

**ADAPTATION SCENIQUE DES CONTES TRADITIONNELS
ALGERIENS ENTRE SAUVEGARDE ET RENOUVELEMENT :
REECRITURE-TRADUCTION POUR UNE REACTUALISATION
D'UN PATRIMOINE EN VOIE DE DISPARITION?**

**SCENIC ADAPTATION OF THE ALGERIAN FOLK TALES
BETWEEN SAFEGUARDING AND RENEWAL: REWRITING-
TRANSLATION FOR UPDATING A WANING PATRIMONY?**

Yasmine SAOULI*¹

Sihem GUETTAFI²

¹Université de Mohamed Khider-Biskra, Laboratoire SEPRADIS, Algérie
yasmine.saouli@univ-biskra.dz

²Université de Mohamed Khider-Biskra, Laboratoire SEPRADIS, Algérie

Résumé

Cet article s'intéresse aux adaptations scéniques pour un jeune public des contes algériens écrits et traduits par Rabah Belamri et par Marguerite Taos Amrouche où nous essayerons de démontrer si la traduction/adaptation de ces contes chargés de culturèmes matériels et immatériels est une réécriture qui ramène à la vie une oralité vouée à la disparition, ou au contraire elle porte une nouvelle signification dans la culture/langue cible.

Mots-clés : adaptations scéniques, réécriture, traduction, conte algérien, culturèmes

Abstract

This article focuses on stage adaptations of Algerian folk tales written and translated by Rabah Belamri and Marguerite Taos Amrouche targeting a young audience. In this study, we will try to determine if the translation/adaptation of these tales, that are charged with material and immaterial culturemes, is a rewriting

* Auteur correspondant

which brings to life an orality doomed to disappear, or inversely, brings a new meaning in the target culture/language.

Keywords: Stage adaptations, rewriting, translation, Algerian tale, culturemes

Depuis de nombreuses années, l'Oraliture algérienne a été sauvée de l'oubli grâce la transcription. Le conte oral traditionnel algérien est recueilli et traduit en français par plusieurs ethnologues coloniaux qui ont collecté ce patrimoine et l'ont traduit en langue française. Ou encore par des auteurs et conteurs algériens tentants de participer à la préservation de ce patrimoine fragilisé en suivant le modèle oral ancien. Le recours excessif à la traduction que les textes oraux ont connu en Algérie, et notamment le conte, permet de préserver une tradition orale vouée à la disparition.

Nous ne pouvons omettre de citer les noms des conteurs algériens, qui réunissent dans leurs recueils les mythiques belles histoires et les contes de l'enfance, fiers de leur appartenance berbéro-algérienne : Mouloud Mammeri qui nous propose un recueil de Contes berbères de Kabylie « *Machaho Tellem Chaho* », Youssef Nacib qui a recueilli les contes populaires du Djurdjura, Rabah Belamri publie *La Rose Rouge, 17 contes d'Algérie*, et l'*Oiseau de Grenadier*, et Marguerite Taos Amrouche qui associe contes, devinettes et proverbes dans *Le Grain Magique*.

On assiste aujourd'hui à plusieurs adaptations transmédiatiques (au cinéma, au théâtre, en chansons...) de contes traditionnels algériens réactualisant une oralité culturelle préservée autrefois par nos grands-parents. Le genre du conte oral traditionnel comme un terrain de jeux pour l'imaginaire par excellence,

occupe une place considérable dans le domaine théâtral et celui des adaptations scéniques pour un jeune public. Plusieurs scènes en France comme en Algérie nous proposent des réécritures et des adaptations des contes algériens, parfois détournées ou renouvelées, visant à faire découvrir la culture et l'identité algérienne authentique.

Nous nous intéressons aux adaptations scéniques du contes algériens écrits par Rabah Belamri dans *La Rose Rouge* « Les 40 Ogres », et par Marguerite Taos Amrouche dans *Le Grain Magique* « Qui de nous est la plus belle, Ô lune ». Deux pièces théâtrales organisées en France et présentées à un jeune public en français.

Dans cet article, nous tenterons de démontrer comment la réécriture-traduction peut- elle emprisonner la saveur de cette oralité traditionnelle ? Peut-on considérer l'adaptation scénique du conte traditionnel comme une réécriture qui ramène à la vie un texte oral qui aurait pu être oublié ? La dimension culturelle du conte oral peut-elle être un défi pour un adaptateur/acteur ou pour un conteur/traducteur ? Notre étude tente également de mettre en évidence les adaptations scéniques d'une tradition orale algérienne pour un public d'un univers culturel différent, provenant de l'étranger. Cette adaptation va- t-elle préserver ou renouveler un patrimoine culturel traduit dans la langue de l'*Autre* ?

Afin de donner corps à notre réflexion, nous allons voir dans un premier temps le théâtre et l'art de conter comme deux activités orales ayant des points en communs, le conteur/acteur face à un défi de traduire une culture étrangère de l'univers de son public, en envisageant la traduction/transcription des contes traditionnels comme une réécriture réactualisant une oralité ancienne. Nous nous intéresserons ensuite à la dimension culturelle des contes, au défi de les traduire. Et dans un

troisième et dernier temps, nous montrerons comment la traduction des culturèmes matérielles et immatérielles se manifeste à travers la transcription/adaptation des contes algériens.

1. REECRITURE-TRADUCTION DU CONTE TRADITIONNEL ALGERIEN : LE CONTEUR/ACTEUR SUR SCENE

Nombreux chercheurs se sont intéressés au conte populaire, essentiellement lié à la construction psychologique et pédagogique de l'enfant comme un récit à analyser et à interpréter. Aujourd'hui, en lui accordant une place prépondérante dans la sphère numérique et audiovisuelle, le conte traditionnel connaît de multiples réécritures transmédiatiques grâce à son adaptant en séries, en films, en dessins animés, en pièces de théâtre, en chansons, et en bandes dessinées... Nous affirmons que la production cinématographique et le champ médiatique qui s'intéressent à la littérature de jeunesse ne nous ont pas fourni beaucoup d'œuvres présentant le conte traditionnel algérien dans les écrans ou dans le milieu de l'édition.

Cependant, récemment nous constatons plusieurs adaptations scéniques qui revisitent le conte de la tradition orale algérienne, en Algérie (lors d'occasions culturelles et historiques tels que le nouvel an amazigh, « Yenayir ») et en France (destinées un jeune public). En proposant des réécritures et des adaptations scéniques du conte traditionnel algérien, des dramaturges et des metteurs en scène algériens et étrangers créent un nouvel espace narratif où le culturel et l'éducatif se mêlent dans une atmosphère féerique.

En effet, le théâtre et le conte sont deux genres littéraires distincts de par leur origine et leur nature, mais ils ont la même manière d'expression qui rapproche leurs frontières génériques. Le conte traditionnel est né d'une oralité populaire transmise de

bouche à l'oreille, depuis des siècles par les conteurs. D'ailleurs, avant l'arrivée de l'école et du maître, les mères dans les maisons jouaient le rôle de conteuses où le conte était un moyen d'éducation facile à apprendre, cachant des morales et de belles leçons de vie. Ce genre oral n'a pu exister que par nos ancêtres qui ne cessaient d'être créatifs et talentueux en le racontant. Pierre Jakez-Helias affirme que « le conte n'existe que par le conteur et ne tient ses meilleures qualités que de son talent » (1990 : 204).

Le conteur tout comme l'acteur du théâtre, donne vie à son histoire, par son talent artistique et sa capacité d'éblouir les spectateurs, stimulant leurs imaginaires par les rythmes, les tonalités, et les inflexions de la voix (FLAHAULT, François, 1988 : 25). Si le conteur préserve la culture par l'héritage des contes de l'enfance, l'acteur/conteur sur la scène réactualise cette culture et il lui donne un nouveau caractère « oral » par la puissance de sa voix.

Les metteurs en scènes en France organisent plusieurs spectacles pour un jeune public, adaptant des contes algériens recueillis et traduits par des écrivains autochtones (« Les 40 Ogres », et « La Rose Rouge » d'après R. Belamri, « L'Ogresse Aveugle » d'après N. Khémir, adaptations mises en scène par Rafik Harbaoui et Amid Beriouni, « Boussâdia », une pièce adaptée par Rafik Harbaoui d'après le conte « La Vache des Orphelins » de Marguerite Taos Amrouche, « Tifa, plus belle que la lune », adaptée de M.T. Amrouche, présentée en scène pour un public jeune, par la Compagnie « Rendez-moi mes sentiments », avec Axelle David, Fasia Kati, et Jérémie Pontier...). Les conteurs algériens tentent de participer à la préservation de ce patrimoine fragilisé, dont l'objectif n'est pas seulement le recueil et la mémorisation, mais de laisser une empreinte d'un patrimoine Algérien ancien et de faire connaître une culture algérienne,

entre autres berbère qui n'aurait pu être préservée et connue qu'à travers sa transcription.

Lors de sa transcription, le conte oral algérien de langue arabe et de langue berbère est confronté aux changements de ses codes linguistiques et culturels. En l'écartant de sa forme originelle orale, et de l'espace au sein duquel il était inscrit pour la première fois, on le retrouve sous une forme écrite dans une langue *Autre*, loin de la langue dans laquelle il était raconté.

Plusieurs conteurs traduisent en français les contes populaires algériens après les avoir entendus de leurs grands-parents, ils voulaient garder cette tradition orale en choisissant la langue française comme langue d'expression. Marguerite Taos Amrouche nous regroupe un bouquet de contes berbères de la terre kabyle, racontés par sa mère Marguerite Fadhma Ait Mansour. Des contes qui ont traversé les âges et les générations pour parvenir jusqu'au lecteur d'aujourd'hui. Amrouche a voulu « considérer ces contes et légendes de [son] pays moins comme des documents que comme des œuvres d'art bien vivantes » (AMROUCHE, Taos, 2017 : 8). Elle n'a fait, en effet, que continuer la tradition. Le conteur algérien Rabah Belamri affirme que ses contes d'enfance, il les a entendus des dizaines de fois, estompés en partie dans sa mémoire par l'écoulement des ans (ACHOUR, Christiane, ALI-BENALI, Zineb, 2010 : 8) alors il a voulu les recueillir dans son village natale « Bougaa » wilaya de Sétif, les transcrivant de la bouche des veilles femmes.

Par le biais de la transcription, le conteur redonne vie à des histoires populaires en voie de disparition. De ce fait, la traduction est-elle une réécriture de la version originelle source du conte ? Et la dimension culturelle des textes *contiques* est-elle un défi pour le conteur/traducteur?

En effet, la traduction de l'oralité traditionnelle se manifeste par un désir de relier les hommes, de faire découvrir ce qu'ils ont en commun et ce qui les diffère les uns des autres, elle leur permet de se connaître et de se rapprocher. Le traducteur/conteur fait revivre un patrimoine d'une culture telle, dans le contexte d'une culture cible. Dans le cas des conteurs algériens bilingues s'exprimant en français langue étrangère, ils se trouvent face au défi de traduire une culture berbéro-algérienne (originelle), dans une autre langue/culture étrangère (cible).

La traduction fait passer le conte de sa forme orale à une forme écrite où le conteur maîtrise les deux cultures berbéro-algérienne et française se considérant comme un auto-traducteur. En imitant le modèle oral ancien, il s'auto-traduit et participe à la création d'un nouveau produit textuel écrit, « dérivé » de l'oral, mais qui appartiennent tous les deux au même conteur. Ce conte traduit en langue autre, nous donne une nouvelle œuvre « originale » dans la culture cible, Jean Ricardou affirme que :

L'enjeu principal de la traduction interlinguale peut en effet se résumer comme suit : produire avec les moyens linguistiques et stylistiques d'une langue B l'équivalent d'un message produit dans une langue A, de sorte que, ayant vocation à remplacer le texte source en langue étrangère inaccessible pour une large partie du public, il fonctionne comme un nouvel original dans la culture cible. (1989 : 113)

En parlant de la traduction des œuvres littéraires, c'est rare que nous nous référions à la traduction comme « réécriture ». La relation entre les deux opérations est assez peu discutable, parce qu'on associe la notion de l'« œuvre » au produit traduit, alors que ce dernier est écrit sous la contrainte d'un autre texte original.

Néanmoins, certains écrivains considèrent le travail de traduction comme une recreation d'une œuvre dans une autre

langue, et cette dernière ne serait qu'une nouvelle œuvre. Nancy Huston l'a exprimé clairement lors d'une interview, quant à la réécriture/traduction de son roman *Plainsong* en français : « Je n'aurais fait confiance à personne pour le traduire. Quand la première version a été terminée, je l'ai réécrite en français »[†].

De ce fait, la traduction interlinguale d'un texte oral change sa fonction de transposer un texte d'une langue (A) vers une autre (B), à réécrire cette oralité issue d'une aire culturelle étrangère, dans une autre langue que le lecteur comprend, alors qu'il n'appartient pas à la culture transmise par cette langue. La traduction du conte met en danger ce genre oral chargé d'éléments matériels ou encore immatériels culturels qui s'avèrent difficile à transposer, en lui faisant perdre ces nombreuses unités porteuses de l'identité authentique et de l'originalité de la culture. Ces culturèmes doivent être imposées par la langue du conteur/traducteur qui « invente un style-cible pour [un conteur] auteur-source » (LADMIRAL, Jean-René, 1979 : 8).

Dans la circonstance, transposer l'oralité à l'écriture, en réinventant son équivalent dans une langue cible, ce travail ne consiste-t-il pas à reproduire un style-cible pour un conteur premier, où le traducteur ayant une double culture s'approprie de cette oralité source qui fait partie de son identité, nous donnant une autre « cible », transcrite et traduite en français, et qui peut être considérée comme une nouvelle œuvre d'art. Le texte traduit ne fonctionne pas dans la culture cible de la même façon que dans la culture source.

Adapter la tradition orale traduite dans une autre langue est également un défi pour les metteurs en scènes et les dramaturges

[†] HUSTON Nancy, entretien avec C. Klein Lataud, Société Radio-Canada, 16 novembre 1993, cité par Olga Anokhina, « Traduction et réécriture chez Vladimir Nabokov : genèse d'une œuvre en trois langues », *Genesis*, n° 38, 2014, pp.111-127.

qui revisitent les contes algériens traditionnels pour un jeune public étranger. Ce public d'enfants apprécie ces spectacles même si la culture transmise est toute à fait différente de la leur, étant une culture traduite dans leur propre langue, présentée en scènes où se tissent le poétique, le féérique et l'universel.

En effet, les adaptations scéniques des contes destinés à un jeune public permettent à l'enfant de connaître l'Autre. La culture est un miroir à travers lequel on peut voir nos différences les uns des autres, ce qui explique que chacun de nous à son propre monde, et une culture qui les rende dissemblable. Contre les thèses et les idées multiculturalistes, qui posent la culture comme *une identité homogène* (ROLET, Serge, 2012 : 2), le conte adapté dans une autre langue fait de cette culture une particularité distinguant et diversifiant nos modes de vie, nos traditions et nos croyances.

Pourtant, la reconnaissance de l'hétérogénéité de la culture n'affirme guère que les cultures puissent être traduites. L'idée de présenter une culture traduite sur scène n'est pas évidente, cela dépend principalement des intentions des adaptateurs et des metteurs en scènes qui réactualisent un patrimoine culturel provenant de l'étranger devant un public d'un univers culturel différent.

2. DIMENSION CULTURELLE DU CONTE ALGERIEN : CONTEUR/ACTEUR FACE AU DEFI DE TRADUIRE LA CULTURE

Nous envisageons de faire une analyse des procédés de l'adaptation-traduction des unités culturelles et linguistiques au sein du théâtre, et plus particulièrement les culturèmes propres à l'univers des contes populaires berbéro-algériens traduits en français langue étrangère.

L'acteur-adaptateur du conte doit franchir deux obstacles essentiels en scène : le premier est d'ordre linguistique (traduire les noms propres, les noms communs, les pratiques

traditionnelles et culturelles issues de la culture source...etc., en créant leur équivalent dans la langue cible, convenant aux normes de la culture des spectateurs) le deuxième obstacle est d'ordre culturel (ce que l'on croit dans une culture source, n'est pas forcément pensé et approuvé dans une culture cible, d'autant plus que les adaptations scéniques pour lesquelles nous nous intéressons sont présentées à un public jeune qui n'a pas une large connaissance du monde qui l'entoure rendant la tâche difficile à l'acteur/adaptateur du conte, de présenter une minorité culturelle périphérique pour un public appartenant à une culture dite du « centre »).

Notre étude est axée aussi sur la traduction des unités culturelles du conte populaire berbéro-algérien en langue française, par des conteurs d'une double culture franco-berbère. Il nous semble indispensable de passer par la transcription-traduction de ces contes recueillis en Algérie et écrit en langue étrangère, et de confronter le point de vue des conteurs algériens d'expression française à des conteurs/acteurs du théâtre possédant une culture française et européenne (Axelle David, Fasia Kati, et Jérémie Pontier), comme ils peuvent aussi détenir les deux cultures françaises et algériennes (Rafik Harbaoui).

Le pluralisme culturel et linguistique des conteurs algériens, et la transposition des unités culturelles et linguistiques peuvent exposer les textes *contiques* à un danger de plusieurs pertes signifiantes. Cette transition d'une langue (culture) à une autre, à travers la transcription ou l'adaptation scénique, fait de cette oralité chargée des éléments matériels (habits, plats de cuisine traditionnelle, etc.) et immatériels culturels (folklore, patois, légendes, mythes, habitudes, us et coutumes, mœurs, rites, traditions, fêtes, etc.) (CUCIUC, Nina, 2011 :139), une oralité « dépouillée » de sa première signifiante.

Nous tenterons de déterminer l'écart culturel entre le texte de départ, le conte de Marguerite Taos Amrouche et de Rabah Belamri, et le texte d'arrivée, à savoir les adaptations scéniques de ces contes transcrits et traduits en français. Nous tenterons aussi de voir la traduction de la culture à travers l'adaptation du conte au théâtre comme une réécriture qui redonne vie à une oralité berbère dans un contexte culturel récepteur cible. Cela nous pousse alors à nous poser la question suivante : ce transfert interlingual et interculturel assure-t-il une bonne réception de la culture source dans la culture cible à travers l'adaptation du conte en scène pour un jeune public?

2.1. Du conte au théâtre : Rabah Belamri et Marguerite Taos Amrouche adaptés au théâtre

2.1.1. « Qui de nous est la plus belle, ô lune ? » de Taos Amrouche :

« Qui de nous est la plus belle, ô lune ? » est le quatrième conte recueilli par Taos Amrouche dans *Le Grain Magique*, racontant l'histoire d'une jeune femme d'une beauté extrême, aussi belle que la lune, qui ne cesse de demander à celle-ci : Qui de nous est la plus belle? Et la lune lui répond : « Toi et moi sommes également belles, mais la fille que tu portes en toi nous passera en beauté » (AMROUCHE, Taos, 2017 : 37). La femme était enceinte et après quelques mois, elle mit au monde une fille à la chevelure d'or, plus belle que la lune en plein ciel. On l'appela *Jedjigha*, qui veut dire fleur. La petite grandit et devint une adolescente pleine de vie et de grâce.

Sa mère très jalouse de sa beauté extraordinaire, lui préparait un piège en disant un soir : demain, nous mettrons sur le métier une grande couverture et nous irons planter les montants dans la campagne. Au matin, la mère prit deux montants bien solides et une grosse pelote de laine. Les deux laissèrent le village pour atteindre une grande colline. Elle dit alors à sa fille de courir la

laine et elle va enfoncer les montants dans la terre. La pelote de laine étant lourde, échappa des mains de l'enfant et elle se mit à rouler. La mère coupa le fil et la pelote roula plus vite. Après avoir couru après la pelote de laine, Jedjigha avait perdu son chemin. Elle marcha longtemps jusqu'à ce qu'elle trouve une caverne où habitait un serpent. Ce dernier n'est pas en faite un véritable serpent. Il était un homme qui s'était métamorphosé parce qu'il avait marché sur un serpent.

Le serpent de la caverne éleva la petite jusqu'à ce qu'elle devienne une jeune fille très belle. Un jour, un prince l'aperçut et fut émerveillé par sa beauté, il demanda sa main à son père serpent qui accepta de la lui confier. Finalement, Jedjigha devint une princesse, elle vécut heureuse à la cour, ayant sept enfants aux cheveux d'or, et son père serpent retrouva son apparence humaine.

« Tifa plus belle que la lune », une adaptation scénique du conte de Marguerite Taos Amrouche, un spectacle destiné à un public jeune (de 5 à 12 ans), organisé en France et joué par la Compagnie « Rendez-moi mes sentiments » et la Compagnie « Grain Magique », adaptation et mise en scène d'Axelle David, de Fasia Kati, et de Jérémie Pontier.

Spectacle mêlant la musique, la danse et le conte, où se tissent l'universel et le féérique. Une scène librement inspirée d'un conte berbère de Kabylie, réunissant une conteuse, une marionnette à taille humaine, une danseuse à voix et un magicien de sons racontant les aventures de la belle Tifa.

Fasia Katy, actrice, danseuse, chanteuse, percussionniste et chorégraphe, en collaboration avec les deux compagnies, « Rendez-moi mes sentiments » et la Compagnie « Grain Magique », présente des spectacles de plusieurs contes en musique et en danse. Ils ont filé à nouveau, les légendes et belles histoires mythiques. Ainsi réactualisant le conte de « la

plus belle que la lune », allant de la mémoire écrite et traduite en français à la création orale. Ce spectacle plein d'énergie propose au public des enfants un bon moment de féerie et d'humour, et aussi de rencontre avec une tradition réinventée et modernisée selon les convenances de l'univers culturel dans lequel elle est adaptée.

Née d'un grain de lune, *Tifa*, ou *Tifayour* une petite fille d'une beauté et d'une luminosité surpassant celles de la lune, faisait battre les cœurs de tous les garçons. Sa mère, *Tismine*, rongée par la jalousie lui tendit un piège. Après la jalousie, l'abandon, la privation du lien filial par sa propre mère, elle va trouver la tendresse, l'amour et le bonheur avec le serpent de la caverne.

2.1.2. « Les Quarante Ogres » de Rabah Belamri :

Les Quarante ogres est un conte transcrit et traduit par Rabah Belamri dans *La Rose Rouge*, racontant l'histoire de deux frères, l'un riche et l'autre pauvre, poursuivis par une horde d'ogres et d'ogresses qui se métamorphosent à volonté parce qu'ils ont volé un trésor. Avare et égoïste, le riche ne se souciait guère de la triste situation de son frère.

Un jour, le frère pauvre prit une besace, et décida de s'exiler de son village dans l'espoir de trouver ailleurs de quoi adoucir le sort de ses sept filles. Après plusieurs jours de marche, il trouva un grand château au milieu de la forêt qui avait l'air inhabité. Mais l'immense château était habité par 40 ogres et ogresses. L'homme attendit devant la porte jusqu'à ce qu'il vit arriver un troupeau d'ogres, l'une de ces créatures prononce une phrase magique pour ouvrir la porte : « ouvres toi, serrure, que je te pénètre » (BELAMRI, Rabah, 1990 : 12), le pauvre pensa que Dieu a bien voulu le conduire jusqu'à cet endroit, et peut être la fortune l'attendit dans ce château.

Le lendemain, il s'approcha de la porte en reprenant la formule magique, et à peine eut-il proféré ces mots qu'elle s'ouvrit toute

grande devant lui. Il pénétra et découvrit une multitude de salles toutes jonchées de pièces d'or. Il remplit vite sa besace et alla pour retrouver son chemin. Son frère cupide et sa femme découvrirent sa richesse, le menacèrent de le tuer s'il ne révélait pas l'endroit du trésor d'or, et le pauvre finit par révéler le secret du château. Son frère et son épouse ramassèrent avec avidité l'or en remplissant plusieurs sacs, et le frère avare mangia toute la nourriture des ogres. Son ventre était tellement bourré qu'il ne put sortir de la porte, ainsi il devint prisonnier des quarante ogres. A la fin du conte, très en colère, les ogres vont se venger des deux frères voleurs. Après être passé par plusieurs aventures, le frère riche finit par être borgne à cause de son arrogance et son avidité d'argent.

« Les 40 ogres » est le titre aussi d'un spectacle adaptant le conte de Rabah Belamri, mis en scène par Rafik Harbaoui et Amid Beriouni, organisé et joué en France par la Compagnie de « La Boutique des Contes » pour un jeune public. Ce spectacle a été représenté plusieurs fois depuis sa création en 1990, à Besançon le 30 janvier, en Porrentruy en Suisse le 6 février, à Paris 24 avril et le 19/20 juin... 25 représentations publiques au total en France et dans toute l'Europe, où à chaque fois le jeune public était séduit par cette scène inoubliable.

Le public de Rafik Harbaoui, le maître de la compagnie « La Boutique Des Contes » vécut une bonne heure de féerie dérivée d'un style orientale des contes des mille et une nuits. L'adaptation des « Quarante ogres » sur scène était fantastique au sens cinématographique du terme, avec des costumes, des masques, des effets et des jeux de scène stimulant la peur des petits mais aussi l'humour et la farce. Cette adaptation scénique a réussi à livrer un conte enfouis dans les souvenirs de l'enfance les plus lointains. Un conte algérien de la tradition orale où les spectateurs voyagent dans leur propre imaginaire.

2.2. Adaptation-Traduction des éléments culturels matériels :

Comme nous l'avons déjà précisé, nos conteurs ont recueilli et traduits ces contes de l'arabe ou du berbère, les transcrivant en suite en français. En quittant sa forme originelle authentique première, le conte se confronte à plusieurs changements et métamorphoses des éléments matériels et immatériels de la culture source. Toutefois, Taos Amrouche et Rabah Belamri préservent à travers leurs recueils les histoires de leurs villages natales, si spécifiques où le réalisme le plus cru et l'humour contrastent avec le fantastique et le merveilleux. Nous constatons que plusieurs culturèmes solides et puissantes, apparaissent fortement et sont présentés et sauvegardés dans les contes traduits, ainsi que dans leurs adaptations scéniques.

Dans la traduction des noms propres, des noms communs, et d'autres éléments matériels comme les habits, la cuisine traditionnelle..., le traducteur/conteur ou encore le conteur/adaptateur du conte sur scène devraient tenir compte de la convenance et des bienséances de l'univers culturel récepteur. Du confort de ses lecteurs/spectateurs à la « *visée d'homogénéité* » (Ballard, Michel, 2001: 20). L'acteur/conteur pour un jeune public doit prendre en considération les normes culturelles de son public.

Dans son récit, Amrouche ne précise au début du conte aucun genre des habits portés par la jeune femme, elle se contente de dire : « les habits les plus riches [...] et ses bijoux » (p.37), la conteuse a choisi de ne pas préciser dans son conte traduit s'ils s'agissaient d'une robe kabyle traditionnelle, d'une *Jebba* kabyle, ou des bijoux en argents, très connus chez les berbères de la Kabylie par leurs décorations, leurs couleurs et les symboles distinguant les croyances et les traditions de cet espace. Contrairement au spectacle adapté de son conte, les

acteurs choisissent un décor authentique évocateur des histoires patrimoniales berbères d'autres temps.

L'actrice principale porte La « Fouta », ou la « Timmh'remt-l-fouta », un mot dérivé de l'arabe dialectale « mh'arma » qui désigne un foulard. La Fouta est de couleur rouge et jaune, fabriquée généralement de laine, tissu de la tradition kabyle, et portée généralement autour de la taille laissant entrevoir à l'avant la robe qu'elle recouvre. La Fouta était autrefois un habit traditionnel obligatoire pour les femmes, elle mise généralement pour aller aux fontaines ou aux champs (HANOTEAU, Adolphe, LETOURNEUX, Aristide, 1893).

Quant à Rabah Belamri, il fait signe dans son conte à un habit traditionnel algérien le « burnous de paille » (p.20) porté par les hommes et plus particulièrement les cavaliers de l'Est et les régions des Aurès en Algérie. Dans un décor simple et enfantin, Le spectacle de Rafik Harbaoui présente deux acteurs, l'un habillé de noir et l'autre de blanc, représentant le bien et le mal, le frère pauvre naïve, et le frère riche mais arrogant et avare. La scène est caractérisée par l'utilisation de plusieurs masques. Le masque de l'ogre, inspiré du théâtre japonais est réalisé par Françoise Dupin.

Concernant les noms propres, ils gardent leur forme orale, linguistique et culturelle première chez Taos Amrouche. La conteuse choisit le surnom *Jedjigha* pour sa protagoniste un surnom kabyle qui veut dire la Fleur. La scène adaptant le conte de « Qui de nous est la plus belle, ô lune », choisit un autre nom dérivé du kabyle mais parfaitement convenable aux normes linguistiques et culturelles du public. Tifa est très proche de Tifayour ou Tifayyur, qui veut dire plus belle que la lune. (*ayyur* désigne en berbère la lune, et *Tif* veut dire « mieux que... »). La mère de Tifa appelée *Tismine*, mot désignant la jalousie, un mot berbère caractérisant la mère jalouse de la beauté de sa fille.

Aussi, le transfert interlingual du conte algérien de Rabah Belamri n'empêche pas les noms communs reflétant la culture berbéro-algérienne de garder leur originalité. Belamri utilise des termes empruntés à l'arabe dialectal tel que « *burnous, l'oued* ». Marguerite Taos Amrouche dans son recueil ne cesse de rappeler son identité culturelle berbère, où la cuisine traditionnelle marque la plupart de ses contes, dont « la galette de blé » (p.39) préparée par le père serpent est en fait le pain de blé connu chez les montagnards berbères, généralement de forme ronde, et qui n'existe pas dans les cultures européennes.

2.3. Adaptation-Traduction des éléments culturels immatériels :

L'adaptation/traduction des unités immatérielles de la culture berbéro-algérienne se traduit par la présentation des folklores, des légendes et mythes anciens, traditions et habitudes des peuples, leurs rites et leurs croyances ... etc., dans la culture cible, surtout les croyances de l'homme ancien berbéro-algérien explicitement visibles dans les légendes et les contes populaires. Le conte de Taos Amrouche reflète les croyances mystiques des berbères rattachées au lieu de la caverne, et à la légende de la Lune« Ayyur ».

Plusieurs historiens évoquent le caractère sacré des cavernes et des grottes dans la mythologie berbère. Le lieu de la caverne peut symboliser un lieu sombre et obscur où vivaient les génies, comme il peut représenter la naissance du monde des humains, ou plutôt le chemin de pénétrer ce monde supraterrrestre, opposé au monde sous terrestre. Ifri ou Ifru est le nom berbère de la grotte, et aussi le nom du dieu des cavernes, ou encore le roi des génies selon les mythes anciens kabyles.

Le serpent dans le conte de Taos Amrouche habite la caverne après avoir été métamorphosé parce qu'il a marché sur un serpent dans la forêt. Les berbères anciens ne cessent de croire

au monde des génies et des démons, ayant des capacités miraculeuses qui nuisent l'homme croisant leur chemin. Ce serpent n'est en fait qu'un génie, qui s'est vengé d'un homme le transformant en animal. Le conte comme une oralité traditionnelle cherche à exprimer nos croyances d'une manière qui convient à la pensée de l'enfant, on utilise alors le serpent à la place du génie, sachant que ce dernier peut changer son apparence à volonté, en animal et en homme, ou encore une belle femme séduisant les chasseurs (comme la légende berbère de Aicha Quendicha).

Le rite de la lune aussi demeure assez constant en Afrique du nord, et notamment chez les Berbères. *Ayyur* selon la mythologie ancienne est une divinité lunaire adorée autrefois par les Berbères, *ayyur* signifie littéralement « lune » en langue berbère. À l'époque préhistorique, les habitants de l'Afrique du nord faisaient des offrandes au soleil et à la lune, les considérant comme des divinités supérieurs. L'historien arabe Ibn Khaldoun affirme qu'avant l'invasion arabe du nord de l'Afrique, « des Berbères qui n'avaient pas été convertis au judaïsme ou à la foi chrétienne adoraient le soleil et la lune, ainsi que les statues de divinités » (SERVIER, Jean, 2017 : 28). La lune symbolisait la fécondité, la beauté, et le féminin, elle apparaissait dans plusieurs légendes et contes berbères représentant leurs pratiques rituelles antiques.

Marguerite Taos Amrouche garde et transmet cette image mythique et mystique de la lune dans son conte. Il ne fait aucun doute que le début du conte de « Qui de nous est la plus belle ô lune ? », nous rappelle une scène très connue de Blanche neige, quand la marâtre sorcière a demandé au miroir : « *qui est la plus belle ?* » Le conte berbère populaire est un *conte-type* de Blanche neige, répétant ce même fameux *diction*, où le traducteur/conteur ou l'adaptateur du conte aurait pu changer la lune par le miroir, étant plus réceptif que le premier dans la

culture cible du jeune public. La lune comme une symbolique historique et culturelle ancrée dans les croyances des berbères ne risque pas d'être influencée par l'acte de traduire.

L'ogresse est une créature très connue dans les croyances berbères, une figure emblématique qui marque la plupart des contes de l'enfance en Algérie, par « sa féminité et sa berbéricité absolues » (BOUALIT, Farida, SIDANE, Zahir, 2014), apparaît dans *Les 40 ogres* de Rabah Belamri comme une créature qui se métamorphose en femme belle trompant les villageois pour trouver le voleur de son trésor et le dévorer, Nabil Farés décrit l'ogresse Tseriel dont le nom est berbère :

Ce terme est celui de tseriel, ou teriel ou tagrog. En langue française, ce terme est traduisible (...) par celui d'ogresse ; mais le terme français d'ogresse, féminin du masculin ogre, ne recouvre pas, par exemple, (...) les ensembles sémantiques que ce mot désigne. (p. 7).

Se passant du nom originel de l'ogresse « Tseriel » par les conteurs/adaptateurs lui faisant perdre sa signifiante première. Il est remplacé par le mot « Ogresse » qui semble en réalité le plus répandu dans les récits de l'enfance dans le monde occidental ainsi que oriental et berbère.

Outre les croyances et rituels, notre corpus de contes reflète les habitudes et les traditions qui n'ont pas été ébranlées par l'acte de la traduction/adaptation interculturelles. Les traditions berbéro-algériennes sont distinctives de celles de l'Occident et de l'univers culturel français où se déroulent les spectacles adaptant les contes d'Amrouche et de Belamri pour un jeune public. D'un autre côté, le multiculturalisme et le plurilinguisme des conteurs peuvent influencer leur transcription. Malgré les multiples changements des culturèmes dans les spectacles, *Les 40 ogres* de Belamri et le récit de Taos Amrouche préservent les

images des traditions anciennes de leur pays natal ; nous citons à titre d'exemple « moudre le grain », « tuer une perdrix[‡] »

3. DISCUSSION

Lors de sa transcription-traduction, le conte oral quitte l'univers dans lequel il est créé pour la première fois, et sera ainsi confronté à des pertes symboliques des propriétés essentielles caractérisant l'univers culturel duquel il est issu, détruisant le réseau signifiant. La transition des contes choisis de l'oral à l'écrit, malgré de nombreux risques en utilisant une langue Autre, contribue à préserver des culturèmes matériels et immatériels (noms propres, noms communs, habits, traditions, croyances et rites anciens,...).

En effet, l'écriture ne permet pas au conteurs algériens de sauvegarder parfaitement tous les éléments paralinguistiques et les marques de l'oralité traditionnelle, cette dernière qui ne cesse de garder « l'aventure narrée, les mots exacts, les silences, les interventions éventuelles de l'auditoire, et jusqu'aux particularités de la langue et de la prononciation du conteur » (BRU, Josiane, 2010: 37) contrairement aux adaptations scéniques qui revisitent ces contes en leur offrant une nouvelle forme orale où le conteur/acteur joue le rôle le plus important pour rendre le conte transcrit en accord parfait avec la création théâtrale grâce à la puissance de sa voix et à la force de son talent.

La traduction/adaptation des noms propres et des surnoms en particulier dans les contes berbères algériens est une opération complexe. Le conteur ou encore l'acteur de théâtre doit tenir compte d'un ensemble de facteurs linguistiques et

[‡]Tasakurt (en berbère) : est un oiseau très présent dans les contes et très répandu dans la Kabylie. Héritant sa chasse, les berbères adorent cet oiseau et en raison de sa beauté, ils ont nommé leurs filles par son nom « Hdjila » ou « Hjaila ».

paralinguistiques. Des noms berbères comme Tifayyur ou Jedjigha portant une signification locale étroitement liée à l'itinéraire de conte, n'ont pas la même signification première originelle et originaire kabyle dans la culture du jeune public cible. Les enfants sortent du théâtre parlant des aventures de Tifa, ce personnage qu'ils identifient comme kabyle sans savoir d'où vient réellement ce nom.

Lors de la traduction, les noms propres ou communs dans les contes peuvent acquérir une dimension linguistique et culturelle supplémentaire. Cet « identificateur social ou locatif » crée un obstacle pour le conteur/traducteur dans la culture cible et qui « tout autant que l'unicité du référent, bloque la traduction » (BALLARD, Michel, 2001 : 48).

La décision d'avoir recours à la forme originelle de ces noms n'est pas dépourvue de risque, celui de choquer surtout le lectorat, ou le public cible ignorant peut être la culture de départ. Ce nom *vulgaire, banale*, « choisi au départ pour sa banalité s'auréole dans le texte-cible du connoté étranger » (BALLARD, Michel, 2001 : 27). Le personnage de Taos Amrouche, Jedjigha dont le nom désigne une fleur et étant une fille d'une beauté extrême « son visage semblable à une rose » (p.38) et c'est pour cette raison qu'on lui donne cet identifiant. D'autre part, ce recours à la forme linguistique originale des noms propres joue aussi en faveur du rôle de faire découvrir une identité et une culture minoritaire, suscitant la curiosité des lecteurs/spectateurs. *Tismine* est un nom berbère de la mère jalouse, qui signifie dans la langue de départ jalousie, stimulerait le public de chercher la signification de ce surnom permettant de s'ouvrir sur la culture de l'Autre.

En ce qui concerne le transfert des références culturelles immatérielles et matérielles qui renvoient au système des culturèmes de la langue source berbéro-algérienne (habits,

traditions et habitudes, croyances et légendes) à travers les contes et leurs adaptations scéniques, prouve le défi et la difficulté de traduire les cultures. Ces culturèmes sont imposées par la langue de départ, créant une couleur locale exprimée par plusieurs éléments narratifs (les cavaliers qui portent le Burnous, la galette de blé préparée par le père serpent, la lune qui prend la place du miroir, et la musique berbère sur scènes...) préservent un patrimoine voué à la disparition.

Malgré les idées de la mondialisation et les théories d'homogénéité des cultures renforcées par les réécritures transmédiatiques des textes folkloriques, les contes populaires ne sont pas encore « dépayés ». L'adaptation scénique des contes de Rabah Belamri et de Taos Amrouche réussit à transmettre une oralité culturelle étrangère (le succès remarquable de ces spectacles organisés et réorganisés dans plusieurs pays européens) mais cette oralité a-t-elle été transmise correctement surtout lorsqu'on parle d'un public jeune ?

Il convient de noter que les contes algériens choisis, adaptés au théâtre pour ce jeune public, sont des contes situant l'interaction intertextuelle et transculturelle avec d'autres récits populaires d'espaces géographiques différents. « Qui de nous est la plus belle O Lune » n'est qu'une variation de Blanche neige de Grimm (la mère qui demande à plusieurs reprises à la lune qui est la plus belle, n'est que la marâtre sorcière) Ainsi que, « Les 40 Ogres » de Rabah Belamri raconte les aventures d'« Ali Baba et les 40 voleurs », le conte oriental le plus connu des mille et une nuits (le trésor volé et le voleur puni à la fin). Ces versions des contes mondialement connus peuvent-elles infléchir l'imaginaire de ce jeune public ?

Pour conclure, bien que la transcription/traduction emprisonne la saveur de l'oralité traditionnelle des contes berbéro-algériens, en leur faisant perdre les marques essentielles de l'art de conter

appris et transmis de bouche à oreille, par nos grands-parents aux générations d'aujourd'hui, les adaptations scéniques des contes de Taos Amrouche et de Rabah Belamri redonnent vie à cette oralité, en lui attribuant un autre caractère oral, où le conteur/acteur talentueux et créatif à le rôle d'éblouir son public, en imitant le modèle ancien.

Traduire le conte patrimonial issu de la terre berbéro-algérienne est un processus complexe, se présentant comme défi et obstacle à franchir, risquant de dépouiller ce genre chargé de plusieurs éléments culturels de leur signification première dans la langue/culture cible.

La traduction/adaptation du conte oral porteur de plusieurs culturèmes matériels et immatériels, le confronte à de nombreuses pertes symboliques dans la langue d'arrivée, mais qui peut sauvegarder plusieurs autres unités culturelles (comme les noms propre et communs, légendes et croyances ...), reflétant parfaitement l'univers culturel berbéro-algérien. L'adaptateur du conte algérien sur scène risque de ne pas avoir recours à la traduction des éléments narratifs propre à la culture source, de choquer son jeune public récepteur ignorant peut être cette culture/langue provenant de l'étranger.

L'adaptation scénique des récits populaires algériens permet d'affirmer son « Soi » en s'ouvrant à l' « Autre ». A travers la langue de l'Autre, elle préserve un patrimoine voué autrefois à la disparition faisant réécrire les contes anciens reflétant une identité riche en culturèmes qui résistent parfois à rester en vie sur les scènes des jeunes publics sous leurs formes premières originelles, mais d'autres unités culturelles sont influencées par ce transfert interlingual et interculturel, perdant leur signification première (tifa est proche de tifayyur mais qui n'ont pas la même signification) gardant pourtant son appartenance berbéro-algérienne.

Des conteurs comme Rabah Belamri et Taos Amrouche ont le mérite de préserver un patrimoine riche mais fragilisé au fil des temps, à travers une langue ne cessant jusqu'à nos jours de revisiter et de réactualiser une tradition orale ancienne. Finalement, une citation de la conteuse Taos Amrouche dévoile cela:

Ces légendes et ces chants, filtrés par les siècles, qui sont arrivés de bouche en bouche jusqu'à toi, et que tu m'as légués pour que je les fixe en cette langue française, presque aussi chère et familière que notre langue maternelle (p.5)

BIBLIOGRAPHIE

ACHOUR, Christiane, ALI-BENALI, Zineb, *Contes Algériens*, Constantine, Média Plus, 2010.

AMROUCHE, Taos, *Le Grain Magique*, Algérie, Hibr, 2017.

ANOKHINA, Olga, « Traduction et réécriture chez Vladimir Nabokov : genèse d'une œuvre en trois langues », *Genesis*, n° 38, 2014, pp. 111-127.

BALLARD, Michel, « Onomatopée et traduction », *In Oralité et Traduction*, BALLARD, Michel, (dir.), Artois Presses Université, 2001, pp. 13-42.

BELAMRI, Rabah, *Les Contes De l'Est Algérien : La Rose Rouge*, Editions Publisud, 1990.

BOUALIT, Farida, SIDANE, Zahir, « La littérature orale berbère à l'épreuve de l'écriture de Nabile Farès : lecture de la culture en texte », *Multilinguales* [En ligne], n° 3, 2014, consulté le 1 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/multilinguales/1602> ; Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/multilinguales.1602>

BRU, Josiane, « De l'oral à l'écrit: la rupture », Éditer des contes de tradition orale: pour qui ? Comment ?, n° 16, 2010, pp. 33-43.

CUCIUC, Nina, « Traduction culturelle : transfert de culturèmes », La linguistique, n° 2, Vol. 47, 2011, pp. 137-150.

FARES, Nabil, *L'ogresse dans la littérature orale berbère*, Karthala, 1994.

FLAHAULT, François, *L'interprétation des contes*, Paris, Denoël, 1988.

HANOTEAU, Adolphe, LETOURNEUX, Aristide, *La Kabylie et les coutumes kabyles*, Volume 2, Paris, Challamel, 1893.

JAKEZ-HELIAS, Pierre, *Le quêteur de mémoire*, Paris, Plon, 1990.

LADMIRAL, Jean-René, *Théorèmes pour la traduction*, Paris, Éditions Payot, 1979.

RICARDOU, Jean, « Pour une théorie de la réécriture », Poétique, n° 77, Paris, 1989, pp. 111-117.

ROLET, Serge, « A propos de la traduction des cultures », Revue des Etudes Slaves, Vol. 83, N°2, 2012, pp. 883-894.

SERVIER, Jean, *Les Berbères*, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2017.