

**ESSAI D'ANALYSE SEMIO-PRAGMATIQUE
D'UN FRAGMENT DE PIÈCE THÉÂTRALE
DE M. AIT IGHIL DANS « TAZELMAḌT TEXSER, TAYEF-
FUST UR TERBIḤ ARA » (LA GAUCHE EST EN ÉCHEC, LA
DROITE NE L'EST PAS DAVANTAGE)**

Rachid ADJAOUT

rachid.adjaout@gmail.com

Abderahmane Mira Université de Bejaia (Algérie)

***Abstract:** In this contribution, we will try to address a problem of semio-pragmatic interpretation of Amazigh statements (Kabyle) conveyed by the 4th art: theater. Indeed, the Amazigh theater is a young and fragile theater, despite very laudable initiatives in many respects. Today, one of the politico-ideological means among which the citizen tries to claim a rule of law.*

The theatrical piece, which we could be worth trying to analyse partially here, is written by Moband Ait Ighil. It-s called "Tazelmaḍ texser, tayeffust ur terbiḤ ara" (The left is in check, the right is no more). It fits into the dramatic type. The author attempts to schematize the end of a power that of the Algerian state, whatever its ideological options. By the way, this is a text that revolves around machiavellian methods where the end justifies the means.

During this analysis, it will be a question of grasping through a micro-textual and/or semio-pragmatics approach the signs used to signify. By the way, theatrical studies follow in the wake of specific semiotics. Thus, we question the way in which the author tries to expose through theater the teaching of the machiavellian office in the circumstances of municipal votes in Algeria.

***Keywords:** Theater, plot, spectator, semiology and pragmatics.*

Introduction

Kateb Yacine disait à propos du théâtre Amazigh, rapporté par Colette Godard :

« Notre théâtre est un théâtre de combat; dans la lutte des classes, on ne choisit pas son arme. Le théâtre est la nôtre. Il ne peut pas être discours, nous vivons devant le peuple ce qu'il a vécu, nous brassons mille expériences en une seule, nous poussons plus loin et c'est tout. Nous sommes des apprentis de la vie. » (*Le Monde*, 11 septembre 1975)

Le théâtre Amazigh est un théâtre jeune et fragile et ce malgré des initiatives très louables à bien des égards. Il remonte à la période post-coloniale, malgré que ses racines remonteraient à l'après-guerre où quelques tentatives réalisées ont vu le jour, à travers la radio chaîne II avec Mohamed Hilmi en 1949. Dans cette pièce intitulée *Mezyan*, qui était assez originale, il y avait le cheikh Nouredine, Si Lhocine Ouarab et Mohamed Lamrani.

Ce IV^e art Amazigh à proprement parler, a été inauguré à partir des années soixante avec Kateb Yacine, Mohya, Cheikh Nouredine et les autres. Il se caractérise au départ par son amateurisme, puis avec le temps, des troupes professionnelles commencent à voir le jour. Le Théâtre Amazigh a continué d'évoluer. Même si les problèmes et autres conflits sociaux sont au centre de la vie quotidienne, la manière d'approcher le thème et d'aborder les sujets est différente. Du comique, du tragique, du drame... les genres différents, les formes aussi, mais le spectacle est assuré.

La pièce théâtrale que nous vaudrions d'analyser partiellement ici est écrite par Mohand Ait Ighil. Elle s'intitule *Tazelmaït texser, tayeffust ur terbih ara* (« La gauche est en échec, la droite ne l'est pas davantage »). Elle s'inscrit dans le type dramatique. L'auteur tente de schématiser la fin d'un pouvoir, celui de l'État algérien, quelles que soient ses options idéologiques. Au fait, il s'agit d'un texte qui tourne autour des méthodes machiavéliques où la fin justifie les moyens.

Lors de cette analyse, il sera question de saisir à travers une approche micro-textuelle et/ou sémio-pragmatique des signes employés pour signifier. Au fait, les études théâtrales s'inscrivent dans le sillage de la sémiotique spécifique. Cette dernière, porte sur l'étude des systèmes symboliques d'expression et de communication particuliers. À ce niveau, les systèmes langagiers sont envisagés de manière théorique à partir des points de vue : de la syntaxe (relations formelles des signes entre eux), de la sémantique (relations des signes à la référence) et de la pragmatique (relation des signes aux utilisateurs). C'est dans ce contexte que Klenkenberg avait constaté que, lorsque les signes sont énoncés, ces signes le sont toujours dans des situations particulières. (Klenkenberg, 1996 : 311) Dans cette analyse partielle, nous nous interrogeons sur les capacités de l'auteur à signifier dans un langage non-linguistique pour s'inscrire dans un genre littéraire si singulier, à l'image du texte théâtral.

Pour ce faire, nous avons fait appel dans le cadre de cette analyse à l'approche du dramaturge Français Michel Vinaver. Sa méthode consiste en :

« Une lecture très ralentie de l'œuvre. Lors de cette lecture, on note les procédés littéraires révélateurs de la dynamique théâtrale de l'œuvre. La méthode d'analyse micro-textuelle s'adapte et se personnalise à chaque pièce, se mettant à l'écoute étroite de ses moindres battements de cœur, au détour de chaque réplique... » (Dubé, 2005 : 17)

Le but d'une telle analyse est d'aboutir à l'extraction des éléments cohésifs qui convergeraient vers la constitution logique de l'ensemble du texte. Cette démarche permet non seulement de singulariser la typologie de ce genre de textes, mais aussi de mieux en saisir la portée par rapport à d'autres textes. En outre, dans ce même contexte la théorie des actes du langage élaborée au début du siècle par Austin et Searle est d'un apport considérable quand elle contribue à montrer comment la parole, particulièrement au théâtre, est action (Austin, 1976 : 9). Ainsi dans le même ordre d'idées, Roger Odin (1983, 2011) insiste-t-il non seulement sur le contexte, mais aussi sur l'espace de communication, les mo-

des et l'expérience communicationnelle. D'ailleurs, ces concepts pivots constituent pour cet auteur la pierre angulaire de l'analyse sémio-pragmatique.

Au fait, l'approche de Vinaver procède par prélèvement d'un fragment pour « lecture au ralenti » : environ cinq à dix pour cent du volume de l'œuvre. Le fragment peut aussi bien être le début de la pièce que toute partie de celle-ci paraissant, à première vue, caractéristique de l'ouvrage entier. Puis la division du fragment en quelques segments, pour mieux en permettre la saisie du texte. La « lecture au ralenti » se fait en s'arrêtant à chaque réplique, et commence par la question : quelle est la situation de départ ? Celle-ci étant définie, on relève, au fur et à mesure : a) les événements, b) les informations, c) les thèmes [...], de façon à isoler, dans le texte, ce qui est proprement action.

Partant des découvertes faites au cours de la « lecture au ralenti » du fragment, il reste à prendre une vue d'ensemble du mode de fonctionnement de l'œuvre dans son entier. Pour ce faire, on repère la position du texte analysé sur un certain nombre d'axes dramaturgiques [...]. Il en résulte un profil général de l'œuvre qui non seulement éclaire son mode de fonctionnement singulier, mais encore permet de mesurer ses convergences et ses écarts (sa « position ») par rapport à toute autre œuvre dramatique en particulier, et par rapport à l'univers des œuvres de théâtre.

La première scène de cette pièce tente de décrire par les mots et par le ludique la méthode machiavélique. D'un côté, elle montre les pratiques du pouvoir algérien et la lutte des classes qui gangrènent la société, de l'autre. Cela arrive souvent lors des circonstances de vote au niveau communal. L'un des personnages est nommé Si Lmahdi, dont la profession est vétérinaire. Ce dernier prodigue des conseils à celui qui sera candidat aux élections. Le toubib va conseiller à l'élu l'office du machiavélisme.

La 2^e scène montre des différends qui surgissent entre les parties politiques au moment du tri (la démocratie et la logique ont changé de main !).

Le peuple se révolte est sorti dans la rue ; c'est à ce moment-là que le régime fait appel aux militaires qui investissent les rues pour contenir les manifestations.

À la 3^e scène, nous allons assister aux pratiques policières lors des interrogatoires exécutés sur des manifestants arrêtés.

1-La situation

1-1-Les événements

Dans ce 1^{er} acte, nous avons constaté les événements suivants : Le cas de Eliluc qui s'interroge sur ce qui se passe autour de lui à propos des problèmes que vit l'Algérie, en annonçant d'abord l'événement qui se situe hors de la scène et qui s'établit comme suit : « Taqsiṭ-ayi d aqesser. Wissen teḍra ney a teḍru. » (*Cette affaire est un jeu. Peut-être elle s'est réalisée ou bien elle se réalisera.*), il continue son auto dérision « Kul yiwen akken la ihedder. Gef tmurt tugi a tefru. » (*Chacun comment il l'interprète. A propos du pays qui n'arrive pas à trouver sa stabilité.*). Puis, il enchaîne en disant « Nekni nebya a tt-nzer. Yiwen n wass ahat a tefru. » (*Nous, nous voulons qu'il y'est des solutions. Et peut-être un jour on verra cette solution.*).

Le constat qu'on pourrait établir de cet acte, est que le personnage d'Eliluc est confus, i.e. dans le 1^{er} segment, Eliluc aurait tendance à se demander dans une longue réplique (tirade) si les choses vont finir par rentrer dans l'ordre dans ce pays où tout va de travers. Tout à coup, il se tourne vers ce qui l'attend comme corvée, en regrettant le trop d'inventions d'ustensiles de cuisine (signifiant par-là, la lourde tâche qui l'attend). « ...Amek

akka, armi i d-sbedæen anect-a yiqeccucen n leqdic. Win i d-isebdaæen yeznuzu, nekni nḥessel deg-sen : Tiḍbsiyin, lkisan, ṭisan (tasusmi). » (...*Comment ça se fait, il y a trop d'ustensiles de cuisine. Celui qui les invente les vend, nous, ce que nous avons est la lourde tâche qui nous attend en cuisine : Assiettes, verres, jarres silence.*). « Ula d leṭtab fell-asen ur yettbin ara : Ddem-iten-d, qdec yes-sen, kkes-iten, sired-iten, wenneḡ-iten (a s-yeḡli lkas ad ireḡ !). » (*Même la fatigue ne se ressent pas quand nous les utilisons : Prend-les, utilise-les, enlève-les, lave-les (Tout à coup, un verre lui échappe et se brise !)*). Ceci constitue l'ossature de la 1^{ère} scène monologuée.

L'une des caractéristiques de ce texte dramatique est l'emploi d'abord, du monologue prôné par le personnage de Eliluc qui se plaint du sort que la vie lui a réservé en qualité de serveur (de valet) chez son patron Si Khlil. Ici, la situation de départ est faible. Une personne qui se plaint de son sort et de ce qui se passe dans son entourage immédiat. Soudain, le contexte devient dialogique avec l'arrivée de Si Lmahdi, le vétérinaire. Au début, Eliluc croyait que le toubib était venu pour ausculter la vache de son patron Si Khlil et comme celle-ci est morte, le toubib réoriente sa conversation (Si Khlil).

Le moment de la 2^e scène arrive avec l'entrée du vétérinaire. Eliluc prononce une réplique (l'aparté) à l'insu du toubib et d'une façon ironique apostrophe celui-ci en lui disant l'expression suivante : « yerfa. Je t'emmer... Ah d ṭbib lmal, semḥ-iyi a ṭbib lmal... Læslama-k. » (*Il s'est énervé. Je t'emmer... Ah, c'est le toubib des animaux... Soyez le bienvenu.*). Si Lmahdi, le toubib lui rétorque en lui disant : « Ugadey tenættabed deg uxxam-a. » (*J'ai peur qu'on t'a épuisé dans cette maison.*). Et puis, Eliluc sombre dans le pathétique et lui lance « Acu ara k-iniy a ṭbib lmal, aḥeq Rebbi ar eyiḡ surtout m'ara d-ggten inebgiwen... uh a ṭbib lmal, ttmeslayeḡ yeḡ yinebgiwen nniḍen, wid yettnusen, mačči am keč. Widak, a ṭbib lmal, leqdic fell-asen yettzid : Ruḥ xdem-as-d lqahwa, ruḥ ælleq-as, siwan-is, ælleq-as tacacit-is (tasusmi). Aḥeq Rebbi ar bezzaf; abaltun, akebbud, akilud... » (*Qu'est-ce je vais vous dire oh toubib des animaux, je vous jure que je suis fatigué surtout quand il y'a beaucoup d'invités... Oh toubib des animaux, je parle des autres invités, ceux qui passent la nuit, pas comme vous. Ces invités nécessitent beaucoup de travail : Va lui faire du café, va lui accrocher son parapluie, son bonnet (silence). Je vous jure que c'est trop : Le manteau, la canadiennes, le slip...).* Au fait, Eliluc semble comprendre que la place qu'il occupe chez Si Khlil est dérisoire. Autrement dit, le pathétique le pousse vers l'indifférence de ceux qui rentrent ou sortent même si le vétérinaire est d'un statut autre que le sien, ce qui signifie le ras le bol du valet (serveur).

Dans ce type d'écrit théâtral, les personnages n'ont pas besoin de préciser le sujet et de le développer ; le sujet résiderait plutôt dans la prise de parole et dans le fait lui-même d'émettre des opinions et de les faire valider. Si Lmahdi, le vétérinaire domine le dialogue. C'est lui qui introduit de nouveaux thèmes et guide Eliluc vers ce qu'il vaudrait dire et croire. Eliluc n'émet que des opinions générales, d'ailleurs son statut est de moindre importance devant le toubib et même devant les autres comme l'explique le passage qui suit : « Temmut ? (Morte ?). Ihi dayen. (i yiman-is) M'ur nezri tafunast a nzer amæallem-is. » (*Ah, c'est ainsi, (Tant pis). Si on ne voit pas la vache, on verra son patron.*).

« Mačči fell-as kan i d-usiy, uḥwaḡey amæallem-ik. » (*Ce n'est pas à cause d'elle que je suis venu, j'ai besoin de voir ton patron.*). Ici, il s'agit de préparer un événement qui est celui des élections communales. D'ailleurs, celui-ci est d'une importance capitale pour le toubib et en même temps c'est une occasion d'asseoir ses idées machiavéliques.

1-2- Les informations

Lors de ce 1^{er} acte, les informations sont nombreuses, à savoir : « Taqsit n tmurt, a tefru nex ala. » (*L'affaire du pays, elle se résoudra ou pas.*), « liḥala n Eliluc ar umelem-is » (*l'état du valet Eliluc chez son patron*), « lmut n tfunast » (*la mort de la vache*), « aekki n Eliluc xef tḥib lmal » (*les moqueries de Eliluc vis-à-vis du toubib*), etc. En partant de ces informations qui pourraient éventuellement être découpées en action et réplique par réplique jusqu'à ce que l'analyste du texte théâtral aboutisse aux aspects les plus profonds du texte. Ce recours à une description précise qui se résume en : dynamique et intérêt de la situation, personnages, méprise (le cas de Eliluc par exemple), surprise, rythme, idées, etc. aidera à établir le statut de la pièce. À ce sujet, « la parole y est soit action, soit instrument de l'action, et ce seul fait détermine son classement typologique » (Bubé, 2005 : 18). Finalement, c'est à partir de ces quelques indices d'informations que le texte est rendu cohésif et qui par ricochet plusieurs indices du même genre contribuent à la construction d'un texte cohérent et logique.

1-3- Le thème

Nous avons déjà amorcé cet essai par une citation de Kateb Yacine qui décrivait (qualifiait) le théâtre amazigh de théâtre de combat. Ainsi donc, la thématique abordée dans « TazelmaḌt texser, tayeffust ur terbih ara. » (*La gauche est en échec, la droite ne l'est pas davantage.*) de Mohand Ait Ighil s'inscrit aussi dans le sillage du texte dramatique tentant de pointer du doigt le machiavélisme de l'Etat. L'auteur a voulu faire passer un message à travers une thématique aussi singulière qui décrit les particularités langagières de ce discours théâtral. En effet, l'auteur du texte « TazelmaḌt texser, tayeffust ur terbih ara. » (*La gauche est en échec, la droite ne l'est pas davantage.*) a tissé celui-ci de façon cohérente en tenant compte des aléas du texte dramatique. En analysant un fragment de (5 à 10 à %) de la pièce, nous avons constaté que l'auteur a su maîtriser la cohérence de l'ensemble.

2- Caractère de l'action d'ensemble

2-1-L'espace et le spectateur

D'après le fragment étudié, il est à constater que l'auteur a réussi à rédiger un texte dramatique en tenant compte des paramètres liés à l'espace ainsi qu'au spectateur. C'est dans ce sens qu'Ubersfeld a proposé dans son école du spectateur, d'étudier trois systèmes de signes à partir de ce qu'elle appelle la reconstruction « de la représentation comme un monde possible » par le spectateur en soulignant :

« 1- La notion d'espace non seulement dans ses coordonnées ou dans le lieu qu'il représente, mais dans le monde de relation qu'il suppose entre les protagonistes, et aussi entre la scène et le public ;

2- Les objets, comme référence au monde, mais comme éléments ludiques pour le comédien sont envisagés à la fois dans leur matérialité et dans leur fonction rhétorique ;

3- Le comédien en tant que producteur d'un discours verbal et gestuel, mais aussi dans ses rapports avec ses destinataires, protagonistes et public. »

Pour illustrer ce propos d'Ubersfeld, nous pouvons citer quelques passages relevés du fragment analysé, à l'image « taqsit agi d aqeser, wissen a tefru nex ala. » (*Cette affaire est*

un jeu, je me demande si un jour verra une solution ou pas.), ici, l'imaginaire de Eliluc reflète la catégorie de gens qui vivent presque en marge de la société ou bien dépassés par les événements. Aussi, l'expression « Acu ara k-iniy a ṭbib lmal... » (*Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise, oh toubib des animaux...*), « ...Ah ṭbib lmal, semḥ-iyi a ṭbib lmal... » (*Ah, c'est le toubib des animaux, excusez-moi, toubib des animaux...*), une sorte d'ironie qui soit adaptée par négligence au statut d'un intellect comme le vétérinaire. Ainsi que la figure rhétorique de Si Lmahdi « awer tefey tazmert axxam-iw » (*je ne souhaite pas que le pouvoir change de main*). Celle-ci est un souhait du toubib que le pouvoir soit toujours entre les mains des mêmes gens, avec les mêmes pratiques machiavéliques, etc. Toutes ces caractéristiques énoncées dans le monologue ou le dialogue sont de nature à marquer l'imaginaire du spectateur.

2-2-2- L'axe dramaturgique

D'après le fragment soumis à l'analyse, l'axe dramaturgique paradigmatique pourrait avoir une représentation selon les acteurs et l'axe dramaturgique syntagmatique selon leur propos. Ces axes se résumeront ainsi :

- L'axe dramaturgique syntagmatique tourne autour des propos des uns et des autres dans ce premier fragment ;
- L'axe dramaturgique paradigmatique se focalise sur les personnages en fonction de leur statut dans la pièce.

Quant aux différentes connexions qui pourraient se dégager du texte analysé au plan sémio-pragmatique, nous constatons que le recours à la sémiotique qu'il aborde en tant qu'activité spectaculaire construite à partir des systèmes de signes organisés d'une certaine manière. Car l'une des tâches primordiales à laquelle s'attache la sémiologie est de proposer pour le texte dramatique une typologie des didascalies.

Il est à rappeler que pour attirer davantage l'intention du spectateur, l'auteur par-sème son texte d'un humour fondé sur quelques formules de jeux de mots afin de rendre plus efficace son message sur l'état des lieux au plan politico-idéologique.

L'axe dramaturgique présenté par l'auteur dans ce premier fragment de la pièce se schématise comme suit :

<i>Axe dramaturgique Syntagmatique/ Paradigmatique</i>	<i>Contenu et propos des acteurs</i>	<i>Fonction</i>	<i>Statut</i>
<i>Eliluc</i>	Taqsiṭ-ayi d aqesser. Wissen teḍra ney a teḍru Kul yiwen akken la ihedder Γef tmurt tugi a tefru Nekni nebya a tt-nzer Yiwen n wass ahāt a tefru. (<i>Cette affaire est un jeu. Peut-être elle s'est réalisée ou bien elle se réalisera, de toute façon les dires ne manquent pas à propos de ce qui se passe dans le pays.</i>)	Valet	Au bas de l'échelle sociale
<i>Diverses actions (sortie/entrée sur scène)</i>	ad d-yekcem... Eliluc ! (<i>Soudain, Eliluc entra !</i>)	Actions de mise en scène	Neutre

<i>Le public</i>	<i>Imfereḡ</i> (Le spectateur)	Juge / Arbitre	Réquisitoire
<i>Si Imehdi</i>	isakked iceqfan-nni n djaj ʔef tyeryert. Acu terziḍ akka ? (Il a regardé les débris de verres tombés par terre, il se demandait ce qui a été cassé ?)	Le Machiavélisme	Vétérinaire

Conclusion

Pour conclure, il est à noter que cette modeste étude ne prêtant pas à l'exhaustivité, i.e. elle constitue juste une mince tentative d'analyse d'un des fragments de la pièce théâtrale « Tazelmaḍt texser, tayeffust ur terbih ara. » (*La gauche est en échec, la droite ne l'est pas davantage.*), élaborée par Mohand Ait Ighil. Toutefois, d'après ce qui a été étudié, l'auteur montre une démarche plus au moins efficace dans l'écrit théâtral. En effet, l'auteur a su déjouer les pièges de l'écriture théâtrale en étant très minutieux dans le respect des règles intrinsèques de ce 4^e art.

Le texte se caractérise par la cohérence et par le respect de l'intrigue. L'auteur a tenté aussi d'être clairvoyant en tenant compte du spectacle et du spectateur même s'il ne dispose pas d'un apport qui aurait éventuellement aidé à mieux fructifier ses idées dans ce 4^e art.

En ce qui concerne le propre de l'analyse, le texte rédigé dans la langue kabyle dispose d'un potentiel assez adéquat dans l'exposition des faits. L'auteur a usé des figures sémiotiques tout en ayant recours aux aléas de la pragmatique. Cette dernière, tente d'étudier les relations des signes avec leurs utilisateurs. Effectivement, c'est dans le 4^e art que l'activité sémiotique est plus significative, surtout, quand l'auteur nous introduit d'abord dans son texte à travers un monologue, puis il nous fait pénétrer dans le dialogisme, ce qui constitue une démarche très sensée dans la représentation des faits pragmatiques par la signifiante des signes.

Quant à la suite de l'analyse du fragment en question, l'auteur a tenté, à travers son texte, de jouer entre l'axe dramaturgique syntagmatique et l'axe dramaturgique paradigmatique. Dans le premier, il met en avance les personnages en fonction de leur statut social et dans le second, les propos de chacun des acteurs. Enfin, la rédaction du texte a tenu aussi sa promesse vis-à-vis du public, en ayant en ligne de mire le recours à des figures poétiques rendant ainsi son texte plus fluide et simplifié.

BIBLIOGRAPHIE

- AUSTIN, J.L., (1976), *How to do things with words*, edited by J. O. Urmson and M. Sbisà, Oxford University Press, 2nd edition; trad. Fr. de G. Lane, *Quand dire c'est faire*, Paris : Editions du Seuil, 1970 ; réédité avec une postface de F. Récanati dans la coll. « points-essais », 1991.
- BUBÉ, V., (2005), *Analyses micro-textuelles de trois pièces d'Eugène Ionesco*, Mémoire présenté à l'Université du Québec à Chicoutimi.
- GODARD, C., (1975), «Le théâtre algérien de Kateb Yacine», dans «Le Monde», du 11 Septembre.
- KLENKENBERG, J.M., (1996), *Precis de sémiotique générale*, De Boeck et Larcier S.A.
- ODIN, R., (1983), «Pour une sémio-pragmatique du cinéma», dans «Iris», 1, pp. 63 – 83.
- ODIN, R., (2011), *Les espaces de communication : Introduction à la sémio-pragmatique*, Presses universitaires Grenoble.

SEARLE, J.R., (1972), *Les actes de langage, Essai de philosophie linguistique (savoir)*, Paris, Hermann.
UBERSFELD, A., (1996), *Lire le théâtre III, le dialogue de théâtre*, Paris, Berlin.
VINAVER, M., (1993), *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris, Actes Sud.

ANEXE

Agzul n tceqquft (Résumé de la pièce dans la langue Kabyle)

Asentel n tceqquft « TazelmaḌt texser, tayeffust ur terbiḤ ara », itezzi yef taggara yettraḡun adabu, ama itekka yer tyeffust ney yer tzelmaḌ, m'ara isexdem deg leḥkem-ines uktu i d-yebna Machiavel.

Tafelwit tamezwarut, tsefti-d turart d wawal yef uktu amakyavel. Temmal-d acu-t ubrid i d-yewzen unagraw-a. Fer ufran yef tyiwanin, yiwen ṭbib, ad yenhu win ara d-yesbedden iman-is yer ufran. Ṭbib lmal, ad yeswilleh ufrin ad iseqdec tamakyavellit.

Tafelwit tis-snat, a terwi gar yikabaren mi walan, yer ufraz, tugdut d tilawt beddlent afus. Ayref ad yeffey yer ubrid, dya adabu ad isendeh leesker mgal imenkaren.

Tafelwit tis-kraḍ, ad nwali iqeddacen sexdamen imesteqsiyen mi ara d-awḍen inehbas gar yifassen-nen.

Deg usayes wis-sin n tfeiwit taneggarut, taceqquft « TazelmaḌt texser, tayeffust ur terbiḤ ara », tekfa s wawal anda i d-yemtuttel kra deg umezruy n tmurt-nney.

Résumé de la pièce dans la langue Française

Le titre de cette pièce est « La gauche est en échec, la droite ne l'est pas davantage », elle tourne autour de la fin d'un système Machiavélique.

La 1^{ère} scène tente de décrire le jeu et les paroles sur l'imaginaire du machiavélisme. Elle montre la voie empruntée par le système en place lors des élections municipales en Algérie. Le vétérinaire use de la méthode machiavélique dans le choix du futur élu, le Maire.

Dans la 2^e scène, des problèmes surgissent entre les partis politiques ayant participé à cette élection au moment du dépouillement des urnes en constatant que la démocratie et la logique ont changé de camp. I.e. Encore une fois le système a brillé par sa triche et par sa maîtrise de l'art de la manipulation. Suite à ces manœuvres, le peuple sort dans les rues pour manifester et le système déploie les militaires pour le contenir.

Lors de la 3^e scène, nous assistons aux pratiques exercées par les policiers pendant les interrogatoires des citoyens qui ont été arrêtés.

Quant à la dernière scène de la pièce, celle-ci relate comment a été tissée l'histoire de l'Algérie au fil des siècles qui a vu se succéder sur elles de multiples envahisseurs et enfin de compte quand son peuple allait croire à la démocratie, celle-ci s'est envolée sous une prise du pouvoir Machiavélique.

Les personnages de la pièce

SI XLIL: Amealem (le patron)

SI LMEHDI: Ṭbib lmal (le vétérinaire)

ELILUC: Aqeddac umealem (le valet)

SI LUSIF: Amealem n sandika (responsable de la section syndicale)

NANU d EIMAD: Tarwa n Si Xlil (les enfants du patron)

UḤRIC d UZLIG: Isekrane (les évrongnes).