

Tables des matières

Dédicaces

Remerciements

Introduction générale	08
Choix du sujet motivations.....	09
Problématique	10
Hypothèses	10
Méthodologie et bases théoriques de notre approche.....	11
Organisation des chapitres.....	11
Présentation du corpus.....	12

Chapitre I :

Oralité et littérature orale Kabyle

I. De l'oralité en général	15
1. Littérature orale.	15
2. La tradition orale.	16
3. L'oralité/l'écriture.	17
II. Types d'oralité	20
1. Oralité primaire.....	20
2. Oralité coexistant avec l'écriture.....	20
3. Oralité mécaniquement médiatisée.....	21
III. Les formes brèves dans la littérature orale Kabyle.....	21
1. De la littérature orale Kabyle	22
1.1 Question de terminologie.....	22

1.2	Eléments de définition.....	23
1.3	Etat des lieux des études sur les genres littéraires berbères	27
2.	Les formes brèves.....	36
2.1	Les critères de la littéralité orale dans l'aire Kabyle	39
2.2	Les caractéristiques des formes brèves.....	41

Chapitre II :

Production et transmission des Comptines kabyles

I.	Essai de définition	45
II.	Les différentes catégories de comptines Kabyles	53
III.	Analyse de séance de point de vue de la production	57
IV.	Les types de transmission	65

Chapitre III :

Les spécificités des comptines kabyles

I.	Les spécificités des comptines Kabyles	74
1.	Sur le plan thématique et contenu	74
1.1	Le magique ou le religieux.....	75
1.2	Les animaux.....	77
1.3	Les gourmandises	79
2.	Sur le plan du langage et expression	81
3.	Sur le plan de la performance	83
3.1	La voix	85
3.2	La gestuelle	88
3.3	Le corporel.....	90

3.4	Le rythme	93
3.5	Le Jeu	96
4.	Sur le plan des medias	99

Chapitre IV :

L'apport des comptines Kabyles

I.	L'éducation.....	105
II.	La culturelle	110
II.	La socialité	114
V.	Le ludique	121
	 Conclusion générale	 125
	 Bibliographie.....	 128
	 Annexes	
I.	Corpus	132
II.	Tableaux des personnes sources	194
III.	Iconographie	196

Introduction Générale

Notre thème de recherche s'inscrit dans le champ de la littérature orale berbère et spécifiquement Kabyle. Cette littérature longtemps assimilée à l'oralité, n'a jamais cessé d'être tant sur le plan de production que sur le plan de la transmission pour les différentes générations. Néanmoins, certaines contraintes ont fait que celle-ci soit passible à l'oubli, ce qui par conséquent n'a point favorisé la rétention d'un grand nombre de textes qu'ils soient en prose en vers. Désormais, grâce à la médiatisation et entre autre à l'écrit, la littérature orale Berbère (Kabyle) traditionnelle se voit transformée en une littérature écrite. En passant de la forme transcrite.

Etat des lieux :

Plusieurs travaux ont été menés dans le domaine de la littérature Berbère.

Sur le plan de la création, la littérature d'expression Berbère (kabyle) est apparue à partir de la deuxième moitié du XXe siècle avec les écrits de BELAID AT Ali. Et sur le plan des études, l'examen des bibliographies spécialisées disponibles S.CHAKER (1991), CHAKER&BOUNFOUR (1994), BOUGCHICHE (1997) montre que la littérature constitue le domaine le moins investi par les études berbères ; ceux-là soulignent par ailleurs, que les études faites sur la « littérature écrite », sont l'œuvre des seuls autochtones, généralement des thèses ou mémoires ; et qu'elles sont rares. En revanche les recherches qui ont porté sur la littérature orale, s'avèrent nombreuses.

Les premiers travaux menés sur la littérature orale, ont été l'œuvre des chercheurs militaires Français tels que A. HANOTEAU (1887), L. RINN (1887), D.LUCIANI (1889), R. Basset (1892), et d'autres qui se sont penchés plus particulièrement sur des genres, tel que le conte et la poésie.

Au côté de ces chercheurs Français, le travail du terrain est poursuivi par les écrivains chercheurs Algériens qui ont pu tirer de l'oubli quelques textes littéraires, que ce soit en prose ou en poésie, parmi eux, nous avons : B. Ben

SIDIRA (1887), S.A. BOULIFA (1904), M. Mammeri (1980), M. Ben Brahim (1983), Y. NACIB (1993) et autres. Tous ces chercheurs, que nous venons de citer, ont assuré un maintien par écrit de la subsistance de ces textes oraux

La littérature orale, s'articule autour de trois grandes catégories, chaque catégorie étant elle-même composée de plusieurs genres : les genres en prose (Tameçayt, tamacahut, tadyant, etc.) ; les genres mineurs (lemtul, timseeraq, ddeawi ; etc.) et enfin les genres poétiques. Pour ce dernier genre, M. DJELLAOUI (2007) ⁽¹⁾ a fait tout un travail de classification et d'analyse pour les différents genres traditionnels de poésie Kabyle, à savoir (Azuzen, aserqes, asbuYer, acewwiq, urar, etc.).

Ces derniers, sont exploités d'une manière inéquitable par les chercheurs, d'autres restent encore non étudiés et méconnus dans les travaux de recherche universitaire qui se fait sur le domaine Berbère, à titre d'exemple les comptines Kabyle, qui est un genre poétique aussi, et qui relève de la littérature enfantine.

Choix du sujet et motivations

Les comptines avec tous ces textes, et ces rythmes font partie de la culture fondatrice de notre civilisation, c'est pour cette raison que leur étude nous confronte d'abord à la notion de tradition orale et nous reporte aux époques immorales, par contre sur le plan de leur études, elles présentent une situation paradoxale, car c'est le seul genre peut être qui est moins exploré par les chercheurs spécialiste de la littérature Berbère (Kabyle). C'est pour cette raison que nous voulons travailler sur ce domaine des comptines Kabyles, et de les prendre pour un choix de notre thème de recherche, à savoir : « **les conditions de production et de transmission des comptines kabyles** ».

⁽¹⁾ Mohamed DJELLAOUI, les genres traditionnels de la poésie Kabyle. HCA, 2007.

En outre, le choix de ce thème qui porte sur les comptines Kabyles, n'est pas né du hasard. Il est au contraire motivé par de multiples raisons que nous citons.

D'abord pour que ces comptines Kabyles soient sauvegardées, pour qu'elles ne rentrent pas dans l'oubli comme le cas de certains genres.

Ensuite, pour que ce genre de littérature enfantine prenne sa place comme d'autres genres littéraires dans les travaux de recherche universitaire, notamment dans le domaine Berbère.

Enfin, pour donner des pistes de recherche pour les différentes disciplines que ce soit pour la linguistique, la sociologie ou encore la littérature.

La problématique

Les comptines se servent de passerelle entre les générations et contribuent à « l'entretien » d'un patrimoine culturel. Elles procurent du plaisir à l'enfant qui découvre la magie des mots. C'est pour cela que nous allons essayer tout au long de notre recherche, de répondre à quelques questions nodales de notre travail et qui sont comme suit : en quoi les comptines kabyles, ont-elles une spécificité dans leurs modes de transmission et de production ? Et sachant que les comptines accompagnent les enfants depuis leur naissance jusqu' à l'âge adulte, comment ces enfants apprennent-ils à grandir avec les comptines et chansons enfantines ?

Hypothèses

A cet effet, nous supposons que les comptines :

- ❖ Qu'elles sont des créations spontanées des enfants eux-mêmes.
- ❖ Que leurs productions et transmissions étaient purement orales.

- ❖ Qu'elles se sont inspirées par les formules magiques, jadis créées ou reçues et employées par les adultes, puis adoptées par les enfants.
- ❖ Qu'elles constituent des emprunts faits par les enfants aux sentences, aux contes et aux fables.
- ❖ Que chacune d'entre elles est émise et transmise dans une situation bien précise.

➤ **Méthodologie et bases théoriques de notre approche**

N'est-il pas étrange et intéressant de constater que dans le monde civilisé contemporain, les enfants participent toujours, d'une manière active, à la perpétuation d'un mode de production et transmission orale. En effet, nous avons essayé d'étudier ce nouveau genre littéraire enfantin, dans son contexte original, à savoir l'oralité.

Pour mener à bien notre étude, nous avons opté pour une approche de l'oralité, à cet égard, nous nous référons aux théories de l'auteur suisse Paul ZUMTHOR, sur la poésie et la littérature produite par la voix.

Trois concepts développés par l'auteur, sont cruciaux pour l'extension de cette recherche ; la notion de performance et d'après l'auteur, cette dernière, se caractérise par quatre opérations ; la production, la transmission, la réception et les niveaux de l'oralité.

Organisation des chapitres

L'objectif principal de notre travail de recherche est d'essayer de donner des éléments de réponses à des questions que nous avons posées au départ et de clarifier ce genre de littérature enfantine. Pour ce qui est de notre travail, nous le présenterons en quatre chapitres :

Le premier chapitre, est consacré à l'oralité en général et à la littérature orale Kabyle en particulier, en premier lieu, nous tenterons d'expliquer les trois éléments de base grâce auxquels les comptines kabyles se caractérisent, à savoir : l'oralité, tradition orale, et littérature orale. En deuxième lieu, nous tenterons de présenter les différents types de l'oralité. Enfin nous parlerons des formes brèves dans la littérature orale Kabyle.

Le deuxième chapitre, sera consacré à la production et transmission, des comptines Kabyles, il englobe un essai de définition du concept comptine ainsi que sa genèse en soulignant son ambiguïté sur les deux plans sémantique et formel.

Une analyse des différentes séances des comptines du point de vue de leurs productions, sera notre principale préoccupation dans ce chapitre, et ce dans le but de mettre en exergue le côté perfectionniste dont disposent les enfants lors leur transmission, et les modes de transmission.

Le troisième chapitre, sera axé sur les spécificités des comptines Kabyles sur le plan thématique ou contenu, sur le plan du langage ou expression, et sur le plan de la performance, et enfin sur le plan des médiats (radio).

Enfin, le quatrième chapitre, est consacré aux différents apports que les comptines kabyles, que ce soit sur : le plan éducatif, culturel, sociétal et en fin sur le plan ludique.

Présentation du corpus

Notre corpus est constitué de l'ensemble de comptines que nous avons recueillies dans quelques différentes communes de la wilaya de Bejaia à l'aide d'un dictaphone.

Il s'agit d'un recueil de 114 comptines Kabyles, que nous avons constitués à partir de ressources purement orales, et quatre comptines que nous avons pu

recupérer de ce qu'il reste dans la banque d'archives de la radio kabyle (chaine deux actuel).

En ce qui concerne la transcription de ces comptines, nous avons transcrit uniquement les textes en langue berbère suivis de quelques variantes pour quelques une d'entre elles. Notre observation au moment de transmission et réception des comptines et à l'aide d'un entretien que nous avons effectué auprès des enfants de différents âges. Nous avons pu décrire en langue française, tous les contextes de production, presque pour la totalité de ces comptines Kabyles.

Chapitre I
Oralité et littérature orale Kabyle

Introduction

L'objet de notre étude étant un genre de la littérature orale, à savoir les comptines kabyles, nous avons jugé utile de consacrer ce premier chapitre à décrire l'oralité de façon générale, et la littérature orale kabyle en particulier.

I- De l'oralité en général

L'oralité dans sa globalité, est un phénomène si complexe qu'il est difficile d'en donner une définition précise, car elle renvoie à plusieurs signifiés à la fois. Elle est assimilée tantôt à la littérature orale, tantôt à la tradition orale, et encore au folklore ⁽¹⁾.

1- Littérature orale

On désigne par littérature orale « *toute espèce d'énoncés métaphoriques ou fictionnels, dépassant la portée d'un dialogue entre individus* » ⁽²⁾. Mais si la littérature orale fait partie de la tradition orale, il existe dans la langue quotidienne des discours qui ne sont ni métaphoriques ni fictionnels et qu'on ne peut pas exclure de l'oralité. A vrai dire, la littérature orale n'est pas un vase clos, car « *C'est à partir du champ de la littérature orale que les différents chercheurs ont pu déceler les caractéristiques de l'oralité* ». ⁽³⁾

Selon Ameziane, La littérature orale présente un certain nombre de traits que nous pouvons résumer comme suit :

- Elle est l'aboutissement d'une élaboration artistique (comme la littérature écrite, d'ailleurs) ;
- Elle est traditionnelle et sans cesse modifiée et recréée par la transmission orale qui la caractérise ;

⁽¹⁾ Amar Ameziane, Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle, Thèse de doctorat Langues, Littératures et Sociétés, INALCO, Paris, 2009, p.27.

⁽²⁾ Ibid, p.45.

⁽³⁾ Ibid, p.28.

- Elle est collective et anonyme, même si à l'origine il y a toujours un acte de création individuel.

2- La tradition orale

La tradition orale d'un pays regroupe couramment les fables, contes, les légendes et les comptines.... autant d'éléments qui traversent les âges sous différentes formes, et qui se transmettent de génération en génération.

Selon Schaeffer « *la tradition se réfère à l'ensemble des faits de transmission orale d'une culture* » ⁽¹⁾. Ces faits peuvent être des coutumes, des savoirs, des discours littéraires, de la religion, des rites...etc, qui reposent tous sur la voix comme moyen de transmission et sur la mémoire comme moyen de conservation.

En effet la tradition n'est pas autre chose que la transmission d'un objet, d'un discours de la langue elle-même d'une personne à une autre, et plus spécialement des aînés, qui l'ont déjà reçue et qui la transmettent à leurs tours aux cadets. Le concept « tradition » en français s'emploie encore au sens juridique pour la remise matérielle d'une chose mobilière en vue d'en transférer la propriété, il est également synonyme de livraison, ou délivrance d'un objet. C'est un sens hérité du mot latin « traditio », nom verbal du verbe tradere qui signifie livrer ou transmettre.⁽²⁾

Au sens plus large :

⁽¹⁾ Oswald Ducrot & Jean-Marie Schaefer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris édition de seuil, 1999, p.608.

⁽²⁾ Noël J.Gueunier, Tradition orale notes de cours de master (semestre 1), Institut d'ethnologie, Université de Strasbourg, 2012, p.01.

« La tradition orale est l'ensemble des expressions orales d'une culture, s'appliquant aux interactions sociales fondamentales, normées par la société dans leurs formes et leurs usages ». ⁽¹⁾

Tandis que la notion de tradition implique la pérennité, les paroles sont faits pour atteindre leur cible et puis s'envoler. C'est pourquoi la tradition orale est un paradoxe vivant, car d'après Ricard « d'une part, elle ne saurait s'exclure de la création contemporaine ; d'autre part, elle ne pourrait passer pour le véhicule exclusif de la tradition » ⁽²⁾. La notion de « tradition » est devenue centrale dans l'étude anthropologique de la littérature orale ⁽³⁾. Dans le même contexte l'historien Jan Vansina a montré ses spécificités comme moyen de conservation et de transmission du savoir, ainsi que l'intérêt des traditions orales pour l'histoire des peuples sans écriture, mais également comme origine de bien des sources écrites. ⁽⁴⁾

A partir de ce va et vient entre « tradition » et « littérature » il nous semble utile d'étudier les rapports de leur substituts qui est bien l'oralité et l'écriture en deux points, à savoir le rapport d'interaction et d'opposition.

3- L'oralité/ l'écriture

3-1- Rapport d'interaction:

L'oralité entretient avec l'écriture des liens d'interaction, de transition et de glissement, surtout quand la première s'appuie sur la seconde, car elles sont étroitement liées. On ne peut pas séparer le texte de la parole, car les textes écrits trouvent place dans des communautés de parole: le foyer domestique, l'église, l'Etat, la spécialité scientifique. Ces communautés examinent et

⁽¹⁾ Aurore Monod-Becquelin, « la tradition orale n'est plus ce qu'elle était », Revue sciences humaines, N°159, avril 2005, p.34.

⁽²⁾ Amar Ameziane, op.cit, p.28.

⁽³⁾ Oswald Ducrot & Jean-Marie Schaefer, op.cit, p.614.

⁽⁴⁾ Jan Vansina, « De la tradition orale essai de méthode historique », Musée Royal de Afrique Centrale Tervuren Annales Sciences Humaines N° 16, 1961, p.169.

essayent d'établir la véritable et unique signification des textes ⁽¹⁾ et parfois la faiblesse de l'écrit permet à l'oral d'atteindre un haut niveau de communication. A ce propos, citons l'historienne Françoise Waquet qui explique comment les cultures occidentales se sont elles dotées, depuis le XIX siècle à nos jours, d'une oralité savante dans laquelle le discours parlé, ne fonctionne pas seulement dans les marges et dans l'informalité, mais occupe une place centrale, à égalité avec l'écrit et la haute culture ⁽²⁾.

D'une part, là où l'écrit s'affaiblit, nous remarquons qu'il se manifeste dans le fait qu'il a besoin d'être soutenu par le discours oral, c'est ce qui explique le retour à l'oral, ou moment où les phrases qui sont à l'écrit ne sont pas adaptées à leur signification. D'autre part on comprend que cette dépendance de l'un par rapport à l'autre peut signifier qu'il y a une coexistence entre eux.

Dans le domaine de la littérature orale et de la littérature écrite, l'interaction est, selon Zumthor, apparue au Moyen Âge. Parmi les objets d'étude, ajoute-t-il, on peut énumérer l'imitation de la forme orale ou du style oral par la littérature écrite particulièrement répandue dans la poésie, ou encore l'influence de la fixation par écrit des œuvres orales sur leur évolution (orale) future-influence particulièrement forte dans un genre comme la ballade anglo-américaine ⁽³⁾.

3-2- Le rapport d'opposition

Il faut noter que l'opposition qui existe entre l'oralité et l'écriture, est purement d'ordre théorique et que la plupart des études qui ont été faites dans le domaine de l'oralité n'ont pas échappé au regard ethnocentriste, regard

⁽¹⁾ David R. Olson, "l'oralité au pays des livres", Revue sciences humaines, N°159, avril 2005, p.32.

⁽²⁾ Ibid, p.33.

⁽³⁾ Zumthor cité par SCHAEFER, op.cit, p.621.

que Zumthor qualifie de myopie intellectuelle ⁽¹⁾. Il explique que l'ethnocentrisme est un instrument d'un savoir qui dérouté, presque, toutes les sciences humaines. Il est fondé sur le principe du refus de l'autre, et que cela peut perdurer tant que la civilisation occidentale n'a pas assumé et dépassé les limitations qu'elle a imposées vis-à-vis des autres civilisations ⁽²⁾.

A propos la poésie orale Kabyle, et en particulier dans les poèmes kabyles anciens, Mouloud Mammeri écrit :

Nos poèmes entraient comme des choses mortes, des arguments dans l'édifice conceptuel que la société de l'Occident érigeait dans le double but de nous réduire et de se comprendre. Elle avait, pour ce faire, élaboré un instrument (ce qu'elle appelle une méthode scientifique) dont l'efficacité avait été largement éprouvée par ailleurs. Les effets qu'elle en obtenait, la satisfaction sinon pleinement, du moins de façon largement déterminante et, comme toujours en ce cas, elle appelait objective et applicable à tous la science qu'elle avait ainsi de façon identique élaborée pour elle ⁽³⁾.

Pour cela, au lieu de chercher les critères qui font la différence entre l'oralité et l'écriture, on a tendance à juger les déficiences de l'oralité, ce que Bouamara qualifie d'erreur méthodologique :

« Au lieu d'établir une de ce qui manque à l'oralité ... pour être une écriture, voir l'écriture. Mais dans ce cas précis [...], l'oralité obéit à la logique du comparant et à sa domination. La conséquence en est que l'oralité n'a qu'une définition négative » ⁽⁴⁾.

Le passage de l'oral à l'écrit a été considéré par quelques analystes, comme une clé de la transformation des mentalités. Or ces analystes

⁽¹⁾ Paul Zumthor, op-cit, p.41.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Mouloud MAMMERI, Poèmes kabyles anciens. Ed Mehdi, Algérie, 2009, p.15.

⁽⁴⁾ Kamal Bouamara, « Littérature et société : le cas de Si Lbachir Amellah (1861-1930), un poète-chanteur de Petite Kabylie », Thèse de doctorat, INALCO, 2003, p.08.

occidentaux, selon Zumthor, n'ont pas su concevoir de l'intérieur ce que peut être une société à tradition orale. Ce dernier confirme également « *il est stérile, de penser l'oralité de façon négative, en en relevant les traits par contraste avec l'écriture. L'oralité ne signifie pas analphabétisme, lequel est perçu comme un manque, dépouillé des valeurs propres de la voix et de toute fonction sociale positive.(...),l'oralité ne se définit pas plus par soustraction de certains caractères de l'écrit, que celui-ci ne se réduit à une transposition de celle-là* »⁽¹⁾

II- Types d'oralité

Zumthor dans son introduction à la poésie orale, distingue trois types d'oralité à savoir :

1- Une oralité primaire/ pure

Ce type d'oralité, n'a aucun rapport, ni aucun contact avec l'écriture ou tout système visuel de symbolisation exactement codé et traductible en langue. Il se manifeste dans des sociétés qui ignorent l'écriture et qui s'appuient sur la voix vive dans laquelle elle se constitue.

Ainsi Zumthor souligne à ce sujet:

« *Un dynamisme fondateur, à la fois préservateur des valeurs de parole et créateur des formes de discours propre à maintenir la cohésion sociale et la moralité du groupe [...] elle s'exerce indépendamment des changements survenant dans les structures sociopolitiques* »⁽²⁾.

2- Une oralité coexistant avec l'écriture

Selon le mode de coexistence, elle peut fonctionner en deux manières :

⁽¹⁾ Paul Zumthor, op.cit, p.34.

⁽²⁾ Ibid, p.36.

➤ **Oralité mixte :**

« Quand l'influence de l'écrit y demeure externe, partielle et retardée ».

➤ **Oralité seconde :**

Elle se recompose à partir de l'écriture et au sein d'un milieu où celle-ci prédomine sur les valeurs de la voix dans l'usage et dans l'imaginaire.

L'impact de l'écriture, dans les situations où celle-ci coexiste avec l'oralité, s'exerce sur la production, la conservation ou la répétition des textes ⁽¹⁾. Alors que le mode d'exécution et de diffusion sont différents sur le plan de la performance.

3- Une oralité mécaniquement médiatisée

Ce type d'oralité se diffère dans le temps et/ou dans l'espace. Il est caractérisé par l'intervention d'une médiatisation technique, lorsqu'on fait intervenir un support autre que la seule voix éphémère du producteur de la parole littéraire, en la fixant sous forme d'enregistrement sonore (radio, télévision, CD, etc...).

III- Les formes brèves dans la littérature orale kabyle

Avant de nous consacrer à l'analyse des formes brèves, il est préférable d'analyser d'abord le champ de la littérature orale Kabyle dont ces formes font partie.

⁽¹⁾ Amar Ameziane, op.cit, p.32.

1- De la littérature orale Kabyle**1-1 Question de terminologie**

Selon Bouamara : « *l'emploi de la terminologie est très précieux, car elle constitue le premier outil d'analyse ou de description* »⁽¹⁾.

Dans le régime de l'oralité, on ne dispose pas de véritables métadiscours qui glosent les genres de la littérature orale. De plus, l'Habitus de ceux qui l'interprètent et l'écoutent et l'habitus de ceux qui l'analysent sont relativement étrangers l'un à l'autre, cela, même si le critique appartient à la culture où est produite cette littérature orale car, lorsqu'il pratique cette analyse, par la langue et les méthodes qu'il emploie, il se place en position extérieure⁽²⁾.

Dans le champ de la littérature berbère « Kabyle », on utilise souvent la terminologie française soit pour décrire et/ou analyser. Pour Bouamara « *l'usage de la terminologie française sans esprit critique dans le domaine berbère est une erreur méthodologique qui peut avoir des conséquences néfastes dans la mesure où elle pourrait tromper le critique non averti*, de la littérature berbère* »⁽³⁾.

A ce propos, Galand Pernet écrit à juste titre que « Les premiers outils d'analyse pour l'étude critique des littératures berbères sont donc constitués par les termes du champ lexical / littérature / dans la langue française ; or le champ



(1) Kamal Bouamara, Où en est actuellement la littérature algérienne d'expression amazighe de Kabylie ?, TIMMUZGHAN°14, H.C.A, Alger, 2007, p. 6.

(2) Baumgardt & Jean Derive, "Littératures orales africaines: Perspectives théoriques et méthodologiques", Karthala, Paris, 2008, p.05.

*BOUAMARA cite l'exemple du titre de l'ouvrage de Moulieras Les fourberies de Si Djeh'a, Contes kabyles. Or, l'équivalent kabyle de « conte » est « tamacahut », alors que les « fourberies » n'ont aucun rapport d'identité avec les « timucuha ». Mais le mot français « contes », par lequel sont désignés indistinctement les textes en prose ont certainement dû tromper.

(3) Kamal Bouamara, op.cit, p.176.

notionnel / littérature française / et le champ notionnel / littérature berbère / n'ont pas la même définition, ni en extension, ni en compréhension »⁽¹⁾.

1-2 Éléments de définition

La littérature orale en tant que expression, est étymologiquement contradictoire car, dans les termes " littérature " est un dérivé de latin " littera " la "lettre", donc l'écrit. Pour éviter cette contradiction, certains ont proposé aussi le néologisme "orature", qui pourtant ne s'est pas imposé⁽²⁾. Pour Mouloud Mammeri, cette contradiction n'est pas seulement au niveau du terme, dans littérature il y a "lettre", mais elle est dans le fondement même de la civilisation d'Occident, profondément désemparé devant l'expression orale, parce qu'il y a deux mille ans, les Grecs lui ont imposé l'écrit comme instrument de communication⁽³⁾. Pour Schaefer Si on prend le terme " littérature " en son sens étymologique, parler de littérature orale est un oxymoron flagrant⁽⁴⁾.

Dans le même ordre d'idée, Pernet Galand explique que « *le terme de littérature est un handicap de départ quand l'ethno-littérature-source est une littérature de la lettre, de l'écrit, et que l'ethno-littérature-cible étudiée, analysée, jugée, est une production orale où le son et le geste font partie de la structure, où l'articulation du contenu et de la forme est différente* »⁽⁵⁾.

Il faut ajouter également le problème des calques et des traductions littérales qui sont faits par les Berbérophones eux-mêmes, par inadvertance ou sous l'angoisse du " modèle " français ou occidental. Après avoir forgé l'équivalent du terme " littérature " par un calque : " tasekla " (formé sur la base de " asekkil " lettre alphabétique) sous prétexte qu'on a pas de terme proche ou équivalent dans la langue usuelle, ont reproduit cet oxymore français " littérature orale " par " tasekla

(1) Galand Pernet, "Critique occidentale et littératures berbères ", in Littérature orale, Actes de la table ronde, OPU, Alger, 1982, p.66.

(2) Noël J. GUEUNIER, op.cit, p.02.

(3) Mouloud Mammeri, Culture savante, culture vécue, (Etude 1938-1989), édition Tala, Alger, 1991, p.76.

(4) Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaefer, op-cit, p.608.

(5) Galand-Pernet, Critique occidentale et littératures berbères, op.cit, p.65.

timawit⁽¹⁾, une locution qui ne nous renseigne en rien sur la conception qu'ont eu les Berbères de leurs propre "littérature orale.

Le statut de l'oralité est déterminé par rapport à un ensemble de structures. A cet effet Zumthor écrit qu'il n'ya pas d'oralité en soi, mais de multiples structures des manifestations simultanées et qui, chacune dans son ordre propre, se trouvent parvenues à des degrés très inégaux de développement ⁽²⁾.

C'est ce qui explique, selon le même auteur, que « *l'oralité n'est pas la même dans toutes les sociétés orales Comme il existe plusieurs types de sociétés orales il existe, en conséquence, plusieurs types d'oralité* ». Pour ce qui de la littérature orale, qui fait partie de notre objet d'étude, Schaefer explique que la grande majorité des littératures orales, sont en fait du deuxième type (oralité seconde), car selon lui les sociétés à tradition purement orale, déjà rares au début du siècle, ont pratiquement disparu de nos jours ⁽³⁾. Mais, si ce raisonnement de Schaefer est juste, comment expliquer alors la présence de la littérature orale Kabyle qui a survécu sans écriture, jusque à la fin du 19^{ème} siècle ?

Concernant la littérature orale kabyle, nous savons que les Berbères en général, et les kabyles en particulier, ont eu pendant plusieurs siècles le tfinagh pour seul moyen de fixation de cette littérature ⁽⁴⁾, et son domaine d'usage était restreint. La plupart des recueils ont été transcrits en caractères arabes par les Marabouts.

Selon Hanoteau qui dans sa préface, explique que les quelques Marabouts qui reçoivent dans les écoles le peu d'instruction qui comporte l'enseignement musulman, croient donc manquer à leur dignité s'ils emploient dans leurs écrits

⁽¹⁾ Kamal Bouamara, op.cit, p.14.

⁽²⁾ Paul Zumthor, op.cit, p.30.

⁽³⁾ Oswald Ducrotet Jean-Marie SCHAEFER, op.cit, p.620.

⁽⁴⁾ Mohand Akli Haddadou, L'Alphabet berbère : des écritures libyques aux transcriptions modernes, Azur, Algérie, 2004.

une autre langue que celle du livre saint, et comme en dehors de la caste religieuse, personne ne sait lire, il en résulte que le kabyle ne s'écrit pas ⁽¹⁾.

A propos de ces manuscrits, Mammeri explique qu'il existe toujours des recueils de poèmes ^{manuscrits} qui datent de la fin du XIXe siècle dont il peut y avoir des pièces bien antérieures. De plus, il ajoute que son recueil de poèmes kabyles anciens est un produit d'une oralité mitigée. Selon lui, une caste de clercs y assurait un minimum de littérarité. Il ajoute qu'un certain nombre de poèmes ont été écrits en alphabet arabe et répandus ou conservés ainsi, tel Elmoursel ⁽²⁾.

Même si la société Kabyle, a toujours été en contact avec l'écriture, mais elle n'a pas pu s'en servir pour sa transmission. Il serait donc plus juste de dire que la littérature kabyle appartient au régime d'oralité seconde car en contact avec l'écriture. Ce qui n'est pas le cas unique de la littérature kabyle, car cela existe même en Occident, ce qu'explique Schaefer que de tout temps il a existé des sociétés connaissant l'écriture mais qui, à une certaine époque, ne se sont pas servis d'elle pour la transmission de la littérature au sens fonctionnel du terme ⁽³⁾.

En occident, selon lui, les premières traces d'un intérêt théorique de la part de la culture lettrée pour la littérature orale se trouvent déjà chez Montaigne ⁽⁴⁾. Il ajoute que c'est l'accumulation même des documents et une prise de conscience progressive de la complexité externe de certaines formes orales qui ont amené les savants à se rendre à l'évidence que la littérature comprend en fait des activités littéraires multiples, savante tout autant que populaires, présentes

⁽¹⁾ Voir la préface de Adolf Hanoteau, Poésies populaires de la Kabylie du Djurdjura, Adolphe Jourdan, Paris, 1867.

⁽²⁾ Mouloud MAMMERI, op.cit, p.11.

⁽³⁾ Oswald Ducrot & Jean-Marie Schaffer, op.cit, p.62. À ce propos Schaefer cite l'exemple de Marcel Detienne qui explique que la Grèce lors du 8^{ème} au 9^{ème} siècle a jouée un rôle principale dans la culture d'une littérature orale.

⁽⁴⁾ Ibid, pp 608-609, dans ce contexte SCHAEFER cite MONTAIGNE qui avec HERDER et les romantiques a établi un type d'interprétation pendant tout le XIXe siècle sur l'étude de la littérature orale, concernant son identification à une activité soit "spontanée", "naturelle", "collective" et "populaire" opposée à la littérature écrite qui est supposée être "réfléchie", "artificielle", "individuelle", et "savante".

tout autant que passées, activités dans lesquelles la créativité individuelle joue un rôle indispensable, même si c'est selon d'autres modalités que dans la littérature écrite ⁽¹⁾.

Selon Zumthor l'expression de littérature orale a été mise en œuvre en 1881 par P. Sebillot pour désigner une classe de discours à finalité sapientielle ou éthique et dans un sens large, pour les rares historiens de la littérature, toute espèce d'énoncés métaphoriques ou fictionnels, dépassant la portée d'un dialogue entre individus : contes, comptines, facéties, et autres discours traditionnels ⁽²⁾.

La littérature selon Mammeri commence au-delà des mots, selon lui « elle s'appuie bien sûr sur eux, mais tant que le sens littéral épuise la valeur d'un terme, il y a expression, il n'y a pas littérature. Celle-ci commence à partir du moment où le sens immédiat est transcendé, chargé de tout un appareil de connotations, d'harmoniques, d'échos et de valeurs secondes, que les locuteurs ordinaires perçoivent, même s'ils n'en ont pas clairement conscience » ⁽³⁾. Il ajoute que connaître une langue étrangère est facile, mais saisir la littérarité de ses textes est difficile, car tout réside dans leur non-dit.

Lacoste Dujardin note que « la littérature orale kabyle peut être définie comme un ensemble d'expressions non écrites, produites par un individu mais plus souvent par le groupe social et que toutes ces productions, très élaborées dans leur forme et leur contenu, sont faites pour être répétées et transmises au sein de la société kabyle » ⁽⁴⁾.

Le concept de littérature désigne, selon Bouamara l'ensemble des créations langagières, orales et/ou écrites, qui sont produites, à des fins esthétiques, dans

⁽¹⁾ Oswald Ducrot & Jean-Marie Schaffer, op.cit. pp.608-609.

⁽²⁾ Paul Zumthor, op.cit, p.45.

⁽³⁾ Mouloud Mammeri, op.cit, p.229.

⁽⁴⁾ Lacoste Dujardin « Dictionnaire de la culture Berbère de Kabylie », cité par Takfarinas Bellache, Contribution à l'étude typologique d'un corpus d'énigmes-devinettes kabyles Mémoire de magistère, Faculté des Lettres et des Langues, Université A. MIRA de Béjaïa, Algérie, 2011, p.33.

une société donnée, et sont retenues dans la mémoire collective. Le terme varie d'une société à l'autre, aussi bien en compréhension qu'en extension ⁽¹⁾. C'est pour cela il est difficile de donner une définition nette de la littérature orale comme pour la poésie orale, car il s'agit là moins de formes statiques que de dynamismes tantôt convergente, tantôt divergente au sein d'un même et complexe mouvement ⁽²⁾. Concernant la littérature orale kabyle, Bouamara explique qu'elle ne fait pas entièrement partie de cette littérature universelle, il n'y a que le qualificatif (kabyle) qui la distingue ⁽³⁾.

Pour comprendre cette particularité de la littérature orale berbère (kabyle), il nous semble qu'il est utile de dresser un rapide état des lieux des études qui lui ont été consacrées, et beaucoup plus sur ces genres.

1-3 Etat des lieux des études sur les genres littéraires berbères (Kabyle)

Comme les comptines, qui sont l'objet de notre étude, font partie des ces genres littéraires oraux, nous avons jugé utile d'établir, sans exhaustivité, un état de lieux des travaux qui ont été faits sur les genres littéraires berbères et en particulier kabyle.

La première analyse des genres de la littérature berbère est l'œuvre de H.Basset qui, dans son ouvrage *Essai sur la littérature des Berbères* (1920) a distingué les contes, les légendes et la poésie. Sa liste n'inclut pas les proverbes et les devinettes qui constituent pourtant une littérature non seulement riche et abondante ⁽⁴⁾, mais aussi et surtout occurrente à compléter.

Même si Ameziane signale l'absence, dans la liste de Basset, du proverbe et de la devinette, le problème de l'exhaustivité de cette liste reste toujours posé. Ainsi, les comptines, comme les maximes, sont également absentes dans

⁽¹⁾ Kamal Bouamara, *op.cit*, p.14.

⁽²⁾ Paul Zumthor, *op.cit*, p.47.

⁽³⁾ Takfarinas Bellache, *op.cit*, p.32.

⁽⁴⁾ Amar Ameziane, *op.cit*, p.47.

l'ouvrage de Basset. Est-ce qu'elles ne méritent pas d'être citées parmi les autres genres, qui ont été classés ? Ma réponse, qui est très simple : les comptines font partie de la poésie ou du moins se déclinent par le biais de la poésie ; quant à la maxime, on la range aussi dans le cadre du proverbe même si les frontières entre eux ne sont pas claires.

L'examen de classification des genres littéraires fait par Basset, ne répond pas à la même logique, car on passe du critère thématique pour le conte merveilleux puisque c'est le monde du conte en question qui est mis en exergue - au critère fonctionnel pour le conte comique (sa fonction est de faire rire) ⁽¹⁾.

Dans l'ensemble de la littérature orale, Basset distingue trois grands genres : la poésie, les contes et les légendes sans signaler l'existence d'autres genres.

A ce sujet, Mammeri souligne que c'est par une projection de la situation européenne que la littérature occidentale distingue traditionnellement trois genres dans la production orale des Berbères : les proverbes, les contes et légendes, la poésie. En tout état de cause la classification occidentale est réductrice et lacunaire. Elle est fondée sur une définition implicite de la littérature qui, dans le cas ici considéré, en réduit considérablement le domaine et à la limite en trahit la nature. Des éléments importants du discours, qui en d'autres conditions auraient passé pour de la littérature lui échappent » ⁽²⁾.

➤ **Selon Bounfour et Galand Pernet**

Dans une contribution parue dans le Dictionnaire universel des littératures (1994), Bounfour, distingue quatre genres majeurs de la littérature berbère

⁽¹⁾ Amar Ameziane, op.cit. p.12. Le préjugé évolutionniste, serait selon Ameziane, à la base de la classification de Basset. A propos de la théorie de l'évolutionniste, Bounfour écrit que « non seulement des effets idéologiques néfastes, ce qui est lisible parfois à sa surface, mais elle est épistémologiquement inadéquate car elle est réductionniste et ne peut rendre compte de ce que les sociétés produisent comme discours littéraires (esthétiques) ou autre. Cité par Ameziane, idem, p. 12. Dans le même d'ordre d'idée, nous dirions d'après "AMEZIANE", que la classification tripartite faite par "BASSET", à s'avoir « littérature orale », « littérature écrite », et « littérature juridique », ne répond à aucune réalité dans la tradition Berbère.

⁽²⁾ Mouloud Mammeri, Culture savante et culture vecue, Alger : Edition association culturelle Tala, 1991, p.67.

traditionnelle : Le proverbe, l'énigme, le genre narratif (dont le conte et d'autres sous-genres) et le poème ⁽¹⁾. Il précise que la forte dialectalisations de la langue berbère, rend difficile l'établissement d'une terminologie des genres, car d'un groupe amazighophone à un autre, les termes diffèrent.

C'est pour cela que Galand Pernet préfère parler des types littéraires : ainsi, elle en distingue trois : ahellil, izli, lqist. Après avoir examiné l'ahellil et l'izli dans leurs manifestations régionales, elle confirme « Q'une dénomination berbère commune à une aire étendue ne peut pas servir à désigner un « genre » pan berbère; elle recouvre des types régionaux qui constituent chacun une classe de textes propres à un lieu et à un groupe, même si l'on peut dégager des éléments communs aux différents types. » ⁽²⁾

Elle ajoute que : « à l'intérieur d'une aire délimitée par une communauté sociale et linguistique, des problèmes de typologie peuvent aussi se poser qui ne sont pas différents de ceux qu'on trouve dans d'autres littératures. » ⁽³⁾

➤ **Selon Camile Lacoste- Dujardin**

Dans son "Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie", Camile Lacoste Dujardin, repartit la littérature orale kabyle en deux veines : la littérature en prose, et la littérature versifiée ⁽⁴⁾.

A- La littérature en prose

Selon Camille Lacoste Dujardin, la littérature orale kabyle en prose peut figurer parmi les plus riches et les plus denses du monde entier. Elle distingue dans cette veine plusieurs genres dont : les mythes, les contes merveilleux (paysans où sitadine), les légendes, les récits hagiographiques, récits d'animaux et enfin des histoires plaisantes ⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ Amar Ameziane, op.cit, p.48-49.

⁽²⁾ Galand Pernet, littératures berbères, des voix des lettres, PUF. France, 1998, p.59-60.

⁽³⁾ Ibid, p.60

⁽⁴⁾ Takfarinas Bellache, op-cit, p.35.

⁽⁵⁾ Takfarines Bellas, op.cit, p.35.

B- la littérature versifiée

Pour ce qui est de la littérature versifiée, Camile Lacoste Dujardin la présente en ces termes :

« Elle n'est pas moins riche en poésies de diverses formes et contenus qui dépendent de leurs auteurs, collectifs ou, plus fréquemment, individuels. Des créations individuelles peuvent être reprises ensuite collectivement, cependant attribuées à leur auteur souvent cité. Il en existe des formes longues et des formes courtes. »⁽¹⁾

➤ Selon Amar Ameziane

Ameziane souligne La littérature orale Kabyle traditionnelle est constituée de quatre genres majeurs : la poésie, le conte, le proverbe et la devinette⁽²⁾.

A- La poésie

La poésie est scindée en deux modes : la poésie chantée et la poésie dite ou déclamée.

▪ La poésie chantée rituelle :

Selon l'auteur la poésie chantée, est majoritairement rituelle. Elle accompagne les moments les plus importants de la vie (naissance, mariage...). On ne distingue pas moins de sept sous-genres composant cet ensemble. A l'intérieur de cet ensemble, la distinction repose sur plusieurs critères : la thématique, l'agent de la performance, les conditions d'énonciation et le répertoire. Il distingue ainsi : Aḥiḥa, azuzen, aserqes, acewwiq, asbuḤer,

⁽¹⁾ Camile Lacoste- Dujardin, Dictionnaire de la culture berbère en Kabyle, Paris : La découverte, 2005, p.217.

⁽²⁾ Amar Ameziane, op.cit, p.52-58.

ameezber, aḍekker, urar. Tous ces genres traditionnels de la poésie Kabyle, sont également par Djellaoui ⁽¹⁾.

▪La poésie dite :

A propos de cette poésie, le terme générique renvoie à (Isefra) (plur.), alors que le singulier (asefru) dénote un poème ⁽²⁾. Dans l'ensemble de la poésie dite, on distingue la poésie dite noble qui évolue dans le milieu restreint d'une minorité cultivée de la poésie villageoise, qui elle est plus largement diffusée, et que CHAKER qualifie comme:« l'essentiel de la culture poétique du kabylophone moyen.» ⁽³⁾

B- Le conte

Pour ce qui est des caractéristiques du conte, Ameziane reprend les résultats des travaux de Camile Lacoste Dujardin, Bounfour, Morella.

Il reprend également les travaux de Mammeri qui distingue trois grands types de contes ; le conte satirique, ceux de Bou-Amrane par exemple, le conte d'animaux (tadyant) et le conte merveilleux (tamacahut). ⁽⁴⁾

C- Le proverbe

Le proverbe est défini comme une parole traditionnelle fortement codée, il est notoirement présent dans le discours de personnes d'âge mûr, habituées à manier le verbe. Le proverbe donne ainsi à la parole une teneur et une force de conviction ⁽⁵⁾.

A la suite de Bounfour qui considère que le proverbe comme une réserve métaphorique et conceptuelle à laquelle on peut se référer dans des situations

⁽¹⁾ Mohamed Djellaoui, op.cit.

⁽²⁾ Amar Ameziane, op.cit, p.54.

⁽³⁾ Amar Ameziane, op.cit, p.54.

⁽⁴⁾ Amar Ameziane, op.cit, p.56.

⁽⁵⁾ Ibid, p.57.

nouvelles pour conjurer ce qui, en elle, excède la raison traditionnelle. Il est un élément du socle épistémique dont la fonction est de rationaliser un réel multiple.

D- La devinette

L'énigme selon Y. Ibouziden (1987) cité par Ameziane est différente par rapport à la devinette car la première selon l'auteur se pratique en général durant les mariages, sous forme de joutes oratoires entre les meilleurs joueurs des deux familles qui entrent en alliance. Par contre, la devinette est conçue d'abord comme une activité ludique, un jeu entre enfants ⁽¹⁾.

➤ Selon Bouamara

Il soulève deux types de phénomènes culturels qui ont traversé la littérature, voir la culture, berbère de Kabylie, à savoir le passage à l'écrit et la médiatisation, qui sont à l'origine de sa mutation ⁽²⁾.

En effet, la littérature berbère de Kabylie, a subi des mutations. Elle n'est plus exclusivement orale mais empreinte diverses voies pour circuler entre les individus. De ce fait, une question s'impose: comment et sur la base de quels critères faut-il classer toutes les œuvres ?

Pour répondre à cette interrogation, l'auteur s'inspire du schéma donné par Zumthor en 1978 et qui compte cinq phases :

1-la production

2-la transmission

3-la réception

4-la conservation

5-la répétition.

⁽¹⁾ Amar Ameziane, op.cit, p.57.

⁽²⁾ Kamal Bouamara, op. cit, p 08.

Bouamara les a réduites en trois phases seulement, présentées ainsi:⁽¹⁾

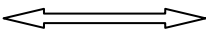
- 1- La production
- 2- La transmission-diffusion
- 3- La réception-appréciation.

L'auteur propose deux points de vues; celui de la création qui, du moins, n'est pas adéquat car il exige pour chaque œuvre littéraire une enquête minutieuse pour connaître le mode original de sa composition (orale ou écrit), et celui de la réception qui est, selon l'auteur, plus pertinent car, abstraction faite de son mode de composition, il désigne l'écoute et/ou la lecture ⁽²⁾.

Bouamara considère la communication comme étant un critère distinctif entre ces quatre veines littéraires, pour nous éclairer par la suite sur les catégories des genres que composent chacune d'entre elles et qu'on peut citer comme suit ⁽³⁾:

A- La littérature orale directe (traditionnelle)

Comme le schéma ci-dessous l'explique, dans l'oralité directe, la communication entre les deux protagonistes du discours littéraire, l'émetteur (E) et son auditoire (A), s'établit sans intermédiaire aucun et se fait aussi dans deux sens [...] elle est bilatérale. la communication littéraire se passe toujours dans des conditions spatio-temporelles bien précises ⁽⁴⁾.

Emetteur « E »  Auditoire « A »

Pour ce qui est des genres qui composent cette veine, en se basant sur le critère textuel, l'auteur écrit : « *il y'a d'un côté, des textes phrastiques, comme les genres dits mineurs et, d'autre part, les textes transphrastiques, comme les récits ou les textes poétiques.* »

⁽¹⁾ Ibid, p 10

⁽²⁾ Kamal Bouamara, op. cit, p 08.

⁽³⁾ Ibid, p.14.

⁽⁴⁾ Ibid, p.15.

Ainsi, il compartimente toute la littérature orale directe (traditionnelle) en trois catégories où chacune est composée de plusieurs genres. Chaque genre est défini, à son tour, par un faisceau de paramètres que l'auteur résume en trois points ⁽¹⁾ :

- Un corpus de textes réels exemplifiant le genre ;
- Une fonction sociale déterminée ;
- Les conditions spatio-temporelles dans lesquelles un genre précis se manifeste et se reproduit.

a- Les genres narratifs

Tamacahut « conte », tadyant « aventure », tameayt « légende, fable », etc.

b- Les genres poétiques

Taqsiṭ, asefru, izli, aquli, tibuyarin, etc...

c- Les genres dits « mineurs »

B- La littérature orale médiatisée

Ici, la communication entre l'émetteur (E) et le récepteur (R) passe par les médias. Selon Bouamara, la communication dans cette veine, va plutôt dans un seul sens, elle est unilatérale, comme l'explique le schéma ci-dessous. De ce fait, le dialogue (feedback) entre (E) et (R) est beaucoup moins important, contrairement à la littérature orale directe ⁽²⁾.

Emetteur «E » \rightleftarrows Média « Radio » \rightleftarrows Récepteur « R »

Dans cette veine, les genres qui composent la littérature orale directe sont largement diffusés. En plus, il y a naissance de genres nouveaux, qui ne sont pas connus avant, comme la chanson et le théâtre radiophonique.

¹Ibid, p.16.

⁽²⁾ Kamal Bouamara, op. cit, p 16

C- La littérature orale transcrite

Comme on peut le distinguer d'après le schéma ci-dessous, la communication passe entre l'émetteur, le récepteur (donc le lecteur), par le biais du livre, ou par un support écrit de façon générale ⁽¹⁾. Il s'agit de ce qu'on appelle le médiateur.

Emetteur « E » \longrightarrow Livre « L » \longrightarrow Récepteur (lectorat) « R »

Les genres qui composent cette veines sont les mêmes qu'on trouve dans la littérature orale directe :

« Ces genres sont recueillis, transcrits et, le plus souvent, traduits en d'autres langues. Cette activité de collecte et de fixation des textes oraux à l'écrit remonte au milieu du XIX^{ème} siècle et continue de nos jours. Ceux qui ont publié leurs recueils ont le statut d'auteurs-éditeurs car ce n'est pas eux qui ont créé cette littérature contrairement aux auteurs-producteurs » ⁽²⁾.

D- La littérature écrite

La communication littéraire de cette veine est identique à celle de la littérature orale transcrite. Comme on le voit dans le schéma ci-dessous, la communication entre l'émetteur et le récepteur est réalisée par le biais du livre ⁽³⁾.

Auteur \longrightarrow Œuvre (Livre) \longrightarrow Lectorat

Cette littérature se particularise par rapport aux autres littératures par deux points essentiels : ⁽⁴⁾

- La langue de création (production) dans cette veine littéraire est le berbère (kabyle).

⁽¹⁾ Ibid, p08.

⁽²⁾ Kamel Bouamara, op.cit., p.19.

⁽³⁾ Ibid, p.20

⁽⁴⁾ Ibid, p.21.

- Tous les textes produits, mis à part la poésie qui est un genre ancien, sont des genres inédits, tels que le roman, la nouvelle, la chronique, les pièces de théâtre.

Il ressort de ce qui précède que les auteurs cités ci-dessus ont négligé les formes brèves, se focalisant uniquement sur le genre. Or, les formes brèves jouent un rôle primordial, concernant la compréhension et en extension des genres de la littérature orale. Mais la question qui nous interpelle est la suivante: Que signifie cette expression ? ou plutôt à quoi renvoie la notion de « formes brèves » ? Comment se présentent-elles dans le domaine de la littérature orale Kabyle ?

2- Les formes brèves

Afin d'étudier les formes brèves dans le domaine de la littérature orale berbère (kabyle), il serait judicieux de commencer par l'analyse de ses généralités, qui présente selon quelques spécialistes de ces formes comme une ambiguïté chez les spécialistes.

Pour Alain Montandon, la forme littéraire brève est une forme d'écriture dont l'origine remonte même à celle de la littérature. L'écriture lapidaire, l'inscription dans un matériau difficile à travailler exigeant un maximum de concision, a une origine matérielle dont les conséquences furent dès le départ important sur la forme de l'écriture elle-même. L'invention et l'utilisation d'autres supports n'ont cependant pas supprimé ce recours à la formulation brève, ainsi que l'atteste la persistance de nombreuses formes brèves » ⁽¹⁾.

Au delà de l'apport de la forme brève, à la littérature, Alain Montandon n'a pas nié son aspect esthétique, car selon lui :

⁽¹⁾ Article de Alain Montandon, Les formes brèves, <http://www.ditl.info/arttest/art18372.php#etude>, dernière consultation le, 18/09/2013.

Épigramme, proverbe, sentence, maxime, aphorisme, fragment, anecdote, mot d'esprit... la brièveté peut prendre des formes nombreuses et hétérogènes, mais la forme brève reste toujours fulgurante, magie du mot. Faite d'images rapides dont le raccourci aiguise l'éclat. Ces formes brèves instaurent ainsi des traits d'écritures spécifiques, elles relèvent d'une rhétorique, d'une stylistique et d'une poésie particulière ⁽¹⁾.

L'aspect esthétique que ces formes brèves recèlent, Alain Montandon l'explique par le fait :

« De dire en peu de mots, de trouver le type d'énonciation minimale permettant à l'expression de s'affirmer avec la plus grande densité, la plus grande pertinence dans une économie maximale de moyens. » ⁽²⁾

Christine Weiler, qui a analysé les formes brèves dans un contexte relationnel, et qui a pris pour corpus Les Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand explique que :

« Une forme brève qui n'aurait aucun rapport avec l'homme, serait absurde, parce que son premier sens est fondamental, celui de dire la vérité, ou une partie de la vérité aux hommes, et pour les hommes, n'existerait plus. On peut alors se poser la question, à savoir, en quoi les formes brèves concernent spécialement, le temps, les événements historiques, ou la religion, se rapportent aux hommes? » ⁽³⁾

Ainsi, selon le même auteur les formes brèves: *« d'une part relèvent d'une certaine concision, d'autre part, il est nécessaire de comprendre que les formes brèves sont uniquement brèves par opposition à la forme longue ; elle n'est en quelque sorte plus courte que la forme longue. »* ⁽⁴⁾.

⁽²⁾ Ibid, p.04

⁽³⁾ Alain Montandon, Op-cit, p04

⁽³⁾ Christine Weiller, "Les formes brèves dans les Mémoires d'outre-tombe de François-René, op.cit, p.06.

⁽³⁾ Ibid.

Bouamara pour sa part, estime que ces formes brèves, sont des genres dits mineurs «*elles sont constituées le plus souvent des énoncés phrastiques. Ces phrases peuvent par ailleurs être simples ou complexes, verbale ou nominale.*»⁽¹⁾.

Pour Balay, chercheur confirmé de la littérature persane, explique que les formes brèves servent, à comprendre l'origine des genres, car d'après lui

«*La lecture des corpus littéraires dont certains s'étendent depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, montrent que les formes brèves peuvent constituer une approche utile pour comprendre l'évolution des genres, le phénomène de la transmission des patrimoines (tradition) comme celui des ruptures de la modernité, la question du statut des formes poétiques et des formes de prose au sein du système de la littérature* »⁽²⁾.

Ce qui n'est pas le cas de Jean Derive, qui estime que ces deux noyaux de la littérature, (forme) et (genre) constituent une ambiguïté, car pour traiter pareil sujet d'après lui, la première question à se poser concerne la façon dont il faut en l'occurrence entendre le mot (forme). Est-il à envisager ici comme une entité autonome, plus ou moins synonyme de (genre) ou bien, du fait d'une extension sémantique plus grande et peut-être alors plus floue⁽³⁾.

À ce sujet, signalons aussi les propos de Julia Heistein citée par Montandon:

«*Les formes brèves peuvent exister indépendamment des autres formes littéraires, ou bien être liées intimement à des formes plus vastes, insérées dans des ensembles où elles jouent un rôle spécifique particulier.* »⁽⁴⁾

⁽¹⁾ Kamal Bouamara, Les formes littéraires brèves : prière, dépréciation et imprécation en Kabyle, In. Parcours berbère. Mélanges offerts à Paulette Galand-Pernet et à Lionel Galand pour leur 90e anniversaire, Allemagne, Berber Studies, Volume 32 édité par Amina Mettouchi, Rüdiger KÖPPE Verlag-KÖLN, Copenhague, 2011, p.06.

⁽²⁾ Christophe Balay, Les formes brèves, www.inalco.fr/ina_gabarit_rubrique.php?id_rubrique=2017, dernière consultation le 19/09/2013, p.01.

⁽³⁾ Jean Derive, "Les formes brèves dans la littérature orale mandingue", halshs-00347053, version 1 - 13 Déc. 2008, voir le site :<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00347053>, dernière consultation le 19/09/2013, p.01.

⁽⁴⁾ Alain Montandon, op.cit.

C'est pour cela, qu'il a essayé d'adopter une définition à ces formes brèves comme d'une forme mononucléaire, ou uni-finalisée, c'est-à-dire : « *d'une forme qui ne permettrait qu'une seule sentence, qu'une seule histoire.* »⁽¹⁾

Jean Derive a dégagé une définition de ces formes brèves mais avec un mode conditionnel, où il explique que, si ces formes brèves, sont prises comme première partie restrictive, la pensée va directement, à un certain nombre de genres convenus, largement représentés transculturellement :⁽²⁾

- proverbes et autres formes parémiques (dictons, aphorismes divers...);
- devinettes et autres énigmes ;
- devises et blasons ;
- comptines et virelangues ;
- injures/bénédictions ;
- éventuellement berceuses.

Mais cette liste des genres brefs que Jean Derive a signalée n'est pas exhaustive, car en passant d'une culture à une autre, on constate l'existence de quelques genres dans certaines cultures, et qui ne sont pas connus chez d'autres. Le cas de (Dépréciation et imprécation), attestée dans la littérature orale Kabyle, et que Bouamara considère comme un « genre » littéraire oral au même titre que les proverbes ou les devinettes. La question reste, toutefois, posée : Qu'est-ce qui est littéraire et qu'est-ce qui ne l'est pas. Pour répondre à cette question nous allons essayer de voir les critères de la littéarité orale dans l'aire Kabyle.

2-1 Les critères de la littéarité orale, dans l'aire Kabyle

Selon Mammeri, cité par Bouamara, un discours serait littéraire «si et seulement s'il était fixé par les moyens dont disposaient les sociétés orales»⁽³⁾. Afin de palier à la volatilité du discours oral, Mammeri cite trois moyens, dont

⁽¹⁾ Ibid. À ce propos, on trouve Montandon cite l'exemple de l'anecdote qui supprime tous les éléments essentiels non nécessaires à sa relation ou de la short-story par rapport à la nouvelle.

⁽²⁾ Jean Derive, op.cit.

⁽³⁾ Kamel Bouamara, Les formes littéraires brèves : prière, dépréciation et imprécation en Kabyle, op.cit. p.02.

le premier est l'élaboration d'un discours rituel, codé, différent du discours ordinaire et spécifique de certaines situations données. Puis le conte avec ; **a.** des thèmes convenus ; **b.** une langue ; **c.** des formules plus ou moins stéréotypées. Il ajoute également que c'est naturellement le vers qui offre les garanties les plus grandes de fidélité et de conservation ⁽¹⁾.

Or, cette explication que Mammeri avance, est considérée par Bouamara comme une erreur d'ordre méthodologique, car selon lui au lieu de tenter de saisir le point de vue de la société kabyle sur la dite question, Mammeri y a souvent substitué son propre point de vue à celui de la société qu'il était censé interroger et faire parler. C'est pour cela estime-t-il qu'un travail sur la littérarité orale kabyle en termes de « niveaux » de langue mérite qu'on lui accorde plusieurs études ⁽²⁾.

A propos des deux plans sur lesquels la littérarité orale Kabyle se situe (l'énoncé et l'énonciation), Bouamara écrit que:

« D'abord, les genres oraux sont non pas de simples énoncés verbaux, mais au contraire des discours, en ce sens que ces énoncés sont proférés et reçus par des personnes dans des situations spatio-temporelles bien déterminées. C'est ainsi qu'ils (les genres oraux) sont reproduits et actualisés continûment. Ensuite, les genres littéraires oraux s'expriment au moyen du langage verbal et passant nécessairement par la voix pour se manifester, sont très souvent accompagnés d'autres langages non verbaux, dont la chorégraphie, la mimique, la gestuelle, etc » ⁽³⁾.

Mais puisque nous parlons de l'oralité, une question se pose aussitôt : La brièveté dont il s'agit se rapporte-t-elle à l'énoncé linguistique auquel Bouamara

⁽¹⁾ Ibid, p.02.

⁽²⁾ Kamel Bouamara, op.cit. p.03.

⁽³⁾ Ibid, p.03.

fait référence, ou à la performance orale ? Afin de répondre à cette question, nous allons essayer de voir les caractéristiques des formes brèves.

2-2 Les caractéristiques des formes brèves

Dans son article consacré à la prière, la dépréciation et l'imprécation en Kabylie, Bouamara en dégage quatre caractéristiques :⁽¹⁾

- **De la syntaxe de l'énoncé**

À ce propos, nous remarquons que l'auteur cite l'exemple de la prière en Kabylie, qui contient toujours un appel à Dieu. Celui-ci peut être exprimé par l'une des tournures suivantes : (i) A Rebbi ... (« Ô Dieu ... ») ; (ii) A Sidi Rebbi ... « Ô Seigneur Dieu... ».

Ô + Dieu

Interjection+ Nom.

Sur le plan énonciatif : expression d'un sentiment ! D'un étonnement.

- **De la modalité de l'énoncé (phrastique)**

La distinction entre ces quatre catégories que l'auteur a citées réside sur le plan de la modalité de l'énoncé :

- Pour les proverbes est souvent une assertion.
- La devinette (ou l'énigme) au niveau de sa structure profonde, est basée sur un énoncé interrogatif et qui suscite toujours une réponse. .
- Les prières, les imprécations et les dépréciations sont, en revanche, des énoncés exclamatifs ou, mieux, des optatifs.
- Et il ajoute qu'il y a des formes qui présentent deux énoncés de modalité à la fois c'est le cas du proverbe.

- **Les situations**

Selon Bouamara chaque type de catégories à ses propres situations spatio-temporelles où les textes qui exemplifient les genres s'énoncent, se re-

⁽¹⁾ Ibid, p.08.

produisent et s'actualisent, tout en ajoutant que ces situations sont au nombre de deux; simples et solennelles ⁽¹⁾.

- **Les fonctions sociales**

À ce propos, Bouamara explique que chacune de ces formes joue et assure sa propre fonction dans la société, c'est ce qui les rend distincte l'une de l'autre.

Ces caractéristiques des formes brèves citées par Bouamara, ne constituent non plus une liste exhaustive, car il existe d'autres formes brèves qu'il n'a pas citées de son côté également et qui ont leurs propres caractéristiques, le cas de la séance ^(*) et de la performance, qu'on trouve par exemple, dans les comptines pour enfants et constituent principalement l'objet de notre étude, ceci d'une part. D'autre part, nous constatons que le statut de « genre mineur » que Bouamara a attribué à ces formes brèves relève de la question du statut secondaire, marginal, que les chercheurs de l'oralité lui ont accordé par rapport aux genres « nobles » et plus longs. Pourtant, le terme usité de « formes » est plus général que celui de genre, car selon Montandon, « *la forme implique également des techniques d'écriture spécifiques qui donnent lieu à des productions qui comme telles ne se constituent pas obligatoirement en genre.* » ⁽²⁾

Pour ce qui est de l'existence de ces formes, elle dépend toujours de son usage, que Montandon voit pour sa part, comme une dialectique: « *Ainsi des formes brèves peuvent avoir une existence autonome, indépendante et d'autre part, être liées à un contexte.* » ⁽³⁾

⁽¹⁾ Kamel Bouamara, op.cit. p.10.

^(*) Pour cette notion de séance, on trouve Jean DERIVE explique que : « la forme n'est donc pas forcément brève si c'est bien l'ensemble de la séance qui est pris comme unité de référence »

⁽²⁾ Alain Montandon, op.cit

⁽³⁾ Ibid.

Quoi qu'il en soit que ces formes brèves sont présentées restent toujours dans leur perspective esthétique et poétique, comme « *une perpétuelle question posée aux différents genres et à la littérature comme telle.*» ⁽¹⁾

⁽¹⁾ Ibid.

Chapitre II

*Production et transmission
des comptines Kabyles.*

Introduction

Malgré le manque d'intérêt que porte les chercheurs à la littérature enfantine et le mépris qu'on lui a attribué, les comptines kabyles qui sont l'objet de notre recherche, restent toujours un genre vivant, joyeux et créatif. Leurs usages sont connus à travers leur continuité au sein de la communauté enfantine depuis des siècles, celles-ci se transmettent d'une génération à une autre et d'une époque à une autre. En cela, un ensemble de questions s'imposent:

Qu'est ce qu'une comptine ? Quels sont les liens tissés entre la production de ce genre littéraire et leurs séances ? Quels sont les types de leurs transmissions ?

Toutes ces questions, que nous venons de poser, nous essaierons d'apporter des éclaircissements dans ce chapitre, afin de mieux comprendre ce genre littéraire enfantin.

I- Essai de définition

Afin de mieux comprendre l'étymologie du mot « comptine », il est préférable de faire un inventaire de définitions que les chercheurs du domaine de la littérature orale enfantine avaient donné à ce concept.

Dans la lettre Didier jeunesse (2001), Bel propose une définition de la comptine :

« Etymologiquement, la comptine est une formule enfantine servant à compter ou à se départager entre enfants. Aujourd'hui, on retrouve sous cette appellation toutes les formulettes, chansons, berceuses, danses ou jeux rimés qui constituent le patrimoine oral des petits. »⁽¹⁾

Mais pour Jean Baucomont, les comptines *« (...) sont employées, avant le jeu, pour désigner, par la scansion des syllabes bien détachées, celui ou celle*

⁽¹⁾ Lettre Didier jeunesse, octobre 2001 www.passerelles-eje.info/glossaire/

qui doit subir la corvée, assumer le premier rôle ou le rôle ingrat, commencer le jeu, ‘être le chat’, ‘s’y coller’.»⁽¹⁾

Le dictionnaire Le petit Robert, pour sa part, définit la comptine de la manière suivante « *la comptine est une formule enfantine (chantée ou parlée) servant à désigner celui à qui sera attribué un rôle particulier dans un jeu.* »⁽²⁾

Or que, pour Marc Soriano (1968) qui a beaucoup travaillé en ce sens, et qui a été cité par Evelyne Resmond-Wenz, explique le terme comptine du point de vue fonctionnelle, sans pour autant la réduire en un instrument, pour lui « *ces formes Suivent pas à pas les petits d’homme depuis leur naissance jusqu’ au moment ou ils quittent l’enfance. Elles bercent leurs premiers sommeils, rythment leurs premiers gestes et les transforment en jeux.* »⁽³⁾

Pour Patrick Ben Soussan, comptine et compter ont une même étymologie, selon lui : « *ils découlent du latin computaire, qui donne en ancien Français, attesté depuis le XIII^e siècle, ‘conter’ avec l’idée d’une part d’énumérer des chiffres et d’autre part d’énumérer des faits, des événements.* »⁽⁴⁾ Et il ajoute dans la même page que « *c’est au XIV^e siècle qu’il est établi une séparation entre ces deux termes : compter se distingue dès lors de conter.* »⁽⁵⁾ Pour Ben Soussan, le terme comptine n’apparaît qu’en 1922 dans le Larousse au sens de « chanson ».

Dans le même ordre d’idées, la psychothérapeute Marie-Claire Bruley souligne que la fonction des comptines réside dans leurs accompagnements des jeux, et c’est en cela qu’est déterminée leur signification :

⁽¹⁾ Jean Baucomont [et al.], *comptines de langue Française*, Paris: éditions Seghers, 1961, p.8.

⁽²⁾ Le nouveau Petit Robert, dictionnaire de Josette Ray-Debove et Alain Rey (10 février 2000), p.499.

⁽³⁾ Marx Soriano cité par Evelyne Resmond-Wenz, *Rimes et comptines une autre voix*, Paris : édition érès, 2008, p.10.

⁽⁴⁾ Patrick Ben Soussan (dir), *1, 2,3 comptines !*, Toulouse: édition érès, 2007, p.28.

⁽⁵⁾ Ibid, p.28.

Depuis la nuit des temps, les enfants ouvrent leurs jeux par la comptée. C'est bien de ce petit rituel hérité de la génération enfantine qui les procède et dont aucun ne conteste les règles que le mot comptine trouve son origine et son sens le plus juste. ⁽¹⁾ Elle ajoute aussi que l'étymologie de ce mot comptine : « *vient du verbe compter. Dans son sens les plus rigoureux, petite formule enfantine, chantée ou parlé, toujours scandé, servent à désigner celui qui sortira du jeu ou celui à qui sera attribué un rôle particulier.* » ⁽²⁾

Pour Solange Sanchis, la comptine n'est qu'une formulette simple et courte, et selon elle « *les deux, elles font partie du répertoire traditionnelle populaire* » ⁽³⁾. Elle ajoute à ça dans la même page qu'elle est « *gaie, rythmée, histoire de tous les jours ou parfois insolite, calmée ou effrayante, autrefois dite ou chantée par les nourrices de génération en génération, elle est transmise aux enfants par voix orale.* » ⁽⁴⁾

Une autre définition qui mérite d'être citée, est celle dont nous fait part Christian Laroche, celui-ci met les comptines et les chansons au même niveau sémantique, parant du fait que pour lui, les comptines « *sont des mélodies, des gestes et des paroles à découvrir et apprendre.*» ⁽⁵⁾

Afin de mieux comprendre cette variation et ce glissement de dénomination entre « comptine » // « formulette » dont les chercheurs avaient fait part, connaître leur origines et leur cheminement, il paraît important ; à cet effet, de poser un ensemble de questionnements qui nous semble assez pertinent.

⁽¹⁾ Marie-Claire Bruley et Marie-France Painset, *Au bonheur des comptines*, Paris : édition Didier Jeunesse (coll. Passeurs d'histoires), 2007, p. 13.

⁽²⁾ Ibid. p.180

⁽³⁾ Solange Sanchis, *comptines et poèmes à dire et à créer*, France : édition Retz, 2001, p.119.

⁽⁴⁾ Ibid.

⁽⁵⁾ Christian Laroche, *la fabrique de l'échec scolaire, tableau noir, tableau blanc*, Paris : éd L'Harmattan., 2010, p.122.

Ainsi, d'où viennent ces comptines pour les uns et ces formulettes pour les autres ? Et s'il s'agit des comptines, dans quelles conditions ont elles été créées ?

Pour répondre à cet ensemble de questions, nous allons essayer de voir l'itinéraire et le chemin que ce genre de la littérature enfantines à pris pendant des siècles à nos jours.

Pour Pierre Roy, cité par Baucomont, qui explique, dans l'introduction de son travail intitulé « cent comptines » avec illustration, le terme comptine ainsi que la façon dont ce mot comptine fut adopté par lui :

« J'avais réuni nombre de ces petites pièces, sans s'avoir si elles portaient un nom parmi les genres littéraire, quant j'ai posé à un enfant cette question fréquemment répétée : connais-tu de petites chansons qui te servent à compter quand on joue ? Et l'enfant m'a répondu : c'est des comptines que vous voulez dire ? »⁽¹⁾.

Il ajoute dans le même propos, « j'ai adopté ce nom, l'ayant plusieurs fois retrouvé en usage, ainsi que ceux, plus rares cependant de comptages, et de comptains. »⁽²⁾

Pour ce qui est du terme 'formulette', Baucomont explique que c'est une ancienne découverte qui remonte à très longtemps et qui a été faite par les folkloristes. Pour lui ce mot convenait, car « c'est un mot technique pour designer toute formulette, chantée ou non, destinée à designer le trimeur ou le mineur au jeu. »⁽³⁾

Toujours d'après le même auteur le mot comptine, n'est pas le seul mot de sa famille, c'est alors qu'il cite autres acceptions : « en Wallonie orientale,

⁽¹⁾ Pierre Roy cité par Baucomont, comptines de langue Française, op.cit, p.52.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Pierre Roy cité par Baucomont, op.cit, p.52.

compte est très répondu; dans le Bas-Maine le dialectologue George Dotin a noté comptée. Mais le plus jolie et certes comptine, divulgué par pierre Roy, en 1926.»⁽¹⁾

Après avoir mis en exergue un ensemble de définitions auprès de ces spécialistes, nous prendrons la préoccupation de connaître leurs cheminements tel qu'il a été préalablement précisé, afin de comprendre, et d'apporter des éclaircissements sur le concept « Comptine ».

Arnold Van Gennep (1873-1975) cité par Resmond-Wenz⁽²⁾ s'est interrogé sur l'avenir de ces comptines dès 1940, et son travail il ajoute, il à été repris par de nombreux spécialistes scientifiques et poètes, il ajoute à propos de cet auteur qu' : « *Une de ces lumineuses trouvailles concerne une forme dont nous avons cherché divers versions que nous allons vous proposer avec les sources et les dates.* »⁽³⁾ Pour cette version que l'auteur nous cite, il s'agit de la comptine « *Ecta femina gauda* »^(*).

Afin de nous livrer le secret de cette comptine, l'auteur nous présente tout un cheminement de recherches qui ont été faites par des chercheurs sur cette comptine, et qui se présentent ainsi :

En 1932, Yves Demailly, mis en appétit par le travail de Pierre Roy, fait des recherches dans sa région, le nord de la France, et propose dans le n°1 des cahiers trimestrielle la Hun : *Am stram gram, féminin godin.*

A la fin des années 1950, une version Genevoise, recueillie par Jean Baucomont et Philippe Soupault est proposé dans le chapitre des comptines avec allitération, jeux phonétique et mots sauvage :

⁽¹⁾ Ibid, p.52.

⁽²⁾ Evelyne Resmond-Wenz, Rimes et comptines une autre voix, op.cit, p.22.

⁽³⁾ Ibid.

^(*) la comptine «Ecta femina gauda » elle a été proposé par PIERRE ROY dans son livre préparé dès 1914.

- pour poing ! fémina godasse.

Les Brindille de Jean et Henriette château transcrivent en 1961 une version simplifiée :

- Agenda, fémina, Gauda.

Une autre forme recueillie dans les années 1960, vers Saint-Lô :

- Sancta, fémina goda.

Une dernière, recueillie en 1972 dans les Deux-Sèvres :

- Eta fémina goda. ⁽¹⁾

Cette comptine que nous venons de citer, n'est qu'un exemple parmi d'autres que nous livre l'auteur, pour lui sa transmission de bouche à oreille s'est faite à base des sources scolaires. Pour ce qui est de la variation et du changement de forme qu'elle présente d'un exemple à un autre, est du à son cheminement à travers le temps et l'espace.

Malgré cette diversité, nous avons le même terme qui revient dans chaque variante, et qui n'a pas subi le changement, il est fixé dans chaque forme à savoir « goda, godasse... ». À ce propos, l'auteur explique que : « *tout change sauf le mot principal, présent, à la même place quasi centrale dans chacun des exemples.* » ⁽²⁾

Mais puisque ces comptines françaises se présentent ainsi, qu'en est-il des comptines Kabyles, qui sont l'objet de notre recherche ?

Avant de parler de ce genre littéraire qui, à notre connaissance, est méconnu dans les travaux de recherches Berbères en général et Kabyles en

⁽¹⁾ Evelyne Resmond-Wenz, op.cit, p.24-25.

⁽²⁾ Evelyne Resmond-Wenz, op.cit, p.26.

particulier, il est préférable de connaître son étymologie en langue Berbère ne serait ce qu'en kabyle, celui-ci étant notre terrain de recherche. Autrement dit, avons-nous une dénomination pour ce mot comptine propre à la langue Berbère ?

Suite à des recherches que nous avons effectuées sur notre terrain d'enquête, à savoir des régions kabyles, nous n'avons pas trouvé une dénomination Berbère, néanmoins (kabyle) pour ce mot comptine, ni encore son usage chez nos informateurs, jusqu'à preuve du contraire, et si cette dénomination existe, nous ignorant sa présence.

Or, en ce qui concerne les sources écrites que nous avons consulté, la seule trace que nous avons trouvé pour cette question de dénomination, c'est dans le dictionnaire de Jean-Marie Dallet, où l'auteur a dénommé le mot comptine par « Ahğenğen ». Et en guise d'explication, il énonce que : « *Ahğenğen, c'est le premier mot d'un jeu du genre comptine (avec les mains) : Ahğenğen amğenğen.....* »⁽¹⁾.

Boulifa⁽²⁾, pour sa part, apporte une autre dénomination au mot comptine, pour lui il s'agit «des jeux d'enfants » c'est-à-dire « urar n warrac » qui se transmettaient aux enfants, par le biais des parents.^(*)

Pour ce qui est des ressources audio, nous trouvons la chanteuse Kabyle Mucat⁽³⁾ qui a produit un CD en 2006 pour enfants, et qu'il s'agit d'une adaptation d'une vingtaine de comptines Françaises sous le nom « Timeçtuħin ».

⁽¹⁾ Jean- Marie Dallet, Dictionnaire Kabyle-Français, parlé des At Mangellat, Paris: éd SELAF, 1982, p.313.

⁽²⁾ Si Amar Ben Saïd BOULIFA, Méthode de langue Kabyle, cours de deuxième année. Etude linguistique et sociologique sur la Kabylie du Djurdjura. Alger : Editeur Adolphe Jourdan., 1913, p.292

^(*) Am umeslay, urar n warrac imezyanen yettas-d waħdes, laebent nutni d yemma-tsen neV wagar-assen wħed-sen. Arrac n Leqbayel Vur-sen seg wasmi i bdan tikli alama meqqrit bden d ilemzyen, aħal d urar i sen-seħfađen imeqqrnen.

⁽³⁾ Mucat est un nom d'artiste, autrement son vrai nom est Fadma Amazit Hamidchi

Nombreuses ont été les dénominations qui ont été conférées à comptine, néanmoins, laquelle ou lesquelles parmi ces dénominations est juste ? Quelle en est la plus valable à apprendre où à laisser dans le cas où aucune d'elles n'est attestée comme valable ? Pouvons-nous, à défaut, attribuer une autre dénomination au mot comptine ?

Toutefois, avant d'apporter certains éléments de réponse quant aux questions posées ci-dessus, une mise au point, autour de ces nombreuses dénominations nous paraît nécessaire, pour la simple raison que celles-ci nous semblent être peu claires. En effet, nous constatons que :

Pour ce qui est de la dénomination de Dallet, nous ne pouvons point nous restreindre à un seul mot pour toutes les comptines kabyles qu'on recense, et de ce fait la généraliser, car le mot *Aḥḡelḡel* ne figure que dans une seule comptine, et dans aucune autre. Dans ce cas comment dénommer ces comptines qui ne contiennent pas ce mot *Aḥḡelḡel* ? Nous constatons, à cet effet, que les travaux de Jean Marie Dallet, ne se limitent qu'au niveau du parlé des Ait Mgellat, non point sur la totalité de la Kabylie.

La dénomination de Boulifa, quant à elle, se focalise uniquement sur l'aspect du jeu, or que la comptine comme nous l'avons expliqué au début de ce chapitre, ne recèle pas uniquement la dimension du jeu, on retrouve également le chant, les deux, étant indissociables dans ce genre de littérature enfantine.

Enfin la chanteuse Mucat propose en guise de dénomination le nom de *Timecṭuḥin*, or, il n'est pas à omettre que celui-ci n'est qu'un calque lexical du mot « enfantines », qui n'est pourtant pas les comptines.⁽¹⁾

⁽¹⁾ Voir essai de définition au début de ce chapitre, p.5.

Soulignons que toutes ces dénominations de *comptines* avancées par ces chercheurs constituent une contribution linguistique fructueuse, est assez intéressante pour notre prochain travail.

Nous n'allons pas nous approfondir sur la problématique d'une éventuelle dénomination du mot comptine telle que nous l'avons souligné préalablement, car d'une part, on propose à l'heure actuelle une dénomination nous semble trop ambitieux puisque nous ne disposons guère d'une compétence qui puisse nous permettre un tel accomplissement ; en outre, l'objectif de notre travail se résume en une analyse d'une réalité existante.

Mais, puisque nous parlons d'une réalité existante, est qu'il s'agit bien des comptines, prises du point de vue de la production ou de la transmission, nous faisons notre la problématique suivante, quelle sont les différents catégories de ces comptines kabyles ?

II- les différentes catégories de comptines Kabyles

Ce classement des catégories de comptines, s'est fait à base, d'une part, des contenus verbaux des comptines, d'autre part, en, prenant compte de leurs modes d'exécution et leurs séances.⁽¹⁾

1- Les comptines numériques :

Ce genre de comptines est très répondu dans notre corpus, à l'exemple de celles dans lesquelles nous trouvons des enfants jouant au moyen de chiffres.

À titre d'exemple nous citons :

- wahed, tnin

Yella dderba merqa

⁽¹⁾ Pour ce dernier mot, nous reviendrons dans le prochain titre afin de le développer.

- wahed tnin

Keltum ani..... Ququ εecra.....etc.

- 1, 2, 3 kcem-itt, 1, 2, 3 ffeY-itt

2- Les comptines avec jeux de mots :

Dans cette catégorie de comptines, nous trouvons que les enfants jouent avec les mots comme :

- Ḥum, ḥum... Ḥemmama.....Zub zub.... Zubida (Compt N°11)

3- Les comptines avec injonction de sortie

Cette catégorie de comptine, nous la trouvons chez d'autres chercheurs sous une autre dénomination, pour eux c'est des comptines d'éliminations, et généralement elles sont présentées dans les jeux, et elles sont nombreuses dans notre corpus, à titre d'exemples :

- Ya ḥgelḡel ya mḡelḡel.....A bab n bba ad ikkes wa ! (Compt N°17)

- A tasekkurt n uḡerdma.....A yamekkas kkes wa! (Compt N° 22)

- Čičična bidduna..... A bab wa kkes wa! (Compt n° 25)

4- Les comptines renfermant des allusions religieuses ou magiques

Cette catégorie de comptines, est chantée juste dans un cadre religieux, comme par exemple :

- Mulud ya Mulud (Compt N°3)

- A yemma εacura (Compt N° 30)

- Šacur εacura (Compt N° 6)

- Ayemma Guraya taezizt (Compt N° 46)

5- Les comptines mettant en scène des animaux

- Ameqerqur yekcem deg lYar (Compt N°9)

- Bururu yenYa yemma-s.....Taggara yettru fell-as (compt N°82)

- Cđah đah a t̄tir (Compt N°38)

6- Des comptines se rapportant a des objets

- Tabewwaṭ n ccikula.....Truḥ ad t̄hewwes (Compt N° 7)

7- Les comptines inventées par des adultes

Pour ce genre de catégorie, Baucomont explique que l'adulte contribue à la transmission et à l'apprentissage de ces comptines aux enfants, car selon lui « *Son prestige au près de l'enfant peut grandement contribuer à lui faire accepter une comptine nouvelle. Mais dans ce cas comme dans celui de création enfantine, il faut qu'il y ait fonctionnalisation et socialisation.* »⁽¹⁾ Pour ce qui est d'exemple sur cette catégorie, nous citons :

- les comptines qui ont été chantées par la chorale enfantine à la Radio Kabyle, à titre d'exemple :

Ma d aman

Ma d aman deg-sen laman

L̄ali-ten i kra yellan

T̄hibbiy l̄hess-nwen

Mmelt-iyi-d abrid-nwen

Ma d aman ttazzalen

Iselman tturaren

Ma d ifrax Čewčiwen

⁽¹⁾ Jean Baucomont [et al.], op.cit, p.287.

Deg ttjur ttæccicen. (Compt N° 4)

8- Les comptines à allusion historique ou politique

Ces comptines, peuvent le plus souvent regroupées celles de type humoristiques. On trouve à titre d'exemple :

- Ineddu b essendu..... Cadli yettargu (Compt N° 101)

9- Les comptines moqueuses ou taquines

- A Musa n Usaḥnun..... ClaḠem n userdun (Compt N° 91)

- KkiḠ-d Bgayet...ČčiḠ-d lbayet (Compt. N°70).

10- Les comptines narrative

- Γaren-iyi čiwčiw...ad mezleḠ...ḡggeren-iyi-d irden...Ad ttwiḡfeḠ (compt N° 108).

Toutes ces comptines, que nous avons sélectionnées dans chacune de ces catégories, ne constituées qu'un échantillon de notre corpus. Notre objectif est de démontrer la variation et la richesse qu'elle encense sur tous les plans, à savoir linguistique, social, littéraire....etc.

À ce propos, Ben Soussan nous explique que: « *toutes ces comptines proposent autant de variations, de temps, de grammaire, de sens, d'associations, de rime qui peuvent s'imaginer.* »⁽¹⁾

Puisque toutes ces comptines, présentent des variations et des richesses, qu'en est-il alors de leurs séances ? Autrement dit, comment se présentent leurs séances ? C'est sur cela que nous nous étalerons dans ce qui suit.

⁽¹⁾ Patrick Ben Soussan (dir), op.cit, p.37.

III- L'analyse de séance du point de vue de la production

Toute production dans le domaine de la littérature, en particulier la littérature orale d'où notre recherche est inscrite, est caractérisée par des séances, c'est-à-dire par une situation de production et d'exécution. À cet effet, nous trouvons Jean Derive qui explique son importance et son omniprésence dans les genres brefs, selon lui :

Beaucoup de genres brefs en effet, comme la devinette, la chansonnette, se disent normalement en séance. Envisagée du point de vue de la performance, la forme n'est donc pas forcément brève si c'est bien l'ensemble de la séance qui est pris comme unité de référence. C'est que la séance n'est pas une simple juxtaposition aléatoire de devinettes ou de chants.⁽¹⁾

Dans le cas de la poésie Kabyle traditionnelle, la question de séance est fondamentale, car selon les spécialistes du domaine, elle nous permet de distinguer les différents types de ce genre poétique, c'est ce que nous retrouvons dans les apports de Mohand Akli Salhi, avec la poésie traditionnelle féminine Kabyle, qui explique que: «*la poésie féminins se distinguent par la thématique, la situation de production et/ou d'énonciation, et parfois, par le publique de réception.* »⁽²⁾

Mais puisque notre thème de recherche, relève de la littérature enfantine, et précisément des comptines, la question qui se pose n'est entre autre que sur l'importance de séance que nous venons de voir dans l'étude de la poésie traditionnelle Kabyle ? Est-ce pareil dans le domaine des comptines Kabyle? Autrement dit, à quoi sert d'étudier la séance dans le domaine des comptines? De surcroit, Combien de séance, que nous pouvons trouver dans une production d'une comptine ?

⁽¹⁾ Jean Derive, Les formes brèves dans la littérature orale mandingue, op.cit, p.1.

⁽²⁾ Mohand Akli Salhi, poésie traditionnelle féminins de Kabylie, typologie et textes, Algérie : édition ENAG, 2011, p.7.

Avant de répondre à ces questions, il est important de souligner, que le recueil que la plupart de ces comptines du corpus a été effectué en situation, c'est-à-dire nous étions présent au moment de leur production et de leur exécution. Ainsi, nous jugeons notre observation factuelle de production des comptines par des enfants assez pertinente pour nous permettre de trouver quelques éléments de réponse aux questions posées ci-dessus.

L'étude de séance, au moment de la production de ces comptines, est révélatrice, car c'est la séance qui nous permet la mise en œuvre d'une distinction entre ce qui est chants et ce qui est jeux, parfois les deux simultanément. Car au moment où nous avons enregistré les enfants entrain de produire des comptines, nous avons observé plusieurs séances, tantôt, nous trouvons un groupe d'enfants entrain de chanter, tantôt, les deux performances sont accomplies en simultanéité, c'est-à-dire ils jouent en chantant, ce qui rejoint les définitions (dans une perspective purement étymologique) préalablement mise en exergue au début de ce chapitre, en disant que la comptine est conjointement chant et jeu.

Toutefois, il est à préciser que d'un point de vue de séance, il s'agit bien de deux types de performances ⁽¹⁾ distinctes, à savoir:

- Chants tout seul, qu'il soit directe ou par baie des médiats ⁽²⁾.
- Chants accompagné par un jeu.

Partant de ces deux performances, nous pouvons avancer que la dénomination kabyle pour ce genre enfantin ne peut s'effectuer uniquement sur la base d'un seul mot tel proposé en langue française qui dénomme ce genre par le biais d'un seul terme, qui est «comptine », mais pour le Kabyle, il est un peu

⁽¹⁾ Pour ce dernier, nous reviendrons dans les prochains chapitres à fin de le développer en détail

⁽²⁾ Cf. le corpus.

Complexe, puisque il y deux mots qui sont en jeu, à savoir :

// tuȲac//	et	//turart//
↓		↓
Chants	----	jeux

Celà démontre clairement notre difficulté quant à un éventuel apport d'une quelconque dénomination qui puisse répondre à ce double aspect que recèle, d'après les propositions des chercheurs cités, ce genre littéraire enfantin, nous nous contenterons donc d'en analyser que l'aspect factuel, réel à savoir la production/ transmission des comptines kabyles en situation.

À travers nos observations, on constate que la production d'une comptine par l'enfant se fait à travers quatre séances, c'est ce que Solange Sanchis répartie en quatre temps consécutifs :

1- Un temps de communication

Notre observation de certaines situations de productions de comptines nous a conduit à l'établissement d'un constat celui étant qu'antérieurement à la production, les enfants se regroupent, qu'ils soient des garçons à eux seuls ou des filles à elles toutes seules, cela étant tributaire de la nature du contexte de la comptine.

Une fois le groupe d'enfants formé, laisse place dès lors à la communication qui s'installe entre eux, cela rejoint parfaitement ce qu'avance Solange Sanchez « *Dés la première audition, on échange, on explique, on dialogue, on observe, et on écoute l'autre.* »⁽¹⁾

2- un temps de répétition et de mémorisation

Pour ce genre de situation, nous la trouvons généralement, dans les comptines qui ont été transmises aux enfants par un adulte sous forme d'un

⁽¹⁾ Solange Sanchis, op.cit.

texte écrit. Nous recensons en guise d'illustration les comptines que nous avons recueillies à la radio ⁽¹⁾. Dans ce contexte, l'interaction est variée, elle peut être entre enfant et enfant, comme elle peut être entre adulte et enfant.

Ce qui est important à souligner dans cette séance, est le caractère indissociable des deux activités qui sont la répétition et la mémorisation. En outre, elles entretiennent un lien de complémentarité dans le processus d'apprentissage des enfants, et à ce propos Solange Sanchis nous explique que « *Dans ce deuxième moment, l'activité fait appel à la répétitions, a fin de favorisé la mémorisation.* » ⁽²⁾

De plus, Ce même auteur poursuit son propos en ajoutant que « *Apprendre et dire c'est textes, n'est pas un conditionnement préfabriqué, c'est un moyen de conserver et d'enrichir la mémoire pour nourrir le langage et l'imagination de l'enfant.* » ⁽³⁾

Pour ce qui est du rapport entre les comptines et la mémoire, nous trouvons le document contribué par Christelle Robert qui aborde le rapport établi entre les comptines et la mémoire des enfants dans le milieu scolaire et en particulier à l'école maternelle. Elle explique que: « *La longueur de la comptine, son rythme verbal, ses rimes, sa musique, combinés aux gestes qui l'accompagnent favorisent grandement la mémorisation.* » ⁽⁴⁾

3- Un temps de diction

Une fois que ces comptines sont mémorisées, les enfants passent à la situation de diction, qui est un moment très important pour eux, car c'est là où ils trouvent leurs bonheurs et leurs joies. C'est tout un ensemble d'éléments qui

⁽¹⁾ Cf. iconographie dans les annexes.

⁽²⁾ Solange Sanchis, op.cit.

⁽³⁾ Ibid.

⁽⁴⁾ Christelle Robert, pourquoi et comment faire apprendre des comptines à l'école maternelle. Groupe départemental pemf de la sarthe, 2010-2011.

se mettent en jeu au moment de la diction, comme le rythme, la voix, les gestes...etc.

Le temps de diction varie d'un moment à l'autre, ça peut être pendant la récréation ou à la sortie de l'école. De plus que ça, ce temps dont nous parlons, peut être organisé, comme il peut être spontané.

Et la différence aussi, que nous avons soulevée au moment de ce temps de diction, c'est qu'au sein d'un même groupe, les compétences langagières entre les enfants sont différentes, car il y'a ceux qui trouvent une aisance de prononciation des mots, en revanche d'autres non, tout est basé sur leurs intelligence. Tel avancé par Yack Rivais: « *la langue est le premier territoire où s'exerce l'intelligence de l'enfant.* » ⁽¹⁾. De plus, certains maîtrisent l'art de diction, tandis que d'autres n'ont font pas autant.

Mais quoi qu'il en soit, c'est la comptine ou bien la chanson d'une manière générale qui détermine la diction, à cet effet, nous trouvons Anne Bustarret qui nous explique que: « *la chanson est comme un moule pour la diction* » ⁽²⁾

4- Un temps de création

Pendant la production des comptines, les enfants ne se limitent pas à une imitation, puisque cette étape n'est qu'un début dans leurs processus d'apprentissage. Ils passent, en revanche, à une deuxième étape, celle étant de transformation et de réinvestissement. Et pour certains chercheurs, celle-ci constitue une activité de création.

Cette créativité de l'enfant, selon Marie- Claire Bruley, se présente sous forme de déformation « (...) *les enfants prolongent, déforment, transposent, détournent ces petits textes et s'en inspirent pour exprimer d'autre idée.*» ⁽³⁾

⁽¹⁾ Yack Rivais, Rythme et jeux de langage. De la maternelle au collège, Paris : Edition Retz, 1997, p.11.

⁽²⁾ Anne H. Bustarret, la revue des livres pour enfants, dossier la chanson. N 236, Septembre 2007, p98.

⁽³⁾ Marie-Claire Bruley & Marie-France Painset, Au bonheur des comptines, op.cit, p.157.

C'est là, où les enfants commencent à construire des mots, des signes, et pour Clairrelisse Bonnet et Joëlle Tamine-Garde c'est : « *la période durant laquelle les recherches de justification de l'enfant sont fréquentes, c'est-à-dire entre 3 et 5 ans, correspond à la période durant laquelle il construit le plus de mots.* »⁽¹⁾ Selon ces deux auteurs, cette création est régie par deux types de motivations, à savoir : la motivation référentielle et la motivation morphosémantique.

➤ Les créations à motivation référentielle

Pour ce type de créations, les deux auteurs expliquent qu' : « *elles appartiennent presque exclusivement à la classe des substantifs et sont essentiellement des noms propres qui désignent les personnes de la famille, les jouets, les animaux familiers.* »⁽²⁾ Au niveau formel, elles écrivaient qu' : « *il n'y a pas de véritable procédé créatif, l'enfant se borne à utiliser et modifier des termes existants.* »⁽³⁾ Et toujours selon eux, il peut y avoir :

a- Soit emprunt simple

Dans de le cas de notre corpus, nous avons sélectionné un nombre important de termes empruntés d'autres langues, comme l'Arabe, le Français, à titre d'exemple, nous citons :

- *sinan*= c'est le nom du personnage de dessin animé, que les enfants voient à la télévision. (Compt N° 5)

- *Libibi* = c'est un mot emprunté de la langue française, et qui veut dire les bébés. (Compt N° 46)

⁽¹⁾ Clairrelisse Bonnet et Joëlle Tamine-Garde, Quand l'enfant parle du langage, Pierre Mardaga éditeur. Bruxelles, 1984, p.92.

⁽²⁾ Clairrelisse Bonnet et Joëlle Tamine-Garde, op.cit.

⁽³⁾ Ibid.

- Hilwa= ce mot est emprunté à la langue arabe, qui signifie délicieux.
(Compt N° 24)

- A pupila =c'est une poupée avec laquelle les filles jouent.(Compt N° 62)

-Labarat : c'est une barète. (Compt N°1)

b- Soit déformation d'un terme du lexique ⁽¹⁾ :

- Balala = «Tamellalt » qui veut dire un œuf. Son usage est fréquent chez les enfants âgés de 3 à 5 ans.

- Ğiġu= « Ayaziḍ », qui signifie un coque. (Compt N° 41)

- Ĥrurda= « tetteħrurud » elle marche tout doucement

- Lfeddixa = « ifeddixen » c'est des blessures (Compt N° 105)

c- Soit enfin composition ⁽²⁾, avec ou sans déformation de deux termes :

- Ččiweli = « afrux n Ğli » Le oiseau de Ali. (Compt N° 73)

- Cæelalu= « cæel allen-ik » ouvre tes yeux. (Compt N° 104)

Dans ces créations à motivation référentielle, nous trouvons Clark et Hecht (1982) cité par Bonnet et Tamine, qui expliquent que : « *l'enfant reproduit d'ailleurs aussi bien les donnés du vécu, puisque les termes sont choisis en fonction des propriétés qu'il s'agit d'évoquer, que les donnés linguistiques, puisqu'il ne fait que répéter ou combiner les termes existant.* »⁽³⁾

➤ **Les créations à motivation morphosémantique :**

La différence entre cette catégorie et la précédente, est que ces créations, ne se bornent plus à être liées aux objets du monde, par contre tel que l'explique

⁽¹⁾ Clairrelisse Bonnet et Joëlle Tamine-Garde, op.cit, p.93.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Ibid.

Bonnet et Tamine : « *elles concernent toutes les parties du discours : substantif, verbes, adjectifs, adverbes.* »⁽¹⁾ Et avec ces créations, les deux auteurs ajoutent que *on peut dorénavant parler de création linguistique impliquent la reconnaissance des propriétés morphologiques et sémantique de la langue. (...) Les créations de l'enfant comblent souvent les lacunes arbitraires du lexique, qu'elles régularisent.*

Les termes qu'il fabrique appartiennent aussi bien à la flexion qu'à la dérivation. Dans le premier cas, l'enfant régularise, en particulier en ce qui concerne la morphologie nominal, la formation du genre, soit qu'il fabrique un masculin à partir du féminin, ou l'inverse.⁽²⁾

Au sujet de la flexion, nous avons relevé quelques exemples dans notre corpus, le cas de :

a- Formation d'un masculin à partir du féminin :

- Ṭemmina / Ṭemmin. (Compt N°06)
- Tazerbaḥt / Zerbaḥ /. Une rondelle (compt N° 109).
- Tameslaḥt / Ameslaḥ . (Compt N° 109)

b- Soit un féminin à partir du masculin :

- Aqzul / Taqzult . Une poigner (Compt N° 49).
- Aciwen-ik /Taciwin-ik. Tes cornes (Compt N° 53).
- Iğelliben/ Tiğellibin. Des sauts (Compt N° 67).
- Maḥmud/ Maḥmuda (Compt N° 87).

⁽¹⁾ Ibid, p.94.

⁽²⁾ Clairrelisse Bonnet et Joëlle Tamine-Garde, op, cit.

Nous avons également pu relever des exemples relevant du procédé de dérivation, avec laquelle se manifeste la création morphosémantique, nous avons constaté que la plupart d'entre eux ont une forme active, avec le préfixe « S » et des fois elle devient un « Z » quand elle est tendu comme :

- Zenz-itt= la faire vendre. (Compt N° 08).

- Iseknaf= il fait cuir (Compt N° 20).

- Yessawal= il fait appel (compt N°29).

- SsufY-d = faire sortir (compt N°53).

IV- Les types de transmission

Comme déjà évoqué, la littérature enfantine se transmet d'une génération à une autre et son existence remonte à très loin d'où provient l'inaptitude de les situer temporellement parlant. À ce propos Jean Baucomont explique que *leur antiquité n'est pas douteuse, certifiée par leur vocabulaire et souvent par leur syntaxe, encore qu'il soit difficile d'en pouvoir dater quelque'une avec précision, le plus grand nombre n'étant chronologiquement, que des pots-pourris et il serait téméraire de mettre une date sur chaque fragment.*⁽¹⁾

Toujours dans le même ordre d'idées, Patrick Ben Soussan confirme qu' : « (...) auparavant, elles n'ont pas d'état civil, nul ne peut attester de l'identité de leur auteur, c'est comme si elles se composaient d'elles-mêmes, par je ne sais quelle magie du verbe. »⁽²⁾

Mais puisque son existence remonte à un temps très ancien, notre curiosité est suscitée quant au fait de savoir comment ces comptines ont été transmises ? Autrement dit, quels sont les différents modes de transmission que ce genre de littérature enfantine a connue ?

⁽¹⁾ Jean Baucomont [et al.], op.cit, p.15.

⁽²⁾ Patrick Ben Soussan (dir), op.cit, p.33.

Avant de répondre à ces questions, il est important de souligner que la particularité de ces comptines kabyles sur lesquelles nous travaillons, est que ce patrimoine enfantin, n'a pas connu un apprentissage dans le milieu scolaire, comme les autres comptines qui ont été enseignées depuis longtemps.

Maintenant pour revenir à la question que nous avons posée, c'est-à-dire au sujet des modes de transmission de ces comptines. Marie-claire Bruley à travers son livre *Au bonheur des comptines*, a cité et expliqué chacun de ces quatre modes de transmission, à savoir :

1- Une transmission singulière

Depuis toujours, selon l'auteur, les enfants sont les maillons incontournable de cette transmission, qui se vit plutôt dans la cour de récréation que dans la classe et partout où ils peuvent encore vivre en petites sociétés enfantines et s'organiser leurs jeu. Prêtes à disparaître et ressurgit au gré des circonstances, les comptines voyagent de façon singulière, elles courent de bouche en bouche, surgissent çà et là au cœur de leur temps libre et de leur univers ludique (...) si les comptines cheminent et se propagent dans le monde enfantin, une transmission intergénérationnelle existe aussi (...) ⁽¹⁾

2- Au croisement du livre et de l'oralité

Dans ce deuxième mode, l'auteur nous explique comment ces deux moyens à savoir le livre et l'oralité ont contribué à la transmission de ce patrimoine enfantin. Ce même auteur explique le rôle des chercheurs du domaine, en avançant que :

Quelques recueils ont relayé cette transmission et ont vivifié à leur manière ce patrimoine oral et populaire. Il est bon de rappeler ici le rôle joué dès la fin XIX^e siècle par Eugène Rolland, puis dans les années 1950 par André Bay, Jean

⁽¹⁾ Marie-claire BRULEY & Marie-France Painset, op.cit, p.17- 18.

Baucomont, Claude Roy et Philippe Soupault, que chacun à leur manière, ont proposé une anthologie rassemblant des formes courtes traditionnelles.

Les comptines plus solidement ancrées dans la mémoire collective grâce à la forme écrite ont perdu leur appartenance exclusive au monde de l'oralité(...) ces recueils offrent, chacun dans leurs style, deux langages : celui des images, souvent suffisant pour que l'enfant repère et situe chacune des comptines collectage, et celui du texte, qui permet à l'adulte de se remémorer une tradition orale plus ou moins oubliés(...).⁽¹⁾

3- Disques et livres-disques

La conviction de l'auteur pour le rôle positif, qu'a rempli ce mode à joué dans la transmission des comptines, et apparaît à travers cette question qu'elle a posé :

Que signifierai l'évocation de ce long chemin de transmission s'il n'était fait mention des disques qui savent transmettre comptines et chansons dans un accompagnement rythmique et musical de qualité et proposer, lorsqu'il le faut, un environnement sonore très ajusté aux bébés ? (...) Elle continue toujours dans le même ordre d'idées, pour en avancer que:

Sans ce support, bien des parents et des professionnels de l'enfance ne pourraient se réapproprier ce patrimoine méconnu, oublié ou refoulé et qu'ils rêvent pourtant de partager avec chaque enfant (...).⁽²⁾

4- Et l'internet ?

Certain sites internet, offrent leurs concours à une transmission qui se fait encore rarement avec le support de la voix et de l'image. Les textes que l'on y découvre aident surtout ceux qui s'intéressent au monde des formulettes et en

⁽¹⁾ Marie-claire BRULEY & Marie-France Painset, op.cit, p. 18.

⁽²⁾ Ibid, p..20-21.

connaissent déjà un certain nombre. Ces sites sont vivants, interactifs, et leurs collectage ne cessent de bouger (...).⁽¹⁾

Hormis le fait que les comptines soient universelles et permanentes à travers les ères, tel indiqué par Marie-Hélène Cazalet, cela n'écarte en rien la nécessité de la prise en considération des spécificités de leurs modes de transmission ⁽²⁾, dans chacune des langues, dans lesquelles elles se présentent^(*). En d'autres termes, il n'est point possible d'appliquer tous ces modes de transmission, cité un peu plus haut ⁽³⁾ par Marie-Claire Bruley sur les comptines de toutes langues et toutes cultures.

Cela étant dit, le fond de notre travail, qui a été centré sur l'explication de l'absence de certains de ces modes de transmission, comme le livre et la toile internet, des comptines kabyles.

La raison est simple, d'une part, la langue de ce patrimoine enfantin, qui est le Berbère (Kabyle) n'a pas été enseignée depuis longtemps dans les établissements scolaires primaires, en outre, on souligne l'absence de ce genre littéraire, dans les programmes officiels, ce qui explique la difficulté de leur transmission d'une génération à une autre, par voie de l'école et les crèches.

L'espace scolaire, n'a donc pas été un espace assez conséquent pour la prolifération du patrimoine kabyle, puisque le livre scolaire n'a guère contribué à l'apprentissage de ces comptines kabyles. Notons néanmoins, que l'espace de récréation a joué un très grand rôle pour ce genre de patrimoine kabyle ; un lieu où est favorisée la communication en langue maternelle. C'est pour ainsi dire,

⁽¹⁾ Marie-claire BRULEY & Marie-France Painset, op.cit, p.20- 21.

⁽²⁾ Marie-Hélène Cazalet, pourquoi les comptines ?, in Patrick BEN SOUSSAN (dir) : « **1, 2,3 ...comptines !** », op.cit, p.69.

^(*) « C'est l'ensemble de ces documents recueillis par la Radio-télévision Belge, la Radiodiffusion Française, la société Radio Canada et la société Suisse de Radio diffusion et télévision (studio de Lausanne) qui a fourni les éléments essentiels de notre florilège. » Jean BOUCOMONT, **les comptines de langue Française**, op.cit, p.6.

⁽³⁾ Voir supra, chapitre II, p.19.

que tout est resté dans la mémoire de nos enfants à l'état naturel de la langue, c'est-à-dire un état oral, et s'est propagé de bouche à l'oreille.

D'autre part, nous sommes curieux de savoir, pourquoi la Radio qui a joué un très grand rôle dans la transmission de ce patrimoine enfantin, n'est pas citée par l'auteur, ni sur les comptines Françaises, ni sur les comptines des autres langues.

Pour le cas des comptines Kabyles, ce mode est bien attesté sur quelques comptines que nous avons recueillies auprès de la Radio chaîne deux, et qui a joué un rôle important dans la sauvegarde et la transmission de ces comptines kabyles créées par des poètes, est chantées soit par un seul enfant, ou bien par une chorale, (voir les iconographies dans les annexes), ce à partir des années /50.

Quoi qu'il en soit, les comptines kabyles jusqu'à présent, sont toutes transmises par voie orale, quelque soit son degré oral qu'il soit pur ou médiatisé, les deux formes sont liées à la voix qui passe de bouche à oreille, et qui est présente à chaque moment où les comptines sont produites et transmises. C'est dans ce sens, que Jean Baucomont explique que la transmission des comptines: « *s'opérait par étapes, par degrés, à certain condition et uniquement par la voie orale* »⁽¹⁾

A présent, pour élargir le sens des deux types d'oralités citées ci-dessus, qui s'agit de l'oralité pure et de l'oralité médiatisée, la différence entre elle se résume ainsi ; dans le premier type qui est l'oralité pure, nous voyons une interaction entre enfants, avec leurs corps et leurs gestes. En revanche, dans l'oralité médiatisée, il n'y a que la voix qui sort par le biais d'un micro.

Avant de conclure, il est important de souligner, que toutes comptines de chaque culture, connaissent des hauts et des bas au niveau de leur production et

⁽¹⁾ Jean Baucomont [et al.], op. cit, p.13.

de leur transmission. Pour Les comptines Kabyles, avec toutes ces variantes, elles sont là, elles sont partout, et le processus de leur transmission n'a jamais cessé de s'arrêter. Même si, par la voie orale, la transmission reste toujours vivante, à ce sujet Mostafa Ben-Abbas explique que: « (...) *cette modalité d'expression orale vivante et multiséculaire- contenu d'assurer la communication quotidienne et d'exprimer l'expérience socioculturelle dans toute sa plénitude et sa complexité.*» ⁽¹⁾

Cette communauté enfantine, qui assure la sauvegarde de ce patrimoine culturel dans le temps et l'espace, nous laisse curieux quant au fait de comprendre leur secret. Puisque à travers la production et la transmission de ces comptines, il y qu'eux qui se comprennent, la question maintenant qui mérite d'être poser c'est : quelle sont les spécificités de ces comptines, en particulier Kabyle ? C'est ce que nous allons voir en détails dans le prochain chapitre.

⁽¹⁾ Mostafa Ben-Abbas, oralité et tradition orale, in acte du 2^{ème} colloque international sur la langue Amazighe, de la tradition orale au champ de la production écrite, organisé les 17 et 18 avril 2013. Université Akli Mohand Oulhadj- Bouira, 2014, p.33.

Chapitre III
Les spécificités des comptines Kabyles

Introduction

Si, la plupart des genres de la littérature orale, ont pu survivre jusqu'à présent, c'est que la mémoire collective, a joué un rôle très important dans leurs modes de transmissions, à travers des différentes générations. Cependant, pour ce qui est des comptines en générale, et Kabyle en particulier, elles continuent toujours à survivre à travers le temps et l'espace, même si avec un degré différent entre une culture et une autre, car pour les unes elles ont déjà mené des travaux de recherche, ne se risquent sur le plan des recueils et de leurs enseignements dans le milieu éducatif ; or que ce n'est pas le même cas pour les autres cultures comme la nôtre.

Malgré le fait qu'elles soient moins étudiées par les chercheurs, les comptines Kabyles présentent toujours une vivacité dans la littérature enfantine, et elles continueraient toujours à marquer leur présence à travers les bouches des enfants.

Afin de mieux comprendre leur spécificités, il nous a paru qu'il est nécessaire de voir d'autres typologies poétiques les plus similaires, à savoir ; « Azuzen » berceuses et également « Aserqes » les sauteuses.

Pour ce qui est des berceuses, Djellaoui l'a défini comme suit :

« La berceuse est l'une des types de poésie que la mère assure avec un chant doux quand elle veut endormir son bébé. »⁽¹⁾

Jean Marie Dallet(1949), cité par Mehenna Mahfoufi, explique que le terme « Azuzen » est donné sous la racine 'Zn', avec la définition suivante :

« Zuzen, ZZen, bercer ; endormir »⁽²⁾

⁽¹⁾ Mohamed Djellaoui, Les genres traditionnels de la poésie Kabyle. HCA 2007, p.13. « Tiwsatin timensayin n tmedyazt Taqbaylit. »

⁽²⁾ Mehenna Mahfoufi, Chants de femmes en Kabylie. CNRPAH, Alger, 2006, p.164.

Pour ce genre, nous constatons qu'il est issu d'une pratique féminine. A cet effet, Mahfoufi explique que : « Le chant à bercer se chante toujours par une seule personne. Lorsqu'une femme berce son enfant en chantant, elle s'assure de le faire en l'absence des personnes vis-à-vis dès qu'elle soit en relation mutuelle de respecter ».⁽¹⁾

Pour les conditions de performance du terme « Azuzen », Djellaoui les a classifiés en trois manières :

- Azuzen di dduh / Bercer l'enfant dans son coffre.
- Azuzen deg urebbi / Bercer l'enfant en le posant sur les genoux.
- Azuzen s yibibbi. ⁽²⁾ / Bercer l'enfant en le portant sur le dos

Par rapport aux thématiques que nous trouvons dans ce genre, Djellaoui les a scindées en trois :

- Thème d'endormissement avec les vœux que la mère souhaite à son bébé ;
- Les sensations maternelles ;
- Les diverses croyances. ⁽³⁾

Passant à la deuxième typologie, « Aserqes », Jean Marie Dallet, cité par Djellaoui, donne au terme trois significations ; « Aneggez », « ccdeh » ou encore « Aherek ». ⁽⁴⁾ Ou encore « asǧelleb ».

Le contexte d'exécution de ce type, Djellaoui explique que les moments d'exécutions se diversifient. D'une manière générale, la maman fait sauter son bébé quand il se réveille.

⁽¹⁾ Mehenna Mahfoufi, op.cit, p.166.

⁽²⁾ Mohamed Djellaoui, op.cit, p.16-17.

⁽³⁾ Ibid, p.17.

⁽⁴⁾ Ibid, p.22.

En ce qui concerne la fonction que peut jouer le type « Aserqes », Djellaoui démontre qu'elle est différente de celle de « Azuzen » en reprenant la citation de Mohand Akli Salhi en disant :

« La sauteuse ai lieu, au moment ou la maman joue avec son bébé. Parmi les textes poétiques de ce type, le développement précoce de l'enfant que ça soit sur le plan physique ou psychique. »⁽¹⁾

Mais quoi qu'il en soit, Djellaoui soulève les divergences résident entre ces deux types que ça soit sur le plan de leur performance ou de leur fonction. Les fonctions de « Aserqes » sont résumées comme suit :

- Les sauteuses forment un jeu accompagné par un chant et le texte, leurs objectif est de faire éveiller le bébé contrairement à « Azuzen » qui a pour fonction de le faire dormir ;
- Pour que l'enfant se développe correctement, etc....

Puisque ces deux types se présentent ainsi, qu'en est-il alors des spécificités des comptines Kabyles?

I- Les spécificités des comptines Kabyle

Comme pour les comptines Kabyles, ou bien pour celles des autres langues, elles ont toutes un lien commun du point de vu de leurs spécificités, et qui repose sur pas mal de plan à savoir :

1- Sur le plan thématique et contenu

La plus part des comptines Kabyles se familiarisent beaucoup plus, avec les thèmes suivants, qui plus est sont les plus dominants dans notre répertoire :

- Le magique ou le religieux

⁽¹⁾ Mohamed Djellaoui, op.cit, p.26-27.

- Les animaux
- Les gourmandises

1-1- Le magique ou le religieux :

Les enfants, dès qu'ils prennent leur autonomie par rapport à l'autorité des adultes, ils essaient de plus près de construire un monde imaginaire, propre à eux, avec tout son pouvoir, et sa puissance, et la plupart des mots qui reviennent à travers ces comptines kabyles relèvent de la magie et du religieux, qui ne cessent de sortir par la voix des enfants. Ce type de comptine, selon Patrick Ben Soussan « *instaurent une puissance sombre ou lumineuse, toujours magique, de la parole qui détient dès lors un pouvoir infini, que l'enfant rêvera plus tard de posséder.* »⁽¹⁾

Ataya ataya a yigenni

Xlifa Yur-k ad d-yali

En écoutant ce fragment d'une comptine, nous comprendrons que les enfants sont très attachés à ce qui est imaginaire, ou bien qui relève de la mythologie, ils les conçoivent comme leurs protecteurs, et à titre d'exemple le ciel, et le clair de lune, auxquels les enfants lui adressent la parole, en attendant du bonheur de sa part.

A tiziri !

Ddu yid-i

Ces formules magico-religieuses d'après Evelyne Resmond-Wenz « *Sont des survivances de pratique rituelles païennes. Elles éloignent les mauvais génies, elles aident à préserver les récoltes. Les enfants les perpétuaient encore, au début du XX^e, sous forme de jeu ritualisé.* »⁽²⁾ À côté de ce monde magique auquel les enfants sont très attachés pendant qu'ils jouent, nous citons le

⁽¹⁾ Patrick Ben Soussan, op.cit. p. 40.

⁽²⁾ Evelyne Resmond-Wenz, op.cit. p.87-88.

religieux, autant que thématique majeure, et qui a pris une très grande place dans ce trésor enfantin, quelque que soit les situations, comme célébration de la naissance du prophète,

Ceçlet lemsabiḥ

Rnu-t lefnarat

D iḍ i ylul Nbi

I tecçel tafat

Cette joie que les enfants partagent entre eux, explique leurs appartenances, et leurs croyances religieuses musulmanes, surtout avec la citation du nom de prophète, et leur façon de célébrer sa naissance. Tout ça nous l'avons constaté presque dans la totalité des comptines religieuses de notre répertoires. Pour revenir à l'origine de ces comptines magico-religieuse, Baucomont écrit :

Beaucoup de comptines dites religieuses ou magique ne sont ni d'anciennes prières ni d'anciennes formules magiques, mais des tableautins inspirés de conception autrefois populaires sur le paradis, la vie de Jésus, des anges et des saints.

Tableautins qu'inspire le réalisme poétisé par le don d'enfance et qui établissent le caractère concret des croyances religieuses enfantines, non dépourvus de naïveté et d'humour d'ailleurs.⁽¹⁾

Néanmoins, cette explication, et ce raisonnement de BAUCOMONT sur les comptines religieuses, ne peut être appliqué sur toutes les cultures, car si nous prenons le cas des comptines kabyles, qui constitue notre objet d'étude, elles sont très influencées et inspirés par la transmission du savoir qui vient de

⁽¹⁾ Jean Baucomont, op.cit, p.176.

l'adulte, et cette partie de ce savoir concerne le côté religieux qui donne une richesse à notre patrimoine enfantin oral.

Marie-Claire Bruley à propos de ce sujet, écrit :

Le monde de la religion qui autrefois imprégnait tous les actes de la journée a nourri en son temps le patrimoine de nos comptines. Parfois très proches des prières que l'on récitait ou que l'on faisait réciter à l'enfant, parfois simples petites formules incantatoires demandant l'aide du ciel devant un obstacle difficile à surmonter, elles étaient ou bien sagement murmurées sur les genoux de l'adulte ou bien surgissaient à l'improviste au cœur du petit malheur qui s'imposait⁽¹⁾

1-2- Les animaux

Sans la présence du monde animal, la vie des enfants n'aurait aucun sens, surtout au moment où ils se libèrent de l'autorité des adultes, ils essaient en formant leurs communautés close de se rapprocher de ces animaux à fin de donner un sens à leurs existences, et ça à travers leurs créativité langagières. Au sujet de ces comptines qui mettent en scène des animaux, Jean Baucomont pour sa part, nous explique que :

Elles sont parmi les plus caractéristiques des comptines. L'enfant vit, en effet, plus près des animaux que les adultes, et sa sensibilité pour les bêtes reste longtemps vive et nourrie d'une sentimentalité qui n'est cependant pas dépourvue d'humours.⁽²⁾ De surcroit, il affirme à travers ces propos :

Moins que d'autres, les comptines animales paraissent avoir été reçues des adultes. Une série cependant provient d'une chanson de mensonges qui, par son

⁽¹⁾ Marie-Claire Bruley & Marie-France Painset, op. cit., p.144.

⁽²⁾ Marie-Claire Bruley & Marie-France Painset, op. cit., p.197.

caractère humoristique et abracadabrent, a séduit les enfants après leurs parents.⁽¹⁾

Beaucoup de ces comptines sont construites sur le patron de refrain à danser, ce qui nous amène à présumer qu'elles furent reprises aux trésors des adultes, et à titre d'exemple celle qui parle de la poule, et qui est bien répandue dans la plupart d'endroits.

Tayaziḍ teqqen deg lxiḍ

Teffeḍ Ḥer berra tettæyyiḍ

Et quelques-une ont servi à des jeux enfantins, le cas de cette comptine qui parle de la perdrix, et qui est un jeu d'élimination :

A tasekkurt n uḥerdma

I d-yezzin tala wedma

A yamekkas kkes kkes wa!

Si, la plupart de ces comptines animales existent encore, c'est parce que leurs jeux résistent encore, car ils ont un lien de complémentarité. Pour rester sur ce genre de comptine, nous pouvons citer d'autres exemples, comme la comptine de dindon, l'escargot...etc.

A bibris, a bibris

Ssuffeḍ-d taciwin-ik

Mulac ad ak-fkeḍ i wezrem ad ak-yeqqes.

Pour ces jeux verbaux, et jeux avec les animaux, Evelyne Resmond-Wenz écrit :

Nous somme aussi dans le domaine de la transgression. Imposer des entorses aux règles grammaticales est un bonheur qui ne peut pas s'offrir partout. Il n'est que plus appréciable.

⁽¹⁾ Ibid.

Coté action, écraser le gastéropode peu coopérant peut s'envisager quelquefois. La découverte liée au mystère de la vie et de la mort est aussi faites d'une certaine forme de cruauté.⁽¹⁾

Quoi qu'il en soit, le monde animal reste toujours une source d'inspiration et de créativité pour l'enfant. À ce propos Marie claire Bruley écrit :

Les comptines disent le monde au petit enfant, elles le lui apportent pour qu'il s'en saisisse à bras-le-corps et à travers tous ces sens. Dans la culture qui fut celle de notre société paysanne, c'est d'abord la nature et les animaux qui lui furent racontés de diverse manière.⁽²⁾

Toujours dans le même ordre d'idées, l'auteur continue en expliquant que :

L'enfant reste paradoxalement très proche de ce monde vivant avec lequel il se sent de plain-pied. Il vit près du sol et est attentif aux petites bêtes, aux insectes, à tout ce qui bouge, il s'émerveille de cette présence autour de lui qui va, qui vient, qui disparaît, de ce labour intense auquel il cherche à donner un sens. Coccinelles, araignées, tortues, escargots, grenouilles, oiseaux, fourmis,, petits vers attirent très tôt l'attention des bébés et les comptines leur donnent vie avec bonheur.⁽³⁾

1-3- Les gourmandises

Suite au travail de terrain que nous avons effectué, nous avons pu recueillir quelques comptines qui traitent du thème de la gourmandise, et qui est l'un des plus répondu chez les enfants, car au moment où ils reçoivent ces gourmandises de la part de leurs aînés, c'est là où ils expriment leurs folies de joie, ces

⁽¹⁾ Evelyne Resmond-Wenz. op.cit, p.87.

⁽²⁾ Ibid, p.114.

⁽³⁾ Evelyne Resmond-Wenz. op.cit.

comptines sont très anciennes, et la plus part d'entre elles sont accompagnées par des jeux.

A Muḥ u Yunes

Tayaziḍt ad texnunes

A wi yeččan tadmert-ines

Ad as-yernu aseqqa n berkukes

Le vocabulaire utilisé dans leurs textes nous montre qu'elles font partie d'un patrimoine traditionnel, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas nouvelles, mais qu'elles revêtent un caractère traditionnel. En outre, ce genre de comptines est caractérisé par une certaine humeur et drôlerie, que les enfants chantent avec plaisir.

Tabwaḥ n ccikula

A truḥ ad ṭhewwas

Tenna-yas i warraw-is

ḡassem-d axxam, eassem-d axxam

Pour ce type de comptines, Marie-Claire BRULEY, explique que :

Plusieurs comptines décrivent avec beaucoup de fantaisie tous les excès du ventre et renvoient chacun à sa nature pulsionnelle à travers la démesure de sa propre gourmandise. Ce dont il est question là l'expérience du caractère illimité du désir. En effet, la réalité des petits personnages mis en scène n'est pas de parvenir à la satiété mais d'être incapable de faire cesser la recherche de ce plaisir rappelant l'orgie gargantuesque. Ces comptines expriment avec drôlerie le vertige d'une pulsion orale qui ne pourrait jamais parvenir à se satisfaire.⁽¹⁾

Si nous observerons tous ces noms de gourmandise à travers ces deux comptines et dans d'autres qui figurent encore dans notre corpus, nous comprendrons qu'ils font partie des critères de classement des différentes

⁽¹⁾ Marie-Claire Bruley & Marie-France Painset, op. cit, p.144. P.120.

comptines à thème, ce qui fait de leurs contenu une spécificité propre à elles, si non, comment expliquer l'inexistence de ces noms dans d'autres comptines étrangères ?

Quelque que soit la différence existante entre les langues et les cultures, les thèmes restent toujours les mêmes, et ils reviennent dans n'importe quelle région, et des fois on les rencontre même sous forme des variantes (voir le corpus), mais le fond ne serait-ce qu'il est toujours le même. D'après l'examen qui a été fait par Boucomont, sur l'ensemble de son florilège de comptines qu'il connaît, il confirme que : « *ce sont toujours les mêmes thèmes qui se rencontrent dans toutes les régions, avec d'innombrables variantes, assurément, mais où l'essentiel du fond demeure identique.* »⁽¹⁾

2- Sur le plan du langage et expression

Si un jour vous assistez aux enfants qui sont entrain de chanter des comptines, vous allez tout de suite vous rendre compte, que leurs langage est différent par rapport au nôtre, c'est pour cela pendant notre observation au moment où ils chantent des comptines, nous avons essayé d'être dans leurs peaux, à fin de les comprendre, et de saisir le sens de ces comptines qui nous a paru pour quelques-unes étranges et incompréhensibles, car ce n'est pas une tâche facile comme vous le croyez, surtout quand il s'agit des comptines qu'ils ont créé eux même, là vous allez constatez toute une singularité au niveau du langage et d'expression, au point ils ne se comprennent qu'eux-mêmes et qu'entre eux.

À ce sujet, Elsa Brylinski explique que : « *La comptine installe de l'ordre : rythme, référence aux chiffres mais s'autorise le désordre : mots, langage, images littéraires ; la transgression et le non-sens. Elle peut tout se*

⁽¹⁾ Jean Boucomont. Op.cit, p.22.

permettre et offre ainsi une grande liberté sur l'arbitraire du langage. » ⁽¹⁾ Elle ajoute, tout en citant Marie-Claire Bruley qui a remarqué que : « *les enfants récitent souvent une comptine pour accompagner les jeux de cordes, de mains ou de balles et que le sens des mots est alors pas toujours compréhensible. »* ⁽²⁾

Ččična biduna

Ttejra řabuna.

Cette sensation de joie, que les enfants éprouvent dans leur environnement verbal, Baucomont la traduit comme suit :

Jongler avec les onomatopées, les assonances et les consonances bizarres, le goût élémentaire les coups de cymbale de la rime, le penchant parfois poussé jusqu'à la manie dans les milieux populaires pour la plaisanteries ou les sentences et dictons fondés sur des mots qui riment. De même les enfants- poètes trouvent sans réflexion et accueillent sans critique et sans choix, mais non sans joie, l'irruption de tous les sons et de toutes les images, « tohu-boha » d'extravagances verbales d'un non-sens ravissant. ⁽³⁾

Arnolde Van Gennep (cité par Jean Baucomont)en 1932, a affirmé dans son œuvre, qu'un des objets d'études sur les comptines, c'est : « *D'arriver à comprendre des comptines à premières vue intelligible et faire tomber ce préjugé, à la fois savant et populaire, que les enfants juxtaposent des sons au hasard et se distinguent par des grandes personnes, qui ne parlent que pour dire quelque chose de définitif. »* ⁽⁴⁾

Même avec tout ce décalage de compréhension qui existe entre le langage enfantin et celui de l'adulte, après tout en écoutent ces enfants entrain

⁽¹⁾ Elsa Brylinski., Spécificité des comptines dans l'appropriation des apprentissages à l'école maternelle .Master Métiers de l'Éducation, de l'Enseignement, de la Formation et de l'Accompagnement. UNIVERSITÉ D'ORLÉANS. France, 2011, p. 7.

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Jean Baucomont, op.cit, p.23.

⁽⁴⁾ Ibid, p.86.

de chanter ces comptines, nous avons reconnu en eux une sorte de familiarité avec la poésie et certaines préférences dans le domaine des sons :

- **pour l'onomatopée** : (Čiw čiw pour les oiseaux), (Beε pour les moutons), (ičenčen pour le bracelet)...etc.

- **La répétition des sons identique avec ou sans modifications de la consonne initiale** : (Qar qar a lħenni), (Zux zux), (Ikkat ikkat idewwir), (Asemmiđ alemmiđ), (A lehwa εddi εddi), (Bay bay), (Hay hay), (Fuħ fuħ), (Qerbeb qerbeb), (Cencel cencel)...etc.

- **La prédilection pour des mots d'une langue étrangère** : (Laruplan), (Libibi), (Tabewwaṭ), (Likaci)...etc.

Toutes ces comptines selon Patrick Ben SOUSSAN: « *sont des invités à l'imitation, la répétition, à l'édification du moi et du self par la découverte de soi et de l'autre.* »⁽¹⁾

Enfin, tous ce que nous pouvons dire sur cette question de spécificités des comptines au niveau du langage et d'expression, c'est que les enfants produisent relativement peu, mais transforme beaucoup.

3- Sur le plan de la performance

Selon Paul Zumthor ⁽²⁾, ce terme de performance a été adopté d'abord par les folkloristes Américains, tels Abraham, Dundes, Lomax. Et pour eux d'après l'auteur, désigne un événement social créateur irréductible à ses seules composantes et durant lequel se produit l'émergence de propriétés particulières. Or que, l'auteur pour sa part, sa vision dépasse ce stade de raisonnement de ces folkloristes, pour lui, la performance implique compétence, d'où il explique que :

⁽¹⁾ Patrick Ben Soussan, Op.cit. p.48.

⁽²⁾ Paul Zumthor, op.cit, p.148.

Au-delà d'un savoir-faire et d'un savoir-dire, la performance manifeste un savoir-être dans la durée et dans l'espace. Quoi qu'évoque, par des moyens linguistiques, le texte dit ou chanté, la performance lui impose un référent globale qui est de l'ordre du corps. ⁽¹⁾ Il poursuit toujours son idée, en expliquent que :

C'est par le corps que nous sommes temps et lieu : voix le proclame, émanation de nous. L'écriture, il est vrai, comporte elle aussi mesure d'espace et mesure de temps : mais sa visée ultime est de s'en affranchir. La voix en accepte bienheureusement la servitude et, à partir de ce oui primordial, tout se colore dans la langue, rien n'y plus neutre, les mots ruissellent, chargés d'intention, d'odeurs, ils sentent l'homme et la terre (ou ce que l'homme lui substitut). La poésie ne relève pas plus des catégories du faire, mais de celles du sujet autre, externe, observent et jugeant celui qui, ici et maintenant, agit. C'est pourquoi la performance est aussi instance de symbolisation : d'intégration de notre relativité corporelle dans l'harmonie cosmique signifiée par la voix ; d'intégration de la multiplicité des changes sémantiques dans l'unicité d'une présence. ⁽²⁾

Pour revenir à la question que nous voulons aborder, et qui est les spécificités des comptines Kabyle sur le plan de la performance, une question mérite d'être posée : quelle sont les différentes situations avec lesquelles la performance se manifeste-elle ? Autrement dit, de quoi s'agit cette performance dans le domaine des comptines en particulier Kabyle ? À fin de donner des éclaircissements à ces questions, nous allons essayer de développer tous ces points qui présentent des éléments de réponses à savoir : la voix, la gestuelle, le rythme, le corporel et enfin le jeu.

⁽¹⁾ Ibid.p.149.

⁽²⁾ Paul Zumthor, op.cit,

3-1- la voix

La plupart des comptines Kabyles que nous avons recueillies ici, elles ont été transmises oralement depuis des générations, et leur apprentissage aussi c'est fait oralement, sans aucune influence de l'école, comme il se fait dans d'autres langues c'est pour cela la voix trouve sa place dans ce patrimoine culturel, et c'est grâce à elle, que les enfants trouvent leur bonheur quand ils extériorisent les différents sons qu'ils ont appris par leurs aînés et des fois entre eux, car comme nous l'avons souligné au début, les enfants aussi participent à la création des ce comptines.

Au- delà de ça, la voix contribue aussi, au développement de l'état psychique de l'enfant, et ça, c'est par rapport à des pouvoirs qu'elles possèdent. À ce sujet, Evelyne Resmonde-Wenz nous explique :

Ce sont les voix familières qui permettent au nourrisson de développer simultanément ses perceptions, ses émotions, son activité psychique. Chaque son a une valeur propre : le plaisir des sons, la caresse des voix participent à un développement harmonieux de la personnalité- dans sa globalité.⁽¹⁾ Et il ajoute, en citant Didier Anizieu qui écrit au sujet de ces pouvoirs de la voix, que : « les capacités mentales s'exercent d'abord sur du matériel acoustique. »⁽²⁾

Toujours avec le même auteur ; l'entretien avec Michel Schneider qu'il a cité qui parle du pianiste Georges Pludermache qui s'est exprimé, en disant ainsi : « *C'est par le sonore que l'enfant apprend à lire le monde. Il entend avant de voir, de sentir, de toucher...L'enfant, à travers ce sonore déposé en lui par la voix de ces parents ou de ceux qui tiennent lieu, interprète les sensations, les sentiments, les personnes, les objets, les actions, les interdits.* »⁽³⁾

⁽¹⁾ Evelyne Resmonde-Wenz, Op.cit, p.99.

⁽²⁾ Evelyne Resmonde-Wenz, Op.cit

⁽³⁾ Ibid, P.100.

Au sujet de ce pouvoir émotionnel de la voix, nous avons constaté pendant l'observation que nous avons effectué sur le terrain avec des enfants qui ont été entraînés à chanter ces comptines, qu'ils disposent d'une richesse vocalique et que celle-ci diffère d'une comptine à une autre. Ces hautes et ces basses, dépendent du contexte pour chacune d'entre elles. Et si nous citons ces voix, nous avons : des voix métalliques, des voix sauvées, voix cassées...etc.

Marie-Claire Bruley, à ce sujet elle explique que : « *la communication affective d'avant les mots perd progressivement le devant de la scène et l'on peut comprendre le plaisir intense que les enfants cherchent à retrouver à travers les jeux sonores et musicaux de la tradition orale.* » ⁽¹⁾ Et elle cite Paul Éluard (1954) qui a souligné clairement et percutamment : « *Par une comptine, l'enfant saute à pieds joints par-dessus le monde sur mesure dont on lui enseigne les rudiments ; il jongle délicieusement avec les mots et s'émerveille de son pouvoir d'invention. Il fait servir ce qu'il sait plaisir d'imaginer, d'abuser.* » ⁽²⁾

Au sujet de la performance que nous avons constatée chez les enfants au moment où ils chantent, est en rapport avec leur maîtrise des jeux vocaliques dans certaines comptines. Par son écriture et sa structure les comptines offrent toutes sortes de manières de jouer avec le son des mots coupés, syllabes répétés, rimes insistées.

- Belʕemman i kit kit, **kit kit**...

Ou encore :

- Afertas **ʕas ʕas**

Pour ce qui est de cette compétence vocalique, Anne H. BUSTARRET nous explique que : « *Chanter c'est, seul ou en groupe, jouer de sa voix et la*

⁽¹⁾ Marie-Claire Bruley, op.cit, p.40.

⁽²⁾ Ibid.

maîtriser pour prendre la note, reproduire la mélodie qu'on vient d'entendre, tenir la pulsation sur le tempo donné. »⁽¹⁾

Ces jeux vocaliques, dont parle Anne H. BUSTARRET, nous l'avons constaté par nous mêmes pendant notre observation sur le terrain, qu'ils s'appuieront sur les paramètres musicaux suivants :

- **Hauteur** (imitation de voix aiguë, voix normale, grosse voix grave, chant...)
- **Intensité** (fort, faible, voix haute basse ou chuchotée, murmurée)
- **Durée** (lentement ou très lentement, avec un débit normal, vite, très vite)
- **Timbre** (en imitant des bruits, en Substituant des bruits à des mots, en changeant de voix)
- **Rythme** (avec le rythme intrinsèque ou inventé de la comptine).
- **Interprétation** (en articulant peu/beaucoup, en exprimant des émotions, en liant les sons/ en les détachant, en récitant syllabe par syllabe)

Au de-là du rythme que la voix jeu, sa performance aussi provient de la clôture qu'elle assure pour le texte, et cette barrière d'après Paul Zumthor elle se démantèle : *« par la brèche s'introduit le germe d'un anti-discours, transgressant (d'une manière spécifique, marquée, différente en chaque lieux) les schèmes discursifs commun »*⁽²⁾ Et il ajoute que :

Dans la vibration de la voix se tend, la limite de sa résistance le fil nouant au texte tant de signaux ou d'indices tirés de l'expérience. Ce qui reste au poème de force référentielle tient à sa focalisation sur le contact entre les

⁽¹⁾ Anne H. Bustarret. *La chanson dans le développement de l'enfant*. In la Revue des livres pour enfant. Septembre 2007. N° 236, p.100.

⁽²⁾ Paul Zumthor, op.cit. p.160.

sujets corporellement présents dans la performance : celui dont porte la voix, et celui qui la reçoit. ⁽¹⁾

C'est à partir de tout ça, que nous pouvons confirmer que les comptines sont interactives au niveau de toutes ces modulations vocaliques.

3-2- la gestuelle

Toute production enfantine, quelque soit son appellation donnée par des spécialistes : comptine, formulette, chansonnette...etc. La gestuelle est toujours présente à coté de la voix et du corps, et c'est avec elle que les enfants attirent l'intention des autres qui sont en place d'écoute. Et au sujet de cette utilité, Rémi Guichard nous explique que : « *le geste est un formidable outil d'éveil. Il permet de travailler sur la coordination des membres et sur les mouvements.* » ⁽²⁾

Pour ces mouvements du corps, qui sont intégrés dans le domaine poétique, Paul Zumthor l'explique que :

L'oralité implique tout ce qui, en nous, s'adresse à l'autre : fût-ce un geste muet, un regard (...) sans doute n'est-ce là qu'une manifestation extrême du dynamisme vital qui, en toute occasion, lie la parole que l'on forme au regard que l'on jette et à l'image qu'il nous procure du corps de l'autre et de son vêtement. ⁽³⁾ Et il poursuit son explication en disant que :

Certaines cultures ont développé plus spectaculairement que d'autres la pratique gestuelle et mieux exploité ses potentialités expressives. ⁽⁴⁾

Pour les différents types de gestes, Paul ZUMTHOR, explique sa répartition en disant :

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Rémi, **L'idole des plus jeunes**. In, revu périodique, le monde de l'éducation, février 2005. p, 63.

⁽³⁾ Ibid. P, 193.

⁽⁴⁾ Rémi, L'idole des plus jeunes. In, revu périodique, le monde de l'éducation, février 2005. P, 194.

J'adopte ici un point de vue pragmatique, et distingue uniquement entre les gestes selon l'ampleur de l'espace à partir duquel ils se déploient :

- *gestes du visage (regard et mimique)*
- *gestes des membres supérieurs, de la tête, du buste.*
- *gestes du corps entier.*

Cet ensemble, selon l'auteur, portent un sens à la manière d'une écriture hiéroglyphique. Le geste ne transcrit rien, mais produit figurativement les messages du corps. La gestualité se définit ainsi (comme l'énonciation) en termes de distance, de tension, de modélisation plutôt que système de signes.⁽¹⁾

Tous ces différents gestes, que l'auteur vient de nous souligner, nous les avons constatés au moment de notre observation, que nous avons effectuée auprès de quelques enfants qui étaient entrain de chanter les différentes comptines.

Mais, pour ce qui de notre domaine Berbère (Kabyle), il est bon de rappeler, que la gestuelle se présente beaucoup plus dans les comptines si nous nous permettons de dire sauvage, c'est-à-dire celles que nous avons recueillies sur le terrain, que les comptines médiatisées, c'est-à-dire celles que nous avons récupérées au niveau des archives de la chaîne deux (voir iconographie), et la raison dans tout ça, c'est que dans la première catégorie, le face à face des corps, et la visualité entre enfants ; au moment du jeu existe aussi, par contre pour ce qui est de la deuxième catégorie, il n'y a que le micro qui est en face d'eux ; et encore ils se concentrent beaucoup plus sur la voix et la gestuelle pour qu'elle soit comprise par leurs auditeurs.

⁽¹⁾ Ibid, p.195-196.

Par contre, pour Jean Baucomont, la gestualité chez les enfants provient de l'imitation des anciennes comptines qui leur a été transmise, à travers lesquelles ils trouvent leur plaisir :

Pour quiconque assiste à l'élaboration des poèmes par les enfants, les mobiles et les modalités de cette activité ne manquent pas de surprendre. On perçoit, initialement, chez les gestateurs, le plaisir d'exercer une activité verbale sans contrôle, phénomène de glossolalie où Tchakhotine voit l'individu dans un état voisin de l'hypnose, livré à tous les automatismes. Cèdent à leurs virtuosité verbale, ils s'abandonnent à une espèce de délire phonétique fait d'interminable imagination et de volupté labiale.⁽¹⁾

Pour conclure cette question de la gestualité, nous trouvons que la citation de Patrick Ben Soussan va tout dire : « *Osons découvrir, inventer, glaner et aller à la rencontre des gestes de l'autre...* »⁽²⁾

3-3- Le corporel

Au cours de notre observation du terrain, que nous avons effectuée auprès des enfants, au moment où ils produisent des comptines en situation, nous avons remarqué que la présence et l'usage du mouvement de corps chez eux est primordial, puisque comme nous l'avons souligné au début de ce chapitre, le langage enfantin est spécifique, c'est pour cela, chaque son sollicite une réaction corporelle dans l'optique de transmettre les sens de chaque comptine à ces interlocuteurs.

Puisque, on est dans le domaine poétique, Jean Baucomont a souligné dans son livre qu'il a élaboré sur les comptines Françaises, que : « *notre préoccupation majeure fut de présenter les comptines offrant d'abord la qualité*

⁽¹⁾ Jan Baucomont. Op.cit, p. 23.

⁽²⁾ Patrick Ben Soussan, op.cit, p.107.

poétique originale qui fait leur charme et répond implicitement au vœu de Lautréamont : La poésie doit être faite pour tous. » ⁽¹⁾ Et pour revenir à la performance, nous trouvons que cette poétique que l'auteur explique, est d'après Paul Zumthor inséparable avec les mouvements du corps, et selon lui :

L'interprète, dans la performance exhibant son corps et son décor, n'en appelle pas à seule visualité. Il s'offre à un contact. Je l'entends, le vois, virtuellement je le touche : virtualité toute proche, fortement érotisé ; un rien, une main tendue suffirait : impression d'autant plus puissante et refoulée que l'auditeur appartient à une culture prohibant davantage l'usage du toucher dans les relations sociales. ⁽²⁾

Pour Patrick Ben Soussan, ces comptines contribuent à la découverte de soi, selon lui : « *Elles participent l'élaboration du schéma corporel et de l'image de soi.* » ⁽³⁾ Et toujours dans le même sens, il continue à écrire :

De découverte en découverte accompagnées par l'adulte, l'enfant nomme les parties de son corps, les explore, en chanson et en rythme. Mais plus encore, il investit ce corps, comme sa mère, son père l'y engagent. C'est bien par ces jeux de doigts, ces caresses rimées que naît le corps érogène de l'enfant (...) les comptines donnent aux bébés les clés du rire, de l'attente, de la crainte, de la surprise.... Toutes émotions qui se lisent sur le visage de la mère ou de l'enfant(...) Enfin, il ne s'agit assurément pas d'un moindre aspect, toutes ces comptines qui se jouent sur le corps de l'enfant ont une fonction séparatrice et défusionnelle. ⁽⁴⁾

C'est grâce à cette fonction séparatrice, que le corps remplit dans les comptines, que nous arrivons à les distinguer des autres catégories, telles que :

⁽¹⁾ Patrick Ben Soussan, op.cit, P.11.

⁽²⁾ Paul Zumthor, op. cit, p.193-194.

⁽³⁾ Patrick Ben Soussan, op.cit, p.46.

⁽⁴⁾ Patrick Ben Soussan, op.cit, p p.47-48.

les formulettes et les berceuses. Et c'est par apport à ça, que nous arrivons à mettre fin aux confusions qui ont été posées à leur égard par les différents chercheurs.

Pour bien comprendre l'interaction corporelle qui existe entre ces différentes catégories, nous allons voir ce tableau :

comptines	Berceuses	formulettes
- Entre enfants - Entre adulte et enfant	-Entre mère et le bébé - Entre enfant et le bébé	- Enfant tout seul - groupe d'enfants

Le seul constat que nous pouvons tirer à partir de ce tableau, est que dans ces trois catégories, il n'y a que les comptines, qui fonctionnent avec une interaction ou un échange, que ce soit vocalique ou corporel entre les différents acteurs, soit entre : enfant/ enfant, ou bien entre enfant / adulte. Et tout ça provient dans les différents jeux qui accompagnent l'enfant dans son processus d'apprentissage.

Et dans ce cadre relationnel, on trouve dans les jeux qui accompagnent les comptines, que la fonction et l'utilité du corps marque sa présence (voir les contextes de chacune des comptines de notre corpus). Et au sujet de cette relation entre individu Evlyne Resmond-Wenz nous explique :

C'est dans la relation individuelle entre un adulte et un enfant (dans les jeux entre pairs pour ce qui touche aux formulettes de jeux) que cette fonction essentielle est préservée. Dans cette intimité-là, la comptine existe pleinement.

Bien sur, et les professionnels de la petite enfance le savent bien, les comptines se prêtent tout à fait à un partage dans le groupe. ⁽¹⁾

3-4- Le rythme

En plus de la voix et le corps, qui accompagnent les enfants dans leurs jeux de comptine, leur source de bonheur, nous avons aussi le rythme, qui est un élément primordial pour ce nouveau genre de la littérature enfantine. Et la particularité de ce rythme c'est que des fois il garde sa régularité, mais des fois il devient variable, tout dépend de la nature de la comptine, c'est-à-dire de sa cadence qui subit des changements entre le début et la fin d'une comptine, c'est ce qui fait des écarts de notes au niveau de la mélodie. Et pour cette relation de complémentarité entre la comptine et le rythme, Marie-Claire BRULEY écrit :

À un niveau archaïque, la comptine, c'est du rythme et le rythme, c'est la vie. Par son parler scandé ou son chant toujours marqué, elle apporte une pulsation, un souffle que l'enfant reçoit directement dans son corps(...) par son tempo tout simple, la comptine fait écho aux nombreux rythmes auxquels obéissent les fonctions vitales et les besoins du corps. Ceci explique qu'elle paraît très tôt si naturellement familière.

L'enfant cherche à créer des rythmes dans sa vie, en sautant à cloche-pied ou en marchant une chaussure sur le caniveau, une chaussure sur le trottoir (tout en s'inventant des règles l'amenant à ne jamais marcher sur les rainures ou sur la grille des caniveaux). Il imagine d'autres rythmes et d'autres jeux sur le carrelage noir et blanc des maisons, sur le dallage des terrasses et sur celui des balcons. ⁽²⁾

⁽¹⁾ Evelyne Resmond-Wenz, op.cit, p.144.

⁽²⁾ Marie-Claire Bruley & Marie-France Painset, op.cit, p.23.

Même si les comptines dans leur globalité sont chantées, rien n'empêche des fois, d'écouter quelques comptines qui perdent leur habit musical, et à titre d'exemple, nous avons celle :

Tehma, tehma

Qiqi (n) Uεumar.

- Ou encore :

Ma yella bab n yibawen

Xmet xmet xmet

Ma yella ulac bab n yibawen

Cencel cencel cencel...

Ces comptines sont très souvent dites rythmiques au lieu d'être chantées, et si elles sont facilement repérable, c'est parce qu'elles disposent d'une régularité du rythme, et en particulier celui du cardiaque. Et au de-là de tout ça, nous avons aussi la notion du temps, qui est un élément très précieux dans ce genre enfantin, c'est ce qu'il explique la rapidité des enfants pendant qu'ils prononcent quelques segments d'une comptine. C'est dans cette relation temps/rythme, qu'Evelyne Resmond-Wenz énonce:

À propos des berceuses et des comptines, un rythme premier proche du rythme cardiaque a souvent été évoqué. Le mot de pulsation et le même pour dire la mesure du temps musical et celle du pouls. Le rythme donne l'illusion d'ordonner le temps qui échappe. Celui des comptines, avec ces qualités de régularité et de simplicité semble en effet permettre un ancrage indispensable à une découverte ultérieure des formes rythmique plus complexes.

Une cadence s'installe dans la comptine, qui s'appuie sur un rythme régulier et facilement repérable. Elle donne la mesure du temps qu'elle voit défiler, jusqu'à la chute finale.

« La formulette repose sur la faculté de « mesuré » et de comparer des intervalles temporelle afin de synchroniser la parole ou le geste sur la pulsation. »⁽¹⁾

Au de-là de l'importance et le rôle, que le rythme joue sur le langage et la mélodie, nous remarquerons aussi qu'il a une influence directe avec le jeu. Pour ça, Marie-Claire Bruley écrit :

Les comptines servent aux jeux, elles donnent le rythme des cordes, des balles et des mains, le tempo des rondes et des danses. Elles disent de ralentir ou indiquent qu'il faut faire « vinaigre ». Les règles en sont le plus souvent raffinées, compliquées et les filles tout particulièrement raffolent de la complexité de leurs consignes (...) Dans ces moments, la comptine leur est nécessaire pour donner le rythme, fournir des repères, rappeler l'avancée du jeu, annoncer ce qu'il reste à faire et l'adulte qui le regarde est souvent fasciné par la sophistication des règles qu'elles maîtrisent avec naturel et passion.⁽²⁾

Pour rester toujours dans cet apport du rythme aux comptines, nous trouverons Patrick Ben Soussan qui explique :

Le rythme de la comptine réintroduit les éléments premiers et structuraux des rythmes humains. Mais il s'agit d'une répétition qui s'autorise d'aléas et de variation. Sans porter atteinte cependant à la trame propre de sa structure de base. Le tout- petit sera ainsi particulièrement sensible à ces comptines qui se joueront sur des rythmes binaires de forme tension/ détente, présence/ absence, accélération/ ralentissement... Plus encore, de récents travaux tendent à prouver que la perception du rythme de la parole permet à l'enfant de démarrer

⁽¹⁾ Marie-Claire Bruley & Marie-France Painset, op.cit, P, 108.

⁽²⁾ Ibid. P, 76-77.

l'apprentissage de la structure des syllabes de sa langue et facilite l'apprentissage du langage.⁽¹⁾

Quoi qu'il en soit, la présence du rythme dans le domaine des comptines est indiscutable, c'est un ingrédient que les enfants ne peuvent négliger, ni sur le plan langagier, ni encore sur le plan mélodique.

3-5- le jeu

Si nous nous intéressons à cet élément dans ce chapitre, d'une part c'est par ce que lui aussi, relève de la performance comme d'autres éléments, que nous venons de voir, d'autre part, ce mot comptine comme nous l'avons vu dans l'essai de définition, vient du verbe compter, et ce dernier d'après Jean Baucomont est : « *essentiellement l'acte préalable à tout jeu, un prélude, accompli rituellement, avec attention et gravité.* »⁽²⁾

Donc, il est impossible d'écouter une comptine auprès des enfants sans son mode d'exécution qui se fait par le jeu, et avec lequel la comptine prend sa finalité, et sa performance. Et pour mieux comprendre sa valeur, nous allons prendre la définition de J. Huizinga (cité par Baucomont) :

Le jeu est une action ou une activité volontaire, accomplie dans certaines limites fixées de temps et de lieu, suivant une règle librement consentie, mais complètement impérieuse, pourvue d'une fin en soi, accompagnée d'un sentiment de tension et de joie et d'une conscience d'être autrement que dans la vie courante.⁽³⁾

Parmi les différents types de jeux, que nous avons observés pendant notre travail de terrain auprès des enfants, nous citons :

⁽¹⁾ Patrick Ben Soussan, op.cit, p.45.

⁽²⁾ Jean Baucomont, op.cit, p.9.

⁽³⁾ Jean Baucomont, op.cit, p, 15.

- Jeu de mains/ Turart s yifassen
- Jeu de mouchoir/ Turart s tmacwart
- Jeu de corde / Turart s wemrar
- Jeu de pieds / Turart s yiḍaren
- Jeu de cercle / Turart n tzerbaḥt
- Jeu de pomme de sapin / Turart s tzumbayin.

Et chacun de ces jeux, à son propre mode d'exécution, qui se fait à travers le temps et l'espace, et bien évidemment sans oublier son exécuteur, car comme il peut être joué par les filles, ça peut être jouée aussi par les garçons (voir les contextes de chacune des comptines). De plus, tous ces jeux se transmettent, à côté de ces comptines, par voie orale d'une génération à une autre, à cet effet Marie-Claire Bruley nous explique :

Les jeux d'enfance, ces jeux du ciel et de l'enfer, du facteur qui n'est passé, du fermier dans son pré, se transmettent de façon purement orale dans les cours d'école, sur les trottoirs, dans les centres de loisirs, essentiellement dans les moments où les enfants sont autonomes par apport au monde de l'adulte et loin de leurs contraintes éducatives. Ils expriment quelque chose de la féerie de l'enfance, d'une culture où tous se sentent à l'aise et dans leur climat d'élection.

(1)

Avec le jeu, l'enfant apprend l'existence et l'observation d'un code à sa mesure, et ce code est rarement transgressé alors que l'enfant est tout instabilité. L'autorité reçue de la tradition est conservatrice, consentie mais contraignante, et d'après Jean Baucomont : « *Aucun privilège n'est réclamé et ne serait accordé par le groupe de joueurs : on ne conteste jamais les règles, et il n'appartient à personne de changer les rites reçus des anciens. Selon le mot*

(1) Marie-Claire Bruley & Marie-France Painset, p. cit, p.79.

Alain : « qui joue à juré » et celui qui n'accepte pas cette loi implicite ne peut jouer.»⁽¹⁾

Quelque que soit sa nature, le jeu restera toujours dans la mémoire des enfants, et avec un air sérieux, et c'est ce qui donne beaucoup plus la crédibilité pour les formulettes en générale, et les comptines en particulier. Et c'est dans ce sens-là, que Paul Zumthor explique : *« Le jeu, tant qu'il est déclaré tel, la fête patentée, à tort ou à raison sentis comme institutions, ne semblent pas comporter pour l'ordre de danger. Innocuité toute apparente. Dans sa tendance profonde, le jeu voisine avec l'action engagée ; il en subit l'attraction, et des interférences se produisent (...) Le jeu comporte son sérieux, son effort, son utilité.»*⁽²⁾

Tout de même, ce qui est important aussi à le souligner, à propos des ces jeux, c'est que, leurs existences n'est pas uniquement au niveau des comptines, ou bien des formulettes, mais elles existent encore dans ce que Marie-Claire Bruley surnomme les enfantines, et qui s'agit d'un titre qu'elle a attribué à son ouvrage, et qui relève de l'enfance. Où elle a très bien souligné, dans son introduction, les caractéristiques de ces jeux, qui concernent les enfants de premier âge, en disant : *« Ce qui caractérise, en effet, ces premiers jeux, c'est qu'ils sont avant tout médiateurs d'échanges d'une grande intensité dans le « corps à corps » entre l'adulte et l'enfant. Ces échanges ont valeur fondatrice pour l'être humain, et leur universalité et leur permanence à travers les âges nous prouvent que les mères savent delà depuis toujours. »*⁽³⁾

Enfin, quelque que soit, les comptines, ou bien les formulettes ou encore les enfantins, leurs jeux restent toujours un rituel contribuable sur tout les plans,

⁽¹⁾ Jean Baucomont, op.cit. pp,13-14.

⁽²⁾ Paul Zumthor, op.cit. p.269.

⁽³⁾ Marie-Claire Bruley & Lya Tourn, *Enfantines Jouer, parler avec le bébé*, Paris : Illustration de Philippe Dumas, L'école de loisirs, 2009, p.9.

et surtout de tout ce qui a un lien avec l'enfant. Et pour ça, Patrick Ben Soussan nous a cité quelques points de ces contributions :

- *instauré une interaction vocale et corporelle, mais aussi verbale et musicale ;*
- *transmettre un patrimoine ;*
- *stimuler et accompagner les progrès de la proprioception, et pour les plus grands de perception spatio-temporelle ;*
- *encourager l'anticipation en jouer ;*
- *organiser des moments de relaxation entre des temps très courts et concentration, à l'intérieur même de la séquence ; le chant qui précède la chatouille, la chute ou le saut final est une manière de bercement avant la surprise attendue ;*
- *rassuré l'enfant, l'apaiser par la régularité de la pulsation, par l'offrande de la voix chantante (...) ⁽¹⁾*

4- Sur le plan des médias (Radio)

Si cette tradition orale, dans laquelle ce patrimoine enfantin Kabyle fait partie, et qu'il s'est perpétuée jusqu'à nos jours, c'est d'abord grâce à la mémoire collective qui est performante, ensuite c'est aussi grâce à la médiatisation et en particulier la radio.

Pour cette dernière, nous remarquerons qu'elle a joué un rôle très important dans la transmission des comptines, surtout pour ce qui est des comptines françaises, car la France est l'un des pays, où ce moyen de transmission est très bien répondu. À ce propos, Jean Baucomont écrit :

⁽¹⁾ Patrick Ben Soussan, op.cit, p.67-68.

^(*) C'est par apport au travail de collecte qui a été publié par une revue pédagogique intitulé « le manuel général de l'instruction publique » entre 1931 et 1932.

⁽²⁾ Jean Baucomont, op.cit, p.6.

En aout 1957, renouvelant avec le plus moderne de moyens les précédentes^() initiatives, Philippe Soupault inaugura à la radiodiffusion Française (France II) une émission consacrée aux comptines et qui, au sein de la communauté radiophonique des programmes de langue Française (Radiodiffusion belge, canadienne, Française et suisse) se prolongea chaque dimanche jusqu'en octobre 1958.⁽¹⁾ Pour ce qui est de la récolte de ces florilèges de comptines françaises au sein de la radio, le même auteur ajoute :*

En ce qui concerne les provinces Françaises, la récolte fut copieuse : près de 8.000 textes. Le résultat de cette quête confirme le pouvoir de réceptivité et d'écho de la sensibilité populaire à cette dernière forme de transmission orale que constitue la radiodiffusion.⁽²⁾

Si ces comptines françaises ont bénéficié de cette voie de transmission, qu'en est-il alors des comptines kabyles ? Même si elles ont bénéficié de ce moyen de transmission qui est la radio, pas autant que les comptines françaises qui ont gardé leurs originalités. Pour le cas des comptines kabyles qui ont été diffusées à la radio Kabyle (chaîne deux actuelle) elles sont toutes issues d'une création des poètes et des fois par l'adulte (voir le contexte des comptines radiophoniques dans le corpus), donc il en va de soit que les paroles, le rythme et la mélodie subissent un changement par rapport à des comptines traditionnelles, et c'est ce qui explique leurs spécificités.

Et au-delà de ça, elles n'étaient pas diffusées à cette époque là, à des fins didactiques ou pédagogiques, mais c'était juste un travail qui rentre dans une activité à des fins culturelles, pour ne pas dire folkloriques. Pour ce qui est de cette création des comptines, qui se fait par la main des adultes, nous trouvons Jean BAUCOMONT qui écrit : « *Le prestige de l'adulte auprès de l'enfant peut*

⁽²⁾ Jean Baucomont, op.cit, p.6.

grandement contribuer à lui faire accepter une comptine nouvelle. Mais dans ce cas comme dans celui des créations enfantines, il faut qu'il y ait fonctionnalisation et socialisation. »⁽¹⁾ pour ces deux derniers, l'auteur continue à expliquer :

L'intervention de l'adulte dans les deux stades est évidemment toujours possible (...) Et il n'y a pas que des grands-mères ou des parents qui versifier pour leurs gosse, mais aussi des poètes-pédagogues et même d'authentiques poètes.

Certains enfants déclarent avoir appris leurs comptines dans des livres ; mais on n'a pu jusqu'ici l'influence réelle de ceux-ci, ni de la radio d'ailleurs, sur le processus de dispersion plus souvent qu'ils ne découvrent, les comptines qu'ils utilisent d'après les livres et la radio.⁽²⁾

Pour revenir à nos florilèges de comptines kabyles, notre expérience de terrain peut confirmer le raisonnement de l'auteur, si non comment expliquer l'oubli total de toute ces comptines radiophoniques dans la mémoire de nos informateurs quelque soit enfant ou adulte ? Si c'est ce n'est pas le travail d'archivage qui a assuré la sauvegarde de ce trésor enfantin, ils n'auront pas eu lieu aujourd'hui. L'expression de Jean Baucomont, nous semble très significative, en disant que « *la comptine écrite est une comptine sans vie, seule la comptine traditionnelle est une vraie comptine, parce qu'elle est une parole pensée en acte.* »⁽³⁾

Si nous creusons encore sur les spécificités de ces comptines kabyles sur le plan des médias (radio), nous pouvons parler aussi du changement de type de l'oralité, c'est-à-dire le passage de ce que nous appelons « l'oralité pure » pour

⁽¹⁾ Ibid. p, 287.

⁽²⁾ Jean Baucomont, op.cit, p.6.

⁽³⁾ Ibid, p,288.

les comptines traditionnelles, à « l'oralité transcrite » pour les comptines radiophonique, et pour cette dernière, nous remarquerons que l'enfant et très attaché à des textes écrits et qu'il est censé apprendre, à fin de les interpréter, soit tout seul ou bien en chorale.

Autres spécificités encore, c'est la question d'autonomisation, c'est qu'avec ce type de comptines radiophoniques que nous constatons que l'enfant n'est pas autonome comme ce qui est le cas des comptines traditionnelles, avec celle-là, l'enfant dépend tout le temps des adultes (voir les iconographies). Et au de-là de tout ça, c'est que quand nous écoutions, ces comptines qui sont créées par des poètes, nous avons l'impression que leur poésie sont destinées à leur lecteurs adultes et qu'elles se composent sur le rythme et musiquette à la manière de ces poèmes naïfs.

Une chose aussi, qui mérite d'être soulevée, à propos de cette médiatisation des comptines, c'est qu'avec ce nouveau canal de transmission, il est certain que les formes traditionnelles des comptines, seront modifiées, soit au niveau des maitres, ou de la strophe, ou encore au niveau de leur longueur, et c'est là que nous n'arrivons pas à faire une différence entre comptine et ce que nous appelons aujourd'hui chanson.

Selon Paul Zumthor : « *la poésie orale médiatisé laisse insensible quelque chose de lui. Le passage d'un mode à l'autre de réception représente une mutation culturelle considérable.* »⁽¹⁾

Quoi qu'il en soit, la radio au de-là d'un moyen de transmission qu'elle présente participe aussi à l'émergence des nouvelles formes pour tous les genres oraux sans exception.

⁽¹⁾ Paul Zumthor, op.cit, p.241.

Enfin pour conclure, nous dirons qu'avec toutes ces spécificités des comptines kabyles, que nous avons dégagées, dans ce chapitre, nous sommes persuadé; d'une part, que ce genre de littérature enfantine est universel. D'autre part, c'est que la conservation de cette tradition poétique enfantine, reste toujours un élément sacré au sein de cette société à tradition orale, et en particulier dans la communauté enfantine. Leur production, leur transmission et leur performance, font d'elles également un genre nouveau dans la littérature de jeunesse ; du moins un genre résiduaire, où viennent confluer des enfantines et des formulettes de jeux, ainsi que des refrains.

Mais quoi qu'il en soit, les comptines tel précisé Jean Baucomont dans son ouvrage sur les comptines Française « *la comptine apparait donc comme un état final, le produit d'une évolution qu'il n'est pas toujours aisé de saisir.* »⁽¹⁾

⁽¹⁾ Jean Baucomont, op.cit, p.261.

Chapitre IV
L'apport des comptines Kabyles

introduction

Tout ce patrimoine littéraire enfantin qui se transmettait depuis des générations par voie orale, n'a jamais cessé de s'arrêter à nos jours, hormis le fait que leur foisonnement n'est point de rigueur ces dernières années ; en effet, il est jusqu'à l'heure actuelle, toujours fonctionnel dans la communauté enfantine.

En prenant compte des nombreuses variantes, tout nous amène à dire que les comptines n'ont point de limites géographiques, elles circulent par tout en toute liberté, et ont tendance de s'évader du langage adulte, en outre, cela montre bien qu'il y a des moments où les enfants veulent bien s'autonomiser et se former en communauté close et fermée, loin de leurs obligation et ordination.

La question nodale posée dans ce chapitre est : quels sont leurs apports? Autrement dit, quel sont les différents rôles, que les comptines kabyles, peuvent attribuées ? Pour y répondre, nous avons choisi de faire une vision d'analyse qui va se porter sur quatre volets, à savoir ; l'éducation, la culturelle, la socialité et enfin le ludique.

I- L'éducation

Même si les comptines présentent, une emblématique et des divergences, au niveau de leurs dénominations à travers les différentes cultures, leur apport et leurs intérêts sur le plan éducatif et pédagogique, reste confirmé.

Nous avons remarqué que l'état de vivacité de ces comptines, permet le développement psychomoteur des petits enfants. A cet effet, Françoise Tenier, évoque le témoignage de Pier Jakez Helias au sujet du cheval d'orgueil, en disant: *«c'est avec les comptines, les formulettes de jeux de doigts que petit Bigouden a appris à nommer en breton les jours de la semaine, les couleurs, les*

chiffres... » ⁽¹⁾ Et pour mieux comprendre, nous avons quelques comptines de notre corpus, qui relèvent de ça, à titre d'exemple :

Waḥed, zuḡ

Ila dderba

Merqa yerqa

Ḥiḡ mmiḡ

Ququ εecra

À travers cette comptine de jeu de doigts, nous constatons que chaque vers prononcé dans cette comptine, présente un chiffre bien précis. Et par voie de la dénomination de chacun de ces doigts, l'enfant arrive à apprendre d'abord la fonction de chacun d'entre eux, ensuite, il arrive à compter de 1 à 5, par voie d'une nomination pour chacun de ces doigts. Cette technique du comptage, est très bien réussie, chez les enfants du premier âge.

Toutes ces comptines kabyles, qui existent au niveau de notre corpus, sont toutes à la base d'origine orale, et la performance de cette oralité, prévient dans l'apprentissage du langage orale, car elles sont un excellent support, pour les activités du langage, avec toutes ces composantes.

Sur ce point, nous trouvons Hélène Vanthier, qui explique que, ces comptines permettent :

- *d'enrichir le lexique par les thèmes qu'elles abordent;*
- *de développer la syntaxe par les structures qu'elles proposent ;*
- *de développer de bon schémas phonologiques et d'affiner la perception auditive en engageant au repérage des réalités sonores spécifiques : rimes, assonance, rythmes, phonèmes spécifique ;*
- *de jouer avec la langue ⁽¹⁾*

⁽¹⁾ Françoise Tenier, Chanson pour enfant, In, la revue des livres pour enfants. N° 236, septembre 2007, p.106.

Toutes les caractéristiques que recèlent les dites comptines, présentent une fonction d'apprentissage, et pour cela, Evelyne Resmond-Wenz écrit :

Les jeux chantés proposés par l'adulte aux très jeunes enfants ont une fonction d'apprentissage gestuel, corporel et langagière mise en avant par tous ceux qui s'y sont quelque peu intéressé. Ces jeux de la toute première enfance aident les enfants à se dessiner une image de leur corps. Ils leur permettent d'entendre des mots qui mettent en scène, qui racontent et qui jouent. Ils les aident donc à entrer dans une dimension symbolique du langage. ⁽²⁾

Pour ce qui est de l'éducation musicale, Hélène Vanthier précise que :
« Elle trouve également dans les comptines un immenses terrain d'action où peuvent se développer et s'affiner les perceptions auditives, s'exercer des apprentissages technique, se mettent en œuvre la créativité de l'enfant. » ⁽³⁾

Cette mission éducative, et la plus citée par les exploitants des comptines, et pour démontrer encore, leur intérêt pédagogique, nous nous somme basés sur les principaux points cité par E. BRYLINSKI qui voit, que les compétences langagières sont travaillées essentiellement dans les domaines suivants :

- *L'acquisition de la conscience phonologique ;*
- *La perception des éléments de musicalité, d'intensité et du rythme ;*
- *La stimulation du schéma corporel et de la motricité ;*
- *Initiation à différents types de mémorisation (visuel, auditive, gestuelle) ;*
- *Connaissance spécifique (les jours de la semaine, les animaux,..) ;*
- *le développement de l'imaginaire et de la créativité ;*

⁽¹⁾ Helene Vanthier, op.cit, p.82.

⁽²⁾ Evelyne Resmond-Wenz, op.cit, p.31.

⁽³⁾ Ibid.

- *L'ouverture sur d'autres genres tels que la poésie* ⁽¹⁾

Cet intérêt pédagogique et éducatif, qui existe au niveau des comptines ne réside pas uniquement dans le monde enfantin, mais il y des circonstances, auxquels les adultes continueront toujours à recourir à l'usage de ce trésors enfantin. C'est dans ce sens-là que Jean Baucomont rapporte le témoignage de Louis Pauwels et Jacques Bergier, en disant :

On pourrait constater un autre lien entre magie et technique en étudiant les « charmes » que les anciens alchimistes prononçaient durant leurs travaux. Probablement s'agissait-il de mesurer le temps dans l'obscurité de laboratoire. Les photographes usent souvent de véritables comptines qu'ils récitent au-dessus du bain et nous avons entendu une de ces comptines au sommet de la Jungfrau, pendant que ce développait une plaque impressionnée par les rayons cosmiques. ⁽²⁾

Cet avantage pédagogique que les comptines représentent au moment de leur d'apprentissages et leur diffusion, ne concerne pas uniquement les enfants, mais touchent également les adultes. A cet effet, Jean Baucomont en reprenant dans son ouvrage sur les comptines Française, cite Yrjo Hiren qui énonce qu' « *Il est fort possible que les générations élevées dans le goût des styles classique et rationaliste aient trouvé dans la poésie de la chambre d'enfant la satisfaction secrète d'un goût poétique que les idées de l'époque n'admettaient pas.* » ⁽³⁾

Et, si ces adultes s'enchantent encore à ces comptines, ce n'est que parce qu'ils y retrouvent un écho de l'âge heureux par excellence, mais pour Baucomont, estime que trop peu d'attention leur est accordées car d'après sa

⁽¹⁾ E. Brylinski. **Spécificités des comptines dans l'appropriation des apprentissages à l'école maternelle.** Mémoire de Master, université d'Orléans.2011, p.18-21. Url : <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/docs/00/..mémoire>, M2 Meefa Elsa_Brrulinski.Pdf.

⁽²⁾ Jean Baucomont, op.cit, p.19.

⁽³⁾ Jean Baucomont, op.cit, p.21.

réflexion, ces comptines dépassent ce stade de divertissement, et à ce propos ; il écrit :

S'il suffit pour la satisfaction commune que, par une laisse de mots ou de sons, soit évoquée l'atmosphère de la cour d'école, de la ruelle, de la prairie où naguère, si non jadis, gamin et gamin ouvreraient un jeu par la comptée, ce plaisir passif de la résurrection des souvenirs, cet attendrissant regret du bon vieux temps, ne sont pas incompatible avec les renseignements d'ordre psychologique, philologique et sociologique qu'on peut tirer des formulettes enfantines ⁽¹⁾

Au delà de tout cela, nous révélons d'autres intérêts importants, que ces comptines disposent, cela sont cités par le même auteur, comme :

- Leur sens, leur prosodie, leurs rythmes, leur mélodie, leur valeur d'expression littéraire.

- Les renseignements qu'elles apportent sur les fonctions mentales chez les enfants, domaines particulier de la sociologie, de la psychologie, de la psychanalyse (étude des archétypes, notamment).

- Leur intérêt comme documents philologiques : vocabulaire et syntaxe. ⁽²⁾

Au-delà des importants apports des comptines dans l'initiation des enfants à la poésie, Baucomont ajoute dans ces propos, en disant : « nous souhaitons qu'on n'oublie pas que les formulettes offrent à la sensibilité de l'enfant le meilleur mode d'accès et d'initiation à la poésie, une forme de poésie adaptée à son ingénuité et sa fantaisie primesautière, en marge de son information du monde par voie sensorielle et didactiques » ⁽³⁾

⁽¹⁾ Ibid. P, 12.

⁽²⁾ Jean Baucomont, op.cit, pp, 24-25.

⁽³⁾ Ibid .

Ce qui est fabuleux dans cette poésie enfantine, c'est que, si elle garde longtemps son pouvoir d'émerveillement, pour tous et pour chacun, elle a aussi quelque chose de plus à nous apprendre. C'est ce qu'affirme le poète Georges Chenneviere qui est mort en 1927(cité par Jean BAUCOMONT). En effet, à propos des comptines, il écrit :

L'onomatopée, l'énumération fantaisiste, l'imitation, le jeu inconscient des sonorités, la périodicité des mètres prêtent à ces improvisations enfantines une valeur éternelle et profonde. Je fais peu de cas du poète et du musicien qui ne tirerait pas profit de pareilles leçons. Il suffit d'avoir un peu d'oreille pour saisir dans ces vers, en apparence puérils, une des correspondances intimes qui ont enrichi le fond et la forme de la poésie et de la musique modernes. ⁽¹⁾

Quoi qu'il en soit, les comptines en général et Kabyles en particulier, avec tous leurs modes de transmission, elles ne cessent d'être un modèle de support pédagogique le plus performant, qui assure le développement de l'enfant dans le bon sens, et que ces moments de réinvestissement et de créations, exercent les possibilités créatrices du langage et permettent à l'enfant de structurer sa langue en même temps que sa pensée.

Et dans ce sens-là, nous trouvons que Evelyne RESMOND-WENZ, le précise bien, en disant : « *N'oublions pas que l'essentiel est de trouver la bon comptine au bon moment pour aider les petits à grandir. Il est certain qu'ils comptent sur nous.* » ⁽²⁾

II- La culturelle

Malgré l'existence d'une différence entre une culture et une autre, toutefois, il est des possibilités qu'elles se rencontrent dans le mode d'insertion des enfants, dans le groupe humain. Tel expliqué par PAUL ZUMTHOR : « *Il*

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Evelyne Resmond-Wenz, op.cit, p.145.

n'y pas de société au monde sans chansons fonctionnellement appropriées à cette classe d'âge. »⁽¹⁾

Quelle serait la relation duelle culture/comptine. Derrière toute une comptine, nous remarquerons, qu'il y a une transmission culturelle qui présente un modèle irremplaçable dans le trésor enfantin, car dans chacun des différents rituels que les enfants produisent, nous constatons qu'il est doté d'une identité culturelle.

À ce propos, Patrick Ben Soussan écrit : *« il est vrai que les premières comptines façonnent de manière forte l'identité culturelle de chacun, une identité culturelle qui peut même être resserrée au noyau familial. »*⁽²⁾

Il est bon de souligner, que l'identité de chaque culture, dépend de la zone géographique où la comptine est exécutée, c'est en fait ce qui explique la présence des variantes au niveau de nos comptines Kabyles.

Même, si les comptines en elles mêmes n'ont pas d'identité, elles assurent néanmoins une transmission, de ce qui entoure l'enfant comme : les traditions, les coutumes, les mœurs, le monde, la sexualité, la famille...etc.

Et puisque les comptines kabyles sont issus d'une culture purement orale, les enfants prennent toujours une distance par rapport à leurs aînés, et ils se mettent en cercle, à fin d'exprimer ce patrimoine culturel en toute liberté. Ces comptines qui sont considérées comme des témoignages de la tradition orale, offrent à l'enfant la possibilité d'entrer dans la culture, dans une démarche culturelle de façon précoce. Et à titre d'exemple de cette comptine :

Zerbaḥ, ubaḥ ubaḥ

Ma yebya baba ad yerbaḥ

⁽¹⁾ Paul Zumthor, op.cit, p.91.

⁽²⁾ Patrick Ben Soussan, op.cit, p.87.

Ad ay-ifk i wexxam (n) Urabaḥ¹

Gas ad ay-ikkat s umeslaḥ

Ḥacama d azekka ssbeḥ

La culture constitue un monde à part. Dans la mesure, où la culture s'inscrit dans des réseaux symboliques, ou plus précisément dans la symbolique de l'échange, elle va contribuer à la construction du sujet. Et le bon exemple, c'est ce que nous allons voir à travers cette comptine :

Bee xali Arezqi

Bee yesea tixsi

Bee asmi tt-yezla

Bee i wumi tt-yezla?

Bee yefka yelli-s

Bee i menhu tt-yefka?

Bee i bulisen

De nombreux modes d'expression, dimension de formation d'esprit critique, du goût peuvent caractériser le patrimoine symbolique chez les enfants.

Amqerqur yekcem deg lyar

Igguma ad d-yeffey s lkar

Lwacul n At Brahem

Ttrebbin icekkuḥen

Deg neqmat n yimḤaren.

Cette formation d'un esprit critique, que la culture forge dans la personnalité des enfants qui le font sortir du familial, et ils essaient de transgresser les traditions et les coutumes de leurs aînés, à fin de vivre les leurs.

¹ Urabaḥ= c'est une famille aisée au niveau de la commune de Timezrit (At Yemmel)

Et au de-là de cet aspect critique, dont les enfants disposent par le baie de la culture, nous avons remarqué aussi à travers cette comptine que nous avons choisi parmi les autres, que la possibilité de modifier la structure syntaxique d'une comptine, la combinatoire des sons, constitue une sorte de cheminement culturel, c'est pour cela que Zakhartchouk :1999 (cité par Esposito Camille &Quarello Saskia), écrit : « *la culture c'est moins se conformer, s'identifier que faire : faire du neuf avec du vieux et parfois du vieux avec du neuf ; faire du Soi avec de l'Autre.* » ⁽¹⁾

Même avec un air comique que l'adulte montre devant l'enfant pendant qu'il lui chante une comptine, elle finit toujours par une leçon à faire passer aux enfants. Et à titre d'exemple pour ce genre de comptine, nous avons :

Ma yella bab n yibawen

Xmet xmet xmet

Ma yella ulac bab n yibawen

Cencel cencel cencel..... !

Et la plupart de ce genre de comptines que les aînés pas forcément les adultes, assurent aux enfants de petit âge juste pour rigoler, mais ce renforcement de rire relève toujours d'un apprentissage. Pour ça, Marc Soriano explique, en disant : « Cette littérature, semble-t-il, admet implicitement que l'ironie, la gaieté sont des acquisitions indispensables à l'enfant, qui lui permettront de dominer ses problèmes en faisant confiance à la vie. » ⁽²⁾

Quoi qu'il en soit, les comptines avec tous leurs maniement de son, aident les enfants à entendre et à écouter autrement, les ambiances sonores de son environnement culturel, et à discriminer auditivement ce qu'ils perçoivent

⁽¹⁾ Camille Esposito & Saskia Quarello .Les comptines: un outil dans les apprentissages, (Mémoire professionnel, sous la direction BONJEAN Pascale Institut Universitaire de Formation des Maîtres de l'académie d'Aix-Marseille Site d'Aix-en-Provence), 2005/2006, p.4.

⁽²⁾ Marc Soriano. Conte d'animaux, contes d'avertissement, formulettes : L'enfance de l'art. In, la revue « Europe » 1968, P.38.

comme un flux continu, sans distinction. La comptine, avec tout le regard négatif que quelques spécialistes lui reprochent au niveau de sa valeur sémantique, mais elle reste toujours un porte parole d'une culture, et d'après Patrick Ben Soussan, les comptines disent la culture :

Les comptines se déploient dans ce monde de l'entre-deux, du trait d'union, encore visible entre les parents et le bébé. Elles occupent cet espace transitionnel, potentiel, décrit par le pédiatre et psychanalyste D.W. Winnicott, espace qui, un temps, n'appartient en propre ni aux parents, ni à l'enfant (...) Leur forme même les situe dans le monde de l'entre-deux, mi-chantées, mi-parlées. Leur transmission les ancre à la fois dans l'actuel et l'hérité. (...) le tout-petit qui représente à lui seul un patrimoine chéri de ces parents et des adultes qui l'entourent doit s'engager sur la route de la séparation, de la distanciation. Pour ce faire, il se doit d'assurer ses bases, sa sécurité psychique. L'imprégnation culturelle facilite ce fondement et les comptines participent de ce travail d'enracinement.⁽¹⁾

Enfin, cette relation de chevauchement et d'interdépendance entre culture et comptine, qui fait forger la personnalité de l'enfant avec les principes de respect et de tolérance, envers son groupe, sa famille et son peuple.

III- La socialité

Les comptines répondent au désir progressif de socialisation du petit. À travers ce patrimoine enfantin, l'enfant va découvrir plusieurs types de rapport. Le premier, celui avec l'adulte (nourrice ou parent) constitue un rapport duel et initie à la découverte d'autrui. Il s'agit pour le second d'un rapport en petits groupes d'enfants. La communication entre pairs dans la cour hors de portée des adultes définira le troisième rapport. Cette évolution progressive pousse les frontières de la relation duelle de départ.

⁽¹⁾ Patrick Ben Soussan, op.cit, p.41.

Par ailleurs, les comptines sont un moyen de faciliter l'entrée dans le groupe. De part le plaisir de dire ensemble, de chanter ensemble, d'imiter ensemble l'adulte, elles favorisent l'intégration au groupe. La notion de plaisir constitue en effet la base d'une socialisation y compris pour les adultes ; un groupe d'adultes se trouvant dans un environnement culturel commun va plus facilement « prendre contact » avec ces congénères.

Le rôle socialisant des comptines ne s'arrête pas au plaisir de dire ensemble, il prend en compte le phénomène d'acculturation, de constitution d'un « fond culturel » commun.

L'apprentissage d'une comptine, qui contient des mots d'une langue étrangère, permet une ouverture à d'autres cultures étrangères, cela permet à chacun d'être mis en avant et de favoriser la liaison avec la famille.

En abordant ce contact entre les langues que nous avons constaté à travers les comptines kabyles, Patrick Ben SOUSSAN, écrit:

Plus sérieusement, notons que les jeux autour des sonorités des langues étrangères sont légion dans tous les répertoires, à commencer par Amstragram pic et pic et colégram qui fait penser à une version phonétique du flamand ou de l'allemand eins, zwei, drei (un, deux, trois). On trouvera aussi au début de À l'ombre de l'olivier, un recueil de comptines du Maghreb, en un joli contrepoint, un jeu entre une comptine Kabyle et une comptine Française où les onomatopées évoquent très clairement la langue de l'autre ⁽¹⁾

En effet, la comptine, de par ses mélodies attirantes, ses rimes faciles, ses rythmes variés, est une excellente piste pour l'apprentissage des langues, particulièrement si celui-ci est accompagné de gestes. Quelque que soit leurs

⁽¹⁾ Patrick Ben Soussan, op.cit, p.90.

modes de transmission, orale ou écrite, les comptines ont leur place dans le rôle social qu'on leur attribue.

En outre, le chant principalement, s'il est pratiqué en groupe, capte l'attention de l'apprenant complexé ou hésitant, l'apaise et le rassure, puis l'engage spontanément dans la récitation avec le groupe. Il lui permet de surmonter sa timidité et ses difficultés dans la prise de parole, ainsi de son intégration dans le groupe. A ce propos, (Fanny Vaillant, 2008), cité par Hammou Benlahlou, en disent :

Ainsi, dans la maison, à l'extérieur comme à l'école, la comptine est vue dans le centre des pratiques sociales. Avec ces formulettes, les jeunes s'intègrent facilement dans le groupe, car ils applaudissent, jouent et rient tous ensemble et partagent des moments mémorables dont différents apprentissages. Ainsi, les comptines renforcent les liens dans la société. Elles permettent d'une part à l'enfant d'être plus confiant lorsque il récite devant ses camarades, et d'autre part, elles favorisent la relation familiale si ces comptines sont apprises à la maison⁽¹⁾

Et c'est avec les comptines, que les enfants partagent les mêmes sensations affectives, surtout quand il s'agit d'un éloignement ou séparation de leurs proches, et à titre d'exemple, nous allons cela voir avec cette comptine :

Laruplan ,ælli ælli
Awi-d baba deg Lpari.

Cette relation corporelle et verbale entre enfant au moment de leurs jeux, s'explique par divers raisons, et c'est ce qu'on nous allons voir avec Marie-Claire Bruley et Marie-Françoise Painset, qui disent :

⁽¹⁾ Hammou Benlahlou, Les comptines pour apprendre le Français au primaire. Mémoire de Master de Français, université ABDERRAHMAN Mira, 2012/2013. P, 20.

Les enfantines, lorsqu'elles sont choisies au bon moment, peuvent aussi aider des enfants entravés dans leur relation à l'autre pour des raisons liées à leur histoire personnelle ou familiale. L'observation qui suit montre un apprivoisement possible, des peurs qui se dominent à travers ces petits jeux sur le corps, offerts dans une grande tonalité affective. Ces petits rituels, toujours codifiés et répétés parfois un grand nombre de fois, apportent une contenance physique et psychique à l'enfant et l'aident à construire une sécurité interne, lui permettent, même quand l'accès à l'autre est très difficile, un apprivoisement avec celui ou celle qui ose avec lui s'aventurer dans cette aire de jeu.⁽¹⁾

Les comptines, qu'elles soient transmises d'adulte à enfant ou d'enfant à enfant, véhiculent toujours un partage et transmission. Comme la comptine s'inscrit dans des moments de communication elle se trouve directement liée à l'affect et à l'expression : regard, gestes, ton de la voix, thèmes abordés (souvent proches du quotidien de l'enfant).

Et même, dans le cadre des jeux d'enfant, nous remarquerons que chacun de leurs organes, quand elles sont utilisés dans le jeu, veulent dire quelque chose, et par le biais d'une métaphore, chacun présente un tout, pour cela, Marie-Claire Bruley et Marie-Françoise Painset, donnent leurs réflexions sur le jeu de main, en disent : « *la main devient métaphore de la famille où chaque membre, selon sa taille, reçoit son rôle et son identité. L'enfant apprend ici à se découvrir comme petite unité distincte et séparée faisant partie d'un tout- sa fratrie, la section de la crèche, le petit groupe des enfants chez l'assistante maternelle- dans des liens de cause à effet, de solidarité, de rivalité.* »⁽²⁾

En effet, ce corps qui présente une partie en temps, une totalité, Marie-Claire Bruley et Lya Tourn, dans leur ouvrage « *Enfantines* », expliquent que :

⁽¹⁾ Marie- Claire Bruley & Marie-France Painset, op.cit, p.62.

⁽²⁾ Ibid, p.59.

L'insistance avec laquelle, dans les enfantines, le visage est figuré comme une maison possède des parties qui ont des fonctions définies, d'entrée, de la sortie, d'ouverture, de fermeture- parties reliées entre elles dans une totalité fonctionnelle- n'est pas anodine. Elle rappelle que la maison renvoie à la représentation inconsciente du corps ⁽¹⁾

Et, si les enfants insistent à recourir, à ces jeux de comptines traditionnels, c'est par ce qu'ils font partie d'un patrimoine oral d'une société donnée, dont les enfants s'accrochent pour qu'ils soient une partie intégrante, d'abord, pour qu'ils assurent leur sauvegarde, ensuite, à fin qu'ils s'identifiaient sur le plan culturel. À ce sujet, la réflexion de Jean Baucomont est un très bon exemple, d'où il écrit :

S'ils persistent à recourir aux comptines traditionnelles, la plus part du temps, ils ne se font pas faute de prendre leur bien où ils se trouvent : nomenclature géographique, règles grammaticales, chansons, tout leur est bon, et peut connaître la fortune de s'intégrer au patrimoine du passé (...) Acceptons ce fait relativement récent, sans regret, puisque c'est ainsi que s'enrichit et se renouvelle toute forme d'expression et que la tradition se féconde. Comme les abeilles font leur miel de tous les sirops qu'artificieusement on leur offre, nous voyons les enfants fondre dans le moule antique toute matière nouvelle dont ils disposent ⁽²⁾

En effet, chaque pays, voire chaque région possède son propre répertoire de comptines. Cet héritage permet de conserver des traces du passé et de partager, entre générations, des souvenirs communs. Et même leur étude, comme nous les explique toujours le même auteur :

⁽¹⁾ Marie-Claire Bruley & Lya Tourn, op.cit, p.161.

⁽²⁾ Jean Baucomont, op.cit, p.11.

Nous confronte d'abord à la notion de tradition orale et nous reporte aux époques immémoriales où des vérités principielles semblaient inspirer et régler tout le système du monde et en transmettre les lois aux sociétés humaines sous forme des rites, des préceptes, de mythes et de légendes traduits en coutumes qui régissent les actes, les accompagnent et leur donnent un sens⁽¹⁾

Tout en observant, comment les enfants jouent, et chantent les comptines entre eux, et que les adultes n'ont pas accès à ce rituel, c'est là que nous avons compris que même les enfants présentent une société propre à eux, c'est une société close comme la qualifie Baucomont, et d'près lui :

Ces petites sociétés closes, ces communautés de jeu, possèdent comme tous les groupes humains fermés, leur cérémoniale, leur coutume au formalisme précise, hérités de la génération enfantine précédente et auxquels se soumettent strictement et sans discussion tous les membres du groupe. Par là l'enfant apprendre l'existence et l'observance d'un code à sa mesure, et ce code est rarement transgressé alors que l'enfant est tout⁽²⁾

Les comptines qui s'inscrivent au registre de tradition, sont celles qui sont acceptées par le groupe ou la société, c'est pour cela que l'invention en soi de ces comptines faite par les enfants est insuffisante. Et sur ce sujet, Jean Baucomont, précise :

C'est que l'invention en soi est insuffisante pour assurer l'existence traditionnelle d'une comptine : le texte conçu, il faut que son créateur s'en serve effectivement au jeu, qu'il soit imité, que la nouvelle comptine soit acceptée par son groupe, puis par d'autres, en vertu d'une sorte de contagion. A la fonctionnalisation doit succéder une sorte de socialisation, ces deux stades apparaissent comme plus important que la création, puisque l'enfant se satisfait

⁽¹⁾ Jean Baucomont .Op, cit. P, 13.

⁽²⁾ Ibid.

aisément de ce qu'il trouve à sa portée, et ne changeant d'ailleurs pas facilement de répertoire ⁽¹⁾

Et, si cette tradition orale à survécu durant ces années, c'est parce que les comptines, est l'un des moyens, qui assurent leur sauvegarde, et leur diffusion, c'est ce qu'il leur permet l'ouverture et la confrontation avec d'autres langues et cultures. A vrai dire, les comptines comme le fait très bien remarquer Patrick Ben Soussan dans son ouvrage : 1, 2,3... comptines ! Celles-ci véhiculent disent la tradition orale, selon lui :

Les soins à l'enfant, au tout-petit, s'accompagnent inmanquablement de mots, de gestes. C'est par ces soins, ces mots, ces gents que les parents, souvent la mère, introduisent le bébé dans le monde des humains. L'humanisation et l'individuation du nouveau-né en dépendant : il est ainsi proclamé semblable, soit pareil aux autres, avec les mêmes attributs d'humanité mais tout autant, unique, avec ses singularités propres, avantages ou avatars. ⁽²⁾

Puisque, ça ne nécessite pas d'avoir l'âge de l'enfant pour chanter une comptine, c'est pour celà, c'est tout le monde qui le fait, et ce qui est explique que la notion de plaisir constitue en effet la base d'une socialisation y compris pour les adultes ; un groupe d'adultes se trouvant dans un environnement culturel commun va plus facilement prendre contact avec ces congénères. C'est ainsi que nous pouvons dire, que les comptines suivent l'être humain dès sa naissance jusqu'à son âge d'adulte, elles le suivent partout, car elles font partie d'un écosystème pour la société.

À ce propos, Patrick Ben Soussan, écrit :

(...) ça saute aux oreilles et à la bouche, les comptines, ça vous poursuit de ses assiduités depuis votre tendre enfance et ça ne vous lâche plus. Vous croyez

⁽¹⁾ Jean Baucomont .Op, cit.. P 281.

⁽²⁾ Patrick Ben Soussan, op.cit, p.39.

les perdre, voyez comme elles rappellent à la première grande occasion qui enfouies et si prompte à renaitre. Elles sont venues de si loin, métissées de votre histoire et de celle de vos frères « frères humains ». Elles tiennent lieu du patrimoine narratif populaire, universel, héritées de la tradition orale, transmises de génération en génération (...)⁽¹⁾

Et pour conclure, ce patrimoine enfantin immatériel qui se diffuse par voie orale, restent toujours au côté des autres genres littéraires, un noyau fondamental dans la structure et le maintien social.

IV- Le ludique

Toutes les comptines, qui sont chantées dans le cadre du jeu par les enfants, sont considérées comme leur divertissement préféré. Les activités ludiques, sont idéales dans leur vie, c'est le moment où ils respirent leurs libertés, surtout quand ils occupent un espace bien déterminé et qui leur convient, afin de réaliser leurs différentes séances ludiques qui relèvent de différents jeux.

En effet, Marie-Claire Bruley et Marie-Françoise Painset, précisent que : *« les enfants, qui en sont plus particulièrement les gardiens, leur prêtent existence en les utilisant de diverses manières. Scandées, jouées, contées avec les gestes appropriés, elles habitent essentiellement leurs espaces ludiques et viennent y nourrir la joie du corps et celle du verbe. »*⁽²⁾

Toutes les comptines en particulier Berbères (Kabyles), qui font parties de cette culture enfantine, se construisent, et reflètent de multiples identités, à savoir : sexuel, régional, national...etc. Et le degré de leur discours, nous remarquerons qu'il est marqué par des parlés régionaux, ce qui explique une

⁽¹⁾ Patrick Ben Soussan, op.cit. p.33.

⁽²⁾ Marie-Claire Bruley & Marie-Françoise Painset, op.cit. p.13.

différence qui existe au niveau des pratiques ludiques, qui se fait en paire, soit entre enfants, ou bien entre adulte et enfants.

En effet, pour ce qui est de cette différence, généralement nous la remarquerons, soit au niveau des objets, que les enfants procurent pour réaliser cette activité ludique, ou bien au niveau relationnel, et cela dépend soit de la variation des comptines, soit nous trouverons la même comptine, mais dont l'exécution du jeu diffère d'une région à une autre.

En guise d'illustration, nous avons relevé de notre corpus comptines ou et formulette, qui précisent ce qui a été affirmé supra, comme le cas de la comptine (N° 99) qui se joue avec les pommes de sapins dans certain endroits, or que dans d'autres, le jeu se fait avec des petits cailloux, sachant chacun des enfants ramasse les siens.

Pour ce qui est de ces objets, qui revient presque tout le temps dans les activités ludiques, et des fois avec des séances différentes, Evelyne Resmond-Wenz, écrit :

L'objet trouvé est dissimulé, au creux de la main s'il est petit, dans le dos s'il ne tient pas dans la main. L'enfant à qui l'on chante la chanson doit deviner de quoi il s'agit avant la fin des trois répétitions de la formulette. S'il ne trouve pas, l'adulte fait semblant de garder l'objet. La dimension ludique est évidente. Cette forme est adressée aux enfants par des adultes, mais des formes très proche semblent être des créations enfantines, et sont utilisées par les enfants entre eux⁽¹⁾

De surcroit, les activités ludiques qui relèvent des jeux de comptines ou de formulettes traditionnelles sont idéales pour résoudre quelques problèmes qui ont un rapport avec tout ce qui est rituel dans la vie des enfants.

⁽¹⁾ Evelyne Resmond-Wenz, op.cit, p.56.

Pour ça, Jean Baucomont explique que: « survivance d'un rite incantatoire ou utilisation de la comptine comme ‘sablier’ pour indiquer le temps nécessaire à la manipulation, peu importe, il y a là une attitude mentale archaïque, analogue à celle des enfants profèrent leur formulette ludique. »⁽¹⁾

En effet, ces reliquats ancestraux sont le ferment de toute cette activité langagière, ludique et utilitaire, que l'on retrouve dans les enfantines contemporaines, et en particulier dans les comptines qui elles les enchantent à tout moment, quand la situation se présente. Quoi qu'il en soit, l'activité ludique qui nous vient dans les comptines, est omniprésente dans la culture enfantine, et son universalité est incontestable.

Les comptines en général et kabyles en particulier, demeurent toujours des composantes dynamiques qui assurent la sauvegarde de ce patrimoine social et culturel, et elles restent un modèle parfait pour tout apprentissage. En outre, ces différents rapports que les comptines assurent pendant leur transmissions et leur productions, ont un lien d'interdépendance et de complémentarité, et que ce trésor enfantine mérite d'être observé et analysé par tous ces éléments, car qui dit comptine dit tout.

⁽¹⁾ Jean Baucomont, op.cit, p.19.

Conclusion générale

Formulettes ou enfantines, quelque qu'en soit la dénomination qui leur a été autrefois attribuée par les différents chercheurs, aujourd'hui, ce genre porte le nom de comptines. Le rôle et les fonctions qu'elles assurent au niveau de la communauté enfantine Berbère (Kabyle) explique les raisons même de leurs existences et la nécessité de leur transmission intergénérationnelle. Les comptines touchent et interpellent un très nombreux public : enfants et adultes, professionnels, parents et grands-parents.

Même si elle n'a jamais fait l'objet d'étude et elle n'en demeure pas moins explorée au niveau des travaux de recherche universitaire, notamment ceux du domaine Berbère, rien n'empêche, que ce genre de littérature orale enfantine kabyle, reste toujours très vif et très créatif au sein de la société humaine, spécifiquement la nôtre, où la tradition orale est dominante. Et l'une des spécificités de ces comptines kabyles est que jusqu'à présent, non seulement leur transmission est assurée mais aussi leurs productions orales perdurent. Les comptines portent en elles, une dimension universelle créée par leur nature ludique et poétique.

Durant cette recherche, nous avons pris beaucoup de plaisir à participer et à assister à des séances de comptines jouées par les enfants dont les jeux étaient liés à des situations et à des contextes variés. Et là, nous avons compris combien ces comptines kabyles qui font partie du patrimoine traditionnel n'appartiennent pas uniquement au registre du divertissement comme le croient certains, mais elles dépassent largement ce cadre. L'utilisation des comptines par les enfants est primordiale, car elles présentent en soi tout un vestige, un patrimoine, un bien commun qui se crée, se produit, s'élabore et se transmet, consciemment ou inconsciemment, avec une finalité à la fois pédagogique, culturelle et sociétale.

Pour toutes ces raisons, ce genre littéraire mérite une étude approfondie d'un point de vue littéraire, linguistique et socio-anthropologique.

Pour notre part, l'étude de ce genre littéraire ne fait que débiter. Nous souhaitons dans un avenir proche, d'abord poursuivre la collecte de ces comptines pour en récolter un très grand nombre, puis pouvoir ensuite les faire analyser selon des critères autres que ceux étudiés dans ce mémoire, notamment :

- Effectuer une analyse métrique pour ces comptines Kabyles comme appartenant à un genre poétique, ce qui nous permettra de dégager leurs particularités par rapport à d'autres genres poétiques.
- pour ce qui est de la musicalité qui accompagne ces comptines Kabyles, nous allons essayer de les faire une partition afin d'assurer leurs fixations d'une part et d'autre part de tirer ces caractéristiques.



Bibliographie

Liste Bibliographique

- AMEZIANE, (A.), *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, Thèse de doctorat Langues, Littératures et Sociétés, INALCO, Paris, 2009.
- BAUCOMONT, (J.) [et al.], *comptines de langue Française*, Paris: éditions Seghers, 1961.
- BEN SOUSSAN, (P.) (dir), *1, 2,3 comptines !*, Toulouse: édition érès, 2007.
- BEN-ABBAS, (M.), *oralité et tradition orale*, in acte du 2^{ème} colloque international sur la langue Amazighe, de la tradition orale au champ de la production écrite, organisé les 17 et 18 avril 2013. Université Akli Mohand Oulhadj- Bouira, 2014.
- BONNET, (C.) et TAMINE-GARDE, (J.), *Quand l'enfant parle du langage*, Pierre MARDAGA éditeur. Bruxelles, 1984.
- BOUAMARA, (K.), *où en est actuellement la littérature algérienne d'expression amazighe de Kabylie ?*, p.5-25, TimmuzYa, N^o 14, avril 2007.
- BOUAMARA, (K.), *"Littérature et société : le cas de Si Lbachir Amellah (1861-1930), un poète-chanteur de Petite Kabylie"*, Thèse de doctorat, INALCO, 2003.
- BOULIFA, (A-S.), *Méthode de langue Kabyle, cours de deuxième année. Etude linguistique et sociologique sur la Kabylie du Djurdjura*. Alger : Editeur Adolphe Jourdan, 1913.
- BRULEY, (M-C.) & TOURN, (L.), *Enfantines Jouer, parler avec le bébé*, Paris : Illustration de Philippe Dumas, L'école de loisirs, 2009.
- BRULEY, (M-C.) et PAINSET, (M-F.), *Au bonheur des comptines*, Paris : édition Didier Jeunesse (coll. Passeurs d'histoires), 2007.
- BRYLINSKI, (E.), *Spécificités des comptines dans l'appropriation des apprentissages à l'école maternelle*, Mémoire de Master, université d'Orléans.2011, Url :

<http://dumas.ccsd.cnrs.fr/docs/00/..mémoire>, M2 Meefa Elsa_ Brrulinski.Pdf

- BUSTARRET, (A.), *La chanson dans le développement de l'enfant*. In la Revue des livres pour enfant. Septembre 2007. N° 236.
- DALLET, (J-M.), *Dictionnaire Kabyle-Français, parler des At Mangellat*, Paris: éd SELAF, 1982.
- DJELLAOUI, (M.), *Les genres traditionnels de la poésie Kabyle*. HCA 2007.
- DUCROT, (O.) & SCHAEFER, (J-M.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : édition de seuil, 1999.
- ESPOSITO, (C.) & QUARELLO, (S.), *Les comptines: un outil dans les apprentissages*, Mémoire professionnel, sous la direction BONJEAN (P.) Institut Universitaire de Formation des Maîtres de l'académie d'Aix-Marseille Site d'Aix-en-Provence, 2005/2006.
- HADDADOU, (M-A.), *L'Alphabet berbère : des écritures libyques aux transcriptions modernes*, Azur, Algérie ,2004.
- J.GUEUNIER, (N.), *Tradition orale notes de cours de master (semestre I)*, Institut d'ethnologie, Université de Strasbourg, 2012.
- la Formation et de l'Accompagnement, Université d'Orléans, *Le nouveau Petit Robert, dictionnaire* de Josette Ray-DEBOVE et Alain Rey, 10 février 2000.
- LAROCHE, (C.), *la fabrique de l'échec scolaire, tableau noir, tableau blanc*, Paris : éd L'Harmattan, 2010.
- MAHFOUFI, (M.), *Chants de femmes en Kabylie*. CNRPAH, Alger, 2006.
- MAMMERI, (M.), *Poèmes kabyles anciens*, Mehdi, Algérie, 2009.
- MONOD-BECQUELIN, (A.), *la tradition orale n'est plus ce qu'elle était*, Revue sciences humaines, N°159, avril 2005.

- OLSON, (D.), " *l'oralité au pays des livres*", Revue sciences humaines, N°159, avril, 2005.
- PERNET, (G.), *littératures berbères, des voix des lettres*, PUF. France, 1998.
- PERNET, (G.), " *Critique occidentale et littératures berbères* ", in Littérature orale, Actes de la table ronde, OPU, Alger, 1982.
- REMI, *L'idole des plus jeunes*. In, revue périodique, le monde de l'éducation, février 2005.
- RIVAIS, (Y.), *Rythme et jeux de langage. De la maternelle au collège*, Paris : Edition Retz, 1997.
- ROBERT, (C.), *pourquoi et comment faire apprendre des comptines à l'école maternelle*. GROUPE DEPARTEMENTAL PEMF DE LA SARTHE – ANNEE SCOLAIRE, 2010-2011.
- SALHI, (M-A.), *poésie traditionnelle féminins de Kabylie, typologie et textes*, Algérie : édition ENAG, 2011.
- SANCHIS (S.), *comptines et poèmes à dire et à créer*, France : édition Retz, 2001.
- SORIANO, (M.) cité par RESMOND-WENZ (E.), *Rimes et comptines une autre voix*, Paris : édition érès, 2008.
- TENIER, (F.), *Chanson pour enfant*, In, *la revue des livres pour enfants*. N° 236, septembre 2007.
- VANSINA, (J.), *De la tradition orale essai de méthode historique*, Musée Royal de Afrique Centrale Tervuren Annales Sciences Humaines N° 16, 1961.
- ZUMTHOR, (P.), *Introduction à la poésie orale*, Seuil Collection Poétique, Paris, 1983.

Annexes

1) Corpus

Les comptines orale Kabyles

01)

Jipun, jipun

Labarat repond

Eiwed-as, eiwed-as

Ĝamila (w) yilas

Seksu d læsban

Aftir n uqessul

Contexte

C'est une comptine que les petites filles chantaient entre elles pour s'amuser. Généralement, ce genre de formulettes est chanté dans des occasions de fête, et cela uniquement par les filles, sans révéler un événement particulier.

02)

Gucla, geccula

Mama Meseuda

Ad truḥ yer tala

Ad tawi-d balala

Ad tæemm-itt Ĝamila

Deg sehḥa (w) lehna

Contexte

Cette comptine est chantée par une seule fille à sa petite sœur que sa mère lui a confiée, au moment où celle-ci assure le bon déroulement des tâches ménagères.

3)

Mulud ya Mulud

Mulud d nnabi

Lalla Faṭima

Lebxur (w) lḡawi

Win yebyan ad ızur

Yedda d uzerzur

Lkeeba Crifa

Taqebbet n Nnur

Uliy yer yigenni

Yeyli-yi-d lemri

Ass-a d Lmulud

Yyaw ad nyenni

Variante

Mulud ya Mulud

Mulud Nnabi

Lalla Fiṭima

Yuy-itt Sid Eli

Kkiy-d igenni

Yeyli-yi lemri

Ass-a d Lmulud

Nussa-d ad nyenni

Contexte

Le jour de la naissance du Prophète est une fête religieuse sacrée chez les musulmans, il est appelé « El Mouloud ».

À cette occasion en Kabylie, les filles et les garçons chantent des comptines et jouent toute la journée. Les filles chantent des louanges au

prophète, elles font la ronde, l'une d'elles tape sur un bidon en plastique pour simuler la « darbouka » et l'autre danse au milieu de la ronde. Tandis que les garçons fabriquent des jouets. Ils prennent les boîtes en fer vide de lait concentré. Ils font un trou dans la boîte pour y introduire une ficelle et remplissent la boîte de papier. Ce sont des lance-flammes. Les garçons mettent le feu au papier et font tourner la boîte à l'aide de la ficelle... et avec l'effet du vent, une flamme sort de la boîte, ce sont des lance-flammes.

Voilà comment s'amuse les enfants à l'occasion de la fête du Mouloud.

04)

A tiziri !

ddu yid-i

Ar wanida?

Ar uxxam n Rebbi

Ad d-nzur wa ad d-nwelli

Ad d-nzur wa ad d-nwelli

S usebbaç n ufilali

Taqendurt mm lehwaci, mm lehwaci

D dadda (i) d ayilas (i) d ayilas

A Rebbi mneε-it deg rrsas

Mneε-it deg rrsas

Contexte

Au moment du crépuscule, quand le soleil disparaît à l'horizon, les filles chantent cette comptine en groupe, pour souhaiter du bonheur à ceux qui sont loin.

05)

Sinan ya sinan

Yenta-yas usennan

Wwint yer sbitar

Yečča seksu n ubisar

Contexte

Cette comptine est chantée en plein air par les garçons et les filles, et ce personnage de « Sinan » est adapté d'un dessin animé que tous les enfants aiment, a fin de mettre de l'ambiance avant de déguster un bon couscous.

06)

Σacura, εacura

Ṭemmin ṭemmina

Ass-a d taεacurt

Ad nečč aqeddid

Contexte

C'est une comptine chantée pour célébrer la fête de « Achoura »⁽¹⁾, qui est une fête religieuse, les filles expriment leur joie à l'idée de manger le couscous à la viande sèche.

07)

Tabewwaṭ n cikula

Truḥ ad ṭewwes

Tenna-yas i warraw-is

εassem-d axxam, εassem-d axxam

Ma yusa-d ufellaḥ

Fkem-as tatteffaḥt

Ma yusa-d uyaziḍ

Fkem-as aceqqir

⁽¹⁾ Ce que commémore l'Achoura est variable, selon les hadiths pris en compte : l'accostage de l'Arche de [Noé](#), [Adam](#) se repentant après avoir quitté le paradis céleste et la libération par Moïse du peuple juif de l'esclavage pharaonique.

Contexte

C'est un jeu collectif entre filles et garçons: quatre enfants font la ronde, celui qui anime est au centre, il chante la comptine deux fois, en tapant sa main droite sur la poitrine de chaque enfant, quand il arrive au dernier, la chansonnette se termine et l'animateur gifle l'enfant, ses camarades se moquent de lui.

Variante

Plam, plam

Tizan, tizan

Samayi mm yiwzan

Tabewwaṭ n cakula

Truḥ ad ṭewwes

Tenna-yas i warraw-is:

Ḥassem-d axxam, Ḥassem-d axxam

Ma yusa-d ufellaḥ

Fkem-as tatteffaḥt

Ma yusa-d uyaziḍ

Fkem-as axerriṭ

Contexte

C'est une comptine de sanctionne, elle est chantée que par les filles, et celle sur qui tombe le dernier mot, elle sort de groupe, et ainsi de suit jusqu' où elle reste une seul fille dans le groupe, et c'est elle qui va commencer le jeu.

08)

Tayaziḍt teqqen deg lxiḍ

Teffeyyer berra tetteyyiḍ

Ay argaz awi-tt zenz-itt

Ay-itt-id d libaret.

Variante

Tayaziḍt lxiḍ lxiḍ
 Teffeyyer uzniq tettæyyiḍ
 Ay amyar kker ad tzenzeḍ-tt
 Lxiḍ lxiḍ am uxenḍiḍ.

Contexte

Les enfants sont assis en cercle, l'un d'entre eux va se mettre accroupi au milieu, et un autre commence à tourner en chantant à l'extérieur du cercle. Quand il a fait le tour, et une fois la chansonnette arrivée au dernier mot (axentiḍ) face à n'importe quel enfant, il le saisit et le met au centre du cercle. Celui qui était accroupi au centre reprend sa place et s'assis dans le cercle.

09)

Amqerqur yekcem deg lyar
 Igguma ad d-yeffey s lkar
 Lwacul n At Brahem
 Ttrebbin icekkuḥen
 Deg leqmat n yimyaren

Contexte

Cette comptine chantée par les filles, ironise sur le conflit de génération qui existe entre les jeunes et les vieux à propos des cheveux longs des garçons du village (At Brahem) de la commune de Timezrit.

10)

Ay aggur-agi
 Awi k-iwalan
 Σli (n) Wesliman
 Iruḥ ad d-yagem
 Irza-t usagem

Isawel-as i Eica
 Awi-yi-d llimca
 Ad nezlu amergu
 Di tiyilt n ugudu
 Ay arraw-inu
 Ad meçen zzit-inu
 Tiqcicin di teericin
 Ad nseyyed tibuđacin
 Ad neşad tilubyanin

Contexte

Au moment de la sortie de l'école, les filles se ressemblent entre elles, et elles commencent à chantée cette comptine en une seul voix, et quand elles arrivent au dernier ver elles vont le prononcée à haute voix qui est un signe d'une fin de la chansonnette, et ensuite, elles vont applaudissent tous tout en souriante.

11)

Ĥum, ĥum
 Ĥemmama
 Zub, zub
 Zubida
 Zellem cceđ,
 Baba yecced
 A Muĥ u Yunes
 Tayaziđt ad texnunes
 A wi yeččan tadmert-ines
 Ad as-yernu aæeqqa n berkukes
 Aĥekku rku rku
 Ma ur terkiđ ad tt-rekku

Ad kem-ig Rebbi d afalku

Contexte

Cette chansonnette est chantée par groupe de filles qui se mètrent en cercle, et l'une d'entre elles, anime le jeu, tout en tapent ces mains à chacune d'entre, et celle sur qui tombe le dernier ver elle sort du jeu, et en plus elle va recevoir une sorte de dépréciation.

12)

Tenni-d, yenni-d ay uccen

Ad nurar s trellucin

Faṭima Eli Iḥeddaden

Tacrurt n yiḍebbalen

Contexte

Cette comptine est chantée par un groupe de fille avant qu'elles commencent le jeu, c'est une sorte d'appel aux filles qui ont l'habitude de jouer afin de rejoindre le terrain, et pour ce qui concerne la personne qui citer dans la comptine c'est une vieille femme que les enfants aiment la provoqué.

13)

Čiw čiw elala

Tisekkrin deg tterḥa

Ttawint aḥiḥa

Deg uxxam n Sidi Yeḥya

Sidi Yeḥya ulaḥed-it

Teyli-d fell-as tgejdit

Ncallah ad d-yuyal tameddit

Contexte

Dans cette situation, l'un des enfants, du même sexe ou de sexe différent, pince la main de l'autre, en le fixant des yeux, et commence à lui chanter cette comptine, tout en souriant.

14)

Ceçlet lemsabiḥ

Rnu-t lefnarat

D id i ylul Nnbi

I tecçel tafat

A lferḥ-iw a sseçd-iw

D id i ylul Nnbi

I teḏher tafat

Contexte

Au couché du soleil, les filles se réunissent entre elles assise par terre, elles forment un cercle, elles allument les bougies, et l'une d'entre elle prend un bidon en plastique qui va utiliser sous forme d'une « derbouka » pour donnée le rythme, et les autre chantent cette comptine afin de célébré la naissance du prophète.

15)

Ma d akcum (i; e asyar ameqqran)

Ad ten-nfelleq

Ma d aqcic

Ad neslewlw

Ma d tteryel

Ad nerwel

Ma d taqcict

Awer d-teqqel

Contexte

Cette comptine est chantée par un groupe d'enfant dans un cadre d'un jeu, là où il ya une sanction, c'est-à-dire celui ou bien celle sur qui est tombé le dernier ver, il sera exclue du jeu jusqu'ou il reste un (e).

16)

Čiw čiw yaẓiḍ

Mel-iyi anida tensiḍ

Di targa i usemmiḍ

Contexte

Au couché du soleil, la maman ou bien la grand mère demanda à leurs petit enfants de faire entré à la maison les poules qui sont dehors, pour qu'elle ne soit pas exposée au risque des prédateurs, alors les enfants commencent à les cherché tout en chantent cette comptine.

17)

Yaḥḡelḡel

Yaḥḡelḡel

Ya ẏrabi

Ya mselsel

Sembara umbara

Ayeffus ẏer gma-s

A bab n bba

Ad ikkes wa

Contexte

Dans cette comptine il s'agit d'un jeu d'éliminatoire, d'ou les enfants filles et garçons forment un cercle, et ils commencent à chantée, et celui sur qui tombe la dernière syllabe de la formulette est éliminé du jeu, et les autres contenu jusque qu'il reste un victorieux du jeu.

18)

A dadda men dadda
Ad nurar mxebba
Mxedda fi Tunes
Açtina berkukes
Berkukes n Wehran
Baba-m iruḥ tameddit
Tameddit n čučeeena
Čučeeena iżza ayaref
Ayaref n bu yexlef
Lbaz lbaz abeḥri
Iyar ququ n usieli
Ameddakel n yiḍan
Abestuh id ieddan

Variante

A belyaziḍ a mmi
Anda tensiḍ leeca- nni
Deg uxxam n dadda
A dadda (n) wen dadda
Ad nurar mxebba
Mxebba fi Tunes
Açtini berkukes
Berkukes n bibras
Faṭima Ḥlima
Baba-m iruḥ tamdint
Tamdint n cuceeli
Cuceeli yezḍa ayaref
Ayaref n bu Yexlef

Sidi Yeḥya yefruten

Ur llin d atmaten

Lbaz lbaz abeḥri

Contexte

Généralement ce genre de chansonnette, elle est chanté dans la cour de l'école ; et beaucoup plus par les filles, et ça au moment de la récréation, dans le but de s'amuser.

19)

Ccreq-d, ccreq-d ay itij

Ad d-ffyen yizamaren

Ar teewint n yijeḡḡigen

Ad d-iruh wuccen

Ad yelqed yiwen yiwen

Siwa mi d-yegri yiwen

Contexte

Pendant le mois de février en pleine période hivernale, les enfants se réunissent et ils commencent à chanter en tapant dans leurs mains pour que le soleil revienne. Ici (Taewint ijeḡḡiyen) c'est le nom d'un champ qui se situe dans le village de Semaoune commune Chemini.

20)

Alala n balala

Yeyli uyyul yer tala

Yuzzel Muḥend Ueisa

Yewwi-d aberdi n tasa

Iseknaŋ i Faṭima

Taseedit teqqar ala

Contexte

Quand les enfants voient un âne tombé dans la fontaine, ou bien il ne peut pas supporter le poids des bidons rempli d'eau, les enfants se mettent à chanter cette comptine, pour se moquer de son maître.

21)

Afus deg ufus ay arrac

Afus deg ufus ay arrac

Afus afus

Afus deg ufus zik-nni

Tura d idrimen ayenni

Muli ad nuyal ddaw n tduli

Afus afus

Contexte

Cette comptine est chantée uniquement par les filles entre elles, elles forment un cercle et elles vont se tenir la main, et elles commencent à tourner au tour d'elles, tout en chantent avec le sourire dans leurs visages.

22)

A tasekkurt n uherdma

I d-yezzin tala wedma

Ay amekkas kkes kkes wa!

Contexte

Quand un jeu nécessite deux éléments, et eux ils sont à trois, les enfants font recours à cette comptine d'élimination afin de répondre à son exigence.

23)

Bee xali Arezqi

Bee yesa tixsi

Beɛ asmi tt-yezla
 Beɛ i wumi tt-yezla?
 Beɛ yefka yelli-s
 Beɛ i menhu tt-yefka?
 Beɛ i bulisen ?????

Contexte

Ce genre de comptine est chantée par deux filles dans un cadre du jeu elles se tapent les mains, tout en chantent l'une pose la question et l'autre lui réponds, une fois que la comptine est terminée, après elles vont faire l'inverse, c'est-à-dire celle qui question elle se trouve dans situation de répondre, et pour celle qui donne les réponses au début elle devient entrain de posé les questions et dans tout ça les enfants trouvent de l'ambiance.

24)

Baṭaṭa ḥilwa
 Abazin yewwa
 A yemma efk-iyi duru
 Ad d-aḡey ssebbaḍ (n) ṭalu
 I wumi ssebbaḍ (n) ṭalu?
 I yelli-s n Baba Ḥemmu
 Ttedduy aman aman
 Almi d asif n lḥemmam
 Teffey-d Eica (mm) lekman
 Tewwi-d aqcic d amezyan
 D acu ara teččed a tixsi ?
 D aqerruy (n) yinisi
 Taæqqayt n likaci
 Ad tt-nebḍu lwaḥi

Apipri.

Contexte

Ce genre de chansonnette que les filles chantent elle na pas d'occasion précise, mais parcontre, c'est juste pour faire une ambiance entre elles.

25)

Ččična biduna

Ttejra řabuna

Ččična wengeř

Ma teččiř ileř

Leenaya n Sidi Yixlef

A bab (n) wa, kkes wa

Contexte

C'est dans un cadre du jeu, que cette chansonnette est chantée par les enfants, et elle est basée sur la sanction d'un élément dans un groupe.

26)

Bejbej weęli

Tafunast teqluli

A Fařma n Eli

Awi-d ajenwi axetmi ⁽¹⁾

Ad as-nsuk deg yiri

A yemma n Jidda

Anda-tt řecccuct n yizamaren

Belyemman i kit kit,kit kit.....

⁽¹⁾ « Ajenwi Axetmi » veut dire coteau très fin.

Contexte

Quand une fille se veille sur sa petite sœur ou bien sur son petit frère, elle fait recours à cette chansonnette qui se chante avec les gestes de ces mains pour qu'elle le fasse rigoler.

27)

Ma yella bab n yibawen

Xmet xmet xmet

Ma yella ulac bab n yibawen

Cencel cencel cencel..... !

Contexte

Dans cette situation, quand la maman s'absent, les enfants restent à la maison, et ils commencent à chantée cette comptine entre eux, juste pour la rigolade, et des fois c'est la fille cadette qui chante cette chansonnette à sa petite sœur ; pour qu'elle ne réclame pas sa mère, qui est absente.

28)

Čiw čiw balala

Tisekkrin di tterħa

Ssawlent aħiħa

S axxam n dadda Eisa

Xbec a yemma jidda

Contexte

Cette comptine elle est destiné aux enfants d'un âge un peut bas, elle est chantée par leurs frères (sœurs) ainé, afin de jouée avec eux, et surtout quand ils arrivent au dernier ver d'où ils leurs font le geste de griffé comme chat, c'est ce qui met l'enfant attiré par cette comptine.

29)

Tterħali tterħali
 Ay ađar yeččan udi
 A yessawal a zizi
 Awi-d amud n lmeyri
 A ysenqaden i yildan
 B sselťan attan ihi, attan ihi

Contexte

Cette chansonnette est chantée par deux filles l'une d'entre elle prends la parole et elle commence à chanter à sa copine de jeux toute en tapent ces mains sur ces bas de pieds, jusque où la chansonnette se termine, après c'est le tour de l'autre fille qui va chanter elle aussi.

30)

A yemma εacura
 Efκ-iyi ħeddura
 Ad tesεum aqcic
 Isem-is Belqasem
 Ad yettali yef leħyud
 Ad awen-d-izeggi irden
 Efκ-t-aγ-d neγ ad nruh, efκ-t-aγ-d neγ ad nruh

Variante

A yemma εacura
 Efκ-iyi-d cwit yeddura
 Seg win irqiqen
 Bu yiberwaqen
 Ad tesεud aqcic
 Isem-is Belqasem
 Ad am-ittali yef leħyud

Ad am-d-izeggi abelluḍ
Ma ur yi-d-tefkiḍ ara
Ad am-irrez Rebbi amserbaḥ
Tura, tura

Contexte

Ces jeunes gens (c'était la tradition), ne faisaient que réclamer, symboliquement, leur part de cette friandise spécialement préparée à cette occasion (Ahadour), feuilles fines de pâte.

Les maitresses de maison, pour perpétuer cette tradition et pour éviter de voir leur Amserveh (tadjine) se briser (sait-on jamais !) s'affairaient, de très bon matin, à préparer ces fameuses feuilles (Ahadour) Et, le soir, tout le monde se regroupait autour d'un bon couscous à la viande (épaule droite du mouton de l'Aïd).

31)

Ay aggur-inna
A wi k-iwalan
Eli Wesliman
Iruḥ ad d-yagem
Irez-yas usagem
Issawel a Eica
Awi-d llimca
Ad nyen amergu
Sufella (n) ugudu
Yella yettargu
Ay aleblab ay aḍu
Anda teḡḡiḍ Hemmu?
Eeddi-t yer Umalu

A yettḥebbir ⁽¹⁾ a yettcummu

Contexte

Une fois que les filles voient la clair de lune commence à apparaitre elles se mettent à chantée cette chansonnette qui un moyen pour elles de communiqué avec elle.

Et comptine elle est accompagné par un instrument comme le bidon en plastique qui prendre la place de la darbouka.

32)

Creq-d creq-d ay iṭij

Baba ahat deg waɛraben ⁽²⁾

Eeddi tamda n yidammen

A yeznuzu ijellaben

Mechet ay igarfiwen

Contexte

Dans cette situation on trouve deux filles qui se tiens leurs mains, tout en chantent cette ensemble, mais dis que elles arrivent au dernier ver l'une comme l'autre précipite c'est qui va lécher la main de l'autre.

33)

Isem-im a Taqcict?

Isem-iyi tamcict

Açhal deg leɛmer-im?

Leɛmer-iw ddaw (n) leḥcic

⁽¹⁾ Il ya des régions, à la place de verbe qui disent « yettexra » il fait du cacas.

⁽²⁾ Pour les enfants, tous ce que n'est pas de la kabylie ce sont des Arabes

Contexte

Ce type de dialogue qu'on trouve dans cette comptine que les filles chantent, elle se fait par un intermédiaire des poupées, c'est-à-dire c'est comme si c'est leurs poupées qui chantent et qui parlent.

34)

Ėemti Lyaqut

Tettecrurud timellalin

Carida warida

Awi-d wa, ax wa

Contexte :

Cette comptine que les garçons chantent, c'est dans un contexte du jeu c'est à dire afin de voir c'est qui à le droit de commencé le jeu, l'un d'entre eux cache une pièce dans sa main, et il va demander à son copain de dire dans quel main elle est, et si il tombe sur la bonne main là où il ya la pièce celui qui va commencer le jeu.

35)

Ṭṭlam ṭṭlam ċinanu

Tayyult n bugaṭu

Tafermact n ddak n ddak (n) umajbayru

Contexte

Quand les enfants se mettent en cercle, l'un d'entre eux commence à taper sur lapoitrine de ses camarades tout en chantant, et quand il arrive au dernier mot, celui sur qui tombé il va fermer ses yeux et les autres se mettent à cacher.

36)

Tamacint (n) uḍar (n) uḍar

Ĝamila ṭebba-d aqenṭar

Contexte :

Dans cette situation de jeux, le jeu se fait en groupe de filles, et quand l'une d'entre elles perd dans le jeu, les autres vont lui faire choisir une fille parmi elles qui a du poids pour qu'elle se mette sur le dos de celle qui a perdu le jeu et qui va faire un tour avec, et les autres commencent à lui faire chanter cette comptine.

37)

Qerbeb qerbeb

Aniwa d axxam (n) ufella ?

Qerbeb d asawen

Yemma jidda

Tfuḥ tfuḥ

A tamakurt n ucedluḥ.

Contexte :

C'est un jeu entre filles et garçons, l'un d'entre eux joue le rôle de la vieille, et les autres la provoquent en lui chantant cette chansonnette, la vieille se met à les poursuivre sur un seul pied, et celui qui se fait attraper jouera le rôle de la vieille à son tour.

38)

Cḍeh cḍeh a tṭir

Abuεemmar axir

Contexte :

Quand les enfants voient « Abu εemmar », qui est un oiseau distingué par son apparence et sa voix, ils commencent à lui chanter cette chanson et lui n'arrête pas de faire des gestes avec ses ailes, pour exprimer sa grandeur.

39)

Tagerfa mm uɛenqiq

Atan baba-m deg uḥriq

Yettgalla yettcewwiq

Ad kem-yewwet s ufelliq

Variante N°1

Tagerfa mm uɛenqiq

Yemma-m temmut deg uḥriq

Baba-m iteddu ittcewwiq

Variante N°2

A tagerfa mm uɛenqiq

Araw-im atnan deg uḥriq

Tetten tibexsisin

Ttderrigen tibunnizin

Contexte :

Quand les enfants voient un corbeau soit dans le ciel ou bien sur un arbre, ils commencent à lui faire chanter cette chanson à haute voix, pour le faire éloigner de cet endroit, car pour eux c'est un oiseau maudit, il n'est pas estimé par les enfants.

40)

Yemma jidda fuḥ fuḥ

Teɛdel-d acedluḥ ifuḥ

Variante

Yemma jidda fuḥ fuḥ

A tamakart n ucedluḥ

Qerbeeb anwa d axxam n ufella?

Qerrebb d asawen

Contexte :

Au moment de la fête de Achoura, les femmes préparent un plat traditionnelle qui se fait à base de la viande sèche que les enfants attendent avec impatience leurs parts, et pour recevoir cette part dans l'immédiat, ils commencent à chanter cette comptine.

41)

Mezzi mezzi meskin

Wa d Saïd usakin

Wa d ṭ̣bel n bugecla

Wa d lmelḥes n terbuyin

Wa d debbuz n tbeεεucin

Sanda llant tzamarin ?

Variante

ZZeymani kit kit

Qqel axxam-ik

Wa d mezzi mezzi meskin

Wa d εbella (n) wcakkin

Wa d ṭ̣aleb bu xemsin

Wa d ameccaḥ n terbuyin

Wa d debbuz n telkin

Alala acu tebyid ?

D baεa ney d ḡiḡu?

-Tiririt-is :

- Zeymani kit i kit... ḡiḡu!

Qqel axxam-ik

Contexte

Dans cette situation, l'enfant, s'il a l'habitude de pratiquer ce jeu, dira : les voilà par ici, en montrant son aisselle. Mais s'il ne connaît pas ce jeu, il se taira ou se donnera des coups sur la tête. La personne qui joue avec lui pour l'endormir, le chatouillera en disant « kit, kit, kit, les agnelles... », Comme dans « Et la petite bête et qui monte et qui grimpe... », Jusqu'à ce que l'enfant s'endorme.

42)

Tamyart teqqim yef uhidur

ala, ala, ala.....

Teqqim tettraju lefjur

Tislit ur nuggad Rebbi

Tewwi-yas-d ayrum iqgur

Tamyart teqqim yef ukersi

Teqqim tettraju lqahwa

Tislit ur nuggad Rebbi

Tewwi-yas-d ttelwa

Tamyart teqqim yef ttabla

Tetraju imensi

Tislit ur nuggad Rebbi

Tewwi-yas-d sesksu yeqqur

Contexte

Au moment où ya pas d'école, les filles se rassemble entre elles, et elles commencent à chantée cette comptine, en applaudissent, et l'une parmi eux tape sur un bidon en plastique afin de garder le rythme de la chansonnette, et tout ça pour faire de l'ambiance.

43)

A yemma Guraya taëzizt
Ttwaliy-kem tameddit
Hrez-iyi yemma d baba
Lweëda-inem d tagertilt

Contexte

Ce genre de comptine est chantée généralement par les filles afin d'exprimer leurs vœux, et leur attachement au saint « Gouraya ».

44)

Yemma tettru fell-i
Baba yetthufu fell-i
Cemma tfuk-iyi
Ayyul iruḥ-iyi

Contexte

Lorsque un enfant ressent qu'il sera puni par ces parents, en rentrant il commence à chanter cette comptine avec un air un peu triste.

45)

Iyli weyyul yer tala
Iædda Muḥend (u) Eisa
Iseknef Faṭima
Faṭima tečča terwa
Taseëdit tegguma

Contexte

Généralement cette comptine que les enfants chantent c'est pour se moquer sur quelqu'un qui a deux femmes.

46)

Yusa-d l babur

Ur d-yewwi ara ayefki

A sidi Rebbi !

D acu ara swen libibi ?

Yusa-d l babur

Ur d-yewwi ara ssker

A sidi Rebbi

D acu ara swen læsker?

Yusa-d l babur

Ur d-yewwi ara lqahwa

A sidi Rebbi

D acu ara swent temyarin?

Contexte

Cette comptine est chantée par une chorale composée par un groupe de filles, et elles choisissent la cour de la maison comme lieu préféré pour qu'elles essaient d'imiter les vieille femmes.

47)

Ġamila mm leeyun bay bay

Terkeb aserdun hay hay

Lukan ad as-isel baba-s

Ad as-ger ajenwi deg taxna-s

Contexte

Cette comptine est chantée uniquement par un groupe de garçons qui partent dans un coin bien isolé du village, pour que personne les entends, à cause du dernier mot de la chansonnette, qui est un tabou.

48)

Laruplan, elli elli
Awi-d baba deg Lpari

Contexte

Une fois que l'avion passe sous les yeux des enfants, ils vont se mettre debout en la regardant, après ils commencent à chantée cette comptine, qui est une sorte d'un vœu, à fin d'espéré le retour de leurs chère parent qui sont de l'autre coté de la mer.

49)

A lehwa lehwa tafukt
Uccen yewwi-d tamettut
Ur yi-d-yefki ara taħbult
Ad as-yefk Rebbi taqzult

Contexte

Quand ilse met à pleuvoir, les enfants commencent à chanter cette comptine tout en tapent leurs pieds par terre.

50)

A lehwa ɛddi ɛddi
Ad nruh yer uxxam n xali
Ad nečč seksu d uyefki

Contexte

Une fois que la Pluit persiste une certaine durée, les enfants souhaitent le retour du soleil et de beau temps, ils commençants à chanté cette comptine pour les permettre à jouée dans des bons conditions.

51)

Asemmiḍ alemmiḍ

A wi(n) yeččan tasa n uyzid

Contexte

Quand il fait froid, les enfants surtout les garçons se mettent à frotter leurs mains en chantent cette comptine, a fin d'exprimé cette sensation, et généralement cette situation ça se passe durant la période hivernal.

Variante

Asemmiḍ alemmid

A wi (n) yeččan tasa (n) wegḍid

Ad yernu aejmi aquḍid

Ruḥyer jidda-k

Ad ak-d-tefk taqettit

Mebbla yemma-k ma teččid !

Alamma tewwiḍ-d taquciḍt

Contexte

Dans cette situation le contexte de production de cette comptine est différent par apport à la première, pour celle là elle se chante une fois que les enfants se sont rassemblé aueur du feu avec la grand-mère en hiver mais juste ce qui ont ramassé du bois durant la journée qui ont le droit de s'asseoir, mais pour ce qui n'ont pas pris du bois, ils n'ont pas leurs places parmi eux, et c'est dans ce contexte là que les enfants chantent cette comptine à ces derniers.

52)

Ikkat ikkat idewwir

Anda ara xran At Wnir ⁽¹⁾**Contexte**

Quand il commence à neigé, les enfants se mètrent à chanter cette comptine à haute voix, pour que ils attirent les gens du village At Wnir, car c'est sur eux que la chansonnette est composée tout ca afin de les provoqué, puisque pour eux c'est comme- ci ces gens du village ils ne peuvent pas faire face.

53)

A bibris, a bibris

Ssuffey-d ticciwin-ik

Mulac ad k-fkey i wezrem

Ad ak-yeqqes

Contexte

Quand les enfants vont se promener dans des champs, ils font la chasse aux escargots, et chacun d'entre eux prend un dans ces mains, et il commence à lui chantée cette comptine pour que l'escargot sort ces cornes.

54)

Zux zux

Cambiṭ axir-ik

Zux zux

Cambiṭ axir-ik

Contexte

Une fois que les enfants voient un dindon, il lui chante cette comptine, alors lui il commence à faire gonflée ces plumes et il faits sortir

⁽¹⁾ At Wnir c'est un petit village situé dans la commune Feroune

son caroncule, qui est un morceau de chair rouge. C'est cette démonstration qui fait rendre les enfants heureux.

55)

Yekkat yekkat umeččim

Ad nečč ad neqqim

Yekkat yef lmaεun

Ad issenger Rebbi At Semεun

Yekkat yekkat yettezzi

Ad issenger Rebbi At Tizi

Yekkat yekkat yef wamlal (ajeğğig)

Ad issenger Rebbi At Bumlal

Yekkat yekkat yef ššur

Ad issenger Rebbi At Mensur

Yekkat yekkat yef tezrut

Ad issenger Rebbi At Wezru

Contexte

Dans cette situation, quand la neige commence à tomber, les enfants se mètrent à chanter cette comptine afin de lui souhaiter la bien venu mais juste pour leurs village, autrement pour les autres c'est une occasion de prononcé la hein envers eux, c'est pour ça ils citent tous les noms du village qui ce sont en désaccord.

56)

Tameyra n wuccen

D Hlima i d-ibeccen

Variante

Wwet wwet a lehwa

TameYra n wuccen telha

Contexte

Une fois que les enfants voient l'arc en ciel apparaître, ils commencent à chantée cette comptine pour exprimé leurs joie, et ce jour là c'est un événement pour eux, car il ne revient pas tout le temps, par contre pour certain d'autre c'est une occasion de faire leurs premier vœux.

57)

Qqar qqar a lḥenni

Tabuqalt n Si Eli

Teččur d idammen

Ttmer (ye) f yifassen

Contexte

À la Veil de la fête de l'Aide, dans chaque famille, les enfants subissent le rituel du Henné, qu'on leurs appliquent dans la main.

Avant de s'endormir, les enfants à une tendance curieuse, et pressé d'enlevé le bondage pour voir les motifs dans leurs mains, c'est pour ca ils chantent cette comptine.

58)

Tacrurt igan igan

Deg Gawawen

Contexte

À chaque fois qu'il se passé quelque chose au village, les enfants font élision à la région des Gaouaouen ⁽¹⁾, tout en repentent ces deux vers, et généralement se sont des garçons qui chante cette comptine.

⁽¹⁾ Igaouaouen ça viens du nom Gaoua, qui est le fils du roi Massinissa, mais autant que région elle prend deux confédération, parmi ces villages on trouve: Ait Ouassif, Ait mgellet...etc



59)

Tiziri mezzur lhal
 A lwacul yyaw ad nurar
 Win yegguman i yelli-s (mmi-s)
 Ad as-yefk Rebbi butellis
 Ter lkanun-is!

Contexte

À la sortie de l'école, une fille appelle à chacune de ces copines là où elles habitent pour qu'elles la rejoignent sur le lieu où elles ont l'habitude de jouer ; c'est pour ça à chaque porte de ces maisons elle s'arrête pour chanter cette comptine, pour que les parents laissent ces enfants sortir.

60) Tafukt

Ffey-d nekker-d a tafukt
 Ad am-neqqen tayifuft
 Ad am-nekrez taerqubt
 Taerqubt n yidyaen
 S tyuga n yiyerdayen

Contexte

Dans cette situation, quand les enfants partent aux champs, au cours de la route ils commencent à chanter cette comptine afin de souhaiter la bonne récolte.

61)

Wahed tnin
 Yella dderba merqa
 Lliġ mmiġ
 Ququ eecra

Contexte

Cette comptine de contage, que les enfants chantent; dans un contexte du jeu avec les pommes des pins. Celui qui va commencer le jeu, il mètre dix pommes des pins par terre, ensuite il prends une et il le jette en aire avant qu'elle redissent, il faut l'enfant il ramasse déjà une autre juste avec un seul main, c'est là qu'il commence à compter, et comme-ça il a deux pomme de pins dans sa main et ainsi de suit jusqu'à il les ramasse tous, pour qu'il sort gagnant, et si l'une d'entre elle lui tombe par terre il est perdent, à ce moment là ça sera un autre enfant qui va prendre le jeu, et le compte va refaire à zéro.

62)

A pupila

Anda tetteđuđ?

Fer Rmila

D acu ad d-tawid?

D tifeqqusin

I menhu-tent?

I dda Musa

D acu i t-yuyen?

D taebbđuđt-is

Contexte;

Quand les enfants veulent se moquer d'une personne qui s'appelle Moussa ils commencent à lui chanter cette chansonnette, et lui n'arrête pas de courir derrière eux.

63)

Ay uccen, ay uccen

Ay uccen d ddheb i irucen

D uxelxal ad iččenčen

D teħbult (n) yisurdiyem

Contexte

Quand une maman prend son enfant entre ses mains et elle le fait sauter afin de le faire rigoler.

64)

Ataya ataya ay igenni

Xlifa yur-k ad d-yali

Rras-d ttmer d lħenni

Lħenni i tfusett-nni

Ttmer i tqemmuct-nni

Contexte

Dans cette situation un groupe de filles se rassemble là où ils ont l'habitude de jouer, elles rament avec eux leurs petits frères ou bien sœur, et chacune d'entre elle prend son frère sur ces jambes, en forment un cercle, et elles commencent à chanter cette comptine, chacune d'entre elle fait honorer le sien en prononçant son nom et à tour de rôle.

65)

Terdeq terdeq ya Bacu

Yemma-k teggan tettrucu

Contexte

Une fois une personne qui est surnommée Bachou est passé, les enfants du village courent derrière lui en lui chantent cette comptine à fin de le provoquer.

66)

A Buzid n Atħebbas

A bu sebba n yibugas

Sseħra ur as-yezmir ara
Yerna-d Lġida fell-as

Contexte

Cette comptine est chantée, lorsque les enfants veulent provoquer un vieux pauvre du village qui s'appelle Bouzid qui c'est remarié, après lui il se met à les poursuivre avec sa canne.

67)

Ġelleb tiġellibin
Am wuccen yer tebħirin
Ad d-nettaker tiqlalucin

Contexte

Cette comptine est chantée par le groupe d'enfants afin de faire une ambiance accompagné de leurs applaudissements.

68)

Tayaziġt teqqen deg lxiġ
Teffeyyer berra tettseyyid
Ay argaz awi-tt zenz-itt
Ay-itt-id d libarit
Tayaziġt telsa triku
Teffeyyer berra tettzuxu
Ay argaz awi-tt zenz-itt
Ay-itt-id d lariku

Tayaziġt teqqen deg umrar
Teffeyyer berra tetturar
Ay argaz awi-tt zenz-itt
Ay-itt-id d aserwal
A Rebbi ferreġ

Lqum-ayi imeεwej
 Asmi lliy d læali-yi
 Deg lħuma rwiγ acali
 Zzwağ byiy ad zewğey
 Baba yegguma-yi

Contexte

Les enfants se mettent à chanter cette comptine, et ils se placent dans le même alignement, et ils commencent à faire monter et descendre leurs bras en imitent les ailes d'une poule.

69)

Iħmel-d wasif
 Yewwi-d ibiki
 Kečč a leflani
 A yudem n yibki

Contexte

Cette comptine est chantée par les enfants au moment de la récolte d'olive, quand l'un d'entre eux termine le premier il commence à faire chanter cette comptine à ses camarades, en citant le nom de la personne (leflani) pour ce moqué de lui. Il ya une autre comptine qui est chantée dans la région de Chemini, qui ont le même contexte la voici :

70)

Kkiγ-d Bgayet
 Ččiy-d lbayet
 kem (kečč) a ?
 A yudem n lmeyyet

Contexte

Dans cette situation un garçon, ou bien une fille se met à chantée cette comptine à haute voix, et pour qu'il se moque de quelqu'un il pointe son doigt sur lui (elle), et il cite son nom qu'on a met à la place de point d'interrogation. On trouve aussi une autre comptine dans le même contexte mais différente de celle-ci, c'est :

71)

Kkiy-d s wadda

Ađar-iw yedda

Kečč a flan (flantiya)

A leħnak n tbarda

Wih, wihhhhhh!

Contexte

Quand les enfants veulent se moqué sur quelqu'un quelque soit son âge ils commencent à lui chantée cette comptine, suivi de ce dernier ver qui se prononce de façon collectif dans le but d'augmenté ses nervosité.

72)

A semmer-ay a Rebbi

Kra yellan da

Tugar-iten (flantiya)

Wih, wihhhhhhhhh !

Contexte

Toujours dans le contexte de la récolte d'olive, quand un enfant termine le premier, un vieux il crie à haute voix pour annoncer c'est qui le gagnant, il prononce le nom de cetl'enfant, les autres personnes dans d'autre champs ils entendent et ils disent (wih, wihhhhh !) Qui est un signe de reconnaissance.

73)

Ččiw Eli Weeli Weeli

Tafunast n baba Eli

Ad teyli (γ) er yeyzer teqluli

Awim-d awim-d ajenwi

Ad tt-id-nebdu d leqsami

Variantes

A)

Čiw čiw Eli Weeli

Tafunast n baba Eli

Teyli yer yiyzer teqqululi

Yečča-tt wuccen-nni

Ma d nekkni ad ay-d-yerzeq Rebbi

Čiw Eli Weeli Weeli

B)

Tafunast n At Eli

Teyli yer yiyzer n Umehdi

Eli yeddem ajenwi ad tt-nezlu

Iđ-ayi ad tt-nečč lwaḥi, lwaḥi

C)

Čiw čiw Eli Weeli

Azger emmi Eli

Wwin-t warrac

Bdan-t d ifrac

Xerbec, xerbec, xerbec

Contexte

Cette comptine est chantée dans un cadre du jeu entre deux enfants, l'un se pince la main de l'autre on le retire en haut, après celui qui ressent du mal le premier va céder sa place à quelqu'un d'autre et il perd le jeu. Et il est important de signaler que au début c'est l'adulte qui apprend ce jeu aux enfants, ensuite il les laisse faire eux même.

74)

Aḥayat, amayat
 A rrbeḥ-iw s gma n tasa
 Ad yi-d-yawi ccaεala
 Ccaεala ulaḥed-itt
 I yellan d Farida
 Farida tekcem (γ) er lbir
 Teqqes-itt nnaεira (nniera)
 Ay ajellab arqeman
 Rqu-yi-d kra n waman
 I temyart-nni deg uxxam
 Tettnehlak tebya ad temmet
 Ad as-tt-id-yefk Rebbi yiwet.

Variante

A ḥayat, a mayat
 A rrbeḥ-iw s gma n tasa
 Ad iyi-d-yawi ccaεala
 Ccaεala ulaḥed-itt
 I yellan d Farida
 Farida tekcem (Υ) er lbir
 Teqqes-itt-id nnaεura

UfiḤ ijider yeksa
Irek-it-id Sidi Musa
Ay ajellab areqman
Rqu-yi-d kra n waman
I temḤart-nni (de)g uxxam
Tehlek, tesmehlek
TebḤa ad temmet
Ad as-d-yefk Rebbi yiwet.

Contexte

Ce genre de chansonnette, c'est une sorte d'une imitation que les petites filles font par apport aux femmes qui ont des conflits avec leurs belles mères.

75)

Ṭmen ṭmen taεacurt
Taεacurt ṭmen tayed
A Rebbi eġġ-ay i tayed

Contexte

C'est dans la fête de Achoura, que un groupe de filles, ce rassemble entre elles, assise par terre, elles forment un cercle et elles commencent à chantée cette comptine.

76)

Fač, fač
Ṭubbel fač
Yemma-m truḤ yer LḤerrac
Teġġa-d sin n warrac
Amezwaru d aqelwac

Contexte

Quand deux garçons ou bien deux filles, et des fois de sexe différent ; se bagarrent entre eux (elles) au moment du jeu, avant qu'ils se séparent, l'un d'entre eux (elle) se place son grand Doigt sur ces dents supérieur et elle commence à chanté cette comptine pour qu'elles (ils) se parlent plus.

77)

Čeblaq, çeblaq

Canaz teyli tfelleq

Contexte

Cette comptine est chantée dans un cadre du jeu, quand un garçon ou bien une fille saute tout en chantant et quand il arrive au dernier mot de la chansonnette il (elle) frape son copain pour qu'il reprend sa place dans le jeu. Et des fois on trouve la même comptine mais avec un autre contexte ; c'est à dire un ensemble d'enfants qui vont se repartie en deux équipes et chacune d'entre elle cherche à gagner le jeu, après ceux qui sont perdu les autres (les gagnants) commencent à leurs chantée cette comptine, tout en prononcent le nom de l'équipe à la place du point de l'interrogation, et des fois c'est le nom de la personne quand il s'agit d'un jeu individuelle, et ce jeu on le trouve uniquement chez les garçons.

78)

Tawriṭ lliṭ lliṭ

Ruḥ yer Muḥend Uculliḍ

Ad ak-d-yettak cwiṭ cwiṭ

Bu tewriṭ n yiberdan

Ad nœlleq imegran

Bu tewriṭ n lḡamee

Ad nœlleq lmeqles

Contexte

Les enfants chantent cette chansonnette pour se moquée sur quelqu'un qui a Peter devant eux, et ils commencent à le frappé sur son dos.

79)

Baḥa!

Argaz-iw d bu ččina

Kemmi d bu cemma

Contexte

Quant une fille veut se moquer de sa copine, juste elle lui prononce le premier mot (baḥa) elle la frape sur son épaule pour que l'autre s'en va en courant.

80)

Ččina ččina bum!

Terḍa-tt-id tmeṭṭut

Yewwi-tt ubeḥri temmut

Contexte

Quand une fille pette devant ces copine au moment du jeu, les autres lui chante cette comptine pour se moqué d'elle et pour la faire Rougé, mais juste un moment après elles reprennent le jeu.

81)

Smaḥ, smaḥ

Baba-m yetturar lmač

Yemma-m tsett afermağ

Contexte

Cette comptine est chantée dans le cadre de la réconciliation entre deux enfants, comme pour les garçons ou bien pour les filles qui ont un conflit, et

pour concrétiser cette réconciliation, ils vont se mettre à croiser leur doigts qui signifient un contrat à respecter à fin de mettre fin à ces disputes.

82)

Bururu yença yemma-s

Taggara yettru fell-as

Contexte

À chaque fois le hibou apparaîtra durant la nuit, au moment où il commence à faire ces sons, les enfants vont se mettre à lui chanter cette comptine pour le faire éloigner de la maison, ou de l'endroit car c'est un oiseau qui porte le malheur.

83)

Tamacint (n) uđar uđar

I tt-irekben d aettar

Contexte

Dans cette situation, on trouve un groupe d'enfant se tient la main en formant un cercle, ils commencent à chanter cette comptine en tournant, et ensautillent.

84)

Sana ula

Sya-sen tawla ???????

Sana tanya

Flin-d yef takna

Sana talta

Tteddun yef rebea

Contexte

Cette comptine est chantée dans le milieu scolaire, quand un groupe d'enfant est passé en classe supérieure elle commence à se moquer de celle qui a le niveau inférieur par rapport à eux.

85)

Aferdas tas tas
Yuli yer latiras
kkaten-t-id s laglas

Contexte

Dans cette situation, quand un garçon fait une coupe de cheveux, avec une boule à zéro, les autres se mettent à se moquer de lui, et ils le tapent sur sa tête jusque où ce garçon s'enfuir.

86)

Ččiy qerbelluz deg Bgayet
Dinn-a xelsey-tt ylayet !

Contexte

Cette comptine est chantée uniquement par un seul enfant et généralement par un garçon, et elle na pas de lieux n'est de temps précise pour la chantée. Mais le rythme de la comptine il est accompagné d'un geste qui se fait par la main gauche, c'est comme- ci l'enfant imite les chanteurs du style Roch.

87)

Derbaza ya derbaza
A yelli-s n Mehmuda
Ma d aqcic ad neslewlew
Ma d taqcict ad tt-ndegger

Ma d lyula ad nerwel.

Variante

Derbaza ya derbaza

A yelli-s n Mesɛuda

Ma yella d taqcict

Ad tt-nṭeyyer

Ma yella d aqcic

Da neslilew

Ma yella d lyula

Ad nerwel

D acu-kem?

Contexte

Un groupe de filles semet à chanter cette comptine, puis à la fin elles vont s'adresser à l'une d'entre elles, et lui poser cette question (d acu-kem ?) qui es-tu ? Si elle répond je suis une fille, les autres vont faire semblant de la jeter. Si elle répond je suis un garçon, les autres vont faire des youyous car elles sont heureuses; mais par contre, si elle répond je suis une ogresse, les autres vont s'enfuir, pour montrer qu'ils ont peur d'elle.

88)

Ṭam, ṭam

A bu wurḍan

Taxxamt-is teččur d izzan

Win isusmen d selṭan

Win i d-ihedren

Netta d ayyul

Contexte

Cette comptine est chantée par deux filles en tapent leurs mains l'une à l'autre, mais dis que elles terminent elles vont baisser leurs bras tout en gardent le silence, et celle qui prononce un mot ou rit, elle sera considérée comme âne, et c'est tout le monde qui moquent d'elle.

89)

Azekka d leïd

Ad nezlu Ququ (n) Ubeleïd

Contexte

À l'approche de l'Aïd, une fête musulmane, toutes les familles chacune selon ses moyens achètent soit un bœuf, soit un mouton, pour qu'ils soient sacrifiés.

Cette tradition remonte à l'époque du premier prophète « Abraham »⁽¹⁾. Les enfants vont dehors pour voir les bêtes qui vont être égorgées le lendemain. Et quand l'un des enfants veut énerver son camarade, il commence à chanter cette comptine, à sa bête, tout en répètent ces deux vers à haute voix, pour l'effrayée.... comme si l'animal comprenait les paroles de l'enfant.

90)

A muhend Crif

A bu sebea n yibrenyas

⁽¹⁾ Dans le désert mecquois, Abraham vit en songe qu'il devait sacrifier son fils. Au réveil, il lui raconta sa vision. Ismaël, serein, dit à son père : « Fais ce qui t'est ordonné, évite de te salir de mon sang afin que ma mère l'ignore. » Ils partirent tous deux vers la plaine de Mina où devait avoir lieu l'immolation. En cours de route, Satan tenta par trois fois de le dissuader. Pour éloigner le diable, Abraham lança des pierres dans la direction de la voix.

Quelle épreuve dure et pénible que d'immoler son propre fils pour obéir à l'ordre divin ! Un fils unique qu'il a attendu si longtemps et qui hériterait de son enseignement spirituel ! Et pourtant Abraham n'hésite pas un instant. Son amour de Dieu est plus fort que sa souffrance. L'ordre sera exécuté car il sait que le Divin connaît ce qui échappe à l'entendement humain. A l'instant où, dans une soumission parfaite, il allait égorgé son fils, la voix de Dieu arrêta son geste : « O Abraham, tu as été fidèle à ton songe, rachète ton enfant avec le mouton que voici. » Il prit la bête et l'immola en signe de gratitude et de remerciement.

Xedduġa ur as-yezmir ara
Yerna-d Taseedit fell-as

Contexte

Dans cette situation, à chaque fois que les enfants soit les garçons ou bien les filles, croisent ce vieux qui s'appel Mohend Cherif, ils commencent à lui chantée cette comptine pour le provoqué au sujet de son remariage, et lui commence à les faire suivre et de crier sur eux.

91)

A Musa (n) useħnun
Clayem (n) userdun
Iruħ yer Fransa
Yewwi-d taħbult n ssabun

Contexte

Cette comptine que les enfants chantent, elle s'adresse à un vieux du village qui s'appel Moussa qui a l'habitude de faire du comique au sein du village, et qui a l'habitude de laisser des moustaches mais un peut unique par apport à sa façon comment ils sont taillé, c'est ce qui pousse ces enfants à le provoqué avec cette chansonnette.

92)

Macahu !
Tellem cahu
T̄tir bcici
Muħ at wadda
Muc bec !

Contexte

A travers cette comptine on trouve Les enfants lancent un défi entre eux, c'est qui va arriver à chantée cette comptine avec un rythme accélère sans qu'il commette une erreur de prononciation.

93)

A lehwa æddi æddi
Ad nruh (ɣ) er uxxam n jeddi
Ad nečč seksu d uyefki

Contexte

Généralement ce genre de comptine, est chantée par un groupe de filles, en tappent les mais et à haute voix, pour souhaiter l'arrivé du beau temps.

94)

Tamellalt crurda crurda
I d-yekkan tala (n) Wulman
A æmti Belyaqut
Sefrux timellalin
Cerreg ta, merreg ta
A æmmi æmmi kkes wa!

Contexte

C'est une comptine d'élimination, celui sur lequel ou bien laquel est tombé la dernière syllabe il (elle) sort du jeu.

95)

Ḥalala a yemma lala
Yemmut uyyul de(g) tala
Yuzel-d Muḥend (u) Eissa
Yekkes-d aberdi d tasa
Isseknef-as-tt-id i Zehwa n Prizidan

Contexte

Une fois que l'adulte veut s'amuser avec un enfant, il lui chante cette chansonnette dans le but de le faire régoler avec les gstes qu'il lui fait à chaque mot qu'il lui pronoce.

96)

Azerzur, zur zur

Aṭaksi (n) Lwadamizur

97)

Taqendurt n ġaniṭu

Liklakiṭ (n) lkawiċu

Leqraya rien des tous !

Contexte

Généralement ce genre de comptine, les enfants les chantent, quand ils veulent se moquée de leur camarades qui ont des mauvaises notes à l'école.

98)

Akamyu, akamyu

Xila (n) lizabyu

Baṭaṭa ḥilwa

Čekčuka wadamizur

Ayerda iger azetṭa

Iseuna-yas i ṭuba

Ṭṭuba terwi ḥala

99)

Waḥed, zuġ

Ila dderba

Merqa yerqa

Ḥiġ mmiġ

Ququ eecra

Contexte

Ce genre de comptine est chantée par les enfants dans un cadre de jeu avec les pommes de sapins, pour désigner celui ou celle qui va commencer le premier.

100)

Dalila dellula

Dalila Eebbas

Terkeb Imacina

Tessuni langar

Taqjunt-iw temxel

TeffeY-d yemma Ququ

S tqendurt n janitu

Contexte

Ce genre de comptine est chanté dans un jeu de mains entre filles, soit elles sont à deux ou plus, elles tapent la main entre elles, et en même temps elles chantent.

101)

Indu bessendu

Cadli yettargu

Yettef-d amergu

Deg tmeqbert n Læalya

Yezla-t s ujenwi

Yeqla-t d lmeqli

Waħed, tnin, tlata

ħasen yir cmata

Contexte

Des petites fillettes se promènent dans la forêt, près d'elles tombent des pommes de pain, qu'elles prennent pour s'muser en les jetant en l'air, en chantent cette comptine, elles y jouent tel un jongleur, qui lançant un après autre, tente des les maintenir haut dans le ciel le plus longtemps possible, car une fois la pomme de pin à terre, l'une des fillettes cède sa place à une autre.

102)

Un, deux

Trois kcem-itt

Un, deux

Trois ffey-itt

Contexte

Au milieu d'un vaste terrain de jeux, étaient quelques petites filles qui s'amusaient à la corde à sauter, ce jeu là consistait à sauter par-dessus la corde que deux fillettes tenaient et tournaient haut et à une vitesse modérée, et elles commencent à chanter cette comptine tous les trois, et celle qui parvenait à sauter sans trébucher gagnait tandis que celle qui frôlait la corde un tant soi peu se retirait du jeu, laissant une autre commencer la partie.

Variante

Isem-im a taqcict?

Isem-iw Siham

Açhal d leemer-im?

Γur-i 13 n ssna

1, 2, 3, kcem-itt!

1, 2, 3 ffey-itt!

Ad eiwdent ad alsent akk ayen i d-nnant i tikkelt tis snat, maca yer taggara ad inint:« 1,2,3,4,5,6,7,8,9,10, terwi lħala», dya s tenfalit-a, ara yekfu wurar.

Contexte

C'est l'histoire de trois petites filles qui s'amuse à la corde, deux d'entre- elles tiennent chacun des deux bouts tout en la tournant haut et fort, avant d'inviter la troisième à entrer dans le jeu, elles lui demandent d'emblée de donner son prénom ainsi que son âge, celle-ci ayant envie de s'y prêter, leur dit : je m'appelle Siham et j'ai 13ans », une fois étant fait, cette dernière entrant pour y jouer en ressort tout de suite après dès que les deux petites filles aient recompter une seconde fois jusqu'à trois (03), dès lors, elles arrêtent leur jeu , comptent toutes ensemble jusqu'à 10 pour en dire que c'est un réel désastre.

103)

Waḥed, tnin

Keltum ani

Ḥegges meggez

Ququ εecra

Contexte

Des petites fillettes se promènent dans la forêt, près d'elles tombent des pommes de pain, qu'elles prennent pour s'muser en les jetant en l'air, et en même elle chante cette comptine, elles y jouent tel un jongleur, qui lançant un après autre, tente des les maintenir haut dans le ciel le plus longtemps possible, car une fois la pomme de pin à terre, l'une des fillettes cède sa place à une autre.

104)

Caεlalu caεlalu

Tiṭ n yizem s amalu

Tecceεceε, temeεmeε

Ad yečč tiṭ n bururu!

Contexte

Au moment où un adulte joue avec un enfant, il commence à pincer et attirer ces mains en haut, tout en lui chantant cette comptine juste pour lui mettre de l'ambiance.

105)

Zdi lqed-im a Xuxa
Ma teyliḍ d lfedduxa

Contexte

Deux jeunes filles s'accrochent leurs mains, et la troisième se met assise là-dessus, ensuite elles commencent à chanter cette comptine.

106)

Tamacint n lweḥda
Tetteddu weḥda weḥda
Imuger-itt-id uyerda
Yenna-yas: Rwaḥ yer da!

Contexte

Dans une cour chantaient, sautillaient, s'amusaient des enfants, certains parmi eux, des fillettes, forment une longue queue zigzagant tout le long de cet espace, la traversant pleinement en formant un train multicolore arborant ses limites, elles tiennent une posture face contre dos. Posant leurs petites mains sur le dos de leurs amies, elles avancent lentement affichant un sourire qui traduit l'état d'enchantement qu'engendre en elles la joie et la gaieté qu'elles trouvaient en partageant ces moments de jeu, et qu'elles ne manquaient d'exprimer en chantant.

107)

Ččina d lmandari

Kul ssbeḥ yer lamari

Iwakken ad d-nawi imensi

Variante

Ččina, w lmandarin

Kul ssbeḥ yer lamari

Iwacu lamari ?

Ad d-nawi iṣurdiyem

Iwacu isurdiyem ?

Ad nebnu lbaṭima

Iwacu lbaṭima?

I dderya n Ccuhada

Contexte

C'est un jeu qui concerne juste les filles, elles forement un groupe de trois ou plus, dans le but de mettre de l'abiance entre elles en chantent cette comptine.

108)

Γaren-iyi a čiwčiw

Ad mmezley

Ṭeggren-iyi-d irden

Ad ttwiṭṭfey

Seḥman-iyi-d aman

Ad nečwey

Gren-iyi yer teccuyt

Ard wwey

Gren-iyi ifelfel
 Ad izwiyeḡ
 Gren-iyi lemleḡ
 Ad imliḡey
 Gren-iyi lexlle
 Ad riḡey
 Gren-iyi lebsel
 Ad ibnineḡ
 Kksen-iyi-d ḡer terbuyt
 Ad ismiḡey
 Eddi a tamyart ad tferqeḡ
 Ur zmireḡ, ur zmireḡ!
 Eddi ay amyart ad tferqeḡ
 Ur zmireḡ, ur zmireḡ!
 Eddi a tislit ad tferqeḡ
 Ur ssineḡ, ur ssineḡ!
 Eddi ay acrik ad tferqeḡ
 D taqejjart ara yayey

Contexte

Cette comptine est chantée uniquement par les filles, elles vont s'asoir par terre, et l'une d'entre elle va se déguisé pour une veille et elle commence leur chanté cette comptine et une fois qu'elle a terminé l'autre va prandre sa place, et à tour de role.

109)

Zerbaḡ, ubaḡ ubaḡ
 Ma yebya baba ad yerbeḡ
 Ad iyi-yefk i wexxam (n) Urabaḡ

Γas ad iyi-yekkat s umesleḥ
 Ḥacama d azekka ssbeḥ

Contexte

Les enfants le dénomme en kabyle “isezzi” c’est-à-dire une rondelle, il est joué uniquement par les filles. Elles se tiennent la main entre elles, après elles commencent à tourné comme un cercle, tout en chantent cette comptine, afin de mettre de l’ambiance.

110)

A timqestin
 D acu ik-iwwin a xemsin!?
 D uletma-s i d tamçtuḥt
 Ur tezmir i terbibin
 Terkeb aserdun truḥ
 Sidi Musa s ujellab-is areqman
 Rqu-yas-d kra (n) waman
 Iwakken ad as-d-yefk Rebbi yiwet, yiwet!

Contexte

Ce jeu que l’on nomme « les ciseaux » fait appelle à trois participants, trois filles par exemple, l’une d’elles, plie si fort les doigts de sa main pour obtenir une forme analogue à celle d’une pierre.

Une deuxième, plie tous les doigts de sa main hormis son indexe pour en obtenir une sorte de ciseaux.

Une troisième, tend sa main et forme une feuille.

C’est un jeu, auquel trois mains formant feuille, ciseaux et pierre se confrontent, les ciseaux coupent la feuille, la pierre brise les ciseaux en morceaux pour en avoir cisailé la feuille.

111)

Sun, sun, sun

Ṭam, ṭam,ṭam

Ṭam, ṭam a bu wurḍan

Taxxamt-ik teččur d iżzan

Win yettaḍsan d lḥimar

Win ur nettaḍsa ara d sselṭan

Contexte

Cette comptine est chantée par un groupe d'enfant, filles et garçons, et le bute de ce jeu, c'est que celui qui se met à chanter cette comptine, une fois qu'il a terminé, in ne faut quelqu'un rigole, si non c'est lui qui va être appeler l'âne.

112)

Ququēu!

Timzin i warrac

Tiqcicin ulac

Contexte

Quand les garçons se mettent à jouées entre eux, et au moment où ils entendent leurs parents les appellent pour manger, ils commencent à chanter cette comptine, pour dire qu'il y que eux qui vont se mettent à table mais pas les filles.

113)

Acamar (n) uḥuli

Ssabu (n) bačuni

Contexte

A travers ma petite enquête, cette comptine est chantée juste par les garçons, quand ils voient quelqu'un avec une barbe, commencent à se moquer de lui en courent.

114)

Tehma, tehma

Qiqi (n) Uεumar

Contexte

Cette comptine est chantée par un groupe de garçon, dans le but de taquiné une personne de village qui s'appelle Kiki. Et à chaque fois que ces garçons lui chantent cette comptine, lui il court derrière eux, pour les attraper, c'est ce qui fait de l'ambiance au sein de ce groupe d'enfants.

Les comptines Radiophonique Kabyles

Le contexte

Toutes ces comptines, elles étaient chantées par une chorale enfantine à la radio qui s'appelée à l'époque (Radio ELK) c'est-à-dire « émissions en langue arabe et kabyle », (chaîne deus actuelle) et parmi eux, on trouve Ijdida Tamectuht qui est la plus petite de groupe, elle avait à peine 06ans dans la troupe.

Ces comptines sont composées par LLa yamina, qui a été la pionnière de la chanson Kabyle, et première interprète Radio dans l'unique chaîne « ELAK »...Elle n'était autre que Madame ARAB Farroudja, la Tante de la jeune fille ARAB DJIDDA, qui a pris une pseudonyme Lgida tamectuht, et qui est née en 1947 à IGHIL ALI -.BEJAIA, dont on a parlé.

Et cette chorale, elle a été encadré par Madame Lafarge à la fin des années 50 et le début des années 60 ; d'où elle a occupé un poste dans l'enseignement à Alger.

Mme Lafarge c'est elle la (Créatrice de la chaîne kabyle) ; en compagnie de : Zahia Kherfella, Ourida, Djamila Hacene, Djamila ainsi que les sœurs Nabti, Mustapha Toumi, Halit, Madjid, Nait Said Etc.

Et la particularité de ce genre de ces chansonnettes c'est que, leur canal de transmission c'était le micro ⁽¹⁾, et elles sont semi-directes, car elles étaient enregistrées avant qu'elles soient diffusées, et que leurs textes ont été composés par les poètes.

⁽¹⁾ Voir les photos jointes sur la chorale enfantine dirigée par Madame Lafarge.

1) A Qariqic

A ḥebber ali, aḡebbar ali

A tiṭ n tsekkurt

Iḥeddān sani

Kkes seksu ma yewwa

Ad nefk cwit i wgawa

S warraw-is deg ssebḥa

D tyaziḍt-is tmanya

Qqar qqar a ḥenni

Tibuqalin deg yigenni

Yyamt ad nḥemremt urar

Nefyemt ar berra ad nurar

Paroles & musique ; Ila yamina 57/60. Interprété par Ldjida

Tamecṭuḥt

2) Ass-a d itij

Ass-a d itij ulac lehwa

Yyaw ad nyennit

Ad nefreḥ merra

Ad neiwen afrux

Yellan yef tneqlet

Ittyenni irennu

Icebbeh tamurt

Ass mi tella lehwa

Iħzen s tidet
Ass mi yella yiħij
Yefreħ s tidet

Ad neiwen afrux
Yellan ƣef tzemmut
Yettyenni irennu
Icebbeħ tamurt
Yefreħ mi tella tefsut
U yernu yerwa lqut

I kunwi ay arrac
D acu i tebyam
Lehwa neƣ iħij
D acu i yelhan?
D iħij a yaxir
Tħibbint mkul amkan

03) Aql-ay deg uħriq

Aql-ay deg uħriq ger yijeħħigen
Aħu yettcewwiq
S ssut ħninen
Kcem-d ay arfiq
Ƣer lqefs wessiæn
Udmawen n rrebeħ a yiferruħen
Ass-a aħriq yecbeħ s tmital-nwen
Ma d lqefs qerreħ izad afriwen
A yimezyanen yeħjeb ssut-iw

Afsis rqiḡen i byiy d lqut-iw
Ad dduy yid-wen, uggadey lahl-iw
Waqila ad ruḡey d abrid a lyaci
Di lehna ad ken-ḡḡey a yimedduk-al-iw
Aqli-n ad afḡey s lqed n yifer-iw

04) Ma d aman

Ma d aman deg-sen laman
Leali-ten i kra yellan
Tḡibbiy lḡess-nwen
Mmelt-iyi-d abrid-nwen
Ma d aman ttazzalen
Iselman tturaren
Ma d ifrax Čewčiwen
Deg ttjur ttæccicen .

2) Tableaux des personnes sources

Non	L'âge	Niveau d'instruction	Lieu
M.K	17 ans	Lycienne	Bejaia
R.R	14 ans	collégienne	Timezrit
D.K	5 ans	Prés scolaire	Chemini
L.K	37 ans	sans	Timezrit
F.M	62 ans	sans	Michelli T.O
B.R	38 ans	sans	Ighezer Amokrane
B.K	72 ans	sans	Ighezer Amokrane
A .S	71 ans	Anthropologue	Tizi Ouzou
I.N	28 ans	Etudiant	Timezrit
D.H	13 ans	Elève	Chemini
D.C	43 ans	sans	Chemini
B.X	25 ans	Etudiante	Bejaia
S. ?	25 ans	Etudiante	Bejaia
A.X	25 ans	Etudiante	Bejaia
A.A	36 ans	Universitaire	Barbacha
B.F	63 ans	Enseignante	Bejaia
A.Y	18 ans	Lycienne	Bejaia
D.R	41 ans	sans	Chemini
C.M	32 ans	Etudiant	Chemini
S.K	44 ans	Enseignant	Timezrit
A.K	10 ans	Elève	Bejaia
A.S	14 ans	Elève	B ejaia
T. ?	14 ans	Collégienne	Bejaia
D.N	26 ans	Etudiante	Bejaia
D. ?	?	?	Toudja

M.S	28 ans	Etudiant	Timezrit
A.F	59 ans	sans	Oued Ghir
T.R	46 ans	Enseignant	Timezrit
D.S	7 ans	Elève	Chemini
H.B	6 ans	Elève	Smaoun
N. ?	7 ans	Elève	Timezrit
D.T	9 ans	Elève	Chemini
D .L	12 ans	Collégienne	Chemini
D.K	4 ans	/	Chemini
M. ?	10ans	Elève	Bejaia
C.A	7 ans	Elève	At Djellil
A.A	39 ans	Enseignant	Timezrit
B.W	31 ans	psychologue	Bejaia
A.K	28 ans	Enseignante	Timezrit
K.F	25 ans	Enseignante	Elkseur
A.S	28 ans	Enseignante	Timezrit
OUBLAIDE.N	26 ans	Enseignante	
F.T	24 ans	Enseignante	Timezrit
D.B	13 ans	Collégienne	Timezrit
K.B	12 ans	Collégienne	Timezrit
Internet	/	/	/
Chaine 2	/	/	/
N.M	32 ans	Enseignante	Bouira

3) Iconographie



<http://alger-roi.fr> (B. Venis)
Alger-Revus, automne 1957







Radio ELK : Madame Lafarge et Idjida Tameçtuht (1958)





Summary

The present work entitled conditions of production and transmission rhymes Kabyles, is in the field of oral literature Berber (Kabyle). It purposes to clear all definitions of the word "rhyme" from the work that has been made in this area in other languages, especially French; and the origins of the genre in contribution to that name.

Our concern has been to identify the specific point of view of the transmission and reception rhymes. In addition, our main purpose is summed up in the desire to identify their various contributions to society specifically child society.

Transcribed after Berber collects and relevant and contextualizes selection, we guess is that performance is not just in traditional poetry, on the contrary, it is evidential so in nursery rhymes which is a poetic genre also own the Children's oral literature. By using the theoretical contributions of Paul Zumthor, we succeeded in this work confirm that the concept of performance developed by the linguist himself is also in the field of nursery rhymes, it lies in their production ,their transmissions and their functions.

Keywords: oral, oral literature, field littérature, nursery rhymes, formulates, childish.

المخلص

هذا العمل يحق للشروط الإنتاج ونقل القوافي القبائل، في مجال البربرية الأدب الشفوي (القبائل). يهدف الغرض منه للتخفيف من جميع التعاريف لكلمة "قافية" من العمل الذي تم إنجازه في هذا المجال في لغات أخرى، وخاصة الفرنسية؛ فضلا عن نشأة تناول النوع مع هذا الاسم. وكان لدينا قلق أيضا لتحديد نقطة محددة نظر الإرسال والاستقبال من أغاني الأطفال. بالإضافة إلى ذلك، لخص الغرض الأساسي لدينا ما يصل في الرغبة لتحديد مساهماتها المختلفة في المجتمع على وجه التحديد المجتمع الطفل.

كتب باللغة البربرية بعد جمع وذات الصلة و contextualités التحديدات، ونحن تخمين هو، خمنت أو يفترض أن الأداء لا يكمن فقط في الشعر التقليدي، على العكس من ذلك، فمن الواضح أيضا في أغاني الأطفال التي هي نوع أيضا الشعرية الخاصة للأدب الطفل عن طريق الفم. باستخدام المساهمات النظرية من بول Zumthor ، نجحنا في هذا العمل للتأكد من أن مفهوم الأداء التي وضعتها لغوي نفسه هو أيضا في مجال أغاني الأطفال، وقالت انها تتواجد في إنتاجها، على الإرسال والاستقبال الخاصة بهم.

الكلمات الرئيسية: عن طريق الفم، الأدب الشفوي، الأنواع الأدبية، والقوافي، formulettes، صبيانية.

Résumé

Le présent travail intitulé *les conditions de production et de transmission des comptines Kabyles*, s'inscrit dans le domaine de la littérature orale Berbère (Kabyle). Il se veut pour objectif de dégager toutes les définitions du mot « comptine », à partir des travaux qui ont été réalisés dans ce domaine dans d'autres langues, en particulier en Français ; ainsi que la genèse de ce genre littéraire en apport à cette dénomination. Notre préoccupation a aussi été de déceler les spécificités du point de vue de la transmission et réception des comptines. De surcroît, notre principal dessein se résume en la volonté de répertorier leurs différents apports au sein de la société spécifiquement la société enfantine.

Transcrites en berbère après recueil et sélections pertinentes et contextualités, nous avons subodoré, deviné voire supposé que la performance ne réside pas uniquement dans la poésie traditionnelle, bien au contraire, elle est mise en évidence en outre au niveau des comptines qui sont un genre aussi poétique propre à la littérature orale enfantine. En ayant recours aux apports théoriques de Paul Zumthor, nous sommes parvenus au cours de ce travail à confirmer que la notion de performance développée par ce linguiste lui-même existe aussi dans le domaine des comptines, elle réside au niveau de leur production, de leurs transmissions et de leurs réceptions.

Les mots-clefs : oralité, littérature orale, genres littéraires, comptines, formulettes, enfantines.