

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

Haut Commissariat à l'Amazighité  
- HCA -

Théâtre Régional de Béjaïa  
- TRB -



# ACTES

## de Colloque International

Avant-théâtre et les formes de la  
représentation du spectacle dans  
les cultures anciennes :  
Afrique du Nord et Asie

Azermezugun akked talyiwin n tgenzas  
n uhanay deg yidlsen iqburen :  
Tafriqt n Ugafa akked Asya

5<sup>ème</sup> Edition  
du Festival International du Théâtre de Béjaïa

HCA / TRB  
2014







Avant-théâtre et les formes de la  
représentation du spectacle dans les  
cultures anciennes :  
Afrique du Nord et Asie

Cet ouvrage est édité par le  
Haut Commissariat à l'Amazighité



[www.hca-dz.org](http://www.hca-dz.org)

Dépot légal : 5131-2014

ISBN : 978-9947-865-52-1

*Maquette et mise en page :*  
Ramdane Abdenbi

*Photos du Colloque :*  
Djamel Bouali

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

Haut Commissariat  
à l'Amazighité  
- HCA -

Théâtre Régional  
de Béjaïa  
- TRB -

# ACTES DE COLLOQUE INTERNATIONAL

Avant-théâtre et les formes de la représentation  
du spectacle dans les cultures anciennes :  
Afrique du Nord et Asie

*5<sup>ème</sup> Edition du Festival International du Théâtre de Béjaïa*

*Béjaïa,  
2 et 3 novembre 2013*

Sous la direction de Si El Hachemi ASSAD

HCA / TRB  
2014



## SOMMAIRE

Avant-propos	9
Le mot des organisateurs	11
<i>Asfukel n temlilit</i>	13
Argumentaire du Colloque	15
Programme	17
Notices biographiques des communicants	25
Résumés des communications	37
Communications	53
Recommandations du Colloque	187





## AVANT-PROPOS

Venus de tous bords, mais à voie unique pour explorer la thématique de l'avant théâtre, nous nous sommes réunis à Bejaia, pour, dans le cadre du Colloque International de Théâtre, nous raconter des histoires qui, à la fin, nous ont permis de mieux connaître les origines oubliées du théâtre qu'on fait aujourd'hui, à l'instar du carnaval, des récits populaires, des mascarades, des devinettes, afin de commencer, tous ensemble, chercheurs et hommes de théâtre, à réhabiliter un concept de théâtre typiquement Algérien.

Les chemins que nous avons traversés jusqu'à Bejaia, ville antique et mythique, maintenant devenue carrefour incontournable du théâtre qu'on fait au monde, nous ont conduits de pays lointains comme le Japon ou très proches comme le Portugal, comme a été mon cas et celui de Maria Da Graça.

Mais, nous tous, correspondant à l'appel nomade de Bejaia, nous sommes devenus voyageurs théâtraux, ayant ramené dans nos valises le rêve de voir cette magnifique ville devenir un immense plateau pour le théâtre qu'on fait au monde, une espèce d'Avignon maghrébine et africaine, telle est la force qui émane déjà de son Festival International du Théâtre que, moi et Maria Da Graça, grâce à votre généreuse invitation, nous avons eu la chance de connaître en 2012 et 2013.

Voici le rêve, l' utopie viable que vous - nous chers amis, Omar Fetmouche, Commissaire du Festival International du Théâtre de Bejaia, infatigable homme de théâtre et rêveur d' un immense plateau capable de rassembler des polyphonies théâtrales de tous continents, Djamil Aïssani et Si El Hachemi Assad, coordinateurs scientifiques du colloque qui nous a permis, à nous aussi, de devenir, pour deux jours, des acteurs dans le plateau du Colloque International du Théâtre - poursuivez.

Une utopie viable comme l' a montré, une fois encore, le formidable programme de l' édition 2013, qui a rassemblé sur la scène théâtrale bougiote passé et présent, tradition et modernité. Une utopie viable, grâce à la force du rêve et au travail permanent de tous ceux qui croient qu'aujourd' hui, dans ce monde bouleversé par des conflits, intolérances et guerres, le théâtre peut encore être une communauté de citoyens, auteurs, acteurs, chercheurs et publics, enfin, citoyens réunis en assemblée, dialoguant à la recherche d' un monde meilleur.

Je vous remercie chers amis, en vous envoyant de chaleureuses étreintes.

## LE MOT DES ORGANISATEURS

Le Colloque international placé sous le thème « *Avant-théâtre et les formes de la représentation du spectacle dans les cultures anciennes : Afrique du Nord et Asie* » est organisé par le Festival International du Théâtre de Bejaia en partenariat avec le Haut Commissariat à l'Amazighité (H.C.A).

Cette rencontre scientifique, première du genre en Algérie, se tiendra les 2 et 3 novembre prochain à Bejaia. Elle s'inscrit dans le prolongement du programme général de la cinquième édition du Festival International du Théâtre de Bejaia (du 29 octobre au 5 novembre 2013). Un des objectifs de cette rencontre est de réhabiliter l'essentiel des formes de représentation du spectacle dans les cultures anciennes, avec un coup de projecteur sur l'Algérie afin de consolider le concept d'un théâtre typiquement algérien.

*Le Commissaire du Festival*  
Omar FETMOUCHE

*Les coordinateurs scientifiques du Colloque*  
Si El Hachemi ASSAD  
Djamil AISSANI



*Les organisateurs du Colloque :  
Si El Hachemi ASSAD, Omar FETMOUCHE, Djamil AISSANI*

## ASFUKEL N TEMLILIT

Ad d-teglu temlilit-a s kra n tmuɣliwin akked tektiwin yerzan asentel n Tfaska tagraɣlant n umezgun n Bgayet ara yilin seg 29 tuber ar 5 wember 2013.

Ad teɣfer temlilit-a tussnant tagraɣlant kraɗ n yiswiyen :

- Ad tessefrez tamuɣli ɣef tenfaliyin yemgaraden n umezgun deg Tefriqt n Ugafa akked Asya, ad d-tbeggen ayen i yeccerken d wayen yesduklen timura-a i wakken ad d-banen yiberdan ara yessiwden ɣer umezgun agrakal aqbur deg wayen yerzan asayes akked tfekka.

- Ad d-tbeggen leqdic yellan yakan ɣef usentel-a n Tfaska am wakken ara d-tger iwellihen imaynuten deg unadi ɣef talɣiwin n tenfaliyin yecban ayrad, tineffusin, timucuha, imeddaɣen...

- Ad terr azal i talɣiwin n tgensas n uhanay deg yidelsan iqburen ladɣa deg tmurt n Lezzayer i wakken ad d-yifrir umezgun azzayri.

Ddeqs n tezrawin i gan yimnuda isdawiyeen deg waɣas n tmura maca ur mɣabalen ur mmezren.

Deg Bgayet ara sen-tettunefk tegnit ad mlilen ahat i tikkelt tamezwarut, ad farsen timlilit-a i wakken ad sduklen tiktiwin-nsen akked tmuɣliwin-nsen.

Kra ad d-asen seg Canada, Chine, Italie, Maroc, Corse (France)... kra llan dagi deg tmurt n Lezzayer.

Yal asdawi ad iqabel wiyad s leqdic-is akked wayen yexdem deg wayen yerzan asentel n temlilit-a. Ma llan widen iwelthen tamuqli yer kra n tamiwin kan, wiyad, d imeskaren ney d iminigen yettnadin yef yidelsan iqburen, ufan tanfalit nniden deg tugniwin akked yisura. Ad ggten yisental seg wakken ur yeshil ara leqdic.

### **Iberdan i uskasi**

1- Ddeqs n talwiwin n tgensas n uhanay :

- Carnaval deg yidles amaziq.
- Ansayen n umezgun n Asya.

2- Leεwayed n umezgun akked tewsatine tigejdane.

3- Tiwtilin n ufares n umezgun.

4- Lğerrate n ufares-a seg tama n yidles akked tmetti.

Yessefk imir-a ad nwelleh tamuqli yer :

- Amezgun akked Carnaval.
- Adeg deg taddart / rradyu (d tilizri).
- Amezgun n uzniq / leqhawi.

## ARGUMENTAIRE DU COLLOQUE

Ce colloque de deux jours entend amorcer une réflexion sur un sujet qui cadre avec la thématique du festival international du théâtre de Bejaia qui se tiendra cette année du 29 octobre au 5 novembre 2013.

Ce rendez-vous scientifique d'envergure internationale poursuit trois objectifs généraux:

- Donner un aperçu sur les différentes expressions parathéâtrales en usage en Afrique du Nord et en Asie en expliquant les spécificités et les similitudes et vise à ouvrir la voie pour revenir aux origines des théâtres antiques méditerranéens et orientaux afin de retrouver leur dépouillement scénique et gestuel.

- Faire le point des travaux sur le sujet et introduire de nouveaux axes de recherche sur les multiples formes d'expressions : carnaval, rituel, légende, conte, masque, crieur public...

- Réhabiliter l'essentiel des formes de représentation du spectacle dans les cultures anciennes avec un coup de projecteur sur l'Algérie afin de consolider le concept d'un théâtre typiquement algérien.

Des études ont été faites par des chercheurs universitaires dans beaucoup de pays mais ne se sont pas confrontés.

C'est à Bejaia que cette prise de contact sera possible et



effective. En effet, ce colloque vise une réflexion commune entre chercheurs se rencontrant, pour la plupart, pour la première fois. Les uns viennent du Canada, de Chine, d'Italie, du Maroc, de Corse (France)... Les autres des quatre coins de l'Algérie.

Les uns et les autres vont pouvoir échanger, confronter leurs travaux et croiser leurs points de vue sur la question. Si des universitaires ont, jusque-là, traité un point, un modèle ou une problématique précise, d'autres auteurs ou voyageurs-découvreurs de cultures anciennes se saisissent volontiers d'un mode d'expression à travers un reportage photo ou vidéo.

Vu l'ampleur de la tâche et du sujet, les thèmes envisagés seront forcément diversifiés.

### **Axes d'intervention**

- 1- Multiples formes de la représentation du spectacle :
  - Les carnivals et les masques dans la culture amazighe.
  - Traditions théâtrales asiatiques
- 2- Coutumes dramatiques et genres principaux.
- 3- Conditions de production théâtrale.
- 4- Impact social de cette production (son aspect culturel et sociologique).

Il apparaît indispensable de (re)penser clairement la continuité :

- Para-théâtral et carnaval.
- Aire villageoise / radio (et télévision).
- Théâtre de rue / cafés.

## PROGRAMME

SAMEDI 2 NOVEMBRE 2013

**09h30mn** : cérémonie d'ouverture.

**Omar FETMOUCHE et Si El Hachemi ASSAD**

*Quelques données introductives  
(séance inaugurale).*

**Djamil AISSANI**

1<sup>ère</sup> Session

«Conditions de production théâtrale»

**10h00mn - 10h20mn**

السيكودراما في تنشيط وإحياء فنون المسرح في التراث الشعبي؛ الراوي، وصندوق العجيب وخيال الظل.

**دلال مقاري باوش**

أستاذة المسرح الشرقي

**10h20mn - 10h40mn**

*L'art et la pratique sociale des énigmes populaires en particulier dans l'Aurès et la région des Attafs, selon les travaux du Père Antoine Giacobetti (1869-1956).*

**Fanny COLONNA**

*Directrice de recherche émérite au CNRS IRIS/EHESS,  
Paris, France.*

**10h45mn** : Pause café.

**11h00mn - 11h20mn**

*Théâtre japonais entre son raffinement traditionnel  
et sa pratique folklorique.*

**Satoshi UDO**

*Maître de conférences à l'Université de Kagoshima, Japon.*

**11h20mn - 11h40mn**

*Les joutes oratoires de Kabylie : forme d'expression  
et de représentation théâtrale avant théâtre.*

**Abdenmour ABDESSELAM**

*Ecrivain journaliste, Tizi-Ouzou, Algérie.*

**11h45mn : Débats.**

**12h30mn : Déjeuner.**

2<sup>ème</sup> Session

« Carnaval et masques »

**13h30mn - 13h50mn**

*Le carnaval : une forme de pré-théâtre chez les Berbères.*

**Tassadit YACINE**

*Directrice d'Etudes à l'Ecole des hautes études en sciences sociales,  
Paris, France.*

**13h50mn - 14h10mn**

*Carnaval Chaïb Achoura entre tradition ancestrale et théâtre  
exhibitionniste en plein air (région des Aures, Tkout).*

**M'Hand ZERDOUMI**

*Université d'Alger. Collaborateur TV4 amazighe, Algérie.*

**14h15mn : Pause café.**

**14h30mn - 14h50mn**

*Le carnaval d'Ayred ; authentique forme de proto-théâtre.*

**Aziz MAHBOUB**

*Enseignant chercheur, Tlemcen, Algérie.*

**14h55mn : Débats.**

**15h45mn : Séance de projection.**

«Anzar» du village Aït Gareth (El Kseur),

Carnaval «Ishu» (Béchar),

Carnaval du sud marocain,

Enregistrement sonore de «Radio Bougie»

de pièce de théâtre de Sadek El-Bedjaoui.

**DIMANCHE 3 NOVEMBRE 2013**

**3<sup>ème</sup> Session**

**«Enigmes populaires et légendes»**

**09h30mn - 09h50mn**

*Des maures enchantées : la légende de la maure Cassima  
et l'imaginaire portugais né au Moyen Age.*

**Maria DA GRAÇA ALVES MATEUS VENTURA**

*Docteur en Lettres à l'Université de Lisbonne, Portugal.*

**09h50mn - 10h10mn**

*Tin Hinan, quand les mythes deviennent théâtre.*

**Ali SAYAD**

*Chercheur en anthropologie, Alger, Algérie.*

**10h15mn : Pause café.**

**10h30mn - 10h50mn**

سينوغرافيا المتغيرات على مدى عمر المسرح  
**عواطف نعيم**  
دكتوراه فلسفة فن جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، العراق.

**10h50mn - 11h10mn**

تجليات الحلقة في المسرح بالجزائر  
**لخضر منصور**  
دكتوراه علوم، تخصص إخراج مسرح، وهران، الجزائر.

**11h15mn : Débats.**

**12h00mn : Déjeuner.**

4<sup>ème</sup> Session  
«Impact social»

**13h30mn - 13h50mn**

*Les représentations para-théâtrales dans les missions  
portugaises au Japon (XVI<sup>e</sup> siècle).*

**João VENTURA**

*Universitaire Lisbonne, Portugal.*

**13h50mn - 14h10mn**

*Les manifestations pré-théâtrales dans la Kabylie  
des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles :*

*cas de «Ameddah» et de «Amyar uceqquf».*

**Younès ADLI**

*Docteur en langues, littératures et sociétés, journaliste-écrivain,  
Tizi-Ouzou, Algérie.*

**14h15mn : Pause café.**

**14h30mn - 14h50mn**

الجسد قائلًا

**عزيز خيون**

مؤسس ورئيس محترف بغداد المسرحي، العراق.

**14h50mn - 15h10mn**

*Festivités religieuses dans les ordres confrériques en Kabylie:  
les fonctions sociales de la théâtralisation rituelle*

**Mohand Akli HADIBI**

*Maître de conférences département de Langue et Culture*

*Amazighes, Tizi-ouzou, Algérie.*

**15h15mn : Débats**

**16h00mn : Table ronde avec les chefs de délégations  
asiatiques (conviés au festival).**



NOTICES  
BIOGRAPHIQUES





### Fanny COLONNA

est née en Algérie où elle a vécu, mené des recherches en Sociologie puis en Anthropologie historique au sein de structures universitaires algériennes, jusqu'en 1993. Elle est actuellement Directrice de recherche émérite au CNRS, et membre du Laboratoire IRIS à l'EHESS Paris. Ses recherches ont porté sur le Maghreb et l'Égypte, prenant pour objets privilégiés la production des savoirs et la sociographie des producteurs, à la fois dans et sur les sociétés des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles. A partir de 1995, elle mène une longue enquête sur la société provinciale égyptienne, vue à travers le témoignage d'acteurs formés à l'université dans ou hors d'Égypte. Ce travail, mené sur place, avec la participation de jeunes collaborateurs algériens, est l'un des très rares regards Sud-Sud produits sur l'Égypte. Elle a animé enfin entre 2005 et 2010 un programme franco-maghrébin d'une vingtaine de chercheurs sur «*Les traces de mémoire et les revendications d'identités entre les deux rives de la Méditerranée* », auquel se sont associés aussi des chercheurs italiens. Actuellement, elle mène une enquête approfondie sur le quotidien des détenus algériens en Corse entre 1871 et 1903.



### Satoshi UDO

est Maître de conférences en chaire Cultures Francophones à l'Université de Kagoshima (Japon) et animateur-fondateur de l'Association japonaise des études de la littérature maghrébine qui organisa en 2012 la «*Journée Mouloud Feraoun*» à Tokyo. Il a soutenu



sa thèse sur Kateb Yacine à l'Université de Tokyo, et il prépare actuellement une représentation-lecture du *Cadavre encerclé* au Japon. Auteur de plusieurs articles et traductions sur la littérature algérienne (Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Kateb Yacine, Rabah Belamri, Mustapha Benfodil...), qui vient de co-éditer *«Anthologie de la littérature moderne du Moyen-Orient et l'Afrique du Nord»*. Il est également traducteur des sous-titres du théâtre libanais (pièces de Rabih Mroué) pour les représentations à Festival Tokyo. Admirateur du théâtre japonais traditionnel et ancien membre de l'Association des joueurs-étudiants du Nagauta (la musique traditionnelle pour la danse théâtrale de Kabuki). Ses ouvrages principaux contiennent :

- *«Les Arts scéniques libanais et Rabih Mroué»*, 64 chapitres pour connaître le Liban et la Syrie, Tokyo, Akashi Shoten, 2013.

- *«L'Arabo-Francophonie et sa poétique trans-frontalière»*, Littératures en résonances, Nagoya, Fûbaisha, 2011.

- *«Les intellectuels de la littérature maghrébine francophone, et le Japon»*, Les intellectuels au 21<sup>ème</sup> siècle : la France, l'Asie de l'Est et le Monde, Tokyo, Fujiwara Shoten, 2009.

- *«Voyage de littérature»*, 62 chapitres pour connaître l'Algérie, Tokyo, Akashi Shoten, 2009.

### **Abdenmour ABDESSELAM**

est né le 24 mai 1953 à Ait Hichem (Ait Yahya). Il est écrivain journaliste autodidacte auteur d'ouvrages se rapportant à la langue et la culture berbères. Il est également l'auteur de la traduction en berbère de la déclaration des droits de l'homme et



des dialogues du film «*La Colline Oubliée*», premier long métrage d'expression berbère réalisé par Abderrahmane Bouguerrouh d'après le roman de Mouloud Mammeri.

### Tassadit YACINE

est directrice d'Études à l'École des hautes études en sciences sociales (Paris), elle est membre du Laboratoire d'anthropologie sociale et directrice de la revue «*Awal*». Spécialiste de l'anthropologie de la domination, elle tente de rendre visibles les mécanismes de domination autant dans les discours (les problèmes liés à la langue) que dans les pratiques (les relations hommes / femmes).



On lui doit de nombreux travaux dans le domaine littéraire (*Aït Menguellet Chante*, *Chérif Kheddoum ou l'amour de l'art*) et des analyses pointues en anthropologie (*Chacal ou la ruse des dominés*).

- 2006, *Si tu m'aimes guéris-moi* (éléments pour une ethnologie des affects en Kabylie), Préface de Françoise Héritier, Paris, MSH.
- 2008, *Pierre Bourdieu, Esquisses algériennes*, Paris, Ed. Seuil.
- 2009, *Jean Amrouche, Journal 1928-1962*, Paris, Non Lieu/Ed. Alpha.
- 2012, *Le retour de Jugurtha. Du racisme de la colonisation*, Alger, Passerelles.
- 1950, *Maillot, Essai d'histoire et de sociologie*, Béjaïa, Tira.
- 2013, *Un Algérien s'adresse aux Français*, Alger, Dar Khettab.

### **Younès ADLI**

est né le 14 Décembre 1953 dans les Aït-Khelili, il est Docteur en langues, littératures et sociétés. Il est universitaire, journaliste-écrivain. Il vit en Algérie où il milite pour la cause amazighe, la démocratie et les droits de l'Homme. Il a activement participé à la naissance de la presse libre, en sa qualité de membre fondateur et Directeur de publication du journal «*Le Pays-Tamurt*» dès le mois d'avril 1991. Il anime depuis plusieurs années des conférences portant sur le patrimoine culturel, aussi bien en Algérie qu'à l'étranger.



### **Aziz MAHBOUB**

est né en l'été 1959, il a grandi chez les Beni Snous ; dans un pittoresque village nommé Khemis à Tlemcen où il cultive une curiosité pour la nature et les sciences, avec un intérêt spécifique pour la botanique, l'entomologie, l'ornithologie et la spéléologie ; pour ne citer que quelques passions. Son sens de la découverte l'amène à sillonner le pays (tout l'Ouest, le Centre, la Kabylie et le Grand Sud). Il contribue à plusieurs fouilles archéologiques dans sa région ainsi qu'à de multiples événements culturels pour raviver sa passion pour l'anthropologie. Il a, ainsi contribué à «ressusciter» une fête carnavalesque ancestrale «*Ayred*» qui est, depuis, célébrée chaque 12 Janvier à Khemis. Cet axe lui a permis de faire des communications et présenter ses recherches dans différentes manifestations scientifiques



relatives au nouvel an Amazigh : *Yennayer*. Avec une expérience de plus de 30 ans dans l'enseignement de la langue anglaise, il continue à allier travail et passion dans sa vie quotidienne.

### Ali SAYAD

est ancien élève et compagnon de Mouloud Mammeri, a été secrétaire général du C.R.A.P.E (Centre de recherches anthropologiques, préhistoriques et ethnographiques), quand celui-ci assurait la direction du Centre et édifiait les bases de l'anthropologie algérienne. C'est dans cet environnement qu'il a publié, en collaboration avec Ramon Basagana, «*Habitat traditionnel et structures familiales en Kabylie*», (1973), «*Pratiques matrimoniales aux Aït-Yenni*» (Libyca, 1973). Il rendait annuellement compte de 1970 à 1975 de la Bibliographie Maghreb-Sahara dans cette même revue, dont il assurait le secrétariat de rédaction. En France depuis 1976, il a enseigné les cultures et civilisations berbères à l'Université de Paris VIII où il a créé la revue, «*Tisuraf*», dont le numéro 4-5 était consacré et dédié aux Femmes berbères. Au Musée de l'Homme à Paris, il a publié en 1981 le premier Agenda berbère «*Tibbura useggas 1982*», (diffusion L'Harmattan). Il a collaboré dans de nombreuses publications sur l'Afrique du Nord, particulièrement sur les structures sociales. Partagé entre l'Europe et l'Algérie, il est sollicité pour des conférences. De 1990 jusqu'à sa mise à la retraite en 2008, il a professé un enseignement sur l'anthropologie aux universités de Metz et Nancy.



**Maria DA GRAÇA ALVES  
MATEUS VENTURA**

est Docteur en Lettres par l'Université de Lisbonne (Portugal). Professeur d'Histoire de l'École Secondaire Manuel Teixeira Gomes, elle est aussi chercheur principale du Centre d'Histoire de l'Université de Lisbonne et Présidente de l'Institut de Culture Ibéro-Atlantique (Portimao). Elle a participé dans nombreux Colloques internationaux dans son pays et à l'étranger (Algérie, Brésil, Mexique, Espagne, Uruguay) et a publié plusieurs livres et articles sur l'histoire de l'expansion portugaise à l'époque moderne.



**João VENTURA**

Master en Langues et Littératures Modernes par l'Université de Lisbonne, Master en Sciences de la Documentation par l'Université de Lisbonne, Master en Communication, Culture et Technologies de l'Information par l'Institut Universitaire de Lisbonne et Master en Gestion d'Institutions et Entreprises Culturelles par l'Université de Barcelone. Il fut lecteur de Langue et Culture Portugaise à l'Université de Paris III, professeur de Gestion et Intervention Culturel à l'Université de l'Algarve et Directeur Régional de Culture de l'Algarve. Actuellement, il est le Directeur du TEMPO : Théâtre Municipal de Portimão (Portugal). Au delà de son activité dans le domaine de l'administration et gestion culturelle, il est expert en communication et marketing



culturel, sociologie de la culture et de la théorie critique contemporaine. Il intervient, habituellement, en colloques et séminaires sur des matières de sa formation scientifique et expérience professionnelle.

### **M'Hand ZERDOUMI**

En 1979, il décroche son bac et s'inscrit à l'Université d'Alger en Psychologie.

En 1986, il obtient son Master en éducation comparée.

En 1987, il est chargé de la post graduation à l'Institut d'histoire au Caroubier.

En 1988, il est affecté comme Maitre assistant à l'Institut de psychologie Bouzaréah.

En 1990, il est enseignant au Centre National de Formation à distance.

De 1992 à 1995, il est Chef du département éducation et psychologie.

Depuis 1997 il collabore et réalise au sein de la l'ENTV des émissions spécialisées.

En 2007, il soutient son doctorat d'état en éducation relative à l'environnement.

En 2008, il est Chef de projet initiateur de la chaine TV4 Amazighe.

Il est aussi collaborateur avec le Haut commissariat Tamazight, la chaine II en Tamazight émissions spécialisées, la radio culture, émission de psychologie. Il a publié plusieurs articles dans son domaine de spécialité dans les revues des sciences humaines et sociales de l'université de l'Algérie. Maintes contributions et interventions dans des Colloques nationaux et internationaux.





### Mohand Akli HADIBI

est Maître de conférences habilité au département de langue et culture amazighes de Tizi-Ouzou, chercheur associé au Crasc d'Oran. S'intéresse au champ berbère et islamique et couvre les domaines de l'anthropologie des groupes berbérophone, il traite des thématiques qui touchent à la pratique religieuse, aux savoirs scripturaires et oraux ainsi qu'au patrimoine maghrébin. Il s'intéresse aussi à la sociologie de la jeunesse autour de laquelle il a mené plusieurs équipes de recherche dont un PNR qui vient d'être finalisé.



### Omar FETMOUCHE

est Commissaire du Festival International du Théâtre de Béjaia. Titulaire d'une Licence en langue et littérature française et 1<sup>ère</sup> année Magistère. Il a donné ses premières pièces au Théâtre Régional de Béjaia. En effet, c'est avec «*Harf b'harf*» (1986) que le TRBéjaia a inauguré son ère professionnelle. S'en suivent «*Hzam el-ghoula*» et «*Rdjal ya hlalef*», trois pièces qui installent le TRB dans une dynamique de création. En plus du TRBéjaia, il a collaboré avec le TRBatna avec «*Aouicha ouel Harraz*» et «*Alem el-baouche*». Revenu en 2004 au Théâtre Régional de Béjaia, il a monté successivement «*Fadhma N'Soummer*», «*Wouhouch.com*» et «*Mashdaly Zwatwi ? Tilimsan*». Il est actuellement Directeur du Théâtre Régional «*Bouguermouh*» de Béjaia.



### Si El Hachemi ASSAD

est Secrétaire Général du HCA. Diplômé en Master cinéma et en sociologie culturelle. En tant qu'encadreur, animateur et formateur, il a longtemps travaillé dans le secteur de la jeunesse et de la culture. Dans le cadre de sa carrière professionnelle, il s'investit beaucoup pour la promotion des arts et de l'échange des cultures. A cheval entre les secteurs de la jeunesse et celui de la culture, il est devenu à la fois conseiller à la culture et à la Jeunesse. En 1999, et après des études de Magister en langues et cultures amazighes, il rejoint le Haut Commissariat à l'Amazighité comme Directeur du département de la promotion culturelle. A son actif plusieurs symposiums et séminaires sur différentes problématiques liées à sa préoccupation intellectuelle et professionnelle. Il est auteur de quelques publications, traductions-adaptations et contributions dans la presse et revues. Etant fondateur d'un premier Festival de cinéma amazigh itinérant, il est nommé en 2005 par le Ministère de la Culture comme Commissaire du festival culturel annuel du film amazigh. Il est aussi fondateur des ateliers de formation dans les métiers du cinéma et de l'unique revue de cinéma actuellement en Algérie dénommée «*Asaru-Cinéma*».



### Professeur Djamil AÏSSANI

est Président du Colloque Scientifique International, mathématicien et homme de culture algérien. Avec l'Association Gehimab Béjaia (<http://www.gehimab.org>), il a été associé à l'organisation



de plusieurs manifestations culturelles et artistiques d'envergure production de la pièce de théâtre pour jeune public «*Léonardo Fibonacci à Bugia*», (TRB) et de la pièce «*Mashdaly Zwawi ? Tilimsan*», commémoration du centenaire de la naissance de Cheikh Saddek El-Bedjaoui (Ahabab Cheikh Saddek El-Bedjaoui), création de l'espace débats du Festival de Djoua (Association Djoua) et du Festival Culturel de la Musique et de la Chanson Kabyle (Maison de la Culture)... Il est Commissaire de la Méga-Exposition «*L'Age d'Or des Sciences en Pays d'Islam*» qui vient d'inaugurer le Centre National des Etudes Andalouses-Tlemcen (2012).



# RÉSUMÉS DES COMMUNICATIONS



***L'art et la pratique sociale des énigmes populaires  
en particulier dans l'Aurès et la région des Attafs,  
selon les travaux du Père Antoine Giacobetti  
(1869-1956).***

**Fanny COLONNA**

*Directrice de recherche émérite au CNRS IRIS/EHESS,  
Paris, France.*

La production et la résolution publiques d'énigmes représente une forme soft de dramaturgie sociale, qui était très répandue en Algérie encore au XXème siècle, spécialement en milieu rural. Moins spectaculaire et moins codifiée que les joutes poétiques en milieu berbérophone, elle faisait partie de la socialité quotidienne ordinaire, comme les dominos et la dégustation du café (en périodes d'abondance) mais jouissait cependant d'un engouement certain et aussi d'un véritable cachet de distinction.

La chance a voulu que cette pratique, aux origines certainement très anciennes, passionne un lettré original, fort savant et néanmoins modeste, Antoine Giacobetti qui a vécu longtemps aussi bien dans l'Aurès qu'aux Attafs et nous en a laissé un corpus impressionnant de 620 items, classés en 15 thèmes, allant du monde physique à la religion. Recueillis en milieux notoirement bilingues, ces énigmes ici en langue arabe, sont un document quasi unique et très intéressant de la fécondation réciproque des deux langues principales de l'Algérie, l'arabe et le berbère, au siècle précédent.

***Théâtre japonais  
entre son raffinement traditionnel  
et sa pratique folklorique.***

**Satoshi UDO**

*Maître de conférences à l'Université de Kagoshima,  
Japon.*

La singularité du théâtre traditionnel japonais serait universellement reconnue grâce aux excellentes critiques comme, entre autres, celle de Paul Claudel présentant le Nô (constitué fin XIII<sup>e</sup> siècle), et aux représentations récentes du Kabuki (constitué début XVII<sup>e</sup> siècle) à Paris comme à New York.

Ce qui nous frappe, quant à la mise en scène de ces styles théâtraux, c'est sans doute un extrême raffinement aussi esthétique que philosophique, surtout au cas du Nô qui fut principalement réservé aux shôguns (chefs d'état du régime féodal) et samourais (aristocrates-guerriers). Le Nô était conçu comme art célébrant et cérémonial pour les samourais à l'époque pacifique d'Edo (1603-1868), dont le langage classique devenu une lingua franca pour ces chevaliers bureaucratés. La représentation de ce style était interdite au peuple mais les textes étaient largement diffusés et lus en tant que Lesedrama.

Le Nô qui fut auparavant appelé Sarugaku (littéralement musique du singe, issue du mélange de mimes, danses et acrobaties) est donc populaire et folklorique pour son origine, mais il s'acheva dans la courtoisie en adaptant les textes classiques dans son chant liturgique. En dramatisant plusieurs motifs pris de la littérature antique, le Nô procura le raffinement traditionnel à ses

suivants plus populaires tels que Kabuki et Bunraku. De plus, même le théâtre folklorique de villages fut influencé, à l'envers, par ces styles théâtraux de villes. Notre communication vise à révéler quelques aspects de cette interaction théâtrale à travers des exemples à l'archipel Amami.



***Les joutes oratoires de Kabylie :  
forme d'expression et de représentation théâtrale  
avant théâtre.***

**Abdenour ABDESSELAM**

*Ecrivain journaliste,  
Tizi-Ouzou, Algérie.*

La valeur principale sur laquelle repose la définition du vocable théâtre est «l'art d'écrire pour la scène». Cette définition me semble quelque peu «hégémonique» et sans doute involontaire mais elle a pendant longtemps éliminé la valeur liminaire de toute expression en l'occurrence «l'art de dire pour la scène». Ici la scène n'est pas à prendre au pied de la lettre et se rapportant à un édifice classique clos où sont représentées les œuvres. La scène dans la tradition nord africaine, en Kabylie comme sujet d'exemple, n'est pas formellement un lieu fermé. Elle n'est donc pas formalité. En Kabylie la scène est tout simplement un espace libre quel qu'il soit et qui se conjugue avec la liberté du dire : un dire libéré



des contraintes relevant de toute conformité qu'impose aujourd'hui le théâtre moderne. Mais pour que le dire libre puisse se produire il est nécessaire qu'ait lieu un événement particulier le plus souvent (toujours) inédit et non préparé. Ainsi de véritables pièces oratoires ont lieu dans un verbe magique soit au cours des marchés populaires, dans les rues, dans des cafés maures, au cours d'une fête, lors de simples rencontres anodines etc. Ces pièces du dire peuvent être une joute oratoire, un récit animé autour d'un fait vécu ou imaginaire, une information singulière ou encore une chronique. Tous ces cas sont rapportés dans des élancements que seuls les diseurs ont le secret des formes langagières et une gestuelle précise. Cette spontanéité fait que l'événement devient une attraction qui se fixe dans la mémoire et se perpétue à travers le temps. J'ai personnellement happé à l'oubli quelques unes de ces pièces qui suivront mon intervention. Aussi l'intitulé de ce colloque rend et répare à juste titre qu'il y a bien eu un avant théâtre avec ses formes de représentations qui ont donné lieu à des spectacles dans nos cultures Nord Africaines et certainement en Asie tant le dire est un trait de caractère commun et analogique à l'espèce humaine de part le monde. Même si se sont les langues écrites qui dominent actuellement l'activité de théâtre dans le monde, il ne reste pas moins qu'il est utile de noter que toute langue est née d'abord sur fond d'oralité que le temps a fait évoluer vers l'écrit devenu certes indispensable mais non en tant que monopole dans la production.



***Le carnaval :  
une forme de pré-théâtre chez les Berbères.***

**Tassadit YACINE**

*Directrice d'Etudes à l'École des hautes études  
en sciences sociales,  
Paris, France.*

Si le masque est attesté dans plusieurs civilisations anciennes comment pouvait-il être absent du panorama nord-africain ?

En effet, il suffit de reprendre la littérature ethnologique (et/ ou folklorique) pour constater la présence de la mascarade de la Libye jusqu'aux Iles Canaries sans oublier les régions subsahariennes. Un monde très vaste ayant connu des courants historiques et une culture à la fois semblables et différents. Je n'entrerai pas dans les détails de chaque groupe culturel ni dans la chronologie historique (s'il y en avait une à établir), je dirai seulement que la mascarade constitue un invariant de cette civilisation du nord au sud et d'est en ouest quelles que soient les formes et les croyances que ces populations vont adopter (ou adapter), compte tenu de ce fonds ancien. Même si je ne partage pas tout à fait le fait de segmenter les pratiques car elles sont intimement liées (elles se complètent et se répondent), je m'y astreins pour une question de méthode, de bibliographie et d'histoire. Les sociétés berbères ont été fragmentées, divisées, dressées les unes contre les autres de tout temps (dans l'antiquité, au Moyen âge et depuis les colonisations) alors qu'elles ont des pratiques en commun : le carnaval en partage, véritable ensemble de pratiques mémorielles à la fois

reconnues et déniées par les idéologies monothéistes et les politiques officielles. Mais avant de poursuivre il faut peut-être s'interroger sur ce que représente le masque dans les cultures berbères.

Les différentes langues berbères disposent de plusieurs termes pour désigner le masque et donc le carnaval qui, d'ailleurs, revient à plusieurs moments de l'année (automne, printemps) lorsqu'il n'est pas purement et simplement investi par le monothéisme islamique (tafaska, achoura, mouloud) ou par des cérémonies profanes (mariage, circoncision etc.). Dans cette communication, il s'agira de montrer la présence du carnaval dans l'aire berbère et les causes de son déclin.



***Carnaval Chaib Achoura  
entre tradition ancestral et théâtre exhibitionniste  
en plein air (région des Aures, Tkout).***

**M'Hand ZERDOUMI**

*Université d'Alger. Collaborateur TV4 amazighe,  
Alger, Algérie.*

Le carnaval, Chaib Achoura est ancré dans la société Auressienne. C'est une tradition ancestrale qui remonte à la préhistoire. Il y a une grande ressemblance à celle de Ayred à Tlemcen, Algérie et Imaachar de Tiznite au Maroc. Une étude comparative peut décortiquer les racines du théâtre Amazigh à ciel ouvert où règne

L'exhibitionnisme a caractère masculin. Seule une femme fait signe de vie entre les hommes qui essaient de la défendre du mal provoqué par les intrus ou qui ose d'affronter le seuil du Harem. Le symbolisme de la femme protégée fait que la tradition amazighe veille sur le bien être de la femme pour préserver les coutumes et rites de façon qu'elle détient la reproduction sociale, c'est un art dramatique qui expose les rituels de l'époque de la préhistoire, il est le reflet des événements religieux, contes populaires, et rites. La pièce théâtrale à ciel ouvert se déroule pendant la nuit, une dizaine d'hommes qui portent des masques afin que personne de l'assistance ne puisse les reconnaître ; entre eux une femme nommée Maryama protégée par la présence d'un Lion soutenue par les hommes. La scène se déroule dans une atmosphère musicale, chants et exhibition de force armée de bâtons et masques de fourrure confondue de plumes et paille. Autour d'un portrait lion par deux hommes accroupis et qui défendent farouchement la femme. La scène artistique prend son ampleur, soudainement des intrus veulent s'accaparer de Maryama, mais il y a des yeux qui veillent sur sa sécurité avec une garde rapprochée. Une amende est adressée aux agresseurs signe d'ordre sociale et message de garantie de cohésion de la tribu pour chasser le mal. Une atmosphère de solidarité règne tout autour de la scène avec une assistance collaborative et solidaire.



***Le carnaval d'Ayred ;  
authentique forme de proto-théâtre.***

**Aziz MAHBOUB**

*Enseignant chercheur,  
Tlemcen, Algérie.*

Nous savons, certainement, peu de choses de la façon dont le théâtre a évolué durant les temps primitifs. Et bien que la preuve soit rare, les anthropologues ont développé plusieurs hypothèses pour expliquer la naissance du théâtre. A ses origines, on trouve toutes sortes de rites et de danses magiques, ayant un rôle religieux, et qui sont encore perpétués par certains peuples dits primitifs. L'usage de la danse est à l'origine de la représentation. Peu à peu, la représentation en tant que telle commence à s'éloigner de son contexte religieux pour se transformer en une fête commune où chaque participant peut exprimer son état d'esprit par le moyen du corps et/ou de la voix, en ayant toutefois recours à l'emploi d'un masque dont l'universalité est définie aussi bien dans l'espace que dans le temps. On remarque sa permanence dans les premiers témoignages laissés par les hommes (objets, gravures rupestres). Aucune société humaine n'a ignoré le masque et celui-ci apparaît dès l'instant où l'homme parvient à l'état de culture. De l'Égypte pharaonique à la Grèce antique, de l'Amérique ancienne à l'Asie et l'Océanie, les masques ont incarné des dieux, symbolisé la beauté et la peur, signifié l'illusion mais aussi le calme, l'ordre et la paix. Dans la région de Tlemcen ; plus précisément chez les Beni Snous, les autochtones (Imazighen Rifains) pratiquent

encore un rituel carnavalesque, appelé Ayred, pour célébrer Yennayer. Ayred, est un fascinant spectacle qui offre des visages de fête, d'effervescence et de vertige. Masques végétaux et animaux où toutes matières et couleurs se confondent, offrant à l'œil et l'imagination l'occasion d'un grand moment de délectation. A bien des égards, et sous divers angles, cette manifestation est hautement intéressante ; aussi bien aux yeux du profane que celui du chercheur. Car nous y avons un spécimen de proto-théâtre ; un exemple typique de ce que devient une cérémonie ancestrale vidée de ses croyances. Elle tombe dans le burlesque, se surcharge et se complique indéfiniment, au gré de l'espace-temps.



*Des maures enchantées :  
la légende de la maure Cassima  
et l'imaginaire portugais né au Moyen Age.*

**Maria DA GRAÇA ALVES MATEUS VENTURA**

*Docteur en Lettres à l'Université de Lisbonne,  
Portugal.*

Les maures (terme qui englobe les populations arabes et berbères qui ont occupés la Péninsule Ibérique, entre 711 et 1492) sont une référence incontournable dans la mémoire collective du peuple portugais.

Une occupation effective de 536 ans, suivie d'un procès lent d'intégration des mauresques dans la société

portugaise qui dura 250 ans, a laissé un héritage culturel encore présent de nos jours : des toponymes, des murailles et des châteaux, des légendes... Pendant le XVI<sup>e</sup> siècle, les rois portugais qui ont visité le Sud étaient reçus par des «mascarades» pseudo mauresques et simulaient des combats avec les sarrasins.

L'époque médiévale, temps de conquête(s) et de construction d'un pays, est revisitée de nos jours, par les villes portugaises d'origine mauresque, avec des fêtes et des mis en scène. Parmi les nombreuses légendes de princesses enchantées, on a choisi celle de la Maure Cassima, développée dans le cadre de la reconquête chrétienne de l'Al-Gharb, pour faire une brève interprétation du thème centrale des mis en scène actuelles dans les foires médiévaux portugaises - le maure historique et le maure mythique dans une perspective de dialogue interculturel.



*Tin Hinan,  
quand les mythes deviennent théâtre.*

**Ali SAYAD**

*Chercheur en anthropologie,  
Alger, Algérie.*

Dans toutes les cultures, les mythes ont toujours été à l'origine du théâtre. L'histoire et les histoires sur la reine Tin Hinan, reine touarègue, est à l'origine de

rencontres autour d'un feu de camp où le thé fuse. Il y a plusieurs entrées pour aborder Tin Hinan, son mausolée et l'inventaire du mobilier funéraire découvert dans le tombeau. Il y a d'abord le mythe fondateur tel qu'il est colporté par ceux qui se réclament d'elle, les Touaregs nobles Kel Ghela.

Il y a le mythe véhiculé par les guides touristiques qui inspirent depuis Platon de nombreux récits légendaires, dont l'œuvre de fiction de Pierre Benoît, *L'Atlantide*, où se mêlent, avec Antinéa l'héroïne, l'exotisme à une intrigue mouvementée.

Il y a aussi l'illusion qui abuse, telle qu'elle est donnée par le «découvreur», l'américain d'origine polonaise, Byron Kuhn qui se faisait appeler comte de Prorok. Il y a la réalité telle qu'elle est ramenée par les fouilles archéologiques. Les chroniques arabes rapportées par Ibn Khaldoun donnent les tribus et dynasties berbères où on attribue à Tiski la maternité de Howar, ancêtre des Howara qui donnèrent leur nom au Hoggar.

Entre mythes et réalité, une analyse des éléments de l'histoire et d'histoires s'avère possible pour une meilleure connaissance de Tin Hinan, femme qui eut suffisamment d'influence et d'affluences pour que la mémoire touarègue ait pu garder son souvenir en deçà le barrage des âges sans histoire.





***Les représentations para-théâtrales  
dans les missions portugaises au Japon  
(XVI<sup>e</sup> siècle).***

**João VENTURA**  
*Universitaire Lisbonne,  
Portugal.*

Au XVI<sup>e</sup> siècle, l'empire portugais s'étend du Brésil à Macao en passant par le tour de l'Afrique et l'Asie du sud. Dans les navires portugais qui arrivaient à ces lointains parages, voyageaient, aussi, des missionnaires en mission d'évangélisation des «extrémités de la terre». À partir de Goa, de Malacca et de Macao, les peuples qu'ils rencontrent sont nombreux et de ancienne culture. Leur action marque, pourtant, leurs contemporains et laisse des traces.

Lors de son premier contact avec le Japon, entre 1549 et 1551, François-Xavier élabore une ligne qui devrait régir les formes que l'apostolat chrétien doit prendre au Japon: maintenir de bonnes relations avec les daimos (c'est-à-dire les seigneurs), traiter les japonais avec honneur et respect, se mettre à leur haut niveau culturel et se recommander de la Chine qui jouit d'un grand prestige au pays du Soleil Levant.

Les représentations para-théâtrales dirigées par des missionnaires portugais jouent un rôle important dans la création de liens avec le peuple japonais. Il s'agit, surtout, d'un théâtre pédagogique et catéchétique mis en scène dans les collèges supérieures et dans les missions chrétiennes.

Ainsi, à partir de la lecture des récits des frères jésuites portugais au Japon et en Chine (1581-1589), on essaiera de donner un bref aperçu sur la spécificité des représentations para-théâtrales dans les communautés chrétiennes au Japon (XVI<sup>e</sup> siècle).



***Les manifestations pré-théâtrales dans la Kabylie  
des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles :  
cas de «Ameddah» et de «Amÿar uceqquf».***

**Younès ADLI**

*Docteur en langues, littératures et sociétés,  
journaliste-écrivain,  
Tizi-Ouzou, Algérie.*

Dans la Kabylie ancienne, de l'avis de certains auteurs, dont Ibn-Khaldoun, la poésie et le conte étaient d'une richesse telle qu'ils méritaient de remplir des volumes entiers. Dans notre approche, nous tenterons de montrer que dans certaines circonstances, notamment aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, ces composants de la littérature orale kabyle ne sont pas restés dans leur forme statique. Ils ont été mis en mouvement à travers des cérémonies et des jeux (festivals) qui ont souvent véhiculé de la sagesse et de la morale populaires.

Nous qualifierons volontiers les deux cas que traitera la communication, à savoir la cérémonie de l'«Ameddah» et le jeu de l'«Amÿar uceqquf», de manifestations pré-

théâtrales. D'abord par les efforts de mise en scène qui y sont investis, les jeux de rôles et les décors et ensuite par l'utilisation du masque en terre cuite dont ce fut quasiment l'une des dernières apparitions dans les spectacles propres à la région.



***Festivités religieuses dans les ordres confrériques  
en Kabylie: les fonctions sociales  
de la théâtralisation rituelle***

**Mohand Akli HADIBI**

*Maître de conférences, département de Langue  
et Culture Amzighes,  
Tizi-ouzou, Algérie.*

Il s'agit de montrer les fonctions sociales de la théâtralisation dans quelques pratiques rituelles attestées dans la littérature orale, la mémoire collective et les écrits ethnographiques. En effet, les rituelles des Ziyaras aux saints où à l'occasion des festivités religieuses, des sorties des Khouans et Tolbas, sont autant d'occasions pour des expressions théâtrales. Ces expressions, inscrites dans l'ordre de la pratique des ordres religieux à l'exemple de la Rahmaniya et de l'Aissaoui, sont souvent réactivées pour maintenir l'ordre social par des formes de dérisions dans la pratique festive: elles permettent la reproduction des ordres établies en dépassant les écarts, de sexes, de positions et d'appartenances sociales, tout en intégrant des changements que subit l'ordre social.

# COMMUNICATIONS





**Fanny COLONNA**

*Directrice de recherche émérite  
au CNRS IRIS/EHESS,  
Paris, France.*

**L'art et la pratique sociale des énigmes populaires  
en particulier dans l'Aurès et la région des Attafs,  
selon les travaux du Père Antoine Giacobetti  
( 1869-1956 ).**

La production et la résolution publiques d'énigmes représente une forme soft, minimaliste, de dramaturgie sociale, qui était très répandue en Algérie encore au XX<sup>ème</sup> siècle, spécialement en milieu semi-urbain et rural. Moins spectaculaire et moins codifiée que les joutes poétiques en milieu berbérophone, elles faisaient partie de la sociabilité publique quotidienne ordinaire, plutôt masculine, comme les jeux de dominos et la dégustation du café (en périodes d'abondance) mais jouissaient cependant d'un engouement certain et aussi d'un véritable cachet de distinction.

La chance a voulu que cette pratique, aux origines universelles et historiquement très anciennes, passionne un lettré original, religieux régulier de son état, fort savant et néanmoins fort modeste, Antoine Giacobetti, qui vécut longtemps dans l'Aurès mais aussi dans plusieurs autres sociétés musulmanes très différentes et nous en a laissé un corpus impressionnant de 620 items, collectés dans l'Aurès et aussi aux Attafs. Ceux-ci, classés en 15 thèmes, empruntent leurs images à un spectre très large, allant du monde physique à la religion. Recueillies en milieu notoirement bilingues, ces énigmes, ici en langue arabe, sont un document quasi unique et très intéressant de la fécondation réciproque des deux langues principales de l'Algérie, l'arabe et le berbère, au siècle précédent.

L'idée centrale de cette intervention est, en rapprochant les travaux de A. Giacobetti et ceux de théoriciens importants de la littérature, comme André Jolles (1874-1946) et le micro historien Carlo Ginzburg, de suggérer que la devinette serait une maïeutique collective jouée (un entraînement, une gymnastique, en fait) de/à la pensée et surtout à la perception, en même temps qu'un lien entre culture populaire et culture savante.

Parallèlement, je souhaite par ce choix, attirer l'attention sur la nécessité de «faire feu de tout bois» en termes de sources. C'est à dire de prendre au sérieux, surtout dans le cas de terrains, objets etc... peu documentés comme le pré-théâtre ou dans un tout autre domaine, l'Aurès (dix fois moins documenté que la Kabylie par exemple), de prendre au sérieux donc, des sources peu citées et sans rapport direct avec la question examinée, ce qui est en général le sort réservé aux traces concernant le local. Au bénéfice exorbitant des «archives dites de surveillance», police, R.G, etc. qui ne méritent pas, souvent, un tel privilège.

النكت الملتقطات  
في معرفة الحاجيات

---

RECUEIL  
d'ÉNIGMES ARABES POPULAIRES

PAR

LE R. P. A. GIACOBETTI

DES PÈRES BLANCS

---

ALGER

ANCIENNE MAISON BASTIDE-JOURDAN

JULES CARBONEL, Succ<sup>r</sup>

IMPRIMEUR-LIBRAIRE-ÉDITEUR

---

1916



## **L'auteur**

C'est ainsi que je me suis intéressée à une ferme missionnaire sise pendant 25 ans au cœur de l'Aurès, dans la petite plaine de Médina, et à ses traces archivistiques. Elle n'a compté le plus souvent que deux Pères dont le Supérieur et trois ou quatre Frères qui se renouvelaient souvent. Les premiers arrivés ne savent ni l'arabe ni le berbère local, bien que le fondateur de la Congrégation, le Cardinal Lavignerie, ait décidé dès le départ, en 1868 et 1869 pour les femmes, que ces langues seraient obligatoirement apprises par les postulants à des postes en Algérie.

Savoirs linguistiques qui sont devenus la richesse et l'image même de la Société au fil des décennies et ont produit une accumulation enviable, voir le fameux Fichier de documentation berbère. Le *Diaire II*, ie le journal de bord de cette mission qui couvre de 1907 à 1921, élaboration collective où de nombreuses voix se mêlent sans se confondre, constitue un texte, qui va bien au-delà du simple document et mériterait largement d'être interrogé plus profondément que comme source. En tout cas, il est extrêmement rare de rencontrer des productions de cette qualité témoignant du quotidien dans l'Algérie de l'époque, ni plus tard, d'ailleurs.

En septembre 1912 cependant, arriva à Médina le Père Antoine Giacobetti, seul acteur de cette aventure collective dont le nom soit passé à la postérité\*. Né, selon sa notice nécrologique, en Corse en 1869, il a pris l'habit au Séminaire de Maison-Carré, près d'Alger, en 1886 et il a été ordonné prêtre en 1891.

Quand il arrive dans l'Aurès, il a quarante-trois ans et déjà une longue expérience des pays musulmans, de la Tunisie où il a étudié puis enseigné l'arabe, au Soudan et au Sahara, Ouest et Est, de Géryville à Ghardaia, sans

compter plusieurs séjours en Kabylie. On le connaît en effet comme islamologue et comme berbérisant, auteur d'une production abondante quoique confidentielle, qui comporte trente titres, surtout des manuscrits non publiés, sur des sujets très divers, en général d'islamologie mais aussi sur les arts indigènes et les cultures locales. Beaucoup de traductions vers des dialectes locaux, de catéchismes, d'Évangiles en langues vernaculaires, etc. Il connaît bien l'arabe et aussi l'islam, un peu le berbère, ce qui s'entend dans sa rédaction du *Diaire* entre 1912 et 1917. Sur la fin de sa vie, en 1946, il traduisit, avec un Commentaire, le Poème fondateur de la confrérie Rahmaniyya\* (disponible à la bibliothèque du CRAPE), largement dominante dans l'Aurès et il demeure de ce fait, l'un des très rares observateurs à avoir, sur une assez longue durée, une expérience humaine, directe autant que textuelle, du mysticisme musulman montagnard qui joue un rôle culturel et politique si important en Algérie depuis la fin du dix-huitième siècle et aujourd'hui encore. Ses déductions d'ethnologue sur le caractère plus libre des individus Chaouia au regard de la communauté villageoise, comparés aux Kabyles, qu'il rapporte à l'absence de *tajmaât* (assemblées de villages) et d'habitat aggloméré, sont fort pertinentes. Et jusqu'à son intuition, qu'ici, c'est le contrôle à distance des lettrés qui soutient la cohésion sociale

En 1916, il a publié un livre, *Recueil d'énigmes arabes populaires*, un genre très populaire répandu dans l'Aurès, qui témoigne de la connaissance intime qu'il a acquise en peu de temps d'une société pourtant difficilement saisissable parce que sans cesse en remues (ce sont des semi nomades).

C'est une œuvre importante, en tout cas à mes yeux, qui n'est ni connue ni surtout citée autant qu'elle le mériterait

et n'a jamais été rééditée. Ce travail, dont l'enquête devait être bien avancée au moment où il est arrivé à Médina, puisqu'il y présente à côté des matériaux aurésiens, une bonne moitié d'autres, collectés aux Attafs dans la plaine du Chélif, est littéralement passionnant. Admirable aussi, quand on songe aux tâches qui devaient être les siennes à La Ferme de la mission, si on considère aussi la documentation (dictionnaires, ouvrages savants de référence etc..) qu'il a dû transporter avec lui et au temps qu'il a réussi à voler, pendant les consultations de soins, ainsi qu'il le confesse en Introduction, pour la collecte elle-même. «Arabe ou berbère, l'indigène n'est-il pas lui-même une énigme vivante, difficile, presque impossible à déchiffrer ?» écrit-il.

Dans un avant-texte trop modeste et trop court, il dit les usages sociaux, la portée cognitive de ces petites merveilles, certaines d'une simplicité banale :

*C'est une pierre de la rivière et ce n'est pas une pierre  
Elle a quatre pattes et ce n'est pas une brebis  
Elle pond des œufs et ce n'est pas une poule  
- La tortue -*

Tandis que d'autres sont pleines de poésie et de portée philosophique :

*La neige et tombée sur la cime des montagnes,  
De là aux plaines et aux pays lointains, la vue est courte  
Et les deux se font aider par un seul  
- La vieillesse -*

(Les plaines sont les pieds, les deux jambes s'appuient sur un bâton).

## I. L'ENIGME

— 1 —

'Alâ t'effa h'alaïlya bent en-nâs h'lâl  
Kherdjet beïn el-'adïa techâlî  
Kheredj lehâ m'allem d'erb-hâ où guelb-hâ let-tâlî

على طيلة حلايلية بنت الناس حلال  
خرجت بين الاعدية تشالي  
خرج لها معلم ضربها و فلبها للتالي

mh'adjia محاجية énigme

Une fille honnête, fille de parents honnêtes, est allée au milieu des ennemis pour les défier. Un homme habile est sorti des rangs, l'a frappée et l'a rejetée en arrière.

*Les deux partis qui se proposent des énigmes sont comme des ennemis.*

شالي défier, agiter une arme.

— 2 —

'Alâ-l-kdheb el-belegh, ou-l-bat'l'a inkaseret ou-z-zit  
ga'ad m'alleg  
على الكذب البالغ والبطّة انكسرت والزيت فعد معلّف

mh'adjia محاجية énigme

C'est un grand mensonge. La jarre a été cassée et l'huile est restée en suspens.

L'énigme c'est la jarre que l'on brise en trouvant la solution.

بطّة grande jarre.

بلغ pour بالغ éloquent — gros mensonge.

AUTRE VERSION

على الكذب المبلّغ  
البطة تكسرت والزيت فعد مغلّف

— 3 —

'Alâ cheï mefhoûm bein el-'arab ou l-bouâdi  
Elli it'ella' bih mertâh', ou ellî ihader bih châdi

على شي مجهوم بين العرب والبوادي  
التي يطلع به مرتاح والتي يهدر به شادي

mh'âdjia محاجية énigme

C'est une chose que les Arabes et les Bédouins comprennent. Celui qui la connaît est en repos ; celui qui en parle est un singe.

يطلّعه pour يطلّع به

Polyglotte, il parlait aussi bien l'italien que l'espagnol, ce qui lui donnait accès à l'«armée roulante» des sans-attaches, travailleurs isolés qui vivent alors dans la montagne aurèsienne. De santé fragile, il semble avoir connu plusieurs épisodes tuberculeux et, à son départ de Médina en 1917, il rejoignit semble-t-il un sanatorium, puisqu'il ne fut pas appelé sous les drapeaux. Pourtant il déploya au fil de son existence une activité extraordinaire. En 1900, il écrivait : «...j'aime le Sahara, la vie sous la tente, la nourriture arabe. Je fais de longues courses à cheval sans fatigue». Un propos attendu plutôt d'un officier des Bureaux arabes ou de Masqueray, d'hommes du dix-neuvième siècle en tout cas.

D'écriture sobre et factuelle dans le *Diaire*, il est plus réflexif dans les *Chroniques* où il consigne ses jugements sur l'islam et surtout sur les religieux musulmans de l'Aurès, dont il a constamment cherché la compagnie. Sa vision est sans indulgence mais n'étonne pas, vue l'époque et le milieu : les premiers Pères jésuites envoyés en Kabylie consignaient au milieu du dix-neuvième siècle des remarques analogues sur l'islam, que rien ne distinguait de celles des premiers instituteurs de la Troisième République, se demandant s'il s'agissait vraiment d'une religion ! Cette sévérité n'entamait pas l'attachement sincère du Père aux personnes, croyants musulmans ordinaires dont la vie quotidienne l'interpellait constamment. C'était un observateur pointu de la société locale. Ses constats éberlués sur les femmes aurésiennes, lui qui connaissait bien le reste du monde musulman, sur leur liberté de mœurs, sur la fréquence des divorces de leur fait : «Notre bergère Aïcha fait encore sa Samaritaine !», confirment certaines notations récurrentes dans la littérature sur l'Aurès, qui furent bien à tort imputées au «romantisme» des premiers

observateurs. Sa révolte devant la violence que les hommes peuvent exercer sur elles, malgré cette liberté, sonne d'autant plus juste.

Quant à l'embryon de société européenne qu'il a sous les yeux, ses remarques concernaient surtout l'indifférence religieuse des supposés chrétiens, de plus en plus souvent déplorée à mesure que s'améliore l'installation des colons, bien qu'il entretienne pourtant avec eux des relations fréquentes et attentives.

Il était spécialement sensible à l'existence de quelques individus, toujours des hommes isolés, «ouvriers de chantiers qui n'approchent pas la Ferme», internés de nationalités diverses dans le pénitencier proche de Lambèse, et à celle de plusieurs Italiens «installés» si on peut dire, à demeure, exploitants de petites mines, nombreuses à l'époque ou encore forestiers espagnols vivant de travaux temporaires, certains mariés à des femmes du pays. Sur cette population flottante, il partageait d'ailleurs les vues désabusées du Commandant Noëllat, ce qui prouve bien une certaine constance, depuis la fin du dix-neuvième siècle, dans la présence et le profil de ces gens non fixés à la terre. Il est clair cependant que pour lui, colons et «isolés» ne relevaient pas du même classement; les colons étaient requis, pour être conformes, de venir au moins de temps à autre à la messe, de faire baptiser leurs enfants, d'en mettre au monde et même de faire au moins une fois par an leurs pâques !

### **Les usages sociaux des muhadjiat**

Autant dire tout de suite que je n'ai jamais pu observer de visu de séances de muhadjiat : nocturnes, selon Giacobetti, masculines, a.d. liées à des circonstances où, comme femme et occidentale, je n'avais pas ma place,

contrairement à d'autres manifestations artistiques, mariages, voire séances de danses et chants, et même transes, où j'étais invitée et bien acceptée. Cependant, même si les matériaux de Giacobetti datent du début du XX<sup>ème</sup> siècle, rien n'indique qu'ils seraient seulement d'intérêt archéologique. Et même à ce titre-là, ils constituent encore un trésor inestimable.

Résumons donc ce que ce volume nous apprend de la scénographie si on peut dire de cette pratique très appréciée : nocturne, masculine, donc, pouvant se prolonger des nuits entières, au café, à la djemaa, voire au marché hebdomadaire. Normalement, l'assemblée est partagée en deux camps rivaux, l'un proposant l'énigme et l'autre s'unissant pour trouver collectivement la solution, dans un esprit de nif, de compétition. Certaines énigmes demandaient toute une nuit d'efforts, d'autres une ou deux semaines.

Il y avait en général une mise, un gage comme on dit, un plat de nourriture hors de l'ordinaire, une chèvre, de l'argent.

Des règles de composition aussi : la question doit être énoncée rapidement et doit être composée suivant des règles fixes, comportant des jeux de mots ou des allitérations intéressantes, un plaisir de l'oreille donc, y est associé. Une parenthèse : travaillant actuellement sur un dépôt d'internement en Corse dans le dernier tiers du XIX<sup>ème</sup> siècle, qui réunissait des détenus de toutes régions d'Algérie, je me dis qu'en l'absence de transistors, et compte tenu de la diversité des langues locales et des générations, ce genre de divertissement devait constituer, à côté des jeux de cartes, dominos etc. une ressource non négligeable, d'autant plus qu'il existait un corpus en «arabe maghrébin commun».



## **Le corpus**

Je l'ai dit, il s'agit d'une collection de plus de 620 devinettes, classées en 5 rubriques qui couvrent l'ensemble de l'univers quotidien, dans lequel l'islam et sa pratique tiennent une place non négligeable, contrairement aux monographies linguistiques régionales de l'époque, qui font habituellement une portion congrue à la vie religieuse (exemple, Textes arabes de l'Aurès de Basset). Parcouru au fil des pages, l'ensemble évoquerait, même si la logique de chacun des deux genres est fort différente, un volume de haïku japonais.

Chaque entrée, ie chaque devinette est présentée ainsi :

- un numéro (très pratique pour la recherche thématique).
- une transcription en caractères latins du texte arabe du «petit poème» qui formule la question.
- le texte du «petit poème» en caractères arabes, dans une présentation observant les usages de la poésie arabe.
- sur une même ligne, la réponse en trois langues, transcription arabe en lettres latines, suivie du mot en caractères arabes, suivie du mot français.
- enfin, la traduction, dans un français souvent poétique, du «petit poème» arabe.

Parfois un éclaircissement de Giacobetti et une racine arabe peu courante et sa traduction.

On ne peut pas dire que la lisibilité suivie en soit facile, mais chaque choix de cette présentation sophistiquée correspond à une intention et un public précis, et le résultat est finalement impressionnant. Selon l'intention de l'auteur, l'ensemble donne «un résumé des idées indigènes... que peu de personnes connaissent, même superficiellement !» Connaitre certaines de ces énigmes et savoir les placer dans une conversation, devrait selon lui, faciliter la confiance et le dialogue entre arabophones et non arabisants. Donc entre Européens et Chaouis.



confrères, narcissique, comme tout intellectuel, ce qu'il était assurément, avide de nouer des relations à l'extérieur du monastère pour la même raison, pas conventionnel du tout dans sa pédagogie et ses rapports avec les musulmans, bref il agaçait, c'est peu dire.

J'ai pris le temps cette fois-ci de regarder de près le contenu de ses travaux, pour la plupart inédits. On y voit qu'il lisait et chroniquait soigneusement la presse arabe et italienne, en particulier *al-Chihab*, journal créé et dirigé par le cheikh Ben Badis. Il y a un côté Desparmet, ce dialectologue atypique dont il cite les travaux, dans sa démarche à la fois passionnée et polémique, clairement anti-réformiste aussi. Ceci bien sûr, postérieurement à son passage à Médina, vu la date de création de cette presse, vers les années 1930. J'ai déjà évoquée son œuvre la plus importante, en tout cas à mes yeux, contemporaine de sa période aurasienne, son *Recueil d'énigmes arabes populaires* de 1916. J'ai découvert cette fois-ci parmi ses travaux un texte de 1938 de vingt-six pages, dactylographié,



rédigé à la demande d'un évêque d'Oran du nom de Léon Durand, qui interrogeait notre islamologue sur le pourcentage des musulmans *a)* de bonne foi *b)* observant le ramadan *c)* faisant la prière, soit chez les hommes, soit chez les femmes dans quatre régions bien définies d'Algérie. Questionnement en soi déjà intéressant, venant d'un membre de la hiérarchie officielle de l'Église catholique à cette date. Le soin apporté par le père Giacobetti dans sa réponse, la méthode, l'évocation nominative de ses sources musulmanes d'information, incitent au respect – c'était vraiment un chercheur, qui ne se contentait pas d'opinions subjectives, allant jusqu'à donner des pourcentages ! Dans l'ensemble, les réponses correspondent à peu près à l'idée qu'on peut raisonnablement aujourd'hui se faire sur l'époque, celle d'une pratique beaucoup plus laxiste, moins crispée que celle qui se met progressivement en place avec le réformisme puis le Mouvement national au Maghreb à partir des années 1930. Une seule chose est vraiment attristante dans ce document, les conclusions que le père tirait de son enquête,

### **La question des langues**

Arabe et/ou berbère ? Reste une question cependant que l'auteur ne soulève pas : pourquoi les muhadjiat de l'Aurès sont-elles dans le corpus, fixées en arabe, le sont-elles dans la pratique sociale? Sont-elles sous cette forme, intelligibles à tous ?

Dans une région certes bilingue mais où la vie quotidienne se passe tout de même en berbère ? Ou bien existent-elles en arabe en tant que «genre noble», auquel ce véhicule serait plus approprié ? Question qui pourrait être au centre du débat. Dans les années 1970/90 du siècle passé, dans les vallées que j'ai fréquentées, soit l'Oued Abdi et l'Oued Labiod, les femmes étaient strictement berbérophones, sauf dans les familles maraboutiques. Mais les hommes étaient bilingues (arabe/berbère), encore que les plus âgés usaient plus spontanément du berbère.

En tout cas, le fait que l'on ne puisse répondre facilement aujourd'hui à une telle question, plus précisément à celle de l'indifférence de Giacobetti lui-même à ce problème, souligne d'une part que la réponse allait pour lui de soi (ceux qui jouaient à ce jeu avait le code en arabe et inversement ; mais dans quelles limites ? telle serait la bonne question...), d'autre part montre le retard des études linguistiques sur l'Aurès.

### **Généralisation**

Jolles et Ginzburg ou plutôt l'inverse : pour prendre un peu de hauteur, que pensent de la devinette les spécialistes des Sciences du langage et/ou de la littérature, deux domaines concernés ici puisque nous sommes dans l'oralité ; où faut-il la placer ?

Commençons par Ginzburg, l'auteur le plus proche de nous (il est né entre 1935 et 40) parce que ses travaux

de et sur la Micro histoire sont encore au centre du débat théorique. Je prendrai pour base de présentation son ouvrage de 1998 et spécialement le texte qui ouvre cet ensemble d'articles, intitulé «*L'étrangement*» (terme sommairement équivalent de «mise à distance»), qui reprend ou fait écho au titre A distance et aussi au sous-titre du recueil dans son ensemble, Neuf essais sur le point de vue en Histoire.

Assez vite dans le texte, Ginzburg envisage la devinette comme genre littéraire mais aussi comme une figure de la posture épistémologique générale qu'il recommande, y compris aux historiens, s'appuyant successivement pour cela sur une longue série d'auteurs, de l'Antiquité à Marcel Proust.

Ce qu'il recommande, c'est «avant tout, s'arrêter aux choses» et aussi «apprendre à les mettre à distance» (p.19). «Pour voir les choses, il nous faut avant tout les regarder comme si elles étaient parfaitement dénuées de sens - comme des devinettes» (p.21).

S'ensuit un long développement historiquement régressif sur l'importance de la devinette dans les cultures les plus différentes, qui le mène jusqu'à Marc Aurèle et surtout à l'idée qui lui est chère (et qui parfois l'a conduit ailleurs à quelques égarements) d'un rapport circulaire entre culture savante et culture populaire.

Quoi qu'il en soit, en passant par l'invocation d'une chaîne d'auteurs, en insistant en particulier sur les usages qu'en font des moralistes français du 17<sup>ème</sup> siècle, Montaigne, La Bruyère, sur le fameux texte sur les paysans, etc, Ginzburg nous mène où il l'entend, vers ce qu'il prône : «Comprendre moins, (je cite), être ingénu, rester stupéfait, sont des réactions qui peuvent nous aider à voir davantage, à saisir une réalité, plus profonde, plus naturelle». Son commentaire en particulier du

fameux texte de La Bruyère sur les paysans, montre que celui-ci se présente justement comme la résolution d'une devinette : ces «animaux farouches» sont en fait des humains, et l'effet en est bien plus fort que décrire la condition paysanne, tout bonnement.

Pour Marc Aurèle comme pour Tolstoï, user de procédés créant la surprise permettait «d'atteindre les choses elles mêmes, de renoncer aux idées et aux représentations fausses» (p.30).

En simplifiant, l'idée de G. est que, selon les auteurs, l'usage de la surprise, intrinsèque à la devinette (je vais y venir avec Jolles), a pu servir soit à aiguïser la critique sociale, soit à livrer l'expérience d'une «immédiateté impressionniste», comme c'est le cas avec Proust. «L'étrangement, écrit-il, me semble susceptible de constituer un antidote efficace à un risque qui nous guette tous : celui de tenir la réalité (nous compris) pour sûre. Les implications antipositivistes d'une telle observation sont évidentes» (p36).

Une génération scientifique plus tôt, André Jolles, de culture allemande, alors que Ginzburg est plutôt de culture italienne et classique, publie en 1930 un livre, «*Formes simples*», qui ne sera traduit en français qu'en 1972, dans la prestigieuse collection Poétique fondée par G. Genette. Il y consacre un chapitre entier, le quatrième, à la devinette, les autres «formes simples» qu'il distingue étant : la légende, la geste, le mythe, la locution, le cas, les mémorables, le conte et le trait d'esprit.

En simplifiant beaucoup, car le domaine dont il est question ici n'est pas le mien, ce qui n'interdit pas de tenter de comprendre ce qu'il peut apporter au sujet, je dirais que la perspective n'est pas la même que chez Ginzburg. Il ne s'agit plus de la généalogie d'un genre susceptible de servir d'inspiration épistémologique sur

la très longue durée, mais d'une pratique linguistique ludique (?) d'extension illimitée (toutes sociétés sont supposées la connaître et la pratiquer): «une question qui appelle une réponse».

Dotée d'une nature agonistique, cette pratique met en jeu un fort et un faible, mais aussi un troisième élément, «ceux qui savent» et dont tout l'enjeu est de faire partie. Ce qui frappe dans la description de Jolles, c'est le caractère d'épreuve, aux divers sens du mot, de l'exercice, conditionné par un savoir et qui pose comme condition le savoir. Ce qui surprend, c'est aussi le caractère négatif des termes de Jolles : «Le questionneur... qui possède le savoir, nous pouvons y penser comme à un être démoniaque, un monstre qui nous remplit de crainte, qui nous étouffe et nous oppresse».

La devinette est chez lui tout le contraire d'un jeu innocent. D'où l'image du tribunal, voire de l'épreuve capitale. Le but ici n'est pas la solution mais la résolution (la délivrance).

Par ailleurs, le questionneur n'est pas seul, il incarne un groupe lié par le/un savoir. La devinette est un moyen pour accéder à ce groupe, il s'agit donc d'une initiation. Devant la disparition, en tout cas la rareté, des sociétés secrètes et autres formes de groupes clandestins dotés d'une langue particulière, la devinette disparaît, conclue Jolles.

Disparition qu'il met en rapport avec la diffusion générale du savoir dans l'Europe du XIX<sup>ème</sup> siècle, hypothèse très subtile et peut être transposable : «Le savoir comme possession universelle, comme objet qu'on doit acquérir de toutes parts, a refoulé le savoir chiffré, le savoir en tant que pouvoir».

## **Conclusion**

Ce n'était clairement pas le cas, encore, dans l'Aurès du milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, d'où le grand l'intérêt du témoignage du Père Giacobetti. Et il est très passionnant de connaître l'engouement qu'ont connu ces jeux de langage, fortement théâtralisés, et l'intensité qu'ils suscitaient dans un passé pas si lointain.

Comme de ne pas écarter l'idée que cet engouement pouvait avoir quelque chose à faire avec une avidité, en tout cas une demande de savoir, dans une société, l'Aurès, relativement scripturalisée mais où les centres de savoir, les *zawaya*, sont géographiquement très distants les uns des autres.





## **Bibliographie**

- Antoine Giacobetti, *Recueils d'énigmes arabes populaires*, Alger, Ancienne Maison Bastide -Jourdan, 1916, 291 pages.

- Carlo Ginzburg, *A distance, neuf essais sur le point de vue en Histoire*, Paris, Gallimard, 2001 (1998 en italien), spécialement chapitre 1, *L'étrangement*.

- André Jolles, *Formes simples*, Paris, Ed. du Seuil, 1972 (en allemand, 1930), spécialement chapitre pp 103-120, *la devinette*.

Sur le RP Antoine Giacobetti, consulter les archives de la Maison Généralice des Pères blancs, Via Aurélia, à Rome, sur rendez-vous préalable avec le Père archiviste: dossier individuel et photographies, ainsi que le Diaire II de la ferme de Médina (1907-1912).

Le Diaire I qui devait couvrir 1894-1906, étant perdu. Document très riche de précieuses informations sur la vie quotidienne, vue du point de vue des pères, évidemment.

Pour une vue générale sur cette ferme missionnaire aurèsienne, voir Fanny Colonna, « *Le meunier, les moines et le bandit* », Actes Sud/Koukou Editions, 2010, Arles/Alger, chap. 5, 7, 16.



**Satoshi UDO**

*Maître de conférences  
à l'Université de Kagoshima,  
Japon.*

## Théâtre japonais entre son raffinement traditionnel et sa pratique folklorique.

Bonjour. Je m'appelle Satoshi UDO, je suis Maître de conférences en chaire Cultures Francophones à l'Université de Kagoshima, située à la ville de Kagoshima, dans le département de Kagoshima. Ce département est composé par la partie sud du Kyûshû (la quatrième grande île métropolitaine du Japon) et par l'archipel qui s'étire du nord au sud à la longueur de 600 km. Nous avons 28 îles habitées dans notre département. Situé à l'extrême-sud, Kagoshima est donc loin du centre de la civilisation japonaise, mais, pour cela, conserve les plus anciennes traditions ainsi que les folklores très originaux et variés. Nous comptons plus de mille traditions artistiques dans notre département. En plus, cette région

est ouverte sur la mer entourée par la Corée, la Chine, le Vietnam et les Philippines. On trouve quelques aspects folkloriques en commun dans cette zone transfrontalière. Mais tout d'abord, il faudrait commencer par saisir grosso modo l'Histoire des arts scéniques au Japon. L'origine des arts est déjà inscrite dans *Kojiki*, la première œuvre rédigée au Japon en 712. Cette chronique des années divines décrit la déesse Ameno'uzume dansant devant Amaterasu, la déesse souveraine incarnant le soleil. Sa danse chamanique représente le rituel pour la résurrection du soleil affaibli en solstice d'hiver. A l'origine, donc, les arts étaient religieux, symboliques et mimétiques. Le mime et l'acrobatie accompagnés de la musique sont des arts principaux à l'antiquité japonaise. Surtout l'acrobatie importée de la Chine, appelée Sangaku, a été institutionnalisée dans la cour impériale durant le huitième siècle. Le nom du Sangaku qui se traduirait par «la musique vulgaire» (contraire au Gagaku, la musique officielle, courtoise), est remplacé au dixième siècle par un autre mot « Sarugaku », la musique du singe. Au onzième siècle, le Sarugaku se change graduellement en mime comique plutôt que l'acrobatie, et, au treizième siècle survient un autre style, Okina-Sarugaku dérivé du rituel d'exorcisme bouddhique. C'est Kan'ami (1333-1384) qui a réalisé un accomplissement théâtral du Sarugaku comme base du Nô au quatorzième siècle, en y intégrant plusieurs styles artistiques et musicaux. Son fils Zeami (1363-1443) ensuite perfectionnera le Nô sous le patronage du shôgun Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408). Il est né en 1363, donc cette année, nous fêtons le six-cent-cinquantième anniversaire de sa naissance. Zeami a introduit la danse et la chanson plus élégantes pour la mise en scène, et pour la composition, il a profité des Belles Lettres comme la matière des nouvelles

pièces plus raffinées. C'est-à-dire qu'il a pris plusieurs épisodes à la littérature classique épanouie dans la cour de l'empereur, et aussi à la littérature postclassique au début de l'ère médiévale (13-16<sup>ème</sup> siècles). Par exemple, l'Histoire du Heike procure de très nombreuses matières au Nô. C'est une épopée de la guerre de Genpei (12<sup>ème</sup> siècle) qui fut créée au treizième siècle et narrée par les moines aveugles avec le luth Biwa, elle est parfois comparée à L'Iliade et La chanson de Roland, ou bien un peu semblable à la Sîra dans le monde arabe comme la geste des Béni Hilal ou Antar. La littérature classique japonaise a connu son apogée très tôt au début du onzième siècle avec Le dit du Genji (comme la littérature des Abbassides), et Zeami a repris cet héritage littéraire pour perfectionner le raffinement du Nô. Il en a résulté que réaliser une sorte de renaissance de la littérature antique en la dramatisant d'après la nouvelle esthétique médiévale. Et il a aussi formulé la structure de pièce assez rigidement. En principe, il y a deux personnages; l'un est le protagoniste masqué, parfois un fantôme qui narre ce qui s'est passé à son agonie, et l'autre, très souvent un moine qui voyage, le rencontre et l'écoute pour la consolation de l'âme abattue. Huit chœurs sont assis du côté droit et en arrière deux ou trois percussionnistes et un flûtiste.

Une fois achevé ce perfectionnement, comment le théâtre pourra-t-il se varier ? Nous constatons deux résultats : l'extrême-raffinement de la mise en scène et la popularisation des genres théâtraux. A la deuxième moitié du seizième siècle, un luth à trois cordes est importé de l'Archipel du Ryûkyû (actuel département d'Okinawa), situé au sud de Kagoshima. Ryûkyû était un royaume indépendant à cette époque, enrichi par les commerces maritimes internationaux, qui actuellement

fait partie du Japon. Alors, ce nouvel instrument musical, appelé le shamisen, a acquis tant de popularité qu'il s'est introduit à presque tous les genres de la musique populaire. Au dix-septième siècle, Tokugawa Ieyasu (1543-1616) fonda le nouveau shôgunat, le puissant gouvernement des samourais, à Edo (actuel Tokyo). Dans cette période pacifique s'épanouit la nouvelle culture bourgeoise soutenue par les habitants des grandes villes. Avec la musique du shamisen s'accomplit un nouveau genre théâtral véritablement populaire : le Kabuki. Dans ce genre composé par la danse musicale et le geste théâtral, l'interprétation physique des acteurs est assez stylisée mais beaucoup plus réaliste que celle du Nô. Le Kabuki est toujours accompagné par la chanson ou la narration chantée, et la musique du shamisen. Si on remplace les acteurs humains par les marionnettes, ça sera le Bunraku. Le Bunraku est un des spectacles les plus raffinés dans le monde, les marionnettes sont très bien élaborées et il faut deux personnes très spécialisées pour opérer une marionnette, un chanteur pour la narration et un joueur du shamisen pour la musique. Mais le Bunraku est aussi un style populaire, très proche du Kabuki. Ces deux styles théâtraux partagent beaucoup de pièces en commun, en plus, ils prennent beaucoup de matières au Nô. Le Nô de cette époque est institutionnalisé dans le système féodal pour servir aux Samourai comme l'art cérémonial privilégié. Pour cela, il a avancé la ritualisation de la mise en scène, et la narration chantée et la danse ont été beaucoup ralenties. Les textes du Nô sont cependant publiés et diffusés largement, devenus accessibles à la bourgeoisie. Et la narration se sépare parfois de la danse et des percussions pour créer un nouveau style Su-Utai, la simple chanson. La musique de la danse du Kabuki, qui s'appelle le Nagauta,

la chanson longue, sera jouée aussi indépendamment, et la petite chanson, Hauta qui mélange des morceaux chantés soit théâtraux soit folkloriques deviendra populaire surtout au dix-neuvième siècle.

Or, puisque ces genres musico-théâtraux se sont développés ainsi successivement, nous trouvons aussi des successions de matières parmi eux. Par exemple, une partie d'une pièce du Nô, Kogô, basée sur la geste médiévale l'Histoire du Heike est ultérieurement adaptée pour la parole d'une pièce du Hauta avec la mélodie d'une chanson folklorique. Ou bien, une pièce du Nô, Dôjôji, a provoqué plusieurs adaptations en d'autres styles théâtraux. Dôjôji (le nom d'un temple bouddhique) est une histoire d'un amour déçu ; la passion amoureuse d'une fille la transforme en serpent monstrueux soufflant le feu, et, en traversant une grande rivière, elle poursuit un moine dont elle est amoureuse. Il se cache dans une cloche du temple, mais à la fin elle aura brûlé la cloche avec ce moine aimé. C'est une légende régionale archivée dans quelques contes bouddhiques à l'époque médiévale. Dans la pièce originelle du Nô, l'histoire est claire et cohérente, mais dans une variante du Kabuki, Musume-Dôjôji, l'histoire ne se maintient que comme cadre de la chanson, c'est dire que l'on mélange plusieurs gestes, danses et morceaux de chansons folklorique ou à la mode, dans le cadre de la légende du Dôjôji. Cette pièce du Kabuki, composée au dix-huitième siècle, a donc synthétisé de différents éléments artistiques et musicaux contemporains en profitant de l'héritage du Nô. Cependant, au dix-neuvième siècle, on a composé une autre pièce du Dôjôji comme un style purement musical et non-physique, afin de jouer dans le concert du Nagauta. Elle s'appelle Kishû-Dôjôji, qui est beaucoup plus proche de la pièce du Nô et bien cohérente en

racontant l'histoire. C'est probablement par une maturité théâtrale ou par un éveil d'une nouvelle esthétique moderne que le spectateur commençait à vouloir une cohérence de l'intrigue.

Le Dôjôji était si populaire qu'il a été emporté jusqu'au royaume de Ryûkyû, où on l'a refait dans sa propre tradition artistique, Kumi-Odori. Cette pièce-ci, appelée Shûshin-Kaneiri, est composée en vers de six et huit syllabes selon la poétique de l'archipel (au Japon métropolitain, c'est la succession de vers de cinq et sept syllabes comme le haïku est composé en 5-7-5 syllabes). Et, auparavant, la moitié sud de l'archipel de Kagoshima qui s'appelle Amami faisait parti du royaume de Ryûkyû. L'Archipel d'Amami est donc le lien de rencontres culturels entre le Japon métropolitain et la mer insulaire qui se répand jusqu'à l'Asie du sud-est et l'Océanie. L'Archipel conjoint du Ryûkyû et d'Amami est célèbre pour son originalité culturelle; notamment sa chanson folklorique Shima-Uta est très bien connue. Ce qui nous semble bien particulier est que le Shima-Uta est chanté à voix très haute, surtout à Amami, et que même les hommes chantent comme les femmes. C'est parce que dans cette région, il y a une foi pour les sœurs ; on croit que les sœurs et les frères sont étroitement liés par une certaine force spirituelle. Et, seules les sœurs peuvent soutenir leurs frères spirituellement avec cette force. Il faut donc que les hommes soient protégés par leurs sœurs. Les chansons du Shima-Uta sont chantées à la hauteur des voix féminines pour la révérence à la déesse-sœur, appelée Onarigami.

Or, le Japon est abondant en théâtres folkloriques masqués. Une des raisons, c'est l'influence du Nô. Les festivités religieuses ont repris des matières théâtrales à partir des arts scéniques déjà canonisés tels que le Nô et le

Kabuki. A Kagoshima, nous avons aussi une festivité de marionnettes (Bun'ya-Bushi) qui conserve une tradition des arts de marionnettes plus ancienne que le Bunraku. Dans l'Archipel d'Amami, il y a plusieurs traditions de masques, et, par exemple, dans l'île de Kakeroma, les villageois jouent un théâtre masqué qui s'appelle Shudun-Shibaya. D'après la légende sur son origine, c'est Taira no Sukemori, un exilé des Heike, qui a fondé cette festivité pour amuser le peuple. C'est dire qu'il s'est réfugié jusqu'à cette île extrême-sud après la défaite à la guerre de Genpei au douzième siècle. Donc, il est aussi un personnage de l'Histoire du Heike, et on conçoit ici l'origine de la festivité en empruntant le motif procuré par cette histoire : guerriers des Heike en déroute, exilés et survivants au sud périphérique. En réalité, c'est une légende trouvée partout dans le sud du Japon, répandue probablement avec la narration théâtrale de l'Histoire du Heike par les moines aveugles. En outre, Shudun-Shibaya emprunte au Nô quelques personnages et l'usage du masque. Mais, en même temps, cette festivité est bien enracinée à la tradition vernaculaire. Et, sa musique emprunte la mélodie au Shima-Uta.

Pour conclure, grâce à la fondation du Nô, le théâtre traditionnel japonais s'accomplit une fois à l'ère médiévale au centre de la civilisation. Mais, au fur et à mesure de la popularisation de la théâtralité, plusieurs éléments du Nô nourrissent les genres théâtraux qui suivent. Et aussi, grâce à la décentralisation des arts scéniques, les festivités régionales se munissent des aspects théâtraux plus riches et plus raffinés. Aujourd'hui, nous trouvons dans la pratique théâtrale folklorique une superposition historique de plusieurs éléments religieux, légendaires et artistiques.



Vous comprenez déjà que toutes les activités théâtrales japonaises sont étroitement liées à la musique, surtout à la chanson. En réalité, c'est le phénomène largement répandu en Asie de l'est.

Il y a trente ans, Kateb Yacine disait qu'il avait appris «le théâtre chanté chez les Vietnamiens», et il a aussi dit : «Nous avons beaucoup à apprendre des Chinois aussi, des Américains du Sud et de bien d'autres».

Notre Kateb, il savait déjà et il avait tout à fait raison.





**Abdennour ABDESSELAM**

*Ecrivain journaliste,  
Tizi-Ouzou, Algérie.*

## Les joutes oratoires de Kabylie : forme d'expression et de représentation théâtrale avant-théâtre.

### **Introduction**

L'avant théâtre est un mode d'expression et de représentation qui a durant des siècles eu un impact important sur le développement social de la société kabyle et berbère en général. Transmis de génération en génération et constamment dynamique au plan de la création l'avant-théâtre est un des miroirs qui reflète la vie culturelle de la région. Il est vrai que le discours culturel universel ne l'évoque que très rarement. Pourtant nous pouvons poser que le théâtre d'aujourd'hui est une transposition de l'avant-théâtre.

## **Présentation**

La valeur principale sur laquelle repose la définition du vocable théâtre est «l'art d'écrire pour la scène». Cette définition me semble quelque peu «hégémonique» sans doute involontaire mais elle a pendant longtemps éliminé la valeur liminaire de toute expression en l'occurrence «l'art de dire pour la scène». Ici la scène n'est pas à prendre au pied de la lettre et se rapportant à un édifice classique clos où sont représentés les œuvres. La scène dans la tradition nord africaine, en Kabylie comme sujet d'exemple, n'est pas formellement un lieu fermé. Elle n'est donc pas formalité.

En Kabylie la scène est tout simplement un espace imprévu, libre quel qu'il soit et qui se conjugue avec la liberté du dire : un dire libéré des contraintes relevant de toute conformité qu'impose aujourd'hui le théâtre moderne.

Mais pour que le dire libre puisse se produire il est nécessaire qu'ait lieu un événement particulier le plus souvent (toujours) inédit et non préparé.

Ainsi de véritables pièces oratoires ont lieu dans un verbe magique soit au cours des marchés populaires, dans les rues, dans des cafés maures, au cours d'une fête, lors de simples rencontres anodines etc. Ces pièces du dire peuvent être une joute oratoire, un récit animé autour d'un fait vécu ou imaginaire, une information singulière ou encore une chronique.

Tous ces cas sont rapportés dans des élancements que seuls les diseurs ont le secret des formes langagières et une gestuelle précise. Cette spontanéité fait que l'événement devient une attraction qui se fixe dans la mémoire et se perpétue à travers le temps. Leur support oral est pour nous une attitude, une option, un choix profond de l'expression.

J'ai personnellement happé à l'oubli quelques unes de ces pièces qui suivront mon intervention. Aussi l'intitulé de ce colloque rend et répare à juste titre qu'il y a bien eu un avant théâtre avec ses formes de représentations qui ont donné lieu à des spectacles de grande valeur dans nos cultures Nord Africaines et certainement en Asie tant le dire est un trait de caractère commun et analogique à l'espèce humaine de part le monde.

Les joutes entre autres productions d'avant théâtre sont des représentations purement théâtrales. Même si ce sont les langues écrites qui dominent actuellement l'activité de théâtre dans le monde il ne reste pas moins qu'il est utile de noter que toute langue est née d'abord sur fond d'oralité que le temps a fait évoluer vers l'écrit devenu certes indispensable mais non en tant que monopole dans la production.

Il est cependant à souhaiter seulement qu'il soit attendu et entendu que la formule de l'intitulé «Avant théâtre» du colloque ne soit pas considéré par connotation comme étant une production mineure, révolue, caduque ou dite dépassée comme d'ailleurs le suggère le sens connoté attribué malheureusement à l'époque du Moyen âge considérant que tout ce qui s'est fait et s'est produit durant cette époque est une tare de l'histoire de l'humanité. Mais que serait justement le monde des arts sans la période du Moyen âge ?

La joute est une représentation non annoncée par avance. Elle jaillit subitement dès qu'un moment est initiatique. C'est alors qu'un groupement le plus souvent circulaire se constitue autour du jouteur. Il grossit ou diminue en fonction du sujet, de l'attrait et la qualité du diseur selon qu'il soit connu ou pas. Ci-après quelques joutes recueillies.

### **Scène dans un café maure**

La scène qui suit se déroule dans un café maure ancien et très étroit où le décor se termine là où il commence. Des murs crasseux, peu de tables, abimées et négligées, quelques chaises nonchalantes et peu sûres, des tasses fendues aux rebords et mal lavées.

On aperçoit une outre à eau suintante suspendue à un vieux clou rouillé et maladroitement enfoncé dans le mur tout lézardé. On crie le serveur de tous les côtés. Il sert comme il peut.

On s'appelle, on se hèle les uns les autres avec de vagues discussions. Tout le café n'est plus qu'un brouhaha insolite. Pour se comprendre on se chuchote à l'oreille à la manière d'une confidence qu'on fait. Soudain un client obstrue l'entrée par sa grande taille. Une brève obscurité emplit le café. Tous les regards sont braqués sur lui.

On salue respectueusement de toutes parts «l'intrus» qui semblait très connu. Le personnage usant de son âge avancé tente par une feinte verbale de prendre la place d'un client bien tassé dans sa chaise. Brusquement la salle est envahie d'un silence presque insupportable. Tous devinaient que quelques échanges oratoires allaient se produire.

D'aventure on s'instruit en Kabylie de tels événements. C'est alors que le personnage dit :

- *Ffi-yi-d ad sweɣ.*

(va me puiser de l'eau j'ai soif)

Le client se sentit rapetissé d'aller lui puiser de l'eau de l'outre à laquelle était accroché un ustensile d'une mesure d'un litre fait de fer émaillé. Il pense avoir ainsi trouvé l'esquive en invoquant une ruse.

Il lui dit :

- *Teqqers lilitra.*

(la mesure est malheureusement percée)

Mais le personnage connu et reconnu en maître du verbe et de la réplique lui dit alors :

- *Iyyyyyahhhh ! lilitra teqqers ?*

(ainsi donc la mesure est percée ?)

- *Ihi ruh awi-d lxiḍ n tmes,*

(grouille-toi de chercher un fil flammé)

*Ternuḍ-d tissegnit n yiyes,*

(et une aiguille faite d'os)

*Txiḍeḍ-tt-id ma teqqers,*

(rapièce la si tant elle est percée)

*Tawid-as-d i dadda-k Azwaw ad isew.*

(et puise donc de l'eau à ton tonton Azwaw)

Tout confus le jeune client alla puiser de l'eau au maître du verbe mais sans rancune.

### **Scène dans un marché populaire**

La Kabylie est parsemée de marchés hebdomadaires situés presque tous en des lieux à égale distance des villages ou des archs. Ce sont des lieux privilégiés où se rencontrent de grands personnages atypiques connus pour leur bonne maîtrise de la langue berbère de Kabylie et autour desquels se produisent d'intenses événements très prisés du public.

Un jour de marché au lieu dit *Ldjemâa n Wadda* a eu lieu une heureuse rencontre entre deux vieux amis qui ne se sont pas vus depuis fort longtemps.

Il est de coutume que lors de telles rencontres les personnages qui se mettent en scène sont vite entourés d'une masse d'hommes de tout âge. Ils commencent

d'abord par se jeter des joutes oratoires avant d'échanger les salutations d'usage. Ainsi donc les personnages se retrouvent et s'adonnent à un échange verbale au quitte ou double des valeurs de l'un et de l'autre. Faisant mine de ne pas se reconnaître ils se font en vis-à-vis et se disent à tour de rôle :

- *Ansi-k ay imsewweq ?*  
(d'où viens-tu ?)
- *Nekk d agawa.*  
(je suis des Igawawen)
- *Mreḥba yis-k ay agawa n tbelluḏt.*  
(ah ! de ceux comparables à moins qu'un gland)
- *I kečč ansi-k ?*  
(et toi donc d'où tu es ?)
- *Nekk seg at Wendal.*  
(du village des at Wendal)
- *Dalmi awal-ik ur yettneqbal !*  
(ah! de ceux-là mêmes dont la parole est refusée!)
- *Ur tezriḏ ara d acu-yi nekk ?*  
(mais dis donc, tu ne sais pas qui je suis ?)
- *D acu-k akka dya ?*  
(et qui donc es-tu ?)
- *Nekk d izem yernan akk leḥwac,*  
(je suis lion, roi des animaux)
- D azrem yernan akk leḥnac,*  
(je suis le seigneur des serpents)
- D tazanet yeddurin leεrac,*  
(je suis le chêne protégeant les contrées)
- *D aya ? Rnu-d.*  
(seulement cela ? Ajoute-en, c'est peu)
- *Imi d-nniḡ ula i d-rnuḡ.*  
(hélas ! J'ai tout dit)

- *A wlidi rnu-d.*  
(mais ajoute donc)
- *Nniy-ak barka-k.*  
(s'en est assez pour toi)
- *Tenniḍ-iyi-d d izem yernnan akk leḥwac,*  
(m'as-tu dit que tu es lion)  
*Kečč d izem yesserwel uqelwac,*  
(en réalité tu n'es qu'un lion apeuré par un bouc)
- *Tenniḍ-iyi-d d azrem yernan akk leḥnac,*  
(tu te prends pour seigneur des serpents)  
*Kečč d tazermemmuct i zzuḡuren yibeεεac,*  
(en réalité, un serpolet trainé par des fourmies)
- *Tenniḍ-iyi-d d tazanet yeddurin leεrac,*  
(tu dis que tu es le chêne protecteur des  
contrées)  
*Kečč d taqejmurt iḡef tturaren warrac,*  
(tu es une bûche comme jouet pour enfants)
- *Rnu-d neḡ ad d-rnuḡ neḡ ad nemyeddaz ixenfyac ?*  
(ou on continue, ou fracassons-nous les  
mâchoires ?)

Tous éclatent de joie, un grand rire s'empara du cercle.

### **Scène au village**

Par une fin de journée printanière, un cultivateur remonte le chemin aussi tortueux qu'en montée. Précédé de son maigre troupeau de moutons, il portait sur son dos un lourd fardeau d'herbes encore fraîches.

Arrivé à l'entrée du village où est bâtie la place (*tajmaεt*) il salua ceux qui s'y reposaient rentrés bien avant lui. Tous lui rendirent poliment son salut sauf un villageois qui voulait le taquiner lui répondit d'une manière farceuse. Il lui dit alors :



- *Azul fell-ak a bu tjemmaεt.*  
(bienvenu, porteur de maigres herbes)

Le cultivateur sans se retourner vers le farceur comme pour marquer toute l'indifférence qu'il lui réserva et lui répondit :

- *Azul fell-ak ay aydi yahban tajmaεt.*  
(salut à toi pauvre portier qui perturbe le repos des cultivateurs)

Le farceur :

- *Ur tezriđ ara d acu-yi ?*  
(ainsi, tu ne sais pas de quelle lignée je suis ?)

Le cultivateur le reprend :

- *D acu-k ?*  
(de laquelle es-tu, orgueilleux !)

C'est alors que le farceur s'est prêté volontairement au jeu de comparaisons fantaisistes, vantardes et vaniteuses de sa personne sous une forme poétique :

- *Nekk d asif n busellam,*  
(je suis tel le torrent de Bousselam)

*Mi yehmel iga afernas,*  
(qui détruit tout sur son passage)

*Iqelleε akk resdud,*  
(et emporte tous les ponts)

*Wanag kečč am tebruđ gar tɣaltin,*  
(mais toi, tel un maigre filet d'eau ruisselant entre les crêtes)

*Ad k-isew win ur neffud,*  
(même qui n'a pas soif te boira)  
Vers à vers la réplique du cultivateur fut à la mesure de  
la provocation :

- *Nekk d izem deg at Fliq,*  
(je suis le lion des Aït Flik)  
*Mi tereed yezwar s amdiq,*  
(le premier à se rendre sur les champs de bataille)  
*Wanag kečč am ujulbi di tculliqt,*  
(mais toi, tel un fragile ballon de baudruche)  
*Ad k-wwteγ lajel-ik rqiγ.*  
(d'un seul et petit coup tu périras)

Le public éclata de rire et s'en sont suivies alors les  
grandes salutations habituelles et amicales.

### **Scène dans une ville**

J'étais témoin personnellement et directement d'une  
joute oratoire autour d'un vendeur de bagues et autres  
gadgets à la sauvette. Il s'est produit instinctivement ce  
qui suit et que j'ai consigné. Le vendeur à la sauvette  
vantait ces produits à la criée :

- *Anwa ara yayen tixutam !*  
(qui veut acheter des bagues!)

Au fur et à mesure s'est formée une masse de clients  
autour du vendeur. Parmi eux un vieux observait la  
scène sans rien dire.

Le vendeur s'adressa à lui et lui dit :

- *Ad tayeđ taxatemt ay amyγar ?*  
(veux-tu acheter une bague, sage vieux ?)

Le vieux répond :

- *Ulla i xedmey yis-s nekk d amyar.*

(à quoi bon une bague pour un vieux comme moi ?)

Le vendeur tente de le persuader :

- *Ad as-tcebbheḍ i uḍad-ik.*

(ainsi tu as un beau doigt)

Le vieil homme lui dit :

- *Ssemviy-as-d iccer berka-t.*

(je lui ai fait pousser un ongle, cela lui suffit)

Le vendeur insista :

- *Dya ma terniy-as taxatemt ad tettuddum cebaḥa fell-as*

(ton doigt va beaucoup embellir)

Et le vieux de s'en sortir avec une belle réplique en lui disant tout en pendant son doigt :

- *Uggadey ad yazay.*

(J'ai grande peur qu'il s'alourdisse)

Vous imaginez le fou-rire qui s'en est suivi.

### **La der**

Mais la plus récente et aussi enjouée que les autres et à laquelle j'ai assisté, date seulement de quelques jours. La scène se passe à Ain El-Hammam (ex. Michelet) trois jours avant les fêtes de l'Aïd.

Des affiches sous forme d'avis accompagnées d'une photo et collées aux murs annoncent le décès d'un citoyen d'un village. A peine avais-je fini de lire le contenu qu'un homme d'un certain âge qui, visiblement semblait être un ami du défunt, s'adresse à la photo et

fait ce commentaire :

*Ruḥ awer d-tuḡaled ! Ur tezmireḍ ara ad terḡuḍ ar teeddi leid!*  
(Dieu fasse que tu ne reviennes pas ; tu ne pouvais pas attendre de mourir après l'Aïd !)

### **En conclusion**

C'est dire combien ces joutes se produisent instantanément pourvu qu'il y ait une circonstance particulière. En cela, nous osons dire que presque tout l'espace social Kabyle est une scène où le verbe reste l'architrave de la langue et de la culture berbère de Kabylie autour de laquelle tout se rapporte et par laquelle s'attribue aussi le statut d'orateurs émérites.

Les joutes d'apparence seulement humoristiques sont en réalité un merveilleux exercice pratique de la création spontanée. Outre l'agencement, la composition des phrases et la teneur des répliques qui les placent dans un niveau de langue élevé elles sont également une source lexicale importante. En effet elles dévoilent une richesse incontestable de mots oubliés ou perdus, cachés, blottis ou enfouis au fond de la mémoire ce qui bien évidemment nous permet ainsi d'enrichir et d'alimenter le vocabulaire actuel.

Je citerai quelques exemples tirés de la pièce se rapportant au cultivateur.

Le mot «*AYDI*»

Il signifie (chien) dans sa forme de convenance par contraste à la forme rebattu et commune de «*AQJUN*».

Le mot «*RESDUD*»

Il est le pluriel irrégulier de «*ASDIW*» (le pluriel régulier étant *ISDIWEN*) qui dérive du verbe «*SSED*» (presser, compresser, appuyer) et qui signifie barrage.

En effet l'eau retenue vient s'appuyer avec force contre les parois d'un barrage ou même d'une retenue collinaire.

Le mot «*AJULBI*»

Il signifie air ou le sens rapproché de vide dont son utilisation dans la joute prend l'effet de non importance etc.

Les joutes ne sont donc pas des récits banals ou ordinaires. Elles sont des pièces vivantes. Le seul regret est que les contextes desquels elles jaillissent se perdent peu à peu. Leur introduction judicieuse et bien placées dans l'écriture des pièces du théâtre d'aujourd'hui peuvent être des interludes et autres formes d'expansion pour agrémenter le jeu à l'utilité.

Ainsi cette faculté, cette aisance de jouer et de faire dans l'alchimie du verbe, cette libre intervention et cette liberté de création peuvent devenir des transitions pour le théâtre.





### **Tassadit YACINE**

*Directrice d'Etudes à l'Ecole des hautes études  
en sciences sociales,  
Paris, France.*

## **Le carnaval : une forme de pré-théâtre chez les Berbères.**

Si le masque est attesté dans plusieurs civilisations anciennes comment pouvait-il être absent du panorama nord-africain ? En effet, il suffit de reprendre la littérature ethnologique (et / ou folklorique) pour constater la présence de la mascarade de la Libye jusqu'aux Îles Canaries sans oublier les régions subsahariennes. Un monde très vaste ayant connu des courants historiques et une culture à la fois semblables et différents.

Une enquête approfondie montre l'existence des mascarades en présence, à l'état résiduel, en Afrique du Nord depuis la Libye jusqu'aux Îles Canaries. Avant de poursuivre, il faut peut-être s'interroger sur ce que représente le masque dans les cultures berbères.

Les différentes langues berbères disposent de plusieurs termes pour désigner le masque et donc le carnaval (Amghar ugherrus, Buâfif, Bu Yelmawen, Udayen, Ba Chikh, Takuka) qui obéit à un cycle propre lorsqu'il n'est pas purement et simplement investi par le monothéisme islamique ou par des cérémonies profanes (mariage, circoncision, etc.).

La temporalité est la même comme partout dans le monde. Jamais fixé, le carnaval est mouvant dans certains cas, il est associé au cycle agraire ; automne, hiver, printemps comme il marque également le seuil de la nouvelle année berbère (Yennayer qui correspond au calendrier julien célébrée presque par tout le monde: berbérophones, arabophones, nomades, sédentaires, citadins) ou à l'achoura (en Kabylie) qui correspond au 10<sup>ème</sup> jour de l'année lunaire musulmane et à la mort d'El-Hussein fils d'Ali et de Fatima, fille du Prophète.

Par contre au Maroc, même s'il renvoie à l'achoura on l'appelle également Udayen, les juifs, ou par l'expression faire les juifs ou à l'Aïd El-Kébir, qui correspond également à une fête du calendrier musulman : la commémoration du sacrifice d'Ismaël par Abraham comme le décrit si bien Abdallah Hammoudi à At Mizane (région de Marrakech) dans la Victime et ses masques. Difficile de décrire toutes les mascarades qui émaillent l'espace berbère, nous ne prendrons ici que la plus significative (la plus grotesque) et qui n'est pas sans lien avec ce que l'on peut observer ici et là.

Mouliéras, un chercheur du siècle dernier a publié une description du carnaval (assez proche des mascarades des Jbala, nord du Maroc et de Kabylie en Algérie) pouvant illustrer cette manifestation qui peut se dérouler à n'importe quel moment de l'année.

Trois fois dans l'année a lieu le grotesque spectacle : le

jour de l'an musulman, à l'époque de El-Aïd El-Kebir (grande fête) et de El-Aïd eç-Çer'ir (petite fête qui suit le ramadhan). Dès le lever du soleil, la foule envahit les rues, attendant l'apparition des cinq personnages (il n'y en a jamais plus ni moins), qui composent l'unique mascarade de la localité.

Soudain, les cris des enfants signalent la présence du masque déguisé en cadî. Il est seul. Il escalade un gros tas de fumier, préparé la veille, s'assoit au sommet, attendant tranquillement sur cet ignoble siège les plaideurs, c'est à dire les autres masques qui ne tarderont pas à arriver.

Ce singulier magistrat porte une robe de toile d'emballage; son turban est un petit filet de pêcheur; il est coiffé d'un gigantesque cornet vert ou rouge, antique enveloppe d'un pain de sucre, ramassée dans l'ordure. Il n'a pas de masque, mais le henné, dont son visage est barbouillé, le rend méconnaissable.

Des valves de moule à la place des oreilles ; de la laine blanche représentant barbe et moustaches ; dans une main, une grosse trique de laurier-rose ; dans l'autre, une pile de vieilles peaux de lapin, destinées à représenter le registre où sont conservées les minutes de ses sentences, voilà l'homme qui va remplir une des plus hautes fonctions humaines : juger ses semblables.

Tout à coup la foule tourne le dos au cadî ; elle se porte en masse au-devant de quatre masques, qui débouchent dans le village, venant de la campagne.

Il y a là le Ba Chikh (chef de famille), sa femme, son âne et son juif. Ba Chikh : couvert de haillons, une ceinture d'alfa autour des reins, savates trouées, jambières en peau de chèvre, une outre rigide sur la tête, deux petites feuilles de figuier de Barbarie figurant les oreilles, le visage enfoui dans une citrouille creusée, trouée à la place des yeux et de la bouche, deux véritables défenses



de sanglier, dents du monstre déguisé, percent le masque aux commissures des lèvres ; une peau de hérisson, armée de tous ses piquants, symbole du port exécré de la barbe, un poignard et un pistolet de ferula communis (férule commune) à la ceinture, un fusil du même bois, soutenu sur l'épaule par une cordelette de palmier nain, une crinière de cheval ou une queue de vache tombant de la tête, représentant la tresse de cheveux nationale, une sacoche en feuilles de palmier nain, remplie de cailloux plats, autour du cou, un chapelet dont les grains sont des oranges ou des citrons, enfin, pour compléter le hideux accoutrement, une tige de férule et deux aubergines simulent les organes génitaux du grotesque personnage. La femme du Ba Chikh : représentée par un vigoureux gaillard affublé de vieux sacs, en guise de linge de corps, et d'un antique tellis (long sac), en poil de chèvre, en guise de melh'afa (robe).

Deux énormes boules de liège, parfois des chiffons, bombent la poitrine, ou tombent bien bas, à la façon des mamelles desséchées. Comme boucles d'oreilles, deux fers à cheval. Autour du cou, des colliers de coquilles d'escargot, enfilées avec une ficelle de palmier nain, le masque est une citrouille vide, permettant de voir et de respirer par trois trous correspondant aux yeux et à la bouche, de grosses fèves sèches sont enfoncées dans le masque, à la place des dents, le crâne disparaît sous un sale tablier de cuir, aux poignets, de la ferraille comme bracelets, aux jambes, nues jusqu'aux genoux, des morceaux de fer tordus, en forme de périscélides, les pieds traînent des pantoufles (belr'a éculées, déchirées, dans un pli du tellis, une boîte, remplie de goudron destiné à badigeonner le museau des compères.

L'âne est généralement un gros butor de rifain d'une force herculéenne, pouvant porter au besoin son maître

et sa maîtresse. Il se tient constamment à quatre pattes, s'amuse à lancer de fréquentes ruades à son gardien, le malheureux juif, qu'il envoie rouler dans la poussière quand il parvient à lui décocher son pied en pleine poitrine.

Il a sur le dos un bât tout troué, encore garni d'un peu de paille, fixé par une sangle, sur la tête, une longue peau de bouc de laquelle s'élancent deux tiges démesurées d'aloès, figurant les oreilles du baudet. Il tient entre les dents un bridon d'alfa, au croupion est fixé un morceau de queue de vache. Entre les jambes, un hautbois arabe tout noir, au pavillon très évasé, et deux aubergines oscillent et s'entrechoquent dans un perpétuel balancement.

D'affreuses loques cachent mal le corps du juif, tout souillé de fiente. Les restes d'une vieille natte en alfa représentent la djellaba, un couffin en palmier nain remplace la calotte. Les longues mèches de cheveux, qui pendent le long des tempes des fils d'Israël, sont remplacées par des soies de sanglier ou des crins arrachés à la queue de quelque autre animal immonde. Une peau de bouc, frottée avec de la cendre mêlée au guano humain, arrosée de lait caillé et de quelques gouttes de miel pour attirer les mouches, est appliquée sur la figure, avec des ouvertures pour les yeux et la bouche. Marchant en compagnie de son seigneur, il tient à la main d'ignobles savates avec lesquelles il empoigne, comme avec un gant, un bâton de laurier-rose qui lui sert à écarter les chiens qu'on lance continuellement à ses trousses.

Suspendue au cou par une courroie, une grande boîte étale aux yeux de la foule goguenarde ses brimborions, sa ferraille, ses miroirs cassés, ses boîtes d'allumettes vides, sa bouse de vache en guise de muse, ses papiers crasseux, enfin tout le saint-frusquin du camelot juif.

Dès leur entrée dans le village, le Ba Chikh et sa femme sont désarçonnés par le baudet. Le juif fait semblant de se lamenter en voyant ses maîtres rouler dans la poussière. Le Ba Chikh se relève, court sur l'âne, le bâton levé.

Le coup, soi-disant destiné à l'animal, tombe naturellement sur l'échine de l'hébreu qui plie les jarrets et s'abat lourdement. La foule se tord, accable d'injures le fils d'Israël, applaudit l'âne et son maître. On se remet en marche. Les propos les plus dégoûtants, ce que le vocabulaire rifain contient de mots bas et ignobles, tout cela est lâché dans un flot toujours montant de folie populacière. Mais voici la scène la plus répugnante, le clou de la pièce, que tous les spectateurs attendent avec une impatience fébrile.

Le Ba Chikh, en proie à un rut frénétique, se précipite sur sa compagne. Une lutte s'engage. La malheureuse tombe sous son mari qui se vautre sur elle. Elle crie, se débat, rue violemment. Le tellis lui servant de robe est arraché; il reste entre les mains du Ba Chikh qui en fait une petite tente et persuade sa femme d'y entrer. Il s'y glisse à son tour, immédiatement, ses transports le reprennent. La tige en main, il fonce de tous côtés.

Le peuple en délire lui crie : «Pas là ! Plus haut ! Plus bas !». Les deux pandours, en se démenant comme des démons, prennent réciproquement leurs derrières pour leurs figures et appliquent, sur ces hémisphères poissées de fiente, des baisers retentissants. Finalement la femme refuse de se donner avant d'avoir reçu son douaire complet, des cadeaux, un nouveau trousseau.

- «Allons chez le cadî, hurle le Ba Chikh exténué».

Le juif, perdu dans la foule, s'acharne, malgré les torgnoles, à essayer de vendre sa pacotille. La voix de son maître le rappelle. Il accourt sous une pluie de crottins, les loques en lambeaux, à moitié nu. L'âne qui, de son

côté, faisait par ses gambades le bonheur des enfants, se laisse difficilement ramener par le juif. Enfin on se met en marche, le groupe au complet.

On arrive devant le cadî, perché sur sa butte de fumier. Des compliments grossiers, des discours extravagants se font entendre. Ce tournoi oratoire est salué par les huées du public, dont la joie ne connaît plus de bornes. Le cadî, dans un baragouin, moitié arabe moitié berbère, explique gravement qu'un magistrat qui se respecte ne donne gain de cause qu'à coups de pièces de cent sous. Le Ba Chikh trouve la proposition très naturelle, il ouvre sa sacoche, prend à pleines poignées ses cailloux plats qu'il lance à la tête du cadî en criant :

- «Juge, ramasse tes douros !» Le magistrat, très adroit, les attrape au vol, chaque pierre claquant sec sur les callosités de ses grosses pattes d'homme habitué à manier la charrue ou la pioche. Le mari et la femme, tous les deux à la fois, exposent leur différend avec des gestes et des expressions ordurières qui font se pâmer tout le monde. Le magistrat, dans un silence relatif, rend son arrêt : «La femme X..., avant de reprendre la vie commune, doit d'abord passer une nuit sous le toit de l'honorable juge, conformément à la doctrine du célèbre Ibn H'aç'h'aç».

Cette sentence porte au plus haut point l'exaspération du Ba Chikh. Il entraîne sa femme, la fait monter de force sur l'âne, se met en croupe avec elle, commande au juif de piquer la monture.

Celle-ci, rue, atteint le juif en pleine poitrine, le renverse, et, d'un vigoureux coup de rein, envoie rouler dans les ordures ses deux cavaliers. Le cadî accourt, saisit la femme, veut s'en emparer, il est terrassé à son tour. Un pêle-mêle inouï, un salmigondis de tibias et de bras battant l'air, retombant en coups de foudre sur des

thorax, des têtes ou des échines, voilà le tableau qui vaut, aux yeux des Rifains, la plus belle de nos représentations théâtrales. A un moment donné, tout le monde se relève, noir de goudron.

La femme a épuisé son visqueux liquide dans l'épouvantable mêlée, s'acharnant principalement sur son mari et le juge. Le juif, qui voulait à chaque instant s'échapper, ne parvenait pas à se débarrasser du baudet, dont les jambes, toujours en l'air, lui meurtrissaient les os. Il se vengeait pourtant, appliquant à son ennemi, quand il en trouvait l'occasion, des coups de trique à assommer un bœuf.

Et la fête profane continue ainsi toute la journée et les jours suivants, coïncidant avec la fête religieuse. Mais ce qui est plus grave que toutes ces folies, c'est le sacrilège que commettent les 5 scélérats en tournant en ridicule la prière musulmane. Vers la fin du jour, le Ba chikh, joue au muezzin assis sur un tas d'ordures face à l'occident en vociférant : «Que Dieu vous maudisse. Couchez-vous sans prier. Quiconque prie ne prospère pas». Le Cadi, en sa qualité d'imam, veut diriger la prière. Le Ba chikh a la même prétention. Ils s'arrachent le bât de l'âne, sur lequel chacun veut faire ses prosternations, ils le mettent en pièces.

Le Ba Chikh prie seul, faisant face au couchant. Il se prosterne en criant : «Que Dieu maudisse les spectateurs. Qu'il n'accorde, à ceux qui vont à la mosquée, ni bénédiction, ni paradis». Pendant ce temps, le cadi court à la femme, qui fait semblant de dormir, et fait sur elle des ablutions sèches (teyemmoum). Elle se révolte; une bataille s'engage. Le Ba Chikh, l'âne et le juif interviennent. Nouvelle bagarre grotesque. Enfin on fait la prière en commun, dos à dos, en se bousculant, en travestissant, de la manière la plus infâme, les paroles

du Livre sacré. Ces pratiques sont en général liées aux régions berbérophones (pas uniquement) qui tentent de sauvegarder leur culture spécifique (langue, rites, mythes, croyances) attestant d'une civilisation pré-monothéiste (judaïsme, christianisme, islam) reprises comme emblème de leur identité spécifique pré-islamique.

Ces trois grandes religions ont foulé l'espace nord africain et y ont laissé leurs empreintes. Il en est de même de rites ou de conflits à l'intérieur de l'islam comme orthodoxie / hétérodoxie dont il reste encore quelques traces comme l'atteste la présence de l'ibadisme (Libye, Tunisie, Algérie). Peut-on affirmer que derrière les mascarades se profile une histoire des vaincus, des dominés à l'instar des Berbères, des Juifs ou des Noirs largement représentés dans les mascarades ?

Peut-on aussi penser que le souhait inavoué renvoyant à l'inversion de l'ordre et du monde n'est rien d'autre que la mise en avant d'un arbitraire culturel et politique que ces peuples rêvent de renverser pour un système en adéquation avec leur propre vision du monde ?

En effet, par (et grâce à) la mascarade, les Berbères tentent de sauver de l'oubli leur «Histoire» et leur mémoire anciennes sans avoir à entrer dans un conflit ouvert avec le système en place à l'exception de ces dix dernières années où il renvoie, au Maroc, à une revendication politique clairement affichée comme à Dcheira (dans la banlieue d'Agadir) et à Goulmima (Sud-est proche de la frontière algérienne).

Ces manifestations sont parmi celles qui représentent le mieux le carnaval «moderne» car on retrouve une expression actuelle qui se fonde sur des rites anciens, le carnaval ayant une résonance profonde avec un mouvement de contestation politique dit Mouvement

culturel berbère (MCB) né en Algérie dans les années quatre vingt et qui s'est étendu à l'ensemble de l'espace nord africain avec des spécificités selon chaque contexte. Le carnaval prend une dimension politique avec des agents fortement mobilisés pour faire de cette manifestation d'un côté, un acte fort d'expression symbolique et de l'autre, signifier un retour à des rites du monde agraire (At Yemmel, At Jlil, Imellahen en Algérie dans la région de Béjaia) qui rappellent les descriptions de Marchand (1938), Bousquet (1950), Musso (1970) pour la seule région de Kabylie et qui n'est pas sans lien avec les pratiques que l'on retrouve à Ifrane dans l'Anti Atlas où la référence au monde agraire est omniprésente à l'instar d'autres lieux de la Méditerranée comme dans les Balkans. Les auteurs de la colonisation n'ont pas manqué de rapporter cette manifestation folklorique aussi bien en Algérie qu'au Maroc (Servier, Dermenghem, Bousquet, Doutté).

C'est grâce à leurs écrits qu'on peut avoir une idée de l'extension du phénomène certes sauvegardé chez les Berbérophones mais il n'est pas exclu que l'on retrouve sa présence dans les villes. Pour l'Algérie citons : Kabylie, Blida, Tlemcen (même si pour ces deux régions la proximité avec des environnements berbérophones n'est pas sans influence sur la ville) ou encore dans le sud à Ouargla (la mascarade continue à avoir lieu parmi les populations noires berbérophones, connue sous le nom de takouka).

Sur le territoire marocain les mascarades sont présentes au Nord chez les Jbala et les Béni Snacen, au Sud, chez les chleuhs de Tiznit, Dcheria et Ifrane, au sud est: Ouarzazate, Goulmima... pour ne citer que les plus connus. Dans les lointaines Canaries, la dimension musulmane n'existant pas, on perçoit davantage une réminiscence de l'ancien

avec los carneros (des hommes vêtus en peaux de moutons) que l'on retrouve dans l'ensemble de l'archipel mais avec cependant des particularismes spécifiques pour chaque Île (il y en a en tout sept) où se croisent au moins trois dimensions: berbère teintée de paganisme, espagnole et latino-américaine (Cuba, Venezuela) sur fond de christianisme.

Partout dans l'espace nord-africain comme yennayer d'ailleurs, carnaval n'est pas seulement une fête ludique, ou un rituel lié au monde paysan, il tend à devenir l'expression par excellence d'une identité pendant longtemps opprimée et d'un renouveau politique dans un monde berbère éclaté et minoré par les Etats-nations.





## **Bibliographie :**

- Aloui Soria et Aknouche Zakia, Amghar Uceqlal : *Introduction à une analyse descriptive du rite de Amghar uceqlal dans la région de Béjaia (Idjissen, At Yemmel, At jlil, Imellahen)*, Mémoire de licence, Université de Béjaia, Juin 2002.
  
- Bousquet, G. H, «*Promenade sociologique : le Bouâfif dans le Guergour*», In *Revue Africaine* tome XCIV de 1950, n°422-423.
  
- Dermenghem Émile, *Le Pays d'Abel*, 1960.
  
- Destaing, E, «*L'Ennaier chez les Beni Sennous*», in *Revue Africaine*, 1905, n°2556.  
Doutté, Edmond, *Magie et religion*, Alger, Jourdan, 1909.
  
- Hammoudi Abdellah, *La Victime et ses masques*, Edition du Seuil, Paris, 1988.
  
- Laoust Émile, «*Noms et cérémonies des feux de joie*» in *Hespéris*, I, 1921, 37.
  
- Marchand François, «*Masques Carnavalesques et carnaval en Kabylie*», in 4<sup>ème</sup> Congrès de la Fédération des Sociétés Savantes de l'Afrique du Nord, Rabat, 1938, Alger, 1939.
  
- Musso J.H, «*Masque de Achoura en grande Kabylie*» in *Lybica* t. XVIII, CRAPE, Alger, 1970.



**M'Hand ZERDOUMI**

*Université d'Alger 2  
Collaborateur Tv4 Amazighe,  
Alger, Algérie.*

## **Le Carnaval Chaib Achoura entre tradition ancestrale Et théâtre exhibitionniste en plein air (région des Aurès, Tkout, Algérie)**

### **Introduction**

Le carnaval, masques et déguisement sont les moyens traditionnels de communication durant les festivités religieuses dans le Nord Africain. Un rendez vous annuel est fixé selon un calendrier multidimensionnel, religieux, agraire, économique et socioculturel. Cette multitude à travers l'histoire a fait que des ressemblances sont épargnées malgré l'isolement géographique des régions qui ont préservé ce genre de théâtre antique, connue comme avant ou para théâtre chez les spécialistes dans la matière. Le présent article vise à donner un aperçu sur les différentes expressions para-théâtrales en usage

en Afrique du Nord en expliquant les spécificités et les similitudes; et revenir aux origines des théâtres antiques méditerranéens afin de retrouver son dépouillement scénique et gestuel. Cela va nous permettre à introduire de nouveaux axes de recherche sur les multiples formes d'expressions : carnaval, rituel, légende, conte, masque, crieur public.

Le masque, destiné à dissimuler, représenter ou imiter un «visage», assure de nombreuses fonctions, variables selon les lieux et l'époque. Simple objet de divertissement ou associé à un rite, œuvre d'art ou produit standardisé, il se retrouve sur tous les continents. Il est tantôt associé à des festivités, tantôt à une fonction ou relique funéraire. Les scientifiques avaient toujours tenu à la théorie que la nature a horreur du vide, en parallèle les Amazighes du Nord Africain avaient aussi recherché leurs relation avec la nature par le biais des festivités et rendez-vous annuel pour évaluer leurs moissons et prospecter l'avenir. La phobie, la peur et l'horreur sont des éléments psychologiques de socialisation pour maintenir l'ordre social chez les sociétés traditionnelles. Se masquer ou déguisement est une abnégation concernant l'omission du «moi», mais en parallèle, se cacher pour avoir le courage de dire, faire, fantasmer jusqu'au délire. Se masquer, c'est adapter un personnage qui n'est pas le sien, c'est autrui dans la perspective d'induire son «moi» avec les autres et signer l'appartenance au collectif.

Dans cette perspective s'inscrit le carnaval comme occasion de rencontre dans le temps et l'espace pour renouer avec un passé et embrasser un future promoteur. Un voyage rétroactive est offert au publique sur une scène ouverte où tout le monde, publique et acteurs, qui partagent l'émotion d'appartenance qui les conjuguent à tous les temps et modes. Exhiber l'histoire en plein

air avec des moyens de bord, rentre dans le cadre de la concertation et la construction du patrimoine à travers l'histoire.

Réincarnation et biotique sont les ingrédients spirituels englobés dans une âme masquée qui voyage dans le temps pour s'identifier et chercher une épargne identitaire façonnée à travers l'histoire.

Une symbolique faisant allusion à une ère poussée par de multiples stations d'expéditions historique, qui repose imbibé dans la mémoire sociale préservée par la force de la parole et la culture orale chez les Amazighs.

La mise en exergue et vigueur fournit par le carnaval, reste parmi les rares événements historiques préservés et reproduit au rendez-vous du calendrier ; cela a pu faire face à de multiples accaparations et récupérations artisanes. Une mosaïque multidimensionnelle abrite un symposium historique comme carrefour des cultures et dialogue de civilisations.

Le carnaval a fait face à la récupération religieuse charlatanesque qui cherchait au fil du temps à s'accaparer la culture avec des empreintes doctrinale. Un mariage de cultures façonné par le rituel fait appel aux chercheurs pour divulguer le masque du carnaval afin de pouvoir remonter l'histoire des sociétés Amazighes et la force de préserver et forger leurs sociétés par le pouvoir de l'acte et la parole.

### **Préambule**

#### **«Chaib Achoura» de Tkout, région des Aurès, Algérie**

Le carnaval de «Chaib Achoura» est ancré dans la société Aurèssienne. C'est une tradition ancestrale qui remonte à la préhistoire. Il y a une grande ressemblance à celle de «Ayrad» de Tlemcen, Algérie et «Imaâchar» de Tiznite dans les petits villages de l'Atlas, dans la région de Sousse

et dans le Sud du Maroc, à l'occasion de l'Achoura (Fête religieuse). C'est l'imaginaire dans le patrimoine culturel immatériel. Le facteur commun entre le carnaval cité ci-dessus, c'est le port de masques comme symbole essentiel de déguisement pour envoyer un message doctrinal à ceux qui sont concernés sans divulguer le secret social de cette manifestation qui vise à reproduire l'ordre sociale. Défilé avec masques, couleurs, dromadaires couverts de peaux de mouton, sont autant de rituels prévus au cours de cette féerie de couleurs et de musique. Le Carnaval est surtout une fête nocturne, pendant laquelle les jeunes forment des cortèges, chantent, dansent et portent des déguisements insolites.



## **Situation**

### **«Chaib Achoura» de T'kout région des Aurès**

T'Kout se prononce Tkhukht en chaoui (Kukt, kukt en Tifinagh) est une commune des Aurès dans la wilaya de Batna, située à 95 km au sud-est de Batna (à 42 km à vol d'oiseau) et à 71 km au nord-ouest de Biskra. Le village ancien est perché sur un promontoire, entouré de jardins-vergers étages en terrasses irrigués par la principale source. Le village moderne est en contrebas, il domine la vallée du l'oued Channaoura.

Le territoire de la commune est situé sur un plateau culminant à 1200 m d'altitude. Il est traversé par la rivière Ighzir Amellal. La dechra de T'Kout est perchée sur un promontoire, alors que le village moderne est situé en contrebas, dominant la vallée de Chennaoura et à proximité de la vaste et sombre forêt de Beni Melloul (Ath M'loul en Chaoui). Le territoire de la commune de T'Kout est situé au sud-est de la wilaya de Batna, à 8 km au nord-est de Ghassira. Le climat ressemble à celui du désert avec un hiver froid et un été chaud. Située dans une région reculée et montagneuse, T'kout est reliée par un chemin communal à la localité de Sidi Ali (commune de Kimmel), le chemin de wilaya N°5 relie la localité de Chenaoura et la localité de Tifelfel dans la commune de Ghassira.

### **Présentation du carnaval «Chaib Achoura»**

Les empreintes religieuses n'épargnaient pas le carnaval de «Chaib Achoura» de toutes les connotations et significations comme les autres festivités religieuses. Beaucoup d'interprétations nous renvoient aux traces historiques qui ont marqué le carnaval des masques connus, «Chaib Achoura».

Au premier lieu, le mot «Achoura» s'applique à une fête religieuse Musulmane bien connue chez les Chiïtes du temps de l'assassinat du neveu du Prophète «Mohamed», al Hossein ibn Ali ibn Taleb par les Amaouides à Kerbala en 680 aj. Les Amazighs fêtent cet événement historique différemment sauf quelques traces imposées par les dynasties religieuses qui ont renié au nord de l'Afrique pour attribuer quelques touches du cachet religieux à tout événement non conforme au quotidien ou rites islamiques et ceci pour renouer avec l'époque de l'ignorance «jahilia». Le peuple Amazigh a accepté toutes les directives de la religion sauf être acculturé ou dépaycé. Dans ce contexte vient le carnaval de «Chaïb Achoura» comme moyen de préserver la culture en paroles et actes.

Quelques historiens nous renvoient aux origines de «Chaïb Achoura» en Algérie, et «Imaâchar» au Maroc à l'époque de la propagation de la religion Juive au nord Africain. Leurs arguments font que les rôles et noms d'acteurs du carnaval sont de l'Hébreu, puisque cette fête de «Achoura» est aussi célébrée par les Juifs où ils faisaient carême comme mémoire au Prophète «Moussa» qui a échappé avec les Juifs à leurs ennemis. (Mohamed el Ouadi, 2013).

Quoi qu'il en soit, le carnaval a résisté à toutes modifications partisans pour témoigner du temps et civilisations des peuples enracinés dans la profondeur de la culture orale. Cela incite les anthropologues à revoir leurs thèses pour approfondir la richesse ancestrale. Une autre trace qui témoigne de l'empreinte Juive, c'est le carnaval de «Oudhain n Taachourth» dans la ville de «Rachidia» au Maroc. En Tamazighte le mot «Oudhain» au pluriel signifie Juifs.

On ne peut pas exclure la présence des pratiques religieuses païennes lors de la présence Chrétienne aux Aurès avant Saint Augustin. Une étude comparative entre ses modèles résiduels de l'avant théâtre, peut décortiquer les racines du théâtre Amazigh à ciel ouvert où règne l'exhibitionnisme à caractère masculin.

### **Préparatifs**

#### **Aspect environnemental «Chaib Achoura»**

A T'kout «Chaib Achoura» est un rendez-vous annuel vers la fin de l'été et début de l'automne, plus exactement à partir du 28 Août, et cela peut durer une semaine. En fait c'est une foire, braderie où les paysans viennent exposer et vendre leurs récoltes saisonnières pour se préparer au mois de mélancolie et à la saison hivernale. Vue les conditions climatiques sévères de la région montagneuse des Aurès, tout le monde se prépare pour l'hibernation hivernale qui nécessite l'approvisionnement en denrées alimentaires pour faire face aux changements climatiques imprévisibles. Comme nous l'avons cité auparavant, la psychose des intempéries a forgé la société berbère à se méfier des secrets de la nature et ses imprévus, pour cela, situation oblige, il faut chasser les forces divines par le rituel qui offre un espace de soulagement pour se prolonger dans le futur avec des souhaits prévisionnistes.

Ce passage semestriel du printemps, été à l'Automne et à hiver, l'expérience des générations a enseigné au fur et à mesure aux Amazighs les moyens d'adaptation et comment surmonter la peur, la phobie et la psychose imposées par les conditions climatiques affreuses. Le carnaval vient dans cette perspective qui fournit un élément de préparation psychologique pour l'imprévu dans une incertitude prolongée dans le temps et l'espace.



### **Atmosphère avoisinante**

La fin de la moisson s'annonce, dans une société qui compte beaucoup sur les conditions climatiques, assurance de prospérité ; tout le monde se prépare pour le rendez-vous annuel «l'aidh n lakhrif» qui annonce la fin de l'été et le début du semestre hivernal, où il faut s'approvisionner du maximum pour survivre jusqu'à la prochaine moisson. Et comme c'est un combat contre la notion du temps avec toutes ses contradictions, seul un carnaval comme «Chaib Achoura» peut soulager une population attachée aux contraintes d'un climat aride et farouche. La nature les a forgés à faire face même avec les forces divines pour se protéger du mal, à venir en prospection. Atmosphère conviviale du premier moment des préparatifs où tout le monde veut participer ou s'annoncer comme protecteur de la terre et de la société, meneur de prospérité avec ses vœux et souhaits lors de la manifestation. La bonne foi du volontariat mène l'effort communautaire à réaliser la fête tant attendue. Les souvenirs de l'année précédente et ceux des années écoulées regroupent la mémoire sociale et régénèrent la continuité des générations. Motivation pour marquer l'événement sans être remarqué, une tentative mystique qui rend compte et hommage au destin à la communauté, façon de se servir de soi-même sans attendre la demande au secours si jamais un mal survenait à n'importe quel moment. Se manifester à titre individuel derrière un masque, marque l'exclusion de soi-même au profit de la société. Abnégation, caché, déguisé et soumis à un rôle accrédité sous la force de la tradition et directive du «Mkadem» ou «Chaouch» statut sociale acquis tout au long du parcours individuel reconnu par la société. Adultes, jeunes et enfants se préparent pour décrocher un rôle selon leurs déguisements. La femme

ne représente pas une partie prenante car c'est à elle que doit la société tout honneur comme symbole de fertilité, mais elle est derrière les coulisses de gestion à distance comme c'est toujours le cas dans la société Amazighe. Un jury aléatoire se constitue pour choisir les acteurs principaux et figurants. Ici, seule l'expérience est critère d'affiliation et candidature. Mais personne ne conteste l'autorité sociale du jury, l'essentiel c'est le spectacle du carnaval.

### **Préparatifs**

#### **Masques et déguisements**

A noter que le carnaval se déroule pendant la nuit, atmosphère symbolique pour combattre la peur et les esprits du mal.



Les acteurs regroupés dans un atelier secret afin d'éviter toute interférence, ingérence ou dérangement. Les participants et quelques personnes au service du spectacle sillonnent la ville l'après midi pour s'approvisionner en matériel de tous genres de vêtements en lambeaux, paille et pièces décoratives attirantes et en même temps comique. Le soir, tout le monde est au rendez-vous pour se maquiller en noir et blanc et se vêtir d'habit qui ne fait pas le moine. Design bizarre, couleur noire triste qui cache la figure pour ne pas être reconnue et porteuse de force et génie de survivre. Masque et barbes de toutes tailles, posture couverte de peau de mouton, chèvre ou autre effets vestimentaires qui ont fait face aux temps aussi longtemps. Quelques outils inutiles dont les gens se sont débarrassés servent de décor additif. Des touches de dernière minute avec les plumes de poules et de coqs. A l'intérieur de l'atelier, des récitations et directives de la mise en scène sont en cours, mais une grande marge de manœuvre est laissée au profit de chaque acteur pour improviser ce qu'il lui paraît utile pour améliorer son rôle et enrichir le spectacle. Le déguisement est achevé, la foule de l'audience attend avec impatience la rumeur de l'apparition soudaine des acteurs dans la place publique désignée pour abriter l'événement de l'an. La musique de flûte et tambour accompagne les préparatifs et rentre en plein performance durant le spectacle. Ambiance émouvante empruntée dans les rue avoisinante au lieu du rendez vous, commence à drainer la foule des sa première apparition devant l'atelier secret. Les acteurs font signe d'apparition, une vingtaine d'acteurs principaux, accompagnés de quelques figurants promoteurs pour les futures manifestations. Seule une femme fait signe de vie entre les hommes qui essayent de la défendre du mal provoqué par les intrus ou

qui ose d'affronter le seuil du «Harem». Le symbolisme de la femme protégée fait que la tradition Amazighe veille sur le bien être de la femme pour préserver les coutumes et rites de façon qu'elle détienne la reproduction sociale. Entre eux une femme nommée «Maryama» protégée par la présence d'un Lion, soutenue par les hommes. La présence d'un dromadaire signe de patience et sagesse. La scène se déroule dans une atmosphère musicale, chants et exhibition de force, armés de bâtons et masques de fourrure confondue de plumes et de paille. Autour d'un portrait lion entouré par deux hommes accroupis et qui défendent farouchement la femme. La performance artistique prend son ampleur, soudainement des intrus veulent s'accaparer de «Maryama», mais il y a les yeux qui veillent sur sa sécurité avec une garde rapprochée. Une amende est adressée aux agresseurs signe d'ordre social et message de garantie de cohésion de la tribu pour chasser le mal. Une atmosphère de solidarité règne tout autour de la scène avec une assistance collaborative et solidaire. Un show multidimensionnel expose les racines de la société Amazighe préservées pour longtemps dans la culture orale, dans un patrimoine culturel qui a fait face dans le temps et l'espace.

A noter que les intrus, outsiders ou agresseurs font partie de l'audience et spectateurs. Dissimulés dans le grand public et le tour «rôle» est à la portée de n'importe qui, sauf celui qui ne peut pas, car il y a une nécessité de ruse, vigilance et courage pour envahir le cordon sécuritaire pour s'accaparer de «Maryama» et prendre la fuite...

### **Synopsis et rôles**

Quant aux rôles dans la société Amazighe, ce n'est pas facile de le décrocher. Tout un parcours social pour se proclamer un rôle, entretemps, la promotion et la

mobilité sociale se fait d'une manière conventionnelle pour désigner untel ou untel pour participer au carnaval. Une chose est sûre, c'est la rencontre des générations où on trouve des personnes âgées qui s'accaparent des rôles primordiaux, puis les jeunes comme figurants et manifestants pour décrocher le mérite pour les futurs rendez-vous.

### **Rôle du «Mkadem» ou « Chaouch »**

Ce rôle est décroché par ordre de mérite comme palmarès des éditions écoulées. Joué par un homme âgé et sage, auquel tout le monde doit respect. Ses directives et décisions sont incontestables. Son charisme lui permet de mettre en scène la conception et de veiller sur l'aspect conservatiste afin d'éliminer toute tentative de divergence. La notion de leadership paraît justifier le rôle à base de méritocratie, ce qui lui offre les prérogatives de sanction et réinsertion. Dans pareil cas, il devient source de conseil et consulting. C'est ainsi que le statut social se construit avec l'expérience acquise au fur et à mesure.

### **Rôle des protecteurs**

Une douzaine de jeunes qui présentent un état physique apte à courir et protéger la sacrée femme «Maryama» des malfaiteurs. Ils sont là, prêts à contester, bien déguisés d'une façon qui sème la peur ou leur tenue vestimentaire transmet un message de crainte, vigilance et présence avec l'aptitude à faire face à n'importe quel imprévu. C'est une garde rapprochée armée avec des moyens non conventionnels.

### **Rôle de la femme**

La présence de la femme au carnaval est symbolique, elle représente le sacré, la fertilité. C'est elle la garante

de l'éducation et de la socialisation. Elle est la pièce maîtresse du système social traditionnel. Pour cela, elle joue le rôle de la reine, la diva, la Mama et elle mérite d'être protégée de tous les dangers moraux et physiques.

### **Rôle des figurants**

Les figurants sont ceux qui se soumettent aux ordres du chef «Mkadem», ils sont là pour animer l'ambiance de la troupe musicale et supporter avec des cris et hurlements le cordon sécuritaire des protecteurs de «Maryama» de toute tentative des intrus.



## **Rôle de la troupe musicale**

La troupe folklorique anime la soirée tout au long du parcours de l'intérieur de l'atelier jusqu'à la dernière minute du carnaval. Musique, danse, parolier toute l'équipe fait de son mieux pour ramener une symbiose commode à l'événement.

## **Symboles et symbolisation**

- Le «Mkadem» ou «Chaouch» : un homme renommé de statut social, connu pour son audace et patience comme bon gestionnaire et au charisme incontestable.

- La femme «Maryama» : le nom «Maryama» nous renvoie à la religion chrétienne, un héritage bien préservé au fil du temps. Elle représente le symbole du sacré, fertilité, héritage et garant de reproduction à tous les niveaux.

- Le lion : c'est un effet de simulation ou deux personnes accroupies à une stature de 90 degré, l'une derrière l'autre, dans une position d'un lion. Vêtues de peaux de bêtes confondues pour faire allusion à la force incontournable du lion. Le lion représente le symbole du roi «Aglidh», il est là pour rendre justice et garantir le sécurité. En cas de désobéissance, la parole lui revient pour trancher sur le sort des «outsiders».

- Le dromadaire : il n'est pas toujours présent, vue la difficulté de simulation pour sa taille, mais son symbolisme accompagne les artistes du carnaval comme symbole de patience et de sagesse.

- Le parolier : un personnage connu pour ses qualités de parole dans les marchés hebdomadaires, ce qui lui offre l'occasion d'animer sous les ordres du «Mkadem». Il interfère avec des paroles à tout moment pour animer l'ambiance, et surtout dans le cas où il y a lieu d'infliger une amende aux agresseurs de «Maryama».

### **L'amande source d'impôts**

L'amande est imposée aux «outsiders» ceux qui avaient l'audace de franchir le «Harem» de la société conservatrice qui s'articule sur la femme en premier lieu. La collecte de l'argent qui se fait aux enchères, revient à la caisse sociale pour résoudre les problèmes du quotidien ou mise à la disponibilité des pauvres malheureux comme charité.

### **Le public ou l'audience**

Le public est partie prenante dans le «show». Le rôle est à la disponibilité des prétendants de «Maryama». La règle du jeu et connue au préalable, et il n'ya aucune nécessité de rappeler le public à l'ordre. Les jeunes se préparent pour cette tentative d'enlèvement à tout moment. C'est cela le nœud du «show», tout le monde l'attend avec impatience pour se mêler dans le jeu avec leurs chahut et cris directoires de soutien ou de l'alerte. «Le carnaval se maintient, jusqu'à ce jour, grâce aux nombreux commanditaires et au comité organisateur<sup>1</sup>».

### **Ambiance**

La notion de carnaval «se donne alors comme principale fonction de susciter une activité commerciale et d'apporter une certaine féerie à la population confrontée au rude hiver».

C'est un art dramatique qui expose les rituels de l'époque de la préhistoire, il reflète des événements religieux, contes populaires et rites. La pièce théâtrale à ciel ouvert se déroule pendant la nuit, une douzaine d'hommes qui portent des masques afin que personne de l'assistance ne puisse les reconnaître, viennent en performance

---

<sup>1</sup> La mission du Carnaval de Québec : offre de service Proposée à Monsieur Luc Fournier D.G. du Carnaval de Québec, par Marie-Ève Blackburn et Patrick Codère..



ambiante pour exhiber tous les fantasmes et se libérer en extériorisant leurs soucis et peurs et phobies tout en espérant qu'une lueur d'espoir puisse être le salut du désespoir. Toute la scène est centrée autour de la femme «Maryama» symbole de symbiose sociale une fois protégée de tout danger.

«Tous les villageois participent à ce pré théâtre populaire dont les dialogues et les musiques sont entièrement improvisées avec leurs personnages burlesques dotés de baraka. Des offrandes sont recueillies par ces personnages burlesques et masqués au cours des tournées aumônières devant les hameaux» (Par Abdelkader Mana).



## **Dimensions du carnaval**

Le masque : destiné à dissimuler, représenter ou imiter un visage, assure de nombreuses fonctions, variables selon les lieux et l'époque. Simple objet de divertissement ou associé à un rite, œuvre d'art ou produit normalisé, il se retrouve sur tous les continents. Il est tantôt associé à des festivités (Halloween, Mardi gras), tantôt à une fonction (chamanisme, relique funéraire).

«Le masque peut être utilisé lors de cérémonies rituelles (notamment en Afrique, qu'on appelle aussi le «continent des masques»).

Là, le masque sert non seulement à cacher le visage mais aussi à représenter un autre être, différent de celui qui le porte. Cet être peut représenter tour à tour une force naturelle d'origine divine, un guérisseur ou un esprit, un ancêtre qui revient pour bénir ou pour punir, un esprit de la mort ou de la forêt».

## **La scène théâtrale**

«Le carnaval du «Chaib Achoura» est élaboré par un groupe de jeunes qui portent des costumes conçus avec des vieux vêtements... Ils portent des masques fabriqués avec des peaux d'animaux ; chacun des acteurs porte un nom spécifique tel que «Kolbisse», «Jane amalal», «Moukhli archou». Mais ils ont en commun le nom de «Chaib».

La femme tient une place sacrée entre ces «Imaghren», ces personnages sacrés. Elle est incarnée par «Maryama». On réserve une place aux animaux représentés par le lion, (Arre) le singe et le chameau quelquefois. Regardant le carnaval on peut le diviser en plusieurs scènes et chacune porte un nom».



*«Ieessasen n tmurt», de Abdelhak Zaazaa, doc/45'/2012 /Algérie.*

*«Les protecteurs de la terre» est un film documentaire ethnographique qui met la lumière sur l'une des traditions ancestrale des Aurès plus exactement à Tkout.*

*Thèse de Master, université de Mostaghanem, Algérie, 2012.*

## **Conclusion**

Pour conclure, une comparaison entre quelques échantillons du carnaval au pays du Nord Africain, en exposant ces modèles et laisser le lecteur déduire lui-même le mystère du carnaval qui a préservé une culture incarcérée depuis la nuit des temps...

«Chacun sait comment le théâtre est sorti chez nous des mystères de la Passion qui se sont peu à peu mondanisés, écrit E. Doutté : or nous savons pareillement que les carnivals du Maghreb ont engendré, une sorte de théâtre rudimentaire, qui ne se borne plus au thème primitif, mais comporte, au Maroc par exemple, des représentations burlesques très variées. De semblables petites représentations sont rares en dehors de la fête de l'achoura et de la fête que nous avons seulement mentionné, du Roi des «tolba», très analogue au carnaval

et vraisemblablement d'origine semblable. Même la fête de l'achoura n'a pas, chez nos indigènes produit de véritable art dramatique : c'est à peine si on signale en dialecte zénatie les dialogues récités lors de la fête de l'achoura, du Ramadan etc., par les membres du «Chaib Achoura», sorte de confrérie théâtrale et satirique qui a beaucoup de ressemblances avec les frères de la passion et les enfants sans soucis de la littérature française à la fin du Moyen-âge».

*(Magie et religion en Afrique du nord, par Edmond Doutté, 1909).*

«Pour Émile Laoust ces mascarades masquées constituent les débris de fêtes antiques célébrant le renouveau de la nature, capturée par le calendrier musulman».

*(Mots et choses berbères, Émile Laoust, 1920).*

Moliéras décrit en ces termes les scènes burlesques des masques telles qu'elles se déroulaient devant chaque maison : «une fois par an seulement a lieu ce carnaval. Il dure trois jours et coïncide avec la grande Fête des Sacrifices. Le premier jour, les masques se répondent dans les villages, vers midi, et ils commencent leur tournée aumônière, s'arrêtant devant chaque habitation, rééditant invariablement leurs farces après laquelle ils reçoivent ce qu'on veut bien leur donner : du pain, de la viande, des œufs, des poulets, des grains. Inutile d'ajouter que tout le village est à leur trousses, les entourant, les admirant, hurlant de bonheur quand se produit une grivoiserie plus épicée que les autres».

*(Les Djebala du Maroc : d'après les travaux de M. Auguste Moliéras).*

## Références

- <http://fr.wikipedia.org/wiki/T'Kout>
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Masque>
- Thèse de Magistère soutenue par l'étudiant, Zaaza Abdelhak, *Le cinéma ethnographique et son rôle dans l'étude du patrimoine* (en langue Arabe) sous la direction du prof/ Laib Ahcen, Université de Mostaganem, Département arts, 2011/2012.

Jury de soutenance :

Dr. Zerdoumi M'hamed, Président du jury

Dr/Boumeslouk Khadija, Rapporteur

Dr/ Laib Ahcen , Encadreur

- *La mission du Carnaval de Québec* : Offre de service  
Proposée à : Monsieur Luc Fournier D.G. du Carnaval de Québec, Par : Marie-Ève Blackburn Et Patrick Codère
- *Magie et religion en Afrique du nord*, par Edmond Doutté, 1909.
- *Les Djebala du Maroc : d'après les travaux de M. Auguste Moliéras.*

- محمد الوادي في كتابه «صورة اليهودي في المسرح المغربي»  
كرنفال «امعشار» في تيزنيت، بقلم: إبراهيم وزيد.



**Maria DA GRAÇA ALVES MATEUS  
VENTURA**

*Instituto de Cultura Ibero-atlântica,  
Portimão, Portugal.*

### **Des maures enchantées : la légende de la maure Cassima et l'imaginaire portugais né au Moyen-âge**

#### **Le contexte, la reconquête chrétienne**

L'identité portugaise a été bâtie sur un mélange multiculturel dont les romans, les visigots et les arabo-berbères ont pris une part décisive. Ce n'est pas notre propos de discuter ici la prévalence indiscutable de la culture chrétienne dans la culture portugaise, nous allons réfléchir sur la construction de l'imaginaire populaire autour d'une époque marquée par un antagonisme ethno-religieux (chrétiens / musulmans) dont la guerre a joué un rôle important.

La reconquête chrétienne de la Péninsule Ibérique a été un procès facilité par les dissensions entre les musulmans,

omeyades, almoravides et almohades, qui disputaient le pouvoir. Les rois portugais, eux-mêmes, pendant ce procès ont disputé le pouvoir aux rois de Castille et León, avec des combats à l'ouest, tandis qu'ils luttèrent contre les musulmans, au Sud.

On peut dire que pendant la formation du Portugal on a retenu dans notre imaginaire collectif le maure et le castillan comme des ennemis. C'est pourquoi on répète encore «De l'Espagne, ni bon vent ni bon mariage». Sur les maures on a beaucoup de dits populaires associés à leur condition, après la reconquête, comme «travailler comme un maure» ou «qui a un protecteur ne meurt pas maure».

En tout cas, avant de vous présenter la légende populaire de la Maure Cassima, il faut souligner que l'image du maure historique au Portugal présente des différences considérables entre le Nord et le Sud - le Nord rural plus tôt rechristianisé, le Sud urbanisé et rechristianisé deux siècles plus tard. Tandis que la présence des maures au nord a été sporadique - limitée à des incursions violentes et destructives, comme celles de Al-Mansur, calife de Córdoba, au Sud on a vécu une longue et effective occupation. Pendant cette occupation, malgré les guerres civiles entre les musulmans, les villes, le commerce et l'agriculture ont connu un développement notable aussi bien que le système administratif et la production littéraire. Au Nord l'église a joué un rôle déterminant dès le début de la reconquête chrétienne en imposant une idée négative du maure comme infidèle, pendant que le peuple du Sud a vécu longtemps dans un régime de coexistence religieuse. De toute façon, la reconquête a été un procès violent, de part à part. Incursions violentes des maures au Nord, exterminés par les chrétiens au Sud. Les atrocités ont été commises par les deux côtés.

L'impétuosité du roi Sancho Ier (siècle XII) et de Afonso IIIe (siècle XIII) a réussi l'expulsion des élites araboberbères et la réintégration, quoiqu'avec un statut de marginalité, des populations mauresques qui n'ont pas eu des conditions matérielles pour s'en aller. Dans la plupart des villes portugaises du centre et du Sud les rois ont créé des quartiers des maures nommés «Mouraria». Dans la mémoire du peuple du Nord a été créée une image du maure impitoyable, tandis qu'au Sud, la convivialité longtemps pacifique entre chrétiens et musulmans, malgré le prosélytisme des conquéreurs chrétiens, a permis une image tendanciellement positive. Cette double réalité a permis la naissance de différentes narratives - tandis qu'au Nord on trouve des légendes maures associées au diable et à la violence, au Sud, la majorité des narratives sont sur des princesses maures enchantées au moment du départ pressé de leur familles vers le Maroc, face à l'arrivée des armées chrétiennes. Cette opposition est encore illustrée de nos jours par les blasons municipaux des villes portugaises - au contraire du Nord, les villes du Sud, comme Loulé et Silves présentent des rois chrétiens à côté des émirs.

### **Les légendes**

La mythologie des maures occupe une place centrale dans la tradition orale portugaise. Dans la mémoire collective, le maure historique (soi-disant le maure réel tant qu'il nous est présenté par la tradition historiographique) a été remplacé par le maure mythique pendant des siècles. Qu'est-ce que c'est, une légende ? Un récit transmis par tradition orale de faits ou événements envisagés comme réels. Ses personnages se présentent bien définis et bien représentés dans la mémoire collective de la communauté. S'il est sûr que, à force d'être successivement racontée, la

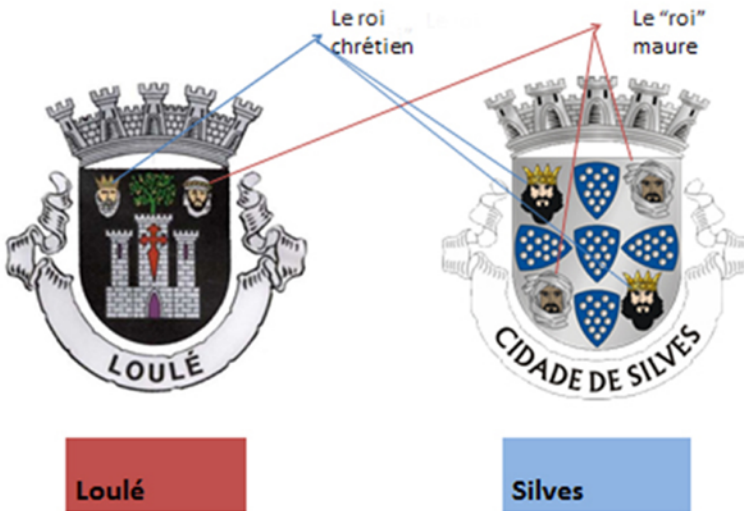


légende souffre un procès de dilution de son cadre réel, en incorporant une forte composant fantastique, il est sûr aussi qu'elle est toujours racontée par la communauté comme ayant une forte base historique.

La véracité historique ou factuelle des récits n'est pas une condition nécessaire de la légitimation des légendes, il suffit que celles-ci soient indicatives des contextes, soit disant de tout l'univers du narrateur, de l'audience, de l'espace, du temps, et, naturellement, des normes que la société a adoptées pour les interpréter et les valoriser.

Il faut faire attention à la nature ontologique des légendes. L'existence d'une légende est, généralement, une conséquence de la fragilité de l'histoire ou de ses sources.

C'est pourquoi elles naissent toujours dans un espace nébuleux de l'histoire, avec le propos de la compléter ou de la justifier dans un cadre de représentations de l'imaginaire. Tant plus débile sont les références historiques sur un fait important, plus facilement l'imaginaire lui donne corps.



Alors le Moyen-âge, pas seulement la période de l'occupation musulmane, encore mystérieuse, constitue un champ fertile pour les légendes à la longue.

A l'envers du maure historique, le maure mythique, présent dans les récits, c'est un être magique qui habite les rochers, les grottes, les puits, les fontaines, les fleuves ou les lacs. Les femmes maures enchantées sont présentées comme des divinités ou des génies maléfiques, associées aux trésors inaccessibles. Elles sont des jeunes filles enchantées par leurs parents qui sont partis et qui les ont abandonnées afin de surveiller leurs trésors ou d'attendre, dans la sécurité du secret, quelqu'un qui les sauvent.

### **La légende de la maure Cassima, Loulé, Algarve, XIIIe siècle**

Au sud du Portugal, dans la région nommée Algarve, mot d'origine arabe Al-Gharb qui signifie l'Occident, la majorité des légendes sont des récits qui se développent dans le cadre de la reconquête.

Elles portent, justement, sur des jeunes filles maures enchantées par leurs parents avant de partir au Maroc. Elles n'ont jamais réussi le désenchantement et le peuple, pendant des siècles, croyait écouter leurs chants et leurs pleurs.

La légende de la maure Cassima a été transcrite au XIXe siècle par un ethnologue de l'Algarve qui a publié toutes les légendes maures racontées dans la région. Je l'ai choisie parce qu'elle nous présente une image typique du maure au Sud - un maure mythique (avec des pouvoirs magiques) en symbiose avec le maure historique (bien qu'ennemi des chrétiens en matière de foi, ils sont des hommes d'honneur).

Cette légende se déroule en cinq moments :

- 1- l'enchantement des trois filles du gouverneur de la ville ;
- 2- le choix du héros désenchanteur - un charpentier chrétien et le choix de l'objet magique - trois pains ;
- 3- l'obstacle au désenchantement - la curiosité de la femme ;
- 4- la concrétisation de la mission - la nuit de Saint Jean ;
- 5- le demi-échec.



*Loulé, château médiéval.*

Voici la légende.

**1<sup>er</sup> moment : l'enchantement**

Face à la conquête imminente de la forteresse de Loulé par les chrétiens, le gouverneur maure a emmené ses trois filles, subrepticement, vers un puits à l'est de la ville, près d'une verdoyante cannaie. Quelques chrétiens qui

habitaient dans le douar voisin, ont témoigné le suivant: le gouverneur s'est approché du puits et a prié avec tristesse et douceur pendant que ses filles pleuraient; ensuite il s'est éloigné, triste, ému et tout seul.

Le soir suivant, le gouverneur, accompagné de son peuple, a abandonné la forteresse vers la ville maritime de Quarteira afin d'embarquer vers Tanger. Il y prétendait regrouper son armée pour reprendre la ville ce qui n'est pas arrivé à cause des dissensions provoquées par le changement du pouvoir au Maroc. Tous les jours le gouverneur parcourait tristement les plages de Tanger en portant son regard vers l'Algarve où il avait quitté ses filles enchantées.

## **2<sup>ème</sup> moment : héros désenchanteur**

Un jour quelques chrétiens captivés par les maures sont arrivés à Tanger. Entre eux il y avait un charpentier naturel de Loulé qui a été acheté par le gouverneur. Le charpentier l'a reconnu tout de suite, mais il a fait semblant de ne pas le reconnaître. Le gouverneur lui a demandé des nouvelles de la ville et le charpentier lui a répondu qu'on parlait beaucoup des filles enchantées du gouverneur. Celui-ci a voulu connaître les détails de la nouvelle et il a avoué que c'était lui le père malheureux. Le charpentier lui a promis de l'aider s'il le faut.

Le jour suivant, le gouverneur, assuré de sa générosité, lui a demandé de retourner à Loulé afin de désenchanter ses filles. Le charpentier a déploré de ne pas connaître le chemin ni de savoir conduire un almadin. Alors le gouverneur l'a conduit à sa chambre et lui a fait promettre, par son Dieu, qu'il allait accomplir strictement ses indications. Le gouverneur a pris trois pains gardés dans une boîte et lui a dit :

- Dans chacun de ces pains il est écrit le nom de chacune

de mes filles. A la veille de Saint Jean, à minuit, approche-toi du puits où mes filles sont enchantées, jette dedans un de ces pains et prononce Zara ; ensuite celui-ci et prononce Lydia ; à la fin celui-ci et dit Cassima. Ensuite rentre chez toi.

Le charpentier a examiné soigneusement les pains et ensuite le gouverneur les a gardés dans une besace qu'il a posée sur ses épaules. Le voyage devrait être fait par des arts magiques. Le charpentier devrait sauter vers l'arrière sur une bassine d'eau. S'il y tombait il se noierait dans la mer, mais s'il le traversait d'un saut il se trouverait tout de suite à l'entrée de la ville de Loulé. La récompense, il la recevrait au bon moment. Le charpentier a sauté vers l'arrière et disparut.

### **3<sup>ème</sup> moment : l'obstacle au désenchantement**

Le gouverneur s'est adressé, tout de suite, à la mosquée où il est resté longtemps. Les maures qui passaient près de lui murmuraient «le juste des justes est en train de prier». Il était très respecté à cause de sa valeur, foi et malheur.

Cependant, le charpentier qui a croisé la mer comme un aigle, est arrivé chez lui le lendemain. Il a embrassé sa femme et ses enfants et a été entouré par beaucoup de voisins curieux.

Une fois seul, il a gardé soigneusement les pains dans une vieille caisse cachée dans des outils. Tous les dimanches et jours sanctifiés, le charpentier s'adressait au puits où il restait longtemps en regardant l'eau. A son retour, il vérifiait si les pains continuaient cachés.

La répétition de ses gestes a attiré la curiosité de sa femme. Un jour, pendant l'absence de son mari, elle a ouvert la caisse et a découvert les pains.

Surprise, elle a questionné son mari qui lui a répondu

sèchement et lui a interdit de toucher les pains. Plus méfiante et curieuse, pendant que son mari se trouvait auprès du puits, elle a cassé un pain avec un couteau et, terrorisée, elle l'a vu sangler tandis que son mari a entendu un cri terrifiant venu de l'intérieur du puits. Elle a gardé les pains, rapidement, et n'a rien raconté à son mari.

#### **4<sup>ème</sup> moment : la concrétisation de la mission**

La veille de Saint Jean est arrivée. À la tombée de la nuit, le charpentier s'est adressé au puits avec les trois pains dans la besace. Juste à minuit, il a pris un pain, l'a jeté dans l'eau en disant «Zahra».

Immédiatement il a vu un globe d'écume s'élever, sous la forme de voile blanc nuptial qui a disparu au ciel. Il a jeté le deuxième pain en disant «Lydia» avec le même résultat. Après avoir jeté le troisième en criant « Cassima », il a entendu un cri douloureux et les eaux n'ont pas bougé.

Il a répété énergiquement l'appel et les eaux ont bougé bruyamment tandis qu'une belle fille embrassait le goulot du puits. Terrorisé, le charpentier a entendu la belle maure regretter, en larmes, son destin de prisonnière éternelle.

C'était la faute de la femme du charpentier qui lui a coupé une jambe avec son couteau. Le charpentier a essayé de justifier l'acte de sa femme, prise par la curiosité. Alors, la maure en comprenant que ce n'était pas sa faute, lui a donné une ceinture brodée au fil d'or et couvert de pierres précieuses afin de ceindre le ventre de sa femme au moment de l'accouchement.

Le charpentier, émerveillé de la richesse de la ceinture et afin de mieux l'apprécier, l'a placée autour du tronc d'un vieux chêneau et s'est éloigné afin de contempler la splendeur de son trésor. Soudain il a entendu un bruit

horrible, venu de l'intérieur de la terre, qui a arraché l'arbre et l'a jeté au ciel. Le charpentier a fait le signe de la croix et a couru à toutes jambes chez lui.

**5<sup>ème</sup> moment : le demi-échec**

Quelques mois passés, un jour d'hiver, le charpentier, en passant par la place de la ville, a vu une femme appuyée contre le mur d'une maison, qui lui faisait signe. Afin de s'approcher d'elle, il a sauté sur un ruisseau. Immédiatement il se sentit projeté dans l'espace en tombant d'un coup à Tanger. Un groupe de maures l'ont pris et emmené à la présence du gouverneur.

Soudain il s'est rappelé de la figure de Cassima et l'a reconnue comme la femme qui lui faisait signe sur la place de Loulé. Le gouverneur, tête à tête avec lui, a regretté le destin malheureux de Cassima à l'inverse de ses sœurs qui s'étaient mariées et enrichies. Mais il n'a pas condamné le charpentier en reconnaissant que ce n'était pas sa faute. En tout cas, il lui a dit que, de toute façon, sa fille n'était pas seule. Il a confirmé ce qu'on disait à Loulé, c'est-à-dire, que beaucoup de maures sont restés enchantés dans la région. Alors le gouverneur a proféré ces paroles énigmatiques: «Tandis que l'Al-Faghar existe, il y palpitera un monde de cœurs sarrasins».

Ensuite, le charpentier est retourné en sécurité chez lui, dans un bateau vénitien payé par le gouverneur.

Six siècles passés, le peuple croyait encore écouter les pleurs de la maure Cassima pendant les nuits froides d'hiver ou les nuits chaudes de l'été - les deux moments magiques correspondants aux solstices de l'été et de l'hiver.

## **La sémantique des symboles**

D'abord, la maure enchantée. La maure enchantée peut être entendue comme un mirage «inventée» par l'homme occidental qui, dans sa fantaisie, a construit, dès longtemps, un archétype de femme orientale / arabe, voluptueuse et séductrice, associée aux danses érotiques telle que la maure Cassima et ses sœurs Zahra et Lydia.

**Le trésor :** le trésor se présente comme le but suprême de tous les défis. L'atteindre ce serait réussir l'utopie de la richesse facile et d'échapper à la pauvreté et au malheur d'une vie faite de travail dur. C'est pourquoi la majorité des trésors ont la forme d'objets réels faits de l'or et de pierres précieuses.

Dans ce cas le trésor porte la forme d'une ceinture brodée au fil d'or et couvert de pierres précieuses. En fait, les trésors attribués aux maures expriment une mémoire ou une fantaisie de richesse.

Cependant, dans la légende de la maure Cassima, le défi proposé au charpentier captif c'est d'obtenir la liberté pour lui et, au même temps, pour les trois filles du gouverneur. Le trésor, sous la forme de ceinture précieux, serait une récompense secondaire jamais obtenue à cause de sa vanité.

**Les lieux de résidence :** au sud du Portugal, les maures enchantées habitent surtout l'eau - les puits et les fleuves à l'inverse du Nord où les légendes maures sont associées aux rochers, aux pierres et au sous-sol. On sait que les maures ont développé la technologie de l'eau - des puits, des citernes, des norias - et que les fleuves de l'Algarve portent des noms arabes. Effectivement, l'eau, pour les paysans, signifie un miracle de la vie.



Dans cette légende, l'eau est présente dès le début - le puits où le gouverneur a enchanté ses filles, la bassine d'eau, le ruisseau et la mer. Le miracle est fait dans ou à travers l'eau. L'enchantement et le désenchantement, le voyage magique sur la bassine et le ruisseau et le voyage finale, celle-ci réaliste, dans un bateau sur la mer.

**Les objets magiques :** au-delà du puits et de la bassine, le pain est l'objet magique central dans cette légende. Le pain porte une valeur sacrée comme résultat de son importance comme aliment commun aux peuples chrétiens, juifs ou musulmans. Dans cette légende, ce sont les pains qui cachent le secret du désenchantement. Le pain, au Moyen-âge était respecté comme un don divin ce que justifie l'acte du gouverneur musulman et le souci du charpentier. Pour eux, chrétiens ou musulmans, il faudrait respecter la volonté de Dieu consacrée dans le pain. La profanation du pain porterait le péché et l'échec.

**Le moment propice :** le moment choisi pour le désenchantement c'est la veille du jour de Saint Jean. Fêté le 24 juin, au solstice d'été, le jour de saint Jean a toujours joué un rôle important pour les communautés paysannes. Les rituels festifs portent une inspiration ésotérique associée au mythe du soleil. Au zénith du solstice, au moment de la fête de Saint Jean, on croit que les forces malignes et occultes se libèrent par la magie purifiante de l'eau et du feu et par des rituels de désenchantement.

Dans cette légende le curieux c'est que le moment propice est choisi par un musulman - le gouverneur. En fait, on est en présence d'une légende créée par le peuple chrétien qui, au lieu de traiter hostilement le maure musulman, l'accepte et l'inscrit dans son imaginaire religieux.

**L'échec** : dans les légendes sur des enchantements il y a toujours des obstacles au succès, soit des objets, soit des attitudes - violer un secret, être curieux ou ambitieux, ne pas respecter strictement la formule magique. La violation du contrat détermine l'échec du désenchantement. Dans ces narrations légendaires c'est évident la fragilité humaine en résultat de l'incapacité de mener au bout les défis pris. Dans ce cas, la rupture du contrat est représentée par l'excessive curiosité et pas par la violation du secret. La femme légitime du charpentier a déterminé l'échec partiel du désenchantement. La violation du pain magique a fait du charpentier un demi-héro et a placé la maure Cassima éternellement entre deux mondes - le réel et le fantastique.

Le charpentier a suivi la formule magique, cependant il a été trahi par sa femme qui a violé le secret quand elle a coupé un des trois pains incitée par la curiosité. Lui-même, il a perdu le trésor donné par la maure Cassima quand il s'est extasié avec la ceinture brodée au fil d'or et diamants.

A la fin, le charpentier regagne sa liberté, mais il continue pauvre. Les deux filles maures désenchantées - Zahra et Lydia - retournent chez elles et deviennent riches et heureuses pour toujours, pendant que la jeune Cassima est condamnée à la solitude éternelle.

### **Conclusion**

Le rapport entre les portugais et les maures, soi- disant, entre les chrétiens et les musulmans au Portugal et au Maroc, a été, pendant longtemps, marquée par une opposition politique et religieuse. Au XVIe siècle, le roi Sébastian, avant d'aller au Maroc, pendant son dernier voyage au Sud, s'est amusé avec des combats simulés entre des chevaliers chrétiens et des chevaliers

musulmans. C'était un rituel de guerre nourri par l'église. Le peuple, toujours exploité, a rempli le vide de l'histoire avec la fantaisie et se nourrissait de légendes qui renforçaient son identité historique. De nos jours, vivant en liberté, le discours officiel a changé. On a appris à vivre avec la différence et à connaître l'autre afin de l'accepter. C'est pourquoi au Portugal on fête nos origines multiculturelles.

La maure enchantée: des couvertures de livres  
et des affiches



Couverture: Zarah, la maure enchantée  
de Leiria, 2012



Affiche: Les nuits de la maure  
enchantée, Cacela-a-velha, 2008

Un exemple: les foires médiévaux où chrétiens et musulmans fêtent ensemble et partagent leurs coutumes. Au Sud du Portugal on trouve, de nos jours, des ensembles de musiciens arabo-berbères, des itinéraires des maures enchantées et des troupes de jeunes étudiants qui font des mises-en-scène sur les temps des maures. À Silves, une ville célèbre aux temps des maures, décrite par le géographe Edrisi, on a un musée archéologique islamique et on réalise, chaque été, une foire qui nous remet au XIIIe siècle.

Manuel Teixeira Gomes, le président portugais qui a vécu les derniers dix ans de sa vie à Bejaïa, a choisi un pays

arabe pour son exil, lui qui est né au Sud, à l'Algarve, à Portimao, tout près de Silves et de Loulé, où il respirait encore une atmosphère arabe. Lui qui a affirmé «si je devais changer de nationalité, ce serait chez les arabes que je la chercherais». Son esprit de dialogue interculturel est présent de nos jours et la preuve, de part en part, ce sont les rapports économiques et culturels entre le Portugal et l'Algérie, aussi bien que les liens personnels et institutionnels que moi et le Professeur Djamil Assaini nous avons établis, ainsi que les mairies et les écoles de nos villes - Portimao et Bejaia.



*Silves, XV foire médiévale, 2013.*

## **Bibliographie essentielle**

- Coelho, António Borges. Portugal na Espanha árabe. Lisboa : Editorial Caminho, 2008 (3<sup>ème</sup> édition).
- Oliveira, Francisco Xavier d'Athaíde. As mouras encantadas e os encantamentos no Algarve. Tavira : TypographiaBurocratica, 1898 (1<sup>ère</sup> édition).
- Parafita, Alexandre. A mitologia dos mouros : lendas, mitos, serpentes e tesouros. Gailivro, 2006 (1<sup>ère</sup> édition).





**Ali SAYAD**

*Chercheur en anthropologie,  
Algérie.*

## Tin Hinan, quand les mythes deviennent théâtre

Décidément Tin Hinan est devenue une énigme, elle n'a pas fini d'intéresser les chercheurs et la curiosité d'un public de plus en plus initié et de plus en plus nombreux. Nombreuses sont les interrogations suscitées qui ne trouvent pas encore leurs réponses et continuent d'être posées sur l'origine de ce personnage légendaire, au nom matronymique, sur les fonctions premières du mausolée où elle reposait, sur l'origine du mobilier qui l'agrémentait.

Les archéologues qui font la découverte du monument funéraire en 1925, l'attribuèrent à Tin Hinan, l'ancêtre des Touaregs. Cette identification a fait rêver bien des chercheurs et des écrivains. Nous essaierons, sur leurs

traces, d'évoquer cette image de femme symbolique que les Touaregs appellent «Notre mère à tous».

Il y a plusieurs entrées pour aborder Tin Hinan, son mausolée et l'inventaire du mobilier funéraire découvert dans le tombeau. Il y a d'abord le mythe fondateur tel qu'il est colporté par ceux qui se réclament d'elle, les Touaregs nobles Kel Ghela. Il y a le mythe véhiculé par les guides touristiques qui inspirent depuis Platon de nombreux récits légendaires, dont l'œuvre de fiction de Pierre Benoît, *L'Atlantide*, où se mêlent, avec Antinéa l'héroïne, l'exotisme à une intrigue mouvementée. Il y a aussi l'illusion qui abuse, telle qu'elle est donnée par le «découvreur», l'américain d'origine polonaise, Byron Kuhn qui se faisait appeler comte de Prorok.

Il y a la réalité telle qu'elle est ramenée par les fouilles archéologiques. Les chroniques arabes rapportées par Ibn Khaldun donnent les tribus et dynasties berbères où on attribue à Tiski la maternité de Howar, ancêtre des Howara qui donnèrent leur nom au Hoggar.

Entre mythes et réalité, une analyse des éléments de l'histoire et d'histoires s'avère possible pour une meilleure connaissance de Tin Hinan, femme qui eut suffisamment d'influence et d'affluences pour que la mémoire touarègue ait pu garder son souvenir en deçà le barrage des âges sans histoire.

### **Le mythe fondateur**

La légende touarègue parle d'une reine (tamnukelt), que l'histoire surnommait Tin Hinan, venue du Tafilalet, région du Sahara marocain, au sud du Haut-Atlas, pour atteindre Silet dans l'Ahaggar. C'était, dit-on, un pays vide d'habitants.

Elle était accompagnée par sa fidèle Takamat, sa servante. Ces deux femmes étaient-elles escortées dans cette

traversée audacieuse ? La légende ne le relate pas, mais il y a une forte probabilité. La légende ne dit pas non plus pourquoi la noble dame quitta sa tribu, les Brabers du Tafilalet, pour aller s'installer au cœur du désert. Ce que l'on sait se réfère à la tradition orale rapportée par le Père de Foucauld.

La mère fondatrice du peuple touareg, chantée par ses descendants, serait certainement et fatalement «une femme belle et élégante, au corps svelte, au visage pur et sans défaut, au teint clair, aux yeux immenses et ardents, au nez fin, l'ensemble évoquant la beauté, l'intelligence et l'autorité». Suivie par sa dévouée Takamat, la noble dame était montée sur un superbe méhari blanc et avait emporté de nombreuses charges de provisions. Après des jours et des jours d'une marche éprouvante, les vivres commençaient à s'épuiser et nulle oasis ne s'annonçait à l'horizon.

Les hommes de la caravane leur auraient-ils faussé compagnie ? Elle restait avec quelques rares fidèles parmi les fidèles et sa suivante. Ils allaient de façon presque machinale, épuisés de fatigue, l'esprit emmêlé par une soif délirante, poursuivis par une faim non assouvie depuis longtemps et la peur de mourir dans le grand erg d'Iguidi. Takamat tirait le méhari de sa maîtresse par la longue et étroite lanière qui lui tailladait l'épaule. Sa monture, peut-être trop chargée, a rendu l'âme en cours de route. Elle était morte sans crier gare, elle tombait sur le flanc sans baraquier, chassant la vie de son corps dans un ultime gémissement.

Elle n'avait même pas essayé d'entailler la panse de la bête, Takamat savait que c'était peine perdue, elle n'aurait récolté aucune larme de liquide du ventre de l'animal. Elle s'était juste contentée de couper l'artère jugulaire et de boire un peu de sang visqueux et écœurant ; elle



en donna à sa maîtresse qui n'avait plus rien dit depuis quelques jours, se restreignant à pointer son index qui se révélait encore plus long tellement elle était décharnée. La noble dame orientait vers le sud-est, avec cette constance dépourvue de raison, propres aux gens éclairés.

On discerne dans les peintures rupestres du Sahara le témoignage d'une «route des chars» dont l'itinéraire permettait de repérer des poches d'eau, des puisards ou des lits d'oued. Tin Hinan sait lire le ciel et le consulte souvent pour trouver sa direction.

La longe avec laquelle Takamat tirait le méhari s'était tout-à-coup tendue. L'animal avait levé la tête pour regarder vers la droite, puis s'écartait lentement vers un pourtour parsemé ici et là de rares touffes de jujubiers. Elle réalisa aussitôt que le méhari avait senti l'eau disparue dans les profondeurs du sable de l'oued. Aurait-elle la force de creuser un trou d'eau, un abankor. Même sous la forme d'une boue liquide, aman d iman, l'eau c'est la vie, disent les voyageurs du désert.

Elle parvient, non sans difficulté, à baraquier le méhari de sa maîtresse afin que celle-ci, harassée et diminuée, puisse se glisser de son palanquin. Avec l'énergie du désespoir, Takamat avait retrouvé une part de vigueur, constata les nombreuses traces laissées par les sabots des onagres. En suivant les empreintes laissées par les ânes sauvages et devançant le dromadaire, Takamat rattrapa la zone où le sable était légèrement humide dans le lit de l'oued.

Elle détacha de la selle de la monture la tanast, la cuvette de cuivre que tout voyageur dans le désert porte, et commença à creuser comme d'une palette. La servante recueillit une eau boueuse dans son ustensile, en but avant d'en porter à sa maîtresse. Elles retrouvèrent leurs forces

et leur détermination. Le dromadaire avait absorbé des dizaines et des dizaines de cuvettes d'eau que Takamat puisait dans un trou devenant plus profond et plus large, les parois s'affaissant sous les pieds du dromadaire. Un poème épique targui s'ouvre ainsi :

*J'ai pris ma longe et ma cravache tannée et,  
Voulant quitter ce lieu avant la fin du jour,  
J'ai arrêté mon méhari.  
Jusqu'à ce que le vent se calme,  
Il avait pâturé  
Là où l'emschéken s'emmêle de pousses d'âmmâmân.  
Je sangle ma selle aux parures de cuire,  
Conçue par un artisan habile,  
Douce pour la monture et le méhariste.*

Après avoir apaisé la soif, il leur faut maintenant combattre la faim qui brûlait atrocement les entrailles des deux femmes et de ce qui restait de la caravane. Un soir, la brave servante, faisant accroupir la monture de sa maîtresse sur un petit monticule, vit une piste-oh dérisoire- frayée sur le sable par des fourmis, des fourmis à grosse tête, de celles que les entomologistes appellent *Messor aegyptiaca*.

Les fourmis vont toujours vers une fourmilière où ces travailleuses engrangent dans les galeries des quantités de graines comestibles. Takamat suivit la piste à la trace, recueillit dans la tanest plusieurs poignées de la précieuse manne qui, broyée et pétrie, faisait une excellente tagella, la galette cuite dans le sable.

La légende dit que la princesse imposa sa souveraineté sur les Isabaten mécréants. Mariée, elle lui attribue la maternité de trois filles Tinert, l'antilope, ancêtre des Inemba, Tahenkot, la gazelle, ancêtre des Kel Ghela par

sa fille Kella, Tamerwelt, la hase, l'ancêtre des Iboglân. Takama, sa servante a eu, dit encore la légende, deux filles qui reçurent de Tin Hinan les palmeraies d'Abalessa détenues aujourd'hui encore par, leurs descendants, les tribus vassales des Dag Ghali et des Ait Loaien.

Les hommes complètement absents de la légende, le mythe fondateur n'a enregistré que des filles. Il fixe ainsi les règles d'un régime matrilineaire dont est régie la société touarègue : les fils héritent de leur mère le droit au commandement qu'ils cèdent à leur décès à leurs neveux utérins.

Une autre légende, citée par Maurice Reygasse, se rattache à des faits historiques. Peu diffusée en milieu touareg, elle est bien accueillie par les archéologues, car elle fait du monument une citadelle (*iyrem*) édifiée par un chef chrétien, Joluta (Goliath).

Emile-Félix Gautier et Maurice Reygasse supposent que la citadelle est liée au commerce saharien à l'époque romaine<sup>2</sup>. Joluta aurait été chassé par les musulmans de l'Ahaggar où, plus tard, Tin Hinan aurait occupé la citadelle, avant d'y être inhumée. Elle aurait donc poursuivi le commerce, ce qui rendrait plausible la présence des objets d'origines différentes contenus dans le monument.

Le tobol, le tambour, symbole du pouvoir de Yamenokal, le maître du pays, et du ralliement autour de lui, et Yimzad, le violon monocorde joué seulement par les femmes nobles, étaient-ils déjà présents à ce moment, au temps de Tin Hinan ? On peut supposer que cette femme d'esprit avait des dispositions pour la musique et la poésie, tout comme sa descendance et, qu'autour du feu de camp, les hommes et les femmes dévoilaient leur art.

---

<sup>2</sup> Gautier (E.F) et Reygasse (M.), «Le monument de Tininan», *Annales de l'Académie des sciences coloniales*, tome VII, 1934.

Un chant touareg invite ainsi à la joie :

*Chantez choristes, chantez pour les jeunes gens !  
L'antimoine a dessiné ses sourcils bistrés,  
Elle a relevé ses paupières,  
Elle a orné ses joues d'étoiles de la Pléiade*

*Ghaïcha que se passe-t-il ?  
Chante et frappe fortement des mains,  
Frappe plus fort sur le tobol.*

### **La légende romancée**

#### ***a- L'histoire racontée par les guides touristiques***

«Cela dit, nous approchons, mesdames et messieurs, de la vitrine qui contient le squelette d'Antinéa, la reine légendaire des Atlantes, vénérée par les Touaregs. Elle fut découverte, dans un monument funéraire dans l'Ahaggar, au milieu de ses bijoux et de ses richesses, maintenant sauvegardés dans le coffre du musée».

C'était la formule consacrée par laquelle le guide du Musée de préhistoire et d'ethnographie du Bardo d'Alger, finissait autrefois les visites accompagnées. L'assistance, pas toujours nombreuse, mais toujours susceptible aux émotions, se penchait toute émue sur la vitrine.

Antinéa, les Atlantes ! Mots magiques qui résonnent comme un appel au rêve. L'Atlantide, le continent submergé dans la nuit des temps, mythe de Paradis perdu, de Déluge, après un innombrable chemin littéraire et cinématographique (on compte par milliers les ouvrages écrits sur ce thème), prend une tournure à laquelle Platon n'aurait jamais pensé.

En 1919, un jeune écrivain français encore quasiment inconnu, Pierre Benoît, publie son deuxième roman,

L'Atlantide<sup>3</sup>. L'écrivain imagine que l'unique exemplaire d'un livre rare et précieux, le Critias, est conservé avec un respect mystique, par un professeur un peu possédé et parfaitement surréaliste, dans le palais d'une reine en plein milieu du Sahara. A la fois source de plaisir et de souffrance, la passion que nous offre Pierre Benoît est celle de l'accomplissement d'un désir. Le roman qui connut un succès de librairie attribué aux besoins des Français d'oublier la Première Guerre Mondiale qui venait juste de s'achever, par des livres pleins de passion et d'exotisme, reçut le Grand Prix du roman de l'Académie française en 1919, année de sa publication.

### ***b- L'histoire racontée par Pierre Benoît***

Deux officiers français, le capitaine Morhange et le lieutenant de Saint-Avit, égarés dans le Sahara algérien, sont repêchés et captifs des Touaregs au cœur d'un royaume inconnu, dirigé par la mystérieuse reine Antinéa, descendante de Neptune, le dieu de l'eau et de la mer de la mythologie romaine. Le roman flotte entre la légende et la réalité.

Jusque-là les pieds dans l'eau, L'Atlantide devient ici synonyme des feux dans le désert. Ce n'est plus une terre située au milieu de l'océan, mais une oasis perdue dans un décor de sable. Le roman se présente comme une boîte à malice où s'enchaînent des désarrois : puissance occulte, souveraineté d'une femme, mystère d'un livre unique.

A la lecture apparaît Antinéa, introduite comme un personnage surhumain (au point de connaître les horaires de chemin de fer en France), on va ensuite découvrir peu à peu qu'elle n'est pas fille d'une princesse

---

<sup>3</sup> Pierre Benoît, *L'Atlantide*, Albin Michel, 1919, Paris.

atlante, mais d'une demi-mondaine parisienne. Puis, au fur et à mesure de la lecture, on apprend que son père est un prince russe en exil. Le mariage de celle-ci avec un roi atlante eut lieu alors qu'elle était déjà enceinte.

L'écrivain raconte les émotions incarnées par les différents acteurs, mais le seul chapitre XVI, «Le marteau d'argent», enferme les trois fondements de l'âme, chers à Platon, la Justice, la Raison et le Désir.

Entre l'incarnation de la raison, Morhange, du désir, Saint-Avit, Antinéa va parler avec la voix de cour qui juge les appels. Face au mur infranchissable de la raison de Morhange, une phrase suffit à nous montrer que la jeune reine recèle une grandeur d'âme : «... Tu me mépriseras peut-être davantage en constatant qu'il t'a suffi de me tenir tête pour m'amener à subir ta volonté, moi qui jusqu'ici ai plié tous les autres à la mienne. Quoi qu'il en soit, c'est décidé : à tous les deux, je vous rends la liberté. Demain Cegheir-Ben-Cheikh vous reconduira en dehors de la quintuple enceinte. Es-tu satisfait ?».

En renvoyant les deux hommes, se trouvent réalisés le délicat équilibre entre l'aveu de désir de l'autre, qui est aussi un non-désir, et le sien propre. En y renonçant, elle s'élève et connaît la Rédemption. La réplique de Morhange se manifeste sous la forme d'une bravade sardonique: «Cela me permettra d'organiser un peu mieux ma prochaine excursion que je compte faire par ici. Car vous ne doutez pas que je ne tienne à revenir vous témoigner ma reconnaissance.

Seulement, cette fois, pour rendre à une aussi grande reine les honneurs qui lui sont dus, je prierai mon gouvernement de me confier deux ou trois cents soldats européens ainsi que quelques canons».

Antinéa est parangon de ces femmes fatales, qui troubla les sens du Lieutenant de Saint-Avit : «Antinéa ! Chaque

fois que je l'ai revue, je me suis demandé si je l'avais bien regardée, troublé comme je l'étais, tellement, chaque fois, je la trouvais plus belle... Le klaft égyptien descendait sur ses abondantes boucles bleues à force d'être noir. Les deux pointes de la lourde étoffe dorée atteignaient les frêles hanches. Autour du petit front bombé et têtue, l'urœus d'or s'enroulait, aux yeux d'émeraude, dardant au-dessus de la tête de la jeune femme sa double langue de rubis. Elle avait une tunique de voile noir glacé d'or, très légère, très ample, resserrée à peine par une écharpe de mousseline blanche, brodée d'iris en perles noires. Tel était le costume d'Antinéa...». La flamme intérieure qui brûlait en lui, le désir, trop longtemps contenu le précipita. Affamé d'amour, Saint-Avit explosera ce qui l'amènera au meurtre de son compagnon le capitaine Morhange.

### *c- Les cercles militaires, source d'inspiration*

Fils du colonel Benoît en poste en Tunisie puis en Algérie, le jeune Pierre y a vécu de 1887 à 1907, toute son enfance et son adolescence, dans une Afrique du Nord magnifiée par les récits de son père, et toutes les histoires dont retentissaient les cercles militaires. C'est en Algérie qu'il accomplit aussi son service militaire:



Dès mon enfance, dit-il, j'ai entendu parler des Touaregs, et mon imagination a été excitée par certaines sombres histoires, celle notamment d'une mission exécutée dans le Centre africain par deux Français dont un seul était revenu sans qu'on ait jamais pu savoir comment avait péri son compagnon. Telle est l'idée qui est à la base de *L'Atlantide*, il n'y en a pas d'autre<sup>4</sup>».

Pierre Benoît se fondait donc sur des traditions sahariennes pour donner vie à son héroïne. Tout ce qu'on savait à l'époque sur Tin Hinan se résumait à ce qu'avait recueilli un officier méhariste, le commandant Léon Lehuraux, qui avait vécu de longues années au Sahara.

#### *d- Les adaptations cinématographiques*

*L'Atlantide* nous arrive pour la première fois sur les écrans de cinéma en 1921 avec le film franco-belge de Jacques Feyder, film fidèle au roman. C'est aussi le titre du film allemand que nous offre en 1932 Georg Wilhelm Pabst, film resté fidèle au roman, mais réalisé dans un style très expressionniste, avec de vastes plages d'ombres et de lumière.

En 1961, le film d'Edgar George Ulmer nous donne une version moderniste de *L'Atlantide*, avec un appui d'hélicoptères et la menace d'une bombe atomique.

Hercule à la conquête de *L'Atlantide* est le film réalisé en 1962 par Vittorio Cottafavi, mélange de mythes ne reprenant que quelques éléments du roman.

En 1972, *L'Atlantide* de Jean Kerchebron, tout en restant fidèle au roman, est marquée par son époque, celle du MLF, la reine Antinéa menant un combat féministe.

---

<sup>4</sup>*L'Echo de Paris* du 2 février 1920, repris par Jacques-Henri Bornecque, in Pierre Benoît le magicien, p. 135.



En 1992 enfin, L'Atlantide de Bob Swaim est une variation cinématographique autour du roman de Pierre Benoît.

*e- Antinéa, une chanson très en vogue*

Le chanteur de charme, Charles Trenet a composé «La belle Antinéa», chanson encore très en vogue à la fin des années cinquante :

*Dans les montagnes du Hoggar  
Une reine au méchant regard  
Au cœur félon règne dit-on  
Antinéa c'est son nom  
Le Sheik Mohammed Ben Kaddour  
Pour la belle se meurt d'amour*

*Dans l'immense Sahara  
Il cherche Antinéa  
Il croit voir son visage  
Mais ce n'est qu'un mirage  
Il repart au galop  
Criant dans un sanglot  
Ma belle Antinéa  
Je t'aime et me voilà*

*Quand on lui barre le chemin  
Vite il met le sabre à la main  
Et s'élançant en rugissant  
Il voit rouge de sang  
Où va-t-il ? Il va n'importe où  
Il n'en sait rien car il est fou*

*Parfois il rencontre le soir  
Une belle esclave à l'œil noir  
Le lendemain, plein de dédain*

*Le Sheik reprend son chemin  
Et nous courons tous comme lui*

*Dans l'immense Sahara  
Il cherche Antinéa  
Il croit voir son visage  
Mais ce n'est qu'un mirage  
Il repart au galop  
Criant dans un sanglot  
Ma belle Antinéa  
Viens vite dans mes bras*

### **L'illusion donnée par le «découvreur»**

Dans la vitrine du Musée de préhistoire et d'ethnographie du Bardo gît un squelette en parfait état de conservation. C'est le moment où le guide, s'épongeant le front avec son mouchoir, retira sa casquette et la tint devant lui comme une sébile, appel simulé pour recevoir quelques menues monnaies. Mais ce jour-là les choses changèrent et ne se conformèrent pas à la coutume.

Le petit groupe, réuni en grappe humaine, se pressait autour de la vitrine. Il ne vibre pas au nom d'Antinéa. Incontestablement, ces visiteurs américains ne laissaient guère errer leur imagination, ni être portés sur Pierre Benoît et son Atlantide. L'un d'eux racontait avec grand renfort d'explications qu'il ne s'agissait point d'Antinéa, mais que c'était bel et bien les restes de Tin Hinan.

Une notice confirmait d'ailleurs les dires du visiteur, que le gardien, malgré ses dix-huit ans de service, ne s'était jamais aventuré à déchiffrer.

Le visiteur américain éclairait ses compatriotes comment l'un de ses cousins, le préhistorien Alonzo Pond, dégagait le squelette lors de la mission du Logan Muséum dirigée par Byron Kuhn.

Byron Kuhn, jeune homme de vingt-huit ans, était un drôle de personnage. Né à Mexico, de parents polonais, il avait la nationalité américaine et s'affublait du titre de comte de Prorok. Affectionnant les révélations sensationnelles, il possédait certainement les capacités évidentes du publiciste.

Il était peu respectueux des règlements qui pourraient entraver sa fougue pour l'archéologie, ou son esprit aussi bouillant que brouillant. Ne pouvant dégager les remparts de Carthage, les services des Antiquités tunisiennes l'ayant empêché d'effectuer des fouilles, Byron Kuhn proposa au comité qui sponsorisait ses missions de frapper aux portes du Hoggar, citadelle inexpugnable au cœur du désert, patrie des énigmatiques Touaregs, ces souverains Atlantes décrits par Pierre Benoît.

La commission conquise par la hardiesse et le franc-parler du jeune explorateur, jugea nécessaire de lui associer deux préhistoriens du Logan Muséum de Beloit (Wisconsin), Alonzo W. Pond et Bradley S. Tyrell. Pour gagner les autorités coloniales françaises, il fut arrêté que la mission serait franco-américaine, en y rattachant le préhistorien Maurice Reygasse, qui avait fait des découvertes remarquables dans la région de Tébessa où il se trouvait administrateur de commune mixte, et l'officier méhariste, Louis Chapuis, dont l'expérience du pays et des hommes était obligée.

Le 15 octobre 1925, l'expédition quittait Touggourt, sur trois véhicules à chenilles, vers l'Ahaggar repaire du récit utopique avec ses géants et ses djinns. A Abalessa, les archéologues entamèrent la fouille d'un énorme tumulus sur une colline dominant le lit sec d'un oued. C'est ainsi que fut mise à jour la sépulture princière de Tin Hinan. Le tombeau a toujours été connu des Touaregs, des différents voyageurs qui ont traversé l'Ahaggar,

ainsi que des officiers méharistes. Tous avaient raconté la croyance des Touaregs en l'existence de ce monument funéraire voué à l'aïeule des Kel Ghela, l'élégante classe souveraine sur les populations Iheggaren, les habitants de l'Ahaggar, devenu le Hoggar des Arabes et des Français. Cette découverte fit l'effet d'une bombe dans le petit monde de l'archéologie : le personnage de Byron Kuhn Prorok composa un tableau tellement démesuré qu'il donna naissance à des démonstrations aussi spéculatives qu'effrénées.

La présence d'une statuette représentant une femme stéatopyge d'un type que les préhistoriens nomment aurignacien, ce qui nous ferait remonter à peu près à l'époque où un cataclysme mit fin à l'hégémonie des Atlantes... Fort et fier de sa découverte, Byron Kuhn alla promener sa trouvaille jusqu'à New York, et dans son irrévérence appela l'infortunée Tin Hinan «l'Eve du Sahara».

### **Entre mythes et réalité, analyse**

#### ***a- Ce que dit la chronique des textes***

Dès le Ve siècle avant notre ère, l'historien grec, Hérodote, dans son Histoire, fut le premier à parler de l'Atlas, qui correspondrait à l'actuel Ahaggar et les habitants s'appelleraient les Atlantes du nom du massif montagneux.

Au XIVe siècle, Ibn Khaldun dans *Histoire des Berbères*, rapporte l'opinion des généalogistes Arabes et Berbères qui fait de Tiski (vrai nom de Tin Hinan ?), surnommée el Ardja<sup>5</sup>, la boiteuse, épousa El-Misouer (Mezwar, aîné, chef, premier époux ?) en premières noces, de qui naquît

---

<sup>5</sup> Ibn Khaldun, *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, trad. par le Baron de Slane, Guetner, Paris, 1925, tome 1, p. 273.

El-Mothenna père de Huwar, ancêtre des Huwara, c'est-à-dire les Iheggaren, qui, avec ses autres «frères utérins<sup>6</sup>», nés en secondes noces avec Acîl, forment les «enfants de Tiski<sup>7</sup>». La légende et Ibn Khaldun disent bien que c'est Tiski qui a épousé ses maris et non l'inverse. Nous savons par ailleurs que la société Touarègue est et se réclame matrilinéaire, c'est à dire que la transmission du pouvoir passe par la filiation utérine.

Or, après son géniteur appelé El-Misouer forme arabisée du berbère Amezwar, signifiant le premier, El-Mothenna, mot arabe et dit en arabe désigne le deuxième. Mais de quoi ? Si on admet que la règle de transmission chez les Touaregs est matrilinéaire, ce fils ne peut porter ni le rang ni le prénom de El-Mothenna, d'autant plus que tous ses enfants, sans distinction de géniteurs se revendiquent tous «enfants de Tiski».

Il faut nous rappeler qu'Ibn Khaldun et les généalogistes Arabes ont appliqué leur modèle de généalogie de la parenté, encore fréquent dans les régions nord de l'Afrique.

Mais de toutes les manières, Tiski, citée par *Histoire des Berbères*, est donc très antérieure au XIVe siècle.

Un manuscrit découvert en 1969 à In Salah, dans le Touat, par Marceau Gast, signale, malgré son irrationalité, la traversée en 1020 de l'hégire (soit en 1642 de notre ère) d'une femme noble répondant au nom de Tin Hinan, fille de Sayyed El-Malik (sa Majesté le roi).

Si on prend en considération que Kella, la petite-fille de Tin Hinan, épouse du très vérifiable Sidi, troisième amenekâl de l'Ahaggar (fin du XVIIIe siècle), on est amené à une succession très basse qui ferait de Tin Hinan une princesse berbère du XVIIe siècle.

---

<sup>6</sup> C'est nous qui le soulignons.

<sup>7</sup> C'est nous qui le soulignons.

Cet épilogue est en parfaite incompatibilité avec les données archéologiques et l'Histoire des Berbères d'Ibn Khaldun.

En 1919 paraît *L'Atlantide*, de Pierre Benoît. Bien que roman de fiction, il est à l'origine de nombreuses dispositions à l'archéologie, à la recherche de l'Atlantide, le continent disparu évoqué par le philosophe grec Platon, ou encore d'un trésor caché. Ce roman engendra les hypothèses les plus fantaisistes développées autour de la légende de la reine de l'Ahaggar.

Une datation au C14 obtenue à l'Institut d'Etudes nucléaires d'Alger en 1967, est demandée par Gabriel Camps sur un échantillon de bois du lit sur lequel reposait le squelette de Tin Hinan. Ce bois accuse un âge de  $1480 \pm 130$  ans, soit 470 après J.C.

Aucune trace, ni dans la sépulture ni dans les onze chambres des vestiges revisités par M. Reygasse en 1933, ne propose le moindre indice musulman. Lors de ces travaux, seule la chambre 5, attenante à celle qui contient le caveau, donna quelques objets archéologiques susceptibles d'être datés : des fragments de coupe de verre incisée, de couleur verte transparente agrémentés de motifs floraux, probablement d'origine punique, un bracelet en fer torsadé qui se rencontre sur les bijoux de l'âge ancien du fer dans la région d'Agadez (Niger), une lampe romaine en terre cuite portant sur sa face antérieure une victoire ailée, datée du III<sup>e</sup> siècle.

Dans le caveau, les fouilles précipitées de 1925 avaient mis à jour trois pièces de monnaie sur feuille d'or, frappées à l'effigie de l'empereur Constantin entre 308 et 324. Il n'est donc pas de doute que Tin Hinan n'était pas musulmane.

### ***b- Ce que dit le monument***

Perché sur une éminence, le monument, qui s'élève sur quatre mètres, paraît au premier abord démesuré. En réalité ses proportions sont modérées : il mesure 26,25m sur 23,75. La superficie moyenne des onze chambres qui la composent varie entre 3 et 4m<sup>2</sup>.

Malgré l'asymétrie des murs, le plan piriforme de la fortification ne manque pas d'une réelle cohérence : il s'ordonne autour de deux pièces qui remplissent les fonctions de patio.

La pièce 1, la plus éloignée de l'entrée, située à l'angle sud-ouest, est celle qui recelait les restes de Tin Hinan dans un caveau de 2,30m de longueur sur 1,40 de largeur et 1,50 de profondeur, creusé dans le sol et recouvert de six dalles de grandes dimensions.

Au regard de Gabriel Camps, le monument d'Abalessa offre trois caractéristiques structurales qui se rencontrent dans les principaux monuments funéraires berbères :

- un plan d'habitation identique à une habitation de type méditerranéen.
- le prestige de la multiplicité des chambres ainsi que l'existence d'une galerie.

On peut ajouter d'autres éléments caractéristiques comme la présence dans la chambre 5 d'un autel en briques blanchies à la chaux qui confirme l'antériorité du monument à l'époque musulmane.

Par ailleurs, le monument construit avec «des blocs portant des inscriptions en tfinagh «récents» (...), ces inscriptions (...) interrompues par le débitage des blocs<sup>8</sup>», nous montrent encore une fois l'antériorité du monument au Ve siècle.

---

<sup>8</sup> Camps (Gabriel), *Les Berbères : mémoire et identité*, Edit. Errance, Paris 1995, p. 203.

### ***c- Ce que dit le squelette***

Au terme de son périple aussi turbulent que tapageur, Tin Hinan, qui entra solennellement au Musée de Préhistoire et d'Ethnographie du Bardo à Alger, fut confiée aux bons soins de son co-découvreur Maurice Reygasse. Hélas, les hommes de science ne furent pas plus respectueux de cette relique. Remise entre les mains des praticiens de la faculté de médecine d'Alger, elle dut subir toutes les avanies d'un squelette pour salle d'anatomie.

Bardée de fer, munie d'un clou de suspension, on la badigeonna sans vergogne de goudron, au point que, pour rattraper cette bévue, il fallut l'immerger pendant plusieurs mois dans un bain décapant. Elle gardera de sa mésaventure une étrange patine sombre.

Il faudrait peut-être se rappeler qu'en Angleterre, pays de commerce, jusqu'au XIXe siècle, sur la côte de Douvres, on pendait les contrebandiers pour l'exemple. Pour l'exemple, on le laissait accroché au gibet.

Mais comme les intempéries de l'air, pouvaient détériorer le cadavre, on l'enveloppait soigneusement d'une toile enduite de goudron, afin d'avoir à le renouveler bien souvent.

Ô terre d'économie ! Goudronner les pendus. Après le docteur Leblanc, Marie-Claude Chamla a procédé à l'examen anthropologique du squelette qui découle de la souche méditerranéenne.

D'après les mensurations, Tin Hinan souffrait d'une lombarthrose qui devait l'obliger à boiter : «...épaules larges ; pied petit ; stature très élevée (172 à 175cm). Pathologie : lésions manifestes de lombarthrose localisée à droite et accompagnée de déformations au niveau des vertèbres lombaires et du sacrum<sup>9</sup>».

---

<sup>9</sup> Chamla (Marie-Claude), *Les populations anciennes du Sahara et des régions limitrophes*, Mémoires du CRAPE, IX, Alger, 1968, p. 114.



L'anthropologue insiste sur le fait que si les objets découverts dans la tombe «n'étaient pas spécifiquement féminins, notamment les bijoux d'or et d'argent, nous aurions opté pour le sexe masculin d'après les caractères du crâne et du squelette<sup>10</sup>».

Parlant à propos du bassin assez étroit, phénomène assez fréquent chez les femmes touarègues selon le Dr. Leblanc, M.C. Chamla note : «... la faible ouverture relative de l'angle sous-pubien (...), la forme triangulaire du pubis ainsi qu'une notable dissymétrie de l'ensemble du bassin: l'aile iliaque droite est située plus bas et en retrait par rapport à la gauche ainsi que la surface d'insertion avec le sacrum, lui-même nettement dissymétrique».

D'après ces observations M.C. Chamla estime que «le squelette attribué à la «reine» Tin Hinan possédait un bassin peu féminin et que celle-ci était probablement nullipare<sup>11</sup>, en raison peut-être de l'infirmité dont elle était affligée<sup>12</sup>».

Toutefois, Marceau Gast, dans la note 9, d'un un article, écrit : «Certains Mrabtines de l'Ahaggar ont prétendu que Tine Hinane était un homme.

Cependant le Dr L.C. Briggs, en se basant sur la formule acétabulaire de Washburn, à l'examen général du bassin, a conclu que le squelette, tout en portant les marques d'une musculature très développée, est pourtant celui d'une femme sans aucun doute (Communication personnelle)».

---

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Terme de médecine qualifiant une femme qui n'a pas eu d'enfant. Se dit d'une femelle qui n'a pas encore eu de petits.

<sup>12</sup> M.C, Chamla, *Op. cit.*, p. 175. Gast (Marceau), «Témoignages nouveaux sur Tin Hinan, ancêtre légendaire des Touareg Ahagar », *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, n°13, 1<sup>er</sup> trim. 1973, pp. 395-400.

### ***d- Ce que Tin Hinan veut dire***

L'étymologie de Tin Hinan peut recevoir différentes lectures. Le dictionnaire du Père de Foucault<sup>13</sup> retient «celle des tentes». En effet, «Ti», pronom démonstratif, celle, la personne qui est désignée par l'autre, la femme ici étant sous-entendue, a le même rôle syntaxique ; «n», préposition de possession, équivalent du français «de», comme en français, particule qui précède le nom d'un(e) noble ; «ihanen», pluriel de «ahan», tente. «Ahan» peut désigner également chambre et Tin Hinan devient «celle des chambres» pour désigner la personne inhumée dans l'une des pièces du monument funéraire (on y trouve onze chambres).

Une lecture récente, celle de Dida Badi<sup>14</sup>, tend à suggérer le voyage, le déplacement, l'expédition, la traversée. «Ta n Ihinan» serait «la voyageuse» terme qui évoquerait alors l'émigration (depuis le Tafilalet) / immigration (à Silet) de l'ancêtre supposée des Touaregs.

Tin Hinan serait «celle qui vient de loin», «celle qui se déplace».

L'appellation qu'on lui connaît ne peut être qu'un sobriquet, surnom que l'on donne à quelqu'un à partir d'une de ses caractéristiques ou d'un événement qui lui est lié, où l'identité vraie de la personne n'a pas ou n'a plus d'importance, la fonction l'emportant sur le nom réel.

«Ahan», tente, peut recevoir par extension, le sens de maîtresse du campement ou maîtresse du voyage.

Le voyage, «venir de loin», non défini dans la durée et dans l'espace, peut être pris dans le sens de la transmission du

---

<sup>13</sup> Foucault (le Père Charles de), *Dictionnaire touareg-français*, Imprimerie Nationale de France, Paris, 1952, tome II, p. 610.

<sup>14</sup> Badi (Dida), «*Ta-n-Ihnan, un modèle structural de la société touarègue*», *Etudes et Documents Berbères*, Edisud, 1994, p. 199.

nom Huwara, qui a formé Ahaggar auquel se rattachent les Iheggaren, la noblesse touarègue. Tin Hinan est de l'ascendance prise dans le modèle structurel touarègue, c'est-à-dire de l'ascendance par la lignée maternelle. Les Iheggaren désignent en effet Tin Hinan par «notre mère à tous». L'Ahaggar, au cœur du Sahara, reste la figure qui s'épanouit dans la maternité de l'humanité féminisée, la résurgence de la langue source qui suit, comme dans le cycle végétal, un retour régulier.

### **Que faut-il conclure ?**

On sait qu'au IV<sup>e</sup> siècle, l'Afrique du Nord, dominée par la puissance romaine devenue chrétienne avec la conversion de Constantin, était alors le théâtre de nombreuses révoltes.

Elle était traversée du nord au sud par de nombreuses tribus qui colportaient des marchandises et des informations. Quelques membres de la tribu brabere, auraient-ils abandonné leur territoire avec Tin Hinan, pour des questions de conviction religieuse ou de résistance politique ?

Mais là, on est au IV<sup>e</sup> siècle et la légende dit que Tin Hinan était musulmane. L'autre hypothèse serait une rivalité au sein du lignage qui aurait incité Tin Hinan à fuir son groupe loin de la société d'origine. Une femme d'autorité, belle et intelligente de surcroît, qui prend la décision de partir... pourquoi pas ?

C'est peut-être par le mariage de Kella avec Sidi, troisième amenukâl que les Kel Ghela s'aménagèrent à leur avantage la tradition de Tin Hinan, cette princesse berbère, dont on ne savait rien sinon qu'elle avait été inhumée vers le IV<sup>e</sup> siècle avec ses richesses.

Ils en firent une musulmane, fille de roi, venue depuis la lointaine Tafilalet. Ils la placèrent, pour des raisons de

domination, à la tête d'une généalogie. Autre hypothèse, autre conclusion.

Enfin, Marceau Gast a remarqué que c'est à partir du mariage de Kella que la cognation matrilineaire prévaut dans la transmission de la chefferie. Depuis, tous les aménukâl sont des Kel Ghela et descendent de Tin Hinan par les femmes. Cette princesse, dont nous ignorons le nom véritable, tout comme Tiski el Ardja, se trouvent toutes deux frappées d'une claudication. Toutes deux se trouvent, sur le même territoire, encore à la tête d'une généalogie, Kel Ghela pour Tin Hinan et Huwara pour Tiski. Gast n'aurait-il pas raison de faire un rapprochement entre les deux femmes et d'y voir une seule et même personne ? Quant au reste, ce n'est que pure spéculation.



## Bibliographie

- Badi (Dida), «*Ta-n-Ihinan, un modèle structural de la société touarègue*», Etudes et Documents Berbères, Edisud, Aix-en-Provence, 1994. Benoît (Pierre), *L'Atlantide*, Albin Michel, 1919, Paris.
- Camps (Gabriel), *Monuments et rites funéraires protohistoriques*, Arts et Métiers Graphiques, 1959, Paris.
- Camps (Gabriel), «*Le tombeau de Tin Hinan à Abalessa*», Trav. de l'Institut de Recherches sahariennes, t. XXIV, 1965, p. 63-83, IV pl. h.t.
- Camps (Gabriel), «*Tin Hinan, la princesse lointaine*», in *L'Afrique du Nord au féminin*, Librairie Académique Perrin, Paris, 1992, pp. 109-123.
- Camps (Gabriel), *Les Berbères : mémoire et identité*, Edit. Errance, Paris 1995.
- Chamla (Marie-Claude), *Les populations anciennes du Sahara et des régions limitrophes*. Etude des restes osseux humains néolithiques et protohistoriques Mémoires du CRAPE (Alger), IX, Paris, 1968.
- Foucauld (le Père Charles de), *Dictionnaire touareg-français*, Imprimerie Nationale de France, Paris, 1952, tome II.
- Gast (Marceau), «*Témoignages nouveaux sur Tin Hinan, ancêtre légendaire des Touareg Ahagar*», Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée, n° 13, 1er trim.1973, pp. 395-400.
- Gautier (Emile-Félix) et Reygasse (Maurice), «*Le monument de Tin Hinan*», Annales de l'Académie des sciences coloniales, tome VII, 1934. Hérodote, Histoire, La découverte, Paris, 1985.
- Ibn Khaldun (Abderrahmane), *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, trad. par le baron de Slane, Guetner, Paris, 1925, t. 1 et II.
- Reygasse (Maurice), *Monuments funéraires préislamiques de l'Afrique du Nord*, Gouvernement général de l'Algérie, Arts et Métiers Graphiques.



**João VENTURA**

*Universitaire,  
Lisbonne, Portugal.*

## Les représentations théâtrales dans les missions portugaises au Japon (XVI siècle).

### **La découverte du Japon par les portugais**

Au XVI siècle, l'empire portugais s'étend du Brésil à Goa, Malacca et Macao en faisant le tour de l'Afrique. Et en 1542, ils découvrent le Japon ajoutant un nouveau monde au monde connu jusqu'au moment comme atteste Diderot dans l'Encyclopédie :

«Cependant, pendant qu'il [Christophe Colomb] ajoutait un nouveau monde à la monarchie d'Espagne, les Portugais de leur côté s'agrandissaient avec le même bonheur dans les Indes orientales. La découverte du Japon leur est due, et ce fut l'effet d'un naufrage. En 1542, [...] trois Portugais, António da Mota, François Zeimoto, et António Peixoto, [...] furent jetés par une tempête sur

les côtes du Japon ; [...] voilà l'origine de la première connaissance qui se répandit du Japon en Europe». Dans les navires portugais qui arrivaient à ces lointains parages, voyageaient, aussi, des missionnaires en mission d'évangélisation des «extrémités de la terre». Lors de son premier contact avec le Japon, entre 1549 et 1551, le jésuite portugais Francisco Xavier élabore une ligne qui devrait régir les formes que l'apostolat chrétien devrait prendre au Japon : maintenir de bonnes relations avec les daïmos (c'est-à-dire les seigneurs), traiter les japonais avec honneur et respect, se mettre à leur haut niveau culturel et se recommander de la Chine qui jouit d'un grand prestige au pays du Soleil Levant.

### **Les missions jésuites**

Arrivé à Goa en 1542, le jésuite portugais Francisco Xavier se consacre à l'évangélisation des Pâravars, pêcheurs de la côte de Malabar. Quelques années plus tard, il décide de poursuivre son œuvre en direction de l'est, et part pour Malacca après avoir confié sa première mission au Père Gaspar Barzée assisté de quatre jésuites. À Malacca, devenue portugaise depuis 1511, il prend contact avec les communautés chinoise et japonaise.

Le 15 août 1549, le navire sur lequel se trouve Francisco Xavier arrive à Kagoshima, à l'extrémité méridionale de Kyûshû. Quoi qu'il en soit, Francisco Xavier peut entrer en contact avec le seigneur local à la fin du mois de septembre ; il reçoit l'autorisation de prêcher librement. Dès cette période, François-Xavier essaie de commencer sa prédication en japonais, langue qu'il a commencé à apprendre sur le bateau, se perfectionnant, ensuite, à Kagoshima.

Après le départ de Francisco Xavier, les chrétientés se développent sans heurts très importants. Lentement - en

raison de l'hostilité du clergé bouddhique, des troubles politiques qui agitent alors le Japon et de la rareté des missionnaires -, mais progressivement, la mission catholique du Japon gagne des villes et des régions, à Bungo, Hakata, dans l'île de Kyûshû, à Yokosura, puis à Nagasaki (grand port ouvert sur l'ouest et destiné à devenir la capitale du christianisme japonais), à Kuchinotsu, à Yoshisada, à Shimabara et dans l'archipel d'Amakusa. Deux séminaires sont établis : Arima, à l'ouest de Kyûshû, dans un temple bouddhiste désaffecté donné par le daimyo ; et Azuchi, près de Kyoto, sur les rives du lac Biwa. Enfin, un noviciat est mis en place à Usuki (Bungo), avec un collègue à Funai, à l'est de Kyûshû. La classe de philosophie commence en 1583, celle de théologie en 1587 ; les premiers jésuites japonais sont ordonnés en 1601.

### **Les pratiques jésuites au Japon**

Les stratégies d'évangélisation des jésuites mises en pratique pendant les premières décades étaient en conjonction avec la compréhension progressive du contexte politique, des habitudes locales et des valeurs culturels des Japonais. L'imitation était utilisée en tant que stratégie d'initiation pour les nouveaux convertis à la foi et comme une partie de la politique d'ajustement à la société japonaise. Cela était plus perceptible dans les arts visuels, bien que d'autres domaines artistiques tels que la musique et le théâtre étaient aussi utilisés. Correspondant aux objectifs de ce colloque, je vais me concentrer sur la réalisation atteinte par le théâtre jésuite dans les missions jésuites au Japon au XVI<sup>e</sup> siècle.

Des apports récents sur l'histoire des rapports entre le Japon et l'Europe pendant les siècles XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup>, spécialement dans les dimensions religieuses



et culturelles ont souligné le caractère distinctif des missions japonaises à l'intérieur de l'univers de la Compagnie de Jésus, à cause des difficiles conditions politiques et financières auxquelles ils ont dû faire face, de leurs caractéristiques «asiatiques» et de l'adoption de pratiques et mœurs locales.

À l'arrière, il faut souligner l'évidence de l'énorme distance entre le Portugal et le Japon, faisant qu'un voyage entre Lisbonne et Nagasaki durât 22 ou 23 mois. Cela faisait que marchandises et argent expédiés à partir de Lisbonne pour le Japon atteindraient le pays seulement quelques années après avoir été demandés. Le procès d'évangélisation au Japon était, alors, dès le début, inextricablement associé aux dimensions économiques de la mission.

Afin de répondre à leurs besoins immédiats, il a fallu trouver des ressources alternatives. Une des plus importantes sources de financement était liée au rôle des jésuites en tant qu'intermédiaires dans le trafic de la soie (*trato da seda*), qui est devenu, au même temps, une stratégie utile pour gagner les faveurs des élites japonaises. Ainsi, dès le début, la mission jésuite au Japon a construit son identité en ajustant ses approches et méthodes à ce qui devait être considéré comme une civilisation sophistiquée, à travers un procès qu'on peut appeler d'acculturation.

Un des principaux domaines dans lesquels l'acculturation a été réussie fut dans la pratique de la liturgie, un domaine très réceptif à ce genre d'approche. Les prêtres allaient jusqu'à étudier le style des sermons des bonzes bouddhistes qu'ils pouvaient presque prêcher d'une manière familière aux japonais. On pourrait, également, faire référence à l'utilisation récurrente, pendant les grandes fêtes rituelles, à l'imagerie chrétienne reproduite

en style japonais, à l'ajustement des rites funéraires aux modèles bouddhistes et aux adaptations faites aux traductions des écritures sacrées.

Au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, les jésuites avaient déjà imprimé une collection de «scènes sacrées» (appelées par les japonais comme *mai*, dont le sens était danse, chant et, par extension, représentation théâtrale) (Bourdon, Léon, 1950, Rites et jeux sacrés de la mission japonaise des Jésuites vers 1560-1565, p.321) et les textes compilés par le prêtre Manuel Barreto (composés de traductions des écritures sacrées ou de la vie des saints) font référence à ces scènes sacrées qui étaient représentées dans les églises.

L'information que nous avons sur les détails des représentations théâtrales qui avaient lieu en Semaine Sainte, Noël et Pâques nous rappellent les archétypes européens desquels elles étaient dérivées. Cependant, le fait qu'elles étaient désignées comme *mai* semble indiquer que la récitation était accompagnée par des gestes et des pantomimes dansés, quelquefois laïques, similaires à celles des danses traditionnelles japonaises, ce qui nous fait émettre l'hypothèse d'avoir subi une certaine influence du Nô.

### **Le théâtre jésuite portugais au Japon**

Le Traité de Luis Fróis, un prêtre qui a passé plus de trente ans au Japon où il acheva sa vie (il est enterré dans le petit cimetière du Collège Saint-Paul de Nagasaki), nous a laissé un tableau vivant et détaillé de la vie quotidienne du Japon de son époque. Son Traité se présente donc sous la forme d'oppositions entre l'Occident et le Japon, réparties en chapitres indépendants avec chacun un thème spécifique répertoriant la façon de vivre des japonais où on peut extraire de l'information pertinente

sur la façon de représenter le théâtre, la danse et la musique. C'est grâce à ces réflexions, ainsi comme aux récits des prêtres jésuites portugais au Japon et en Chine (1581-1589), observées sur le vif, et de grande valeur historique et sociologique, qu'on peut avoir un aperçu de la spécificité des représentations para-théâtrales dans les communautés chrétiennes au Japon (XVIe). Ainsi, à partir de la lecture des récits des prêtres jésuites portugais au Japon et en Chine (1581-1589), on essayera de donner un bref aperçu sur la spécificité des représentations théâtrales dans les communautés chrétiennes au Japon (XVIe).

Grâce à leurs capacités de créer des émotions chez les spectateurs à travers l'imitation de l'existence humaine, au Japon, comme en Europe, les jésuites ont adopté le théâtre comme un outil pédagogique. Les représentations théâtrales dirigées par des missionnaires portugais jouent, ainsi, un rôle important dans la création de liens avec le peuple japonais. Dans les missions et aux villages sous leur influence, les finalités étaient d'ordre catéchétique et visaient à enseigner la vertu et dramatiser la vie de Jésus et des saints, correspondant au projet colonial portugais.

Aux collègues, il s'agissait, surtout, d'un théâtre pédagogique utilisé avec des finalités d'éducation oratoire et morale, éléments importants dans l'instruction jésuite. En se rapportant au séminaire de Arima, dans une lettre datée de 1594, citée par C. R. Boxer, on lit que «cette année, au séminaire, il y avait, une centaine d'élèves répartis en trois classes de Latin, de chant et d'exécution d'instruments musicaux. Les élèves de la première classe peuvent déjà composer et réciter, lire des leçons d'une façon magistrale, et représenter quelques dialogues en latin» (Boxer, C. R. *The Christian Century*

in Japan (1449-1650), Londres, 1951). Grâce à une espèce de mariage humaniste de l'héroïque, les vertus laïques de l'antiquité et la morale chrétienne, ils ont créé des images, à la fois, faisant appel à un large public dans leur drame humain et avec des propos édifiants à leur faveur. Les représentations dramatiques pourraient, grâce à la puissance de la déclamation, du geste et des effets scéniques, donner vie à des allégories inscrites à travers la peinture ou la sculpture.

Et même le catéchisme était, souvent, enseigné à travers des vers. De telle sorte que, en dehors, dans les villages sous influence des missionnaires jésuites, les gens du pays chantaient des chansons religieuses. Francisco Xavier raconte que «à travers les places, les enfants, et chez-soi, jour et nuit, les filles et les femmes, et à la campagne les paysans, et à la mer les pêcheurs, au lieu de vaines chansons chantaient des chansons religieuses, comme le Pater Noster, Ave Marie, les Commandements, des textes miséricordieux et de confession et beaucoup d'autres prières, toujours en langue locale» (G. Schurhammer-Wicki. *Epistolae S. Francisci Xaverii aliaque ejus scripta*, t.1, Roma, 1944, p.96).

Luis Fróis écrit que le genre dramatique le plus répandu dans les missions jésuites était les autos, inspirées, certainement, dans le théâtre de Gil Vicente (1465-1537), le créateur du théâtre national portugais, avec lequel les jésuites ont eu contact à Lisbonne. Les autos étaient des compositions religieuses-pastorales, en un seul acte, qui reflétaient les valeurs de cette époque, par exemple, l'usage des allégories ou la lutte entre le bien et le mal. Au niveau structural, les autos étaient la seule représentation qui pouvait être vue, parce que les tragédies et les comédies en cinq actes avaient presque disparu en obédience aux normes de l'église catholique.

Le genre équivalent japonais de auto était le Nô (défini par le Dictionnaire Japonais-Portugais (NIPO, in J/ (O) T) comme auto en deux actes. Jadis destiné au grand public, art populaire même, il était un divertissement aristocratique réservé aux shôgun et aux samourais qui entretenaient, dans leur château, les descendants des confréries de sarugaku du XVe siècle.

À l'époque où Fróis écrivait son *Traité*, le théâtre Nô était tellement populaire au Japon que «les maisons avaient des plateaux pour des représentations : «Dans la cour qui est devant la salle principale, d'un côté, il y a un plateau en bois, et excellente forme où on fait des représentations et comédies, farces, et d'autres choses telle que la musique, pour distraire les invités qui regardent l'action à partir de la salle» (João Rodrigues, *História do Japão*, t.1. Macau, p. 215, 1954).

Les mêmes invités qui, peut-être, ont assisté à une tragédie faite à la manière du Japon qui fut commandé par un daïmos, comme on peut lire dans une lettre d'un père jésuite. Malheureusement, la même lettre ne fournit pas les détails de la représentation. On peut, cependant, imaginer, une mise en scène en langue japonaise, à la fois cérémoniale et naïve, d'un récit sacré, chanté et dansé par des figures arborant des costumes japonais, conjuguant un archétype européen avec le Nô pour mieux s'adapter au goût japonais.

On peut imaginer, alors, que la représentation de autos inspirés en paraboles évangéliques dirigées vers un public connaisseur, n'était pas à l'abri des influences du théâtre Nô et que, une fois ou l'autre, faisant preuve d'un goût de saveur populaire, ait allié des récitations en vers à des pantomimes dansées.

Plus rarement, certainement, ces représentations comportaient des farces (entremezes) à la manière de

Gil Vicente qui étaient des «compositions dramatiques, facétieuses et burlesques, généralement en un seul acte, que d'habitude étaient représentées entre les actes d'une comédie ou tragédie» (Vieira, Domingues, Grande Dicionário Portuguez, Ernesto Chardron e Bartholomeu H. de Moraes, 1872).

Cependant, bien qu'il n'existe pas des registres qui puissent documenter l'existence des représentations de farces (entremezes) dans les missions portugaises au Japon, Fernão Mendes Pinto nous décrit un festin qui a eu lieu à Liampoo, des îles situées près de la côte de la Chine très fréquentées par des bateaux japonais, organisé «à la manière des habitants avec des farces (entremezes de autos) en langue locale et en portugais», ce qui nous fait penser que, peut-être, aussi au Japon, quelque chose de semblable est arrivée (Fernão Mendes Pinto, Peregrinação, t.3, Ed. Cosmópolis).

Il faut ouvrir ici une parenthèse pour dire que la densité esthétique du théâtre Nô était telle qu'un programme de cinq nô serait insupportable sans les intermèdes comiques, les farces appelées kyôgen qu'on avait l'habitude d'intercaler entre deux nô successifs.

Ces kyôgen étaient, eux aussi, issus d'une forme du sarugaku, sorte de farce rudimentaire qui s'est transformée peu à peu en une comédie plus élaborée, par un processus analogue à celui qui menait quelques farces (entremezes de folgar) de Gil Vicente, d'inspiration tantôt religieuse (la Trilogie des barques, 1516-1519), tantôt aristocratique (l'Exhortation à la guerre, 1514) ou populaire (Inês Pereira, 1523), qui ont donné un tableau précis de la société de son temps.

Les têtes de turc du kyôgen étaient essentiellement les mêmes que celles de Gil Vicente : la femme, le seigneur, le valet sot ou fripon.

Les similitudes entre les kyôgen et certaines farces et autos de Gil Vicente ont pu être confirmées, il y a deux ans, à Lisbonne, au Théâtre National, quand la compagnie japonaise Sakurama Kai y a représenté, dans une mise en scène en style Nô, la pièce *Auto du Voyage* (1517). Le programme de cette soirée, à Lisbonne, a été complété avec la représentation de la pièce *Nô Sorin*, sur Sorin Otomo, qui a été un des rares samourais qui s'est converti au christianisme, après avoir connu Francisco Xavier). Comme les japonais avaient un sens esthétique raffiné, il fallait ne pas décevoir leur sensibilité artistique avec des représentations trop primitives. Pourtant, le théâtre religieux a progressé à côté des chants et des pantomimes dansés quelquefois laïques.

L'introduction des éléments laïques dans les représentations avait le but de séduire les japonais identifiés avec ses propres éléments culturels qu'ils recevaient, ainsi, mélangés avec le message chrétien de rédemption, dont le principal exemple était Jésus Christ. Cette stratégie d'ajustement aux mœurs et valeurs culturelles locales a dû être si intense que l'église catholique a dû ordonner que «dans les églises ne puissent être représentées ni des comédies ni des tragédies, ni des autos profanes que contredisent la sainteté de l'église, et distraient beaucoup la dévotion qu'on veut dans les lieux sacrés, mais on pourra faire dans les mêmes églises des comédies et tragédies inspirées en récits divins et des saints, à condition qu'il n'y ait des farces, ni inventions malhonnêtes, ou qui provoquent le rire» (Paiva, Manso, *Bullarium Patronatus*, t.1, do apêndice. Lisboa, 1872, p.1333).

On a déjà vu que les représentations avaient lieu, surtout, en dates festives, et jamais comme une fin en soi. Et bien sûr, ce que nous raconte Fróis et qui est arrivé, aussi,

jusqu'à nous, à travers des lettres des prêtres jésuites, c'était un théâtre en formation joué par des personnages allégoriques tirés de la Bible et mis en scène en processions : «il y avait des enfants déguisés comme des anges et d'autres figures, qui représentaient le démon, et qui après être arrivés à sa destination représentaient leurs dits» (Cartas que os padres e irmãos, 1598).

Cependant, au-delà de ce théâtre sans action dramatique, il y avait un vrai théâtre, avec lequel, souvent, se terminaient les processions. Le peuple fatigué, mais toujours curieux, s'asseyait alors et assistait à la représentation que les missionnaires avaient répétée pendant des semaines.

En 1562, le prêtre Aires Sanches, raconte que «pendant la procession de la Résurrection s'est représentée l'histoire du prophète Jonas, sortant de la baleine, et d'autres semblables. Et après la procession il y a eu une représentation avec des figures du peuple» (Cartas que os padres e irmãos, 1589).

A l'occasion des célébrations du Noël, il y avait des représentations théâtrales avec la participation de japonais qui récitaient «de nombreux récits titrés des Écritures, que les nobles, d'accord avec son choix et dévotion, composaient en versets pour être chantés» (Cartas que os padres e irmãos, 1598).

Dans une lettre datée de 1567, envoyée de Bungo, on lit que «à la fête de Noël est venu un grand nombre de chrétiens japonais des villages, avec leurs femmes et enfants pour assister à des représentations, en langue locale, de certains passages de la Bible, comme la perte d'Adam, le sacrifice d'Abraham, l'histoire de Lot, le déluge et l'Arche de Noé» (Cartas que os padres e irmãos, 1598) qui étaient récités par un chœur comme dans les tragédies de l'antiquité.



Au niveau des costumes, les acteurs cherchaient à accompagner le cérémonial des représentations «s’habillant avec soin et montrant une très bonne figure», certainement à la manière japonaise» (Cartas que os padres e irmãos, 1598).

Les gens venaient de partout, de sorte que dans les églises il n’y avait pas d’espace suffisant et, souvent, il fallait ériger des tribunes dans les cours des églises pour accueillir plus de spectateurs. C’était le cas de Bungo, où «s’est bâti un grand plateau en bois dans la cour de l’église entouré par des tribunes».

Les pièces représentées dans les cours des églises au Japon, souvent avec une mise en scène au goût japonais, telles que *Auto d’Adam et Eve*, *Histoire de l’Arche de Noé*, *Histoire de Jonas*, *Traité de la Sybille*, *Autos de Passion*, *Histoire du Riche Avare*, *Arrivée des Rois Mages*, etc., nous rappellent la même littérature dramatique qui à cette époque circulait au Portugal.

Dans les œuvres de dévotion, de Gil Vicente, on trouve des titres semblables à ceux qui circulaient au Japon: *Auto des Rois Mages*, *Auto de la Sybille* *Cassandra*, *Auto Pastoral Portugais*, etc.

Combinant la liturgie avec le goût populaire, on récitait des histoires bibliques en vers, accompagnées par des guitares d’arc, quelques fois on dansait et la joie était grande, ainsi était cette forme de théâtre très particulière, inspirée dans les mystères chrétiens, et désignée par les japonais comme mai, ce qui nous fait penser que sur le plateau les metteurs en scènes jésuites ont su conjuguer l’archétype théâtral portugais, le *Auto*, avec des formes théâtrales locales comme le *Nô* et les *kyôgen*.

### **La fin du théâtre jésuite au Japon**

Cependant, ce théâtre encore en formation allait se perdre à la suite de l'édit «de persécution» promulgué, en 1614 par le shôgun Hidetada. Les daimyos locaux ont dû, alors, renvoyer tous les missionnaires sur Nagasaki, puis de là vers Macao ; les chrétiens japonais ont dû abjurer et retourner aux religions nationales. Au cours de l'année 1614, les missionnaires sont effectivement rassemblés à Nagasaki, et embarqués en novembre sur le navire portugais de Macao, qui emmène soixante-deux jésuites, ainsi que sur plusieurs jonques.

Le théâtre jésuite au Japon disparaissait, ainsi, à jamais, dans le tourbillon de la persécution qui s'est abattu sur le christianisme.



## Bibliographie

- Bourdon, Léon, (1950) *Rites et jeux sacrés de la mission japonaise des Jésuites vers 1560-1565*. (Separata de Miscelânea de Filologia, Literatura e História Cultural. À memória de Francisco Adolfo Coelho (1847-1919). Lisboa, Centro de Estudos Filosóficos.
- Boxer, C. R. *The Christian century in Japan (1449-1650)*, Londres, 1951.
- Cartas que os padres e irmãos da Companhia de Iesus escreuerão dos Reynos de Iapão & China [1598], Facsimile edition by José Manuel Garcia. 2 Vols. Maia, Castoliva Editora, 1997.
- Curvelo, Alexandra (2008), "Copy to convert. Jesuit's missionary practice in Japan". In *The culture of copy in Japan*, Edited by Rupert Cox, London & New York, Routledge.
- Fróis, Luís – *Tratado das contradições e diferenças de costumes entre a Europa e o Japão*, Edition by Rui Manuel Loureiro, Macao, Instituto Português do Oriente, 2001.
- Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação*, t. 3. Ed. Cosmópolis. G. Schurhammer-Wicki. *Epistolae S. Francisci Xaverii aliaque ejus scripta*, t. 1. Roma, 1944, p.96.
- João Rodrigues, *História do Japão*, t.1. Macau, 1954.
- Loureiro, Rui Manuel, *Jesuit textual strategies in Japan between 1549 e 1582*, *Bulletin of Portuguese - Japanese Studies*.
- Martins, Mário, *O teatro nas cristandades quinhentistas da Índia e do Japão*. Ed. Brotéria.
- Paiva, Manso, *Bullarium Patronatus*, t. 1, do apêndice. Lisboa, 1872, p. 1333.
- Vieira, Domingues, *Grande Dicionário Portuguez*, Ernesto Chardron e Bartholomeu H. de Moraes, 1872.



**Younès ADLI**

*Docteur en langues, littératures et ociétés,  
journaliste-écrivain,  
Tizi-Ouzou, Algérie.*

## Les manifestations pré-théâtrales dans la Kabylie des XVIIIe et XIXe siècles : cas de l'«Ameddah» et de l'«Amghar Uceqquf»

### **Introduction**

En Kabylie, dans certaines circonstances, la poésie et le conte ne sont pas restés dans leur forme statique. Ils ont été mis en mouvement à travers des cérémonies qui ont souvent véhiculé de la sagesse et de la morale, et que nous qualifierons volontiers de manifestations pré-théâtrales.

Nous entendons par la mise en mouvement de la poésie et du conte, certaines formes traditionnelles de cérémonies, de spectacles et parfois de jeux qui ont été pratiqués depuis très longtemps, voire des siècles, en Kabylie. Quelques unes de ces manifestations n'ont disparu que

récemment ; d'autres, bien que se faisant de plus en plus rares, sont encore pratiquées de nos jours.

En Kabylie, l'unité socio-économique, culturelle et politique étant *Taddart* (le village), nous avons choisi deux manifestations qui se déroulaient à l'intérieur du village, pour l'une, et à l'extérieur, pour l'autre. Ce sont respectivement : le spectacle de l'*Amɣar Uceqquf* (ou encore *Buefif*), et la cérémonie de l'*Ameddah*. Le premier est joué par des enfants et des adolescents, la deuxième par contre est le fait d'adultes.

### 1- La cérémonie de l'*Ameddah*

Pour le premier exemple choisi, la manifestation de l'*Ameddah*, sa première particularité est qu'elle est une prestation d'adultes. Elle a lieu à l'extérieur du village, et seulement à la période des récoltes.

Si le spectacle de l'*Amɣar Uceqquf* demeure l'incarnation du sage, la cérémonie de l'*Ameddah* appelle à la promotion de la poésie et du conte à l'extérieur du village, et parfois au-delà des frontières de *Llɛerc* (tribu) et de *Taqbilt* (confédération de tribus).

L'*Ameddah*, appelé également *Afɣih*, est le poète-chanteur qui chante la poésie des autres ; il ne possède pas, par conséquent, de répertoire ni de production poétique qui lui soient propres, contrairement au poète organique. L'*Ameddah* chante en priorité la gloire ou les malheurs de telle contrée de même que les exploits des guerriers. Il lui arrive cependant de dérouler un (ou plusieurs) long récit appelé *Taqsiɖt*, d'où l'expression populaire : « *Ur t-id-yewwi ara umeddah di teqsiɖt* » (l'*Ameddah* ne l'a pas cité dans son récit), pour signifier un non événement ou l'inconsistance d'un personnage donné.

C'est donc à la période des récoltes que l'*Ameddah* choisit de quitter le village pour aller sillonner d'autres contrées.

Pour sa prestation, il reçoit des contreparties en nature. Pendant son périple qui dure plusieurs jours, l'*Ameddaḥ* choisit de se produire sur les places publiques des villages visités et les souks qui sont à l'échelle de *Lleerc* et parfois de *Taqbilt*. Une fois arrivé sur place, l'*Ameddaḥ* détermine lui-même l'espace où il va se produire, grâce à un cercle qu'il se trace et qui est appelé *Ddur*. Dès que l'*Ameddaḥ* se signale à l'aide d'un *Abendayer* (tambourin en forme oblongue), l'attroupement du public se fait par rapport à ce cercle. C'est alors qu'il commence à chanter les vers d'autres poètes, accompagné de son instrument de musique.

Lorsqu'il lui arrive de passer au récit, comme pour contenter ceux qui ne sont pas toujours attirés par le chant et le tambourin, l'*Ameddaḥ* déroule généralement des contes merveilleux suivis d'histoires mythiques ou religieuses. L'*Ameddaḥ* ne quitte pas son cercle, qui devient pour ainsi dire son espace scénique. Dans ses exercices de narration, n'utilisant pas l'*abendayer*, il dispose de peu d'accessoires, principalement une natte et un bâton. Seulement, l'imaginaire de l'*Ameddaḥ* transforme ces accessoires pour ses besoins de mouvement. Ainsi, la natte peut se transformer en un lieu déterminé (maison, palais, embarcation...) et le bâton en animal, arme, arbre... Pour d'autres rôles éventuels, l'*Ameddaḥ* invite des spectateurs à jouer avec lui des passages de son spectacle.

Nous sommes donc tentés de dire que l'*Ameddaḥ* devient ainsi le metteur en scène, puisque, non seulement il dirige ces acteurs occasionnels, mais il leur donne, en plus, des indications de déplacement et de texte.

## 2- Le spectacle de l'Amɣar Uceqquf (ou Buɛfif)

Nous ferons remarquer que le nom de *Buɛfif* est beaucoup plus utilisé dans les pâtes de montagnes (notamment à Djemaâ-Saharidj, non loin de Tizi-Ouzou) et vers le littoral (en particulier à Aôkas, sur la côte de Béjaïa). On peut littéralement traduire *Buɛfif* par bouffon, comme le suggère Rahmani Slimane<sup>15</sup>. Celui-ci nous apprend que des danseuses qui venaient égayer les fêtes dans cette partie orientale de la Kabylie, surtout celles de la tribu des Wandaja (*tiwendajiyin*), étaient accompagnées d'un homme qui était à la fois leur domestique bénévole et leur bouffon, appelé *Buɛfif*. Par contre, dans le massif du Djurdjura, précisément à Larbaâ Nath Irathen, Saïd Boulifa<sup>16</sup>, en parlant du même spectacle, donne plutôt le nom de l'Amɣar Uceqquf (littéralement : le masque du vieux. *Aceqquf* faisant référence au masque en terre cuite porté par le personnage principal du spectacle). Pour le nom du spectacle, on passe ainsi de l'Amɣar Uceqquf du massif montagneux kabyle, où il a le plus de chance d'être le nom originel, à celui de *Buɛfif* du pâtre de montagne et du littoral, qui nous semble un peu altéré, à moins que *Aɛfif* ne désigne tout simplement le masque et que ce mot n'est plus usité de nos jours. Auquel cas, *Buɛfif* deviendrait : «celui qui porte *Aɛfif* », autrement dit, «l'homme au masque».

Ce qui est important à nos yeux est le rôle principal du spectacle qui est celui de l'Amɣar, lequel incarne le plus la sagesse et le pouvoir du sage au village. Le fait qu'il soit joué par des enfants symbolise comme une promesse

---

<sup>15</sup> Rahmani Slimane, Coutumes kabyles du Cap Aokas. Société Historique algérienne-Imprimeries «La Typo-Litho et Jules Carbonel réunies ». Alger, 1939.

<sup>16</sup> Saïd Boulifa, *Méthode de langue kabyle, cours de deuxième année, étude linguistique et sociologique sur la Kabylie du Djurdjura*, Alger 1913.

de perpétuation cette tradition de sagesse dans le microcosme villageois. (L'espace scénique, dirions-nous aujourd'hui) est constitué des ruelles et de la place du village. Le tout s'apparentant à du théâtre de rue. Les chants, quant à eux, présentent quelques différences, selon que l'on soit dans le massif ou dans le pâté de montagne. Ainsi, dans le massif du Djurdjura, à Larbaâ Nath Irathen, les enfants chantent ainsi :

*Aecur, Aecur,  
Efk-d ciṭuḥ uḥeddur  
Seg win rqiḡen  
Nncallah ad tesεum aqcic  
Semmit-as Belqasem*

Aâchour, Aâchour<sup>17</sup>  
Donne-nous un peu d'aḥeddur<sup>18</sup>  
Du plus raffiné  
Qu'un garçon vienne agrandir votre famille  
Prénommez-le Belkacem

Pour ce qui est du spectacle lui-même, sa première particularité justement est qu'il est réservé aux enfants et aux adolescents. Il s'y déroule à l'intérieur du village, une seule fois dans l'année à l'occasion de la fête de taâcirt (l'Achoura). Ce jour-là, tôt le matin, des enfants et des adolescents s'organisent en un ou plusieurs groupes, selon les affinités. Chaque groupe comporte en son sein un personnage principal, l'*Amṡar Uceqquf* un personnage secondaire qui est une bête de somme (généralement *zzayla* -l'âne-, ce rôle est campé par un membre du groupe

<sup>17</sup> «Aâchour» renvoie à l'impôt religieux dont il est fait obligation de s'acquitter le jour de l'Achoura.

<sup>18</sup> Pâtes alimentaires servies avec une sauce ou du lait. Préparées de nos jours encore, elles sont également appelées *acebbwaḍ*.



à qui on rembourre le dos de paille sous le burnous), un joueur de l'*abendayer* ; et parfois un joueur de l'*ajewwaq* (la flûte). Le reste du groupe constitue une sorte de chorale qui reprend le chant de circonstance.

Pour revenir au caractère pré-théâtral du spectacle, les jeux de rôles et le décor sont ainsi apparents : l'*Amɣar Uceqquf* porte le masque et mime certains gestes destinés à plaire au donateur, une façon de le remercier pour son geste. La bête de somme *-zzayla-*, elle, est chargée d'un sac pour recueillir les dons en nature, le burnous, lui, servant de costume. La mise en scène, enfin, est ainsi assurée par l'introduction du chant (porté par l'ensemble du groupe, à l'exception de l'*Amɣar Uceqquf* et de la *zzayla*) et des instruments de musique.

### **L'espace d'évolution**

L'on relèvera que ce chant reste fidèle aux règles d'entraide (exprimées sous forme de troc), de rigueur à cette époque dans le massif kabyle.

Par contre, dans le pâté de montagne, à Djemâa-Saharidj (pour rester dans notre localisation du spectacle), en nous rapprochant donc de la plaine et du centre européen, le chant d'accompagnement associe au troc un nouvel élément qui est l'argent.

Dans ces lieux précis, les enfants chantent :

*Tamellalt i Bueɣif  
asurdi neɣ sin*

Un œuf pour Bouâfif  
Une pièce ou deux  
(entendre : qui ne seraient pas de trop)

## **Conclusion**

Nous pouvons avancer qu'au XIXe siècle ces formes de spectacles n'ont pas pu se développer pour aboutir à une forme théâtrale accomplie comme dans les villes, le siècle suivant. Il est à penser qu'en particulier des éléments d'ordre historique, sociologique et naturel ont empêché cette évolution.

Les conquêtes et les invasions successives qu'a connues le pays, ont poussé la région kabyle à un repli dans l'arrière pays, depuis longtemps déjà. Certes par ce repli, la Kabylie a su garder une certaine indépendance et authenticité, mais en contrepartie elle a vécu un isolement qui l'a certainement privée de ces évolutions qui s'accomplissaient dans les plaines et les villes. Ce qui explique, en partie, que le théâtre moderne ne soit pas rentré tôt dans les mœurs de la région et que la pratique de cet art soit tout à fait récente.





## RECOMMANDATIONS DU COLLOQUE

Au terme de ses deux journées de colloque et compte tenu des idées lancées lors des débats et les recommandations formulées par l'ensemble des intervenants conviés à cette rencontre scientifique, le comité organisateur recommande aux instances culturelles, à travers le commissariat du festival international du théâtre de Bejaïa ce qui suit :

- 1- Répertorier les éléments d'avant-théâtre en Algérie et en Afrique du Nord (en particulier ce qui concerne les aspects Amazighs) et encourager la recherche scientifique dans ce domaine.
- 2- Archiver et classer l'ensemble des formes artistiques auprès de l'UNESCO afin de les préserver de la déformation et de la falsification car elles représentent l'identité des peuples.
- 3- Amplifier la documentation filmique et numérique comme supports et comme alternative au processus de classification et de classement de ce patrimoine immatériel.
- 4- Faire la jonction entre la littérature populaire et le théâtre pour propulser la création dramaturgique en Algérie. En particulier, en encourageant l'ouverture de

filières d'arts dramatiques au niveau des universités. De même avec l'intégration de l'activité théâtrale à l'école.

5- Prendre en considération pour le prochain colloque des thématiques nouvelles : Le théâtre et la technologie, le «Nous et les autres»...

6- Sortir du cadre classique de construction des théâtres en Algérie (en prenant en considération les aspects patrimoniaux).

7- Soutenir et encourager la coopération scientifique dans le domaine des arts et de la culture populaire entre institutions académiques.

8- Décentrer le ou les thèmes des intérêts immédiats du contexte algérien. Voir plus loin dans le temps et dans l'espace.

9- Penser ouverture très largement (en particulier, resserrer fermement les liens avec les différentes universités locales).

10- Instituer un festival spécifique dédié aux expressions théâtrales locales comme par exemple : «Amghar uceqquf», «Bouafif»... en particulier dans les wilayas où Yennayer est encore fêté. L'objectif d'une telle manifestation est éminemment culturel et scientifique.

*Le Commissaire du Festival*  
Omar FETMOUCHE

*Les coordinateurs scientifiques du Colloque*  
Si El Hachemi ASSAD et Djamil AISSANI



**Tizrigin n Usqamu Unnig n Timmuzya**  
**Editions du Haut Commissariat à l'Amazighité**

-o-O-o-

**Collection « *Idlisen-nney* »**

- 001- Khalfa MAMRI, *Abane Ramdane, ar taggara d netta i d bab n timmunent*, 2003.  
(Tasuqelt : Abdenour HADJ-SAID d Youcef MERAHI)
- 002- Slimane ZAMOUCHE, *Uđan n tegrest*, 2003.
- 003- Omar DAHMOUNE, *Bu tqulhatin*, 2003.
- 004- Mohand Akli HADDADOU, *Lexique du corps humain*, 2003.
- 005- Hocine ARBAOUI, *Idurar ireqmanen (Sophonisbe)*, 2004.
- 006- Slimane ZAMOUCHE, *Inagan*, 2004.
- 007- S. HACID & K. FERHOUH, *Laşel ittabæ laşel akked : Tafunast igujilen*, 2004.
- 008- Y. AHMED ZAYED & R. KAHLOUCHE, *Lexique des sciences de la terre et lexique animal*, 2004.
- 009- Lhadi BELLA, *Lunğa*, 2004.
- 010- Antoine de St EXUPERY, *Le Petit Prince*, 2004.  
(Tasuqelt : Habib Allah MANSOURI, *Ageldun amecţuĥ*)
- 011- Djamel HAMRI, *Agerruj n teqbaylit*, 2004.
- 012- Ramdane OUSLIMANI, *Akli ungif*, 2004.
- 013- Habib Allah MANSOURI, *Amawal n tmaziyt tatrart*, 2004.
- 014- Ali KHELFA, *Angal n webrid*, 2004.
- 015- Halima AIT ALI TOUDERT, *Ayen i y-d-nnan gar yetran*, 2004.
- 016- Mouloud FERAOUN, *Le fils du pauvre*, 2004.  
(Tasuqelt : Moussa OULD TALEB, *Mmi-s n yigellil*)
- 017- Mohand Akli HADDADOU, *Recueil des prénoms amazighs*, 2004.
- 018- Nadia BENMOUHOU, *Tamacahut n Basyar*, 2004.
- 019- Youcef MERAHI, *Taqbaylit ass s wass*, 2004.
- 020- Abdelhafid KERROUCHE, *Teyzi n yiles*, 2004.
- 021- Ahmed HAMADOUCHE, *Tiyri n umsedrar*, 2004.
- 022- Slimane BELHARET, *Awal yef wawal*, 2005.
- 023- Madjid SI MOHAMDI, *Afus seg-m*, 2005.
- 024- Abdellah HAMANE, *Merwas di lberj n yiţij - aĥric I*, 2005.
- 025- Collectif, *Tibĥirt n yimedyazen*, 2005.
- 026- Mourad ZIMU, *Tikli*, 2005.
- 027- Tayeb DJELLAL, *Si tinfusin n umađal*, 2005.

- 028- Yahia AIT YAHIAATENE, *Faḍma n Summer*, 2006.
- 029- Abdellah HAMANE, *Merwas di lberj n yitij - aḥric II*, 2006.
- 030- Lounes BENREJDAL, *Tamacahut n bu Yedmin*, 2006.
- 031- Meziane U MUH, *Tamacahut n umeksa*, 2006.
- 032- Abdellah ARKOUB, *Nnig wurfan*, 2006.
- 033- Ali MAKOUR, *Hmed n ugellid*, 2006.
- 034- Y. BOULMA & S. ABDENBI, *Am tmeqqunt n tjeḡḡigin*, 2006.
- 035- Ali EL-HADJEN, *Tudert d usirem*, 2006.
- 036- Hadjira OUBACHIR, *Uzzu n tayri*, 2007.
- 037- Djamel BENAOUF, *Di tmurt ueekki*, 2007.
- 038- Said IAMRACHE, *Timenna n Saëid Ieemrac*, 2007.
- 039- Mohamed MEDJDOUB, *Baba Carlu*, 2007.
- 040- Nadia BENMOUHOU, *Tafunast igujilen*, 2007.
- 041- Ali MOKRANI, *Agama s tugniwin*, 2007.
- 042- Fatma ELKOUCHA, *Tamedyazt n Yasmïn*, 2007.
- 043- Naima HADJOU, *Amennuy n tudert-iw*, 2007.
- 044- Hocine LAOUES, *Gar umqadmu d umnelti*, 2007.
- 045- Omar KHAYAM, *Rubaëiyyat*, 2007.  
(Tasuqelt : Abdellah HAMANE, *Rubaëiyyat*)
- 046- Ferdinand DUCHENE, *Tamilla*, 2007.  
(Tasuqelt : Habib Allah MANSOURI, *Tamilla*)
- 047- Slimane ZAMOUCHE, *Agellil akk d ineffuten yelhan*, 2007.
- 048- Djamel HAMRI, *Anadi di tmedyazt*, 2007.
- 049- Khaled FERHOUH, *Hku-yay-d tamacahut*, 2007.
- 050- Lhadi BELLA, *Awal d usefru*, 2007.
- 051- Omar DAHMOUNE, *Agu*, 2007.
- 052- SOPHOCLE, *Antigone*, 2007.  
(Tasuqelt : Yahia AIT YAHIAATENE, *Untigun*)
- 053- Ahmed HAMADOUCHE, *Inzan tiqsidin*, 2007.
- 054- Ouiza GRAINE, *Isefra n tmaziyt*, 2007.
- 055- Lounès BENREJDAL, *Inzan n teqbaylit*, 2007.
- 056- Akli OUTAMAZIRT, *Targit*, 2008.
- 057- Mohamed Salah OUNISSI, *Tametna n umenzu*, 2008.
- 058- Ramdane ABDENBI, *Anagi*, 2008.
- 059- Ramdane LASHEB, *Ccna n tlawin yef ttrad 54/62*, 2008.
- 060- Said CHEMAKH, *Ger zik d tura*, 2008.
- 061- Tiddukla Yusef u Qasi - Si Muḥend u Mḥend,  
*Tafaska n tmedyazt-1*, 2008.
- 062- Sadi DOURMANE, *Abrid n tudert-iw*, 2008.
- 063- Dahbia AMOUR, *Tudert s tmedyazt*, 2009.



- 064- TANASLIT, *Akli n tayri*, 2009.
- 065- Djaffar CHIBANI, *Ddeqs-nney*, 2009.
- 066- Belkacem IHIDJATEN, *Itij asemmaq*, 2009.
- 067- Abdellah HAMANE, *Tisri n tayri*, 2009.
- 068- Said ABDELLI, *Tidwirin*, 2009.
- 069- Said ZANOUN, *Bururu yehya-d*, 2009.
- 070- U LAMARA, *Tullianum, taggara n Yugurten*, 2009.
- 071- Tiddukla Yusef u Qasi - Si Muḥend u Mḥend,  
*Tafaska n tmedyazt-2*, 2009.
- 072- Chabane OULAMARA, *Azamul n tmusni*, 2010.
- 073- Mehenna SEHRANE, *Awal yef yiyersiwen*, 2010.
- 074- Mohand Ouali KEZZAR, *Tibratin*, 2010.
- 075- R. OULHA, M. BOURIDANE, K. HOCINE,  
*Tamellaḥt n Belæeggal*, 2010.
- 076- Mohamed Zakaria BENRAMDANE, *Iysan s teqbaylit*, 2010.
- 077- M. DJEGHALI, S. SELLAH, *Amawal n yiyersiwen n yilel*, 2010.
- 078- Abdellah HAMANE, *Tawayit n tayri*, 2011.
- 079- Rosa CHELLI, *Itran, leḥzen, tirga, asirem*, 2011.
- 080- Collectif, *Amezgun s tmaziyt*, 2011.
- 081- Islam BESSACI, *Azal n tayri*, 2011.
- 082- Dahbia AMOUR, *Tiyri n wul*, 2011.
- 083- Said DEBIANE, *Ay irfiqen*, 2011.
- 084- Youcef ACHOURI, *Aklan n tayri*, 2012.
- 085- Rabah BETTAHAR, *Teffey Fransa*, 2012.
- 086- Hamou AMARENE, *Ula deg wawal*, 2012.
- 087- Med-Zakaria BENRAMDANE, *Amawal n waṭṭanen*, 2012.
- 088- Abdellah HAMANE, *Tudert-iw di tegrwla*, 2012.
- 089- Boussad KEBIR, *Awfus n tutlayt tamaziyt*, 2012.
- 090- Hocine LAOUES, *Abuciḍan*, 2012.
- 091- Kamel SI MOHAMED, *Imsebriden n leryuf*, 2013.
- 092- Abdelmalek AIT SI ABDELKADER, *Tiyri yeyrin*, 2013.
- 093- Louiza KANEB, *5 yulyu*, 2013.
- 094- Mohand Amokrane ZIZI, *Isefra i medden irkelli*, 2013.
- 095- Arezki GRAÏNE, *Isefra n Lḥaḡ Muḥend Saïd*, 2013.
- 096- Albert CAMUS, *Misère de Kabylie*, 2013.  
(Tasuqelt : Hocine HADID, *Lḥif n tmurt n Leqbayel*)
- 097- Malek HOUD, *Timucuha akked temeayin*, 2013.
- 098- Mohamed Zakaria BENRAMDANE, *Amawal azerfan*, 2013.
- 099- Sadia BOUNADI, *Gar yidelli d wass-a*, 2013.
- 100- Nadia BENAMAR, *Ticraq.com*, 2013.

- 101- Hacene HALOUANE, *Tamekrust*, 2014.
- 102- Igli n Tlelli, *Aḥurif amezwaru deg tudert*, 2014
- 103- Meziane U MUH, *Lesrar n yid*, 2014.
- 104- Mokrane CHIKHI, *Akud ilem*, 2014.
- 105- Rabah BOUCHENEB, *Tacelhabt ur yessin*, 2014.
- 106- Mohand ABDESLAM, *Asafu-Asefru*, 2014.
- 107- Nassima et Sabrina HAMADOUCHE, *Akeḡḡud n tjaddit*, 2014.
- 108- Islam BESSACI, *Daewessu n yimawlan*, 2014.
- 109- Larbi YAHIOUN, *Tayri n umedyaz*, 2014.
- 110- VOLTAIRE, *Zadig*, 2014.

(Tasuqelt : Rabah BOUCHENEB, *Zadig*)

### **Collection « Imenza-nney »**

- 001- Ramdane AT MANSOUR, *Isefra n at zik*, 2014.
- 002- Youssef NACIB, *Ccna aṣuḥi s teqbaylit*, 2014.

### **Actes de colloques**

- 001- Actes des journées d'étude sur *La connaissance de l'histoire de l'Algérie*, mars 1998.
  - Actes d es journées d'étude sur *L'enseignement de Tamazight*, mai 1998.
  - Actes des journées d'étude sur *Tamazight dans le système de la communication*, juin 1998.
- 002- Actes des journées d'étude sur *La réhabilitation de l'environnement culturel amazigh et sur tamazight dans l'environnement juridique*, 2000.
- 003- Actes des séminaires sur la formation des enseignants de Tamazight et l'enseignement de la langue et de l'histoire amazighe, 2000.
- 004- Actes des journées d'étude sur *Approche et étude sur l'amazighité*, 2000/2001.
- 005- Actes du colloque sur *Le mouvement national et la revendication amazighe*, 2002.
- 006- Actes du colloque international sur *Tamazight face aux défis de la modernité*, 2002.

- 007- Actes du colloque : *Identité, langue et Etat*, 2003.  
- Actes du colloque : *La permanence de l'architecture amazighe et l'évolution des cités en Algérie*, 2003.
- 008- Actes des stages de perfectionnement pour les enseignants de tamazight, mars 2004.
- 009- Actes du stage de perfectionnement des enseignants de la langue amazighe, 30/31 mars 2004.
- 010- Actes du Colloque : *Le passage à l'écrit des langues et cultures de tradition orale, le cas de Tamazight*, 2004.  
(Voir « *Timmuzgha* » N°13)
- 011- Actes du Colloque : *La littérature amazighe : de l'oralité à l'écrit*, 2005.  
(Voir « *Timmuzgha* » N°14)
- 012- Actes du colloque sur *Le patrimoine culturel immatériel amazigh*, 2005.
- 013- Actes du Colloque : *Tamazight dans les médias et à l'école : hypofonctionnalité et usages du lexique*, 2006.  
(Voir « *Timmuzgha* » N°15)
- 014- Actes des Journées d'étude sur l'enseignement de Tamazight, Région Est, 2006.  
- Actes de la Genèse de l'enseignement de Tamazight depuis le XIXème siècle, 2006.  
- Actes du Stage de perfectionnement pour les enseignants du primaire, 2006.
- 015- Actes du colloque sur *Le libyco-berbère ou le Tifinagh ; de l'authenticité à l'usage pratique*, 2007.
- 016- Actes du colloque : *L'apport des amazighs à la civilisation universelle*, 2008.
- 017- Actes du colloque sur *La standardisation de l'écriture amazighe*, 2010.
- 018- Actes du colloque sur *Les Royaumes amazighs de la période musulmane*, 2010.  
- Actes du colloque sur *Le Royaume de Koukou*, 2010.
- 019- Actes du colloque, *Aslugen n tira n tmaziyt*, 2012.
- 020- Actes du colloque sur *Pierre Bourdieu et l'Algérie*, 2012.

### **Revue « *Timmuzgha* »**

Revue d'études amazighes du Haut Commissariat à l'Amazighité :  
N°1, avril 1999, ----- N°22, janvier 2011.

- N°10, octobre 2004, *Spécial Mohya*, Entretien.
- N°12, décembre 2006, *Tajmilt i Si Muḥend u Mḥend*.
- N° spécial en Tamazight :
  - . N°16, janvier 2008.
  - . N°17, avril 2008.
  - . N°19, août 2008.

### **Revue « *Tamaziɣt tura* »**

Revue en Tamazight du Haut Commissariat à l'Amazighité :  
N°1, janvier 2009, ----- N°12, janvier 2014.

### **Autres publications**

- 001- Chafik MOHAMED, *Aperçu sur trente trois siècles de l'histoire des imazighènes*, 1997.
- 002- Annuaire des associations culturelles amazighes, 2000.
- 003- Idir El-Watani, *L'Algérie libre vivra*, 2001.
- 004- Mohand Oulhadj LACEB, *La phonologie générative du kabyle : l'emphase et son harmonie*. Tome1, *Histoire et fondements d'un débat argumentaire*, 2007.
- 005- Mohand Oulhadj LACEB, *La phonologie générative du kabyle : l'emphase et son harmonie*. Tome2, *Analyse et représentation phonologique*, 2007.
- 006- Collectif, Mouloud FERAOUN, *Evocation*, Actes du Colloque, 2008.
- 007- Catalogue des publications du HCA, 2008.
- 008- Catalogue des publications du HCA, 2009.
- 009- Boudjema AZIRI, *Néologismes et calques dans les médias amazighs*, 2009.
- 010- Mohand Idir AIT AMRANE, *Ekker a mmis oumazigh*, 2010.  
(Tasuqelt : Mohand Oubelkacem KHEDDAM, *Kker a mmi-s umaziɣ*)
- 011- Agenda de poche, 2012.

## Consultings

- 001- Kamel BOUAMARA, *Nekni d wiyid*, 1998.
- 002- Mouloud FERAOUN, *Jours de Kabylie*, 1999.  
(Tasuqelt : Kamel BOUAMARA, *Ussan di tmurt*)
- 003- Nora TIGZIRI - Amar NABTI, Etude sur « *L'enseignement de la langue amazighe : bilan et perspectives* », 2000.
- 004- Mohand Akli HADDADOU, *Dictionnaire des racines berbères communes*, 2006/2007.
- 005- Abdellah NOUH, *Glossaire du vocabulaire commun au Kabyle et au Mozabite*, 2006/2007.
- 006- Sadaq BENDALI, *Awful amaynut n tutlayt tamaziyt*, 2007.
- 007- M'hammed DJELLAOU, *Tiwsatin timensayin n tesrit taqbaylit*, 2007.
- 008- Kamel BOUAMARA, *Amawal n tunuyin n tesnukyest*, 2007.
- 009- Moussa IMARAZENE, *Manuel de syntaxe berbère*, 2007.
- 010- M'hammed DJELLAOU, *Tiwsatin timensayin n tmedyazt taqbaylit*, 2007.
- 011- Moussa IMARAZENE, *Timeayin n leqbayel*, 2007.
- 012- Nora BELGASMIA, *L'expression écrite en tamazight*, 2007.
- 013- Mouloud LOUNAOUCI, *Projet de création d'un Centre de terminologie amazighe*, TERAMA, 2007.
- 014- Zahir MEKSEM, *Isuraz n usezdi d tenmezla tadrissant n tmaziyt : asnekwu d tesleqt*, 2008.
- 015- Mohammed Brahim SALHI, *La tariqa Rahmaniya : de l'avènement à l'insurrection de 1871*, 2008.
- 016- Fakihani TIBERMACHINE, *Tanast u kajjuf*, 2009.
- 017- Mohand Akli HADDADOU, *Introduction à la littérature berbère*, 2009.
- 018- M'hammed DJELLAOU, *تطور الشعر القبائلي و خصائصه*, Tome1, 2009.
- 019- M'hammed DJELLAOU, *تطور الشعر القبائلي و خصائصه*, Tome2, 2010.
- 020- Zahir MEKSEM, *Tisekkiwin n yidrisen, tagmert d tesleqt*, 2010.
- 021- Mohand MAHRAZI, *Lexique de didactique et des sciences du langage*, 2013.
- 022- Lamri BENGASMIA, *مبادئ في الصوتيات الأمازيغية (الشاوية)*, 2013.

## Coédition

### ANEP

- 001- Iddir AMARA, *Les inscriptions alphabétiques amazighes d'Algérie*, 2006.
- 002- Kemal STITI, *Fascicule des inscriptions libyques gravées et peintes de la grande Kabylie*, 2006.
- 003- Mohand Akli SALHI, *Amawal n tsekla*, 2006.
- 004- O. KERDJA & A. MEGHNEM, *Amawal amecṭuḥ n ugama*, 2006.

### ENAG

- 001- Mohand Akli HADDADOU, *Glossaire des termes employés dans la toponymie algérienne*, 2011.
- 002- Mohand Akli HADDADOU, *Précis de lexicologie amazighe*, 2011.
- 003- Mohand Akli SALHI, *Poésie traditionnelle féminine de Kabylie*, 2011.
- 004- Mohand Akli SALHI, *Etudes de littérature Kabyle*, 2011.
- 005- Habib-Allah MANSOURI, *La Kabylie dans les écrits français du XIXe siècle*, 2011.
- 006- Mohand MAHRAZI, *Dictionnaire d'électrotechnique Français-Tamazight*, 2011.
- 007- A. NOUH-MEFNOUNE & B. ABDESSALAM, *Dictionnaire Mozabite-Français*, 2011.

Cet ouvrage est publié par le  
Haut Commissariat à l'Amazighité

© Tous droits réservés

Conception et PAO :



2014

Dépôt Légal : 5131-2014  
ISBN : 978-9947-865-52-1

HCA - 19, Avenue Mustapha El-Ouali (ex. Claude Debussy), Alger  
Tél : 021-64-29-10 / 11 - Fax : 021-63-59-05

B.P. 400, 16070, El-Mouradia, Alger

sg@hca-dz.org  
action.culturelle@hca-dz.org / edition@hca-dz.org  
www.hca-dz.org



Achevé d'imprimer sur les presses de

***Le Montagnard***

Alger

Tel : 0558-30-92-42

Fax : 021-86-50-05

e-mail : [imprimerie.edition-montagnard@hotmail.fr](mailto:imprimerie.edition-montagnard@hotmail.fr)