwad Rebbi, ah!...» Meħmud Izubac iɣawel ikems-as ciɥuħ lmelħ ufus, ifka-yas-t s afus-is... Ciɥuħ lmelħ ufus. Inna-yas : « A... Ax, Aneam a ccix...» Meħmud Izubac : « Wellah, a sidi, ar nneħcamey... Uuuh... » Meħmud Izubac : « A wlidi, aneam a Ccix, ihi i yellan... Taqcict-agi, aṭan-is d lekdeb, ur tuḍin ara. D nettat kan i yerran iman-is tuḍen. Alur tura wwin-tt ar sbiṭar, wwin-tt ar ṭbib... Kulwa acu i sen-d-inna... Wa d aḍar-is, wa d aqerruy-is...»	Deux interventions en plus (dialogues explicatifs) Traduction Traduction adaptation + Adaptation Adaptation + écart + amplification
---	--	--

*Acte 3 / Scène 2 10/THIBAUT 11/PERRIN / / THIBAUT : « Monsieur je venons vous charcher, mon fils Perrin et moi. » THIBAUT : « Sa pauvre mère, qui a nom Parette est dans un lit, malade, il y a six mois » THIBAUT : « Je voudrions, Monsieur, que vous nous baillissiez quelque petite drôlerie pour la garir. » THIBAUT : « Alle est malade d'hypocrisie, Monsieur. » THIBAUT : « Oui, c'est-à-dire qu'alle est enflée par tout, et l'an dit que c'est quantité de sérieuxités qu'alle a dans le corps, et que son foie, son ventre, ou sa rate, comme vous voudrais l'appeler, au glieu de faire du sang, ne fait plus que de l'iau. Alle a de deux	*Acte 3/ Scène 2 10/Mhend Ukennas 11/ Buɛlam Ukennas Mhend Ukennas : « Salam uɛlikum. » Buɛlam Ukennas : « Salam uɛlikum. » Mhend Ukennas : « Anɛam a Ccix, wellah ar m ssbeh nhewwes aɛlik...» + Buɛlam Ukennas : « Ziɣen deg lqahwa i telliɖ. » Mhend Ukennas : « A wlidi ttamyart-nni... Tuɖen-iyi ur k-aɛniɣ... Safi waɖed setta wagguren-aya-agi tura, ur tekkir ara seg wusu. » Mhend Ukennas : « Ii... Nniɣ-as ammer ahaat ad as-d-taruɖ sin isetɥiren n bermisal-nni, ammar ahat ad teɥlu. » Mhend Ukennas : « Anɛam a Ccix, iffey-as-id uqelluz. » Mhend Ukennas : « Anɛam a Ccix, tehnuneg, tehnuneg, tuyal annect ukufi. Alur iparik tura ɥaca aman itt-yeččuren. Aɛebuɖ-is, tasa-s, aɖiɥen-is, ipi amek is-qqaren... tusa... Ulyu ad d-tarwen idammen, tura tarwen-d kan siwa aman iɥerfiyen. Prisk kull ass kull ass tettay-itt tawla. Ipi mi teqqim, akka akka ad teyli am uyeddu.	Traduction Adaptation + écart (culturel) Adaptation (linguistique, littéraire esthétique) et + Amplification +Ecart. Adaptation (linguistique, littéraire esthétique) et + Amplification +Ecart. Adaptation
---	--	--

jours l'un, la fièvre quotiguenne avec des lassitules et des douleurs dans les mufles des jambes. On entend dans sa gorge, des fleumes qui sont tout prêts à l'étouffer: parfois, il lui prend des syncoles, et des conversions, que je crayons qu'alle est passée. J'avons dans notre village, un apothicaire, révérence parler, qui li a donné je ne sai combien d'histoires: et il m'en coûte plus d'eune douzaine de bons écus, en lavements, ne v's en déplaie, en apostumes, qu'on li a fait prendre, en infections de jacinthe, et en portions cordales. Mais tout ça, comme dit l'autre, n'a été que de l'onguent miton mitaine. Il velait li bailler d'eune certaine drogue que l'on appelle du vin amétilé⁸⁵: mais j'ai-s-eu peur, franchement, que ça l'envoyât à patres, et l'an dit que ces gros médecins tuont je ne sai combien de monde, avec cette	Axaṭer tteqraḥen-tt iqejjaren-is. Tettsefir tayect-is amzun tuḍen taxuneqt. Ipi akka akka ikkat-itt ujenni; wellah ar aḥal d abrid, nniy-as tedda. Nes̄ea deg taddart-nney yiwen Ccix akken-nni ḥaca-k, nettruḥu ar yur-s... Ittak-aγ-id tibejbujin... Wellah ar waḥed xemsin alef i serfey fell-as. Ii... D isurdiyen !... Ncečč-as qrenfel, ncečč-as aḥarif, ncečč-as gerninuc, ncečč-as bunarḡuf... Ryenafir. Wanag tura lḡawi-yagi, qeḍran akked lḥentit, namparlapa... Wellah ar am win issiriden i wakli... ipi abrid-agi aneggaru mi nruḥ yur-s... smeḥ-iyi, kkiy-ak deg umeslay... Ih... Ibya aγ-d-yefk tebetyada. Alur tebetyada-yagi, nekkini ugaddey-tt. Ugaddey ad itebbet bellik ad tt-is̄eḍdi dayen. Ii... Amek ihi ?Ugaddey... Ugaddey. » Mḥend Ukennas : « Selli aḥlih wasalama... Ih... Sitadir tura, an̄eam a Ccix... Ih... ini-aγ-id tura keččini amek ara as-nexdem. » Buḍlam Ukennas mmi-s-nni n Mḥend Ukennas, inṭeq-d : « A wlidi, an̄eam a Ccix , tuḍen meskint yemma... Tura aqlay newwi-yak-id tlatin alef-agi d lwaḍda... i wakken ad as-d-	Adaptation + ajout (une didascalie) Traduction + réduction Amplification + Adaptation Traduction adaptation /
---	---	---

invention-là. »	tefkeḍ ddwa. »	
/	12/ Aqahwaḡi (Bab n Lqahwa) Si Leḥlu : « Ii... latay-nni tura,... Ii... Qrib nnefs n ssaɛa aya-agi i nettraju. » Bab n Lqahwa : « Ulac latay!... Ali kkert ad telḥum!... Alih !! Alih!!... Hup ! Hup !... Ae... Issufey-iten-id. » Si Leḥlu : « Kunwi s imaziren-agi... Lukan ad teṭfem lpuvwar...» Bab n Lqahwa : « D imaziren... Ipi jtemird !... Ccah !. » Si Leḥlu : « Acu i ken-iḡḡan... Mazal-ikun mezziyit...» Bab n Lqahwa : « Ru !... Ru !... Ru !... Ruḥ !... Ruḥ !, Ruḥ !. » Si Leḥlu : « İzra Rebbi acu d-ifka deg weyyi, ikkes-as acciwen. » Yuḡal ar Mḥend Ukennas akked mmi-s, inna-yasen : «Isek ttkellixey fell-awen nekkini ? ». » Mḥend Ukennas akked mmi-s nnan-as : « Aa... Ḥaca, a Ccix...Waah!... Lḥu-n tura, ur as-syad ara i wihin. » Si Leḥlu iqqim ar lqaɛa, iketb-asen taḥerzett-nni,	Augmentation du nombre des personnages. Amplification des dialogues et ajout des didascalies (tous ces passages et interventions n'existaient pas dans le texte de départ.

/	ipelyi-tt anaket. Inna-yas : «Axet taḥerzett-nwen. Axater nekkini tura ad ruḥey, ssiy ccγul. Ad d-yefk Rebbi ccfa. » Mḥend Ukennas akked mmi-s nnan-as : « Amin, llahu mamin...» Si Lehlu : « U ma yella kra d-iqedder sidi Rebbi, siwelt-iyi-d. Ad n-ruḥey ad as-γrey tasurett.» Mḥend Ukennas akked mmi-s nnan-as : « Ad ak-ibarek Rebbi s tussda. Neḡḡa-k deg lehna...» Dya ruḥen.	Amplification des dialogues et ajout des didascalies (tous ces passages et interventions n'existaient pas dans le texte de départ.
---	---	---

CORPUS

Résumé de l'hpotexte *Le médecin malgré lui* de Molière :

Acte premier : Sganarelle, qui fait des fagots tout près de sa maison, se prend de querelle avec sa femme Martine. Celle-ci l'accablant de reproches, il se venge d'elle en la frappant (scène 1). M. Robert, un voisin, essaie de les réconcilier, mais ça a tourné mal (scène 2). Sganarelle cependant fait la paix avec Martine. Celle-ci n'oublie pas les coups qu'elle a subis et médite une vengeance. Passent justement Valère et Lucas, les deux domestiques de Géronte, à la recherche du médecin merveilleux qui saura guérir d'un mutisme subit Lucinde, la fille de leur maître. Martine leur conseille d'aller dans la forêt proche demander secours à son mari Sganarelle « *l'homme qui fait des miracles* », mais qui ne les accomplit que si on le force à coups de bâton. Or, voici Sganarelle rentrant de son travail de fort bonne humeur, les deux compères ont vite fait, par des arguments frappants, de le convaincre qu'il est excellent médecin, Sganarelle les suit, il est prêt à tout (scène 5).

Acte deuxième : dans la chambre de Géronte, Valère et Lucas, au retour de leur mission, vantent les mérites du médecin qu'ils ont découvert. Jacqueline, la nourrice, est beaucoup plus sceptique que son maître, car elle connaît le véritable mal de Lucinde. La jeune fille est, en effet, amoureuse de Léandre, que son père lui refuse, et a imaginé de devenir muette pour attendrir Géronte et le forcer à consentir son mariage.

Sganarelle arrive enfin, se venge sur Géronte des coups de bâton qu'il a reçu et se déclare prêt à faire l'impossible pour Lucinde.

La consultation a lieu. Le *médecin malgré lui* très embarrassé, s'en tire avec des drôleries et diagnostique que la jeune fille est muette « *parce qu'elle a perdu l'usage de la parole* » (scène 4)

Resté seul sur la scène, Sganarelle contemple les beaux écus qu'il vient de gagner, voilà Léandre qui arrive lui demandant de servir son amour (scène 5).

Acte troisième : Léandre déguisé en apothicaire, et Sganarelle, devenu son complice, se disposent à aller rendre visite à Géronte. Une fois chez Géronte, Sganarelle charge son compagnon d'aller tâter les pouls de Lucinde. La jeune fille -est pour cause- retrouve instantanément l'usage de la parole. Elle en profite pour réclamer véhément la main de Léandre. Géronte est à la fois heureux et indigné. (Scène 6).

Sur le conseil de Sganarelle, Lucinde et l'apothicaire vont, pour que la guérison soit complète, « *prendre l'aire* » dans le jardin, mais c'est pour mieux fuir ensemble.

Géronte ne tarde pas à apprendre leur escapade de la bouche de Lucas, qui lui révèle en même temps le rôle de Sganarelle dans cette « opération ». Le pauvre médecin est menacé de la pendaison, mais tout s'arrange, car Léandre, devenu soudain très riche par un héritage inattendu, et Lucinde, complètement guérie, obtiennent le consentement de Géronte à leur mariage. Leur rêve est enfin réalisé. Quant à Sganarelle, pardonné, il rentrera chez lui avec sa femme vengée, mais il semble bien avoir pris le goût à la dignité de médecin dont il est maintenant pourvu ; « *la médecine l'a échappé belle* » (scène 9).

Présentation de l'hypertexte *Si Leħlu de Mohia* :

Si Leħlu

(comédie)

Mohia

**imdewlen
(Personnages)**

- 1/ Si Leħlu: d argaz n Lla Tasaedit.
- 2/ Lla Tasaedit: d tameɛttut n Si Leħlu.
- 3/ Zi Belqasem: d lġar n Si Leħlu.
- 4/ Wejjir: d argaz n Twejjirt.
- 5/ Aeli n Dulu : d afellaħ yer Jeddi Ybrahim.
- 6/ Jeddi Ybrahim: d baba-s n Lwizat.
- 7/ Tawejjirt: d tameɛttut n Wejjir, txeddem yer Jeddi Ybrahim.
- 8/ Lwizat: d yelli-s n Jeddi Ybrahim.
- 9/ Meħmud İzubac : d win i iħemmlen Lwizat.
- 10/ Mħend Ukennas : d baba-s n Buēlam Ukennas.
- 11/ Buēlam Ukennas: d mmi-s n Mħend Ukennas, d afellaħ.
- 12/ Aqahwaġi (Bab n lqehwa): d yiwen seg yimaziren, d bab n lqehwa-nni, ixeddem deg lqehwa n taddart.

Igi I :

Asayas I : Si Leḥlu/ Lla Tasaɛdit ;

(Si Leḥlu akked temḡart-is, Lla Tasaɛdit, ahand sekren-tt diyen)

Si Leḥlu : « Nniy-am ihuh ! Bla Rebbi ar ryaditu ipi d nekkini i yelsan aserwal dagi mačči d kemmini ! »

Lla Tasaɛdit : « S tesrwalt ney mebla tasarwelt, la k-qqarey d nekkini i d tigejdit iyef yebna uxxam !.Eyi deg txerbicin-ik. »

Si Leḥlu : « Axxam ara tkecmemt !... *(Ihuzz aqerruy-is, iwwet anyir-is, yenna-yas)* : « Akken i as-yenna Ccix Eli Buzid... kecment leḡnun !. »

Lla Tasaɛdit : « Yyaw ad twalim !... Ar wanda yessawed !. Iiih!... A Ccix Eli Buzid-nni-inek, ḥseb-it am kečč !. »

Si Leḥlu : « Aneam, ih ! Ssawdey yerna d tidet. A dadda-m ttcawaren-t medden, ih. A dadda-m, a samayen i iwwet yer Ccix Eli Buzid, a tifelfelt ! ih... A settin ḥizeb-nni, atnan dagi !. »
(Sitadir deg uqerruy-is). « A tṭyiled ass-agi tura imi iyi-tettwaliḍ xeddmey s tfucal iyallen-iw, dya dayen. A Si Reḥru iyi-qqaren nekkini. »

Lla Taseɛdit : « Ad ak-id-tas kra n taqriḥ !. »

Si Leḥlu : « Deg uqqaruy-im ncallah !. »

Lla Taseɛdit : « Ay ass amcum ideg i k-uwey !. »

Si Leḥlu : « I wumi theddred ? deg wass-nni ur walay tafat. »

Lla Taseɛdit : « Ad ternud taqemmuḥt ! ḥmed Rebbi imi yi-teseḍ. Ittak irden i yir tuymas !. »

Si Leḥlu : « Aaa... Iḍ amezwaru, ḥemdey Rebbi, cekrey-t yanni... Arju, ur iyi-nebbec ara, ney ma ulac ad d-skefley. »

Lla Taseɛdit : « A tawayit-ik ! Acu ara teskefleḍ ? »

Si Leḥlu : « Aha... Aha... dayen tura ; beddel awal. Kemm tezriḍ, nekk zriy... ass-nni, d kemmini i iḥemden Rebbi imi iyi-tufiḍ. »

Lla Taseɛdit : « S wacu ḥemdey Rebbi imi k-ufiy ? Terriḍ-iyi axxam d assemaḍ, a deewessu ! Ay axeddaḥ i yeččan taḥawact. »

Si Leḥlu *(Igzem-as awal)* : « Aaa... Arju. Ur am ččiy ara nekkini. D tissit kan i am-swiḡ citiṭuḥ. »

Lla Taseɛdit *(Tettkemmil)* : « Ayen deg iyi-twaḥaḍ, tnaḥleḍ-t. Yiwen n wass, ad tegluḍ s leḡyuḍ. »

Si Leḥlu : « Iiii... ssel-as kan... »

Lla Taseɛdit : « Tegliḍ-iyi ula s wusu. »

Si Leḥlu : « I... akkagi, iba ad tettekkareḍ zik. »

Lla Tasaedit : « Ax tura, ečč-iyi aglim-iw. »

Si Lehlu : « Aglim-im, mačči d nekkini ara m-t-yeččen. D aekkaz ara m-t-yeččen. »

Lla Tasaedit : « I usenduq-nni n wasmi d-ddiy d tislit ?... E E E...Tezzened-t !... »

Si Lehlu : « Ii... Asmi ara γ-fken tamezduyt deg Lezzayer, ad ay-tifsus teekemt...mi ara ndiminaji. »

Lla Tasaedit : « Seg ssbeḥ ar tameddit, ccrab, diminu. D ayagi kkan i tessned. »

Si Lehlu : « Ttekksey lxiq. Ney tura diyen ?... »

Lla Tasaedit : « Irgazen ttrebbin dderya-nsen. Kečči-nni themled-ten. »

Si Lehlu : « Iba... Rebbi-ten-id kemmini... Aaa, tura d nnuba-nwent. »

Lla Tasaedit : « Rebea n warrac-ik i teğgiḍ deg yirebbi-iw !... Am... yigujilen messakit !... »

Si Lehlu : « Ii... sres-iten yer lqaea. »

Lla Tasaedit : « Qqimen i laz... »

Si Lehlu : « Ef-k-asen aekkaz. Eee... ipi alih !... Mi ččiγ, swiy nekkini, acu ara ternum seg-s akin ?
Nurmalma, amzun yer tsebduḍt-nwen i yerra. »

Lla Tasaedit : « Qqar-as ihi dinna. Tenwiḍ ad ak-tdum akka ?... »

Si Lehlu : « A yelli-is n medden, seu leeqel, ad kem-ihdu Rebbi. »

Lla Tasaedit : « Ya waelik, ay aberbac, aberbac yeeya . »

Si Lehlu (*Ičča-tt s wallen, immazed jur-s, ipwanti jur-s aḍaḍ-is, yenna-yas*) : « A Tasaedit ucabcaq !. »

Lla Tasaedit : « Telzem-iyi tkuffart ar dak-ttebeey... Almma tkerzed s lxiḍ. »

Si Lehlu : « Ayya wiyyam. Tessened-iyi ur seiγ ara ṭbiea. U yerna afus-iw ittay-iyi awal. »

Lla Tasaedit : « Timeqbart-nni teččured akken, γas kemmel-as. »

Si Lehlu : « Ayya wiyyam, a tamcumt !... Atan waqila diyen ičča-kem-id uerur-im. »

Lla Tasaedit : « A εecra deg wallen-ik. Ad ntun, ad rzen !. »

Si Lehlu : « Nniγ-am aql-ak-m-id tēddad tilas. »

Lla Tasaedit (*Tcuflhenk-is... twet lhenk-is s uḍaḍ-is*) : « peprzez !... »

Si Lehlu : « A yemma !... Ad d-ddmey aekkaz !. »

Lla Tasaedit : « Keččini... » (*Dya tetthuzzu aqqueruy-is*)

Si Lehlu : « Ad tettewted !... »

Lla Tasaedit : « Ay askran !. »

Si Lehlu : « Ad kem-ddzey, a tamcumt. »

Lla Tasaedit : « A cmata. »

Si Lehlu : « Ad kem-sbezgey !. »

Lla Tasaedit (*Ihemmel-d wasif-is, tekkes amendil ; imettawen axlul... tenna-yas*) : « Axaṭer d tarkast ay deg-k; d yir terras, ih !. D Axeddaε, d akeddab, d ameεwaju. A lear..., wellah ma teswiḍ akka... tik !... » (*Sitadir iccer-nni s terḍiqen s tuγmas*).

Si Leḥlu : « Aa bu...safik ihi d aëkkaz i tebyiḍ ? » (*Iddem-d aëkkwaz, inttab-itt.*)

Lla Tasaedit (*Tettæyyiḍ*) : « Ay !...Uuy ! Ay ! Ay !... Abbuh !...»

Si Leḥlu : « Ṭṭef ! Ṭṭef !... Imi d aëkkaz i d ddwa-nkent. »

(*Zi Belqasem ata isderbez-d. Zi Belqasem d lḡar-nsen. Isla-d i laɣyaḍ, yuzzel-d*)

Asayas II : Zi Belqasem/ Si Leḥlu/ Lla Tasaedit

Zi Belqasem : « Ah ! Ah ! Ah !... Ilha leeqel. Ad ixzu Rebbi cciṭan !. Aḥeq jeddi-k ma tɛawdeḍ-as !. »

Lla Tasaedit : « I tura keččini... i ma d nekkini i as-yennan wwet-iyi !...»

Zi Belqasem : « Yyaah !... Ad ken-iɛin Rebbi ihi. »

Lla Tasaedit : (*Tečča-t akken, winna ittwexxir d timendeffirt, nettat tetabaɛ deg-s. Tenna-yas*) : « D acu... n tyeṭṭen tnehreḍ ? !. »

Zi Belqasem : « Ḍelmey... Ad kem-ihdu Rebbi, qil-iyi !. »

Lla Tasaedit : « I... wi k-innan aḥal ssaɛa ? »

Zi Belqasem : « Ḍelmey... Ad kem-ihdu, iɛin Rebbi, qil-iyi. »

Lla Tasaedit : « A yyaw ad teẓrem ! Zi Belqasem ḥaca-k a lleft, yebbilizi !... Ad asen-ikkes i yirgazen s cclayum-nsen, ur kkaten ara tilawin-nsen !...»

Zi Belqasem : « Uḡal-d ay awal s imi. »

Lla Tasaedit : « Iii... tura, d acu i k-id-igren keččini ? »

Zi Belqasem : « Ulac. »

Lla Tasaedit : « Taxxamt-is ur as-yezmir, iṭṭef imeslaḥ i lḡameɛ !...»

Zi Belqasem : « Ad am-yeɛfu Rebbi. Wellah ar d awal. Wagi ad cfuy fell-as, wawal-agi. »

Lla Tasaedit : « Ruḥ ad teksed tizit. »

Zi Belqasem : « Lukan d remḍan, ad uẓumey cehrayen. »

Lla Tasaedit : « Ihwa-yi uëkkaz-agi nekkini !...»

Zi Belqasem : « Tin Rebbi, a win ihda Rebbi. »

Lla Tasaedit : «Mačči deg uɛrur-ik i ṭerḍiqent !. »

Zi Belqasem : « Aaa.... d tidet... Iba wi...»

Lla Tasaedit : (*Ssak, tecaɛel-as s ubeqqa*) « Hax ihi !...d aya iyef tettenadiḍ ?...»

Zi Belqasem : (*Iṭṭef amag-is, tik, tik, tik, tik, yuḡal ar si Leḥlu*) « Ssmmeḥ-iyi, a Si Leḥlu. Deg laɛnaya-k semmeḥ-iyi. » (*Ijmeɛ-d aëkkaz-nni, axaṭer Si Leḥlu nniqal ibra-yas. Zi Belqasem ijmeɛ-as-t-id*) : « Ax aëkkaz, Rnu-yas... Rnu-yas... ad k-id- ɛawney, ma tebyiḍ...»

Si Leḥlu : « I ma nekkini, ur iyi-ihwa ara ad as-rnuḡ ? »

Zi Belqasem : « Aaa... ma ur k-ihwi ara...»

Si Leḥlu : « Ma yehwa-yi ad as-rnuḡ, ad as-rnuḡ. Ma ur iyi-ihwi ara ad as- rnuḡ, ur as-rennuḡ ara.»

Zi Belqasem : « Aaa... Swaswa... »

Si Leḥlu : « Alur mačči d kečč ara iyi-kmandin. »

Zi Belqasem : « Awer awḍey... Ad ak-kmandiy... »

Si Leḥlu : « Ipi isk nniy-ak nekkini as-d ad yi-d-təawned ? »

Zi Belqasem : « A wlidi, a Si Leḥlu... Taəattu lleh. »

Si Leḥlu : « A yiwen ne... ne... ne... teggared iman-ik dagi deg wayen i k-yexdan. Tecfid amek i as-yenna Ccix Muḥand ?... ur ggar ara iman-ik gar useksut d terbut. Ffey !... Ffey !... Ad ak-isufey Rebbi i lqum n usyar !... » (*Iyli fell-as s usekkaz-nni. Zi Belqasem iffe γ yir tuffya. Si Leḥlu, netta apri yuḡal-d ar temḡart-is*) : « Aha tura, kemmini, ah !... Aaaaa... dayen tura, ah !Yya-d tura ad nemyafar... Ad iyi-tsemḥed, ad am-semḥey... »

Lla Taseədit : « Ah... tetṭefḍ-iyi əsekkaz... tura ad ak-samḥey !. »

Si Leḥlu : « Taqeccuṭ am tagi dya... Dya kemmini terriḍ-tt d əsekkaz ?... Aha... A... Aa Yya-d tura ad nemyafar. »

Lla Tasaədit : « Ee...Tixxer-iyi, nniy-ak !... »

Si Leḥlu : « Amek ? »

Lla Tasaədit : « Tixxer-iyi. »

Si Leḥlu : « kemmini d tafat n ddunnit-iw, eee... »

Lla Tasaədit : (*Awwa teččaḥ*) : « E... Ee... Azz akin, tixxer-iyi. »

Si Leḥlu : « Tte !... Mi siryan... Mazal-ikem deg tigad-agi kemmini... Aha... A... A... A... »

Lla Tasaədit : « Ṭṭef abrid-ik... ur k-uhwaḡey ara. »

Si Leḥlu : « Yya-d tura ad nemyafar. Ah !... »

Lla Tasaədit : « Ih... Axaṭer d keččini... Terriḍ-iyi tawenza ar deffir... »

Si Leḥlu : « Iba jami ad uḡaley, hah !... I... atan tura nniy-am semmeh-iyi... Ii... yettili ssmah, nu ?... Aha... Alih... mptte !... »

(*Mḡafaren a sidi...*)

Lla Tasaədit : « Ruḥ kan, ruḥ... » (*Apri thedder weḥd-s weḥd-s*) : « Mi xella dar yemma-k. S læzzet n warraw-iw ar da ttxelseḍ... yerna ar da ttxelseḍ akken ilha. »

Si Leḥlu : « I... Ziḡen ula d kemmini... I... Ixus-ikem ubulun !, xedmey-am akkagi, Tik s usekkaz... Dya kemmini ad tesmeyred taluft annect! Xedmey-am akkagi, Tik s usekkwaz... I... A taəeggunt, nekkini... Imi kem-ḡemmley... Alih... tura ad ruḡey ad d-ḡuccey i lmal. Ad d-ččarey tajemmaet... Ad tt-id-ččarey... ad tt-id-ččarey... »

(*Dḡa yeffe γ*)

Asayas III : Lla Tasaedit ;

Lla Tasaedit : *(Teqqim wehd-s)* : « Aha kan, aha... ma tyilleđ ad ttuy lxir iyi-txedmeđ... s yixef n warraw-iw ar da tt-txelseđ kullec !... Һaca ma ur ak-ufiy ara asulef. Aha kan...» *(Tenna-yas)* : « Ad as-fkey yiwet n tyita... Tiyita-nni i wumi ara yecfu... idumat lqeyama...»

Asayas IV : Aeli n Dulu/ Wejjir / Lla Tasaedit ;

(Alur dagi tura, dinna deg teznigt-nni kan anda akken-nni yezdeγ Si Leħlu. Aeli n Dulu akked Wejjir. Ifellaħen-nni n Jeddi Yebrahim, atan ma tecfam fell-asen, Ih....Ifka-ten-id ubrid. Ttnadin, wissen acu akka la ttnadin...).

Wejjir : « A Aeli n Dulu, wa d lmuħal !. I... tura keččini, illa wi tessneđ dagi deg At Baeli-yagi ney ulac, imi k-id-ceyyeen, d keččini ?. Ur zriy ara nekkini, anda ara t-naf umrabeđ-agi-inek...»

Aeli n Dulu : « Jeddi Yebrahim inna-yak. Ad truħem yer At Baeli ad iyi-d-tawim amrabeđ. Aql-ay nruħ-d yer At Baeli. I... Tuđen yelli-s. Ilaq ad as-nawi amrabeđ ad as-yaru. Ipi, a ɛemmar-ik, ma yefka-d Rebbi tawwurt... Aa... nekkini d aya i saramey... Sarammey ad as-d-yefk Rebbi ccfa i teqcict ad teħlu... Kumsa apri asmi ara teddu d tislit, ad nerwu seksu...»

Wejjir : « Amek d tidet dya ?...»

Aeli n Dulu : « Ii... Atan Si Muħ Umaťac-nni yaėėeb-as i Jeddi-k Yeبرا....Ulamma d amyar, mi... Ii... yesa apansyu, a winnat. »

Wejjir : « Amender nettat dya ma yaėėeb-as ?. »

Aeli n Dulu : « Nettat waqila, A meena Һader i wumi tetteawadeđ, waqila ur as-yaėėib ara ih... nettat iėėeb-as uqcic-nni Izubac... Meħmud Izubac...

Wejjir : « Widak-nni i d-yusan ass n ssebt ? »

Aeli n Dulu : « Widak-nni d-yusan ass n ssebt, ih mi alur Jeddi-k Yeبرا..., iba winna ur as-yeččur ara tiť.

Wejjir : Ayer ?

Aeli n Dulu : Axater winna... Ii... ur yesi ara iřurdiyen. »

Lla Tasaedit : *(Teffeγ-d deg uxxam, terra-d timeħremt i uqerruy-is... Mazel-itt kan akken-nni tesdemdum wehd-s wehd-s)* : « Aha kan, aha... Aha kan, aha... Awah, ilaq-iyi... Ulac din... Ilaq-iyi ad d-rrey ttar. »

(Aeli n Dulu akked Wejjir-nni, nutni ttkemmilen dinna gar-asen)

Wejjir : « I... nekkini wehmeγ... Amek akkagi tura yelli-s-agi n Jeddi Yeبرا... Wwin-tt yer tťbib, ulac; wwin-tt yer Sbiťar, ulac. Acu ara s-d-ixdem umrabeđ tura ?. »

Aeli n Dulu : « I... Tura ad d-yefk Rebbi ayen deg illa leslať. Sebba tewwura i yellan deg wass, ur llint ara akken-nni deg useggas. »

Lla Tasaedit : *(Nettat teqqar-as kan)* «... Aha tura, ah... Imi akkagi i as-yahwa, briy i nnana-s ar d as-smecħey tayeħbart... Imi yebya tin usekkaz. Ipi...» *(Lla Tasaedit twwet aqerruy-is yer lqaħa.*

Tcax akken-nni wehd-s wehd-s. Ii... Dya tettampuni-ten) : « A Nnbi ! Aaa... semmeḥ-iyi, wellah ma walay-ken-id. Iruḥ uqerruy-iw. Ttnadiy yiwet n lḥaḡa akken-nni deg uqerruy-iw...»

AËli n Dulu : « A yexti yal yiwen d aḡbel i t-yeḥan. Ula d nekni tufiḍ-aḡ-d nettnadi, tiffin ulac. »

Lla Tasaedit : « kunwi mačči n dagi. Tura ma d ayen i wumi zemrey ad ken-ɛiwney. Acu tettnadim akka ? . »

AËli n Dulu : « Ihi ma tɛawneḍ-aḡ, wellah ar ḡas. Axaṭer aql-aḡ netthummu kan. A yexti tura nekni, nettnadi amrabeḍ win yessnen akka ciṭuḥ i tira-yagi, ma yella win tessneḍ. Axaṭer d yelli-s n Jeddi Yebra i yuḍnen...Teggugem, ur kem-ɛniḡ...»

Wejjir : « Ih, ixenq-itt wuccen. »

AËli n Dulu : « Yerna kan akka yiwen n wass. newwi-tt yer Sbiṭar, ulac. Ii... tura teggra-d tagi n umrabeḍ ahat... Ii... Nenna-yas ad as- nawi amrabeḍ ahat... ii... Nenna-yas ammer ahat ad d-yefk Rebbi talwit.

Lla Tasaedit : (*Texdem-as akka wehd-s wehd-s*) «Ad as-undiḡ taxeffet i umaɛwaju-nni-inu, ad tt-tewwet....menteq. » (*Tenna-yasen i widak-nni*) : « Atan ihi waqila tesɛam zzher kunwi.Ssney yiwen akken-nni, d amrabeḍ yerna mačči d tikellax. Mmi-s n Si Muḥend Saɛid At Umeḡyan At Baɛli....A tarwa, ssnen-t akk medden. D baba-as i as- tt-id-yeḡḡan. Ulac win i as-izemren. »

AËli n Dulu : « Mmi-s n Si Muḥend Saɛid At Umeḡyan, ih... Atan ihi, ma yehda-kem Rebbi, mlay anda ara t-naf. »

Lla Tasaedit : « Anda ara t-tafem ?... Atan dagi kan... dagi deg Tmazirt Umalu. Yyaw ad awen-t-sekney, nezmer ad t-nwali syagi. Huuutan, wihinna, ittḥuccu leḡcic d winna... leḡcic. d winna. »

Wejjir : « Amek, d amrabeḍ, yerna ittḥuccu-d leḡcic ? . »

AËli n Dulu : « D leḡcawec-nni-nsen, tuṣa... s wayes ttbxxiren i d-ittɣemmid. »

Lla Tasaedit : « Aawwah...Ur tessinem ara kunwi !... Argaz d afinuman, ee... Ad twalim-t akka ad tḥeqrem-t, ittawi-tt-id fellahī... Ah... ittarra iman-is ur yessin ara. Ad truḥeḍ ḡur-s ad as-tiniḍ “Aru-yi-d” Ad ak-yini akk : Nekkini mačči d amrabeḍ.»

AËli n Dulu : « Lɛulama-yagi, ad t-weḥdeḍ Sidi Rebbi lɛalamin... Am win itttextirin deg At Xir. Win i d-tjebdeḍ deg-sen, ad tt-tafeḍ yeṭṭextex amacemma. »

Lla Tasaedit : « Wagi yeṭṭextex mačči kan amacemma. Wagi iɛedda tilas. Ur teḡrim ara kunwi... Iiḥ... Bac akken ad d-yini:” Nekk d amrabeḍ” ilaq ḡacamma yella wi s-inedhen s uɛekkaz. Aa... netta akkagi, ma yexḍa uɛekkaz, ur isḡad ara. Itteffer iman-is. Ih... Ruḡet tura kunwi inni-wet-as tura, ad twalim amek ara awen-id-yini. Cfut kan acu i awen-nniḡ. Ma yugi ad awen-d-isḡed, aɛekkaz yid-wen. Nekni akkagi i as-nxeddem mkul timti ara t-niḡwiḡ. »

AËli n Dulu : « Iiḡhuuh !...»

Lla Tasaedit : « Nniḡ-awen yeṭṭextex. Mi alur dya lukan ur t-yewwit ara Rebbi, ifka-yas Rebbi iffasen... d tiwiztin i yeɛa gar yiffasen-is. »

AËli n Dulu : « amek i as-qqaren ? . »

Lla Tasaedit : « Si Leḡlu At ɛaqlen, ishel. Isɛa icelyumen, ittlu akiluḍ. »

Wejjir : « Ittlus akilud ? ! Safik am sargen Bessif ? . »

AËli n Dulu (*I La Tasaedit*) : « Mi tenniḍ... d tidet dya yessen. »

Lla Tasaedit : « Ma yessen... ? ! ... Argaz d... aefrit, ee... !, Umayen-agi iseddane, melmi kan, waḥed ayyur-ayagi... tameṭṭut n Ganuc ?... Ih, am wakka... wissen d acu-t waṭan-nni i tt-iwwten, ad ay-yenḡu Rabbi. Tewweḡ yer wansi akken ur d-nettuyal. Sarden-tt, kufnen-tt. Ruḥen maḍi ad as-ḡzen. Ah... Ruḥen wwin-d Si Leḥlu. Skerkrent-id bessif. Wannag ṭṭebat, ur ḡḡin ṭṭibib... Si Leḥlu, netta, iḡra-yas-d lḡamdu, iself-as i wudem-is, inna-yas : “Tehliḍ, kker !” Tameṭṭut tekker din din. Amzun, e... ur tt-yuḡ, ur tt-yebli. »

Wejjir : « Yyaah ? !. »

AËli n Dulu : « A ḡaḡaba-k a Rabbi !...»

Lla Tasaedit : « Wac bik ?... Smana-yagi deffir-nney, yiwen n uqcic diyen, ad iseu waḥed tnac n ssna, iḡli-d seg teslent, ifadden-is rrzen, iḡallen-is rrzen, aqerruy-is yeddeydey. Si Leḥlu... Wwin-as-d Si Leḥlu, ilettef-it s zzit n uzemmur, inna-yas : “Tehliḍ kker !” Aqcic ikker yef yiman-is, iruḡ ad ilḡeb llabil yef yiman-is. »

Wejjir : « Yyaah ? !. »

AËli n Dulu : « A ḡaḡaba-k a Sidi Rabbi !...»

Lla Tasaedit : « Wac bik ? . »

Wejjir : « A AËli n Dulu. Si Leḥlu-agi, d netta kan i ay-ilaqen. Aha, aha... Ad nruḡ ad t-id-nawi. »

AËli n Dulu : « Aaa... Ad nruḡ ih. (*Inna-yas i Lla Tasaedit*) : « A tamrabet, ihi, ad am-ibarek Rabbi aṭas aṭas. »

Lla Tasaedit : « Ibarek akk i lmumnin. Ncalleh ad d-yefk Rabbi tawwurt. Gur-wat kan ad tettum, ma yugi ad iddu, aḡekkaz yid-wen !. »

Wejjir : « Awwah... Ma d ayagi kan, iffey-ikem uybel. (*Netta ittawi tujur ahrawen yid-s. Inna-yas*) : Atah !. »

AËli n Dulu (*I Wejjir*) : « A twalaḡ tura, a Wejjir a mmi, nekk ak yid-k d lmumnin... a... nettemlili-d ḡaca nekni d lmumnin. »

(*Ruḥen*)

Asayas V : Si Leḥlu /AËli n Dulu/ Wejjir;

(*Alur dinna deg Leḡzib*)

Si Leḥlu, AËli n Dulu : (*Si Leḥlu ittḡuccu-d, yuḡal issers amger-nni-ines, ijebd-d taqerḡet n Sidi Lbacir, inna-yas*) : « Uff... teccef-iyi-d tidi. » (*Ih... yebda yettḡenni*).

Berka-yi tissit n ccrab

Yeḡḡa-d ul-iw d amejruḡ(2)

Isarwa-yi leḡtab

Seg wasmi lliḡd amecṭuḡ(2)

Kerhen-i merra leħbab
Ula d leqder-iw iruħ(2)

(AĒli n Dulu akked Wejjir atna leħqen-d, xmat xmat... ddurin-d d adarnu...)

AĒli n Dulu (Inna-yas i Wejjir) : « Aa ccet, a yemmat yemma-k !. »

(Isres amger, yettɣenni. Si Leħlu netta iqqar-as kan) :

A Rebbi awi-yi yefsswab
Ɛfu-yi yir ceddat.
Ata uqaruy-iw icab.
Berka-yi tissit n ccrab.
Ala ayen iɛadden ifat.
La laa la la la laa.
La la la laa la la la...

(Aah inna-yas) : « Iba berka-yi lxedma, alih ! yiwen n wass ad yi-d-afen qqurey am zzdec ! (Iswa akk... Eemptte... caahh ! isukk talaba yefyimi-s. Inna-yas) : lmeħna... leħcic-agi... ttcercurey d tidi.... » (A yettkemmil)

Berka-yi tissit n rrum,
Yehreq akk izerman-iw (2)
Yettcerriq-iyi deg ugerjum-iw
Itteffeɣ-d seg wanzaren-iw(2)
Seg wasmi i tt-ɛebdeɣd amcum,
Yeqqur ula d zzher-iw (2)

(Inna-yas) : « Sliman Ɛazem meskin... aah... ad as-yefu Rebbi. »

AĒli n Dulu (Isbecbuc-as i Wejjir) : « welleh ar d netta. »

Wejjir : « D netta, ih. waqila neṭṭef-it. »

AĒli n Dulu : « Yya ad neffey ɣur-s. »

(Si Leħlu iwala-ten. ibda isekkid-iten yiwen yiwen. Yuɣal ittef taqerɛet-nni-ines, zun ikkat-itt) : « Eeh ! Eeh!... Eeh !... a tasaluprit tafuħant !... inɛal waldin yemma-m eh, gguley ar d am tixrey, kemmini, reyan afir... ilaq ad d-tneṭdeɣ ɣur-i. Eeh !... eeh !... ax, tura imi akkagi i am-yehwa», (Ittkemmil).

Berka... a... yi... yi si lipiritif
Ku...kulyum i... ixla-yi lğib-iw (2)

Kerhen i... nni... medden si rrif
 Yerna i ɖu... ɖureɣd iman-iw (2)
 Ttmentareɣur... ur sɛiɣnnif
 D tberna i d a... d a... d axxam-iw (2)

(Inna-yas) : « Aɛmmar-nsen tura wigad-agi... acu byan ɣur-i ? »

Aɛli n Dulu (I Wejjir) : « Aa wi... nniy-ak d netta. »

Wejjir : « D netta. Kkes-it ffer-it. »

(Si Leɣlu iqqim ar lqaɛa ipi isres taqerɛet-nni-ines yef yidis ayeffus. Ittkemmil kan akken-nni) :

La li la li la la
 La la li la li la la...
 Ee.....

Aɛli n Dulu : « Salam uɛlikum. »

(Ipi ikna ɣur-s...)

Si Leɣlu : « Elikum ssalam. »

(li... iɣewwes-d taqerɛet-nni-ines deg yidis-nni ayeffus, irra-tt-id s idis azelmaɖ. Ittɣil yer tqerɛet-nni i d-ikna Aɛli n Dulu.)

Wejjir, (Netta ikka-yas-d d tama-nni tazelmaɖt) : « salam uɛlikum ». (Ipi ula d netta ikna ɣur-s).

Si Leɣlu : « Elikum ssalam. » (li !... iɣewwes-d taqerɛet-nni-ines, ittɛf-itt akagi yef tɛebbuɣ-is, ittel akken-nni fell-as iɣallen-is.)

« Ttemcawaren fell-i... sennig uqaruy-iw... acu byan tura wigi ? »

Aɛli n Dulu : « Ee... irɣam waldi-k... d keččini i d Si Leɣlu ? »

Si Leɣlu : « Aa... amek ? »

Aɛli n Dulu : « Nniy-ak... ma d keččini i d Si Leɣlu ? »

(Si Leɣlu inneɣlab yer Wejjir, inneɣlab-d yer Aɛli n Dulu) : « Aa... tura sadipa... i wumi as-tesram ? »

Aɛli n Dulu : « Aa... d lxir d rrbeɣ... »

Wejjir : « Aa... nekni ɣaca lxir d rrbeɣ i yaɣ-d-iwwin. »

Si Leɣlu : « Iba... ma d lxir d rrbeɣ... iba d nekkini i d Si Leɣlu. »

Aɛli n Dulu : « Atan a sidi dya, nezra-k s wudem n tafat. A wlidi, tura nekni nettuweɣsa-d ɣur-k... wellah ar aɣal-ayagi nettnadi fell-ak. lɣamdu lleh kan imi k-id-nufa. Tura deg laɛnaya n jeddi-k... neɣwaɣ-ik, a sidi. »

Si Leɣlu : « Tura nekkini tjareɣ deg lmal yef yiman-iw... acu teɣwaɣem ?, d ikerri n leid ? Ney d tayaɣ ? Ney d tixsi ?... ma yella d ayen umi zemreɣ... li... ayɣer ? »

(Si Leɣlu mi asen-d-ihder akagi, iruɣ ad d-ikker.)

AËli n Dulu : « Ad ak ibarek Rebbi, a Si Leḥlu. Uma d keččini dya... Aa... aḥeq jeddi-k ar teqqimeḍ. Nekni ya ad nbedd, ma d keččini, qqim ney ma ulac ad teɣyud...»

Wejjir : « Qqim ad testeɣfuḍ. Nekni nuɣ tanumi d ibeddi. »

(Si Leḥlu ihedder weḥd-s weḥd-s. inna-ya) : « Aa... ac... acu-ten imexluqen-agi tura diyen?. »

AËli n Dulu : « Anɛam, a Ccix, ifupak ad tenɛaḡabed deg-ney imi d-nusa yur-k. Irgazen ilhan ttnadin-ten medden s teftilin anda ara ten-afen !... li... nezra acu teswiḍ. »

Si Leḥlu : « li... lḡaḡa uyennat-agi... n ttjara n lmal-agi, tusa... ddeqs-iw yeɛni, a wladi ur zmirey ara ad awen-d-iniɣ : ssney ssney dya akter n wiyad. Axaṭar ḡaca sidi Rebbi i yessnen akter n wiyad, mi kamim... li... lḡemdulleh. Ass-agi...»

AËli n Dulu : « Anɛam, a ccix...Aah...»

Si Leḥlu : « Tqaraɛey iman-iw. Ur iyi-d-ttkellixen mi ara d-aɣey... ttruḡuy yer sidi Eisa...ur ttkellixey i win umi ara zzenzey. »

AËli n Dulu : « Anɛam a Ccix... i leɛnaya Rebbi dya !... i... wi k-d-yuddren akk tjara-yagi n lmal, tura mi yay-d-theddred yef tjara n lmal ?...»

Si Leḥlu : « Iyid... ass-agi... ur tettafed ara seddaw n reɛamyat alef. »

AËli n Dulu : « A weldi tixxer-aɣ i lmal-agi deg laɛnaya-k. »

Si Leḥlu : « welleh ma tewwiḍ-t-id seddaw reɛamyat alef i la k-qqarey. »

AËli n Dulu : « Nezra, aah...»

Si Leḥlu : « Ihi, imi tezram, ihi dya dayen. Nniɣ-awen ma ur yerni ara sennig reɛamyat alef. welleh ar yiwen ur as-yezzi iyes. »

AËli n Dulu : « Waqila dya, ula d keččini testufaḍ-d. »

Si Leḥlu : « Amek “stufay-d? !”... seddaw reɛamyat alef alef... ur zmirey ara. »

AËli n Dulu : « Tura, ṡelli yef Nnbi, ma yehda-k Rebbi...»

Si Leḥlu : « Nadi-t anda nniḍen... yur-wat kan ad ken-id-kelxen...»

AËli n Dulu : « A Ccix... Aaa !... tixxer-aɣ, ah !...»

Si Leḥlu : « Iyid... ambu... aḥeq baba-k u jeddi-k ma tufiḍ-ṭ ihi seddaw ssuma-yagi. »

AËli n Dulu : « Ay aggad Rebbi, dayen, ah !...»

Si Leḥlu : « Nniɣ-ak fiḡel... chada Rebbi... chada Rebbi... ar ssuma-yagi i ak-nniɣ... d tagi i d ssuma-s. »

AËli n Dulu : « Amek dya... a ɛaḡaba-k a sidi Rebbi !... anɛam a Ccix !... s clayem-ik dya !... nekni nusa-d yur-k s nniya... keččini ad aɣ-tettxerrifed akagi ! lealem ameqqran am keččini...d amrabeḍ, yerna tessned... lmunnin ttnadin anda ara k-afen... keččini tregled fell-asen. D igerrujen i yellan gar yifassen-ik !... ayɣer i tḡesded medden... s wayen illan gar yifassen-ik ?... »

Si Leḥlu (Ixdem-as akagi,waḥd-s waḥd-s) : « Idderwed wagi!»

AËli n Dulu : « Tura, a sidi, ma yehda-k Rebbi... ma yehda-k Rebbi, ur tteffer ara fell-aney. »

Si Leḥlu : « Amek ?... »

Wejjir : « Ula d keččini dya... li... yerna yehwa-yak kan tixerbicin... neḥra kulci. »

Si Lehlu : « Amek, amek ? Acu teḥram kullec ? Acu iyi-tḥesbem aeni ? »

Aeli n Dulu : « Argaz yeyleb Si Muḥend Saëid At Umeqqran n Ccerfa, ad ak-iqqar dagi. Acu iyi-tḥesbem aeni ?... Iba neḥseb-ik d amrabeḍ, ad aḡ-d-infes s lbaraka-inek... d Ccix ... tettareḍ itu... »

Si Lehlu : « Nekkini i d Ccix ?... ruḥ ruḥ... ruḥ... ruḥet ad tlaebem yef yiman-nwen. Ur lliy d Ccix nekkini,ur qrib, ur əla ḥal. »

Aeli n Dulu : « Ahan tebda-t-id diyen. (Inna-yas) : Tura anəam, a Ccix, ad ak- ihdu Rebbi, ad ak- ihdu Rebbi... ini-yay-d ayen yellan. Ad ak-ihdu Rebbi, fiḥel... ur aḡ-sawaḍ ara a... a yer wayen ur nelli. »

Si Lehlu : « Fer wayen ur nelli ?... Amek sitadir ? »

Aeli n Dulu : « Ih... ur aḡ-sawaḍ ara yer wayen ur nebyi ara. »

Si Lehlu : « A rrbeḥ, a tafat ?... sani yer i awen-ihwa tawḍem. Nniy-awen ur lliy d Ccix, ur illi... ur zriy ara nekkini ac... ac... acu akka d tesxerwiḍem. »

Aeli n Dulu : « Awwa !...waqila ḥaca ddwa-nni-ines kan ara tt-iselken. » (Inna-yas) : « A weldi ad ak-neqqar. Ma yehda-k Rebbi... d Ccix i telliḍ... »

Wejjir : « Ii... tura... ddin uqabec dya !. berka ṭalaə habeṭ !... uuh... pisk keččini d Ccix, ini-d d Ccix ipi situ. »

Si Lehlu : « li ni ni niii... Aa... ad teččed akarbir !. »

Aeli n Dulu : « I... ayyer tura ad tettefred fell-aney? Pisk neḥra dija. »

Wejjir : « I... acu n tmara i k-yerran ? Tettezziḍ tettended... acu ara d- tessaliḍ yaeni ? »

Si Lehlu : « A wladi, ma tebyam ad tfehmem... s teqbaylit... s tmaziyt... s tberbert... s tebrubrut... s tkabičut... s tegnawit... s wayen i awen-ihwan... la awen-qquarey... mačči d Ccix nekkini. Tixxert-iyi... »

Aeli n Dulu : « Mačči d Ccix keččini ?! »

Si Lehlu : « Xaṭini a sidi... »

Wejjir : « Yyah ? mačči d Ccix keččini ?! »

Si Lehlu : « Xaṭini, a sidi... »

Aeli n Dulu : « Bu. Imi akagi i ak-yehwa... attan yur-k ihi !... »

(Immeḡ iddem-d aəekkaz. Wejjir netta ḡur-s dija tahrawt-nni -ines. Ḥbek. Ḥbek... ḡlin fell-as deg sin yid-sen s yiəekzen.)

Si Lehlu (Ittəyyiḍ) : « Ayy !...Uuy !... A Rebbi-nwen !... Aw !Ah !... saḥa... akken tebyam akken. Akken tebyam, a sidi... »

Aeli n Dulu : « Ad twaliḍ tura amek... anda i tessawḍed ?... deg laənaya Rebbi dya... A... acu n tmara i k-yerran ? »

Wejjir: « Ii... ayyer ?... alamma s uəekkaz kan i tleḥḥuḍ ? »

Aeli n Dulu : « Wellah ar nennaḥcam. »

Wejjir : « Francma, ula d nekkini, wellah ar nneḥcamey. »

Si Lehlu : « Acu-t uxessar-agi tura kunwi ? d tidet-nwen dya ?, n... ney d aqesser ?... tettxerifem, ney? ur zriy ara nekkini acu i yi-irran akkagi d Ccix nekkini. »

AËli n Dulu : « Amek ? ula tura mazal diyen? mačči d d Ccix, keččini ?. »

Si Lehlu : « Ad iyi-ikkas Rebbi ma d Ccix nekkini. »

Wejjir : « Ggal ar mačči d Ccix . »

Si Lehlu : « Nniy-awen ad iyi-ikkas Rebbi tura kan tudswit, ma d ccix nekkini...»

AËli n Dulu (*Akked Wejjir*) : (*Hattak a mmi, uyalen jur-s s yiækzen am ubrid-nni amezwaru. Serbek. Serbek. Si lahlu ittæyyid*) : « Aah !... Uuh !... Ay a baba, ad iyi-nyen !.. Aay ! dayen, dayen, a wladi. Akken tebyam, a wladi... ih... ih...dayen a wladi. Ma tebyam d afermasyen, ma tebyam d Muḥammed Ceqqar... i... akken i awen-ihwa. » (*Inna-yas*) : « li... tura, axir ad asen-iniy akkagi wala a yi... yi... masakrin dagi. »

AËli n Dulu : « Aaa... A lḥamdu llah a sidi... Imi d-turaled yer leeqel-ik. »

Wejjir : « Akkagi tesfarḥed-iyi-d...»

AËli n Dulu : « Tura smmeḥ-aḡ kan deg laɛnaya n jeddi-k... aɛkkaz-agi..

Wejjir : « Aa.... ur aḡ-ttqassay ara... nekni... kestibu... kum keččini s uɛkkaz kan i tleḥḥud ipi kum nekni nuḥwaḡ-ik... Iihhihyh. hh. »

Si Lehlu (*Ixdem-as akka*) : « Iii... tura... I ma ahat, d nekkini i iyelṭen. Amer ahat uyalet d Ccix mebla ma rriy-d s lexbar...»

AËli n Dulu : « A sidi, tura ma d lexlas i tebyid, ad ak-nxelles. Ma d lweɛda... ad ak-nefk lweɛda-nni tameqqrant. Ii... sken-aḡ-d kan ahernuk-ik. »

Si Lehlu : « Mi dya kunwi... Init-iyi-d tura... isk ur teyliḍem ara ? tessurim akka bellik d Ccix nekkini ?. »

Wejjir : « I wellah. »

Si Lehlu : « Tetḥeqqem mlih, mlih ?...»

AËli n Dulu : « Aaa... sel-as kan...»

Si Lehlu : « Ad iyi-ikkas Rebbi ihi... ma zriy nniqal. »

AËli n Dulu : « Iieih... Si Muḥand Saɛid At Umeqqran n Ccerfa. »

Si Lehlu : « Ih...»

AËli n Dulu : « Ur ak-d-ittawed ara yer tfenzet, ee ...»

Si Lehlu : « Yyaah . »

Wejjir : « Tesseḥsabeḍ i medden... tettaruḍ... tettdawiḍ imuḍan...»

Si Lehlu : « A nnbi cafee !...»

AËli n Dulu : « Tameṭṭut n Gannuc... sardent kufnen-tt... Ruḥen maḍi ad as- γzen. Keččini teyriḍ-as-id lḥemdu, tselḥed-as i wudem-is, tenniḍ-as :Tehlid, kker. Tameṭṭut, din din tekker. »

Si Lehlu : « A Ccix Muḥand !. »

Wejjir : « Ih... ipi aqcic-nni i d-iylin seg teslent... yeskanti. Keččini. teyriḍ-as-id lḥamdu, tlettḥed-t s zzit n uzemmur, tenniḍ-as : tehlid, kker. Aqcic din din, iruḥ ad ileeb llabil yef yiman-is. »

Si Lehlu : « Ayhuh !. »

AËli n Dulu : « Ih... ipi ur tettagađet ara akk yid-ney. Isurdiyen... ayen tebyiđ. Lđu kan tura, ad tedduđ akk yid-ney. »

Si Lehlu : « Isurdiyen... ayen byiy ?...»

AËli n Dulu : « Ayen tebyiđ . »

Si Lehlu : « Ihi aql-i ħur-wen !. » (*Iwwet deg yidmaren-is inna-yas*) : « D Ccix yerna... ulac ttkeerir. » (*Inna-yas*) : « Iiiii... amek akken-nni....nniqal ttuy, atan tura mmektiy-d, amek akken-nni ihi? anda akken-nni i ilaq ad nruđ ? . »

AËli n Dulu : « Aha kan tura, ad ak-nawi. A wlidi, d yiwet n teqcict, ur k-ėniy, tenyađ lmentaq. »

Wejjir : « Ih, ixneq-itt wuccen.»

AËli n Dulu : « Teggugem. Teyli-d fell-as. yerna kan akagi deg yiwen n wass. »

Si Lehlu : « Ii... I nekkini ?... ata uyalet d Ccix, d Ccix deg yiwen n wass. Iih... Ha, ha, ha . »

AËli n Dulu : « Ittqessir byan, umrabeđ-agi. (*Inna-yas*) : Anėam a Ccix, kker ihi ad needdi. »

Si Lehlu : « Ii... i... i... i... I uqendur d uėmam ?...»

AËli n Dulu : « Ad d-nay deg Buyni. »

Si Lehlu : « Ad tesswem anku ? . »

(*Imken-asen taqer ęett-nni-ines.*)

AËli n Dulu : « Awwa... nekk ur tessey ara. »

Wejjir : « Awi-d, ih. Nekkini ad swey. »

(*Si Lehlu ifka-yas iswa anku.*) : « Ax. Meėna tijeyyimt kan. »

Wejjir (*Ittef taqer ęatt-nni, itess, itess. Igumma ad as-iserreh.*)

Si Lehlu : « Nniy-ak tijeyyimt kan. Ay amessas !...Eğğ-iyi-d tura ciťuđ . »

(*Iħweş-as taqer ęet.*)

Wejjir : « Ccah !...wellah ar lukan imrabđen akk akagi am kečćini... ar tilaq ar swaswa kan !...»

(*Ruħen*)

IgiII:

AsayasI: Jeddi Yebrahim/ AËli n Dulu/ Wejjir/ Tawejjirt (*D tameťťut n Wejjir*)

(*Alur tura dagi aql-aġ dinna deg uxxam-nni n Jeddi Yebrahim. Mlalen-d a sidi...*)

AËli n Dulu : « Aaa... wi... Aql-i nniy-ak waqila iħemmel-ik sidi Rebbi. Newwi-yak-id yiwen n umrabeđ akken-nni... Izad. »

Wejjir : « Ahya a mmi !... D amrabeđ yerna d tidet. Wagi mačći am widak-nni yeskeeriren kan. »

AËli n Dulu : « Aa...Wagi, ma nniy-ak yessen, yessen. »

Wejjir : « Argaz iskaray-d lmiyetin, ee !...»

Aeli n Dulu : « Tikwal ismuhbul akka ciṭuḥ yaeni, am wakken i ak-d-nniy zgellina, ittruḥu leeqel-is... Ad tezreḍ akka, wellah ma tenniḍ-as d netta. »

Wejjir : « Ih... Awwa yessedsay. Tikwal, ur k-ɛniy, ad as-tiniḍ aɛni yetripani.»

Aeli n Dulu : « Mi d aleffu ittban yes-sen. Issufuy-d kra akken n lehdur mi ara s yehwu... paa, paa, paa !... D axessar !. »

Wejjir : « Tikwal mi ara s-d-tenfaḥ, ihedder cywel amzun akken iqqar-d lellibr. »

Aeli n Dulu : « Ih... Ipi isem-is inuda tamurt... ttruḥun-d yur-s medden... Ih... Am waken ttruḥun ar Si Muḥend Saïd At Umeqran n Ccerfa, zik-nni. »

Jeddi Yebrahim : « Ḥarey byiy ad t-zrey. Ii... sekcemt-tt-id tura !...»

Aeli n Dulu : « Iih... Ad ruḥey ad t-id-awiy. »

(Dya iruḥ)

Tawejjirt : « Aha a tiyita !... A Jeddi Yebra !... Nekkini la k-qqarey yelli-ik ula i yas-d-xedmen tṭelba, ula i yas-d-ixdem umrabeḍ. Lukan d ay tesmeḥsised kra. Mliy-ak acu i d ddwa-ines. »

Jeddi Yebrahim : « Ihi tura ḍebber fell-i kemmini !...Tawejjirt, ad tḍebber fell-i . »

Wejjir (I temɣart-is) : « Skwet kemmini !, Acu teggareḍ iman-im, kemmini?. »

Tawejjirt : « Ay ass mi akken ččiy yemma !... A wellah a lukan as-d-tawiḍ sacra meyya yemrabḍen !... Ma teḥla-tt, ihi. Ssney yelli-k. Mačči s leḥruz, mačči ... Ef-k-itt ad teddu yef yiman-is !... Taqcict, rebbi-tt i tlid. »

Jeddi Yebrahim : « Amek ?... kemmini.... ad tt-fkey akkagi d taguggamt ? ipi, bedrey-as-id jwaḡ asmi akken-nni... D nettat i yugin . »

Tawejjirt : « Ii... byansur. Axater keččini tebyiḍ ad tt-tefkeḍ i win ur tebyi ara. Ini-as-d tṛan Meḥmud Izubac, ad twaliḍ acu ara k-d-tini... Aa... Yerna Meḥmud Izubac meskin netta, euhdey-k s Rebbi, ar d a tt-iqbel, ad ig Rebbi yas tili ttaderyalt. D keččini kan i wuyer teqqim. »

Jeddi Yebrahim : « D lɛali Mḥend yas ay-it !... Argaz ittyemmiz i frank, ee... nekkini, as-fkey yelli... Tebbw... Iba nekkini, byiy win iscan yemma-tsen !. »

Tawejjirt : « Ibada ixeddem... D anaɛmar... kullec... D keččini kan i wumi ur yehwi ara. »

Jeddi Yebrahim : « Ibada ixeddem... melmi akkagi i yebda ixeddem ?. »

Tawejjirt : « Qrib aseggas-ayagi deg wass mi yebda ixeddem. »

Jeddi Yebrahim : « Ihi mazal-as ad ixdem aṭas, aṭas iseggasen akka ar zdat. Bac akken ad-d ilḥaq yur-i nekkini. Iiii !... Dya s tidet-im !... Wagi melmi kan i yebda ixeddem, wayeḍ ibbwi-d apansyu. Anwa ay axir ?, Axir win i d-ibbwini apansyu. lukan i seiṣ apansyu nekkini tilaq ur iyi-d-tettafeḍ ara dagi !...»

Tawejjirt : « Asmi i tella nneyya... akked leqniɛa... wellah ar tif lehna tawant i yas-neqqar. Lmumen irbeḥ wul-is... Ma d tura, seg-mi d-innulfa upansyu... akked wayen i t-itabaɛen... Deg-mi aqlay tura necba ilfan n lyaba. Ayen nesɛa, amzun ulac !... A yenna-yas : Yir zzwaj a tiḥdayin... Tif-it teḥdert ucerrid. »

Jeddi Yebrahim : « Ma ulac yurem kan... nekkini n teswaet-agi lħamdulah. Iii... dimerd tħwa mubyu !...»

Tawejjirt : « Ad yewwet Rebbi... Ah !... Inni-d mačči akka. Ii... tura mi d-ikker uqcic ibya ad yerr axxam, imawlan n teqcict as-qqaren d acu yesea ?, Ğuhra-nni n tqicbut... yak fkan-tt i Bulabac... Axatər yesea apansyu-yagi d-teqqared... Mugrey-tt-id umayen-a... Tural d tawrayt, d tawreat amzun d taktunya. Seg wasmi tejweğ, ur tebbwi iri. keččini tura... D wigad-agi i tetteanaded ?!...»

Jeddi Yebrahim : « Ti ti ti, ti ti ti ti ti ti ti ehe he...»

Tawejjirt : « A mmi asmi ara nemmet, am win yesaan, am win ur nessi... wellah ar siwa lekkfen-nni ara ħ-in-iđefren. Nekkini, yelli, eahdey s Rebbi, eahdey s Rebbi, ar win ur as-naeğib ara ma yebbwi-tt... ar yas, a lukan ad ikseb tiywezza n camlal !. »

Jeddi Yebrahim : « I tura ad tberkađ !... Acu tesqaqayed dagi fell-i !... Uuu !... Alih Ruħ akin ! Tigi mačči d tiyetten-im !...»

Wejjir : « I... Dħa ih sussem kemmini !... Acu tesqaqayed dagi. Ih... Illa wi m-yennan, ačħal ssaea kemmini ?. »

(*Iruħ ar Jeddi Yebrahim ikkat-as deg yedmaren, ipi ittkemmil akken-nni... iqqar-as i temħart-nni-ines*) : « Jeddi Yebrahim, ur iħwağ ara tħabaħaħa-inem !. Issen acu ixeddem. Ruħ ad tekseđ tiyetten-im !, Ur aħ-ttuyal ara dagi d tayaziť, a tesqaqayed dagi fell-aneħ !. D netta id baba-s n teqcict. Ifhem... yessen.... D netta i yeħran acu i s-ilaqen i yelli-s !. »

Jeddi Yebrahim : « Iii !... Uuuu !... Uuuu !... Arju tura, ah !... Arju, ah !... »

Wejjir (*Ittkemmil iqqar-as*) : « Eğğ-iyi kan, a Jeddi Yebrahim... Ad tt-wwetey hak ! Ad as-eawdey hak !... bac akken ad tissin acu yeswa leqder n yirgazen !. »

Jeddi Yebrahim : « Seddi ħur-s ihi ! Acu tettrajuđ ? ney d nekkini i tesneđ ?, !. »

AsayasII : Jeddi Yebrahim/eli n Dulu/ Si Leħlu/ Wejjir

(*Aeli n Dulu a-t-a yuħal-d. Yewwi- d Si Leħlu*)

Aeli n Dulu : « A Jeddi Yebrahim... A-t-a-n, ihi, ah !...»

Jeddi Yebrahim : « Inna-yas i Si Leħlu : A mreħba yess-k a Ccix. Mreħba yess-k a sidi ar wexxam-agi. »

Si Leħlu : « Ireħb-ak lxir... Iih... »

Jeddi Yebrahim : « Aneam, a Ccix... Ii... tura... neħwağ-ik. Yrna aħas mačči cwit. »

Si Leħlu : (... *Aemam akked uqandur a sidi... Irna-d ttesbiħ i tu ibazar... ixdem-as akka*) : « Ihi mala... am wakken i d-inna Rebbi sebħanu deg wawal-is... Ee... Inna-d Ccrae s iyimi, mačči s yibeddi. »

Jeddi Yebrahim : « Aneam a Ccix... Nekkini ħiley d inisi i s-yennan akka. »

Si Leħlu : « Ehie... Mačči d inisi. Wagi iweşsa-d fell-as nnbi. »

Jeddi Yebrahim : « Iweşsa-d fell-as nnbi... ?... yyaah ?. »

Si Leħlu : « Aneam, ih... Yella... Yella...»

Jeddi Yebrahim : « Anta taşuret ?. »

Si Leḥlu : « Anta taṣuret... ? Eee... Taṣuret-nni n tyimit. »

Jeddi Yebrahim : « Aa... Ma yella iweṣṣa-d fell-as nnbi... Eeue... Ilaq ad neqqim. ah... Atan ukersi. Aa... Qqim a sidi welbaba... »

Si Leḥlu : « Anɛam, a Ccix... Ihi mala amek akken-nni,... Aa... Sliy yes-k... Ur d-qqar ara. »

Jeddi Yebrahim : « Amek ?, D nekkini i wumi d-teqqareḍ Anɛam, a Ccix. »

Si Leḥlu : « Anɛam, a Ccix. D keččini, ih. »

Jeddi Yebrahim : « Mi... mačči... d Ccix, nekkini. »

Si Leḥlu : « Amek ?, Mačči d Ccix keččini ?. »

Jeddi Yebrahim : « Mačči d Ccix, ih. »

Si Leḥlu (*Ikker iddem-d aɛkkaz. Iyli fell-as s uɛakkaz. Iqqar-as*) : « Yyah ?, Mačči d ccix keččini ? !. Eh ?... Mačči d Ccix keččini ? !... Ṭṭef ihi. Ṭṭef ihi !. »

Jeddi Yebrahim (*Ittɛyyid*) : « Aay ! Uuy !... Aa !... Arju,ah ! Mačči d ccix nekkini nniy-ak, ah !... »

Si Leḥlu : « Iba, akka d asawen, aqla-k-id d Ccix ula d keččini, Iii... ḥala deg temɛemmert uɛekkaz-agi kan i d-yriy. situ... »

Jeddi Yebrahim (*Inna-yas i Aɛli n Dulu*) : « Acu-t uxeṣṣar-agi i yi-tewwiḍ akkagi keččini ?. »

Aɛli n Dulu : « Ii... Ur ak d-nniy ara ?... Nniy-ak-id ismuhbul tikwal. »

Jeddi Yebrahim : « Iii... Ad iruḥ ad ismuhbel af win i s-yehwa !... Nekkini... Ur ismuhbul ara nekkini dagi fell-i. »

Wejjir : « Si rya sa, a Jeddi Yebra... D aqesser kan i yettqessir, a walii. Ibya kan ad ilɛab ak yid-k. »

Jeddi Yebrahim : « Inɛal ddin n lɛab am wagi !. Ma yeffuhri, ad iffuhri kan af yimawlan-is !. »

Si Leḥlu : « Nniy-ak !...Tura ḍemɛey kan tura deg sidi Rebbi ur iyi-tettqassaḍ ara... Ha... Ee !... Kistibu ?... »

Jeddi Yebrahim : « Tebbweh !. »

Si Leḥlu : « Wellah ar nennaḥcam. »

Jeddi Yebrahim : « Ii... Dayen tura... Iiii... d nekkini i k-yehwaḡen... »

Si Leḥlu : « Amek yaɛni tura... nekkini... »

Jeddi Yebrahim : « Aha dayen tura... Dayen tura. Ulac uyilif. »

Si Leḥlu ittkemmil : « Muqel kan... ṭṭefy-ak aɛkkaz ?... »

Jeddi Yebrahim : « I... Saḥḥa... Aha tura beddel awal. »

Si Leḥlu : « Aa !... Savapa akkagi . »

Jeddi Yebrahim : « Anɛam a Ccix... Ihi mi tenniḍ... ḡur-i yell-i... Tuḍen. Ur k-ɛniy... Neggumma as-naf ixef-is. »

Si Leḥlu : « Iii... Aqli dagi nekkini... Si Reḡru ad as-yaru... Ih... keččini... Ma teḡwaḡeḍ-iyi, ad ak-aruy... At wexxam-ik... Tusa... Aqli dagi, ur ttaggad ara. A wer lemezeyya-inu ! Wala kunwi ttemruruḍet kan tura, nekkini a wen-ttaruy. »

Jeddi Yebrahim : « Ad k-ibarek Rebbi a Si Leḥlu. »

Si Leħlu : « Amek i s-qqaren i yelli-k ? »

Jeddi Yebrahim : « Neqqar-as Lwizat. Lwizat... »

Si Leħlu : « Lwizat... Lwizat... d Ttawizet. Terna fell-as tħerzett. »

Jeddi Yebrahim : « Ih... Ad ruħey ad waliy acu txeddem. »

(Ikker ad iruħ...)

Si Leħlu : « Witt- illan tmeħħut-agi n lbaraka ? »

Jeddi Yebrahim : « Aa... tinna ?. Tinna d Tawejjirt a wlidi... Tesmeckukul ak dagi ħer-ney. »

(Dħa iruħ.)

Si Leħlu (*Ixdem-as akka weħdes Weħdes*) : « A... pwaa... pwaa... pwaa... Aya akka d amersun !. »

(*Inneqlab ar Twejjirt, yebda*) : « Na na na na naa na niini, Na na na na naa na niini, Ni ni ni ni ni... » (*Inna-yas*) : « Am wakken is-yeqqar Muħammed Ceqqar, Ad am-aruy aruy-am i yecben iħelwiħen. »

Wejjir (*Ineggez-d*) : « Ma yehda-k Rebbi, ay amrabeħ, eħħ tamaħħut-iw tħankil. »

Si Leħlu : « A ?!... d tamaħħut-ik. »

Wejjir : « Byensur d tamaħħut-iw. Iiihhuuh !... »

Si Leħlu : « Wellah laaħim, nekkini iħi, ma ħriy. Ifka-yak-d Rebbi lxir am wagi... Aawwah, iħemmel-ik Rebbi keħħini... Yya-d ad k-sudney. » (*Isnaħmel iruħ a t-isuden... Irfed ifassen-is... Mi... hup... iħal akkin ar Twejjirt, iħemj-itt-id*) : « Hemptteh... »

Wejjir (*Issuħi fell-as, iħebbed-it-id. Inna-yas*) : « Ii !!... Ei !... Ei !... Ei !... Ei !... Dħa keħħini !... »

Si Leħlu : « Nekkini ferħey, ferħey, ferħey dayen kan mi ara waliy akkagi lxir yellan deg tmurt-nney, iqqim kan deg tmurt-nney. Ur t-yewwi ara uberrani. » (*I... Isnaħmel diħen iruħ ad isellem af Wejjir. Inna-yas*) : « Ad isdum Rebbi lferħ... » (*Mi... hup... iħal diħen akkin ar Twejjirt. Inna-yas*) : « S teħzi laħmer-im, kemmini. S teħzi laħmer-ik keħħini. Wellah ara wen-ferħey i sin yidwen. »

Wejjir (*Iħbed-it-id ar deħfir*) : « Aa !... »

Si Leħlu (*Iħedder i Twejjirt*) : « Argaz-im... Aa... d argaz laħli, wergaz-im... »

Wejjir : « Berka,nniħ-ak... Aah !, Iiihhuuh !. »

Si Leħlu : « Ay amessas !... Nekkini ferħey yes-wen, ee... Aħni ur tebyiħ ara imi ferħey yes-wen ?... »

Wejjir : « Freħ akk yidi ma tebyiħ, jmafu. Mi akk tamaħħut-iw, nniħ-ak... ee... ee... ayennat-agi ! »

Si Leħlu : « Aa... Nekkini ferħey yes-wen i sin yid-wen. Am keħħ am nettat, ferħey akk yes-wen. Alur tura, msalameħ yid-k... tura ilaq ad msalameħ yid-s ula d nettat. Empte... (*Ii... Iħemj-itt-id akkur. Inna-yas*) : « Ad ikeħħter Rebbi lxir... Haah !... »

Wejjir (*Issuħi fell-as Inna-yas*) : « Aa. Aa... Aa... Aa... E !... Aħħam a ccix !... Aħa berka smaħa !. »

Asayas III: Jeddi Yebrahim / Si Leḥlu / Wejjir/ Tawejjirt;

Jeddi Yebrahim (*Ata yuḡal-d. Inna-yas*) : « Aneam a Ccix, attan ihi yelli-nni i k-d-nniy. Tura kan ad-d-tawed. Tudswit. »

Si Leḥlu : « Ih... nettat i nettraju... Aqlay akk dagi... Nekkini... lexwan-iw... Aqlay akk dagi. »

Jeddi Yebrahim : « Anda llan lexwan-ik ? »

Si Leḥlu : « Eh ?!... » (*Iwwet anyir-is, Inna-yas*) : « Eh ?!... Atnin dagi. »

Jeddi Yebrahim : « Ihi dya tgerrez maḍi. »

Si Leḥlu (*Yuḡal ar Twejjirt-nni, inna-yas*) : « Ih... Antada... pisk aqlay d iyimi i neqqim... Ih... ad eaddiy ar tmeṭṭut-agi n lbarakka... Ih... As-šesbey ula d nettat. »

Wejjir (*Issuṭi fell-as. Isewlellef-it-id ar deffir. Inna-yas*) : « Ehuε ! Hoe ! Ur ḥwaḡey ara nekkini. »

Si Leḥlu : « Ay amessas !... Ii... D Ccix ay lliy... ilaq as-šesbey... »

Wejjir : « Yapa d Ccix kityan !... Nu, nu, nu, nu!... »

Si Leḥlu : « Amek?!... As-tekseḍ i Ccix ur ixeddem ara lwaḡeb-is ?! Aha!... Digaji keččini !. »

Wejjir : « Aah wah. »

Si Leḥlu (*Imuḡel-it akka s tṭerf n tiṭ, izelm-it mlih, Inna-yas*) : « Keččini, a k-sbibbey daewessu-nni tazurant !... »

Tawejjirt (*Ziṭ nettat iḡḡeb-itt lḡal. Teṭṭef-d argaz-is, tebbalans-it-id ar deffir. Tenna-yas*) : « Tixxer annay ula d keččini! Ih !... Sseḡsabben akk lecyax i tlawin... Ih... ay isseḡseb ma yebya ay isseḡseb. Aeni nekkini mačči am tulawin nniḍen, ee ?... »

Wejjir : « Nekkini, nniy-am ur ḥweḡey ara !. »

Si Leḥlu : « Tte!... Aeēh !... Akka i d amurḡus !. »

Jeddi Yebrahim (*Iḡal akkin, yuḡal-d. Inna-yas*) : « Ih... Atta yelli... Ee... Atta wanda d-telḡaq... »
(*Iddewwar ar yelli-s-nni, inna-yas*) : « Aha yiwel kemmini, ah. »

Asayas IV: Si Leḥlu/ Lwizat/ Jeddi Yebrahim/Tawejjirt/ Wejjir ;

(*Lwizat tkecm-d a sidi...*)

Si Leḥlu : « Ttaqcict-agi i d-tennam tuḍen ? »

Jeddi Yebrahim : « Aneam a Ccix, d taqcict-agi ih. Ḥala nettat i sēiy d yelli... Ur sebbey ara lukan ad iyi-temmet... »

Si Leḥlu : « A wer ikkes Rebbi ayen zrant wallen. Aa... Arju tura ad as-naru, apri imiren ad temmet, ma tebya ad temmet... »

Jeddi Yebrahim : « Aah!... Awit-as-id akursi. »

(*Wwin-d ikursiyen. Teqqim Lwizat-nni. Iqqim Si Leḥlu dinna ar ḡur-s Jeddi Yebrahim iruḡ ad-d irnu akursi i yiman-is...*)

Si Leḥlu (*Ihedder weḡd-s. Iqqar-as*) : « Tamerbuḡt-agi... pffiiii... Ya la lal !... Ad isbaēd Rebbi fell-am allen, a yelli. »

Lwizat (*Tecmumeḡ d taḡsa*) : « Hef, hef, fhe, he... »

Jeddi Yebrahim (Yuḡal-d) : « Aa !...Anɛam a Ccix, tessedsɛd-tt-id. »

Si Leḥlu : « Ii...dya sifurmidab ma ssɛdɛy-tt-id. Ṭamyu, ṭamyu. Inza-k lxir. » (*Inneqlab ar Lwizat, inna-yas*) : « Amek ihi ? Eh ?... Lxir ncalleh ?... Acu kem-yuyen ?... Acu kem-iqerḥen. »

Lwizat (*Tesḡal-as s uffus-is. Teqqar-as: D aqerruy-iw, d imi-iw, d taɣuct-iw, mi thedder-as kan s yifassen-is. Ipi teqqar-as*) : « He... Ah, Eh... Heeh... »

Si Leḥlu : « Amek ? Acu d-teqqareḍ ? »

Lwizat (*Tettkemmil, thedder-as s yifassen-is ipi teqqar*) : « He... Ah... Eeh... Eh... »

Si Leḥlu : « Amek ? »

Lwizat : « Hah... Hah... Heh... »

Si Leḥlu : « Heh... Hah... Eh... Heh... Ur fhimey ara acu d-teqqareḍ, a yelli. Acu-tt luya-yagi d-tesnulfad ? »

Jeddi Yebrahim : « Anɛam a Ccix, twalaḍ acu i k-nniy ?... atan tura lehlak-is. Tuḡal d tagugamt... Teyli-d fell-as kan akka deg yiwen wass. Ur nezri ara ansi i s-d-tekka. Almi tura, mim bac ad tt-nefk... Ii ur nezmir ara... ad tt-nefk akkagi d tagugamt... »

Si Leḥlu : « Ee... ee... aaeeh ? »

Jeddi Yebrahim : « Ii... Axater argaz-nni i wumi nebya ad tt-nfek, ad ak-yeqqar alamma teḥla... Ney mulac dayen. »

Si Leḥlu : « Ii... Anwa-t wagi iwwet-it Rebbi mentaq... A... amek ?... Yufa taqcict am tagi... d tagugamt durijin... ur as-tettruzu aqerruy-is, ur yelli... Yugi-tt !. Iṭextex wagi !...Ahya a Rebbi, a lukan d tameṭṭut-iw i d tagugamt akkagi. Nekkini, a d tt-ḡḡey kan akkagi d tagugamt. »

Jeddi Yebrahim : « Anɛam a Ccix, tura ma yehda-k Rebbi. Iii...Yaɛni xdem akk lmeḡhud-ik, ayya !... »

Si Leḥlu : « Ih... Ur ttuqim ara aybel. »

Jeddi Yebrahim : « A wer tesɛuḍ aybel. »

Si Leḥlu : « Ah... Inni-yi-d kan tura ma yella kra itt-yettaqraḥen. »

Jeddi Yebrahim : « itteqraḥ-itt, ih... Tettaqraḥ-itt tyersi-s. »

Si Leḥlu : « Yyaah?... Ṭamyu, ṭamyu. Ittaqraḥ-itt nezzeh ? »

Jeddi Yebrahim : « Tettegririf, ee... »

Si Leḥlu : « Ihi dya sitribya. Inni-d tura... isk tettruḥ ar wanda akken-nni... fiḥḥel ma nniy-ak ?... »

Jeddi Yebrahim : « Amek sitadir ?... »

Si Leḥlu : « Iii... Amek sitadir ?... Ay amessas !... sitadir ma tettqaqaḥ ?... Iba-wi... »

Jeddi Yebrahim : « Aa-wi... Byasir, byasir... Nurmalma, a sidi. »

Si Leḥlu : « D iquranen ney d aman kan ?... »

Jeddi Yebrahim : « S ḡur-wen, a lawliya. »

Si Leḥlu (Yuḡal ar Lwizat. Inna-yas) : « Awi-d afus-im ». (*Lwizat tefka-yas-d afus-is. Si Leḥlu inna-yas*) : « Lli-d afus-im ; akka. » (*Lwizat tefka-yas-d tidikelt ufus-is.*)

Si Leḥlu, (*Zeematik iqqar-as dinna*) : « Ti ti ti ti tiii... ti ti ti... ti ti... » (*Inna-yas*) : « Ay aseklawi, ay amlawi, awi. Fru deg ddaewi. Mel-as i useṭṭar abrid ara yawi... Iii wi, yura deg wufus-is kumkwa teggugem. »

Jeddi Yebrahim : « Aneam a Ccix... Swaswa ! wellah, a sidi !... Ad ak-yaefu Rabbi !...Twalaḍ tura... Din din tufiḍ aṭṭan i tt-yeblan. »

Si Leḥlu : « Ahaah !... »

Tawejjirt : « Aa... Yufa-t... H... S leqlam n tedwett. »

Si Leḥlu : « Nekni s lmacayax-agi... Hemm... Ittwerri-yanay Rabbi !... lukan d albaed-nniḍen, ad yaeweḍ dagi... ad ibdu ad yesqewqi... kda u mena... ad isxerwiḍ dagi fell-awen... Mi nekkini tudeswit !... Aaa... Hata wacu yellan, nnican. La k-qquarey yelli-k-agi iba teggugem. »

Jeddi Yebrahim : « Wi... mi nekkini byiḍ ad ẓrey acu itt-yesgugmen. »

Si Leḥlu : « Ayagi d ayen isehlen. Tegguḡem axaṭer ur tezmir ara ad tehder. Wala tura... Imi tettnadiḍ ad tfehmeḍ . »

Jeddi Yebrahim : « Axaṭer ur tezmir ara ad tehder, Wi... Mi dapri ṭwa keččini, ayyer ur tezmir ara ad tehder ? . »

Si Leḥlu : « Amek... Ayyer ur tezmir ara ad tehder, Ih... Axaṭer teggugem. I, Ii, Ii, Iiiii... lukan ad tnadiḍ deg lkutub. Iεakker yiles-is. »

Jeddi Yebrahim : « Ih... Dakur... Wi mi... Acu i s-iεakkuren iles-is ?, Hata wacu i byiḍ ad ẓrey nekkini. »

Si Leḥlu : «... Am waken is-yenna Ccix Muḥend u Lḥusin... Inna-yas :... i... nnan-as : hder ay amqarqur. Inna-yas : Iččur yimi-iw d aman. »

Jeddi Yebrahim : « Akka... Qqaren-t wawal-agi. »

Si Leḥlu : « Aaa... Ccix Muḥand u Lḥusin, wi... »

Jeddi Yebrahim : « Iii... Tura... Ad ay-d-infaε Rabbi s lbaraka-s. »

Si Leḥlu : « Nniy-ak Ccix Muḥend u Lḥusin,winna wi !... aa Iyleb-iyi... La illah, ill lleh, Muḥemmed Rasul lleh. »

(*Irefd iyil-is d asawen, inna-yas*) : « Iyleb-iyi akka, s wennect-agi. » (Sitadir iyleb-it s yiyl) « Alur tura ihi imi tenniḍ... Daprimwa nekkini akken walay, eh!... Alur tura ad ak-d-inniy tura, acu i s-iεakkren iles-is... »

Jeddi Yebrahim : « Ih... Ad t-ig Rabbi d lxir. »

Si Leḥlu : « D leḡnun !... Ad ten-yexzu Rabbi. D leḡnun !... Ma tettruḥ ar Tala nay aniwer tettruḥ... Wwten-tt-id leḡnun dinna. »

Jeddi Yebrahim : « Ur tettruḥ ara ar tala, pisk nesca rubini dixel n uxxam, Ih... Amek akkagi i tettruḥ ar tala ?... »

Si Leḥlu : « I... Tettruḥ ar ubudu... Ur tesεiḍ ara kamim abudu dixel n uxxam, nu ,... I... Mird alur ! Bu, arju tura. Eḡḡ-iyi ad ak-d-sfahmey... Eee... Isk tesneḍ taεrabt ? . »

Jeddi Yebrahim : « Nekkini taεrabt ryaditu. »

Si Leḥlu (*Ikker, ikres tawenza. Inna-yas*) : « Amek ?!, Ur tessineḍ ara taεrabt ?! . »

Jeddi Yebrahim : « A wlidi, la k-qqarey taerabt, d lxir kan. »

Si Leḥlu (*Iba itzellig imi-s. Inna-yas*) : « Wa kaana fi mazaan iqamiidi Si saḥilu yamaanu fi lqimsi, wa aaḡa ihayli lmuṣammilu, wa aqba yabtuhu laṣa basabu namwihi. Anṣam, ih. Ayyer, purkwa ?. Yamaanu fi lqimsi... ih. »

(*Dḡa Si Leḥlu irrenbirsu aqerru-yis ar deffir. Irfed ifassen-is ar igenni...*)

Jeddi Yebrahim : « Ad ak-ixdaṣ Rebbi, a baba, ur iyi-nefki ara ad ḡrey taerabt !. »

Tawejjirt : « Wellah ar ayen illan, innat-id. S usennan !...»

Wejjir : « S usennan !!...wellah ma fehmeḡ tapyunt...»

Si Leḥlu : « Ihi mala, imi tenniḍ... Leḡnun-agi i k-d-qqarey akkagi, waṣren. Waṣren... waṣren... mačči d kra. Turaka ihi mala, amek i xeddmn ?... mi ara s waṣen wṣun i lṣabd... ad as-ṣuden akka ar dagi, ar yidis-agi azelmaḍ, axaṭer dagi i tella tasa. U seg-s akin, nnefs-nni-nnsen, ad ittenfufud alama yewweḍ-d ar yidis-agi ayeffus, axaṭer dagi i yella wul. Mi alur skiya, sik turin... Amek i sent-qqaren i turin s taerabt ?, Turinatun... pisk turin... Sṣant aḡar i yettruḡun seg turin alamma d lmuḡ... Sitadir s trumit : La matiere grise de base... U aḡar-nni... s taerabt qqaren-as igzagtema elkarembiṭu... Ih... Syinna i s-yettak ilizeḡ... Ad truḡ tiyita tamezwarut, ad ak-id-twwet ar tefkert n wul. Seg syinna, ad ak-id-teṣṣel ar yidd n waṣrur... parsk nnefs-nni-nnsen, amek i s-qqaren... Fehm-iyi-d mliḡ, mliḡ acu k-d-qqarey...»

Jeddi Yebrahim : « Fehmeḡ, ih. »

Si Leḥlu : « ih... paresk nnefs-nni-nnsen iteqqes... Ittkerric ?Ittkerric, ih... amzun d ifelfel, ad aḡ-yenḡu Rebbi... Mi ttak-iyi-d tamezzuṭ, iummwa, mi ara k-in- heddeḡ !...»

Jeddi Yebrahim : « Fkiḡ-ak-in tamezzuṭ, a sidi... Hatah... »

(*Dḡa ikna ar ḡur-s, ifka-yas tamezzuṭ-is mliḡ.*)

Si Leḥlu (*Netta icax deg umeslay. Inna-yas*) : « Ifelfel-nni... Tibwa tura amek ?... Alur, acu i t-ittaren d aqerḡen... sel-iyi-d mliḡ... »

Jeddi Yebrahim : « Ih, aqli selley-ak-in. »

Si Leḥlu : « Iba d iḡmi-nni... Atan ittak-it-id uḍiḡan i t-itarran d aqerḡan. Aḍiḡan yella dagi, jist dagi seddaw timiṭ... Wa saana lahu abandu wa laḡwaysi bihi naquuru buḍrihu qibsa frimus... Ar tebburt uqerru-neḡ ar lḡaṣa umezzuṭ. Wala tura igzaktema acu i tt-yerran, yelli-k-agi... acu i tt-yerran d tagugamt. »

Tawejjirt : « I melḡen... I melḡen lehdur-is umrabeḍ-agi...»

Wejjir : « Ahya a Rebbi amer ssineḡ ad heddeḡ akkagi am netta !...»

Jeddi Yebrahim : « Anṣam a Ccix, ad ak-yaṣfu Rebbi, yaṣfu lwaldin-ik. Ii !... Ata ilqed ata uqabub. Tella yiwet lḡaḡa kan... I ur fhimeḡ ara mliḡ... Imi d tenniḍ tasa attan ar yidis azelmaḍ, ipi ul, teriṭ-id ar yidis ayeffus. Icebba-yi Rebbi silkuntrir i tebyiḍ ad d-tiniḍ ?. »

Si Leḥlu : « Aawwah, tigad-agi zik-nni !... tura nbeddel kullec... Mudern... Ii... Yak akken... Ii Yak akken ilḡa lweqt ad as-telḡuḍ !...»

Jeddi Yebrahim : « Aaa... Akka!... Iii... nniḡ-ak kan... Tḡileḍ ak illa wacu ssineḡ nekkini...»

Si Leḥlu : « Ii... Tura wicḡa.yerna ulac win i d-ikkern yessen. Akkagi neḡ ndah ?. »

Jeddi Yebrahim : « Aa... ad ak-yaɛfu Rabbi. Mi alur ihi tura, anɛam a Ccix, amek i ilaq ad as-nexdem ? . »

Si Leḥlu : « Amek i ilaq ad as-nexdem ?...»

Jeddi Yebrahim : « Ih. »

Si Leḥlu : «... Ee... amek i ilaq ad as-nexdem... Tezriɗ!... dabur ur ilaq ara ad d-tekker seg wusu. Ipi ttaket-as zzit taqdimt. Tayenḡawt sbaḥ, tayenḡawt tameddit. »

Jeddi Yebrahim : « Zzit taqdimt... Yirbeḥ... Nesɛa zzit taqdimt n wasmi i d-ilul Jeddi. D tamerzagut... Mi ad tt-tsew bla yemma-sl. »

Si Leḥlu : « Aaywah... Tella diyen tayed... Ilefɗan n txabit. Uqemt-as ciṭuḥ ilefɗan n txabit i temgerɗ-is. »

Jeddi Yebrahim : « Aa?... ilefɗan n txabit,... Anɛam a ccix, i ilefɗan n txabit, i wumi?. »

Si Leḥlu : « Ilefɗan n txabit, ih... Ulac akk, akk ddwa nnig-s. Mim baba ḡayu, d ilefɗan n txabit i s-tuqamen i temgerɗ-is, ihedder !. »

Jeddi Yebrahim : « A twalaɗ tura !... anɛam a Ccix, ad ak-yaɛfu Rabbi, yaɛfu lwaldin-ik. Aa... ad d-nekreɗ taxabit-nni taqdimt... Wanag tajɗit, irza-tt Si Qasi !... Ad as-d-yefk Rabbi taruɓi ur nettunjabar. »

Si Leḥlu : « Tura ad ruḡey ad as-d-aruy taḡerzet. Ad d-qqlay tameddit, ad as-tt-id- awiy. »

(Mi... ii... Immekti-d Tawejjirt-nni, inna-yas) : « Mi... Ii !... iḡeqqa... yya-d tra kemmini...»

(Izzi ar jeddi yebrahim, inna-yas) : « A xali Muḥ... tameɗɗut-agi n lbaraka, ilaq ad tt-swanyiy. »

Tawejjirt : « Anta ?. Nekkini ?Aa... Nekkini, ur hlikey ara akken ad iyi-teswanyid . »

Si Leḥlu : « Jistema, a tameɗɗut n lbaraka, jistema... Din i tuɗen icc-is... Inna-yas Aɛeqqa lḡawi, ay ul-iw awi. »

Jeddi Yebrahim : « Anɛam a Ccix, ayḡer din i tuɗen icc-is ?... pisk la k-teqqar ur tehlik ara; anef-as, dayen. »

Si Leḥlu : « Ur tehlik ara... !... Yyah ?... A... Am wakken... Llan lɛibad tessan aman uqbel ad ffaden. Alur nettat ifuk ad teswanyi iman-is uqbel ad tehlek. »

Tawejjirt (*Teskibi, tenna-yas*) : « Xic ! Xic ! Xic !... Kkes-iyi akin fell-i !... Ilefɗan n txabit akk d zzit taqdimt... A... Akk d lḡawi... Waah...»

Si Leḥlu : « A yaweyyam !... Aha kan !... A... Ad kem-id-yir lḡiḡ ar yuri. » (*Izzi ar Jeddi Yebrahim*) : « Bu !. Qimet deg lhna. »

Jeddi Yebrahim : « Aa !... Anɛam a Ccix, arju tura. »

Si Leḥlu : « Ii... Acu mazal tura ? . »

Jeddi Yebrahim : « Ad ak-fkey ciṭuḥ n lwaɛda. »

Si Leḥlu (*Isɛada-d afus-is deffir waɛrur-is... Isenda afus-is... Ih... Inna-yas*) : « Aawwa fiḡel. »

Jeddi Yebrahim (*Issufeɣ-d apurteffi-nni-ines. Inna-yas*) : « Anɛam a Ccix !...»

Si Leḥlu : « Ala wellah. »

Jeddi Lebrahim : « Arju tura. »

Si Leḥlu : « Nniy-ak fiḡel, ah. »

Jeddi Yebrahim : « Jmaeliman !. »

Si Leḥlu : « Aa... Ad iyi-teshanted ?... »

Jeddi Yebrahim (*Ifka-yas snat tbeyyidin*) : « Hatan. »

Si Leḥlu (*Iṭṭef tibeyyidin-nni, mazel-it iqqar-as*) : « Nniy-ak welleh. »

Jeddi Yebrahim : « I... ciṭuḥ n lwaeda... »

Si Leḥlu : « Nekkini... Mačči am widak-nni ileḥḥun af uεabbuḍ am yizerman. »

Jeddi Yebrahim : « Ḥaca. »

Si Leḥlu (*Iṭṭef isurdiyen-nni, inna-yas*) : « Tessemedeḍ-iyi-d kra meqqar ?. »

Jeddi Yebrahim : « Semdey ak-in. »

Si Leḥlu : « Nekkini ur d-cqiy ara deg yişurdiyen nekkini. »

Jeddi Yebrahim : « Ahwuh a Si Leḥlu... »

Si Leḥlu : « Nekkini byiy lbarakka... ddeewa n lxir... Mačči d isurdiyen... »

Jeddi Yebrahim : « Ttif sser, tisserfin wala iqeffa d ikufa. »

Si Leḥlu : « Alih, ar tameddit ihi. »

(*Dya yeffeγ.*)

Jeddi Yebrahim : « Ad isahel Rebbi. Ar tameddit, ihi. »

AsayasV: Si Leḥlu/ Meḥmud Izubac ;

(*Si Leḥlu mi d-yeffeγ, iḥetteb isurdiyen-is. Iqqar-as*) : « Iiiii... Ata waqila saba, a Rebbi-k !... Purbik kan... »

Si Leḥlu (*Ur itt wali ara anda iggar idaren-is. Almi iṭṭampuni Meḥmud Izubac. Netta Meḥmud Izubac, seg ssebeḥ illa ittraḡu-t dinna berra.*)

Meḥmud Izubac : « Anεam a ccix, wellah seg ssebaḥ i la k-ttrajuy. Tura, Anεam a Ccix, ay aggad Rebbi deg laεnaya-k... »

Si Leḥlu : « Ssbuḥ af Rebbi diyen!... Awi-d afus-ik. » (*Iḥawes-as-d afus-is, ibda zeεmatik la s- isseḥsab, iqqar-as dinna*) : « Tik, tik, tik, tik... tik, tik, tik, tik... Tik, tik, tik... tik, tik, tik... »

Meḥmud Izubac : « Anεam a Ccix... Awwah, nekkini, ur iyi-yuy wara nekkini. »

Si Leḥlu : « Imi ur k-yuy wara; ihi, acu d-teqqareḍ ihi ?!... Ay amessas. »

Meḥmud Izubac : « Anεam a Ccix, a wlidi tura... Ad nhedder, ad nettemsefham. Wala, tura... Nekkini qqaren-iyi Meḥmud Izubac. Ussiy-d ar Lwizat-agi i d-tezriḍ akka tura, dumandiy-tt. Ipi baba-s yugi-yi. »

Si Leḥlu : « Iba ?!... »

Meḥmud Izubac : « Ih... Tura ma byiy ad tt-zrey, ur iyi-ittanef ara baba-s. »

Si Leḥlu : « Iba ?!... »

Meḥmud izubac : « I... Tura nniy-as... ma yehda-k Rebbi... Amar ahat ad iyi-tεawneḍ... Deg laεnaya-k, a Ccix... Ḥala keččini i izemren ad iyi-tesεeddiḍ ar γur-s. Ifuk ad iyi-tesεeddiḍ ad t-id-zrey... Ney mulac... U... U... Ur zriy ara anda d-griy. »

Si Leḥlu : « Selli aēla Rebbek !... Eh ?!... Eh ?!... Acu iyi-tḥesbeḍ ?A... Amek ?!... Tḥesbeḍ-iyi d... d... d ayennat ney ?!... Si Leḥlu... Yuḡal... d aynnat. » (*Iwwet deg tamert-is, inna-yas*) : « Aaeaaah !!. »

Meḥmud Izubac : « Arju, ur ttæggiḍ ara, ah !... »

Si Leḥlu (*Ičča-t akken-nni*) : « Ad εagḍey, u labas !. Ur tettirebbaḍ ara keččini !. »

Meḥmud Izubac : « Anεam a ccix... Ad ak-ihdu Rebbi... s... s... s laεqel... »

Si Leḥlu : « Keččini d yir xšim, keččini !... »

Meḥmud Izubac : « A... A... Aggad Rebbi, ah!... »

Si Leḥlu : « Aḥeq aεessas n umkan-agi !... imi akkagi i k-yehwa, iban ad ak-sekney... Yyah,... D nekkini i terriḍ d ayennat !... »

Meḥmud Izubac (*Iḡawel ikems-as ciṭuḥ lmelḥ ufus, ifka-yas-t s afus-is... Ciṭuḥ lmelḥ ufus. Inna-yas*) : « A... Ax, Anεam a ccix... »

Si Leḥlu (*Ittkemmil*) : « Eh ?... Safik d lear, nekkini, eh ?!... » (*Ipi, hup !... din din ibeddel lehdur*) : « Awlidi, mačči d keččini i d-lhiy. Keččini d argaz leali, keččini. Sasbwa. Ii... wi... Keččini, aqli da. Iieih!... Mi llan kra akken yemdanen, a sidi... Wellah a sidi !... Uuuh !... Mi ufan leabd zeddigen... Nutni ad ttnadin amek ara s-simsen. Aa !... Ad ak-id-zaεfen, ur ak - yehwil... »

Meḥmud Izubac : « Wellah, a sidi, ar nneḥcamey... Uuuh... »

Si Leḥlu : « Amek ?!... Ulac leḡya deg wayagi. Aha tura mel-iyi-d igzaktema... a... acu-tt akka tura taluft-agi-inek... »

Meḥmud Izubac : « A wlidi, anεam a Ccix, ihi i yellan... Taqcict-agi, aṭan-is d lekdeb, ur tuḍin ara. D nettat kan i yerran iman-is tuḍen. Alur tura wwin-tt ar sbiṭar, wwin-tt ar ṭbib... Kulwa acu i sen-d-inna... Wa d aḍar-is, wa d aqerruy-is... »

Si Leḥlu : « Inni εuhdey Rebbi ar akkagi i yella lḡal. »

Meḥmud Izubac : « Aḥeq baba-k u Jeddi-k ihi, Anεam a Ccix... Ar ḡaca kan... Iii... Parsk illa win i tebya... Ipi terra iman-is teggugem bac akken imawlan-is ur tt-ttaken ara i wayeḍ. »

Si Leḥlu : « Tii... ti, ti... tii... tiit... Aa bu ?!... »

Meḥmud Izubac : « Ii... Wil... mi arju tura... Ifupak ad ay-d-ḡren dagi lwaḡid. Yya-n ad nerr akka d akessar... A... Ad ak-d-sfheḡmey deg webrid... A... amek... A... Acu byiy igzaktema ḡur-k. »

Si Leḥlu : « Ih... Yya-n ay argaz leali, sfheḡm-iyi-d, sfheḡm-iyi-d. Awwa, nniy-ak sasebwa keččini d argaz leali. A... atan dya, awer iyi-yeg Rebbi d amrabeḍ !... Ar taqcict-agi... Swa ad k-id-tsaḡ i keččini, swa ad tekribi !. »

Igi III:

AsayasI: Si Leḥlu / Meḥmud Izubac / Aqahwaḡi ;

(Alur tura dagi, Si Leḥlu akked Meḥmud Izubac kecmen ar lqahwa. Bac akken ad d- swen akku, ipi ad msefhamen. Qqimen ar ṭabla a sidi... Weḥd-nsen. Meḥmud Izubac ula d netta yuḡal s uqendur d weɛmam.)

Si Leḥlu : « Qehwaḡi !...Yya-d a mmi, fkay-d acu ara nesew... Ad ak-yefk Rebbi lxir d rbeḥ...»

Meḥmud Izubac : « Maɛlih. Lbirra ney ayen nniḍen ? . »

Si Leḥlu : « Amek lbirra ?... Akkagi sdat n medden ? . Wagi d ṭṭaleb, nekkini d Ccix. » (sitadir Meḥmud Izubac i d ṭṭaleb, ih...) « Awi-yay-d kan snat latayat s naɛnaɛ, sibū. » (Inna-yas i Meḥmud Izubac) : « Yak kečč d latay ara tesweḍ ? . »

Meḥmud Izubac : « Ih... Latay sibū... »

Aqahwaḡi : « Yerbeḥ...Yerbeḥ... »

(Dḡa iruḡ.)

Meḥmud Izubac : « Amek ? . Acu tenniḍ, a Si Leḥlu ?... S uqendur d waɛmam-agi-inu ?... D ṭaleb swaswa. »

Si Leḥlu : « Aha kan tura... aa... »

Meḥmud Izubac : « Awa, baba-s ur iyi-ssin ara mliḡ. Nezmer du ṭerwa fwa... Ur cukkey ara ad iyi-d-iɛqel. »

Si Leḥlu : « Ur k-ittaeqal, ur qrib, ur aɛla ḡal. »

Meḥmud Izubac : « Tura ixuss-iyi kan ad lemdey sin ney tlata imeslayen n taɛrabt. Bac akken, mi i d-netṭeqey... A... Ad twehmen. »

Si Leḥlu : « Aaa... Si mimpa lapin... zelg imi-k, ttaɛrabt. Aqendur d waɛmam-agi-inek, berka. Tyiled ak illa wacu ssney nekkini?. »

Meḥmud Izubac : « Waah. »

Si Leḥlu : « Ad iyi-ikkas Rebbi ma ṡriy anda ddant akk... deg Rebbi n tacyaxt-agi-nsen !. Keččini, ad ak-d-iniy axaṭer teḡḡebḍ-iyi... Ih... »

Meḥmud Izubac : « Aaa... A Ccix !... »

Si Leḥlu : « Wi... Wi... Tikerwak illa wacu ṡriy nekkini?! . »

Meḥmud Izubac : « Aaa... A Ccix !. Ur d-qqar ara akkagi...»

Si Leḥlu : « Nniy-ak tixxer-iyi, a weldi ula d keččini!... Ii... Bessif i iyi-rran d Ccix !... A wellah ar d aɛekkaz i d-refden ar yur-i !... U terma nekkini xaṭini, a sidi, likunri-yagi-nsen. »

Meḥmud Izubac : « Aa... Bu ?!... Safik... »

Si Leḥlu : « Iba wi !... ṡriy ɛamayen ar Ccix Aɛli Buzid asmi lliy meṡṡiyey... Acu ṡriy nekkini ?!... Alur arbaɛ-yagi... Teqqes-iten tizit ney amek... Isleṭ-iten-id Rebbi fell-i. Nniy-ak s iɛakkazen i d-ruḡen ar yur-i : Anɛam a Ccix... Tusa... Nniy-asen a wladi tyelṭem, mačči d

Ccix nekkini, Nutni nnan-ak ad tuyalet d Ccix bessif. Alafa,nniy-asen : Yelhut. Ih...
Nniy-as anda bbwden waman, ad nuqem tissirt. »

Mehmud Izubac : « I leenaya Rebbi ?!... »

Si Leḥlu : « Nniy-ak susem kan. Yerna... Awwah arju kan... Tura atan ad d-truhun yur-i lyaci...
Tilifun aerab. Wa yeqqar i wa. Awwa, ma tkemmel akkagi, ad as-kemley kan akkagi d
Ccix alamma d asmi ara mmtey. »

Mehmud Izubac : « Iba wi... Icqa-k-id keččini ?. »

Si Leḥlu : « Atan waqila ittu-yay uqehwaḡi-nni n teryatata... »

Mehmud Izubac : « Awwa... I... Imaziren lqahwa-yagi... »

Si Leḥlu : « Ihi imi d lqahwa imaziren, wellah ma neswa-tt latay-nsen. »

Mehmud Izubac : « ... Aa... Ismeeqel ma ad iwali aqahwaḡi-nni n teryatata... Ulac. Inna-yas : «
Aa... Emptte... e... Uuuuh... »

Si Leḥlu : « Anef-as. Qim, a wlidi... Ad nesgunfu ciṭuḡ dagi... Apri ad nruḡ. Mi tenniḡ... Ih... Waqila
ad as-kemmley kan akkagi d Ccix. Af-iyi-d lmiti yifen wagi. Dagi ama sxesrey ama
segmey... Lexlas-iw tujur yeḡmen. I laenaya Rebbi dya... Eh ?, Seyres akken i k-ihwa, xiḡ
akken i k-ihwa... Ur k iqqar ḡed acimi. Eh ?... Ii !... Parigzap, ad as-tawiḡ isebbaḡen i Si
Ḥmed akurduni ad ak-ten-id-irripari... I... lukan ad ak-ten-id-issexser... I... iii... Ilaq
ḡacama ixelles dumaj antiri. Tandik Ccix. Ad iney argaz ney tameṭṭut... A... Ad as-inin d
lafuṭ bbwini akken-nni yemmuten akken-nni !. »

Mehmud Izubac : « Wellah ar akka... Ad as-inin d wina yemmuten, akken-nni... I... Yemmuten
axaṭer mačči d rruḡ lmumen. »

Si Leḥlu : « Amplis... Awwa d axessar... Isk yella wasmi i d-ikker Imeyyet, yuḡal-d ad icetki af win i
t-yenyan ?. Laemer. Awwa d axessar, nniy-ak... »

Mehmud Izubac : « Win immuten, ur d-ittuḡal ara yur-k. Kul ass ad k-yettembiṭi. Aelik laman
deg leḡiha-s. »

Si Leḥlu (*Irfed aqerruy-is, iwala sin medden akken-nni... Am wakken d acu byan yur-s... mii... kukran.*
Inna-yas i Mehmud Izubac) : « Acu k-d-qqarey zegll-inna ?... Atnan, atnan wwden-d
diyen. » (*Inna-yas*) : « Kker, a mmi tura keččini. Qrib d lweqt. Ad k-in-afey dinna kan rif
n uxxam. »

Mehmud Izubac (*Ikker, Inna-yas*) : « Ih, ad k-rajuḡ. »

(*Dya iruḡ*).

AsayasII: Si Leḥlu/ Mḡend Ukennas akked mmi-s Buḡlam Ukennas / Bab n Lqahwa;

(*Widak-nni i s-iddawaren i Si Leḥlu... Aa... finalma neṭqen ar yur-s.*)

Mḡend Ukennas : « Salam uelikum. »

Buḡlam Ukennas : « Salam uelikum. »

Si Leḥlu : « Aelikum salam. »

Mḡend Ukennas : « Aneam a Ccix, wellah ar m ssbeḡ nḡewwes aelik... »

Buḡlam Ukennas : « Ziḡen deg lqahwa i telliḡ. »

Si Leḥlu : « Aah ay amxix-iw, d tberna id axxam-iw..., Ay amxix-iw d tberna id axxam-iw. Acu tebyam, a tarwa ?.. »

Mḥend Ukennas : « A wlidi d tamyart-nni... Tuḍen-iyi ur k-aɛniy... Safi waḥed setta wagguren-aya-agi tura, ur tekkir ara seg wusu. »

Si Leḥlu (*Izzel afus-is, isenda afus-is, sitadir fhem ya lfahem... Inna-yas*) : « Safik amek akken-nni ara s nexdem ihi tura ?... »

Mḥend Ukennas : « Ii... Nniy-as ammar ahat ad as-d-taruḍ sin isetṭiren n bermisal-nni, ammar ahat ad teḥlu. »

Si Leḥlu : « Wi... Mii... Ifuk ad zrey dabur acu tt-yuyen !... »

Mḥend Ukennas : « Anɛam a Ccix, iffey-as-id uqelluz. »

Si Leḥlu : « Amek ?Iffey-as-id uqelluz ?.. »

Mḥend Ukennas : « Anɛam a Ccix, tehnuneg, tehnuneg, tuyal annect ukufi. Alur iparik tura ḥaca aman itt-yeččuren. Aɛebuḍ-is, tasa-s, aḍiḥan-is, ipi amek is-qqaren... tusa... Ulyu ad d-ttarwen idammen, tura ttarwen-d kan siwa aman iḥerfiyen. Prisk kull ass kull ass tettaḡ-itt tawla. Ipi mi teqqim, akka akka ad teyli am uyeddu. Axaṭer tteqraḥen-tt iqejjaren-is. Tettṣefir tayect-is amzun tuḍen taxunnaqt. Ipi akka akka ikkat-itt ujenni; wellah ar ačḥal d abrid, nniy-as tedda. Nesɛa deg taddart-nney yiwen Ccix akken-nni ḥaca-k, nettruḥu ar yur-s... Ittak-ay-id tibejbuḥin... Wellah ar waḥed xemsin alef i serfey fell-as. Ii... D isurdiyen !... Ncečč-as qrenfel, ncečč-as aẓarif, ncečč-as gerninuc, ncečč-as bunarḡuf... Ryenafir. Wanag tura lḡawi-yagi, qeḍran akked lḥentit, namparlapa... Wellah ar am win issiriden i wakli... ipi abrid-agi aneggaru mi nruḥ yur-s... smeḥ-iyi, kkiy-ak deg umeslay... Ih... Ibya ay-d-yefk tebetyada. Alur tebetyada-yagi, nekkini ugaddey-tt. Ugaddey ad itebbet bellik ad tt-isceddi dayen. Ii... Amek ihi ?Ugaddey... Ugaddey. »

Si Leḥlu (*Wina ihedder, netta izzel tujur afus-is. Ipi iqqar-as s ufus-is*) : « Awi-d ah !... Awi-d, ah !... »
(*Winna iggumma ad ifhem. Alafa Si Leḥlu inna-yas*) : « Amek akken-nni ihi tura ?... šelli af nbbi. »

Mḥend Ukennas : « šelli aɛlih wasalama... Ih... Sitadir tura, anɛam a Ccix... Ih... ini-ay-id tura keččini amek ara as-nexdem. »

Si Leḥlu : « Wellah ma fehmeḡy akk acu d-teqqareḍ. »

Buɛlam Ukennas (*Mmi-s-nni n Mḥend Ukennas, inṭeq-d*) : « A wlidi, anɛam a Ccix , tuḍen meskint yemma... Tura aqlay newwi-yak-id tlatin alef-agi d lwaɛda... i wakken ad as-d-tefked ddwa. »

Si Leḥlu, (*Ittɛflwaɛda-nni-ines, iwwet-itt ar iciwi-s*) : « Aa... keččini fehmeḡy acu d tenniḍ. Aa... Twalaḍ tura ?... Aqcic-agi issen ad ihder...(Inna-yas) : Akkagi i k-qqareḡy, a mmi... kul awal s lmaɛna-s. Alur tura, sitadir, d yemma-k i yuḍnen, yak ?.. »

Buɛlam Ukennas : « Ih. »

Si Leḥlu : « Safik af akkagi d-tenniḍ, ibzeg uksum-is, tettaḡ-itt tawla; tteqraḥen-tt iqejjaren-is. Ipi tetteylacca... ipi tettexcawat. »

Buɛlam Ukennas : « Anɛam ih, a Ccix; Wellah ar akkagi swaswa. »

Si Leḥlu : « Iba wi... Fehmey mi iyi- tenniḍ keččini. Uterma baba-k, amer am netta, wellah ma fehmeḥ acu d-yeqqar. Safik ihi tura, amek i d ddwa-ines ? . »

Buḥlam Ukennas : « Anḥam a Ccix, d keččini i yeḥran. »

Si Leḥlu : « Ilaq-as ddwa ḥellu...»

Buḥlam Ukennas : « Anḥam, a Ccix... Dayen i neḃya ula d nekni. »

Si Leḥlu (*Isferfud deg leḡyub-is. Inna-yas*) : « Leqlam... Tadwett... » (*Ijbed-d leqlam, tadwett... selli ɛla nabbi...*) « Ciṭuḥ n lkayeḍ amellal... » (*Ijbed-d ciṭuḥ n lkayeḍ amellal. Inna-yas*) : « Ad as-naru a... Akka apti kicuz...»

Buḥlam Ukennas : « Ad ak-ibarek Rebbi, a Si Leḥlu. wellah ar madabik...»

Si Leḥlu : « Ad awen-aruy taḥerzett... Apri mi ara tawḍem s axxam gert-tt deg ufenḡal n waman. Apri aman-nni ilaq-as ad tt-sess seg-sen ciṭuḥ tasebḥit, ciṭuḥ tameddit. »

Buḥlam Ukennas : « Anḥam a Ccix... A... Ad k-iḡazi Rebbi s lxir... Ciṭuḥ tasebḥit, ciṭuḥ tameddit, ih. »

(*Mi alur.....*)

(*Bab n Lqahwa-nni ziḡur t-yeḡḡib ara lḥal. Ata ineggez-d. Inna-yas i Si Leḥlu*) : « Amek akka tura keččini ?!, Dagi ara iyi-testaliḍ lbiru-inek neḡ, !...»

Si Leḥlu : « Ii... latay-nni tura,... Ii... Qrib nnefs n ssaɛa aya-agi i nettraju. »

Bab n Lqahwa : « Ulac latay!... Ali kkert ad telḥum!... Alih !! Alih!!... Hup ! Hup !... Ae... Issufey-iten-id. »

Si Leḥlu : « Kunwi s imaziren-agi... Lukan ad teṭfem lpuvwar...»

Bab n Lqahwa : « D imaziren... Ipi jtemird !... Ccah !. »

Si Leḥlu : « Acu i ken-iḡḡan... Mazal-ikun mezziyit...»

Bab n Lqahwa : « Ru !... Ru !... Ru !... Ruḥ !... Ruḥ !, Ruḥ !. »

Si Leḥlu : « Izra Rebbi acu d-ifka deg weyyul, ikkes-as acciwen. »

(*Yuḡal ar Mḥend Ukennas akked mmi-s, inna-yasen*) : « Isek ttkellixey fell-awen nekkini ? . »

Mḥend Ukennas (*akked mmi-s nnan-as*) : « Aa... Ḥaca, a Ccix... Waah!... Lḥu-n tura, ur as-syad ara i wihin. »

Si Leḥlu (*Iqqim ar lqaɛa, iketb-asen taḥerzett-nni, ipelyi-tt ankaṭ. Inna-yasen*) : « Axet taḥerzett-nwen. Axaṭer nekkini tura ad ruḥey, seiḡ ccḡel. Ad d-yefk Rebbi ccfa. »

Mḥend Ukennas (*akked mmi-s nnan-as*) : « Amin, llahu mamin...»

Si Leḥlu : « U ma yella kra d-iqedder sidi Rebbi, siwwel-t-iyi-d. Ad n-ruḥey ad as-ḡrey tasurett. »

Mḥend Ukennas (*akked mmi-s nnan-as*) : « Ad ak-ibarek Rebbi s tussda. Neḡḡa-k deg lehna...»

(*Dḡa ruḥen.*)

AsayasIII: Si Leḥlu / Tawejjirt/ Wejjir;

(Alur tura dagi ilaq-aɣ ad nuɣal ar dinna ar wexxam-nni n Jeddi ybrahim. Si Leḥlu iṣṭebṭeb-d, Tawejjirt telli-yas-d tabburt.)

Si Leḥlu : « Attan tmaɛzuzt-nni, attan... Tinna akken i yiwwin laɛmer-iw. Ihiii ! Wamma d kemmini iyi-d-yellin tabburt... Yya-d, yya-d a... a... a... a tafat n dunnit-iw. Mi kem-ɣriy ger wallen-iw, ttuy i iɛddan fell-i. »

Tawejjirt : « Ay asmi akken !... Anɛam a Ccix, keččini tesneɗ ad thedreɗ... Nekkini ur fhimey ara acu d-teqqareɗ . »

Si Leḥlu : « Sannay-am Rebbi... Ini-asen Aqli helkey; xerttumint ad ig Rebbi ɣas yiwen wass. Aqli dagi daddam Si Leḥlu, ad kem-swaniy. A wer lemziya-inu.»

Tawejjirt : « Ay asmi akken ččiy yemma !... Ehoe... Nekkini ur ak-nniy ara swanyi-iyi. »

Si Leḥlu : « aah... Ad yili Rebbi yid-m kem yuyen winna !... Argaz-nni-inem... Hatan kan, hatan kan !... Uuuh !!... Yaxxi amessas yaxxi !...»

Tawejjirt : « Anɛam a Ccix, acu tebyiɗ ?... D aya i d-tefka twenza. Am tayaɗ turez temrart. Tkess kan ar anda akken-nni tessaweɗ temrart-nni...»

Si Leḥlu : « Ih!... i laɛnaya Rebbi dya !... Ameɣwaju am winna !... Akk ass ad itteassa, i amek akkagi tura ?!... Ur kem-ittaɣa ara mimpa a tɣureɗ Ccix ?...»

Tawejjirt : « Anɛam a Ccix ur teɣriɗ ara ihi keččini... A wi k-yehkan. Amer d ayagi kan, ulac uyilif...»

Si Leḥlu : « I laɛnaya Rebbi ?!... Wagi mačči d leada, wagi... Ikkat-ikem ?!... Ihi wellah ar diri-t, ɛaqley-t diri-t. Tameɣtut tamelḥant akkagi am kemmini, ikkat-ikem ?!... Tisipak llan yergazen... Iba, nekkini lukan ad iyi-tefkeɗ amelyun, iba ur zmirey ara ad kem-utey... Kemmini, iyimi yid-m am rreḥma. Yyah ?... Awer yawweɗ !. Cmata ben cmata, waelluɗ afuḥan... Lukan mačči d argaz-im, dayen... amek yaɛni i d-tegrid gar yifassen-is ?!...»

Tawejjirt : « Iii... Anɛam a Ccix, nniy-ak. D aya i d-tefka twenza. Ur issin ara rrbeḥ. D aelluɗ, ih. »

Si Leḥlu : « Ahaw, a lmumnin, ah!... Mačči wagi ilaq-as a... Ad as-tesɛeddiɗ aɛuddiw seddaw-as ?! bac akken ad icɛaf. »

Tawejjirt : « Lukan mačči d leḥya-nni... setḥay yef leerd-iw, tilaq ad twaliɗ.»

Si Leḥlu : « Ii... Amek ihi ?!, Wellah !, Nniy-am d ayagi kan i s-ilaqen... i weɛdaw Rebbi. Uma yefka-yi-kem ssaɛd-iw... Ay aleblab ay aɗu !... Aa !...» (Aa... iwala Wejjir-nni, argaz-nni n Tawejjirt. Ziɣ kullec yef umezzuɣ-is. Dɣa Si Leḥlu akked Tawejjirt, yiwen irra akka, wayeɗ irra akka. Si Leḥlu iqqar-as kan) : « Way ! Way ! Way !...»

(Inser.)

AsayasIV: Jeddi Yebrahim/ Wejjir;

Jeddi Yebrahim : « A Wejjir... Yuṭal-d Ccix-nni ney mazal ?. »

Wejjir : « A yuṭal-d !!... Tura i t-id-ufiy dagi i itbaratini taqjunt-nni-inu. »

Jeddi Yebrahim : « Anda yella ihi ?. »

Wejjir : « Anda zriy Rebbi-s nekkini !!...»

Jeddi Yebrahim : « Ruḥ inni-as ad d-yas. »

AsayasV: Si Leḥlu/ Jeddi Yebrahim ;

Si Leḥlu (*Ikcem-d. Inna-yas*) : « Salamu elikum. »

Jeddi Yebrahim : « Salam u reḥmat llaḥ. Anṣam a Ccix, tufiḍ-iyi-d tura i steqsay fell-ak. »

Si Leḥlu : « Ad fell-ak isteḡsi lxir. Ruḥey kan wwiṭ-d aqcic-agi. » (*sitadir Meḥmud Izubac-nni, ah...*)
« I tmerbuḥt-nni cwi-tt kra ?. »

Jeddi Yebrahim : « Abuh a Ccix... Ur cwi ara...»

Si Leḥlu : « Ṭamyu... Ṭamyu... Sipursa... Nniy-ak ilaq as-d-naru taḥarzett. »

Jeddi Yebrahim : « Anṣam a Ccix wellah ar ugadey abrid-agi... Ugadey...»

Si Leḥlu : « Awwah... Ur ttuqim ara aṭbel... Seiṭ kra akken n ddwa... Yiwet tyita, mim ad ig Rebbi tewweḍ ar tegnitt-nni n Muḥammed Rasul llaḥ. »

Jeddi Yebrahim : « Anwa-t uqcic-agi i d-tewwiḍ yid-k ?. »

(*Sitadir Meḥmud Izubac-nni. Netta Meḥmud Izubac ilsa aḡendur, aṣmam... Ur t-ttaṣqal-d ara d netta.*)

Si Leḥlu : « D yiwen uqcic kan akken-nni...»

Jeddi Yebrahim : « Yyah ?... Inna-yas i winna: Mreḥba yess-k a mmi. »

(*Dṛa ituci-yas laman.*)

Meḥmud Izubac : « Ireḥb-ak lxir. »

Si Leḥlu : « D yiwen seg lexwan-iw. »

Jeddi Yebrahim : « Aḥal n lexwan aeni i tessiḍ ?. »

Si Leḥlu : « Aawwa drus. A tettwaliḍ. A tettwaliḍ lijun n tura... Efḱ-asen lbirra, ḡḡan akk kullec... »

Jeddi Yebrahim : « Wellah ar akka. Sussem kan. »

Si Leḥlu : « Ii... wwiṭ-t-id... Axatḗr ad tiḥwiḡ-it yelli-k. »

AsayasVI: Si Leḥlu/ Lwizat/ Jeddi Yebrahim /Tawejjirt/ Meḥmud Izubac;

Tawejjirt (*Atta tdall-d. Tetṭef-as-d afus i Lwizat. Tenna-yas*): « A Jeddi Yebrahim !... attan yelli-k tekker-d. Nniy-as ur ttnekkar ara, nettat, tenna-k ad kkrey. »

Si Leḥlu : « Ih... Anef-as a tt-id-iwwet ciṭuḥ ubeḥri. » (*Inṭeq ar Meḥmud Izubac inna-yas*) : « Ay amessas !... Ruḥ tura keččini... Ax taḥerzett-agi... eelleq-as taḥerzett-agi i temgarṭ-is... Apri ad k-sfehmay kiskifufir. »

(*Ii... yuyal ar jeddi yebrahim, ijebd-it akin akin meḥeid. Ipi isemḥaleq-as s yiḥil-agi ayeffus. Ih... Ipi itṭef-it-id seg tamart. Skifik mi iruḥ ad idewwer aqerru-yis Jeddi Yebra... Mi iruḥ ad idewwer aqerru-yis akin ar deffir bac akken ad izer acu ixeddem uxuni-nni netta akk d yelli-s : Ii !... Dya Si Leḥlu as d-yerr aqerru-yis akka. Kan akken-nni; Yerna isseḥma-yas aqerru-yis s ṭatabaṭaṭa... Iqqar-as dinna*) : « Ihi imala, a sidi urgaz-a... Ur teẓriḍ ara keččini asmi nnejmaḥen leulama, qqimen la ttemcawaren... Iiih!... Meqqret ddeḥwa. Nnan-as : Anwa aṭṭan i iwaḥren ? . D aṭṭan n yirgazen ney d aṭṭan n tulawin ?... Senay-ak Rebbi ma iyi-d-tefkid tamezzuy-t. Alur llan aggad i s-yennan : Wi. Llan agad i s-yennan : Nu. Nekkini, nniy-asen : Wi i Nu. Sirtuk lemeanda n tnuḍin akk d lemeanda n yirgazen ur edilent ara... Ih... Ur aedilent ara!... Sipursa, tameṭṭut qqaren-as Yal lella tuy lalla. Tandik argaz parkunt... Argaz d argaz!... Iii... Twalaḍ tura... Skifi dya... A yirgazen, a tifeḥwa seqcar tyezzed. Alur ihi mi tenniḍ...»

(*Si Leḥlu ur ifuk ara...*)

Lwizat-nni, (*tinna iggugmen akken-nni, tenṭeq-d ar Meḥmud Izubac. Tenna-yas*) : « Nniy-ak nekkini... Nekkini jami ad bedley. »

Jeddi Yebrahim : « A !... A tenṭeq-d !, Sebḥan-k, a win i γ-d-ixelqen! . » (*Yuyal ar Si Leḥlu, inna-yas*) : « Si Leḥlu :Caylelleh !... Si Leḥlu caylelleh !... » (*Dya yuy-as aqerru-yis i si Leḥlu*) : « Anḥam a Ccix, lxir-ik, ata sennig uqerruy-iw !. »

Si Leḥlu (*Netta yuli yetṭar, irra-d nnehta... Epffuu. Ijbed-d tamacwart, isukk-it af wenyir-is. Inna-yas*) : « pwaa, pwaa, pwaa... pwaa, pwaa... Wellah a sidi... Pweff... Muḥammed sidi... Alami cerwey tidi !...»

Lwizat : « Ih... ih neṭqey-d. Lamaḥna, a baba, neṭqey-d bac akken ad ak-d-iniy belli-k ma yexḍa Meḥmud Izubac, nekkini wellah ma jewḡey-tt !, Wala !, ipi ihwa-yak kan tettruḍ aqerru-yik... Bu punsyu-nni-inek... Fkiy-t i sidi eabdennaser at isdil !. »

Jeddi Yebrahim : « Mi !...»

Lwizat : « Ata lqed, ata uqabub !. »

Jeddi Yebrahim : « Amek ?...»

Lwizat : « Ulac akin, Ulac akka !. »

Jeddi Yebrahim : « Aa...»

Lwizat : « Hder nay qqim !. »

Jeddi Yebrahim : « Ti !...»

Lwizat : « Gas d baba i telliḍ... Iba ur tesseiḍ ara lderwa ad iyi-tefkeḍ i win ur iyi-nehwi ara. »

Jeddi Yebrahim : « Eee !...»

Lwizat : « Jelleb akken i ak-yehwa. »

Jeddi Yebrahim : « Ii...»

Lwizat : « Mačči d tayať nekkini, akken ad iyi-tezzenzed. »

Jeddi Yebrahim : « Tu... »

Lwizat : « Ad degrey iman-iw ar lbir ay axir wala ad ayeť win ur iyi-nehwi ara. »

Jeddi Yebrahim : « Mi... »

Lwizat (*Tesseh̄ma-tt kan akken-nni. Tenna yas*) : « Nniť-ak wellah ur d-tettawiđ win i k-yehwan. Tixxer, ur iyi-d-rennu ara. Ipi tettpirdiđ kan leťtan-ik dagi. Nekkini awal nniť-ak-t-id. Tefra weh̄d-s. »

Jeddi Yebrahim : « Aa... Aa... Acu tesgurrudeť tura dagi fell-i ?!... Tťef akin iqjan-im !, » (*Idewwer ar Si Leh̄lu, inna-inna-yas*) : « Aneam a Ccix, ma yehda-k Rebbi, err-itt akken tella. »

Si leh̄lu : « Aaawwah, a xali Muť...Tura ifsi Rebbi tiyersi... Ur nezmir ara ad as-neawed ad t-ncudd. Tura ma tebyiđ... Zemrey ad ak-seuzgeť, ma tebyiđ . »

Jeddi Yebrahim : « Ad k-ibarek Rebbi !.. » (*Yuťal ar yelli-s*) : « Amek tura kemmini ?... »

Lwizat : « Nekkini, nniť-ak-id. Wellah ur d-tettawiđ akk ayen i k-yehwan !... »

Jeddi Yebrahim : « Jmaeliman ar haca d bu pansyu-nni ara tayeđ !. »

Lwizat : « S yemma, a lukan ad mmezley !. »

Si Leh̄lu : « Ah ! Ah ! Ah ! Ah !... Arju tura, ah !... ġġet-iyi tura ah... Ilať ad as-d-naf ddwa i taluft-agi. D aťtan-nni-ines i s-yulin s aqqerru. » (*Inna-yas i Jeddi Yebrahim*) : « Eġġ-iyi kan tura... Ssney acu n ddwa i s-ilaqen. »

Jeddi Yebrahim : « Aneam a Ccix, attan ar řur-k kan tura ihi... Tura kemmel kan lxir-ik. »

Si Leh̄lu : « Awwa, eġġ-iyi kan, nniť-ak... Tura ad twaliđ. Illa waťtan ur nes̄i ddwa ?... Arju tura ad as-sefhameť i tťaleb-agi i d-iddan yid-i. » (*Inna-yas i tťaleb-nni*) : « Ay amessas, yya-d akka tura keččini. »

(*Tťaleb-nni, Sitadir Meľmud Izubac. Inna-yas*) : « Aneam a Ccix... Yerbať... »

Si Leh̄lu : « Ih... Yya-d, ad ak-d-sfahmeť. I... Tura aql-ak-id la tettwaliđ. Tura Meľmud Izubac-agi... Nettat d win i tebya... Baba-s yugi Meľmud Izubac-agi n yinyen. Alur tura skifik... Nettpirdi kan dagi leťtan bezzaf. Diri leťmeť. Yelha laeqel. Ilať-ať as-d-naf ddwa-ines i waťan-agi. Ipi bihfih. »

Tťaleb-nni : « Yirbeť...Yirbať a Ccix. »

Si Leh̄lu : « Rrbeť tafeđ. Ihi tura nekkini yeť waken walay. Ddwawi-yagi... Yiwen kan i yellan mačči sbaeťac. D citiťuť n trewla tarebbanit. Tfehmed akka ?... Ad as-tesxeldeť mliť mliť snat tmeqwa n lmir wesbar akked lamiri ad tent-tessefsiđ deg waman n Ccix... Ma tugi ad tesu neť yella wacu i k-d-tenna, Keččini řrec... Ur as-ťixxir ara alamma teswa kulleť. »

Tťaleb-nni : « Yerbať... yerbať a Ccix... »

Si Leh̄lu : « Rebeť tafeđ. Ruť tura suffeť-itt ar dagi s ajardan, awi-tt ad d-twwet atur. Bac akken ad as-ikkes leťmeť-agi teťmeť akka. Nekkini ad qqimeť dagi ar baba-s, a s inniť sin wawalen. Ruťet. Laenaya n nnbi fella-wen. Mi sirtu am wakken i k-nniť. Wwet azrem. Bit !, wwet azrem s aqerru !. »

(*Ah... Meľmud Izubac izuťer yelli-s-nni n Jeddi Yebrahim... Ruťen*)

AsayasVII: Jeddi Yebrahim/ Si Leḥlu;

(Jeddi Yebra akked Si Leḥlu qqimen-d;)

Jeddi Yebrahim : « Acu-ten ddwawi-yagi i d as-tenniḍ akka ? nekkini laɛmer i sliḡ yis-sen ddwawi-yagi. »

Si Leḥlu : « Wigi d ddwawi n zik... n zik n zik-nni. Lhan i lika dirjas. Yiwet n tiyita. »

Jeddi Yebrahim : « D ayen tessager tbellahlaḥt i yejmaɛ uzrem. A yya tura... A twaliḍ lqum id-ittnekkaren !. »

Si Leḥlu : « Iii... Lijun n tura waɛren... Mačči d kra. »

Jeddi Yebrahim : « Ii... kiskisik tura Meḥmud-agi n yinyen iyi-d-tesnulfa akkagi tura ?!...»

Si Leḥlu : « Iii... Lijun n tura, a xali muḥ... Waɛren...»

Jeddi Yebrahim : « Purṭa, a sidi, rebbay-tt-id bya kumifu. Jami tɛammideḡ-as ad teffeḡ. »

Si Leḥlu : « Ad aḡ-yawi Rebbi d ubrid ! abrid-nni kan i aḡ-d-ḡḡan imezwura... Ala abrid-nni i d abrid yelhan . »

Jeddi Yebrahim : « Tminutiḡ-tt mim imi ara truḥ ar lakul. »

Si Leḥlu : « I yuɛar nnif, a xali Muḥ...»

Jeddi Yebrahim : « Ttakeḡ-as ɛacra dqayeq mi ara truḥ, ɛcra dqayeq mi ara d-tuḡal»

Si Leḥlu : « Eh !... Anda d-tbanen yirgazen !!...»

Jeddi yebrahim : « Awwa... tagi ma tkemmel-itt kan akkagi... I lakul ad iyi-terwel ?»

Si Leḥlu : « Ilha win itḥeziben i tmeddit. »

Jeddi Yebrahim : « I... Nniḡ-ak-id akkagi, axaṭer amcum-nni... Iii... sliḡ mazal-it iṭameɛ i lukan ad iyi-tt-yaker ?. »

Si Leḥlu : « Ah wah, ad tt-yaker... Keččini aql-ak-id s cclayem-ik dagi...»

Jeddi Yebrahim : « Anef-as kan... Mazal ur iyi-issin. »

Si Leḥlu : « Iiieiiiiih !... bac ad ak-ikellex yiwen, Keččini... Ilaq-as ad d-ittnekkar ssbeḥ zik zik i yitran...»

Jeddi Yebrahim : « Aḥeq kra irefden, yesrusu... ma yuḡal ad tt-iḡer !...Ad as-mleḡ nekkini... »

Si Leḥlu : « Ur ak-ittizmir ara, axaṭer tyeḷbeṭ deg laɛmer... Ipi keččini tselleḍ i nnda mi ara tekkat. Ieiiih... win iḥercen akter-ik keččini... Winna ilipa bit!»

AsayasVIII : Wejjir/ Jeddi Yebrahim/ Si Leḥlu ;

Wejjir (*Ata isderdef-d d tazla, isfiglit...*) : « A Jeddi Yebrahim!... A Jeddi Yebrahim!... Ahya a sbæa saeqat, a terwel !! Empte... Aa... Akked Meḥmud Izubac, Tṭaleb-nni... A d netta ziyen. Ah... Atah, atah Ccix-nni... D wagi i s-d-imalan abrid, atah...»

Jeddi Yebrahim (*Itṭefaqerruy-is, inna-yas*) : « Kullef-yam kar i settbey fell-am !... Aaah... Aa... Amek, a Ccix ?!. Bla ddin sammar-ik... Ulac din... Ad ak-fiziy » (*inna-yas i Wejjir*) : « Tṭef-it keččini yur-k ad irwel. Ad d-awiy tameghelt-nni-inu, ad t-feziy !. »

Wejjir (*Isuṭi yef Si Leḥlu, idemmeq-it. Inna-yas*) : « Eh ?... Eh ?... Tettaraḍ iman-ik dagi d Ccix ubazar !... Cehhed, ad temteḍ. Amḥiḥed ulac. »

AsayasIX: Aeli n Dulu/ Wejjir/ Lla Taseedit/ Si Leḥlu ;

Aeli n Dulu (*Ata issawed-d. Ibbwi-d La Taseedit. Tamɣart-nni n Si Leḥlu. Inna-yas*) : « Aa... A Wejjir, acu akka ? » (*Inna-yas i La Taseedit*) : «Atan Ccix-nni-inem tura, atan. Nniy-am dagi ara yili.»

Wejjir : « Sussem kan...»

Lla Taseedit : « Uy a yemma... Seg ssbeḥ ttnadiy fell-as. Amek ihi ? Yelha kra Ccix-agi i wen-mliy ? »

Wejjir : « Terwi fell-as !. »

Lla Taseedit : « Ay axesar-iw !... Aeaah, Acu i wen-ixdem ? »

Wejjir : « I... Terwel yelli-s n Jeddi Yebrahim, ipi d netta i tt-isrewlen. »

Aeli n Dulu : « Yaah ?, Terwel ?...»

Wejjir : « Terwel, ih. Nettat d Meḥmud Izubac. Win akken-nni yugi baba-s. Meena d wagi atah. D netta kullec. »

Aeli n Dulu : « Way, way, way, way, way, way... Bla Rebbi ar da t-iney umyar-nni. U yerna netta aqerruy-is ad iruḥ wakali. »

Lla Taseedit : « Ay argaz-iw amaɣzuz... D tidet dya ? »

Si Leḥlu : « A... Aa... A tettwaliḍ... Atah. »

Lla Taseedit : « Amek ?... Ad ak-iney akkagi... I lyaci-yagi i d-ittmuqqulen ? »

Si Leḥlu : « Ii... ruḥ ini-as kemmini... »

Lla Taseedit : « Lukan meqqar i tzenzeḍ aqelwac-nni aberkan... Ad iyi-d-tegḡeḍ ciṭṭuḥ iṣurdiyen...»

Si Leḥlu : « Ru... Ru... Ruḥ s axxam izha wul-im !...»

Lla Taseedit : « Ehoe... Ad qqimey akken ad ak-uqmeḥ lkuraḡ. Ilaq ad temteḍ d argaz. wellah ma taxrey-ak alma temmuted. »

Si Leḥlu : « Yah ?!. »

AsayasX: Jeddi Yebrahim/Tawejjirt/ Si Leḥlu / Wejjir;

(Jeddi Yebrahim *yūḥal-d s ufizi deccas*)

Tawejjirt (*Tetabaε-it-id, teqqar-as*): « Ad ixzu Rebbi cciṭan. Ad ixzu Rebbi cciṭan ! »

Jeddi Yebrahim : « Ruḥ akin kemmini. » (*Inna-yas i si Leḥlu*) : « Cehhed, ad temteḍ. Tura ad awiy lēemr-ik. »

Si Leḥlu : « A wlidi, a xali Muḥ... Xzu cciṭan ad fell-ak iruḥ... I... Ddem-d aεekkaz rrez-iyi-t yef waεrur-iw... Ipi dayen. »

Jeddi Yebrahim : « Nniy-ak Cehhed, ad temteḍ. Mi... I... I... I... Acu-t wagi ? »

AsayasXI: Meḥmud Izubac / Jeddi Yebrahim/ Lla Tasaεdit / Si Leḥlu / Aεli n Dulu /Tawejjirt/ Wejjir/ Lwizat;

Jeddi Yebrahim (*Idewwer aqerruy-is akin, iwala... Meḥmud Izubac akked Lwizat-nni, aḥnad uḥalen-d*)

Meḥmud Izubac : « Tura a Jeddi Yebrahim, atta yelli-k rriy-ak-tt-id, axaṭer ur byiy ara ad as-tiniḍ rziy-ak lḥerma. D tidet, nniqalint nebya ad nerwel, ih... ipi anda ara tt-isufey Rebbi, ad teffey. Almi, uḥaley ufiy mačči akkagi i xedmen yirgazen. Ur zmiyey ara nekkini ad ak-akrey yelli-k. Tura nekkini nusbey-k-id. Ma tqebleḍ-iyi, saḥḥa ; ma ur iyi-teqbileḍ ara dayen. Acu kan i byiy ad ak-d-iniy tura, sik tebbeḍ-iyi-d tebratt, tura kan iyi-tt-id-ifka ufaktur. Alur iparik εami-nni isεan lutil deg Paris yewweḍ laεfu Rebbi. Ipi kum ur isεi ara dderya, d nekkini ara t-iwerten. »

Jeddi Yebrahim (*Nniqal yebluhmet kan, iεwaq d acu ara d-yinni. Ii... Akken d imi yesla lutil deg Pari. Inna-yas*) : « Iba... Iba... Iba... Ula d nekkini akkagi i tṭhibiy irgazen. Ad ak-fkey yelli, ih... Ipi s lferḥ d ameqqran. »

Si Leḥlu : « Tanεarit ay At Baεli !... Imi ad ay-d-grin wussan !. »

Tawejjirt : (*Tserreh i teyratin*) : « Ti, ri, ri, ri, ri... »

Lla Tasaεdit (*Tenna-yas i Si Leḥlu*) : « Tura ihi imi aqlay-id tselkeḍ... Ih... Meqqar ihi... Ih... Tbeε kan ihi abrid-agi i d-tewwiḍ... Ad tceyxed yef yiman-ik... Yelha... »

Si Leḥlu : « ih... Ih... Rnu-d, rnu-d kemmini. Tegreḍ-iyi deg umadey udris... Yerna mazal ad d-ternuḍ... »

Meḥmud Izubac : « Amek ?... Terra-k d Ccix... Acu ara ternuḍ ?... »

Si leḥlu : (*Rumark wi...Inna-yas i temḥart-is*) : « Saḥḥa... Ruḥ tmenεaḍ abrid-agi ?, pisk malgri tu tessuliḍ-iyi almi uḥaley d Ccix.Mi cfu-kem-id, tura, i fuk ad iyi-tettkebbireḍ. Ma ulac ad zeεfey... Ipi mačči d zeaf-nni n wasmi akken znuzuyey iqelwaccen !!... »

(A Bu Yedmim, a Bu Yedmim, a mmi... Jeddi Yebrahim : “bbweb !”, ibda yetṭtirig s yigenni. Tiḡratin... Aɛli n
Dulu iruḥ yuzzel yewwi-d abidun... iwqe&-itt zdag rdag dinna... Ccdeḥ... Ieiih...
U laribulisyu tettkemmil !)