

Théâtre kabyle : identité et imaginaire

Ghania MOUZARINE ⁽¹⁾

Introduction

Le théâtre comme tous les autres arts est considéré comme miroir de la société. Il fournit les moyens qui permettent au dramaturge d'exprimer son accord ou son désaccord avec la société, c'est un moyen d'extériorisation des sentiments refoulés. Il est avant tout divertissement collectif ou un peuple se donne le spectacle de ses croyances, traditions et mythes.

En tant que forme littéraire, il sert aussi à la conservation et la transmission de l'imaginaire collectif et culturel (pensées, rites, traditions...). Il est également témoin des évolutions et/ou des changements qu'a vécus la société à travers l'histoire.

Le théâtre kabyle est apparu tardivement ces dernières années (le théâtre radiophonique, ensuite, le théâtre écrit à partir des années 70). Il s'est intéressé à différents sujets liés à la vie en société, à la culture berbère et à toute autre préoccupation spirituelle de l'individu. Le théâtre kabyle a connu une étape florissante de création. Des auteurs ont innové et leurs créations se sont illustrées positivement via l'adaptation de textes d'auteurs illustres à l'échelle universelle. Mohia¹ est le traducteur le plus prolifique (Chemakh, 15 et 16 Novembre 2005) (plus d'une centaine de

⁽¹⁾ Université Mouloud Mammeri, 15 000, Tizi-Ouzou, Algérie.

¹ Mohia est écrivain, poète et traducteur de langue kabyle. Mohia Abdellah (ou *Muhyia*, *Muħend U Yehya*) est né le 1^{er} novembre 1950 à Azazga. Sa famille est originaire d'At-Rbah (commune d'Ibudraren) dans la tribu des At-Wasif. Son père, tailleur de profession, s'installe à Azazga. Mohia passe une partie de son enfance dans cette région avant que sa famille ne déménage à Tizi-Ouzou. Interne au Lycée Amirouche à Tizi-Ouzou, il décroche son bac en 1968. Il rejoint l'Université d'Alger où il poursuit des études supérieures en mathématiques et obtient sa licence en 1972.

En 1973, il part en France (Strasbourg), mais au cours de la même année il rejoint Paris. Il intègre le Groupe d'Etudes Berbères créé à l'Université Paris VII (Vincennes), il y sera un des animateurs des revues publiées par ce groupe : Bulletin d'Etudes Berbères (BEB) puis *Tisuraf*. A partir de 1983, il anime une troupe de théâtre, *Asalu*. C'est autour de cette dernière qu'un atelier de traduction-adaptation s'est constitué. Il a par ailleurs enseigné le berbère à l'ACB pendant plusieurs années. Il a publié des poèmes, des nouvelles ainsi que de nombreuses traductions en Kabyle de pièces de théâtres.

textes traduits/adaptés dont une vingtaine de pièces de théâtres)², il est le pionnier dans la traduction du théâtre kabyle. Il a contribué au renouvellement des genres et des thèmes en littérature berbère, il occupe une place prépondérante dans l'espace littéraire kabyle en particulier. Dans son étude sur la néo-littérature berbère Salem Chaker a dit : « Dans cette dynamique de traduction littéraire, Muḥend U Yeḥya occupe une place à part : par son ampleur, sa diversité et sa qualité, sa durée aussi, son œuvre peut être considérée comme une des grandes références fondatrices de la nouvelle littérature kabyle ».

Concernant la littérature berbère contemporaine et particulièrement du théâtre, Paulette Galand-Pernet a écrit : « La tradition de fonction éducative subsiste dans la littérature contemporaine. En véhiculant d'autres thèmes, elle peut susciter un "éveil critique". Ainsi le théâtre moderne de Muḥend U Yeḥya, puis les romans ou chansons contemporaines cherchent-ils à faire prendre à leur public des réalités sociales et politiques dans un monde entraîné par une évolution conflictuelle. (...) » (Galand-Pernet, 1998, p. 173)

Lorsqu'on lit le texte « *Muḥend U Caeban* »³, on ne pense guère que son origine est étrangère. Pourtant, à la source, il s'agit bien de la nouvelle « Le ressuscité »⁴, écrite par l'auteur chinois Lou Sin⁵. Sachons que les deux auteurs appartiennent à deux sociétés différentes, et deux cultures différentes. Ça veut dire que Mohia a très bien réussi son adaptation en kabyle. Qu'a-t-il fait pour réussir cette adaptation ? Dans les pages qui vont suivre, nous nous intéressons à l'exploitation de l'imaginaire et la mémoire collective afin d'éveiller les consciences sur la question identitaire berbère.

L'adaptation selon Mohia

L'adaptation est une technique de traduction, elle peut être qualifiée de cibliste. A propos de cette dernière, S. Chemakh (2005) dans l'article : « La traduction vers le berbère de Kabylie : Etat des lieux et critiques », a affirmé : le traducteur cibliste, se soucie de faire passer le message quitte à échanger les éléments culturels contenus dans le texte de départ, par d'autres plus équivalents que le lecteur du texte d'arrivée est à même de saisir. Tout en demeurant fidèle au texte de départ, le traducteur cibliste veut rendre le

² Pour plus d'informations sur l'œuvre traduite de Mohia, voir, Chemakh, S. L'œuvre de Mohia. De la traduction à l'adaptation, dans *Tifin* notre découverte Mohia Esquisse d'un portrait, Revue Des Littératures Berbères, numéro 2, Ibis Press, Paris, 2006. P.P 50-61.

³ Cette pièce théâtrale a connu un grand succès, depuis 1980, au point que les Editions berbères, alors dirigées par Moustapha Aouchiche, financent son tournage comme film et le produisent en 1992.

⁴ C'est une nouvelle de Lou Sin, écrite en Décembre 1935, paru dans son troisième recueil, Conte anciens sur un Mode nouveau, Editions en langues étrangères, Pekin, 1^{ère} édition, 1978, pp. 151-167.

⁵ Lou Sin (Lu Xun) : écrivain chinois, penseur et révolutionnaire, qui fut en son temps le commandant en chef de la révolution culturelle chinoise moderne (1881/1936).

sens du texte d'arrivée naturel et aisément compréhensible en langue cible. Certaines critiques qualifient les œuvres traduites de cette manière de créations.

Cette tendance privilégier le texte cible au détriment du texte source aboutit dans les cas extrêmes à l'adaptation, qui est une forme d'interprétation du textes source. Cette tendance de traduction est très fréquente dans l'œuvre de Mohia, il l'explique ainsi : «...Car l'adaptateur est celui qui s'intéresse en premier lieu au canevas sur lequel est construite une œuvre, aux procédés d'élaboration, aux mots-clés et à la structure de celle-ci. Ceci, lorsque l'œuvre en question semble faire écho à ses préoccupations, bien entendu... Ce n'est donc qu'après avoir disséqué une œuvre, afin d'en percer les secrets, que l'adaptateur procède au travail d'adaptation proprement dit, c'est-à-dire à la reconstruction de celle-ci au moyen de matériaux qu'il puise dans son environnement culturel »⁶.

Les raisons qui l'on poussé à traduire des textes d'auteurs étrangers

Mohia a choisi de traduire et/ou d'adapter des textes d'auteurs étrangers au lieu d'écrire ses propres créations, pour des raisons multiples (thèmes, temps, moyens...) qu'il explique dans l'entretien qu'il a accordé à la revue *Tafsut*⁷ il a dit : «... Ceci lorsque, naturellement, je trouve chez ces auteurs des préoccupations parallèles aux miennes »⁸. Il ajoute : « ...L'adaptation d'auteurs étrangers nous donne le moyen concret de renouveler notre production, de la revivifier »⁹.

En plus de ces raisons, Mohia, a adapté des auteurs contemporains, appartenant à des civilisations différentes de la nôtre, dans le but de situer notre expérience vécue par rapport à celle vécue par d'autres hommes sous d'autres cieux, et, d'éviter certaines erreurs, s'il se trouve que celle-ci ont été déjà commises par les autres ; il dit : « ... Cela revient assurément aussi, oui, à compléter, sinon à remplacer, nos vieilles références culturelles par d'autres références moins désuètes »¹⁰.

D'autres raisons des traductions de Mohia, se résument en l'expérimentation des capacités de la langue kabyle à exprimer des idées modernes, il dit : « ... Il s'agissait pour moi devoir concrètement jusqu'au nous pouvions aller avec notre langue vernaculaire... Mesurer les potentialités de notre langue vernaculaire à l'une des auteurs que j'adaptais¹¹. Ajoutant à cela, Mohia voulait gagner du temps, il s'explique en disant : « ... Ce serait

⁶ Entretien avec Mohya dans *Tafsut* N°5 en avril 1985, réédité dans *Timmuzya*, (10), HCA, Octobre 2004, p. 06.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.* p. 05.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 06

¹¹ *Ibid.*, p. 07.

véritablement le raccourci qui nous permettrait de rattraper des siècles de retard en quelques années »¹².

Identité et imaginaire dans le texte de Mohia

L'identité

A partir du printemps berbère (Avril 1980), Mohia a travaillé d'arrache-pied pour adapter le maximum de pièces en Kabyle. Le public n'en finit pas d'en demander. L'identité et la culture berbère (confrontation avec le régime en place) et la détérioration de l'histoire de l'Algérie est la thématique du texte « Muḥend U Caëban »¹³. Il s'agit de la récupération et de l'appropriation du passé et des espaces identitaires confisqués par les discours idéologiques ayant dominé les instances du pouvoir à travers le temps et les conjonctures historiques. Pour illustrer cette thématique, Mohia a utilisé des symboles, des références historiques, des personnalités, des images, ainsi que l'imaginaire collectif (la culture, pensées, rites, traditions...).

Imaginaire

Avant d'entamer cette partie de notre analyse, nous avons besoin de donner quelques définitions (J.-J Wunenburger, G. Durand & G. Bachelard) de ces deux concepts qui sont en corrélation à savoir : l'imaginaire et l'image littéraire.

L'imaginaire

« Dans les usages courants du vocabulaire des lettres et sciences humaines, le terme d'imaginaire, en tant que substantif, renvoie à un ensemble assez hétéroclite de composantes. Fantasma, souvenir, rêverie, rêve, croyance invérifiable, mythe, roman, fictions ont autant d'expressions, mentales et parfois extériorisées dans des œuvres, de l'imaginaire d'un homme ou d'une culture. On peut parler de l'imaginaire d'un individu mais aussi d'un peuple, à travers l'ensemble des œuvres et croyances. Font partie de l'imaginaire les conceptions préscientifiques, les croyances religieuses, les mythologies politiques, les stéréotypes et préjugés sociaux, les productions artistiques, la science-fiction, qui inventent d'autres images de la réalité. » (Wunenburger 2003, p. 05).

¹² *Ibidem*.

¹³ Voir le texte kabyle dans son intégralité dans : Amezgun n Muḥend U Yeḥya : Tira d tulmisiin n settatmezgunin (le théâtre de Muḥend U Yeḥya : transcription et caractéristiques de six pièces), mémoire de licence, fait par, Akli Tinhinan, Ḥuwali Karima, Muzarin Ḥanya, sous la direction de, Ṣalḥi Muḥend Akli, université de Tizi-Ouzou (DLCA), 2006/2007.

Il a ajouté « Ensemble de productions mentales au matérialisées dans des œuvres à base d'images visuelles (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, récit, symbole) formant des ensembles cohérents et dynamique qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de sens propres et figurés qui modifient ou enrichissent le réel perçu au conçu. » (Wunenberger, 2003, p. 10).

D'après Gilbert Durant, « l'imaginaire n'est pas une discipline, il se motive dans l'au-delà, dans la réalité du mundus imaginabilis qui est épiphanie d'un mystère, fait voir l'invisible à travers les signifiants, les paraboles, les mythes et les poèmes... » (Bordas, 2002, pp. 300-301).

Mais selon Bachelard « L'imaginaire est la synthèse sensible de ces images, à la fois capacité et représentation des phénomènes d'identification en termes d'altérité ou d'identité. En deçà de la composition formelle des œuvres et par un repérage d'images diverses, à la limite du conscient et de l'inconscient, en une articulation avec l'héritage culturel » (Bordas, 2002, p. 300).

L'image

« Pour mériter le titre d'une image littéraire, il faut un mérite d'originalité. Une image littéraire, c'est un sens à l'état naissant ; le mot-le vieux mot-vient y recevoir une signification nouvelle. Mais cela ne suffit pas encore : l'image littéraire doit s'enrichir d'un onirisme nouveau. Signifier autre chose et faire rêver autrement, telle est la double fonction de l'image littéraire » (Lavaud, 1999, p. 182)... « L'image littéraire ne vient pas habiller une image nue, ne vient pas donner la parole à une image muette. L'imagination, en nous, parle, nos rêves parlent, nos pensées parlent. Toute activité humaine désire parlé. Quand cette parole prend conscience de soi, alors l'activité humaine désire écrire, c'est-à-dire agencer les rêves et les pensées. L'imagination s'enchant de l'image littéraire (Lavaud, 1999, p. 182). En utilisant l'imaginaire/imagination individuelle, Mohia, a créé ce texte « Muhend U Caëban », où il introduit de nouvelles images, de pensées, en puisant et invoquant l'imaginaire et la mémoire collective (leur donner un nouveau souffle, les revaloriser), et en introduisant des lexèmes très significatifs, qui portent un nouveau message et/ou une nouvelle lecture, qui peut même être une critique de société. Les exemples ci-dessous, montrent bien cela.

Le crâne

Le crâne du ressuscité (*iyes-nni*), signifie la partie de l'homme qui enregistre tous, ses souvenirs, ses rêves... C'est la mémoire. L'utilisation de ce mot par l'auteur, n'est pas une manière de ressusciter et de restaurer l'histoire falsifiée de l'Algérie. Est-ce que, ce n'est pas un souhait de ressusciter les morts pour nous raconter, témoigner sur ce qui s'est passé vraiment (la vraie histoire) ? C'est la réalité de langue et de la culture berbère en Algérie ; les kabyles ont très suscité leur langue et culture, malgré les obstacles du pouvoir, qui essaye à chaque fois de casser la volonté des militants berbères qui luttent pour faire sortir leur culture et identité de l'obscurité.

Image des croyances

Sidi Eebdelqader Ğilali et *Wedris*, sont deux saints très populaires en Kabylie, les kabyles font le pèlerinage dans ces endroits, ils les invoquent afin que leurs souhaits soient réalisés ; parce que dans leurs pensées et croyances, ces saints ont de la puissance qui leur permet de réaliser des miracles. A notre avis, l'auteur a utilisé ces deux noms, pour critiquer la société, se moquer de la naïveté des kabyles ; de leurs dire, c'est le moment de faire rupture avec ces pensées dépassées par le temps, de passer aux choses sérieuses, c'est le temps de la science et de la technologie, il faut suivre l'évolution du monde. C'est une manière de corriger les croyances.

L'image de la déculturation du peuple

Dans le passage : « *argaz-nnid-yuḡalen ɣer ddunit, yufa-diman-isɛeryan* »¹⁴, c'est une image qui reflète la réalité du peuple algérien en général et kabyle (berbère) en particulier. Parce que le pouvoir en place, a essayé par tous les moyens d'effacer cette culture et la langue berbère, de le priver de sa vraie identité, en supprimant l'histoire des berbères des manuels scolaires, en interdisant la langue kabyle dans les lieux publics, en renforçant l'arabisation...

L'image de la mémoire collective

Il y a évocation du passé qui fait place à la mémoire collective dans les passages : « *Iḥqa tesmektiḍ-iy-d... Winna yesseryen taddart, aḥeddad nl qalus...* »¹⁵. C'est une histoire très ancienne, d'un village de kabylie, « Akalous » là, l'auteur interpelle la mémoire collective et individuelle d'un fait historique contre l'oubli. Cette histoire fait partie du patrimoine immatériel de la société.

¹⁴ « L'homme ressuscité qui s'est trouvé tout nu ».

¹⁵ « En fait, rappelle moi celui qui a mit le feu au village, le forgeront d'Akalous ».

L'image des valeurs sociale

L'honneur « nnif », est l'une des valeurs et des normes de la société kabyle, qu'il ne faut pas transgresser. Il est abordé dans le texte où il cite l'histoire de Aheddad n Lqalus « Le forgeron d'akalous ». Dans le passage «... *Nnan-ak d tameṭṭut-is neywissen amek akenni, waqila d tameṭṭu-is i as-kksen..., yefka-asen times, terya akkt addart, yessenger-ittakk.... Ur leeben ara medden s tigad-agi* »¹⁶

Évocation de l'histoire

Le passage « *aqql-ik di mwa dabrill diznafṣu kaṭarba* », c'est-à-dire le mois d'avril 1980, évoque une date historique qui symbolise la revendication identitaire en Kabylie. C'est l'histoire du combat et du soulèvement de jeunes militants kabyles, qui ont contesté l'interdiction d'une conférence de l'écrivain Mouloud Mammeri sur son œuvre : « Poèmes kabyles anciens ». Le pouvoir en place a utilisé toutes les formes de répression (violence, prison...).

L'évocation de cette date, est une manière de lutter contre l'oubli, de rendre hommage aux militants.

Redondance sémantique par emprunt

Mohia a utilisé des mots (des emprunts) qui signifient la même chose, tels que : « *adiyi-d-teḥkudyefzik-nni, yeflistwar, amekkyellezik-nni, yeftjaddit, yeflizurijin* »¹⁷. Dans cet extrait, le personnage, *Muḥend U Caeban*, demande au ressuscité de lui raconter ce qu'il savait sur l'histoire, les origines. C'est une manière de dire qu'en Algérie l'histoire est falsifiée par le pouvoir. L'auteur souhaite qu'un jour la vraie histoire de l'identité de ce pays soit réappropriée. C'est une manière d'interpeler le lecteur à fouiller dans la mémoire et l'imaginaire collectif.

Conclusion

En guise de conclusion, nous pouvons dire que Mohia, avait un projet d'écriture, celui de traduire ou d'adapter le maximum de textes d'auteurs étrangers, en langue vernaculaire (le kabyle), dans un but de promouvoir cette langue, avec tout ce qu'elle véhicule de traditions, de littérature orale, de croyances... En adaptant ces auteurs étrangers, Mohia a instauré une tradition littéraire moderne et diversifier, il a fait sortir le champ (la production) littéraire des thèmes et des genres traditionnels. A l'heure actuelle, beaucoup d'écrivains s'inspirent des travaux et de l'expérience de ce premier qui est devenu une référence, et un modèle à suivre.

¹⁶ « D'après les rumeurs, il a mit le feu au village à cause de sa femme qui a été enlevée de force, on ne joue pas avec l'honneur ».

¹⁷ « Raconte-moi d'autre fois, sur l'histoire, sur l'origine des aïeux ».

Mohia, a utilisé le théâtre comme support, pour exprimer et extérioriser les préoccupations et les soucis de sa génération qui sont en premier lieu : la lutte et la revendication de l'identité berbère, qui est toujours en confrontation avec le pouvoir en place ; en s'appuyant sur l'imaginaire et la mémoire collective comme moyen contre l'oubli, afin de transmettre cette identité, la préserver de la disparition qui est le souhait du pouvoir.

Bibliographie

Ahnouch, F. (2016). *Littérature francophone du Maghreb Imaginaire et représentations socioculturelles*. Algérie : l'Harmattan.

Akli, T., Hwuali, K., Muzarin, V. (2006/2007). *Amezgun n Muhend U Yehya : Tira d tulmisiin n settan tmezgunin*, sImendadn : Şalhi Muhend Akli, (DLCA). Tizi Wezzu.

Ameziane, A.(2006). La néo-littérature kabyle et ses rapports à la littérature traditionnelle. Dans *Etudes Littéraires Africaines*. Karthala.

Baumgardt, U. (2014). *Représentation de l'altérité dans la littérature orale africaine*. Paris : Karthala.

Benaïssa, H. (2001). *Tradition et identité*. Alger : éd. El Maarifa.

Bordas, E. (2002). Imaginaire et imagination. Dans *Dictionnaire du littéraire*, France : PUF, Quadrigé.

Burgos, J. (1982). *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris : Seuil.

Chemakh, S. La traduction vers le berbère de Kabylie : Etat des lieux et critiques, *La traduction vers l'amazighe : Théorie et pratique* ; [Actes du Colloque International organisé par l'institut Royal de la Culture Amazighe à l'école Supérieure Roi Fahd de Traduction], Tanger, les 15 et 16 Novembre 2005, p. 37.

Galand-Pernet, P. (1998). *Littérature berbère des voix et des lettres*. Paris : PUF.

Giust-Desprairies, F. (2003). *L'imaginaire collectif*. France : éd Erès,

Lavaud, L. (1999). *L'image*. Paris : Flammarion.

Legros, P. et al. (2006). *Sociologie de l'imaginaire*. Paris : Armand Colin.

Lou, S. (1978). *Contes anciens sur un Monde nouveau*. Pékin : Editions en langues étrangères, 1^{ère} édition.

Ubersfeld, A. (1996). *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil.

Wunenburger, J.-J. (2003). *L'imaginaire « Que sais-je ? »*. Paris : PUF.