

L'interculturalité chez Mohia : l'adaptation comme médiation culturelle entre la singularité et l'universalité

Interculturality in Mohia: adaptation as a cultural mediation between singularity and universality.

Mohammed Sadek Fodil¹

¹Université Mouloud Mammeri, Tizi-ouzou, Algérie, fodil_sadek@hotmail.com

Article information

History of the article- Historique de l'article

Received: 23/01/2020	Accepted : 28/12/2020	Published : 31/12/2020
----------------------	-----------------------	------------------------

Abstract

The purpose of this article is to discuss the recourse to literary adaptation as a cultural mediation between the singularity of the author of the adaptation, and the universal scope of the targeted work which, once adapted and integrated into the cultural life of the author's community, brings him/her a certain oxygenation. Actually, few works have been dedicated to Mohia, and even fewer have addressed this aspect of his work. The proposed analysis uses the triadic semiotic theory to explain the dynamics of the internal and silent discourse engaged between the author of the adaptation and the work adopted, and which is illustrated by the work on his language that Mohia accomplishes with remarkable skill, so that the adapted work integrates his culture as if it were born there. The conclusion that emerges from this article is that the work of Mohia can help transform the "clash of cultures" into a "dialogue between cultures".

Keywords : adaptation, mediation, culture, universality, semiotics

Résumé

Le but de cet article est de traiter du recours à l'adaptation littéraire comme médiation culturelle entre la singularité de l'auteur de l'adaptation, et la portée universelle de l'œuvre ciblée qui, une fois adaptée et intégrée dans la vie culturelle de la communauté de l'auteur, lui apporte une certaine oxygénation. En fait, peu de travaux ont été consacrés à Mohia, et encore plus rares sont ceux qui ont abordé cet aspect de son travail. L'analyse proposée utilise la théorie sémiotique triadique pour expliquer la dynamique du discours interne et silencieux, engagé entre l'auteur de l'adaptation et le travail adopté, et qui est illustré par le travail sur sa langue que Mohia accomplit avec une habileté remarquable, de sorte que l'œuvre adaptée intègre sa culture comme si elle y était née. La conclusion qui ressort de cet article est que le travail de Mohia peut aider à transformer le « choc des cultures » en un « dialogue entre les cultures ».

Mots clés : adaptation, médiation, culture, universalité, sémiotique

Auteur correspondant : Mohammed Sadek Fodil, fodil_sadek@hotmail.com

ISSN: 2170-113X, E-ISSN: 2602-6449,



Published by: Mouloud Mammeri University of Tizi-Ouzou, Algeria



Introduction

Il est toujours malaisé pour un chercheur de tenter de parler objectivement de Mohia. Sa sentence péremptoire adressée à tout commentateur ou critique se dresse en permanence comme une épée de Damoclès au-dessus de la tête de celui qui en est tenté¹. On se trouve donc devant un dilemme : ne pas en parler et prendre le risque fâcheux de laisser un immense auteur en marge de l'histoire littéraire d'un pays auquel il aura donné le meilleur de lui-même et qui en porte malgré tout, la trace indélébile, ou bien en parler quand même et s'exposer au risque d'être désavoué par l'auteur même à titre posthume. Notre choix d'en parler témoigne de notre volonté de transgresser allègrement son avertissement, tout en espérant de sa part un peu de mansuétude amicale pour l'effort sincère qui sera déployé afin d'éviter de dénaturer l'image tout à fait singulière de cet artiste talentueux et prolifique².

1. Petit aperçu historique sur l'évolution de Mohia

Lorsqu'elle vient au monde, toute personne naît dans un espace géographique donné. Cet espace physique est toujours limité par des frontières naturelles, linguistiques, politiques, etc. Il est important de mentionner que cet espace va déterminer dans une large mesure l'évolution personnelle de l'enfant qui arrive au monde. En grandissant, l'enfant s'identifie à cet espace et s'y sent socialement lié à ses congénères par un ensemble de liens linguistiques, amicaux, culturels, religieux, idéologiques, etc. qui, tous, contribuent d'une certaine façon à forger son identité. La négation de l'une ou plusieurs de ces dimensions de son identité entraîne chez lui une réaction de résistance latente ou patente, ou bien une réaction de soumission momentanée ou plus durable. Les circonstances ont fait que Mohia naisse en 1950 dans un pays colonisé, dans une communauté pauvre dont la langue était totalement méprisée, et, comme pour empirer les choses, il devait endurer les souffrances d'une mère malade (Mohia, N., 2009).

L'indépendance du pays ayant suscité de folles aspirations à la liberté, Mohia comme ses semblables s'est pris à rêver d'un pays libre, assumant l'intégralité de son histoire, la diversité de son identité et offrant à chacun la chance de se réaliser pleinement dans une société réconciliée avec elle-même après les horreurs de la guerre d'indépendance. Son rêve à lui : prendre pleine possession de l'héritage culturel au sens ontogénique acquis

¹ Ce qui suit est un poème-avertissement adressé par Mohia à toute personne tentée de parler de lui, et qu'il a intitulé "A wid idekkiren ». Il peut être aussi consulté à la page 12 de la revue Tifin, éditions Achab, Tizi-ouzou 2011.

A win ihedren fell-i
Nekk yur-i terrez ccada-k
Tessuliḍ-i s igenni
Iqqim-iyi-d ala ayla-k
Ma yella tkemmel akkagi
yas ttef imi-k nniy-ak

² Voir l'article de Said Chemakh qui dresse l'inventaire de son œuvre dans la même revue pp. 54-62 (sans jeux de numéros)!

dans sa communauté, à charge pour lui ensuite de lui greffer tous les apports externes qui allaient provenir de son développement personnel sur le plan phylogénique. Cependant, comme beaucoup de ses compatriotes, Mohia devait vite déchanter. Il venait de comprendre que son pays lui refusait la liberté de parole, ne reconnaissait pas sa langue, et ne retenait de sa culture que son aspect folklorique. En effet, dans les années 1970, il y avait une volonté politique de faire disparaître le berbère à travers la mise en place de politiques agressives d'arabisation. C'est donc tout cela, conjugué à d'autres facteurs conjoncturels qui ont mené Mohia à émigrer en France et tenter de résister au déni identitaire à sa façon, afin de réaliser ce qui lui a le plus manqué chez lui : être lui-même, totalement, mais avec, et non contre les autres. Comme il le dit lui-même : *'timura medden akw yiwet, nekk snat id isahen'*.

La résistance au déni identitaire peut revêtir plusieurs formes mais nous allons nous limiter dans ce travail à un seul aspect de cette lutte: la production littéraire afin d'assurer la survie culturelle du groupe. A cet égard, nous allons nous intéresser à la façon dont le résistant Mohia, va lutter par l'adaptation d'œuvres littéraires aux tentatives d'étouffement de la langue et culture berbères. Pour cela, nous allons nous concentrer sur un aspect de son œuvre qui illustre parfaitement sa conception de l'identité. Celui-ci consiste à trouver un juste équilibre entre deux dimensions opposées chez le même individu. D'une part, affirmer sa propre identité : Ceci ne peut que conforter sa singularité en tant qu'individu à part entière dans sa communauté d'appartenance. D'autre part, la nécessité pour cet individu, de faire reconnaître cette singularité à une échelle plus globale. C'est-à-dire, vis-à-vis de l'autre, en assumant aussi l'intégralité de l'histoire de l'humanité : Ceci le conforte dans sa sensation d'appartenir aussi bien à une communauté donnée, qu'à l'ensemble des communautés à l'échelle humaine, bref, d'être aussi un citoyen du monde. Cette double appartenance implique d'assumer une identité multiple.

Mohia va se servir de textes produits ailleurs, et traduits pour la plupart, afin de faire un double travail : les traduire et les transcrire en kabyle, et, ce faisant, les adapter au contexte de sa communauté de telle sorte qu'on finit par en oublier la provenance. En réalité le travail de Mohia est très complexe car il engage des processus sémiotiques à plusieurs niveaux de complexité comme nous le verrons plus loin. Pour le moment, retenons que toute œuvre littéraire, c'est à dire toute forme d'expression utilisant la langue pour véhiculer des idées, des émotions, etc, est, perçue comme un signe, et donc nécessite un travail d'interprétation. Or, la théorie triadique définit le signe comme un indice (B) perceptible par un observateur (C) et qui informe ce dernier sur son objet (A). On retiendra donc cette définition du signe fournie par Marty le définissant comme "Quelque chose (B) qui tient lieu pour quelqu'un (C) de quelque chose (A) sous quelque rapport ou à quelque titre"³. Autrement dit, peut être considéré comme signe toute interprétation de quelque phénomène observable, notamment un texte quelconque, car toute interprétation d'un signe est toujours plus ou moins approximative de ce que peut être la réalité représentée par ce signe. Or, si l'on admet qu'un signe n'est en réalité qu'une interprétation par un individu ou par un groupe,

³ Robert Marty, *La sémiotique selon Robert Marty*, <http://perso.numericable.fr/robert.marty/>, accédé le 14-06-2004

de quelque chose d'autre que le signe en question ne fait que représenter, on peut dire qu'un texte est un signe produit par un auteur dans un contexte donné, pour référer à quelque chose d'autre appelé son objet (ses observations par exemple) au moyen de ce signe. Dans cette optique, un texte théâtral est bien un signe puisqu'il représente l'interprétation qu'un auteur se fait du monde à un moment donné en un certain lieu et dans des circonstances données. Ce signe est ensuite proposé par l'auteur à la lecture d'un public qui en partage la langue, et donc la culture, et qui lui aussi va l'interpréter à son tour, puisque le texte, en devenant performance se transforme pour le public en une interprétation qu'un auteur se fait du monde. Une autre médiation se trouve intercalée entre ces deux moments : celle de l'interprétation par des comédiens du texte initial. Le public n'a en définitive à interpréter que la performance que les comédiens lui proposent. Cette activité cognitive interactive est le fondement même du processus sémiotique à l'issue de laquelle le public se sera fait une idée modulée par l'interprétation des comédiens, de la façon dont l'auteur de la pièce voit et interprète le monde.

Pour la distinguer de la traduction, Bastin définit l'adaptation comme

le processus, créateur et nécessaire, d'expression d'un sens général visant à rétablir, dans un acte de parole interlinguistique donné, l'équilibre communicationnel qui aurait été rompu s'il y avait simplement eu traduction. Ou plus simplement : l'adaptation est le processus d'expression d'un sens visant à rétablir un équilibre communicationnel rompu par la traduction (Bastin, 1993).

Nous voyons bien qu'il s'agit davantage de rétablir un équilibre communicationnel plutôt que de tenter un calque, qui, souvent rompt justement cet équilibre. Toutefois, l'activité d'interprétation se complexifie davantage dans le cas d'une adaptation destinée à un auditoire, car les textes adaptés par Mohia ne retrouvent l'oralité qu'après avoir été traduits et transcrits.

Ceci dit, il va de soi en réalité que le problème de l'écrit entre aussi dans mes préoccupations. Dois-je préciser que tout ce que j'ai publié sur cassettes a d'abord été élaboré par écrit ?⁴,

déclare-t-il dans une interview. On voit bien que dans le cas d'une adaptation il s'agira pour l'auteur de proposer à son public une interprétation du monde élaboré par un auteur venu d'ailleurs, parlant une autre langue et évoluant dans un autre environnement culturel, en lui faisant subir un autre processus d'interprétation et d'articulation de la pensée qui tiennent compte de la culture cible afin, justement de préserver ce fameux équilibre communicationnel.

⁴ Voir l'interview accordé à Hend Sadi dans la revue Tafsut en 1985, et accessible à cette adresse: <http://www.kabyle.com/archives/histoire-et-civilisation/grandes-figures/article/entretien-avec-muhand-u-yahia-1>

C'est le pari difficile auquel s'engage tout adaptateur, car si le texte ne fait pas signe pour le public cible, c'est-à-dire, s'il ne renvoie pas à des interprétations du monde acceptables pour lui, le public risque de ne pas suivre. Chez Mohia, l'adaptation constitue une véritable plateforme d'interaction entre les spécificités de sa propre culture, et celles, très diverses apportées par les autres. Cette problématique de la dualité entre le moi et le reste du monde, entre le local et le global, qui est un aspect essentiel du travail d'adaptation de Mohia nous allons à présent tenter de la mettre en relief par la mise en perspective de deux axes : l'un est relatif à la thématique de sa production littéraire, l'autre à la forme choisie pour en rendre compte.

2. La thématique

Sur le plan thématique, l'œuvre de Mohia consiste en une mosaïque de thèmes inspirés de la vie de gens simples, et varient des problèmes liés à la survie quotidienne de l'homme face aux aléas de la vie en société que cela soit dans un village, une ville ou en terre d'immigration, à des questions plus existentielles liées au passage de l'homme sur terre, à son passé ainsi qu'à son devenir, et bien sûr à des thèmes plus politiques relatifs à l'organisation de la société en classes inégales et souvent conflictuelles et où les faibles subissent le diktat des plus forts. La littérature mondiale regorge de poésies, de romans, de nouvelles, de pièces de théâtre traitant de thèmes qui ne réclament que l'attention de lecteurs/auditeurs potentiels. Etant férù de lecture et habitué aux questionnements multiples, Mohia comprend vite que sa communauté ressemble à beaucoup d'autres, que d'autres langues subissent le même sort que la sienne, que ses concitoyens subissent la même injustice de la part de ceux qui sont censés être leurs libérateurs, et qu'au bout du compte, la Kabylie et l'Algérie ressemblent étrangement au reste du monde. Ceci va lui faciliter la tâche dans son travail d'adaptation. Afin d'accomplir son oeuvre, Mohia va se servir de signes polyphoniques car émanant de plusieurs horizons linguistiques et culturels mais pointant tous vers le même objet sémiotique incarné par l'idée que Mohia se fait de « l'Homme », et caractérisé par un ensemble de traits humains : l'altruisme, la compassion, la générosité, la fraternité, l'amour, l'humour, l'intelligence collective, l'humilité, la modestie, la simplicité, etc., qualités toutes incompatibles avec l'exercice brutal, bête et autoritaire du pouvoir politique par d'autres « hommes ».

3. La forme

S'étant résolu à s'établir en terre étrangère, après avoir toutefois bien mesuré l'impact de la radio sur la diffusion de sa culture, et sachant donc qu'il appartient à une communauté à forte tradition orale à laquelle il lui aurait été difficile de s'adresser autrement, la poésie et la prose devinrent le fer de lance du combat de Mohia pour la réhabilitation de sa langue et de sa culture. C'est d'abord, par ces formes littéraires qu'il va pouvoir toucher le plus grand nombre de kabylophones. Cependant, il s'investit aussi durablement dans la nouvelle et le théâtre, surtout radiophonique qu'il diffusait par le biais d'un moyen de stockage accessible et efficace pour son époque : la cassette d'abord audio, puis ensuite, vidéo. Avec sa troupe, il

donnait aussi des représentations théâtrales à chaque fois que cela était possible.

Il serait utile de lier les choix thématiques qu'opère Mohia à la situation de sa langue maternelle : le kabyle, cette langue qui lui a dès son enfance ouvert les yeux sur ce qui l'entoure et forgé une vision du monde singulière et authentique. Cette langue considérée par Mohia comme l'égale de toutes les autres langues dans le principe, était dans les faits politiquement reniée et socialement minorée par les tenants d'un pouvoir politique qui ne pouvaient s'empêcher de la lier à une région qui, du reste leur donnait bien du souci sur le plan politique. La Kabylie était considérée par le pouvoir politique de son enfance et même au-delà, comme rebelle, et dans cette optique, tout Kabyle qui s'en revendique était également suspecté de rébellion, et subissait de ce fait l'ostracisme linguistique et culturel. Mohia découvre rapidement que la situation de sa langue était identique à celle de ses concitoyens, et cette corrélation va le pousser à mettre en relief les problèmes quotidiens des paysans pauvres, des sans-titres, de ceux qui n'ont pas choisi d'être mais qui sont bien là et dont il faut bien faire avec. Tout cela traité avec humour et dérision. En cela, Mohia ressemble beaucoup à Prévert dont il est un fervent lecteur, et dont il a adopté le même couvre-chef.

Mohia se sent profondément offusqué que même après avoir officiellement accédé à l'indépendance, sa langue et sa région soient soumises à un statut inférieur et soit considérée comme la langue des campagnards, des non-intégrés, de ceux qui contestent la légitimité du pouvoir politique, et donc auxquels il est préférable d'interdire l'expression. C'est ainsi naturellement, que Mohia se range du côté des opprimés en général car sa langue maternelle est aussi opprimée. Mohia prend le parti des laissés pour compte, car sa propre langue est laissée pour compte et méprisée par un pouvoir politique qui l'a reléguée au rang de simple dialecte. Mohia choisit donc de faire parler dans sa langue ceux qui d'habitude n'ont pas droit à la parole, et de les faire parler 'fellahi', c'est-à-dire dans la langue du peuple car, comme il le dit lui-même dans une interview:

La langue que j'utilise, c'est tout simplement la langue des gens auxquels je suis censé m'adresser⁵.

En fait, c'est là que Mohia l'exilé va puiser la force d'entreprendre un travail considérable de mise en valeur de sa langue et de sa culture afin de montrer d'abord aux autres berbères, puis au reste du monde, que sa langue valait bien telle autre, du moins sur le plan de l'expression littéraire, d'où son idée d'adapter certaines œuvres ayant acquis une notoriété universelle car produites par de grands auteurs prestigieux, en langue kabyle. C'est là aussi que l'ingéniosité de Mohia prend toute sa signification : construire à partir de la complexité, de la simplicité. Recourir aux grands maîtres de l'univers de la fiction dont les œuvres sont réputées difficiles d'accès au

⁵ Voir l'interview accordé à Hend Sadi dans la revue Tafsut en 1985, et accessible à cette adresse:<http://www.kabyle.com/archives/histoire-et-civilisation/grandes-figures/article/entretien-avec-muhand-u-yahia-1>

regard de la complexité de leurs compositions esthétiques, telles que « Morts sans sépulture » de Sartre, « L'exception et la règle » de Brecht, ou même bien qu'inachevée, La république » de Platon, et les traduire dans une langue totalement méprisée, le Kabyle, les rendant de ce fait simples, accessibles et partageables. Dans la même interview, il affirme très nettement son ambition littéraire :

Aussi devons-nous chercher par tous les moyens à nous tenir au fait de ce qui se passe dans le monde d'aujourd'hui, et cela si nous avons simplement pour ambition d'être de ce monde. Or, si j'ai bien compris, non seulement c'est là l'ambition de notre société, mais celle-ci encore veut être de ce monde sans pour autant se voir assimilée ni aux uns ni aux autres. Il tombe sous le sens que ceci nous commande donc de travailler et retravailler nos langues vernaculaires de telle sorte qu'elles puissent nous faire accéder à tous les domaines de la connaissance. Et, dans cette perspective, je suis enclin à penser que la pratique courante de l'adaptation, si elle venait à se répandre chez nous, devrait jouer un rôle décisif. Ce serait véritablement le raccourci qui nous permettrait de rattraper des siècles de retard en quelques années⁶.

En recourant à l'adaptation, Mohia démontre que sa langue est à même de prendre en charge les préoccupations du monde et de participer sinon à leur résolution, du moins à leur mise en scène, car une fois verbalisés, les problèmes passent du caractère vague et indécis de leur priméité à la tangibilité de la secondéité. Ainsi, ils deviennent plus compréhensibles, plus solvables car maintenant, les gens se rendent compte que d'autres hommes, ailleurs ont les mêmes problèmes qu'eux, des problèmes d'hommes simplement⁷. Les problèmes une fois articulés dans la langue, deviennent compréhensibles, et donc solvables, intégrant de ce fait, la troisième dimension, celle de la tiercéité.

Rappelons tout de même que Peirce définit la priméité comme l'univers de la simple potentialité qui, pour être appréhendée a besoin de se matérialiser sous quelque forme concrète, domaine appartenant à la secondéité. La mise en rapport des phénomènes relevant de la secondéité avec les objets de la priméité relève de l'intelligence humaine. A titre d'exemple, la contemplation béate d'un paysage quelconque relèverait de la priméité, car la seule activité mise en œuvre concerne la présence de qualités et sensations générales et indéfinies mais induites par ce paysage. L'identification par exemple, d'un arbre en fleurs au centre de ce paysage relèverait de la secondéité, car l'arbre est un phénomène singulier qui attire le regard et force l'attention à le considérer en tant que tel, ici et maintenant. L'attribution de qualités telles que par exemple la beauté, la pureté, le respect etc., à cet arbre relèverait de la tiercéité, car toute attribution de qualités à une chose singulière émane de la culture qui conditionne l'individu dès le jeune âge à voir en tel objet, telles qualités. C'est ainsi que la culture kabyle apprend au jeune enfant à distinguer par exemple l'olivier, souvent centenaire et assurant la survie de la famille lorsqu'il est bien entretenu, de l'oléastre, arbre sans intérêt immédiat mais potentiel olivier s'il

⁶ Idem

⁷ Ferré,

http://www.parolesmania.com/paroles_leo_ferre_60525/paroles_richard_1345449.html

venait à être greffé. Cette apprentissage (l'attribution en kabyle de noms différents, et de qualités réelles à l'olivier et potentielles à l'oléastre) va distinguer un campagnard d'un citoyen kabyle qui ne verrait pas de différence entre les deux arbres. En donnant la parole à ce campagnard, il lui donne aussi la possibilité de montrer au monde qu'il a aussi quelque chose à dire, même si cela semble fortuit.

4. Le moyen

Pour exprimer la ressemblance entre les problèmes des hommes qu'il détecte dans ses lectures, et pour lui donner une forme de représentation littéraire, Mohia choisit donc un moyen d'expression idoine qui met en œuvre d'emblée intertextualité et interculturalité: l'adaptation. Nous commencerons donc par expliciter ce en quoi, le travail d'adaptation de Mohia est en même temps un travail d'intertextualité et d'interculturalité. L'interculturalité chez Mohia se manifeste d'abord à travers une décision : celle de s'adresser à un public encore à conquérir (il en était encore à ses débuts), en mettant en relation de complémentarité un moyen de communication, sa langue, le kabyle, avec un ensemble d'œuvres appartenant au patrimoine littéraire universel dont certaines n'acquirent la notoriété qu'une fois traduites en d'autres langues. Cette relation prend forme lorsqu'il fait entrer des personnages et des situations de communication émanant de cultures étrangères, dans le milieu assez clos de sa kabylie montagnarde. Par exemple, en faisant dialoguer Vladimir et Estragon chez Beckett (*Aâdidi et Aâgu* dans *Am win yettrajun Rebbi*), Mohia prend deux mondes, deux cultures, deux langues superposées, et dresse entre ces deux univers des passerelles qui vont unir deux communautés par des liens forgés dans l'intercompréhension, la compassion, la réflexion, mais aussi l'humour, qui font que les deux communautés autrefois si distinctes, se retrouvent subitement très proches : elles sont simplement humaines confrontées à des problèmes d'humains.

Le travail d'adaptation est chez Mohia, comme chez tout auteur qui s'engage dans cette entreprise avant tout, un travail de rapprochement entre les langues, les cultures, les communautés humaines. En adaptant une œuvre appartenant au patrimoine étranger, Mohia met en perspective le côté global de la condition humaine provenant de l'autre, avec la proximité locale de son auditoire. Il propose à son public parfois illettré, de lire, d'écouter, de voir interagir des personnages d'abord lui paraissant étrangers, puis peu à peu son public se rend compte qu'au fond ces personnages sont si proches de sa propre condition qu'il finit par les adopter et les internaliser jusqu'à leur faire oublier que Mohia n'a fait que servir de médiateur entre ses compatriotes kabyles composant son auditoire, et le reste des humains habitant d'autres espaces et s'exprimant dans des langues différentes. Il va de soi que l'adaptation implique forcément le partage avec l'autre, donc un engagement dans l'altérité, car l'adaptation est un acte d'interculturalité qui suppose échange, et intercompréhension entre deux cultures différentes.

Il faut noter qu'à la dimension spatiale du travail d'adaptation de Mohia, vient s'ajouter la dimension temporelle. En effet, une fois le choix

de la pièce accompli, il entreprend une œuvre d'actualisation des pièces de théâtre choisies en adaptant des situations se référant à des moments précis de l'histoire ainsi qu'à des lieux tout aussi précis, et faisant appel aux personnages concernés par les différentes pièces, qu'il adapte à un contexte local unifié (sa Kabylie natale dans un présent qui s'actualise sans cesse au fil des représentations).

En effet, un personnage s'exprimant dans une langue donnée est actualisé à chaque nouvelle lecture, mais dans une adaptation, il doit davantage faire appel à l'expérience du nouveau lecteur pour s'intégrer totalement dans une nouvelle actualisation, et ceci n'est possible que lorsque le travail d'adaptation se fait sans heurts entre les deux langues, c'est-à-dire lorsqu'il y'a intégration et non intrusion violente et autoritaire. C'est-à-dire que pour passer d'une culture à l'autre, un personnage doit se sentir à l'aise dans les deux espaces et cela dépend largement de la capacité de l'auteur de l'adaptation à se servir de sa langue de telle sorte qu'une fois représentées dans sa culture, les situations de communication apparaissent vraisemblables, et les personnages crédibles malgré le rajeunissement et le dépaysement subis. C'est en ce sens que le travail d'adaptation de Mohia est en même temps un travail d'intertextualité et d'interculturalité.

Un autre outil que Mohia utilise comme véhicule de l'interculturalité est la musique qui exprime si bien cette dualité local/global. Mohia utilise la musique comme interlude entre deux poèmes, deux contes, etc. Une partie de la musique vient du terroir local (idhebbalen), une autre du patrimoine musical universel ou global (musique classique, musiques de différentes parties du monde) et que certains auditeurs de Mohia découvrent seulement en écoutant ses cassettes. L'incorporation de ces musiques dans la composition des cassettes de Mohia est d'un apport considérable en termes de rapprochement des cultures et qui constitue une autre preuve d'interculturalité assumée par l'auteur. La musique sans paroles choisie par Mohia sert surtout à assurer une transition douce entre les contes, sous la forme d'un interlude dont les qualités sonores viennent s'ajouter au répertoire musical des kabyles qu'elles actualisent tout en l'enrichissant.

Enfin, il est utile de rappeler que Mohia a instinctivement intégré l'usage des cassettes dans les années 1980 car c'étaient des produits technologiques très pratiques du point de vue du stockage et de la diffusion de contenus qui pouvaient ainsi passer les frontières facilement et atteindre un auditoire varié mais maîtrisant totalement sa langue et composé de jeunes, de vieux, d'hommes, de femmes, et de personnes instruites aussi bien que non instruites. A partir de Paris, il s'adressait à son auditoire à travers ses cassettes tout comme son aîné Slimane Azem, exilé avant lui, le faisait à partir de radio France.

Il faut également signaler qu'à l'image de Richard Stallman, initiateur du mouvement du logiciel libre (free open source), Mohia est un précurseur de la libre circulation des idées car il refusait obstinément de vendre ses cassettes, les offrant à tout va aux gens que cela intéressait afin qu'eux-mêmes les dupliquent et les offrent à leur tour. Il compensait ainsi la frustration subie durant de longues années en Algérie où il était presque impossible de trouver un livre d'un auteur iconoclaste, ou un disque d'un chanteur contestataire. Mohia semblait vouloir dire aux gens : vous voulez écouter une autre voix, celle d'un auteur engagé sur d'autres voies que celles

du pouvoir officiel ? Hé bien voici des « bêtises ⁸ » qui pourront vous combler !

5. Les personnages

Au fil de ses lectures, Mohia découvre des personnages à travers lesquels il retrouve toute son humanité, et à travers lesquels il se reconnaît, puis il leur demande de rejouer leurs propres rôles, mais cette fois-ci, dans sa langue et pour son public à lui. Il fera ainsi appel à des personnages issus d'œuvres appartenant à de nombreuses cultures, certaines très prestigieuses, d'autres moins. A ces personnages empruntés par exemple, Don Lolo Zirafa ou bien le père Dima Licaci dans « La jarre » de Pirandello, Mohia leur substitue des personnages kabyles, respectivement Jeddi Ibrahim et Si Qaci dans « La jarre » devenue « Tacbaylit ». Ainsi, Mohia leur fait dire en kabyle ce qui autrefois était dit en italien. Ce faisant, Mohia montre que la langue kabyle est parfaitement apte à rendre compte du patrimoine littéraire universel, rendant de la sorte le kabyle l'égal de toutes les autres langues dont l'auteur s'est inspiré. Car il faut bien reconnaître que si Mohia s'est investi dans la communication c'est parce qu'il tenait à combler un déficit qui menaçait dangereusement la survie de la langue kabyle dans les années 1970, où seuls les laudateurs du système politique de l'époque avaient droit à la parole en arabe littéraire. C'est en communiquant en kabyle, sur des œuvres faisant partie du patrimoine intellectuel universel reconnu et donc nécessairement prestigieux, qu'il participe à rehausser le statut de sa langue maternelle. La réussite de Mohia, réside dans le fait qu'en adaptant un grand nombre d'œuvres étrangères en kabyle, œuvres ayant été en partie, elles-mêmes traduites en français auparavant, Mohia fait parler ses personnages si bien que l'on finit par croire qu'il en est l'auteur original. A ce propos, Tijet rappelle si justement que chez Mohia, « Les noms et l'environnement sont si minutieusement recréés en fonction du contexte, que l'on croirait à des histoires typiquement kabyles »

Ceci n'est ni du plagiat, ni du vol puisqu'il prévient que ce ne sont que des adaptations, c'est-à-dire une réinterprétation d'un texte original qui est lui-même le résultat d'une conceptualisation/interprétation de la réalité par son créateur. Cela n'est pas non plus de l'acculturation puisque la culture kabyle se retrouve enrichie de chefs d'œuvres devenus accessibles en kabyle à tous ceux qui ne peuvent y accéder dans leur version originale.

Mohia réussit de cette façon à rester fidèle à sa culture tout en s'abreuvant de cultures étrangères augmentant de ce fait la portée de sa propre dimension humaine. En tant qu'individu et en tant qu'auteur, Mohia est « agi » autant qu'il agit sur sa société. Il est davantage qu'un simple passeur culturel, car il force au questionnement, à la réflexion, au partage de ce qu'il découvre afin d'en faire profiter les siens mais dans une posture critique. Il devient de ce fait médiateur agissant, pas neutre, car la neutralité en littérature ne veut rien dire. En poussant à la découverte d'autrui, Mohia force à la réflexion sur soi et à son rapport à l'autre qui doit, de ce fait être renégocié, repensé et

⁸ Mohia avait pour habitude de dire avec une teinte d'humour, que ses textes étaient des bêtises.

redéfini en permanence, en fonction de l'évolution de la situation du monde. Il place l'homme, et donc ses droits, (droit à une vie digne et paisible, à une langue maternelle reconnue, à une vision du monde respectée, et surtout droit à l'expression libre de cette vision du monde à la face du monde, etc...) au centre de la question, et laisse à chacun la latitude de se définir par rapport à ces droits, puis d'en assumer l'attitude.

Pour ne pas conclure

D'un point de vue sémiotique triadique, Mohia apparaît comme un signe complexe à plusieurs égards. Comme tout signe, il comporte une dimension iconique, une dimension indexicale et une dimension symbolique. Les trois étant intimement imbriquées, et se déterminant mutuellement car le signe se compose de lui-même, de son objet qui le détermine et de son interprétant qui est déterminé par l'objet via le signe. Dans sa dimension iconique Mohia nous renvoie l'image d'un auteur emblématique ayant consacré toute sa vie à une cause. Il avait une formation de mathématicien, mais avait décidé d'abandonner les mathématiques pour se tourner vers la littérature, afin d'accomplir ce qui lui apparaissait comme une mission primordiale : la survie et la promotion de sa langue et de sa culture. Ce sacrifice d'un avenir personnel qui était pourtant promoteur, pour la cause de ses semblables suppose un sens très élevé de l'engagement désintéressé. Il porte en lui le label des grands hommes dont l'humanisme est la marque de fabrique. Cet homme devenu icône, incarne un certain nombre de qualités morales, telles que la simplicité, la sincérité, la droiture, la bonté, la générosité, des qualités intellectuelles, telles que la rigueur intellectuelle, le sens du partage de la connaissance, le refus de toute compromission avec tout ce qui peut souiller son image.

Dans sa dimension indexicale, Mohia est le signe indéniable de la résistance intellectuelle devant le fait accompli. C'est l'incarnation de l'ici et maintenant de la lutte pour la survie d'abord, (faut-il rappeler que Mohia a passé beaucoup de temps à recueillir dans la rue, des mots et expressions idiomatiques judicieusement sauvées de l'oubli auprès de gens humbles et souvent âgés qu'il appelait les anciens. Il redonnait une seconde vie à ces entités lexicales une fois intégrés dans un espace poétique ou dans des situations de communications appropriées), et pour la promotion de sa langue et de sa culture ensuite (son œuvre considérable faite d'activisme culturel auprès de l'ACB⁹, de poésie personnelle autant que d'adaptations de contes et de pièces de théâtre).

Dans sa dimension symbolique, Mohia est devenu l'emblème d'une forme de lutte pacifique et intelligente qui porte des fruits qui se voient et se comptent. Il représente les valeurs sûres sur lesquelles peut être bâtie une revendication légitime et désintéressée, dépourvue de toute intentionnalité politique calculée, et capable de recueillir l'adhésion de tous car

⁹ Association Culturelle Berbère

l'engagement de Mohia repose sur l'adage suivant, attribué à Gandhi : l'exemple n'est pas le meilleur moyen de convaincre, c'est le seul.

Bibliographie

- Bastin, Georges L., 1993, « La notion d'adaptation en traduction », in *Meta*, XXXVIII, 3, pp. 473-478.
- Chemakh, Said, 2004, « D'une langue à l'autre ou l'œuvre de Mohya », in *Tamazgha*, disponible sur le site : [<http://www.tamazgha.fr/D-une-langue-a-l-autre-ou-l-oeuvre-de-Mohya,1196.html>].
- Chemakh, Said, 2011. « L'œuvre de Mohia de la traduction à l'adaptation / création », in *Tifin*, n° 2 (Mohia : Esquisse d'un portrait), Tizi-Ouzou-Algérie, Éditions Achab, pp. 54-62.
- Marty, Robert, « La sémiotique selon Robert Marty», <http://perso.numericable.fr/robert.marty/>, accédé le 14-06-2004.
- Mohia, Nadia, 2009. *La fête des kabytchous*, Tizi-ouzou-Algérie, Editions Achab
- Peirce, Charles Sanders, 1958, *Collected Papers* Volumes I to VIII, Harvard University Press, (Electronic Version).
<https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf>
- Revue des littératures berbères*, *Tifin*, 2011, Esquisses d'un portrait, Deuxième édition revue et augmentée, Tizi-ouzou, Algérie, Editions Achab.
- Prévert, Jacques, 1963. *Histoires*, Paris, Editions Folio
- Prévert, Jacques, 1976. *Paroles*, Paris, Gallimard
- Ferré, Léo, 1976. *Richard*, dans *Il n'y a plus rien*, Paris, Barclay Editions.
- Interview accordé par Mohia à Hend Sadi dans la revue Tafsut en 1985, accessible à cette adresse : <http://www.kabyle.com/archives/histoire-et-civilisation/grandes-figures/article/entretien-avec-muhand-u-yahia-1>
- Salhi, Mohand Akli, 2016, « L'œuvre de Mohand Ou Yahia et la tradition littéraire kabyle », *Quaderni di Studi Berberi e Libico-berberi*, numéro 05, Naples-Italie, pp. 87-97.
<https://unora.unior.it/retrieve/handle/11574/174177/34757/SB5.pdf>
- Tijet, Mustapha, 2013 « Noms propres dans l'œuvre de Mohya : Entre tradition et innovation », in *Multilinguales* numéro1, pp.159-166.
<https://www.asjp.cerist.dz/en/article/1541>