

Amsizreg : Asemmas n unadi deg tutlayt d yidles n tmaziyt. Bgayet.



Tacarit (volume) 02. Uṭṭun (issue) 01.  
Aseggas (year) 2025.



Yers ass 12/02/2025. Yettwaqbel ass 27/03/2025. Yeffey-d ass 20/04/2025

---

Messouaf, Y. (2025). Le théâtre kabyle : Entre tradition, modernité et enjeux identitaires. *Ussnan*, 02(01), 89-113.

---

## **Le théâtre kabyle : Entre tradition, modernité et enjeux identitaires.**

**Amezugun aqbayli : Gar tansayit, tatrarit d yicqirwen imagiyeen.**

**Youcef MESSOUAF<sup>1</sup>**

*Université de Batna 1, Algérie, youcef.messouaf@univ-batna.dz*

### **Agzul**

Amezugun aqbayli yettuneḥsab d ansay adelsan aqbur, ibeddel talya ilmend n tsutwin akken ad d-yesken ibeddilen inmettiyen d yisertiyeen n tmetti. Amezugun-a yuḥal d tawsit yemden seg seld tamharsa yer da, zik yella s wudem n tfugliwin timensayin. Yetturar tamliit tagejdant deg usiweḍ d uselḥu n tmagit tamaziyt. Imahilen n yimeskaren yecban Muḥya eawnen deg usetrer n tewsit-agi. Acqirew n wassa d asidef n talyiwin timaynut n usenfali war asetwiyi n tikkin-is deg uḥraz n tmagit.

***Awalen-tisura:*** Amezugun aqbayli, tamagit, tansayit, idles amaziyt, tetrer

---

<sup>1</sup> Doctorant et enseignant vacataire à l'université de Batna 1, département de langue et culture amazighes, spécialité : histoire de la société amazighe. Intérêts scientifiques : culture amazighe, anthropologie du monde amazigh, patrimoine, histoire des groupes amazighophones, sociologie, culture générale, changement culturel.



## **Kabyle Theatre: Between Tradition, Modernity, and Identity Issues.**

### **Abstract**

The ancient cultural legacy that underpins Kabyle theatre has been modified over the ages to accommodate social and political shifts. This theatre has been crucial in passing down Amazigh identity since its inception in group rituals and its institutionalisation after colonisation. Famous people like Mohya have contributed to the genre's modernisation while maintaining the Kabyle language and culture. Today, the challenge lies in integrating new forms of stage expression while maintaining its cultural foundation.

**Keywords:** Amazigh culture, identity, modernity, Kabyle theater, tradition

### **Résumé**

Le théâtre kabyle s'inscrit dans une tradition culturelle ancienne, réinterprétée à travers les siècles pour répondre aux mutations sociales et politiques. De ses origines dans les rituels communautaires à son institutionnalisation post-coloniale, ce théâtre a joué un rôle majeur dans la transmission de l'identité amazighe. L'apport de figures emblématiques comme Mohya a permis de moderniser le genre tout en sauvegardant la langue et la culture kabyles. Aujourd'hui, le défi est d'intégrer les nouvelles formes d'expression scénique tout en préservant son ancrage identitaire.

**Mots-clés :** Culture amazighe, identité, modernité, théâtre kabyle, tradition

## **Le théâtre kabyle : Entre tradition, modernité et enjeux identitaires**

Durant la période coloniale, la langue et la culture amazighes ont suscité l'intérêt des chercheurs, qu'ils soient français ou algériens. Dès les premières années de la conquête, des études approfondies ont été menées afin d'explorer cet héritage linguistique et culturel, qui a coexisté avec des langues anciennes telles que le latin, le grec et le punique (Bourdieu, 1958). Plus précisément entre les années 1830-1900, des travaux qui ont été réalisés par des militaires et académiciens français dans le but d'étudier cette société ancienne. Des figures de référence comme Hanoteau, Letourneux, Masqueray, Devaux et Basset ont enrichi ce domaine de recherche sur l'histoire de la culture amazighe en Algérie (Mahe, 2001). À la faculté d'Alger, l'enseignement universitaire a joué un rôle clé dans l'élargissement du champ de recherche sur la langue et la culture amazighes (Roth, 1967, p. 40). D'abord inscrite dans une démarche militaire et ethnographique, cette recherche s'est progressivement étendue à d'autres domaines, dont la chanson, la musique et le théâtre.

Le théâtre amazigh, et plus particulièrement le théâtre d'expression kabyle (dans d'autres groupes amazighophones comme le Rif et Beni Snous, la notion du théâtre est ancienne) (Merolla, 2006), constitue un champ relativement récent pour les berbéri-

sants. En tant que forme d'expression artistique, il reflète les dynamiques socioculturelles d'une époque et d'un territoire donnés. Si l'oralité a longtemps été le mode privilégié de transmission du patrimoine amazigh, l'écriture théâtrale a progressivement permis de structurer une mémoire collective enracinée dans des traditions ancestrales et des croyances populaires. Ainsi, des intellectuels et artistes amazighs ont investi cette nouvelle forme d'expression pour en faire un outil de sauvegarde et de promotion culturelle. Des figures comme Ousalem Lamrani, qui a adapté en kabyle des extraits des « Fourberies de Scapin » de Molière, ou encore Mohammed Hilmi, auteur et interprète d'une pièce radiophonique en kabyle aux côtés de Cheikh Noureddine, témoignent de cette appropriation du théâtre en tant que vecteur identitaire.

Dans un contexte colonial marqué par la marginalisation de l'identité amazighe, le théâtre kabyle s'est imposé comme un espace de résistance et d'affirmation culturelle. Il a ainsi joué un rôle clé dans la préservation et la valorisation de cette identité, offrant un moyen d'expression où se mêlaient engagement militant et affirmation des spécificités culturelles amazighes. Son développement a toutefois été confronté à une double contrainte : d'une part, l'absence de traditions théâtrales écrites en amazigh, qui a conduit les dramaturges kabyles à puiser leur inspiration dans des modèles étrangers tout en les adaptant aux réalités socioculturelles locales,

et d'autre part, un contexte sociopolitique marqué par des politiques culturelles fluctuantes, alternant entre reconnaissance institutionnelle et marginalisation. La politique coloniale française visait à effacer la culture et l'identité du peuple, cherchant à déraciner l'âme algérienne. Cette aliénation identitaire et culturelle s'est traduite par un profond sentiment de perte, de confusion, et parfois même par un rejet total de l'héritage culturel, sous l'effet des pratiques coloniales.

Après l'indépendance, le théâtre d'expression kabyle a continué d'évoluer, porté par un combat toujours renouvelé pour la reconnaissance de la culture amazighe. Toutefois, son développement a été largement influencé par les politiques culturelles de l'État et les luttes identitaires. En privilégiant une langue et une culture uniques, l'État a entravé l'essor de la production culturelle kabyle, reléguée pendant de longues années en marge de la scène officielle. Les dramaturges kabyles ont dû composer avec les contraintes de la censure et les résistances institutionnelles, ce qui a freiné l'essor d'un théâtre pleinement ancré dans l'espace public. Malgré ces obstacles, une dynamique nouvelle s'est progressivement installée, notamment grâce à l'apport des nouvelles générations d'artistes et à l'influence de la diaspora. En quête de renouvellement, le théâtre kabyle contemporain tend à diversifier ses thématiques, en abordant des sujets tels que l'exil, la modernité ou encore la mémoire

collective, tout en explorant de nouveaux modes de production et de diffusion.

Dès lors, une question essentielle se pose : dans quelle mesure le théâtre d'expression kabyle, depuis son émergence en période coloniale jusqu'à son évolution post-indépendance, a-t-il contribué à la préservation et à la valorisation de l'identité et de la culture amazighes ? Quels sont les enjeux et défis liés à son développement dans un contexte marqué par des revendications identitaires et des transformations sociopolitiques ? L'hypothèse centrale que nous formulons est que ce théâtre se serait imposé comme un espace de résistance et d'affirmation culturelle, contribuant ainsi à structurer une identité amazighe souvent marginalisée. Cependant, les conditions de son émergence et de son évolution marquée par l'absence de modèles préexistants et par des contraintes politiques, ont façonné ses formes et ses orientations, le poussant à osciller entre expérimentation et adaptation. Son avenir semble désormais lié à sa capacité à se réinventer face aux nouveaux défis sociopolitiques et culturels qui traversent la société amazighe.

Dans cet article, nous retracerons l'histoire et l'évolution du théâtre kabyle, de la période coloniale à l'après-indépendance, en nous appuyant sur des travaux de spécialistes. Nous nous interrogerons ensuite sur le rôle de ce théâtre en tant qu'espace d'expression et de préservation de la culture et de l'identité amazighes. Enfin,

nous explorerons les moyens à mettre en place pour assurer la pérennité et le dynamisme de la production théâtrale kabyle.

### **1. Les racines du théâtre kabyle : pratiques pré-théâtrales et culture populaire**

La représentation scénique a longtemps servi d'espace privilégié pour refléter la réalité quotidienne des populations kabyles et, plus largement, algériennes. Émanant d'une mémoire collective, ces premières formes théâtrales exprimaient, de manière simple et directe, les difficultés de la vie et les questionnements existentiels auxquels se confrontaient les individus. Lors des festivités populaires, le théâtre oral prenait place grâce à des acteurs kabyles qui se produisaient dans des rôles variés, adaptés aux différentes occasions. Ce travail collectif incarnait les valeurs fondamentales de la société traditionnelle, notamment la solidarité entre les villageois, une caractéristique omniprésente dans le théâtre kabyle de cette époque (Merolla, 1995, p. 10).

La présence d'artistes kabyles prêts à devenir des acteurs constituait en soi un véritable défi social. La société traditionnelle de l'époque rejetait l'émergence de talents artistiques tels que les chanteurs, poètes ou comédiens, les considérant comme des sujets de honte. Malgré ce tabou social et l'opposition générale, certains acteurs ont osé franchir ces barrières et s'engager dans une carrière artistique, contribuant ainsi à enrichir et transmettre le patrimoine culturel kabyle.

Dans la culture populaire, diverses traditions étaient célébrées lors des fêtes agricoles et saisonnières (telles que Yennayer, Amagar n tefsut, etc.), où des participants masqués réalisaient des gestes symboliques accompagnés de poésies traditionnelles pour célébrer ces événements (Chaker, 2006, p. 15). Bien que des formes théâtrales existent en Kabylie, elles ne correspondaient pas tout à fait à ce que l'on entend aujourd'hui par « théâtre », notamment en raison de l'absence de normes strictes comme le respect des règles de mise en scène ou la formation académique des acteurs. Par ailleurs, le conteur itinérant ou *Ameddah* jouait également un rôle clé dans la transmission orale, véhiculant des récits et informations d'un village à l'autre (Mammeri, 1980, p. 30).

Ces pratiques scéniques étaient étroitement liées aux rites et aux festivités. Elles mettaient en lumière les joies des paysans pendant les récoltes, tout en formant une sorte de prière collective pour une saison prospère (Laoust, 1920, p. 58). Les jeux joués au cours de ces événements étaient souvent des louanges adressées aux forces invisibles. Parmi ces représentations, une figure marquante était celle du monstre vêtu de peaux d'animaux et de végétaux, dont le rôle était à la fois de divertir et d'effrayer la communauté, tout en symbolisant la relation intime avec la terre-mère. Cette tradition, partagée par plusieurs sociétés amazighes, notamment en Algérie (Tlemcen) et au Maroc (Rif), se retrouve également dans ces premières formes de théâtre (Mouliéras, 1890, p. 110).

Les festivités étaient ponctuées par des danses, mimes, bouffonneries et comédies qui étaient offertes au public avec une énergie débordante (Djellaoui, 2007, p. 49). Les thématiques abordées étaient principalement didactiques et ludiques (Merolla, 2006, p. 40), souvent sous forme de chorégraphies collectives marquées par une forte dimension critique sociale.

Il est important de souligner que le théâtre kabyle, tel qu'il existait avant la colonisation, était essentiellement une forme pré-théâtrale. En effet, bien que ces pratiques se déroulent dans un cadre festif et communautaire, elles ne répondaient pas aux critères du théâtre moderne, comme la structure narrative ou la formation technique des acteurs. Il s'agissait plutôt d'une forme de jeu collectif visant à organiser et renforcer la société. La dimension socio-ludique était primordiale : l'accent était mis sur le plaisir du jeu et l'expression communautaire, loin de toute recherche de perfection scénique.

Dans les traditions populaires, ces formes pré-théâtrales se manifestaient lors de célébrations telles que les mariages, les circoncisions et autres fêtes traditionnelles (Mammeri, 1991, p. 68). Elles poursuivaient un double objectif : d'une part, éduquer la société à travers des jeux porteurs de messages ancestraux, et d'autre part, maintenir l'unité du groupe.

Ces pratiques de partage et d'expression artistique étaient profondément enracinées dans la culture villageoise. Lors des fêtes

traditionnelles, chaque membre de la communauté pouvait démontrer son talent, en chantant, en dansant ou en exprimant des louanges en l'honneur des divinités ou des esprits protecteurs du village. Cette culture populaire a inspiré de nombreux acteurs kabyles à s'investir dans le domaine théâtral, contribuant à l'épanouissement d'une culture artistique en Kabylie. Toutefois, il convient de noter que cette évolution n'a pas représenté une rupture avec les traditions anciennes, mais plutôt une continuité et un enrichissement de la culture artistique kabyle, toujours ancrée dans l'oralité et les pratiques communautaires.

## **2. Le théâtre kabyle sous la colonisation : émergence et revendication identitaire**

Au cours de la colonisation, particulièrement au XXe siècle, plusieurs artistes kabyles ont commencé à façonner de nouvelles conceptions des arts en langue kabyle, en grande partie grâce à leurs interactions avec des influences extérieures, notamment les Français. Une figure emblématique de ce croisement culturel est Mohammed Iguerbouchene, dont l'œuvre illustre l'impact de ce contact. Ce fut un modèle pour d'autres artistes dans des domaines variés, y compris la musique et le théâtre. Dès les années 1930, la radio kabyle s'impose comme un moyen essentiel de diffusion culturelle, lançant des émissions dédiées aux chants traditionnels et créant des troupes musicales, dont certaines féminines. Cette période marque le début d'une génération qui bénéficie d'un contact direct avec les formes artistiques modernes (Abrous, 1988, p. 100).

La radio kabyle devient un miroir de la société, offrant un espace pour aborder les questions du quotidien et dénoncer certaines conditions de vie difficiles. Elle traite aussi de sujets longtemps considérés comme tabous, tels que la condition de la femme, le divorce ou les droits des femmes, amorçant ainsi une évolution culturelle importante. Le théâtre kabyle, dans ce contexte, devient une forme d'expression moderne, directement influencée par l'interaction avec les arts européens, notamment français (les effets directs du contact).

Dans les années 1940, le pays traverse une période de bouleversements politiques et militaires. Les revendications populaires s'intensifient et deviennent une réalité tangible. Le théâtre kabyle s'épanouit particulièrement avec la création de la radio kabyle, abordant des sujets relatifs à la vie sociale, à la culture amazighe et aux préoccupations spirituelles de l'individu. Les thèmes dominants dans les pièces théâtrales portent sur des questions cruciales pour la communauté : l'émigration, les injustices sociales, l'aliénation, le chômage, la pauvreté et l'oppression. Malgré les difficultés, cette période voit une véritable floraison de la création théâtrale, avec des auteurs kabyles qui apportent une nouvelle dynamique en adaptant des œuvres de grands auteurs universels à leur propre contexte (Abrous, 1988, p. 102).

Bien que le théâtre kabyle trouve ses racines dans les traditions orales, il peine à se formaliser en tant qu'institution, surtout en

raison des obstacles sociaux et religieux. Cependant, il s'inscrit pleinement dans le mouvement de revendication identitaire et dans la lutte contre l'occupant colonial. C'est dans ce contexte qu'émerge la première tentative théâtrale kabyle. En 1952, Mohamed Hilmi écrit sa première pièce, « Si Meziane », inspirée d'une œuvre de Bachtarzi, et marque ainsi les premières incursions de cette forme d'art dans le paysage kabyle (Chaoui Boudghene-Benchouk, 2023, p. 246).

Cette initiative inspire de nombreux jeunes acteurs qui se lancent dans le théâtre pour et par leur propre public. Ce théâtre est écrit en kabyle, s'inspirant de la tradition orale, et utilise un langage accessible à tous les publics, jeunes et moins jeunes. Le choix de la langue kabyle, évitant l'usage excessif de l'arabe ou du français, vise non seulement à affirmer l'identité linguistique mais aussi à sensibiliser les spectateurs à la menace de disparition de cette langue. L'usage de l'arabe ou du français, quand il est employé, dénonce les inégalités sociales et politiques, exposant les déséquilibres entre la langue dominante et la langue opprimée (Cheniki, 2002, p. 47).

La société kabyle, caractérisée par une forte oralité et un rapport étroit avec la poésie, la chanson, les proverbes et les devinettes, nourrit le théâtre kabyle. Les acteurs utilisent ces formes

d'expressions pour enrichir leur vocabulaire et transmettre des messages profondément symboliques et significatifs à leur public (Ameziane, 2013, p. 86).

L'identité est au cœur du théâtre kabyle durant la période coloniale. C'est par l'art théâtral que l'identité nationale résiste à l'oppression coloniale. À travers un style satirique, les pièces de théâtre deviennent un moyen d'affirmer la vivacité de la culture kabyle, de dénoncer les injustices et de revendiquer des droits. Le théâtre devient ainsi un outil de résistance, véhiculant des messages nationalistes et anticolonialistes.

Un aspect remarquable est que tous les acteurs du théâtre kabyle de cette époque proviennent d'un milieu populaire. La pauvreté et la misère étaient omniprésentes dans la société kabyle, et ces acteurs ont lutté contre les injustices sociales et contre les normes morales de l'époque (Casas, 1998, p. 56). Leur objectif était clair : faire émerger un théâtre kabyle pur, capable de véhiculer des messages forts. Le théâtre radiophonique kabyle est un vecteur essentiel pour faire entendre la culture kabyle, et sa présence dans les médias n'était pas une forme de marginalisation mais une affirmation nécessaire. Il est évident que la propagande française était puissante à l'époque, mais le discours nationaliste et identitaire trouvé un terrain fertile pour se propager grâce au théâtre.

Ainsi, le théâtre kabyle sous la colonisation peut être considéré comme un théâtre émergent, porteur de messages politiques et

sociaux, dont la simplicité de la langue permet de toucher un large public. Ce théâtre est riche en symboles et en représentations collectives, exprimant les préoccupations profondes de la société kabyle tout en s'affirmant comme un acteur clé de l'identité locale et de la lutte pour la liberté.

### **3. Le théâtre kabyle après l'indépendance**

L'après-indépendance marque une période significative pour le théâtre d'expression kabyle. Pendant les premières années suivant l'indépendance, la radio kabyle continue de diffuser des pièces en kabyle, abordant divers sujets, tels que les effets de la colonisation, la quête de la liberté, l'amour et la culture populaire. Cependant, cette production reste dans un cadre institutionnel et étatique, subissant les obstacles de l'idéologie de l'État, notamment la promotion d'une culture unique et le rejet catégorique du multiculturalisme en Algérie. L'expression des aspirations de la société kabyle devient donc difficile dans ce contexte (Galland-Pernet, 1998, p. 69).

Le climat politique de l'époque exige une adaptation des formes de militantisme chez les acteurs kabyles, donnant naissance aux militants culturalistes. Ces derniers, parmi lesquels des chanteurs et des poètes, utilisent leurs œuvres pour diffuser des messages à la population. Le théâtre kabyle, à son tour, adopte l'usage de l'identité et des symboles populaires dans un but clair : valoriser le patrimoine d'une culture ancienne (Merolla, 2006, p. 35). Il se

voit ainsi investi d'une mission et devient un acteur majeur dans la construction de la conscience collective.

À partir des années 1970, le théâtre kabyle se détourne du cadre étatique pour prendre une autre dimension, celle de la défense de la langue et de la culture amazighes, marginalisées par l'idéologie dominante de l'époque. Le rôle de la diaspora et des militants culturalistes devient central. L'accent est mis sur la préservation de l'identité amazighe et la prise de conscience des enjeux menaçant cette identité millénaire.

Mohya est une figure emblématique du théâtre kabyle, et son nom reste gravé dans l'histoire de la littérature amazighe. En tant que militant, il choisit de s'engager activement en faveur de la culture amazighe, en collaboration avec ses amis de la diaspora. Son travail se caractérise par l'adaptation des pièces théâtrales mondiales en kabyle, contribuant ainsi à l'émergence d'une littérature kabyle longtemps marginalisée en Algérie.

En 1973, Mohya joue dans la pièce « Ddem tabalizi-ik a Muḥ » écrite par Kateb Yacine, interprétée à Carthage, en Tunisie. Mohya considère que l'adaptation en kabyle des pièces théâtrales mondiales est la meilleure manière de transmettre un message clair au public. Il réussit ainsi à traduire des textes anciens en kabyle, en utilisant des termes spécifiques à la langue et à la culture kabyles (Abderrahmane, 2012, p. 25).

Parmi ses œuvres les plus célèbres, on trouve l'adaptation de « Morts sans sépultures » de Jean-Paul Sartre en kabyle, en collaboration avec Mohand Loukad, ainsi que d'autres pièces de Sartre, telles que « La pute respectueuse ». Il adapte également « L'exception et la règle » de Bertolt Brecht, qui devient « Llem-ik ddu d uḍar-ik », et la pièce « La décision » de Brecht, intitulée en kabyle « Aneggaru ad yerr tawwurt » (Chemakh, 2014, p. 55). Mohya cherche à exprimer des enjeux et des préoccupations profondément ancrés dans la société kabyle, tels que la lutte pour la préservation de la culture, la question des classes sociales et les difficultés vécues par la population. Le choix de ces pièces adaptées répond ainsi aux réalités de l'époque et aux exigences du contexte social et politique. Pour lui, ces œuvres offrent une grille de lecture pertinente et permettent d'aborder les questions essentielles liées à l'avenir culturel de la Kabylie.

Dans les années 1980, Mohya intensifie ses adaptations, en transformant des pièces comme « Le ressuscité » de Lu Xun Luigi en « Muhand U Caëban », une œuvre qui sera interprétée au cinéma en 1992. Il adapte aussi « La Giara » de Luigi Pirandello en « Tacbaylit », ainsi que des œuvres comme « Tartuffe » et « Médecin malgré lui » de Molière, devenant « Si Pertuf et si Lehlu », et « Ubu Roi » d'Alfred Jarry, qui devient « Caëbibî ». Enfin, « En attendant Godot » de Samuel Beckett se transforme en « Am win yet-

trajun Rebbi », et d'autres pièces de Lu Xun et des auteurs anonymes sont également adaptés. Mohya ne cesse de transformer des œuvres mondiales en kabyle, enrichissant ainsi le patrimoine théâtral kabyle (Chibani, 2014, p. 24).

Les pièces de Mohya abordent des thématiques liées à la Kabylie et à l'identité amazighe, avec un regard critique sur certaines traditions et attitudes sociales. Mohya utilise l'ironie, la dérision et la plaisanterie comme armes critiques pour traiter des problèmes sociaux et des défauts qui touchent la société kabyle (Lounaci, 2014, p. 75). Il cherche à déconstruire les stigmates sociaux et à renouveler un patrimoine longtemps négligé. Il souhaite aussi déconstruire le mythe officiel de l'État, particulièrement concernant la politique linguistique et la valorisation de la langue arabe, au détriment de tamazight.

Le travail de Mohya a profondément marqué l'histoire du théâtre kabyle, avec une approche qui intègre l'imaginaire kabyle dans ses œuvres. Aujourd'hui, ses pièces sont des références incontournables pour toute nouvelle génération de dramaturges kabyles, et ses messages sur l'importance de la langue et de l'identité kabyles continuent de résonner fortement. La réception de ses œuvres par le public kabyle, touché par la représentation de leurs difficultés quotidiennes, a été très positive (Saadi, 2006, p. 44).

Le théâtre kabyle a connu des transformations depuis l'époque de Mohya. L'apparition de nouvelles troupes théâtrales, la

diversification des styles et l'augmentation de la production ont considérablement enrichi le paysage théâtral en Kabylie. Chaque village dispose désormais de troupes théâtrales, souvent composées d'amateurs, mais de plus en plus de professionnels prennent part à cette dynamique. La production théâtrale se poursuit malgré les obstacles, et le nombre d'acteurs actifs ne cesse d'augmenter.

Mohya a instauré une tradition littéraire moderne et diversifiée qui a fait sortir le théâtre kabyle des thèmes traditionnels pour aborder des questions sociales, culturelles et politiques contemporaines. Son influence est telle qu'il est devenu un modèle pour les générations actuelles, qui s'inspirent de son travail pour aborder des sujets similaires dans leurs productions. À travers ses pièces, Mohya a utilisé le théâtre comme un outil de revendication, exprimant les préoccupations de sa génération, notamment la lutte pour la reconnaissance de l'identité amazighe, confrontée au pouvoir en place. Il a aussi utilisé l'imaginaire et la mémoire collective pour préserver cette identité face à l'oubli souhaité par les autorités (Mouzarine, 2022, pp. 103-104).

#### **4. Traduction et modernité : enjeux, défis et solutions**

Tous les acteurs et écrivains kabyles s'accordent à dire que le développement et l'émergence du théâtre kabyle sont logiquement liés aux moyens institutionnels et matériels, une carence qui persiste en raison de la politique d'exclusion linguistique, dont les effets se ressentent encore aujourd'hui. Bien que le théâtre kabyle

demeure un domaine riche, où les talents et les compétences sont présents, il manque un accompagnement adéquat des acteurs ainsi que des ressources matérielles et financières pour rendre cette tâche pleinement efficace. Pour y remédier, il serait essentiel de soutenir les troupes en leur fournissant des infrastructures adaptées, comme des salles de répétition et des espaces de représentation équipés, tout en facilitant l'accès à du matériel technique de qualité. L'accompagnement devrait également inclure des formations et des stages, en Kabylie comme à l'étranger, afin de permettre aux artistes de se perfectionner et de s'ouvrir à d'autres influences. Cette ouverture contribuerait au renouvellement du théâtre kabyle, en l'inscrivant dans une dynamique plus large tout en préservant son identité. La professionnalisation du secteur favoriserait aussi une plus grande visibilité sur la scène internationale, notamment à travers la participation à des festivals et des collaborations artistiques, enrichissant ainsi l'expérience des acteurs et des metteurs en scène. Les troupes de théâtre amateur en Kabylie, qui se multiplient, jouent un rôle crucial en diffusant la culture théâtrale jusque dans les régions les plus reculées, et sont un terreau fertile pour la formation de nouveaux auteurs et comédiens.

Les festivités annuelles et les rencontres culturelles représentent une opportunité pour le théâtre kabyle de s'ancrer dans la société et de gagner un large public. Les associations culturelles peuvent également jouer un rôle fondamental en soutenant la place

du théâtre dans la société. Il est essentiel que les institutions publiques soutiennent ces initiatives en assurant la formation de haut niveau, la mise à disposition de salles de répétition et de tournage, ainsi que l'organisation de festivals annuels.

La question centrale que se posent les traducteurs est de savoir qui lira cette traduction. Les traducteurs en sont certains : ce sont les Kabyles et les Amazighs qui seront les principaux lecteurs. Chaque traducteur doit justifier ses choix, sa vision de l'art de traduire, son projet et ses objectifs. Une analyse de ces choix peut permettre de mieux comprendre la traduction dramatique, tout en soulignant l'importance de répertorier et déconstruire les éléments linguistiques et culturels qui constituent cette traduction, car les œuvres dramatiques marient souvent tragique et comique, ce qui pose une problématique supplémentaire pour les traducteurs.

L'un des obstacles majeurs de la traduction réside dans le choix du lexique approprié. La première étape consiste à enrichir le lexique spécialisé en langue amazighe en s'appuyant sur l'héritage ancien de cette pratique à travers les différentes régions amazighes. L'objectif est d'élaborer un vocabulaire adapté aux exigences de la traduction, tout en préservant la richesse des expressions traditionnelles. Ce projet nécessitera la collaboration de spécialistes et la mobilisation des ressources nécessaires pour mener à bien cette recherche. Il s'inscrit dans une démarche visant à inté-

grer de nouveaux éléments dans le théâtre kabyle, afin de le renforcer et de l'adapter aux enjeux contemporains. La traduction est une interprétation des mots, une révision du sens habituel, et une présentation du contexte culturel d'une autre langue (Ouardi, 2020, p. 89). Il reste à savoir si la communauté adoptera le texte traduit, l'acceptant comme un texte étranger mais familier, et jusqu'à quel point. En ce qui concerne la traduction vers la langue maternelle, l'usage de néologismes peut poser problème : les emprunts peuvent être remplacés par des mots démodés ou des néologismes recherchés, ce qui pousse le lecteur à réfléchir sur la langue elle-même et à en découvrir les subtilités de la lexicologie, dans un esprit puriste (Merolla, 2005).

La traduction permet ainsi d'intégrer ces néologismes dans la langue parlée, contribuant à son enrichissement linguistique. En tenant compte de l'évolution naturelle des langues à travers l'histoire, elle permet d'introduire de nouveaux termes qui répondent aux besoins d'expression contemporains, tout en restant ancrés dans la culture amazighe. L'objectif n'est pas d'éliminer les emprunts, mais de structurer l'usage des mots pour favoriser une appropriation harmonieuse au sein de la société. Dans l'écrit, ces néologismes doivent être signalés par des astérisques et expliqués en notes de bas de page. Le traducteur, bien qu'il puisse hésiter dans ses choix de néologismes, doit prendre en compte le contexte de communication réel pour guider ses décisions.

Enfin, pour que la traduction dramatique (c'est-à-dire l'adaptation d'une pièce de théâtre dans une autre langue tout en respectant son rythme, sa structure et son impact scénique) devienne un outil efficace de promotion et de préservation de la littérature kabyle, il est indispensable de créer des groupes de traducteurs, des organismes officiels en charge de la néologie de la langue, ainsi qu'un système d'édition dédié aux textes traduits vers le kabyle ou le tamazight. De plus, une distribution efficace et la création d'écoles qui promeuvent les chefs-d'œuvre traduits sont nécessaires pour garantir leur succès et leur intégration dans le paysage littéraire kabyle.

Le théâtre kabyle, bien qu'émergent dans un contexte complexe, a su s'imposer comme une forme littéraire moderne. À travers les défis de chaque époque, tant avant qu'après l'indépendance, il a toujours trouvé des voies pour s'adapter et répondre aux exigences de la société. Aujourd'hui, il demeure un fait vivant, capable de tenir tête à d'autres cultures disposant de moyens matériels et financiers plus conséquents. À chaque époque, des figures de proue, telles que Mohammed Hilmi ou Mohya, ont œuvré pour l'émergence et la pérennité du théâtre kabyle, assurant ainsi une relève continue et prometteuse. Il est inutile de céder au découragement ou à l'amalgame, car le travail en faveur de la langue kabyle mérite de nombreux sacrifices et efforts (Chemakh, 2014, p. 58).

Dans ce contexte de modernité, où les moyens technologiques sont de plus en plus accessibles, le théâtre kabyle a des opportunités réelles d'expansion. Il suffit d'encourager la jeunesse passionnée par la culture, prête à s'investir dans ce domaine, pour que l'art théâtral kabyle trouve sa place. Le renouvellement des thématiques et des sujets abordés est essentiel pour assurer son évolution et sa pérennité. La valorisation du théâtre est ainsi un pilier fondamental pour la préservation du patrimoine culturel, une condition sine qua non pour avoir une société qui aime et respecte sa culture et qui adopte un regard positif envers la création artistique (Mouzarine, 2022, p 99).

### Liste des références

- Abderrahmane, L. (2012). *Mohia le plus célèbre des inconnus*. Dar El Otmania.
- Abrous, D. (1988). La chaîne kabyle à la radio-télévision algérienne. *Revue des mondes musulmans et de la méditerranée*, n°47, pp. 97-102.
- Ameziane, A. (2013). *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*. L'Harmattan.
- Bourdieu, P. (1958). *Sociologie de l'Algérie*. Puf.
- Casas, A. (1998). Théâtre algérien et identité. *Mots*, n°57, pp. 51-63.
- Chaker, S. (2006). La langue de la littérature écrite en berbère. *Etudes littéraires africaines*, n°21, pp. 10-19.

- Chaoui Boudghene-Benchouk, N. (2023). L'espace scénique en Algérie, de la langue au langage. *دراسات فنية*, n°01, pp. 245-253.
- Chemakh, S. (2014). L'oeuvre de Muḥya. De la traduction à l'adaptation/création. *Tifin : revue des littératures berbères*, pp. 54-62.
- Cheniki, A. (2002). *Le théâtre en Algérie histoire et enjeux*. Edisud.
- Chibani, D. (2014). Evocation Muḥya 80: L'expérience théâtrale. *Tifin : revue des littératures berbères*, pp. 22-27.
- Djellaoui, M. (2007). *Tiwsation timensayin n tmedyazt taqbaylit*. HCA.
- Galland-Pernet, P. (1998). *Littérature berbère des voix et des lettres*. PUF.
- Laoust, E. (1920). *Mots et choses berbères. Notes de linguistique et d'ethnographie. Dialectes du Maroc*. Challamel.
- Lounaci, M. (2014). Muḥya, voix, mots et révolution . *Tifin : revue des littératures berbères*, pp. 71-88.
- Mahe, A. (2001). *Histoire de la Grande Kabylie XIXe et XXe siècles anthropologie historique du lien social dans les communautés villageoises*. Editions Bouchène.
- Mammeri, M. (1980). *Poèmes kabyles anciens*. Maspero.
- Mammeri, M. (1991 ). *Culture savante, culture vécue (Etudes 1938-1989)*. Tala.
- Merolla, D. (1995). Peut-on parler d'un espace littéraire kabyle ? *Etudes et documents berbères*, n°13, pp. 5-25.

- Merolla, D. (2005). De la parole aux vidéos : oralité, écriture et oralité médiatique dans la production culturelle amazighe (Berbère). *Africa Focus*, n°18, pp. 33-57.
- Merolla, D. (2006). *De l'art de la narration Tamazight (berbère). 200 ans d'études: état des lieux et perspectives*. Editions Peeters.
- Merolla, D. (2006). Le théâtre et la production médiatique berbères entre le Maroc et l'Europe. *Études littéraires africaines*. n°21, pp. 44-47.
- Mouliéras, A. (1890). *Le Maroc inconnu*. Ernest Leroux.
- Mouzarine, G. (2022). Théâtre kabyle : identité et imaginaire. *CRASC Books*, pp. 97-104.
- Ouardi, B. (2020). *Écriture dramatique et engagement dans le théâtre*. Khayal éditions.
- Roth, A. (1967). *Le théâtre algérien*. Maspero.
- Saadi, H. (2006). Muḥend U Yehya dramaturge de langue kabyle (Itinéraire d'un créateur en milieu militant). *Études et documents berbères*, n°24, pp. 43-62.