

Mobilité et Transculturalité des Arts vivants en Afrique du nord :le cas de *la Rahva*

Ahcene HARGAS¹ 

¹ LinCs- Université de Strasbourg, France

Reçu : 10/ 06 / 2025

Accepté : 02 / 07 / 2025

Publié : 15 / 07 / 2025

.....

Résumé

Cet article questionne les pratiques des arts vivants, à partir de leur mobilité au sein de la dynamique transculturelle dans laquelle opère le « transfert des savoirs culturels et poétiques » de la tradition orale nord-africaine. Notre analyse porte sur les modes d'énonciation et de représentation, auxquels réfèrent certains dramaturges dont nous retenons exceptionnellement Kateb Yacine et Abdelkader Alloula ou Tayeb Saddeki (en arabe parlé) et Abdella Mohia (en kabyle) pour l'originalité de leurs travaux d'adaptation et de création, ainsi qu'au « système combinatoire de la convenance » (Galand-Pernet Paulette, 1998, pp. 159 – 220) d'où découle la dramaturgie appliquée (ou observée) durant les processus de création. Sachant que les convenances sont multiples et se distinguent par les relations tacites entre émetteurs et récepteurs du même groupe linguistique, nous sommes convenus, dans la perspective d'une « approche comparative et partielle », d'entretenir leurs « poétiques » au singulier, au vue des similarités transculturelles récurrentes à la dynamique de la *Rahva*, observées dans le champ des « altérités » comme dans les syncrétismes. Ce travail nous éclaire sur la fonction sociopoétique de la *Rahva*, les conditions sociologiques et anthropologiques de son émergence, sa mobilité et sa dynamique transculturelle, comme sur les alias syncrétiques auxquels elle est confrontée. *Mots clés:* monde berbère/magrébin, transculturalité, convenances poétiques, syncrétismes, tradition orale, joute oratoire, formes hybrides

Abstract

This article questions the practices of the performing arts, based on their mobility within the transcultural dynamic in which the "transfer of cultural and poetic knowledge" of the North African oral tradition operates. Our analysis focuses on the modes of enunciation and representation, referring to certain playwrights, among whom we exceptionally highlight Kateb Yacine, Abdelkader Alloula, or Tayeb Saddeki (in spoken Arabic) and Abdella Mohia (in Kabyle) for the originality of their adaptation and creation works, as well as the "combinatory system of convenience" (Galand-Pernet Paulette, 1998, pp. 159 – 220) from which the applied (or observed) dramaturgy arises during the creation processes. Knowing that conveniences are multiple and are distinguished by the tacit relationships between emitters and receivers of the same linguistic group, we have agreed, from the perspective of a "comparative and partial approach," to engage with their "poetics".in the singular, given the recurring transcultural similarities observed in the dynamics of the *Rahva*, both in the field of "otherness" and in syncretisms. This work thus enlightens us about the sociopoetic function of the *Rahva*, the sociological and anthropological conditions of its emergence, its mobility and transcultural dynamics, as well as the syncretic aliases it faces.

Keywords: Berber/Maghreb world, transculturality, poetic conventions, syncretisms, oral tradition, rhetorical contest, hybrid forms

E-mail: argashacene@yahoo.fr

DOI: <https://doi.org/10.70091/Atras/vol06no02.33>

Introduction

Cet article questionne les pratiques des arts vivants, à partir de leur mobilité au sein de la dynamique transculturelle dans laquelle opère le « transfert des savoirs culturels et poétiques » de tradition orale nord-africaine. A considérer l'intérêt porté sur un tel « transfert » dans le cas des adaptations, désormais à l'origine de l'initiation du théâtre de la rive sud de la méditerranée, notre analyse abordera les modes d'énonciation et de représentation auxquels réfèrent certains dramaturges dont nous retenons exceptionnellement Kateb Yacine et Abdelkader Alloula ou Tayeb Seddiki (en arabe parlé) et Abdella Mohia (en kabyle) pour l'originalité de leurs travaux, Notons que le processus créatif, auquel ils ont pris part, repose sur une quête de formes de représentation de la tradition orale, pour lesquelles le théâtre contemporain sous-tend, d'emblée, un « rapport commutatif » d'ordre intertextuel/extratextuel, permettant d'un point de vue dramaturgique d'agir sur la condition structurelle de l'œuvre comme sur les genres littéraires qui s'impliquent dans sa composition. De l'adaptation à la création, l'enjeu compétitif des œuvres de ces auteurs avec le théâtre contemporain se mesure, à plus d'un titre, au système combinatoire des convenances locales (Galand-Pernet, 1998, pp. 159 – 220) qui culminent de fortes possibilités contextuelles dans la mise en situation de l'objet représenté, dans la réappropriation des genres littéraires qui participent à sa représentation et dans la conception esthétique qui organise sa forme.

Toutefois, sachant que les convenances sont multiples et se distinguent par les relations tacites entre émetteurs et récepteurs du même groupe linguistique, nous nous permettrons du fait, dans la perspective d'une approche comparative et partielle, d'entretenir leurs « poétiques » au singulier au vue des similarités transculturelles récurrentes à la dynamique de la *Rahva*, observées dans le champ des « altérités » comme dans les syncrétismes.

Rahva (*Tamsrit*) en kabyle et ou *Rahba* en arabe parlé est le nom par lequel est désignée toute « assemblée festive » en Afrique du nord. *La Rahba* (nom féminin) entendue en arabe classique comme accueil, spacieux, lieu etc., dans l'emprunt en « langues parlées » s'accorde à un complément de nom qui lui restitue le genre de festivité qu'il renferme : *Rahva* (*Rahba*) n'thaâra [(tharâra), de circoncision], n'zouâdj [(zouâdj), de mariage], t'laâwin [(N'ssa), des femmes], n'souk [(souk), du marché] etc.

Le caractère poético-social de la *Rahva*

Les règles qui régissent la *Rahva* et les formes de manifestations qu'elle renferme rentrent dans les savoirs faire de la convenance où se performe, notamment, la perception « éthique et juridique » de l'auditoire face à des phénomènes sociétaux, dans lesquels « l'être humain » (comme le groupe social auquel il est relié) est porté au centre d'intérêt. Ce mode de

perception caractérisé par le « partage du sensible » (Palméri, C., 2002, pp. 2-3) participe, donc, de l'évolution des formes de représentations sociales et, des plus subtiles, de la condition humaine (voir pour l'exemple le phénomène de la vendetta) dont la convenance se charge d'assurer l'enseignement et les règles de conduite. La *Rahva* est, aussi, cet espace de rencontres politiques citoyennes requis à l'assemblée villageoise (Tajmait) et où se manifeste la pratique des arts vivants, en l'occurrence « la joute oratoire », à la façon que le théâtre s'est séparé du culte pour se transposer dans l'Agora des citoyens durant la Grèce antique.

Toutefois, le traitement des genres poétiques et leurs modes d'interprétations au sein (et de l'angle de vue) de la *Rahva* nous permet de faire le lien avec des aspects représentatifs de *La forja* : mascarade, chant et danse (Elbayed, 2017) ; de souligner le recours éminent aux Goual, Meddah et Barraah, éléments par lesquels Abdelkader Alloula a introduit la *Halka* (Kouach, 2008, pp. 12-20) sur la scène théâtrale algérienne ; ainsi que de signaler l'accent mis sur le ressourcement idiomatique des dialogues et leur ajustement à la cadence « démonstrative » de la joute oratoire, mécanismes récurrents à l'expression orale et à la structuration des intentions, par lesquels Abdella Mohia a rétabli le lien entre le théâtre contemporain et les traditions orales (*Tifin*, 2011).

En effet, les mythes polythéistes « aux prévisions économiques » prédisposent le jeu rituel par des masques représentatifs de figures tutélaires du monde paysan. La représentation de l'objet mythologique du rite dont la symbolique exige une pratique régulière, plus souvent, prend forme d'une tradition sociétale (voire le cas des rites saisonniers en Afrique du nord) susceptibles de faire « événements » lesquels, pour leur déploiement, suggèrent la motivation festive de la « condition spectatrice » en temps et lieu de la « dynamique des pratiques sociales » (Wulf, 2005, pp.127-146). Le caractère hétérogène de la condition spectatrice considéré à répétition dans le rapport action rituelle/événement, conformément à la nature de chaque pratique sociale explique, en effet, le rôle structurant des « formes hybrides » à l'œuvre de la dynamique poétique de la *Rahva*. Elles permettent un rebondissement du jeu sous des formes spectaculaires diverses menées éventuellement par des performeurs. En tant qu'itinérants, ils participent d'un réalisme poétique où l'imitation, le mime, l'expression corporelle, danse, chant, d'une part, accèdent à l'intertextualité avec de la légèreté dans l'entreprise des rôles, échappant ainsi à la partition du jeu statique des masques. D'autre part, s'inscrivant dans le rapport implicite entre l'émetteur et le récepteur par lequel se définit la convenance, l'émergence du texte oral pourvue par la performativité de l'action (immédiateté, spontanéité, improvisation) implique des éléments extratextuels dans sa « mise en situation ». L'aspect intertextuel/ extratextuel de la représentation poétique, en Afrique du nord, recouvre des unités formulaires qui caractérisent le « système combinatoire » de la convenance. Il

s'implique de la fonction mnémonique interne au texte, motivée dans un rapport scénique hybride à effet extratextuel. Une combinaison entre le conte et le « poème géographique »¹, par exemple, serait une façon de faire l'enjeu de deux temporalités permettant la réalisation de la condition performative de la représentation. Les œuvres de Abdelkader Alloula (*Le Goual*, *Lajouad* ou *Litham*) portent à l'intérêt de cet enjeu comme à celui du « système combinatoire » à travers les sorties du Goual et les résurgences du Meddah et du Berrah. Les nombreuses adaptations faites par Mohia, dans le cas du théâtre d'expression kabyle, remarquablement, arrivent devant l'auditoire avec une nette autonomie « culturelle, linguistique et spectaculaire ». L'état de situation de l'objet du conflit ou « problématique du sujet » de l'œuvre de départ, recontextualisé dans le rapport réactif aux modes de perception de la réception, démontre ainsi l'intérêt du système combinatoire dans la reconfiguration hybride de l'œuvre à son arrivée.

Eléments de « convenance » et constitutifs de la *Rahva*

Ordre de convenance

- Un accord tacite entre le transmetteur et le récepteur conforme à la convenance² à laquelle ils sont rattachés.
- Les modes de perception se distinguent d'un auditoire à un autre et communs pour des thématiques générales.
- La langue en usage : les langues de traditions orales amazighs et arabes.
- Manifestations conventionnelles : fêtes, Tawsa (collecte d'argent), Ventes aux enchères, etc.

Cadre spatial

- Tamazirith (extérieur de la maison), Alhara (la cour interne de la maison), l'agora villageoise (tadjmaât), Talla (la fontaine), As souk (le marché) etc.

Acteurs, propriétés poétiques et personnages.

- Le Meddah : ritualiste de cultures mythologique et chamanique, guérisseur, magicien et chanteur.
- Le Barrah : héraut du village, présent à la vente au enchère, aux collectes d'argent (Tawsa, Tiwizi), il est de culture cosmogonique.
- Le Goual : conte, informe par le poème géographique et distrait par l'anecdote.
- L'Amousnaw : médiateur, règle les conflits et pratique la joute oratoire.
- Le Masque de la mascarade : Goinfre, danse, pratique l'acrobatie, provoque et organise le coup festif (de théâtre).
- Djuha³, M'kiddech : personnages satiriques.

Formes

Halka⁴(cercle en arabe parlé), Agraw ou Ddiwan (assemblée en Berbère)

Au-delà que les performeurs sont conventionnellement rattachés aux missions auxquelles elles sont conviées lors des rencontres locales, ils sont amenés du fait de leur statut à sillonner les villages, les marchés et les villes. Cette mobilité participe de l'intérêt d'une tradition orale qui manifestement suggère une amorce transculturelle dès lors que la performance se déroule sur un lieu transfrontalier. La voie de la transculturalité est donc tracée par les troubadours, les colporteurs et les commerçants. Les propriétés poétiques des performeurs s'accordent aux contextes social et événementiel où ils se produisent. Et ceci selon une expression profane qui se définit dans les termes de mémoire, de quotidienneté et de satire. Ces éléments récurrents à la *Rahva*, issue des traditions ancestrales, connaissent une évolution variable, selon les époques, en fonction des apports syncrétiques et des changements sociaux. Notons qu'il existe des rituels agraires (dont Anzar : dieu de la pluie, Innayer : jour de l'an berbère etc.) communs à l'ensemble des populations d'Afrique du nord, les parlers sont différents, mais cheminent des formes satiriques communes dans le traitement des énigmes populaires et les auditoires sont en cela décalés les uns des autres sur les modes de perception en fonction des degrés de religiosité et des modes de gouvernances locales.

Faute, donc, de parvenir à donner un élan à la pratique théâtrale au sein de la *Rahva*, car d'autres injonctions (conquêtes permanentes et colonisation) l'entravent dans sa liberté de représentation, l'arrivée tardive de la pratique théâtrale en Afrique du nord durant la colonisation française, dès les années 10-20 en arabe populaire et depuis 70-80 en tamazight (Miliani, 2008, pp. 67-78), suppose l'idée fondatrice des praticiens de théâtre de venir à renouer le lien discontinu de la représentation culturelle, jadis, admise à l'espace des langues d'expression orale. L'objet du transfert de la pensée universelle mis en perspective dans le projet de « traduction/adaptation » du théâtre contemporain en langues populaires, ne pouvait, donc, recouvrer son caractère spécifique sans redéploiement anthropologique des « formes de représentation culturelle » dite maghrébine. Mais pour cet effet escompté, nous relevons que les initiateurs ainsi que les promoteurs de la pratique théâtrale, ont mis la priorité sur la résolution d'une « praxis » émancipatrice des formes de domination coloniale (dès le début de la quête des indépendances nationales à la période coloniale) et sociale (dès la postindépendance). Les praticiens, durant ces deux phases qui ont marqué la naissance et l'évolution du théâtre, envisageaient de créer un auditoire nouveau pour des questions nouvelles, sans se soucier de l'identité réelle de son « ethos ». A cet effet, nous retenons dans le cheminement de l'activité théâtrale entreprise, une phase cruciale caractérisée par l'apparition des mouvements progressistes et anti impérialistes des années 70. Avec ces mouvements, les militants culturalistes ont mis à l'œuvre une dynamique théâtrale, culminant de la matière à faire spectacle : « une dialectique de mise en situation et de restitution poétique » élaborée dans le

vif de la nouvelle dynamique sociale postindépendance. A titre illustratif, les enquêtes de Baffet Roselyne (1986) et de Djellid M'hamed (2021), pour un même terrain, intéressent l'objet de notre propos. L'un évoque l'expérience d'un « théâtre contestataire » caractérisé par l'« écriture, création ou réalisation collective », l'autre le « manifeste théâtral », en tant que mode d'emploi motivé par la réappropriation des genres littéraires de la tradition orale dont le perfectionnement tendrait, vers les années 80, à la création de l'« œuvre théâtrale » :

Le manifeste théâtral, écrit Djellid, dans sa diversité vivante et complexe, apparaît comme un mode d'expression sociale, un mode ouvert, transitoire et moteur, résultant d'une conjugaison complexe de l'activité sociale et de l'activité théâtrale. Il apparaît dans ses formes simples et complexes, comme un cadre et un mode extrêmement riche et contradictoire, comme une formule de communication historique et sociale, esthétique et idéologique marquée par des besoins et urgences modulés par la conjoncture, la demande sociale, ici la perspective de la « cause » et des objectifs à atteindre au plan de l'expression est une perspective immédiate ou à moyen terme. La perspective longue, de tonalité majeure au plan de l'expression, s'exprime surtout par l'intermédiaire de l'œuvre artistique théâtrale. (M'hamed, 2021, p. 492)

L'objet de la praxis émanant des actions sociales et politiques mises en cause dans le manifeste a, en effet, pris forme dans l'expression du logos, mais sous réserve compromettant du pathos conditionné, alors, par l'impact du discours officiel : « la vulgarisation des idées socialistes, écrit Roselyne Baffet, aboutit la plupart du temps à un théâtre de propagande que l'on pourrait résumer en une série de slogans que la presse et les médias ont déjà rendus familiers du public » (Roselyne, 1986, pp. 182-183).

L'acte théâtral se constate, dans ce cas de figure, face à l'homogénéité syncrétique propice à l'adhésion politique de l'auditoire qu'à son hétérogénéité socioculturelle requise à l'expression de son ethos.

Il en allait donc, d'une façon latérale, de reconnaître dans ce qui est proposé à l'auditoire, la seule légitimité qu'il serait de « tradition populaire » identifiée, alors, dans les formes syncrétiques. Dès lors, toute réflexion exprimée sur le caractère poétique et esthétique de la condition spectatrice, est rattrapée par la question générique portée sur le souci du devenir du théâtre dans le monde arabo-musulman. Il y'a lieu donc de signaler que la problématique qui se rapporte à la dynamique transthéâtrale en Afrique du nord, ne se résout pas sur la base de l'hypothèse d'une « doxa » ayant trait aux seules formes dites traditionnelles dont la condition transculturelle serait en phase d'un alignement syncrétique.

En effet, en inscrivant l'ensemble des éléments de la *Rahva*, dans une logique de construction sociopoétique et historique, d'un point de vue ethnodramaturgique, celle-ci nous permet de formuler une autre hypothèse sur ce par quoi se caractérise la culture théâtrale en Afrique du nord.

Délocalisation syncrétique de l'objet festif de la *Rahva*

Un certain nombre de travaux en arts du spectacle, en littérature comme en sciences humaines et sociales sont, en effet, rendus sur l'origine historique du théâtre maghrébin citant, cas par cas, le théâtre algérien, marocain et tunisien, tous ont vu le jour vers la fin du XVIIIème siècle et début XIX (Arlette, 1967 ; Roselyne, 1985 ; Cheniki, 2002 ; Fertat, 2018 ; Karimi Said, 2021 ; Ben Halima, 1974). La naissance passe de la traduction d'œuvres occidentales en arabe classique, avant d'atteindre la phase de l'adaptation et de création en arabe parlé. Venant traiter de la problématique de son progrès et de son autonomie culturelle, celui-ci est décrit comme un moyen propagandiste des révolutions anticoloniales et d'éducation religieuse contre toute velléité d'expression profane, considérée alors comme vice contre vertu (Bachtarzi, 1986 ; Tmes. 1,2,3). Travaillant donc sur les conditions d'émergence de la pratique théâtrale, les sociétés nord africaines sont observées du point de vue de leur appartenance à la tradition musulmane, pour laquelle Hamadi Ben Halima relève un manque de ressources épistémologiques propices à la construction dramatique ou à la résolution de conflits (Ben Halma, 1974), et Mohamed Aziza, tout en signalant l'interdiction de l'image (et de ce qui a trait à la figuration) par moments dans le coran et ou dans les hadiths, explique que son aboutissement syncrétique est pourvue « entre l'enracinement dans le particulier et l'intégration dans le devenir arabo-musulman » (Mohamed, 1978, p.48). Ce devenir, en terme de « quête de particularismes », n'ouvre pas pour autant une voie de recherche sur les conditions sociopoétiques de leur émergence, ni par-là permettre aux convenances locales de se restaurer à l'origine de ses modes de perception et de réception. Cette position sciemment conçue, les engage dans un processus syncrétique de reniement ethnodramaturgique. Or, c'est du mythe de création du monde et son organisation sous des formes de représentation ou de « figuration » (terme rendu par Philippe Descola pour expliquer la prééminence ontologique dans l'émergence des formes du visible [en référence à son ouvrage de 2021]) que découle la poétique qui définit la nature du drame : vu progressivement comme une « action dans un mélange de genres » depuis Aristote. Ce que Paulette Galant Pernet appelle nommément « système combinatoire de la convenance » (Galand-Pernet, 1998, pp. 215-221). Les « expressions » thématiques principales dans la représentation du drame en Afrique du nord ont trait à la mythologie, la guerre, la sécheresse, les épidémies, ainsi que la vendetta : forme caractéristique traitant de la condition humaine. Tel qu'il s'envisage, le drame nécessite une recherche anthropologique et

sociologique des formes de représentation ayant pour but de manifester une poétique capable de contenir la charge émotionnelle et intentionnelle en vue de catalyser une construction morale et sociale : voire de valeurs et principes. La *Rahva* est donc l'un des éléments mobilisateurs de la construction sociale et esthétique du drame. L'effort consenti par le théâtre contemporain dans la théâtralisation du drame, à travers les techniques du théâtre dans le théâtre (Pirandello), effet d'étrangement (B. Brecht), documentaire (Peter Weiss), soulignant notamment l'apport intertextuel/extratextuel, et ou les orientations du théâtre eurasien (Eugenio Barba), est en soi un champ d'action qui permet au genre théâtral de se ressourcer à l'origine des formes dramatiques acquises socialement à la connaissance de différents auditoires de par le monde : « pour eux [ces auditoires], écrit Eugenio Barba, le théâtre est une relation qui ne fonde pas une union, ne crée pas une communion, mais ritualise l'extranéité réciproque et la déchirure du corps social cachée sous l'épiderme uniforme de mythes et de valeurs mortes. » (Barba Eugénio, 1988, [49], p.68). Cette refondation universalisante du théâtre contemporain a rendu possible l'adaptation en langues et cultures autres dont celles qui caractérisent l'expression publique en Afrique du nord. La mobilité du théâtre correspond, en effet, à celle de l'acteur dans la quête de nouveaux publics : « Il n'y a pas de spectacle sans spectateur » écrit Jacques Rancière (*Le spectateur émancipé*, 2008). Mais l'affecter à un syncrétisme monothéiste, c'est de lui accaparer ses réalités sociohistoriques en lui accordant les seules réminiscences comme sources d'inspiration.

Les alias syncrétiques dans la « mise en situation » de la *Rahva*

Le syncrétisme, de nos jours, se définit comme une rencontre dite arabo-berbère ou berbère-musulmane dont on reconnaît le caractère métissé, mais faisant fi de toute option pouvant rendre la nature de son hybridation et du rapport de sa formation dans le champ des altérités.

Les questions qui nous appartiennent de poser dans ce travail sont : qu'en est-il des syncrétismes cumulés durant la période gréco-romaine, et ensuite romaine depuis le I^{er} siècle jusqu'à l'arrivée de l'islam ? Peut-on parler d'un nouveau processus syncrétique dès le VII^{ème} siècle, sans recourir aux éléments mutants qui caractérisent sa formation ? Qu'en est-il de l'état de la tradition berbère durant ces longues périodes de transformation syncrétique ? D'une part, la réponse est que les divinités de la tradition polythéiste berbère ou bien trouvaient du mal à prendre place parmi d'autres ayant obtenues le titre de panthéon dans une tradition similaire⁵, ou bien davantage interdites de compétition sous les monothéismes⁶. Et d'autre part, à la période coloniale, l'immanence de la pratique théâtrale ne s'est pas opérée au sein du syncrétisme ambiant de la tradition musulmane. Puisque, précisément, il a été question dès les

années 20 de le traduire (le théâtre contemporain) pour une élite dite « arabo-musulmane », ensuite pour un public de « culture » musulmane dite populaire. Les formes de représentation proto-méditerranéennes de la rive sud par lesquelles une amorce dramaturgique pouvait enrober l'objet du théâtre de la rive nord, étaient pourtant envisageables dès lors que le substrat « éthique et pragmatique » qui caractérise la « mise en situation » des phénomènes sociaux (pratiques sociales)⁷ partagées par les sociétés du pourtour de la méditerranée demeurait préoccupante pour l'idée contemporaine de la « mise en scène » théâtrale. L'enjeu dialectique de la naissance du théâtre et de son approvisionnement ouvert sur des horizons poétiques différents dont « l'agence » est socialement définie telle que nous l'avons repéré dans la *Rahva*, était ni à l'ordre de la pensée des intellectuels et des praticiens du théâtre maghrébin, ni à celui d'un public, d'emblée, se distinguant par son appartenance religieuse. Ceci explique, volontairement et involontairement, comment le processus syncrétique est parvenu à délocaliser les formes de représentations ancestrales de leurs « racines ». Le terme racine comme le définit Eugenio Barba : « n'indique pas un lien qui nous ancre en un lieu mais un ethos qui nous permet de nous déplacer. Ou plutôt, il représente la force qui nous fait changer d'horizon précisément parce qu'il nous enrachine à un centre. Pour que cette force se manifeste, il faut que deux conditions soient réunies : le besoin de définir pour soi-même sa propre tradition et la capacité d'insérer cette tradition individuelle ou collective dans un contexte qui la relie à des traditions différentes » (Eugénio, 1988, [49], p.66).

L'enjeu aujourd'hui, comme le décrit Laila Babes, se situe entre les rappels des pouvoirs politiques sur une conduite conforme à l'orthodoxie musulmane et ses adeptes qui y résistent avec une socialisation syncrétique :

La récurrence du thème de « l'islamisation des Berbères » (en Kabylie, notamment) chez des marabouts missionnaires (jusqu'au dix-neuvième siècle), écrit-elle, montre l'extraordinaire disposition de ce peuple à accueillir les religions extérieures tout en réagissant à sa manière propre, c'est-à-dire en n'en acceptant pas l'imposition pure et simple. Ou, en d'autres termes, que cette imposition religieuse « de l'extérieur » n'est jamais intériorisée qu'en générant aussi des moyens qui permettent de dépasser les interdits liés à cette imposition.⁸

En effet, dans la formation syncrétique, les traditions inscrites au calendrier musulman ne pouvaient se faire sans reconnaître celles qui ont trait au calendrier agraire des populations autochtones. L'agencement calendaire est tout de même un acte arbitraire que les populations d'Afrique du nord ont dû subir à tort dans la contrainte d'un syncrétisme qui les contrôle lorsqu'il ne les assimile pas : les formes de représentation inadaptées aux orientations syncrétiques, telles que la Halka, le Garagouz, l'Ibsat, la Forja et ou le Masque de carnaval,

sont alors marginalisées ou interdites (Fertat, 2012, pp. 152-171). Ceci dit que face à l'assimilation religieuse, les personnes imminentes acquises par conversion aux savoirs religieux de l'islam, vont entraîner des savoirs païens dans leur logique de faire jonction syncrétique. Il y va donc : de faire jonction entre l'Aid et Timechret, le Moussim et rituel de la fécondité (carnaval) ; d'ériger en lieu de culte des ancêtres fondateurs des Qubas (édifices religieux); de s'approprier certaines formes païennes (voir profanes) pouvant assurer l'exposition et la diffusion des savoirs religieux dont les formes narratives et pratiques chamaniques. Le syncrétisme a notamment facilité de répandre les parlers arabes là où les qanouns (droits coutumiers) ont été délocalisé au bénéfice des lois musulmanes.

Conclusion

Notre étude sur l'objet de la mobilité de la *Rahva* en Afrique du nord, démontre que sa manifestation dans le champ d'action transculturelle n'est pas l'œuvre d'une homogénéité syncrétique, mais d'une dynamique socio-poétique hétérogène. L'approche ethnodramaturgique envisagée nous a permis d'entreprendre une analyse anthropologique et sociologique sur l'enjeu critique de la condition poétique de sa représentation, de sa mutation syncrétique et de sa formalisation religieuse. La formalisation morale en cours du processus syncrétique vise l'ordre de la pensée symbolique et mythologique, ainsi que l'ensemble du dispositif culturel et festif qui caractérise la coutume (tradition) : croyances, cérémonies, rituels, comportements, modes de représentation, de restitution et de gouvernance etc. La *Rahva* est donc une entité poétique proto-méditerranéenne dont le système combinatoire prête aux formes hybrides par lesquels une action commutative, nous l'avons souligné dans le cas de la traduction/adaptation, s'organise à l'horizon des formes représentatives du théâtre contemporain. Dès lors, la mise en évidence des particularismes poétiques et esthétiques des arts vivants en Afrique du nord, procède d'une méthodologie requise aux études comparative et partielle, à considérer que :

- Les convenances sont multiples avec des différences et des similarités.
- Le syncrétisme ambiant n'est pas la source sociopoétique des pratiques pré-théâtrales, mais un phénomène aléatoire conséquent à leur délocalisation.

Enfin, vu la prééminence des ressources extratextuelles dans la construction et la composition de l'œuvre théâtrale, la nécessité d'une écriture « didascalique » et de « mise en abîme » est d'emblée souhaitée.

A propos de l'auteur

Hargas Ahcene, docteur en anthropologie culturelle et sociale, a soutenu une thèse intitulée *Le théâtre berbère d'expression kabyle (de Mohia) dans le cheminement ethnodramatique des rituels, des syncrétismes et des révoltes sociales* au sein du laboratoire LinCs (Université de

Strasbourg). Ses recherches portent sur l'ethnodramaturgie, les formes syncrétiques et les arts du spectacle. 0009-0001-0728-1285

Conflits d'intérêts: Les auteurs ne déclarent aucun conflit d'intérêts.

Déclaration sur l'intelligence artificielle: L'IA et les technologies assistées par l'IA n'ont pas été utilisées.

Références

Aziza, M. (1978). *L'image et l'islam*. (A. Michel, Éd.) Paris.

Babès, L. (1991). L'islam pluriel au Maghreb. *Revue internationale d'action communautaire*, 26(1), 119-128. doi :org/10.7202/1033898ar

Bachtarzi, M. (1986). *Mémoires t.3* (éd. ENAL). Alger.

Baffet, R. (1987). *Tradition théâtrale et modernité en Algérie* (éd. Harmattan). Paris.

Barba, E. (1988). "Théâtre eurasiatique Orient-Occident". *Jeu Revue de théâtre*(49). doi: <https://id.erudit.org/iderudit/248ac>

Basset R. (1910). "Recherches sur la religion des Berbères", *Revue de l'histoire des religions*, (61), 291-342.

Bouziane B., A. (2002). *Le Théâtre en mouvement. Octobre 88 à ce jour*. Oran: Dar Elgharb.

Cadotte, A. (2001). *Les syncrétismes religieux en Afrique romaine d'Auguste à Dioclétien : étude épigraphique*. Thèse de doctorat: Lettres. Lyon 3.

Chakroun, A. (1997). *À la rencontre du théâtre au Maroc* (éd. Najah al-Jadida). Casablanca.

Cheniki, A. (2002). *Le théâtre en Algérie. Histoire et enjeux* (éd. Edisud). Aix en Provence.

Clément, J. F. (2008). "Tayeb Saddiki et l'essence du théâtre". *Horizons Maghrébins. Le droit à la mémoire*, (58), 65-74.

De Polignac, F. (1998). "Divinités régionales et divinités communautaires dans les cités archaïques". In Vinciane Pirenne -Delforge (dir), *Les Panthéons des Cités*, PUL, pp. 23-34.

Descola, Ph. (2021). *Les formes du visible : une anthropologie de la figuration* (éd. Seuil).

Djeghloul, A. (1984). *Eléments d'histoire culturelle algérienne*. (ENAL, Éd.) Alger.

Djellid, M. (1984). *L'activité théâtrale en Algérie 1945-1980, Essai d'approche sociologique des tonalités groupales, expressives et supr-structurelles* (éd. ENAG). Alger.

Elbayed, F. (2016). *Esthétique de la transcendance et de l'immanence. Théâtre et identité* (éd. Marssam). Rabat.

Fertat, O. (2012). "Le théâtre populaire marocain, une tradition séculaire, Exemples de la halqa et de lbsat". *Revue Horizons/Théâtre*, 152-171.

Fertat, O. (2019). "La darija langue « naturelle » du théâtre marocain ? ". *Revus el Andalus-Maghreb*, (26), 12.1-27.

Fertat, O. (2018). *Le Théâtre marocain à l'épreuve du texte étranger, traduction, adaptation, nouvelle dramaturgie* (éd. PUB). Pessac.

Galand-Pernet, P. (1998). *Littératures berbères : des voix, des lettres* (éd. PUF). Paris.

Hadj, D. (2011). *Le théâtre algérien, de l'engagement à la contestation* (éd. L'Harmattan).

- Hamadi, B. (1974). *Un demi siècle de théâtre arabe en Tunisie (1907-1957)* (éd. Université de Tunis). Tunis.
- Karimi, S. (2021). *Introduction au théâtre : de la naissance occidentale à l'appropriation arabe* (éd. El kasaba Publishing House). Errachidia (Maroc).
- Kaouah, A. (2008). "La Halqa est un théâtre complet ! Entretien inédit et posthume avec le dramaturge algérien Abdelkader Alloula.", pp. 12-20.
- Langone, D. A. (2016). "Tayeb Saddiki(1939-2016), un pont entre les dramaturges arabes et l'Occident. Témoignage d'un entretien". *Revue Horizons/Théâtre*, 170-183.
- Miliani, H. (2006). "Les apories de l'arabité et la question de la tradition dans le théâtre arabe contemporain". In D. Jocelyne (dir), *Créations artistiques contemporaines en pays d'islam. Des arts en tension*. Paris, Editions Kimé
- Miliani, H. (2008). "Représentation de l'histoire et historicisation du théâtre en Algérie." *L'Année du Maghreb*, (IV), 67-78.
- Miliani, H. (2015). "Eléments pour une étude des entrepreneurs culturels et des expériences théâtrales en régime colonial en Algérie : 1950-1962". *Insaniyat*. doi:DOI: 10.4000/insaniyat.14941.
- Palméiri, C. (2002). Compte rendu de [Jacques Rancière : « Le partage du sensible »]. *ETC*, (59), 34-40.
- Ouzri, A. (1997). *Le théâtre au Maroc, structure et tendances* (éd. Toubkal).
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. (L. Fabrique, Éd.)
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé* (éd. La Fabrique).
- Roth, A. (1967). *Le théâtre algérien* (éd. Maspéro). Paris.
- Wulf, Ch. (2005). Les rituels, performativité et dynamique des pratiques sociales. *Revue Hermès* (4), 127-146.

Citer cet article:

Hargas, A. (2025). Mobilité et Transculturalité des Arts vivants en Afrique du nord : le cas de *la Rahva*. *ATRAS Revue*, 6(2), 507-519

Notes

¹ Le poème géographique est un poème à vers rimés ou libres qui raconte, à l'origine, le parcours d'un troubadour : ses rencontres, sa témérité, ses exploits et échec etc.

² La convenance est un accord tacite entre l'auteur ou le transmetteur des textes et son destinataire. Elle ne fait l'objet d'aucun décret de type « coutumier » comme les textes juridiques mis par écrit dans certaines zones berbères ou du type « art poétique » comme on en connaît dans d'autres cultures. (P.G. Pernet, 1987, p. 176).

³ Personnage d'origine turc (1250), connu au Maghreb sous le nom de *Juha*.

⁴ Fertat Omar, « Le théâtre populaire marocain, une tradition séculaire, Exemples de la *halqa* et de *lbsat* », *Revue Horizons/Théâtre*, pp. 162-168.

⁵ Avant l'arrivée de l'Eglise en Afrique du nord, avec la présence phénicienne et gréco-romaine, la rencontre des cultes polythéistes admis aux panthéons des civilisations présentes a dû prendre forme de compétition, de rivalisation comme de hiérarchisation : Basset René, « Recherches sur la religion des Berbères », *Revue de l'histoire des religions*, Vol. 61 (1910), pp. 291-342.

⁶ Sous les monothéismes, chrétien et musulman, les cultes païens ont été réduits ou interdits.

⁷ La « mise en scène » tient compte de la « mise en situation » poétique des pratiques sociales puisqu'elle en sort techniquement. Alors que les cultes ancestraux constituaient les espaces de mise en situation poétique, donc de la figuration et de l'interprétation, les monothéismes leur posèrent des interdits dès leurs arrivés. Ces interdits sont reconduits sous formes de syncrétismes depuis le début du premier siècle de notre ère.

⁸ Babès, L. (1991). « L'islam pluriel au Maghreb. International », *Review of Community Development / Revue internationale d'action communautaire*, (26), p.122. <https://doi.org/10.7202/1033898ar>