

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE MENTOURI : CONSTANTINE
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

DEPARTEMENT DE LANGUE ET LITTERATURE FRANCAISES

N° d'ordre:.....

N° de série:.....

Mémoire de Magister
Option: Littératures de langue française et interculturalité

Intitulé

Les fonctions narratives dans le théâtre de Abdelkader Alloula

Alagoual (Les Dires) et Lejouad (Les Généreux)

Présenté par: Benkhellaf Abdelmalek

Sous la direction du Docteur Ahmed Cheniki, Maître de conférences à
l'Université Baji Mokhtar Annaba

Devant le jury:

-Président: M^{me} Nedjma Benachour Maître de conférences
Université Mentouri Constantine

-Rapporteur: M^r Ahmed Cheniki Maître de conférences
Université Baji Mokhtar Annaba

-Examineur: M^r Kamel Abdou Maître de conférences
Université Mentouri Constantine

-Examineur: M^r Djamel Ali Khodja Professeur Université Mentouri Constantine

Année 2006

Sommaire

Introduction générale.....	4
Chapitre Premier :	
Préalables théoriques	10
I. Définition de l'objet d'étude.....	11
A. Les positions classiques ou le théâtre comme texte.....	14
B. Les positions modernes ou le théâtre re-théâtralisé.....	16
II. Notions de narratologie.....	21
A. Définition du récit.....	21
B. Le récit : axe central des pièces	27
C. Le signe.....	32
D. La notion de fable	
1) La fable aristotélicienne.....	33
2) La fable brechtienne.....	34
2 - 1 La fable de la pièce Alagoual.....	37
2 - 2 La fable de la pièce Lejouad.....	37
E. La notion de personnage	38
III. Notions spécifiques au théâtre	
A. La mise en scène.....	39
B. Espace et représentation théâtrale.....	42
1) Espace scénique.....	44
2) Le lieu théâtral.....	44
3) L'espace dramatique.....	45
4) Les formes du lieu théâtral.....	46
C. La distanciation.....	48.

Deuxième chapitre

(Les origines du théâtre en Algérie)

I.	Genèse de la pratique théâtrale en Algérie.....	51
	A El Garagouz.....	52
	B El gomal.....	54
II.	Premières représentations.....	56
III.	Naissance d'un théâtre.....	62
IV.	Théâtre et politique.....	67
V.	Théâtre de combat et combat du théâtre.....	73
VI.	Le théâtre post –indépendance : institutionnalisation.....	76
Troisième chapitre (Analyse du corpus)		
I	Un dramaturge et une dramaturgie.....	81
II	Description des pièces.....	84
	A -Alagoual.....	87
	B - Lejouad.....	88
III	Les voix qui racontent.....	91
IV	La mise en scène de la narration.....	92
V	Fonction de la narration	
	A - l'acte de narrer	97
	B – La fonction du plaisir ou le plaisir d'écouter.....	100
	C - Au commencement était la fable	101.
	D - Le plaisir de comprendre.....	104
	E - La fonction distanciante.....	106
VI -	Intertextualité et intratextualité.....	108
	A Intratextualité.....	113
	B Présence de Piscator et de l'Agit-Prop.....	114
	C Présence de Brecht,	116
	D Présence de la culture populaire.....	121
	Conclusion générale	126

Bibliographie	131
Annexes	
Annexes1.....	135
Annexes2.....	143
Résumé	

Introduction générale

Evoquer le théâtre en Algérie, c'est essentiellement plonger dans les lieux pluriels marquant son appropriation par les Algériens, au même titre d'ailleurs que les autres formes de représentation. Ainsi, toute analyse devrait prendre en compte l'espace syncrétique caractérisant le jeu théâtral. Dès les débuts, les auteurs juxtaposaient deux formes, deux univers appartenant à deux cultures différentes, la structure théâtrale et la forme autochtone. Allalou, Bachetarzi, Ksentini ou Touri produisaient des pièces mettant côte à côte la culture populaire et la forme théâtrale, donnant à voir une pièce de type syncrétique. Cette manière d'écrire va marquer la production dramatique algérienne. Abdelkader Alloula, Kateb Yacine, Slimane Bénéissa et Ould Abderrahmane Kaki convoquent, cette fois-ci, volontairement les éléments de la culture populaire et les intègrent dans le jeu théâtral. Ce qui produit une forme narrative quelque peu Narrative. C'est ce qui nous a incité à tenter de travailler sur l'œuvre de Alloula traversée par les stigmates de la culture populaire et le primat de l'appareil théâtral.

Dans le présent travail nous nous sommes assigné la tâche d'étudier les fonctions narratives dans le théâtre de Abdelkader Alloula. L'analyse prendra comme exemple deux de ses pièces car soulignons le c'est un dramaturge prolifique.

L'œuvre théâtrale et littéraire ne peut naître ex nihilo. C'est le produit d'un long processus de transformations au niveau du paysage culturel dans lequel elle prend naissance. Elle entretient des rapports très étroits avec les productions qui l'ont précédées. Elle met également des écarts par rapport au genre qu'il soit littéraire ou théâtral. Nous avons donc jugé utile de commencer dans une première partie par un aperçu

historique sur la genèse du théâtre algérien et répondre à cette question : comment est-il né ? Quels sont les éléments qui avaient favorisé cette émergence ? Notre analyse démontrera que certains éléments qui auraient pu donner naissance à un théâtre affichant sa différence par rapport à l'occident existaient avant la colonisation et bien avant les premières représentations théâtrales conventionnelles. Ces éléments étaient El Garagouz et le Goual.

A ses débuts, la pratique théâtrale en Algérie était loin d'attirer le public. Son mimétisme occidental au niveau de la forme (on voulait faire comme l'occupant), les thèmes religieux et le panarabisme qui y était proposés ont joué contre ces premières troupes. D'autre part, la langue arabe classique ne favorisait pas l'adhésion du large public car elle n'était maîtrisée que par certaines sphères de la société.

La véritable naissance du théâtre algérien ne s'est opérée que lorsque Allalou de son vrai nom Sellali Ali a introduit d'abord la langue populaire, puis un personnage connu en Algérie et dans le monde arabe « Djeha » et enfin l'humour. Il a donc opéré un changement de contenu, de personnages mais pas la forme comme le dit lui-même : « *nous avons adopté la technologie (du théâtre français) pour créer un théâtre national algérien au sens vrai du terme.* »¹

Avec l'avènement de la guerre de libération nationale, la pratique théâtrale dans notre pays s'est transformée en pratique militante. L'objectif des hommes de théâtre était de faire connaître la cause algérienne à l'étranger.

Après l'indépendance, il était donc légitime pour les dirigeants de l'époque que le théâtre algérien se fasse le porte-parole des aspirations populaires, et prenne en charge les différentes revendications de ce qu'on

¹ Allalou, *L'aurore du théâtre algérien*, Cahiers du CDSH, Oran, N° 9, 1982, p 58

désignait par « masses populaires ». Les considérations esthétiques se sont alors imposées avec le changement d'attitude du public.

Nous posons l'hypothèse qu'à travers les pièces qui constituent notre corpus, *Lagoual* (Les Dires) et *Lejouad* (Les Généreux), le dramaturge Abdelkader Alloula, a cherché à rétablir cette jonction avec le public en réintroduisant un autre personnage populaire, le Goual. Il a également opté pour les thèmes populaires et politiques qui seraient les lieux primordiaux permettant la mise en branle de son esthétique reprenant à son compte cette idée de Bertolt Brecht : « *je puise mon esthétique des nécessités du combat* ».

La deuxième partie de notre travail portera sur la définition de notre objet d'étude. Si pour les origines du théâtre tous les chercheurs semblent être d'accord, l'unanimité autour de sa définition est loin d'être acquise. Spectateurs et critiques portent souvent un jugement radical: « cela n'est pas du théâtre. », nous tenterons donc dans le travail que nous présenterons de répondre à la question : qu'est ce que le théâtre ?

Pour cela nous avons utilisé deux ouvrages capitaux dans le domaine théâtral à savoir *Lire le théâtre* d'Anne Ubersfeld et le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis. L'examen des différentes définitions nous fera découvrir que la position classique ne considérait le théâtre que comme texte. Pour la tradition occidentale aristotélicienne, à la suite d'Aristote, le texte primait sur la représentation. La deuxième position donnait à la mise en scène une certaine importance. Pour les défenseurs de cette position celle-ci se devait de respecter à la lettre le texte de l'auteur, elle ne serait qu'une redondance par d'autres moyens. Avec l'avènement de la mise en scène comme art autonome, une position radicalement opposée aux deux autres, ne concevait le théâtre que comme mise en scène. Anne Ubersfeld considère que le théâtre est à la fois un texte et une représentation.

Autrement dit, nous devons analyser les pièces selon leur aspect textuel et leur mise en scène, c'est-à-dire comme représentation.

Le théâtre étant une pratique textuelle, nous avons donc fait appel à certains concepts de la narratologie.

Nous passerons en revue les analyses de Tzvetan Todorov, de Roland Barthes et surtout de Gérard Genette concernant le récit. Cette analyse nous permettra de mieux cerner la question relative à l'agencement des récits des pièces de Abdelkader Alloula.

Le théâtre est un système complexe de signes. Cette affirmation nous pousse donc à définir le signe surtout pour découvrir ce qui distingue le signe théâtral du signe en général.

Défini comme étant un texte et une représentation, le théâtre ne peut s'analyser sans la mise en scène. Nous avons donc adopté la démarche d'Anne Ubersfeld et de Patrice Pavis qui nous invitent à ne pas occulter l'articulation entre le texte et sa représentation. Celle-ci est suggérée par les différentes couches didascaliques et la construction paradoxale du texte dramatique, à la fois clos et ouvert, fortement marquée par la double énonciation. Nous définirons les concepts spécifiques dans le domaine théâtral, surtout les notions de mise en scène et d'espace. Dans ce sens, la question qui se pose est la suivante: comment Alloula a-t-il mis en scène la narration ?

La narration ne peut se faire sans la médiation d'un narrateur. A la lumière de l'analyse faite par Philippe Hamon sur le personnage et celle spécifique au personnage de théâtre d'Anne Ubersfeld, nous étudierons le goulal ainsi que les autres médiateurs des récits en insistant sur la spécificité du personnage théâtral, son discours et les relations qu'il entretient avec les autres personnages et les autres éléments de la représentation. Le personnage fonctionne au théâtre comme sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation. Les propositions d'Ubersfeld nous

permettront donc de mieux comprendre le fonctionnement du narrateur et de mieux cerner sa fonction d'espace essentiel de mise en branle du mouvement narratif.

Le dramaturge qui nous a été d'une grande utilité pour analyser notre corpus est sans conteste Bertolt Brecht. En effet, Alloula revendique et assume l'héritage de Brecht. Ainsi, ses textes sont fragmentés, éclatés, construits sous forme de tableaux mettant en question l'écriture dramatique traditionnelle. Alloula, comme Brecht, rejette les unités temporelles traditionnelles comme les actes par exemple et insiste sur l'effet de distanciation engendrant ainsi une certaine distance entre le comédien et le personnage d'une part et la scène et le public d'autre part.

Bertolt Brecht est peut être le dernier homme de théâtre à avoir élaboré une grande poétique. La sienne s'oppose radicalement à la théorie aristotélicienne qu'il appelle "dramatique". L'analyse nous montre que le théâtre brechtien, épique, remet en cause les principes mêmes d'Aristote à savoir, l'identification et la linéarité. Affirmant que l'identification est un procédé d'aliénation du public, Brecht, ancien collaborateur de Piscator exigeait que le spectateur soit placé dans une situation lui permettant de libérer son esprit critique. Dans cette optique, les pièces brechtiennes n'isolaient pas la scène du public. En effet, pour ne pas altérer le jugement des spectateurs, la dramaturgie brechtienne ne construit pas de "quatrième mur". Nous ne pouvons parler de théâtre épique sans nous pencher sur le concept de la distanciation et celui de la narration. Si pour la forme dramatique du théâtre, l'action est le moteur de la pièce, pour le théâtre épique c'est la narration.

Dans notre troisième partie, nous présenterons le dramaturge et sa dramaturgie pour situer son œuvre par rapport à la production théâtrale en général et situer le corpus analysé dans le contexte de cette œuvre.

Nous démontrerons que la dramaturgie alloulienne est une dramaturgie de la narration et nous répondrons à la question suivante : quelles sont les fonctions de la narration dans le théâtre d'Abdelkader Alloula ? Le corpus est constitué de deux pièces : *Lagoual (Les Dires)* écrite en 1980 et *Lejouad (Les Généreux)* en 1984.

Dans le domaine du théâtre, l'intertextualité peut se manifester au niveau textuel ou sous forme d'influence au niveau de la mise en scène. Nous analyserons dans notre quatrième partie l'influence de Bertolt Brecht sur Abdelkader Alloula. Nous verrons également l'apport de la culture populaire à la dramaturgie alloulienne. Celle-ci n'est pas introduite comme folklore mais actualisée et assumant une thématique moderne.

Le travail sur l'expérience de Alloula pourrait nous pousser à cerner les conditions d'émergence de cette forme syncrétique faisant cohabiter les lieux obsessionnellement présents de la culture populaire et la structure théâtrale. Nous tenterons de voir comment Alloula réemploie les techniques brechtiennes et comment retravaille-t-il les différentes formes empruntées au conte et au conteur. La présence des formes populaires pourrait affecter toute la production littéraire et artistique algérienne, souvent investie par les marques de structures éparses et par les résidus et les stigmates de la culture populaire. Comment sont organisés les différents tableaux et comment adhèrent-ils au discours théâtral global ? Comment deux formes apparemment antithétiques arrivent-elles à cohabiter et à engendrer une certaine unité narrative ? C'est à toutes ces questions que notre travail tentera de répondre. Ce n'est donc pas sans raison que nous nous inscrivons dans une perspective sémio-socio littéraire.

PREMIER CHAPITRE

PREALABLES THEORIQUES

I. Définition de l'objet d'étude

« Il est question ici d'un théâtre du récit et non plus d'un théâtre de la figuration de l'action du type aristotélicien tel que pratiqué en Europe ».

C'est ce que déclarait en octobre 1985 Abdelkader Alloula au sociologue M'hamed Djellid². Cette affirmation suggèrerait peut être l'existence d'une dramaturgie d'un genre nouveau prenant appui sur la narration, contrairement à la dramaturgie aristotélicienne ; celle-ci se basant sur la représentation d'actions « nobles » selon le terme d'Aristote définissant la tragédie.

D'inspiration brechtienne, Alloula fait de la narration l'axe central de son œuvre. Ce n'est plus donc une simple technique ou l'une des composantes d'une dramaturgie. Il est donc nécessaire que la critique dramatique se penche sur cette activité à la fois littéraire et scénique, œuvre écrite et orale qui joint le littéraire et le spectacle, la culture d'élite et la culture populaire, le sérieux et le ludique. Au niveau de la critique universitaire, le sujet est peu- ou même pas du tout- pris en charge. Peut être sommes nous encore sous l'influence d'une certaine vision qui pense que le théâtre n'a aucun caractère sérieux, ne méritant pas que des universitaires s'y emploient.

Cependant, et c'est ce que nous tenterons d'éclaircir dans notre partie théorique : le théâtre n'a pas toujours été considéré comme spectacle. Nous verrons à l'étude des différentes définitions que le théâtre a d'abord été abordé comme un fait littéraire. Cette vision réductrice, car évacuant un aspect très important du théâtre, celui de la scène, a été dépassée avec l'avènement de la mise en scène comme notion et comme pratique. On ne juge plus désormais les seules qualités littéraires d'un spectacle théâtral. Le jeu des acteurs, les décors, en bref la mise en scène, et plus tard la

² M'hamed Djellid, interview citée en annexe 2

scénographie, se sont imposés comme autant de composantes portant et produisant du sens. Une sémiologie du théâtre est en voie de naître. Cet aspect du théâtre comme spectacle nécessitant une mise en scène donnera naissance à d'autres définitions du théâtre. Les premières donnaient la primauté au texte uniquement; les autres, à la mise en scène, se répartissant à leur tour entre celles qui préconisent l'assujettissement complet de la mise en scène au texte, et celles déclarant une certaine autonomie, voire totale de cette seconde par rapport au premier. Nous passerons en revue certains points de vue dans notre deuxième partie de cette introduction générale.

Définir le théâtre n'est pas une opération facile ; l'unanimité est loin d'être acquise : « *Lire le théâtre est une opération difficile. Le texte et la représentation ont chacun leur mode de lecture et ce mode, autonome, a ses difficultés propres.* »³

La difficulté réside d'abord dans le fait que le théâtre ne se constitue pas simplement d'un texte. En plus de la spécificité du texte théâtral, la représentation théâtrale peut donner une autre dimension à ce même texte. L'art théâtral est un lieu intégralement signifiant mais il n'en demeure pas moins que texte et représentation ne requièrent pas les mêmes outils conceptuels pour leur analyse.

« *Art paradoxal* » écrivait Anne Ubersfeld. Le statut du théâtre est contradictoire. Son fonctionnement allie à la fois le texte et la mise en scène, le littéraire et le non littéraire, le raffinement le plus subtil et le gros trait et la redondance. Le texte est par définition durable : il s'offre à la relecture, la répétition, toujours le même, identique à lui-même. C'est un art de l'ici et du maintenant. La représentation est limitée dans le temps et dans l'espace. Ephémère car elle reproduit mais elle n'est jamais

³ Le Théâtre, coll. S/D de Daniel Couty et Alain Rey, Ed Bordas, 1980, p92

identique ; elle représente l'alliance de ce qui est éphémère et de ce qui est durable.

Autre difficulté : le texte est littéraire mais ce n'est pas sa vocation propre. On peut le dire différemment d'une scène à une autre, d'une époque à une autre. Sur un autre plan, le texte est un système de signes ou plutôt de pratiques signifiantes qui, pour produire du sens, s'articule, sans perdre son autonomie, avec d'autres systèmes. Comment cette articulation s'opère-t-elle ? La réponse n'est ni donnée d'avance ni la même pour chaque metteur en scène ou chaque pièce. Ce mode est perpétuellement à construire. Conséquence de ces deux observations : on peut et on doit soumettre le texte théâtral à l'analyse poétique, mais rien n'interdit au théoricien et au praticien de voir dans le théâtre une pratique artistique socioculturelle prenant appui sur la littérature.

La représentation théâtrale est devenue une production collective. Cette collectivisation s'élargit de plus en plus au fur et à mesure que les techniques se développent. Deux exemples peuvent montrer ce fait :

1. L'éclairage : il n'a pas toujours existé, alors que de nos jours, il joue un rôle capital dans une pièce de théâtre. Sa fonction ne consiste pas seulement à éclairer la scène mais à produire et à contribuer à produire du sens. On s'en sert même pour délimiter l'espace scénique d'une action (cerner un comédien par un cercle lumineux [une douche] c'est l'isoler).
2. L'introduction dans certaines pièces de nouvelles techniques comme celles du cinéma ou des passages filmés ou en diapositives, techniques utilisées par Piscator et Brecht.

Ces exemples révèlent la difficulté de définir le théâtre par la formule : « le théâtre c'est... » Nous avons affaire à une production aussi complexe que variée.

A. Les positions classiques ou le théâtre comme texte :

Il est des évidences qu'il faut quand même rappeler ; la définition de notre objet d'étude, le théâtre, en est une. Si tout le monde, chercheurs et praticiens, est d'accord sur les sources et les origines du théâtre, l'unanimité est loin d'être acquise quant à sa définition. Corollaire, la position critique adoptée vis-à-vis des pièces diffère d'une définition à une autre. Une multitude de thèses a vu le jour, ayant chacune un fondement esthétique, un mouvement, une école, une conception dramaturgique servant de cadre ou de « modèle » justifiant, expliquant une production. Quoi qu'il en soit, toutes les approches tournent autour d'une question simple et complexe à la fois : qu'est ce que le théâtre ?

« *Longtemps, le théâtre n'a été défini que comme texte* »⁴. Nous pouvons affirmer à la suite de Dort que la Poétique d'Aristote l'a rangé dans

« *l'art qui se sert seulement du discours, soit en prose, soit en vers, que ceux-ci soient de différentes sortes mêlées ou tous du même genre.* »⁵

A la suite d'Aristote, la tradition occidentale ne considérait le théâtre que comme un texte, de surcroît un texte littéraire. Conséquence de cette vision : dans un spectacle théâtral, seul l'aspect linguistique est pris en considération par les spectateurs (ou mieux des auditeurs) et bien sûr, seul cet aspect est pris en charge par la critique. On juge la poésie de Racine et non la manière de la présenter. Tout ce qui est de l'ordre de la scène est relégué au second plan ou même ignoré : « ... *Quant au spectacle, s'il exerce une séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien de commun avec la poétique.* »⁶. Il est vrai que la notion de mise en scène n'existait pas encore du temps d'Aristote. Les classiques n'ont

⁴ Dort, Bernard, *La représentation émancipée* (R.E), Actes-Sud, 1988, pp 183-184

⁵ Aristote, *Poétique*, trad de Michel Magnien, Paris, Ed Librairie Générale Française, 1996, p96

⁶ Aristote, *Op cité* p 95

fait que lui emboîter le pas ; on voyait en *Phèdre* de Racine par exemple qu'un long poème. Pour les tenants de cette dramaturgie et les critiques, le texte est premier et constitue le socle de l'édifice de la représentation. Cette idée a conduit à un véritable « *fétichisme textuel* » vouant un réel culte au texte qui devient la condition sine qua non de la représentation théâtrale. Celle-ci ne vaut que ce que vaut le texte. L'expression d'Eugène Scribe « *la pièce bien faite* » au XIX^{ème} siècle, qui proposait des règles de composition dramatique, est révélatrice de ce culte. Gustave P lui, revendique un théâtre : « *sans costumes, sans trappes, sans changements à vue, sans décorations, un théâtre littéraire enfin* »⁷. Autrement dit, tout ce qui est mise en scène, spectacle est écarté comme une excroissance dont on peut se passer. Dans cette optique, l'art théâtral est soumis au diktat du texte, l'on peut même dire que le théâtre n'est rien d'autre qu'un texte. L'essence du théâtre est le signe verbal. Gustave P le dit clairement : « *c'est le texte qui confère à la représentation son âme. Il en est à la fois le cœur et le moteur.* »⁸. Imitant l'auteur de *La Poétique* qui soulignait que « *...pour l'exécution du spectacle, l'art du fabricant d'accessoires est plus décisif que celui des poètes.* »⁹ les classiques déniaient à la mise en scène le rôle de producteur de sens : « *La mise en scène n'est pas un art d'invention. Le texte recèle, à l'état virtuel, toute la mise en scène, toutes les mises en scène possibles.* »¹⁰ Hegel souligne : « *...En premier lieu, la poésie dramatique peut se borner à l'utilisation de ses propres moyens et renoncer à l'expression théâtrale de ses œuvres. En deuxième lieu, du fait que l'art théâtral se borne à la récitation, à la mimique et à l'action, c'est la parole poétique qui reste*

⁷ Cité par J.J.Roubine, Introduction aux grandes théories théâtrales, P128

⁸ C.Naugrette, L'esthétique théâtrale, Paris, Nathan université, 2000 P 132

⁹ Aristote, Ibid, p 95

¹⁰ J.J.Roubine, Ibid p130

l'élément déterminant et dominant. »¹¹ Cette primauté donnée au texte a entraîné une autre dictature et qui lui est inhérente : celle de l'auteur. Il règne sans partage sur tous les aspects. Il est le démiurge, détenteur d'un sens voilé qu'il s'agirait de découvrir, de mettre à jour pour le livrer à un spectateur - consommateur- dont le seul rôle est de regarder et d'applaudir.

B. Les positions modernes ou le théâtre re-théâtralisé.

A l'aube du XX^{ème} siècle la notion de mise en scène a commencé à se frayer son chemin dans le paysage dramaturgique et un nouvel agent – le metteur en scène a trouvé son rôle. Ce début de siècle voit le développement de la mise en scène en tant qu'activité productrice de sens et contrôlant le sens de la représentation. Bien évidemment, celui-ci n'est pas apparu subitement armé de pied en cape. Le goût de plus en plus prononcé pour les grands spectacles a eu pour conséquence d'accentuer le rôle du décorateur. C'est ainsi que le travail scénique devient de plus en plus important, les tâches se subdivisèrent et la spécialisation s'imposa. L'invention de la lumière électrique qui engendra une plus grande technicité du théâtre a créé le besoin d'un agent qui prendrait la responsabilité de cet agencement du spectacle.

André Antoine qui avait fondé le Théâtre-Libre en 1887 peut être considéré comme le premier metteur en scène français. Celui-ci qui s'inscrivait dans le courant du naturalisme au théâtre accordait le primat au milieu. On construisait une maison et on y pratiquait une coupe ensuite l'action devait s'y inscrire et s'y conformer. Le décor ne se déduisait plus du texte mais le produisait. En d'autres termes, la scène est première, le

¹¹ Cité par C.Naugrette, Op Cité, p22

texte vient ensuite. « *Quand pour la première fois, j'ai eu à mettre un ouvrage en scène, j'ai clairement perçu que la besogne se divisait en deux parties distinctes : l'une, toute matérielle, c'est-à-dire la constitution du décor servant de milieu à l'action, le dessin et le groupement des personnages ; l'autre immatérielle, c'est-à-dire l'interprétation et le mouvement du dialogue.* »¹²

La mise en scène contemporaine se base sur la combinaison de ces deux aspects. Un rôle nouveau est donné au metteur en scène qui consiste à prendre en compte la dimension interprétative du texte, la maîtrise de la scénographie, la direction des acteurs, c'est-à-dire l'organisation du spectacle dans son ensemble. Désormais, mettre en scène ne se limite pas uniquement à l'agencement, à la direction mais suscite l'imagination et l'interprétation, imprimant au texte une vision du monde.

Plus tard avec Adolphe Appia (1862- 1928) et Edward Gordon Craig (1872-1966), la mise en scène devient l'acte même de la création scénique.

« *L'art du théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse ; il est formé des éléments qui les composent : du geste qui est l'âme du jeu ; des mots qui sont le corps de la pièce ; de lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor ; du rythme qui est l'essence de la danse.* »¹³ Il précise : « *j'entends par mouvement, le geste et la danse qui sont la poésie et la prose du mouvement. J'entends par décor, tout ce que l'on voit, aussi bien les costumes, les éclairages que les décors proprement dits. J'entends par voix, les paroles dites ou chantées en opposition aux paroles écrites.* »¹⁴

Le théâtre est donc perçu comme un tout utilisant des éléments variés tout en gardant l'autonomie de chacun. Ces éléments qui concourent tous au

¹² André Antoine, Causerie sur la mise en scène. Cité par C. Naugrette, Op cité, p 176

¹³ Edward Gordon Craig, De l'Art du théâtre, Paris, Ed. Circé, 2004, p129-130

¹⁴ Ibid. p 130

sens de la représentation ont une égale importance « *l'un n'importe pas plus qu'un autre* » précise Edward Gordon Craig dans ce même ouvrage. Se pose ici la question de la définition de la mise en scène ?

Une position issue d'abord d'une illusion classique « *intellectuelle* » ou « *pseudo intellectuelle* » consiste à la définir sinon en théorie du moins en pratique comme la redondance, la traduction, dans un autre code, d'un texte premier. Cette attitude procède de deux illusions :

1. on pense qu'il y a une équivalence sémantique entre le textuel, ce qui nous est donné à lire entre les pages d'un livre, et l'aspect scénique ; ce qui nous est donné à voir durant la représentation.
2. On pense que le texte garde le même sens quelles que soient les conditions de son énonciation. On agit comme si le texte était un absolu dont le sens serait donné d'avance, immuable et éternel ayant un seul sens idéal duquel le metteur en scène devrait se rapprocher le plus.

Tout le monde sait maintenant que le sens d'un texte est un construit et non un donné. Au théâtre, de surcroît, un simple geste peut produire le sens inverse du textuel. La mise en scène, donc ne saurait se contenter de « dire » le texte même si elle le voulait. Pour Antonin Artaud le signe textuel peut même ne pas exister. « *Ils [les balinais] démontrent victorieusement la prépondérance absolue du metteur en scène dont le pouvoir de création élimine les mots* »¹⁵ pour lui, le théâtre occidental est décadent car il considère que tout ce qui relève de la scène est inférieur au texte. A ce propos il se demande : « *comment se fait-il qu'au théâtre tel que nous le connaissons en Europe ou mieux en occident, tout ce qui est spécifiquement théâtral, c'est-à-dire tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole [...] soit laissé à l'arrière plan ? Comment se fait-il que le théâtre occidental ne voie pas le théâtre sous un autre aspect que celui du*

¹⁵ Artaud Antonin, *Le théâtre et son double*, Ed Folio, 2003, p81

théâtre dialogué »¹⁶ Ce théâtre est devenu psychologique alors qu'il devrait être physique « *le domaine du théâtre n'est pas psychologique mais plastique et physique.* »¹⁷ Par ces termes, il vise tout ce qui se passe sur scène, gestes et décors. Bien qu'il reconnaisse que les mots ont des possibilités de sonorisation et peuvent par le biais de l'intonation donner du sens et des impressions il refuse qu'ils soient spécifiques à la scène. « *Le dialogue –chose écrite et parlée- n'appartient pas spécifiquement à la scène.* »¹⁸. Ouvrons ici une parenthèse sur la manière de présenter le personnage dont il va être question dans le tableau dans la pièce

El Ajouad de A. Alloula : le comédien se place au centre de la scène occupé par une estrade circulaire et annonce le prénom du personnage à la manière dont se servent les maîtres d'hôtel dans les palais et les cours royaux. Cette observation n'est fournie par aucune didascalie. Notons aussi à ce propos que le texte original et le texte traduit n'en comportent aucune : nous avançons l'hypothèse que c'est parce que le dramaturge détient deux casquettes : auteur et metteur en scène.

Dans une acception moderne, la mise en scène a pris de plus en plus de l'ampleur au point où certains ne voient dans le texte qu'un prétexte à la représentation. Une célèbre parole citée par de nombreux chercheurs et attribuée à Antoine Vitez illustre bien cette vision et même d'une manière radicale : « *Faire théâtre de tout.* » Pour lui, le texte peut même céder la place. Dans *Essais critiques* Roland Barthes définit ainsi le théâtre : « *qu'est ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit.* »¹⁹ Relevons que d'une part il y a rejet du texte mais d'autre part le critique le réhabilite en lui conférant le statut de cause

¹⁶ Antonin Artaud, Op cité, p55

¹⁷ Ibid p 109

¹⁸ Ibid, p55

¹⁹ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Ed du Seuil, 1964, p41

première (à partir de). Samuel Beckett a écrit une pièce où il n'y avait pas de dialogues : *Actes sans paroles*. Le texte n'était qu'une immense didascalie.

Ce bref survol nous montre que le texte ne peut, à lui seul, constituer une représentation. En fait, texte et représentation sont :

1. soit en relation de subordination de l'un à l'autre : Si l'on se place dans une perspective classique, le texte seul importe plus que tout autre signe puisqu'il préexiste à la représentation et il peut même avoir une existence indépendante par rapport à la représentation. Dans cette optique le théâtre peut s'analyser à l'aide de matériaux narratologiques ou poétiques.
2. soit en relation de complémentarité : Si l'on se place dans une perspective moderne, la représentation et le texte sont deux aspects partageant une zone commune qui varie en surface. Le texte a la primauté et dans ce cas la mise en scène ne serait qu'une redondance ou la scène a plus d'importance et dans ce cas, le signe scénique non verbal serait fondamental. Il est évidemment clair que cette perspective nécessite des concepts spécifiques au théâtre pour l'analyse de la représentation et du passage du textuel au scénique.

Ces deux substances, texte et représentation, ne doivent pas être prises isolément l'une de l'autre. Il est vrai que chacune a son autonomie et ses propres moyens conceptuels pour son analyse. Certains sémiologues ne prennent que le texte comme base de l'analyse de la pièce. C'est la partie fixe de la représentation. Pour d'autres il est banalisé et considéré comme un système parmi d'autres. Dans son dictionnaire du théâtre Pavis propose de recourir à la notion de « *texte spectaculaire* »²⁰

²⁰ Pavis Patrice, Dictionnaire du théâtre, Paris, Ed Sociales, 1980, P362

II. Notions de narratologie :

A. définition du récit

Traditionnellement, surtout en usage scolaire, quand nous entendons le terme récit nous pensons littérature, texte littéraire. Cette notion est complètement exclue du domaine théâtral car selon la position classique (surtout), le théâtre doit montrer et non raconter. Pourtant, d'une part, la pratique quotidienne nous le montre, il ne se passe pas un jour sans qu'on en fasse l'usage, sans cependant avoir la prétention du littéraire ou de faire œuvre littéraire. D'autre part et c'est toujours l'usage scolaire le public (lecteur ou spectateur) se comporte comme si le récit ne peut exister, et n'existe, que dans un seul genre littéraire ; le roman ou le conte. Il est d'emblée exclu du domaine théâtral, que l'on appréhende celui-ci en tant que texte ou en tant que représentation. Pourtant même chez les classiques de tradition aristotélicienne, le récit existe en tant que tel. A titre d'exemple le récit de Thérémène racontant à Thésée la mort de son fils Hippolyte :

« *A peine nous sortions des portes de Trézène,
Il était sur son char. Ses gardes affligés
Imitaient son silence, autour de lui rangés ;
Il suivait tout pensif le chemin de Mycènes ;* »²¹

Un autre exemple non moins important est celui de la bataille des maures, dans *Le Cid* de Corneille.²²

Nous pouvons définir le récit comme étant la représentation d'une suite d'événements réels ou fictifs à l'aide de divers moyens : linguistiques ou

²¹ Racine, Phèdre, ActeV, scène VI P110, Ed Classiques universels.

²² Corneille, Le Cid P96 et suiv (ActeIV scène 3) Ed Hachette, 1991

non linguistiques ou même mixtes (utilisant le code linguistique et non linguistique à la fois tels que le théâtre ou le récit filmique)

Aristote le définit comme étant un mode d'imitation

Prenant pour modèle la linguistique structurale de Saussure, les théoriciens du récit ont tenté de le définir avec l'objectivité et la rigueur du linguiste.

Pour sa part, dans *Introduction à l'analyse structurale du récit*, Roland Barthes analyse le récit selon sa structure : « *comprendre un récit, ce n'est pas seulement suivre le dévidement de l'histoire, c'est aussi y reconnaître des « étages », projeter les enchaînements horizontaux du « fil » narratif sur un axe implicitement vertical* »²³ Le critique perçoit dans le récit trois niveaux : celui des fonctions, celui des actions et enfin celui de la narration. A l'intérieur du niveau des fonctions il relève deux sous classes : les noyaux et les catalyses qu'il définit ainsi : « *certaines [les fonctions] constituent de véritables charnières du récit (ou d'un fragment du récit) ; d'autres ne font que « remplir » l'espace narratif qui sépare les fonctions charnières : appelons les premières des fonctions cardinales (ou noyaux) et les secondes des catalyses* »²⁴

Dans le même ordre d'idées et dans un autre domaine, le théâtre, Constantin Stanislavski, montre à ses disciples qu'il faut diviser une pièce et un rôle « *en divers éléments : séquences et objectifs* »²⁵ Ce metteur en scène explique que l'acteur ne doit pas « *s'arrêter à une foule de détails, mais en suivant les « séquences » importantes qui comme des bouées marquent sa route.* »²⁶ Les détails sont considérés comme peu importants par rapports aux séquences qui à leur tour doivent avoir un objectif qui leur donnera cette importance : « *Diviser une pièce en séquences afin*

²³ Barthes Roland, *Introduction à l'analyse structurale du récit*, Paris, Ed du Seuil, 1981, p 11

²⁴ Ibid, p 15

²⁵ Stanislavski Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris, Payot, 1969, p 119

²⁶ Op cité p122

d'en étudier la structure est déjà un but », nous expliqua le Directeur. « mais il y a aussi une autre raison, plus profonde et plus importante. Au centre de chaque séquence se trouve un objectif. »²⁷. Nous pouvons établir une équivalence les noyaux ce sont les séquences ainsi que les objectifs et les catalyses les détails.

L'autre analyste auquel nous ferons référence est Tzvetan Todorov. Dans *Les catégories du récit littéraire*, il met en relation l'œuvre littéraire (nous pouvons étendre l'idée au théâtre) avec le genre : *« Mais c'est une illusion, de croire que l'œuvre a une existence indépendante. Elle apparaît dans un univers littéraire peuplé par les œuvres déjà existantes et c'est là qu'elle s'intègre. »²⁸*

Claude Bremond dans *La logique des possibles narratifs* fait de la fonction l'unité de base du récit. Celles-ci groupées en triades correspondent aux trois phases de tout processus : celle qui ouvre la possibilité du processus, celle qui réalise cette virtualité et celle qui clôt le processus. Il relève qu'il y a des séquences élémentaires et des séquences complexes engendrées par la combinaison des premières. Ces séquences peuvent être enchaînées bout à bout, enclavées (qui correspond à ce que Todorov nomme enchâssement) ou accolées.

Le plus influent des analystes du récit, Gérard Genette propose dans *Nouveau discours du récit, essai de méthode*, trois définitions

- a)** Dans l'usage courant, le terme récit désigne le contenu narratif par la médiation duquel on relate une suite d'événements, une série d'actions. Il est à remarquer que ce contenu peut être oral ou écrit
« récit désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série

²⁷ Op cité p 125

²⁸ Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, Paris, Ed du Seuil, 1981, p132

d'événements »²⁹ il peut être linguistique ou non linguistique. Pour étayer cette dernière remarque, il nous suffit d'attirer l'attention sur la pantomime qui est « *proche de l'anecdote ou de l'histoire racontée par les moyens théâtraux* »³⁰ Les moyens théâtraux dont il est question ici sont surtout le jeu des (ou du) comédiens extériorisé par et durant le spectacle ainsi que la scénographie, la musique et d'une manière générale tout le travail du metteur en scène. Quant à la forme elle peut en avoir plusieurs. En effet, le récit peut être pris en charge par plusieurs narrateurs, c'est le cas du troisième acte de la pièce *Lagoual (Les dires)* "Zinouba" et toute la pièce *Lejouad (Les généreux)* Dans ce cas les *goualines* se relayent et se donnent la parole. Le metteur en scène veille à ce qu'il y ait un équilibre scénique dans l'emplacement des comédiens (de sorte que la parole fasse surtout le tour de la scène). Elle peut être sous la forme d'une conversation. Dans ce cas, les tours de paroles sont donnés en fonction des règles de la conversation. « *Les répliques du ou des comédiens mises bout à bout forment le récit* »³¹. Dans le tableau suivant un personnage invite le narrateur à raconter :

« *L'enseignante : le concierge (Menouar) était l'ami intime du défunt (Akli) Monsieur Menouar est connu de tous et il se distingue dans l'élocution, par ses talents de conteur chaleureux....* »³²

²⁹ Genette, Gérard, Figure III, Paris, Ed du Seuil, 1972 p 71

³⁰ Patrice Pavis, Op cité P281

³¹ André Petit Jean, La conversation au théâtre, In Pratiques N° 41 Mars 1984

³² A. Alloula, Les Généreux, Ed Actes Sud-Papiers, P47 Traduit par Messaoud Benyoucef

« L'enseignante : Ils veulent monsieur Menouar que vous restiez un moment en classe avec eux et que vous les entreteniez de votre ami, le sieur Akli ». ³³

Et plus loin après un échange verbal entre les deux protagonistes :

« L'enseignante : Nous parlerons tous les deux du squelette, moi des os et vous de celui qui les portait, l'homme... » ³⁴

Menouar finit par être convaincu et il entame sa narration entrecoupée tantôt par ce que l'on appellerait une relance du type :

« L'enseignante : comment les avez-vous comptés, monsieur Menouar ? ». ³⁵

L'enseignante : « Et alors, monsieur Menouar ? »

Menouar : « Quoi " alors " ! Vous voyez bien que je suis en bonne santé, que je vais bien, que je suis bien.... »

L'enseignante : « Que s'est-il passé après l'épisode du cimetière ? » ³⁶

On le devine, ces répliques n'ont pour but que de relancer la narration. Celle-ci est également interrompue par des répliques distanciantes.

b) Dans une acception moins courante, le récit désigne la succession d'événements, objet de ce discours et de leurs relations. Gérard Genette lui aussi propose trois relations : enchaînement, opposition et répétition. Dans ce sens, analyser un récit, c'est découvrir les relations de cet ensemble d'actions

c) Enfin le récit peut être compris comme l'acte de narrer lui-même :
« La fonction du récit n'est pas de donner un ordre, de formuler un souhait, d'énoncer une condition etc. mais simplement de

³³ Op cité P49

³⁴ Op cité P49

³⁵ Op cité 51 .

³⁶ Gérard Genette, Op cité P 53

raconter une histoire, donc de rapporter des faits (réels ou fictifs) »³⁷

A ce propos, Gérard Genette propose un terme que l'on utilisera tout au long de cette étude c'est le terme histoire qui désignera « *le signifié ou le contenu narratif* »³⁸. En d'autres termes, c'est le récit dans sa première acception. Récit désignera le texte narratif lui-même

La narration, c'est "*l'acte narratif producteur*". Autrement dit, c'est le troisième sens du récit cité plus haut.

De ce qui précède, nous pouvons déduire que la succession d'événements et d'actions et le fait de les raconter ne peuvent exister que grâce à un énoncé quelle que soit la forme que l'on donne à cet énoncé et quel que soit le matériau utilisé pour sa réalisation physique ou technique « *l'histoire est donc une convention, elle n'existe pas au niveau des événements eux-mêmes...L'histoire est une abstraction car elle est toujours perçue et racontée par quelqu'un, elle n'existe pas en soi.* »³⁹

Il va de soi que le roman n'utilise que le signe linguistique mais le théâtre en utilise une multitude, même si le linguistique est considéré comme le plus important. L'exemple de la pièce *Fin de Partie* (entièrement muette) est là pour nous démontrer le contraire. Pour revenir à notre objet d'étude, Ghecham raconte, et par conséquent ses gestes, ses déplacements, son costume, son intonation, bref sa manière de raconter, ses interlocuteurs fictifs et réels, constituent la narration ; ce qu'il dit, c'est-à-dire sa vie puisque c'est d'elle qu'il s'agit, c'est l'histoire ou le récit au sens b. Nous pouvons avoir le même exemple en ce qui concerne la pièce *Lejouad*.

Dans l'acte Akli et Menouar ; ce dernier raconte dans une salle de classe à des lycéens et leur enseignante de science naturelle sa vie avec son défunt ami Akli. Tantôt, il use d'une parfaite neutralité, utilisant même de

³⁷ Op cité p183

³⁸ Op cité p72

³⁹ Tzvetan, Todorov, Les catégories du récit, Paris, Ed Seuil 1966p133

l'humour en parlant de son ami, et tantôt, il est pathétique. Prenant à témoin le squelette de son ami pour confirmer certaines de ses affirmations, Menouar livre à ses interlocuteurs réels et fictifs, les détails les plus intimes concernant son ami. Une remarque s'impose : le décor en place est celui d'une salle de cours ou du moins, il est considéré comme tel car il ne change pas durant tout le spectacle ; nous y reviendrons. C'est la narration. Le contenu de ce qu'il dit, c'est l'histoire (le récit au sens b). Autre conséquence : l'énoncé qui prend en charge le récit est assuré par ce que Gérard Genette désigne par instance narrative, un narrateur. Dans le cas qui nous préoccupe, il n'y a pas de personnage agissant au sens de faire une action, ce sont des personnages narrateurs. C'est leur principale fonction.

B. Le récit : axe central des pièces

En principe, dans une pièce de théâtre, le récit n'a pas beaucoup d'importance ou même n'a pas d'importance du tout. Selon la définition traditionnelle d'Aristote, suivie en cela par tous les classiques et toute la dramaturgie occidentale, le théâtre est action : « *sans action, il ne saurait y avoir de tragédie* »⁴⁰. Pour Aristote, la tragédie imite des actions nobles et non des caractères. Ce sont au contraire les actions qui déterminent ces derniers et non l'inverse : « *Bien loin d'imiter des caractères grâce à des personnes en action, les auteurs conçoivent au contraire les caractères à travers les actions* »⁴¹. Une manière de voir purement occidentale et même bourgeoise qui pourtant se réclame de l'aristotélisme, a dévié de cette idée fondamentale, celle de mettre en scène des personnages ayant une vie psychologique et qui a même transformé quelque peu la notion

⁴⁰ Aristote, Op cité p 94

⁴¹ Ibid p 94

même de personnage en lui donnant une sorte d'existence humaine. Roland Barthes notait : « *la psychologie, qui, faisant du crâne humain une boîte dont on peut sortir n'importe quoi...* »⁴² Le théâtre est réduit à une séance de psychanalyse où la psychologie tient le rôle central.

Cependant, la notion d'action est elle-même sujette à débat et source d'ambiguïté. Si l'action dans un roman est un concept clair, au théâtre cela ne va pas de soi. D'abord de quelle action s'agit-il ? Les gestes accomplis sur scène peuvent être interprétés comme tels. L'un des classiques et non des moindres (l'Abbé d'Aubignac dans la *Pratique du théâtre*) a bien défini ce concept : « ... *un Poème dramatique ne peut comprendre qu'une seule action, et c'est bien à propos qu'il condamne ceux qui renferment dans un seul poème toute une grande histoire, ou la vie d'un héros.* »⁴³ Et si, toujours d'après d'Aubignac, le poète est obligé de parler d'incidents hétérogènes, c'est-à-dire ne dépendant pas de la première action, il ferait mieux d'écrire une autre tragédie. Cette position se base sur une règle importante de tout le mouvement classique : celle de l'unité d'action. Aristote quant à lui, parle, à propos de l'étendue de l'action, du passage d'un état à un autre « *l'étendue qui permet le passage du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur* »⁴⁴. En d'autres termes, c'est le procès des transformations qui est ici considéré comme action, d'où la tendance à analyser une pièce de théâtre selon le modèle actantiel de Greimas. « *L'action se produit dès qu'un des actants prend l'initiative d'un changement de position dans la configuration actantielle.* »⁴⁵. L'action est donc l'élément transformateur - et moteur- qui impulse le personnage, qui lui permet de passer d'une situation à une autre, d'un stade à un autre. C'est par le biais de ce moteur que le récit

⁴² Roland Barthes, *Ecrits sur le théâtre*, Ed du seuil, 2001 p44

⁴³ A. d'Aubignac, cité in *L'esthétique théâtrale*, Catherine Naugrette, Ed Nathan, 2000

⁴⁴ Aristote *Op* cité p 97

⁴⁵ P. Pavis, *Op* cité p26

peut avoir une suite logico – temporelle : « *a propos des jeunes au fait : ces derniers jours ils l’ont longuement entretenu du jardin public, se plaignant de l’état des animaux qui s’y trouvent* »⁴⁶ Er-Rebouhi lahbib le metallo décida de prendre l’affaire en main ; il dit : « *Pour vous, et pour vous servir- et fût-ce au prix de ma tête- je me mobilise et m’engage résolument dans cette mission* »⁴⁷. Ce personnage qui n’était pas au courant de la situation passe d’un état à un autre- une action- mais cette même action va s’enchaîner à une autre qui est plus englobante et qui constitue la suite logico- temporelle de celle-ci. Cet exemple nous montre qu’au théâtre, il ne faut pas se contenter d’analyser les « grandes » actions pour comprendre une pièce. Nous ouvrons ici une petite parenthèse : la suite selon la pensée aristotélicienne peut être causale ou vraisemblable, d’où le caractère de linéarité de l’œuvre dramatique aristotélicienne.

Analyser donc un récit c’est rétablir cette suite, c’est étudier le passage d’un stade à un autre, d’une situation de départ à une situation d’arrivée :

Situation de départ : Er-Rebouhi n’est pas au courant de la situation. Les jeunes l’en informent, mais pour le moment, agir pour lui n’est encore qu’une virtualité : « *Le narrateur conserve toujours la liberté de faire passer à l’acte ou de la maintenir à l’état de virtualité.* »⁴⁸

Situation d’arrivée : il s’engage, il se mobilise pour cette mission. Cette situation d’arrivée constitue une situation de départ pour un autre processus de transformation qui va le guider vers la réalisation de son projet.

D’un autre point de vue, l’action peut se présenter sous des formes diverses. Les actions ne se présentent sur scène que par la médiation de la parole : « *La parole est action.* » ou pour paraphraser le titre d’un ouvrage d’Austin, au théâtre, « dire, c’est faire. » Concrètement, le

⁴⁶ A. Alloula, Op cité p23

⁴⁷ A. Alloula, Op cité P23

⁴⁸ Bremond Claude, La logique des possibles narratifs, Paris, Ed du Seuil, 1966, p 66

dialogue relève plutôt du faire « *Tout énoncé théâtral n'a pas seulement un sens, mais un effet ou, pour mieux dire, une action.... Toute réplique agit* »⁴⁹. En nous référant à cette notion, nous sommes enclin à ne penser qu'à l'acte concret, physique que le personnage accomplit. Mais d'une part, nous aurions un problème de respect de la vraisemblance qui exige de la part des dramaturges et des metteurs en scène de ne montrer que ce qui est bienséant. D'autre part, une pièce de théâtre ne peut se présenter que sous forme de dialogue, de conversation même si la part du texte est réduite, il n'en reste pas moins qu'il (le texte) ne peut être complètement occulté. En effet les actions dans une pièce de théâtre ne peuvent se présenter que par la médiation du texte : « *Au théâtre "dire" c'est par excellence "faire" la parole dramatique est tout entière mise au service de l'action, et réciproquement c'est par le biais du langage que tout advient.* »⁵⁰ Il est possible de faire la distinction entre une parole et un acte de langage dans un dialogue ordinaire mais au théâtre la parole est par essence performative : « *Parler, au théâtre encore plus que dans la réalité quotidienne, c'est toujours agir.* »⁵¹. Cependant et voyant dans l'action le moteur du drame et malgré ces ambiguïtés, le théâtre aristotélicien relègue le récit au second plan. Ce n'est ni le but ni le moyen du théâtre. En effet, dans sa *Poétique*, Aristote place la narration dans l'épopée par contre il place l'action dans la tragédie. Dans un tableau comparant le théâtre aristotélicien et le théâtre épique et dans lequel il oppose terme à terme peut être même un peu trop schématiquement les deux formes de théâtre, Brecht place dans la colonne du théâtre aristotélicien l'action et dans celle du théâtre épique la narration. Par ailleurs, en comparant l'épopée et la tragédie, Aristote

⁴⁹ A. Ubersfeld, Lire le théâtre III, Paris, Ed Belin lettres sup, 1996, p8

⁵⁰ Catherine Kerbrat-Orecchioni, Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral, In Pratiques N° 41 Mars 1984

⁵¹ Patrice Pavis, Op cité, p26

place l'action du côté de cette dernière. La narration se trouverait dans l'épopée : « ...tantôt en racontant (que l'on adopte une autre identité et tel est le mode de composition d'Homère [l'épopée]... ou bien ceux qui imitent, imitent tous les gens en train d'agir et de réaliser quelque chose [la tragédie] »⁵²Toutes deux imitent des hommes en action, et à l'intérieur de cette mimésis générale le mode de la représentation est différent ; la première est une narration de la mimésis alors que la deuxième est une mimésis de la mimésis. On retrouve ici la distinction et même l'opposition entre la diégésis et la mimésis.

Nous soulignerons au passage que le dramaturge Alloula se positionne dans la sphère du théâtre épique non aristotélien adoptant et adaptant certaines théories et techniques. Il déclare à ce propos au sociologue M'hamed Djellid : « je considère que B. Brecht a été et reste de par ses écrits théoriques et son travail artistique, un ferment déterminant dans mon travail. J'ai presque envie de dire qu'il est mon père spirituel, ou mieux encore, mon ami et mon fidèle compagnon de route. »⁵³

Nous pensons qu'il serait utile de clarifier les deux notions mimésis et diégésis surtout en ce qui concerne la deuxième. Par le terme mimésis Aristote désigne l'imitation ; le premier mode c'est le récit qui s'opère au moyen du langage (l'épopée) et le deuxième mode se fait par l'imitation d'hommes en actions (la tragédie.) Le terme diégèse a été proposé pour la première fois par Etienne Souriau en 1951 pour préciser le vocabulaire cinématographique dans l'article "La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie"⁵⁴ « est diégétique tout ce qu'on prend en considération comme représenté dans le film, et dans le genre supposé de réalité par la signification du film : ce qu'on peut être tenté d'appeler la

⁵² Aristote, Op cité p87

⁵³ Interview accordée M'hamed Djellid en 1985 citée en annexe 2

⁵⁴ Etienne Souriau, In Revue internationale de filmologie N° 7-8 P231-240

réalité des faits. »⁵⁵. Est considéré donc comme diégétique tout ce qu'implique la fiction, si on la supposait vraie. Les récits de Kaddour et de Ghecham sont donc une réalité diégétique ou en d'autres termes, tout ce qui se passe sur scène est diégétique ; la mise en scène ne peut être que diégèse. Pour Gérard Génette qui emprunte ce terme pour la critique littéraire, il (le terme) désigne l'univers spatio-temporel où advient l'histoire. Dans notre cas, Ghecham rentrant chez lui propose une chaise à son fils, Kaddour dans le bureau de son directeur (*Legoua*). Menouar parle dans une salle de cours, devant les élèves et leur enseignante, chacun de ces trois personnages raconte une histoire. Quant à la mise en scène, elle est surtout basée sur les déplacements du comédien sur une scène presque nue. Pour le monologue de Ghecham il n'y a qu'une chaise, pour celui de Kaddour une forme symbolisant un poing levé en l'air. Le récit de Ménouar se déroule, lui sur une scène représentant une salle de cours, avec des élèves et une enseignante comme partenaires. Nous reviendrons à la mise en scène dans un prochain chapitre.

C. Le signe

Notre travail s'inscrivant dans une perspective sémiologique, il nous paraît nécessaire d'expliquer sommairement à cette notion. Le signe linguistique est défini comme la somme de deux faces : le signifié et le signifiant. De quelque longueur qu'il soit, un énoncé est qualifié de signe ayant ces deux aspects. La première caractéristique du signe est son arbitrarité, la deuxième étant la linéarité car il est perçu, décodé successivement dans un ordre chronologique. La troisième caractéristique est la double articulation. D'autres notions apparaîtront dans ce travail. Ce sont l'indice qui est en rapport direct avec l'objet auquel il renvoie,

⁵⁵ Etienne Souriau article cité plus haut.

l'icône qui entretient un rapport de ressemblance avec l'objet dénoté et le symbole qui est rapport préexistant, prédéterminé socio culturellement.⁵⁶ Ces notions sont ambiguës dans le domaine de la linguistique et le sont encore plus dans celui du théâtre. Il serait difficile de dire avec certitude si tel ou tel objet est un signe, un indice une icône ou symbole. Les choses sont quelque peu ambiguës et complexes: « *qui nous dira à propos du noir, couleur des vêtements de deuil en occident (en Asie, c'est le blanc) si c'est là icône, indice ou symbole ?* »⁵⁷

D. La notion de fable :

1- La fable aristotélicienne ou classique

Il nous semble nécessaire de procéder à une tentative d'explicitation de cette notion, car selon notre appréciation c'est ce qui se rapproche le plus dans le domaine strictement théâtral de la notion de narration en narratologie. D'autre part, elle est aussi objet d'ambiguïté et sa définition diffère d'une dramaturgie à une autre. Pour notre part nous nous contenterons de survoler cette notion chez les classiques depuis Aristote et dans la dramaturgie qui nous intéresse, celle de Bertolt Brecht, car Abdelkader Alloula s'en réclame explicitement et affirme que le dramaturge allemand est son père spirituel.

Pour les classiques, depuis Aristote la fable est un réservoir de mythes préexistant à la pièce. C'est une réserve d'histoires inscrites dans la mémoire collective et que les spectateurs connaissent parfaitement. Dans sa *Poétique*, Aristote la définit comme « *l'assemblage des actions accomplies* »⁵⁸ Ailleurs elle est définie comme « *principe même de la*

⁵⁶ Pour Luis Prieto il y a deux sortes de signes : non intentionnels qu'il nomme indices et intentionnels qu'il nomme signaux.

⁵⁷ Ubersfeld Anne, Lire le théâtre II, Paris, Ed Belin, 1996, p 23

⁵⁸ Aristote, Op Cité p 93

tragédie. »⁵⁹. Sachant que l'action constitue le moteur de la tragédie, nous devinons que par cette définition, l'accent est mis sur une logique des actions, autrement dit la narratologie. En effet, cette conception dépasse l'idée de la fable comme matériau à l'état brut vers celle de la fable action ; structure spécifique de l'histoire racontée par la pièce. La fable est assimilée à l'histoire « *j'appelle en effet histoire, l'agencement des actes accomplis.* »⁶⁰

Les classiques, et dans une formulation plus systématique les formalistes russes la définissent en l'opposant au sujet : « *...la fable, c'est ce qui s'est effectivement ; le sujet, c'est la manière dont le lecteur en a pris connaissance.* »⁶¹ Dans cette optique, la fable est donc la mise en place chronologique et logique des événements, des actions et nous voilà, revenu à l'histoire, ou pour reprendre Umberto Eco : « *tout le cours des événements décrits par le récit peut être résumé par une série de macro propositions – le squelette de l'histoire- que nous appelons fabula.* »⁶²

Il s'agit donc pour analyser une pièce de théâtre de retrouver cet assemblage, d'élaguer et de nettoyer tout agencement dramatique que le dramaturge a greffé sur les actions. C'est une opération difficile, voire impossible. Comment élaguer un mythe de son contenant alors qu'il constitue la condition sine qua non de son apparition ? On ne peut avoir connaissance d'un quelconque événement sans avoir recours au langage ou dans le cas qui nous préoccupe le théâtre et ses codes (en tant que représentation, on le sait, le théâtre est la somme du texte, de la scénographie, du jeu du comédien...).

2- La fable brechtienne.

⁵⁹ Ibid.p94

⁶⁰ Ibid p 93

⁶¹ Todorov ; Théorie de la littérature : textes des formalistes russes. Seuil P 268

⁶² Umberto Eco ; Lector in fabula ; Ed Grasset 1985 P91

Dans la conception brechtienne, la fable est le produit de la construction d'un récit. Ce n'est pas une donnée définitive et préexistante à la pièce. Les artistes et les spectateurs doivent la construire au fur et à mesure que la répétition progresse pour les premiers ou à mesure que la représentation avance pour les seconds : « *La fable est soumise à l'exégèse, produite et exposée par le théâtre dans sa totalité, par les comédiens, décorateurs, maquilleurs, costumiers et chorégraphes. Tous associent leurs arts pour l'entreprise commune, sans toutefois abandonner leur autonomie.* »⁶³. Il est établi que le théâtre épique vise la critique et la transformation du monde, c'est pourquoi il présente au spectateur non une donnée définitive mais plutôt une proposition : « *Afin que le public ne soit surtout pas invité à se jeter dans la fable comme dans un fleuve pour se laisser porter indifféremment ici ou là, il faut que les divers événements soient noués de telle manière que les nœuds attirent l'attention* »⁶⁴. Le théâtre brechtien, ne s'appuyant pas sur l'identification, ni avec les personnages ni avec la fable présente cette dernière selon un agencement permettant aux spectateurs de rester éveillés devant la fable et non plongés dans celle-ci. Le but étant d'atteindre le plaisir d'apprendre et de donner un point de vue. « *La tâche principale du théâtre est d'explicitier la fable et d'en communiquer le sens au moyen d'effets de distanciation appropriés.* »⁶⁵. Pour ce faire, le dramaturge doit construire la fable non en fonction des liens de causalité et de temporalité comme c'est le cas pour le théâtre classique (aristotélicien), mais en alignant des épisodes autonomes ou pour reprendre Bertolt Brecht "*chaque scène pour soi*". C'est une fable discontinue qu'il présentera au spectateur, paradoxalement invité à laisser la fable suivre son cours et

⁶³ B. Brecht ; Petit Organon pour le théâtre, Paris, L'Arche, 1979, § 70

⁶⁴ Ibid, §67

⁶⁵ Ibid , § 70

reconstituer une certaine logique narrative qui est sans cesse interrompue. L'étude de la notion de fable nous montre que :

- le critique dramatique doit s'intéresser simultanément au signifié ; l'histoire racontée et au signifiant ; la manière de raconter. Elle doit être considérée comme matériau (histoire racontée) et comme structure du récit (discours racontant)
- à partir de ces matériaux narratifs (structure narrative et structure discursive) le critique peut reconstituer le modèle actantiel. La fable est dépendante à la fois du modèle actantiel et de l'organisation des matériaux. Nous pouvons même avancer que la fable est un élément nécessaire et indispensable dans une pièce de théâtre mais en même temps, là réside le paradoxe, c'est la partie non théâtrale dans une pièce.
- La fable n'est pas une structure existant à l'extérieur du texte, figée et inaltérable. Elle n'est pas non plus univoque et dénotative. Elle se reconstitue de nouveau à chaque mise en scène. Pour être reconstituée elle suppose chez le metteur en scène un point de vue critique. C'est donc la lecture de ce dernier qui nous est donnée à voir.
- Corollaire de cette dernière remarque : la fable est reconstituable à partir de tous les éléments scéniques. Nous sommes ici dans une optique du théâtre comme représentation.

Nous pouvons supposer que ce que nous voyons est une lecture du dramaturge. En ce qui concerne A. Alloula, c'est à la fois celle du metteur en scène et de l'auteur car il portait dans ses productions la double casquette : celle de l'auteur et celle du metteur, ce qui explique peut être l'absence totale de didascalies dans le texte original et la traduction.

2-1 La fable de la pièce Lagoual (Les dires) :

Nous optons pour le singulier et le pluriel car selon que l'on considère la pièce en une seule et grande structure ou des tableaux liés par un fil conducteur.

Etant donné que la fable peut être résumée, c'est sa caractéristique, nous pouvons dire au sujet de cette pièce qu'il s'agit d'un ensemble de travailleurs ayant des difficultés dans leur travail, luttant contre certaines injustices et la corruption. Leurs entreprises n'hésitent pas à les licencier malgré leurs longues années de labeur et de sacrifice au service de la communauté. Il en est ainsi pour les trois personnages : Ghecham (le motif apparent est sa maladie.) Kaddour le chauffeur (révélant la corruption du directeur), l'oncle de Zinouba (c'est tout simplement une compression d'effectifs)

Nous pouvons suivre pas à pas les scènes telles qu'elles sont présentées

2- 2 La fable de la pièce Lejouad (Les Généreux)

De simples travailleurs luttent sans relâche pour faire valoir leur droits, que ce soit au niveau de leurs entreprises comme Djelloul Lefhaimi ou au sein de la communauté d'une manière générale comme Allal Ez-Zebbal.

Abdelkader Alloula s'explique à propos de ces personnages : « *Les modèles [les personnages] que je propose sont puisés dans la vie de notre peuple. C'est dans ses couches sociales les plus déshéritées que la société*

se reflète le mieux dans ses préoccupations, dans ses luttes, dans ses contradictions, dans ses valeurs, dans ses espoirs »⁶⁶

E. La notion de personnage

Comme dans toute situation d'énonciation, il y a un énonciateur et un énonciataire, dans une situation narrative il en va de même. Elle suppose un narrateur et un narrataire. Nous analysons dans ce qui suit les personnages qui assument la tâche du narrateur.

Le personnage, qu'il soit celui du roman ou du théâtre, est toujours présent. Dans un roman c'est une entité textuelle. Dans le théâtre il est à la fois une entité textuelle et de mise en scène. Phillippe Hamon dans *Pour un statut sémiologique du personnage* distingue trois catégories de personnages : les personnages référentiels (servant d'ancrage dans le réel) les personnages embrayeurs (ceux-ci sont la marque de présence de l'auteur et du lecteur, des personnages porte-paroles) et enfin les personnages anaphores (qui constituent la base de toute cohésion discursive). Dans son analyse du système des personnages dans les *Rougon-Macquart* d'Emile Zola⁶⁷, il souligne que le personnage est conditionné par un pacte de lecture et un cahier de charges et par les intentions proprement littéraires de l'auteur.

Cependant dans le domaine du théâtre, il convient de remarquer que le personnage a un double statut. Par la présence physique – du comédien- il participe à l'illusion référentielle. Il est à la fois articulé en éléments épars (costumes, gestes, intonation, tics) et élément d'un ensemble.⁶⁸ Cette notion est intimement liée à la tendance dramaturgique dont se réclament

⁶⁶ Abdelkader Alloula article cité en annexe 1

⁶⁷ Phillippe Hamon ; *Le personnel du roman*, Genève, Librairie Droz S.A, 1998 p

⁶⁸ Evelyne Ertel note treize ainsi treize systèmes de signes: parole, mimique, maquillage, In travail théâtral N° 28/29.

le dramaturge et le metteur en scène. Pour le drame bourgeois classique le personnage est une entité douée d'une psychologie. Le discours psychologisant le fait apparaître comme une personne : « *Le personnage de théâtre ne se confond avec aucun discours que l'on puisse construire sur lui.* »⁶⁹ Il ne se confond pas non plus avec les autres entités du système tel que l'actant. Anne Ubersfeld propose dans ce même ouvrage une grille d'analyse à deux niveaux. Elle met en relief le niveau textuel dans lequel le personnage apparaît comme un lexème pris dans une structure syntaxique. Il est également un ensemble sémiotique ayant des traits distinctifs ou des signes individualisants dans le cas des rôles codés. Il est enfin un sujet de discours. Le niveau scénique, en relation directe le textuel, se divise de la même manière. Mais là, il est question de réalisation concrète. Les signes individualisants par exemple apparaissent dans les costumes ou dans la parole. Il est évident que l'élément référentiel est toujours présent. Etant figuré par un comédien le personnage ressemble nécessairement à quelqu'un.

L'analyse du personnage ne peut se faire sans prendre en compte son discours. Nous utilisons le terme discours et non parole car sur scène, nous avons affaire à une double énonciation : le personnage parle en son nom en tant que personnage, mais c'est aussi un texte écrit par un auteur qui lui ordonne de dire telle ou telle réplique.

III. Notions spécifiques au théâtre

A. la mise en scène

Il va de soi bien sûr que ce que le spectateur voit c'est le travail du metteur en scène. En effet, et contrairement au texte romanesque, au

⁶⁹ Anne Ubersfeld; Lire le théâtre I Paris Belin Lettres Sup 1996p 91

théâtre, la fiction ne relève pas de la seule responsabilité de l'auteur. Il en est même complètement absent. En fait, le travail du metteur en scène se fait dans deux directions différentes car utilisant des moyens d'expressions différents mais se complétant car fonctionnant toutes deux vers un seul objectif celui de montrer la lecture du metteur en scène : « *il ne s'agit en aucun cas d'opposer deux constructions imaginaires...l'une et l'autre produites par le metteur en scène.* »⁷⁰

Que ce soit la conception brechtienne qui voit que le travail du metteur en scène est surtout d'interpréter et de construire avec l'aide du comédien, la fable ou selon la conception d'Antonin Artaud qui voit que le théâtre « *se confond avec ses possibilités de réalisation* », possibilités qui « *appartiennent toutes entières au domaine de la mise en scène, considérée comme un langage dans l'espace et le mouvement* »⁷¹, la mise en scène n'est pas neutre et ne peut être fidèle au texte. D'ailleurs, c'est une illusion que de vouloir lui rester fidèle car, et c'est une évidence, le sens d'un texte n'est pas figé.

Nous devons définir la mise en scène, travail apparemment technique, selon le genre de théâtre en l'occurrence dramatique ou épique, le type de représentation aristotélicienne ou brechtienne.

A l'origine, avant l'apparition de la notion même de mise en scène, le travail scénique était ignoré ou du moins négligé. Avant l'avènement de cette nouvelle division du travail dans le domaine théâtral, "le régisseur" ou l'acteur principal qui avait un moule préexistant dans lequel il devait fondre son spectacle, se contentait d'une mise en place des comédiens. Ce qui importait c'était le texte et rien que le texte ; cette technique rudimentaire se devait de "coller" au texte. La mise en scène en tant qu'activité dominante qui prescrit et produit du sens ne commença à se

⁷⁰ Anne Ubersfeld, Lire le théâtre II, Ed Belin, 1996, P 236

⁷¹ Antonin Artaud, Op cité p 168

développer qu'à partir de la fin du XIX^e siècle en occident. Abordée différemment selon les courants, la mise en scène a pris de plus en plus un caractère déterminant dans le sens à donner au texte et à la représentation ; elle devient un art à part entière. Pour André Antoine, la mise en scène est première et le texte vient ensuite. Le metteur en scène ne réalise plus autour d'un texte, un spectacle, le contexte compte autant que le texte ; le décor ne se déduit plus du texte, il semble plutôt le produire : « *C'est le milieu qui détermine les mouvements des personnages, et non le mouvement des personnages qui détermine le milieu.* ».⁷²

Meyerhold, autre metteur en scène de la même école a introduit une nuance dans cette conception naturaliste. La mise en scène ne reposerait plus sur la volonté de traduire scéniquement un texte littéraire ou de reproduire une réalité extérieure au théâtre. Le metteur en scène serait plutôt un coordinateur des éléments scéniques et invente des figures de la représentation et par là décide du sens à donner à lire aux spectateurs. Le spectacle n'est plus un simple divertissement où les prouesses linguistiques de l'auteur sont mises en évidence mais ces signifiants que le spectateur doit découvrir.

Antonin Artaud a une position plus radicale en faveur de la mise en scène. Le fondateur du "*Théâtre de la cruauté*", le théâtre signifiant ni plus ni moins que la mise en scène. Dans son ouvrage, *Le théâtre et son double*, il souligne que tout est affaire de mise en scène, le texte quant à lui est aléatoire ; il peut même ne pas exister du tout. C'est un théâtre qui ne se conçoit que comme mise en scène : « *en soignant la mise en scène qui est dans une pièce de théâtre la partie véritablement et spécifiquement théâtrale du spectacle, le metteur en scène demeure dans*

⁷² Cité In Le théâtre, Ed Bordas, 1984, P 142

la ligne vraie du théâtre qui est affaire de réalisation »⁷³. Dans une virulente critique du théâtre occidental (qui donne la primauté au texte et par suite classique), il affirme : « *un théâtre qui soumet la mise en scène et la réalisation, c'est-à-dire tout ce qu'il y a en lui de spécifiquement théâtral, au texte, est un théâtre d'idiot [...] d'occidental* »⁷⁴.

B. Espace et représentation théâtrale

La deuxième caractéristique du théâtre- la première est celle d'utiliser des personnages ayant corps et vie concrète- est l'espace. Cette caractéristique qui découle de la première pose certains problèmes. Si dans un roman, l'espace est unique. C'est l'espace fictionnel (si l'on excepte celui des pages du livre) ; au théâtre, il est multiple. Toutefois, c'est une notion fondamentale qui peut prêter à confusion, du moins sur le plan théorique. Comment tel ou tel dramaturge a-t-il mis en scène- mis en spectacle- telle ou telle pièce de théâtre ? Dans notre étude : comment Abdelkader Alloula a-t-il mis en scène *Lagoual* et *Lajouad* ? La réponse à cette question dépend de la gestion particulière de l'espace. L'espace au théâtre a une double caractéristique : il est à la fois fictionnel et réel- du moins concret ; considéré comme réel, dans une dramaturgie réaliste ou naturaliste. Il se désigne lui-même et l'ailleurs à la fois : « *Toutes les réalités de la scène, le texte de l'auteur, le jeu de l'acteur, l'éclairage, sont des réalités qui représentent d'autres réalités* »⁷⁵. Le théâtre est perçu comme un art véritablement indépendant et, corollairement, fondé entièrement sur la scène et non plus sur le texte, le théâtre devenant ou redevenant pleinement théâtral. Roland Barthes disait que : « *la*

⁷³ Antonin Artaud, Op cité, p166

⁷⁴ Antonin Artaud, Ibid p61

⁷⁵ Jindrich honzl, La mobilité du signe théâtral, IN travail théâtral été 1971

théâtralité est le théâtre moins le texte ». Nous pouvons affirmer que la réponse à la question relative à l'espace réside dans la théâtralité du texte : « *l'espace est une part essentielle de la théâtralité* »⁷⁶ Tant que le texte n'est pas mis en scène –mis en espace- il peut se lire comme un roman qui d'ailleurs, ne se prive pas d'intégrer des dialogues : « *c'est par le statut de l'espace que la représentation exerce le plus fortement ses contraintes sur le texte* »⁷⁷ Le mot représentation se lit dans le sens de rendre présent un fait dans un espace et un temps donnés. L'espace s'inscrit dans l'"ici" et la représentation dans le "maintenant". Ici" car il ne saurait y avoir de représentation sans espace, "maintenant" car l'essence même du théâtre c'est la présence, présence multiple de corps, de décors, d'accessoires, de tout ce qui fait une scène Multiple et Ephémère à la fois. La représentation ne peut durer au-delà du temps qui lui est imparti, se renouvelant à chaque représentation car comme le soulignait Peter Brook, le théâtre est un éternel mouvement, une perpétuelle révolution « *le théâtre est relativité* »

Anne Ubersfeld définit l'espace « *comme l'ensemble des signes spatialisés d'une représentation théâtrale.* »⁷⁸ Afin de répondre à l'objection que d'autres arts du spectacle comme la danse utilisent l'espace, nous ajouterons la notion de texte dit par des comédiens « *la nature de l'espace théâtral par rapport aux autres formes du spectacle [...] un espace où évoluent des corps parlants.* »⁷⁹

Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis note que : « *cette notion se ramifie immédiatement en plusieurs aspects ou types d'espaces* »⁸⁰

Des ramifications extrêmement complexes que les praticiens de la scène évitent de séparer.

⁷⁶ LE THEATRE : col S/D de Daniel Couty et Alain Rey, Bordas, 1984, p 99

⁷⁷ Ibid p99

⁷⁸ Anne Ubersfeld, Lire le théâtre II, Paris, ED Belin, 1996, p50

⁷⁹ Ibid p51

⁸⁰ Pavis Patrice, Op cité p151

1- L'espace scénique

La notion qui nous paraît pertinente pour notre analyse est celle d'espace scénique. L'espace scénique est réservé aux praticiens ; c'est le lieu représentant, englobant l'ensemble des signes. Dans la relation regardés-regardants il est, en principe, l'espace des regardés. L'espace scénique n'est pas nécessairement un bâtiment construit en dur, en fait la scène est dite scène parce qu'elle représente. « *L'espace théâtral est une réalité complexe dans la mesure où il comprend, d'une part un lieu physique concret, celui de la présence des comédiens (le lieu théâtral) et d'autre part, un ensemble abstrait, celui de tous les signes réels ou virtuels de la représentation.* »⁸¹ Il est évident donc que l'espace signifie. Changer d'espace scénique, c'est aussi changer le sens : « *La scène est d'ordinaire un bâtiment, mais ce n'est nullement sa disposition architecturale qui lui permet d'être scène, c'est le fait qu'elle représente le lieu de l'action dramatique.* »⁸²

2- Le lieu théâtral

La notion de lieu théâtral ou espace théâtral est, elle aussi, pertinente quant à l'analyse d'une pièce de théâtre. L'espace théâtral est le lieu concret et architectural de la représentation. Il se définit par son rapport à la cité car tout espace peut être théâtralisé. Le goulal exerce ses activités théâtrales au souk, ailleurs le théâtre de rue, et même dans la Grèce antique le chariot de Thespis sont là pour le prouver : « *la scène peut être représentée par une réalité spatiale quelconque ; qu'un bâtiment, un coin de place entouré de spectateurs, un pré, une salle d'auberge, etc.,*

⁸¹ Daniel Couty et Alain Rey Op cité p

⁸² Jindrich honzl, art cité

peuvent très bien faire fonction de scène. »⁸³. La fonction de l'espace théâtral est complexe, il englobe deux aires, celle du public et celle des comédiens. Deux aires hermétiques dans le cas du théâtre classique de forme dramatique. Dans ce cas, l'espace théâtral unifie dans la représentation ces deux aires mais passivement. D'autre part et même paradoxalement, il s'efforce de ne pas unir public et scène. Dans ce cas, le public est invité à s'interroger, à critiquer ce qui se passe sur scène. Engels écrivait que l'on pense autrement dans une chaumière que dans un palais. Transposée au théâtre, cette phrase signifie que le lieu théâtral influe directement non seulement sur le genre de théâtre que l'on veut pratiquer, sur la signification de la pièce et sur le but voulu par la pièce : « *on ne peut ni jouer ni dire les mêmes choses au Palais Garnier*⁸⁴ *et à la Cartoucherie de Vincennes* (Vastes hangars transformés en lieux de spectacles par la troupe du Soleil d'Arianne Mnouchkine) »⁸⁵. L'espace théâtral, la forme de l'espace théâtral implique certains signes et certains rapports avec la ville. La boîte en U italienne implique un rapport de classe dominants/dominés, autrement dit, des rapports bourgeois où le public est séparé de la scène par ce que Brecht appelle le quatrième mur, servant à entretenir l'illusion et empêchant toute velléité de critique.

3- L'espace dramatique

C'est un espace qui ne doit pas être confondu avec l'espace scénique. Cette notion est importante pour la critique puisque c'est un espace qui ne peut être visualisable qu'à travers le métalangage de tout spectateur, critique et metteur en scène qui se livre à la construction par l'imaginaire

⁸³ Jindrich honzl, Art cité

⁸⁴ Opéra Garnier (opéra de Paris) établissement prestigieuse, scène lyrique et de danses. Sa construction commença en 1861. elle fut inaugurée le 15 janvier 1875. c'est un des plus grands théâtre du monde d'une capacité de plus de 2000 places et plusieurs salles de répétitions.

⁸⁵ Anne Ubersfeld Op cité, p53

de cet espace. « *il [l'espace dramatique] ne devient visible que lorsqu'une mise en scène figure certaines des relations spatiales impliquées par le texte.* »⁸⁶ Il est construit à partir du moment où nous avons une image de la structure dramatique de l'univers de la pièce. Celui-ci étant toujours constitué par les personnages et leurs relations dans le déroulement de l'action, un schéma actantiel se fondant (surtout) sur la relation sujet – objet autour desquels gravitent les autres actants. Ce conflit entre deux personnages, entre un sujet désirant et un objet désiré engendre l'opposition entre deux espaces dramatiques. Nous remarquons à ce propos que la mise en scène est tributaire de l'espace dramatique du texte et son principal travail est de le rendre visible en figurant certaines relations impliquées par le texte, en d'autres termes c'est la mise en espace du récit.

4- Les formes du lieu théâtral

On disait citant Anne Ubersfeld que l'on ne peut jouer de la même façon au palais Garnier qu'à La Cartoucherie de Vincennes. Cette remarque nous fait nécessairement penser aux formes du lieu théâtral. Quelle influence peut avoir la forme du lieu théâtral sur la production dramaturgique et sur la représentation ?

Le lieu est souvent mis en adéquation avec le projet dramaturgique de l'auteur ou du metteur en scène. La société grecque, société close, unissait la cité dans une activité théâtrale et religieuse à la fois. Spectateurs et acteurs étaient unis durant la représentation. La circularité des lieux favorisait cette symbiose. Ce théâtre unissait la scène et la salle dans un espace unique ouvert sur le ciel. C'était un espace où la Cité

⁸⁶ Pavis, Patrice, Op cité p153

pouvait interroger ses mythes et exposer ses drames fondamentaux sans se remettre en cause puisque en définitive ce n'était qu'un jeu.

Le théâtre bourgeois, en revanche, divise le lieu en deux parties distinctes d'un côté la scène, de l'autre la salle. Une rampe, une fosse d'orchestre, ou même un mur imaginaire⁸⁷ les sépare. Dans un théâtre illusionniste, les comédiens jouent comme s'ils étaient seuls, ignorant complètement l'existence du public. Il est invité à assister à une action se déroulant indépendamment de sa présence, les comédiens étant protégés par une cloison (c'est le quatrième mur). Le théâtre en U italien est une parfaite "boîte" à illusion. Tout se passe comme si le regard du spectateur se pose non sur représentation du monde mais sur une partie du monde tel qu'il est réellement. Ce que l'on voit sur scène n'est que le prolongement du monde extérieur. Paradoxalement, cet univers de la scène est complètement coupé de la salle : « *pas de pont ni de passerelle pour aller de l'un à l'autre : le rideau est un écran tendu, une matérialisation de la coupure scène-salle.* »⁸⁸ Un nouveau type de décors : les effets de profondeur et le passage du décor plastique au décor pictural approfondit les effets d'illusion. Le comédien peut entrer dans le décor sans paraître hors d'échelle poussant ainsi l'identification jusqu'à ses extrêmes limites : « *si le théâtre est comme la vie, le comédien est comme le spectateur.* »⁸⁹ Cette forme est appelée théâtre de boulevard par Anne Ubersfeld et Patrice Pavis le définit comme étant « *d'un conformisme idéologique propre à rassurer le public bourgeois.* »⁹⁰

A l'opposé de cette forme, l'espace-tréteau, le théâtre élisabéthain et le théâtre en rond ne tendent nullement à approfondir ou maintenir cette

⁸⁷ Diderot conseillait : « Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. » entretiens sur le fils naturel cité in esthétique théâtrale Monique Borie et Ali Paris Ed Sedes 2001 p 105

⁸⁸ Anne Ubersfeld Op cité, p55

⁸⁹ Ibid p 57

⁹⁰ Patrice Pavis, Op cité p411

séparation scène-salle. Aires de jeu sans prolongements (sans coulisses) pour que les comédiens changent de costumes, le théâtre tréteau suppose plutôt une rupture avec le reste du monde et s'affirme dans sa vérité. Il n'imité pas un lieu concret afin de créer l'illusion et par là l'identification. S'affirmant comme activité théâtrale, la représentation dans l'espace tréteau crée une certaine complicité avec le public et l'invite à participer à ce qui lui est présenté : *« les activités des comédiens sur le tréteau sont activités de théâtre, essentiellement ludiques et non mimétiques ; elles ne sont pas l'imitation d'activités dans le monde, ou, si elles le sont, elles apparaissent dans un contexte local qui les théâtralise immédiatement. Toute illusion du quatrième mur est par nature interdite à l'espace tréteau. »*⁹¹

C. La distanciation

Nous avons vu plus haut que le théâtre brechtien n'a pas pour but l'identification du spectateur au personnage. Pour ce faire, le praticien de théâtre doit mettre en œuvre la distanciation, notion-clef du théâtre épique.

Cette notion est employée même en littérature. Pour les formalistes russes, c'est un procédé qui consiste à modifier notre perception d'une image littéraire. Au théâtre, plus exactement dans le théâtre épique, Brecht l'utilise dans le sens de mise à distance et celui *« d'effet d'étrangeté »* et *« effet de distanciation »*

Qu'est ce que l'effet de distanciation ? Ce sont les mécanismes, procédés ou réalisations purement techniques permettant aux spectateurs de garder

⁹¹ Anne Ubersfeld, Op cité, p 58

leur esprit critique en activité, leur permettant d'analyser, de comprendre, de critiquer ou de s'émerveiller devant les processus humains mis en scène : « Une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger...Ces effets empêchaient indéniablement l'identification. »⁹². C'est un ensemble de techniques visant à rendre étranger ce qui est familier, de mettre une distance entre ce qui arrive sur la scène et le public et ce, aux fins de lui permettre de porter un jugement critique sur les processus représentés.

Ces préalables théoriques nous permettraient de mieux approcher les textes de Alloula et de mieux cerner les structures et les jeux narratifs tout en insistant sur la particularité du théâtre, donc de ses différentes formes de narration.

⁹² B. Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche 1972 §42

DEUXIEME CHAPITRE

Les origines du théâtre en Algérie

I.Genèse de la pratique théâtrale en Algérie

Pour mener à bien ce travail, il nous paraît nécessaire de jeter un regard, fut-il furtif, sur les antécédents proches et lointains de l'activité théâtrale. Il est bien sûr admis que la dramaturgie de Alloula comme toute œuvre artistique, n'a pas surgi dans un désert dramatique. Ce regard rétrospectif contribuera à mieux comprendre et à expliquer les mécanismes sous tendant l'esthétique théâtrale ou du moins du corpus, notre objet d'étude. Cette attitude rétrospective n'a pas pour but de coller une quelconque étiquette et encore moins de jeter des anathèmes sur l'un des auteurs algériens les plus prolifiques et dont la recherche est peut être la plus aboutie, du moins pour le moment. Tout au long de ce travail, nous nous garderons de confiner sa dramaturgie dans les limites d'une théorie ou d'une doctrine. Cependant aborder l'aspect historique pose un problème de définition de l'objet d'étude. Comme nous retrouvons de nombreux éléments de l'expérience théâtrale algérienne dans l'œuvre d'Alloula, il nous a donc semblé utile de situer le contexte qui a permis la production de telles pièces. Il nous paraît important d'interroger les différents lieux du théâtre permettant une meilleure approche du texte d'Alloula et des différentes strates du mouvement narratif marqué par la présence d'éléments tirés de la tradition orale et d'expériences étrangères comme Brecht, Piscator, Goldoni et Molière. En effet, nous sommes en droit de nous poser la question suivante : qu'est ce que le théâtre ?

Pour les peuples colonisés le théâtre est un art occidental par sa pratique : des groupes formés de comédiens français donnent des spectacles pour des Français. Ainsi, le colonisé était considéré comme un simple consommateur passif et n'ayant aucune forme de culture. Cette façon de voir les choses est, nous semble t-il, réductrice. Elle fait table

rase de tout ce qui n'est pas occidental. Tout ce qui n'entre pas dans l'esthétique occidentale est marginalisé et ignoré, tout notre patrimoine culturel est mis sous scellé. Le colonisateur faisait comme s'il avait affaire à un terrain vierge, un désert sans aucune vie culturelle antérieure. De toute évidence, chaque peuple a sa propre culture, ses mœurs, ses traditions et ses manifestations artistiques. Concernant le théâtre, cette vision ne tient pas compte des activités que Ali Akla Arsane appelle " *phénomènes théâtraux* " ⁹³ et pour Mohamed Aziza " *éléments pré théâtraux* " ⁹⁴

Les fêtes religieuses, célébrées collectivement par la communauté renfermaient en elles certains éléments « pré-théâtraux » dans le monde arabo-musulman, et en Algérie aussi bien sûr. Néanmoins ces « éléments préthéâtraux, » comme le remarque Ali Akla Arsane renferment les caractéristiques du théâtre pris dans sa définition moderne à savoir :

« *L'acteur, le public et le lieu de la représentation* » ⁹⁵

Beaucoup d'« *éléments pré théâtraux* » ont été recensés par les historiens du théâtre. Ces festivités étaient organisées lors de l'achoura, prière de l'istisqa, autour du hakawati et El garagouz.

Le fait que ces phénomènes ne se soient pas développés pour donner naissance à un théâtre moderne est un autre sujet de débats, d'autant que les raisons sont multiples et peuvent être sujets de polémiques. Dans les pays du Maghreb et particulièrement en Algérie on s'accorde à dire que seuls El garagouz et El goul ont existé.

A El garagouz

⁹³ Ali Akla Arsane, *Les phénomènes théâtraux chez les Arabes*, Publication de l'Union des Ecrivains Arabes, Damas, 1985

⁹⁴ Mohamed Aziza, *Le Théâtre et l'Islam*, SNED, Alger, 19 ???

⁹⁵ Ali Akla Arsane, *ibid.*, P.28

El Garagouz ou le théâtre d'ombres est un spectacle d'origine turque. Kara-Keuz signifie en turc "yeux noirs" et serait né d'une légende. C'était un maçon et un forgeron qui travaillaient ensemble à la construction d'une mosquée. Au lieu de travailler, ils ne faisaient que bavarder et plaisanter. Ils empêchaient même les autres de travailler, ce qui occasionnait des retards dans la réalisation du projet. L'ayant su, Orhan le sultan (1326 – 1359) ordonna de les tuer. Ce fut ainsi que les gais compagnons trouvèrent la mort. Mais voilà que le sultan, pensant que la punition était trop sévère, fut pris de remords. Pour le consoler, un certain Seyh Kustéri dressa un écran dans un coin du palais et représenta à l'aide d'une ombre projetée, le maçon et le forgeron et imita leurs bavardages et leurs plaisanteries. On raconte que ces figures qui apparaissaient sur l'écran étaient en fait les babouches de Seyh. Il est fort probable que cette activité, ce spectacle pré théâtral fut introduit en Afrique du Nord avec la conquête ottomane. Arlette Roth dans son ouvrage *Le théâtre algérien* déclare que cet art existait en Algérie en 1835.

Spéctacle n'ayant pas besoin d'un espace spécifique, El Gragouz se jouait partout, dans les cafés, les maisons, les places publiques et dans n'importe quel endroit pouvant accueillir des spectateurs.

Les thèmes et les sujets étaient variés. Ces spectacles jouaient un grand rôle dans l'éducation des populations, leur culture et leur prise de conscience. Ils étaient aussi un moyen populaire de divertissement. Dans un cadre satirique, ces spectacles mettaient en scène divers personnages, et traitaient des thèmes les plus divers. Ces spectacles ont été interdits par l'administration française en 1843 ; pour certains ils étaient irrévérencieux envers un général français qu'ils représentaient sous le mode du comique, pour Mohamed Aziza, la cause est « *cet esprit*

satirique qui était en plus, entaché de licence extrême. »⁹⁶ Mahieddine Bachetarzi a cité dans ses « *Mémoires* » Jacob M.Landau qui rapporte les faits suivants : « *Sur l'Algérie nous avons de plus amples détails. C'est l'occasion pour Karagouz d'échanger des paroles obscènes avec le dieu phallique de la fécondité à la fin de la pièce le géant Karagouz met en déroute une unité de soldats français venus pour l'arrêter, en rouant de coups les militaires avec le dieu de la fécondité faisant office de bâton. Dans d'autres pièces algériennes, Satan a revêtu l'uniforme français. Les autorités françaises comprenant que l'ironie de la pièce, et les mauvais traitements qu'on faisait subir aux forces d'occupation, exprimaient un sentiment populaire anti-français, interdirent toutes les représentations en 1843* »⁹⁷ Nous ne terminerons pas ce bref aperçu sans relever qu'un dramaturge : Ould Abderrahmane Kaki a tenté de faire revivre El garagouz dans une perspective qui avait pour but de revaloriser les formes populaires au théâtre et de faire la jonction entre le théâtre occidental et le théâtre populaire (phénomène théâtral ou éléments pré théâtraux)

B EL goual

D'abord une question de terminologie. Un personnage remplissant les mêmes fonctions est appelé au Moyen Orient Hakawati. Traduit littéralement, le récitant ou si l'on veut celui qui raconte, qui narre. Ce phénomène théâtral est très répandu dans le monde arabe. Ce personnage, qui se produisait dans les cafés des villages, les salons ou autres espaces pouvant regrouper des auditeurs, attirait les foules. Les thèmes, surtout historiques, enflammaient les gens. Quand il s'agissait d'un récit, les

⁹⁶ Mohamed Aziza, Op cité, p.41

⁹⁷ Mahieddine Bachetarzi, Mémoires I, SNED, Alger, 1968, pp 423- 424.

auditeurs se divisaient en partisans et en opposants du héros dont il est question dans le récit.

Les histoires racontées étaient connues du public, même dans les plus infimes détails. C'est la manière de raconter, plus que l'histoire, qui drainait les foules et entraînait l'adhésion du public. En effet El hakawati ne se contentait pas de dire, il interprétait, jouant à lui seul tous les personnages de l'histoire. Il jouissait d'une grande capacité de jeu et de déclamation, ce qui lui permettait de changer de voix chaque fois que la situation l'exigeait. Le public qui était en parfaite symbiose avec son héros représenté par El hakawati, exigeait de ce dernier de redire des passages, et parfois même l'obligeait à terminer l'histoire s'il s'arrêtait à un moment défavorable pour son héros. Ces coupures étaient souvent une ruse artistique afin de perpétuer le suspense.

En Afrique du Nord, et donc en Algérie, ce personnage est appelé El Goual, Le Meddah (Moukallid) ou F'daoui.

Pour El Goual, l'espace n'est plus clos, de par son architecture du moins. Ce sont les souks des villages : « *La culture traditionnelle se déplace dans l'espace social : le meddah qui se produisait dans la cité, sur la place centrale, prenant valeur de pôle important, car à travers les chansons de gestes, s'égrènent des informations collectées dans les villages voisins ou ans les villes de la région ou du pays, satisfaisant ainsi le besoin de connaissance locale, aujourd'hui, ce meddah s'exhibe sur le terrain du souk hebdomadaire, à la périphérie de la ville.* »⁹⁸ Ce sont des troubadours qui racontent des histoires passées et actuelles. La clôture ici est humaine. Elle est formée par les auditeurs- spectateurs qui entourent cet acteur des souks. C'est la Halka que nous retrouverons plus tard dans la dramaturgie de A. Alloula. Comme El hakawati, le goual est un excellent acteur qui ne se contente pas de lire ou de réciter (d'ailleurs ce

⁹⁸ Mostéfa Boutefnouchet, *La culture en Algérie Mythe et Réalité*, SNED, Alger, 1982, P. 99

qu'il dit n'est écrit nulle part.), il joue le ou les personnages en changeant de voix chaque fois que la situation l'exige. Pour prolonger le suspense ou attirer d'autres publics ou peut être pour laisser passer un bruit passager plus fort que sa propre voix (il n'utilise aucun appareil d'amplification du son), il entrecoupe ses récits par des chants. Cet artiste est le parfait homme-orchestre ; il sait chanter, jouer du banjo ou du rebab. Le public écoutait- regardait et participait pleinement au spectacle. Il applaudissait, sifflait et faisait répéter un passage qu'il n'avait pas bien suivi ou qui lui plaisait particulièrement. En général, les thèmes traités par El goual sont d'ordre social, politique ou historique.

II. Premières représentations

Après l'invasion de 1830 et les violentes guerres de conquête des différentes villes et campagnes, le colonialisme s'est attaqué aux valeurs culturelles et identitaires du peuple. La résistance, très forte au départ, a commencé à faiblir. Elle continue à s'exprimer mais ce ne sont plus des communautés rurales entières qui se soulèvent. Après 50 ans de guerre, le colonialisme a établi sa mainmise sur une « *société appauvrie, laminée, littéralement désaxée par cinquante ans de guerre, d'épidémies, d'amendes, de confiscations de terres, de refoulement. Société profondément déstructurée, fragilisée par la destruction de ses cadres de sociabilité.* »⁹⁹ Quant au plan culturel « *Eroulement du système éducatif traditionnel, enfin, qui fait sombrer la population dans un analphabétisme généralisé et tarit le renouvellement d'élites culturelles déjà plus fragiles que celles de la Tunisie et du Maroc ?* »¹⁰⁰ Dans l'enseignement, le système traditionnel ne fut nullement remplacé par un

⁹⁹ Abdelkader Djeghloul, *Lettrés, intellectuels et militants en Algérie 1880- 1950*, Office des Publications Universitaires, Alger, 1988

¹⁰⁰ Ibid., P. 4

autre. On sait que la loi Jules Ferry qui fut appliquée en Algérie 1883 fut annulée en 1887. D'ailleurs, son application était orientée plus vers la lutte contre la langue arabe qui fut interdite par la suite, que vers l'élargissement de l'enseignement aux larges couches populaires. Seuls les enfants de notables ont pu bénéficier de cette politique de prestige, et ont pu accéder au delà du primaire. Les écoles coraniques qui faisaient face à divers obstacles, ont été interdites ou du moins ne s'ouvraient que sur accord préalable de l'administration coloniale. Cependant, pour assurer sa domination complète à tous les niveaux, le colonialisme était "contraint" de laisser filtrer quelques rares indigènes aux niveaux supérieurs. Ils serviront de faire valoir au colonialisme.

La langue française était frappée de suspicion car c'est celle de l'Autre, du dominateur, ainsi que ceux qui la pratiquaient, qui plus est, sont fils de notables. Cependant, tout n'est pas aussi simple : « *Même si cet enseignement s'était présenté en patagon ou en zoulou, on l'aurait accepté. C'est dire combien un peuple qui a une longue tradition de culture tolère difficilement le vide intellectuel et se sent capable, pour satisfaire un tel besoin, d'adopter une autre langue, à défaut de la sienne propre qui lui est désormais interdite.* »¹⁰¹. C'est pourquoi l'Algérien a accepté cette "culture de nécessité" pour reprendre Mostefa Lacheraf.

Paradoxalement, comme le remarque Mohamed Aziza « *malgré tous ces méfaits, la colonisation a permis la découverte de l'altérité. Certes, ce fut là une découverte faussée en ce qu'elle fut imposée et non consentie. Mais, face à l'autre, s'est façonnée une curieuse attitude, faite d'un mélange ambigu de répulsion et de secrète tension, de refus et d'acceptation, de dialogue allusif et de surdité soudaine* »¹⁰²

¹⁰¹ Mostéfa Lacheraf, L'Algérie, nation et société, S.N.E.D, Alger, 1978, p315.

¹⁰² Mohamed Aziza, L'Image et L'Islam, Albin Michel, Paris, 1978, p54 cité par Ahmed Chéniki

Dans cette situation il n'est pas étonnant de constater avec Ahmed Chéniki que les premières représentations en Algérie soient celles de troupes françaises : « *La fontaine des Béni Ménad, Marcienne, Le Simoun* de Lenorman, *La Kahéna* du docteur Choynet, *la Fleur de Tlemcen* et *L'Amour Africain* (comédie Le Gouve).¹⁰³ Une sorte de légitimation religieuse avait, en quelque sorte, été donnée en ce début de siècle par la tournée des troupes de Abdelkader El Misri et Souleyman Quardahi. Ces deux troupes brisaient ainsi un tabou. L'Islam tolérait mal le théâtre. Dans ses *Mémoires*, Mahieddine Bachetarzi relate les problèmes familiaux qu'il a rencontrés en s'engageant dans cette voie.¹⁰⁴ Après ces tournées, plusieurs associations culturelles virent le jour. L'apparition d'une nouvelle bourgeoisie agraire et la formation d'une élite intellectuelle (même francophone, car ces enfants de notables n'ont pas leurs valeurs et la culture arabo-musulmane) furent pour beaucoup dans ces premiers balbutiements du théâtre en Algérie.

Ces associations qui n'avaient aucune formation technique et artistique profitèrent en matière de dramaturgie du savoir faire des Arabes du Moyen Orient.

C'était l'époque où le vent de la Renaissance (La Nahda) soufflait sur le monde arabe. L'émir Khaled rencontra Georges Abiad à Paris et lui demanda des textes dramatiques en arabe, ce qui fut fait la même année : 1910. Ainsi donc L'émir reçut « *Macbeth* de Shakespeare (pièce traduite par Mohamed Haft) *Vertu et Fidélité* de Khalil El Yaziji et *Chahid Beyrouth* (*Le martyr de Beyrouth*) »¹⁰⁵

C'est l'époque aussi d'une certaine effervescence culturelle. Plusieurs associations furent fondées par des lettrés aussi bien arabophones que francophones. Pour les premiers, le théâtre visait surtout des buts

¹⁰³ Ahmed Chéniki, *Le théâtre en Algérie : Histoire et enjeux*, Edisud, Aix-en-Provence, 2002 p16

¹⁰⁴ Mahieddine Bachetarzi, *Mémoires*, SNED, Alger, 1968, pp.28- 29.

¹⁰⁵ Ahmed Chéniki, *Ibid* p 17

didactiques, pour les seconds, c'était un moyen d'acquérir et d'adopter les nouvelles connaissances scientifiques leur permettant l'accès au modernisme : *« face à l'irruption du monde moderne dans la tradition, on continue de tenir à l'univers médiéval par certains aspects moraux, mais non sans établir, consciemment ou inconsciemment, les distinctions indispensables qui séparent le patrimoine humaniste et religieux, toujours vivace, des exigences nouvelles de l'initiation au modernisme. »*¹⁰⁶ Plusieurs pièces théâtrales écrites en arabe littéraire ont vu le jour. Des tragédies dans une langue châtiée furent écrites et jouées par des lettrés arabophones qui, faute de maîtriser l'art scénique, se basaient surtout sur la déclamation.

L'époque étant celle de La Nahda et du panarabisme, les initiateurs étant les associations religieuses (qui se servaient du théâtre pour diffuser leurs idées réformistes), ces pièces traitaient surtout de l'histoire des Arabes et de l'Islam. La langue et le sujet étaient en déphasage avec les préoccupations du public qui n'arrivait pas à suivre. A ces causes, nous pouvons ajouter le fait que pour le moment, les représentations théâtrales ne se donnaient que dans les grandes villes : Alger, Blida, Médéa, Constantine, Tlemcen, villes qui comptaient d'ailleurs le plus grand nombre de lettrés.

Les chercheurs s'accordent à dire que la tournée de Georges Labiad a joué un rôle capital dans la promotion et l'ouverture de l'activité théâtrale à un large public. Entre temps, de nouveaux éléments surtout issus des couches moyennes et même populaires firent leur entrée dans le milieu dramatique. Les représentations de Georges Labiad donnèrent l'occasion à ces nouveaux passionnés de l'activité théâtrale d'opérer une certaine rupture avec ce qui se traitait et se faisait jusqu'alors. Cette tournée qui le conduisit dans plusieurs villes en 1921 fut, d'après Mahieddine

¹⁰⁶ Mostéfa Lacheraf, Op cité, p 315

Bachetarzi, un échec : « ... malgré la propagande active que les amateurs de théâtre algérien lui avaient faite il n'a pu attirer que 300 spectateurs à sa première représentation, pas plus de 200 à la seconde. »

¹⁰⁷ Selon Allalou : « Admirables représentations où se distinguait le grand tragédien Georges Labiod, mais malheureusement, devant des salles très clairessemées. ». ¹⁰⁸ Allalou parle ici des représentations sur la scène du Kursaal à Alger des pièces, *Thorat El arab* et *Salah Eddine Al-Ayoubi*. En fait, l'importance de ces représentations est à placer sur un autre plan ; elles réussirent à recruter pour cet art nouveau un autre type de pratiquants. Ce sont des acteurs- amateurs issus des couches populaires. Le théâtre est pour eux un moyen d'expression culturelle et ils se l'approprient pour s'affirmer face à l'Autre, comme communauté musulmane. Ils rompirent avec le théâtre- déclamation et tentèrent d'innover en matière de jeu et en intégrant des éléments de la culture populaire. Les thèmes traités étaient puisés dans la culture de l'ordinaire, mettant en jeu des problèmes vécus par le peuple dans sa quotidienneté. Cet acte social qu'est devenu le théâtre engendrera le besoin d'une nouvelle organisation, plus adéquate plus à même de promouvoir cette activité.

Une société, *Al Mouhadiba* fut fondée et animée par Tahar Ali Chérif, excellent acteur et dramaturge. Cette association avait pour objectif et sous l'influence des représentations de Georges Abiad, de remédier à la froideur du public et de lui inculquer le goût du théâtre. Tahar Ali Chérif écrivit et présenta dans le cadre de cette association trois pièces. En 1921 un drame en un acte : *Ach-chifa baâda al-âna* (*La guérison après l'épreuve*), un mélodrame en quatre actes : *Khadi-ât Al-Gharam* (*Les*

¹⁰⁷ Mahieddine Bachetarzi, Op cité P 40

¹⁰⁸ Allalou, L'aurore du théâtre algérien , C.R.I.S.S.H Oran, 1982 P 8

déceptions de l'amour) le second en trois actes : *Badî*. Ces pièces mettaient en scène un alcoolique.

Un autre groupe fut fondé et dirigé par Mohamed Mansali : Etemthil Al ârabi. Cette troupe présenta sur la scène du Kursaal *Fi sabil Al Ouatan* (Pour la Patrie) et *Foutouh Al Andalus* (La conquête de l'Andalousie).

Ces dernières pièces traitaient de sujets politiques. Ces tentatives échouèrent à leur tour. On continue à jouer devant un public composé essentiellement de lettrés «*Pour dresser le bilan de cette première "grande" pièce, disons tout de suite que si nous pouvions nous griser de compliments, il nous était par contre impossible de dîner avec le partage de la recette ! Nous avons eu environs 300 spectateurs..... mais nous avons invité une bonne moitié.*»¹⁰⁹. Dans son bilan, Mahieddine Bachetarzi ne nous dit pas pourquoi l'assistance était peu nombreuse. A l'époque, on considérait que l'arabe classique, malheureusement compris par une infime minorité seulement, était indispensable, si ce n'est la seule langue du théâtre «*nous étions convaincus de la souveraineté indiscutable du "littéraire"*»¹¹⁰ Pour Allalou, c'était par manque de goût. D'autres troupes avaient connu et connurent le même échec que celui de Tahar Ali Chérif et de Mohamed Mansali. Mahieddine Bachetarzi cite plusieurs cas. Après la tournée de Georges Abiad, il y eut la représentation en 1924 de la troupe égyptienne de Azzeddine. Elle joua deux chefs-d'œuvre en arabe littéraire : *Jules César*, et *Roméo et Juliette* de W. Shakespeare. Elle eut, elle aussi, le même accueil froid de la part du public algérois. Dans ses Mémoires, Mahieddine Bachetarzi raconte l'échec d'un certain Tunisien qui se faisait appeler Ouez-Ouez Bey qui avait présenté *Kheyata ou kheyata* et *Djina nestadou stadouna*

¹⁰⁹ Mahieddine Bachetarzi, Op cité P47

¹¹⁰ Mahieddine Bachetarzi, Op cité P 66

A cause de (ou grâce à ?) cet échec auprès du grand public, des dramaturges comme Mohamed Mansali se résignèrent à employer d'autres moyens et à explorer d'autres thèmes. Le théâtre se pratiquait alors sous la forme de sketches placés comme intermède dans un programme musical « *aussi je profitais de ce que le "Trianon Cinéma" de Bab-el-Oued m'offrait de venir donner un intermède de chant dans son programme de cinéma pour lui imposer du même coup une saynète comique jouée par Allalou* ». ¹¹¹ Ce n'était pas encore du théâtre au sens classique du terme (une grande pièce avec des décors, des costumes...). C'étaient des sketches de vingt à vingt cinq minutes qui faisaient rire le public. Sans le savoir peut-être, ces comédiens, Allalou, Mansali, Dahmoun, Ksentini, et d'autres, employaient des canevas à la manière de la commedia dell'arte. C'était un travail d'équipe ; chacun des participants apportait sa réplique, sa blague, son gag. Ces spectacles se référaient explicitement aux traditions arabes, selon les dires de Mahieddine Bachetarzi « *les saynètes folkloriques traditionnellement jouées en plein air à l'occasion des fêtes du Mouloud et de la Achoura ou des pèlerinages, scènes comiques improvisées sur un canevas.* » ¹¹²

Les thèmes traités étaient ceux que le public vivait dans sa quotidienneté comme les problèmes du mariage, l'alcoolisme, le mari trompé. Quant aux personnages et comme d'ailleurs c'est le cas pour la commedia dell'arte, ils étaient typés. Nous retrouvons invariablement le paysan, l'alcoolique, le citadin idiot, le mari berné et le campagnard.

III. Naissance d'un théâtre

« *C'est que le Théâtre Algérien n'est pas né spontanément de la décision d'un homme ou d'un groupe d'hommes. Il a germé lentement dans les cervelles de jeunes qui reflétaient l'esprit de l'Algérie après la première*

¹¹¹ Mahieddine Bachetarzi, Op,citéP31

¹¹² Ibid p 31

grande guerre. ».¹¹³ Cette remarque de l'un des premiers acteurs du théâtre algérien est une preuve que celui-ci n'est pas né dans un salon en vase clos, d'un certain cerveau ou un génie créateur. C'est une suite d'essais, de tentatives, d'échecs et de réussites.

L'apport de Allalou est primordial dans la naissance de ce théâtre et la constitution d'un public. Le 12 avril 1926 Allalou présenta sa pièce, *Djéha*.

Un mot sur cette pièce : c'est une comédie burlesque en trois actes et quatre tableaux (qu'il a réduit en deux actes pour la circonstance). Ce n'est pas une pièce agencée, selon le mode traditionnel occidental. Ce sont des saynètes n'ayant pas de liens entre elles sur le plan narratif. Le seul lien, c'était le personnage Djéha. Chaque saynète est une nouvelle aventure différente de la précédente. Toutes mettent en scène Djéha en prise avec sa femme Hila (ruse). Il sort indemne de tous les pièges que lui tend sa femme grâce à son ingéniosité et sa gouaillerie. A ce propos Mahieddine Bachetarzi écrit : « *c'était fabriqué à la façon d'un collier de perles, mais comme chaque grain était effectivement une "perle", les rires du public n'ont pas eu un instant de répit.* »¹¹⁴ Djéha est en quelque sorte l'Arlequin, le Pierrot et le gribouille. La triple influence est ici claire, française, arabe et populaire. Cette pièce est à la fois une rupture et une continuité. Rupture, une révolution dans la pratique théâtrale en Algérie car elle a rompu avec les schémas narratifs traditionnels. Nous sommes même tentés de dire que c'est une technique brechtienne, celle du montage de saynètes. Rupture, car elle est la première pièce en arabe dialectal. La langue a toujours posé un problème pour le théâtre en Algérie. Nous sommes en présence d'une situation paradoxale : d'une part, un public qui ne maîtrisait pas très bien l'arabe littéraire et d'autre

¹¹³ Mahieddine Bachetarzi, Op cité p24

¹¹⁴ Mahieddine Bachetarzi, Op cité p 61

part, des amateurs qui s'entêtaient à le faire dans cette langue. Rupture enfin car c'est la première œuvre à avoir utilisé un personnage populaire célèbre dans le monde arabe. De plus, ce personnage représente le quotidien du peuple. Continuité, pour la simple raison que ces saynètes ressemblaient aux sketches représentés jusqu'alors dans les différentes salles comme des intermèdes entre les différents chants. Allalou eut la bonne idée de le mêler à d'autres personnages empruntés à Molière. Ce qui l'enrichit davantage. Sellali Ali n'était pas le seul dramaturge mais il avait joué un grand rôle dans le théâtre algérien. « *Personne ne peut nier l'apport de cette production dans l'essor du mouvement théâtral. C'est un fait unanimement admis.* »¹¹⁵ Il faut entendre par mouvement théâtral, les pièces et le public. Cet éclatant succès allait favoriser l'éclosion d'un public populaire : « *Le succès remporté par « Djéha » a été au delà de nos espérances. Nous avons donné trois autres représentations devant des salles combles.* »¹¹⁶

Cette pièce a eu le mérite d'utiliser la langue arabe dialectale et le rire sous forme de jeu d'acteurs et de jeu de mots. Elle a séduit le public en mettant en scène ce qu'il vit dans sa quotidienneté. « *Si la naissance du théâtre indique bien une tendance à la constitution d'une sphère culturelle nationale, cette forme d'expression artistique s'avèrera incapable de se transformer en structure culturelle élaborée.* »¹¹⁷ Ce théâtre a eu au moins le mérite d'être authentiquement populaire et national ; le public qui allait assister aux représentations de *Djéha* l'avait bien senti. Quant aux amateurs de théâtre, cette pièce leur a donné matière à réfléchir concernant la pratique de leur art : fallait-il continuer à jouer en arabe classique dans des salles vides, devant un public de lettrés, fort peu nombreux ou jouer en arabe dialectal dans des salles combles ?

¹¹⁵ Ahmed Chéniki , Opcité, P 21

¹¹⁶ Allalou , Opcité, P16

¹¹⁷ Abdelkader Djaghoul, Préface à l'ouvrage de Allalou ,Op cité, PVI

Même actuellement notre théâtre n'a pas encore tranché définitivement la question. Cette pièce d'Allalou va orienter très sérieusement la production théâtrale algérienne. Ce n'est pas sans raison que nous insistons sur ce texte qui emploie des ingrédients de la culture populaire, le comique et la structure théâtrale européenne, éléments que nous retrouvons dans l'expérience théâtrale de Abdelkader Alloula. Ainsi, la structure circulaire du récit, propre au conte populaire, la présence d'une certaine distance et la dimension comique sont aussi les espaces nodaux de la représentation théâtrale d'auteurs comme Alloula, Kateb Yacine et Ould Abderrahmane Kaki.

Un autre fait a marqué cette période, c'est le fait de révéler au grand public un acteur talentueux. Djéha n'a pas fait long feu et le succès a encouragé Allalou à écrire une nouvelle pièce ; ce fut *Le Mariage de Bou Akline*, jouée au Kursaal le 26 Octobre 1926. Pour la distribution, la troupe de Allalou donna à Rachid Ksentini un petit rôle (Mkidèche, serviteur de Bou Akline). Il interpréta merveilleusement ce rôle. C'était le personnage le plus comique. Le public découvrait un acteur aux multiples talents : il ne se contentait pas de jouer ; il improvisait admirablement « ...il se met à refaire entièrement le procès de BOU- AKLINE, mais il le refait avec tant d'esprit, d'une façon si cocasse, en lançant des traits si inattendus, que le public entre en délire, hurle de joie ! »¹¹⁸.

Le rire est un élément fondamental que nous allons d'ailleurs retrouver à côté d'autres formes populaires dans le théâtre d'Alloula. Ksentini eut l'idée d'écrire une pièce, *El Ahed El ouafi*, début 1927. Ce drame en 4 actes fut un désastre pour cet acteur émérite. La cause de cet échec résidait d'abord au niveau de la distribution. Comment, se demandait Mahieddine Bachetarzi, donner un rôle dramatique à un comédien connu par son naturel comique ? D'autre part, le public n'avait pas encore

¹¹⁸ Mahieddine Bachetarzi , Op cité P72

l'habitude d'assister à une pièce non entrecoupée de chants. La tradition était de donner des spectacles de chants en alternance avec des sketches comme intermèdes. C'est peut être aussi le thème de la pièce qui en est la cause, car écrit Allalou, « *nous lui avons proposé d'en faire une pièce gaie.* »¹¹⁹

La censure qui ne disait pas encore son nom commença à fonctionner à cette époque. L'activité théâtrale n'était pas encore officiellement interdite mais elle était suivie et même surveillée car l'autorité coloniale se doutait déjà que cette forme d'expression, même si elle était jugée inoffensive, exprimait une identité autre que celle du colon. Il est vrai que dans le contexte de l'époque, tout acte culturel est suspect, surtout s'il tente de révéler une certaine identité nationale qui peut contrecarrer les efforts assimilationnistes du colonialisme. Gabriel Audisio constate : « *La naissance du théâtre arabe en Algérie après 1920, l'important, à mes yeux, est que les algériens ont commencé à exprimer publiquement leur existence, leur personnalité dans leur langue.* »¹²⁰ Une autre forme de censure : celle des marabouts. Ahmed Chéniki cite un article « *Civilisation ou déchéance* » publié dans l'organe officiel des marabouts, *El Balagh el Djezairi* qui montre que ces milieux sont opposés à ce genre de spectacles ; pour eux c'était un art de progrès, et c'était surtout ce qu'ils redoutaient. Ils estimaient qu'il était dirigé contre eux et tout ce qu'ils représentaient. Beaucoup de pièces furent écrites pendant cette période ; c'était même une riche période du point de vue quantitatif : plus d'une dizaine de pièces pour le seul compte de Allalou, citons entre autres : « *Le Mariage de Bou-Akline* » le 26 octobre 1926, « *Abou Hassan ou Le dormeur éveillé* » le 23 Mars 1927, « *Le Pêcheur et le Génie* » en 1928, « *Antar El Hachaichi* » le 25 02 1930, et le 6 04 1931 « *Khalifa, le*

¹¹⁹ Allalou, Op cité, P20

¹²⁰ Gabriel Audisio cité IN Ahmed Chéniki, Op Cité, P25

Pêcheur de Baghdad ». Fin avril 1927, Allalou, pour des raisons toutes personnelles dut quitter l'activité théâtrale et sa troupe « La Zahia Troupe » allait s'illustrer par sa passivité. Un acteur et dramaturge, qui marquera de son empreinte le théâtre en Algérie prendra le relais. Ksentini avait lui aussi produit beaucoup de pièces. « *Le Mariage de Bou-borma* » comédie burlesque qui a eu un gros succès, le 22 mars 1928 « *Sa farce en trois actes rappelle à la fois le Guignol Lyonnais, les facéties de Djéha et drôleries des Milles et Une Nuits.* »¹²¹, le 15 février 1929 *Zeghirbbane*, le 21 02 1929 *Loundja El Andaloussia*. L'auteur écrit de nombreuses pièces qu'il serait fastidieux de citer ici.

Ces dramaturges et pour des raisons peut-être de censure ou pour des raisons artistiques avaient opté pour le genre comique et c'est ce que demandait le grand public. La thématique ne s'était pas éloignée de la culture et des traditions populaires. Les récits et contes merveilleux arabes constituaient la principale source de ce théâtre. On posait les problèmes du mariage, du divorce, de l'alcoolisme et on mettra en scène des récits légendaires mythiques comme ceux d'Antar. Ces pièces se terminaient souvent par des leçons de morale. Ce qui atteste des visées didactiques de ces pièces qui s'attaquaient à l'esprit rétrograde de l'époque. Cet aspect attirait souvent la foudre des marabouts qui y voyaient une déchéance des mœurs et des coutumes authentiques algériennes.

IV. Théâtre et politique :

Parallèlement à la riche production théâtrale, sous forme de sketches, cette période exactement à partir de 1932, connut ou du moins allait connaître un nouveau genre d'écriture dramatique : le théâtre politique.

¹²¹ Allalou, Op cité, P23

A la faveur de l'émergence et l'extension du mouvement nationaliste moderne (les partis politiques) le théâtre qui avait déjà une vocation didactique et moralisante, est utilisé à des fins politiques. Timidement il est vrai, car ne remettant pas encore en cause d'une manière radicale le fait colonial. Il n'en demeure pas moins que ces pièces dénonçaient certains de ses méfaits. Ahmed Chéniki écrit : « *Pourtant, même si certaines pièces de Bachetarzi, qui se situait dans le courant assimilationniste, faisaient parfois allusion à la colonisation, elles ne remettaient pas en question sa présence.* ». ¹²² La première pièce en 1932 était celle de Mahieddine Bachetarzi *Faço* (Ils ont compris). Cette pièce dénonçait à l'aide d'un ton, disons voilé, le colonialisme et ses suppôts, les marabouts. A propos de cette pièce Bachetarzi écrivait : « ... *j'avais voulu répartir plus équitablement les responsabilités, dire leur fait à ceux qui exploitaient le peuple algérien, les escrocs de la politique, les endormeurs, les baratineurs, les charlatans, de toute sorte qui s'engraissaient à nos dépens.* ». ¹²³ Evidemment les renseignements généraux interdirent la pièce sous prétexte qu'elle allait troubler l'ordre public. Cette répression allait s'abattre sur n'importe quelle pièce au moindre soupçon. Cette situation imposait aux auteurs d'user d'un style allusif et allégorique et d'être moins directs dans la dénonciation du colonialisme ce que de toute façon, il n'aurait pas permis. Un autre fait a aussi son importance dans le durcissement de l'administration coloniale : le théâtre algérien jugé inoffensif à cause du nombre réduit de spectateurs et des thèmes traités, attirait de plus en plus un public fidélisé grâce aux séries de spectacles organisés par les différentes associations dont celle présidée par l'auteur de *Faço*.

¹²² Ahmed Chéniki, Op cité , p27

¹²³ Mahieddine Bachetarzi, Op cité, p144

Cette grande affluence mit la puce à l'oreille de l'administration coloniale. Le théâtre était devenu un moyen de masse, diffuseur d'idées pouvant mettre en péril l'ordre établi. Une autre pièce allait faire parler d'elle : *El-Kheddaine (Les traîtres)* qui fustigeait violemment les marabouts, ces « endormeurs » du peuple. L'administration coloniale alla même jusqu'à exiger des dramaturges de lui remettre les textes avant la représentation en salle. Ce fut fait mais cela n'avait pas empêché les comédiens de se jouer de la censure et d'insérer dans le sketch qui n'était pas interdit des répliques fortes de la pièce *El-Kheddaine* ou d'intégrer des répliques qui en changeaient le sens initial. Afin de mettre fin à toute expression mettant en cause le colonialisme, le gouverneur général en Algérie donna l'ordre à la direction de l'Opéra de ne pas accorder la salle aux troupes arabes. Une autre "astuce" consistait à écrire deux versions pour la même pièce afin de contourner et de tromper la vigilance des services des renseignements généraux.

Parallèlement donc à cette production traditionnelle, ayant pour thèmes le divorce, l'alcoolisme, la drogue, le paysan arriviste, une production sociopolitique même timide commence à se frayer un chemin malgré une féroce censure : *Les Faux Savants*, pièce prenant à partie les faux dévots qui utilisent la religion pour exploiter le peuple. Ces faux dévots sont bien sûr démasqués par ce peuple, représenté par deux étudiants qui les mettent en fuite, sous les encouragements du public. *Al Ennif, Beni Oui Oui, An Nissa, Fi Sabil El Watan*. Des pièces, au ton incisif, dévoilaient certaines tares des éléments fanatiques qui ne rataient pas l'occasion de dénoncer cet art. Ce théâtre était aussi l'objet de la haine des colons, reproduite dans les colonnes de leurs journaux. Ahmed Chéniki cite en exemple un article du quotidien, *Le Petit Oranais* du 26 avril 1937 qui montre l'hostilité de ces milieux envers le théâtre algérien. Mahieddine Bachetarzi évoque le cas dans ses *Mémoires* d'un certain Pellegrin qui

ouvre le procès de tout l'effort dramatique arabe en général : « *Le théâtre de langue arabe n'est pas le résultat d'une tendance profonde des peuples musulmans : il n'a rien d'original... Le peuple indigène a d'autres traditions d'amusement et de distraction ... Enfin nous ne croyons pas à l'avenir du théâtre arabe...* ». ¹²⁴

Malgré cette levée de boucliers, le théâtre avait continué sa marche inexorable vers la conquête de nouvelles villes et de nouveaux publics. Le théâtre qui se contentait jusqu'alors de petites "sorties" dans quelques villes comme Blida, Oran, organise de véritables tournées ; la première fut en 1934 à travers le département de Constantine : Bordj Bou Arréridj, Sétif, Constantine (où il restèrent deux jours), Guelma, Bône, Batna, Biskra. Ils jouèrent les pièces de Mahieddine Bachetarzi « *El Bouzarreii Fel Askaria* », en collaboration avec Louis Chaprot, « *Djeha et l'usurier* », « *Ya Rassi Ya Rasseha* » de Rachid Ksentini. L'on continuait à cette époque pour survivre en tant que troupe à produire des sketches « apolitiques » telles que : « *Ya Hassarah* », « *Houbb Ennessa* ». Plusieurs autres tournées s'ensuivirent, mais elles furent accueillies diversement par les maires des différentes villes. A Tizi-Ouzou, ils ont fait salle comble. La même affluence fut enregistrée dans les autres villes : Djidjelli, Phillippeville, Bône, Souk-Ahras, Tébessa. Le maire de Tlemcen était le premier à interdire une représentation, ceux d'Oran, de Relizane, de Constantine firent de même. Le théâtre algérien semble avoir tracé son chemin, conquis son territoire et fidélisé un public plus ou moins nombreux selon les villes que ce soit à travers des pièces politiques ou des sketches. Du point de vue des genres, cette époque était extrêmement riche. On assiste à la naissance, à côté des sketches, de vaudevilles et de pièces policières. La déclaration de la guerre marqua un arrêt total des représentations théâtrales pendant toute une année. Le

¹²⁴ Mahieddine Bachetarzi, Op cité, pp163-164

public ayant assisté à de nombreuses représentations est devenu plus exigeant. Une fois l'euphorie de la découverte passée, les sketches comiques n'arrivaient plus à le satisfaire. Le temps de l'improvisation est révolu pour laisser de plus en plus la place au professionnalisme. A cette époque, le mouvement de contestation politique s'élargit avec la création de plusieurs partis politiques dans la clandestinité ou reconnus légalement. L'administration qui avait peur d'un éventuel mélange qui risquait d'être explosif, à la lumière des multiples tournées organisées par Bachetarzi et d'autres troupes, comprit que le théâtre commençait à intéresser de plus en plus de gens. La censure est devenue omniprésente, même à l'encontre des auteurs français ou ceux qui montraient une certaine modération à l'endroit du colonialisme : « *Mahieddine est machiavélique et dangereux. Malgré sa collaboration avec la Radio, et même avec les militaires, nous le considérons comme anti-français. Il joue un double jeu, mais nous le surveillons.* ». Bachetarzi cite ici les propos de M. Villeneuve, président du conseil général d'Alger¹²⁵. *Montserrat* d'Emmanuel Roblès, programmée pour la première fois durant la saison 1949-1950 fut également jugée trop subversive et interdite des planches.

Cependant cette féroce censure n'avait pas empêché l'administration coloniale à ouvrir une section de théâtre arabe à l'Opéra d'Alger, qui fut dirigée par Mahieddine Bachetarzi, directeur, et Mustapha Kateb, régisseur général. C'est d'ailleurs celui-ci qui recruta les comédiens pour en faire de véritables professionnels et donner un caractère institutionnel à un art qui en avait grandement besoin. C'est une occasion en or qui fut donnée aux auteurs et aux comédiens d'exercer leur art en tant que métier et non plus seulement comme passion. D'autre part, il y avait aussi une autre structure mais celle-ci s'intéressait beaucoup plus à la formation :

¹²⁵ Mahieddine Bachetarzi, Op cité, tomeII, p26

Le service de l'Education populaire. Ce service organisa des stages au profit des Musulmans encadrés par une équipe dirigée par Henri Cordereau. Cette équipe effectuera de sérieuses recherches en matière de théâtre (la forme) populaire, notamment le conteur, le mime, la marionnette.

Le goût du public sans cesse exigeant et cette amorce de formation technique ont fait que la pratique théâtrale à cette époque était marquée par un début de maturation technique. On continue à poser les mêmes sujets : divorce, mariage et alcoolisme. « *Certains reprochent à raison à l'auteur de ne pas dénoncer les causes tout en dénonçant les faits. Si jamais ce dernier dénonçait les causes qui, en général, découlent du régime, il verrait sa pièce refusée par les services du contrôle des œuvres dramatiques instauré par M. Cassagne...* ». ¹²⁶ La conséquence directe de cette situation c'est la superficialité des sujets des pièces. Les auteurs sont donc obligés directement à traiter des sujets les moins suspects possibles pour pouvoir traverser les mailles de cette chape de plomb et les tracasseries administratives et policières.

Jusqu'en 1954, le calme régnait mais il n'était qu'apparent, car sur le plan politique, c'était l'ébullition qui dominait la scène théâtrale. On continue à traiter les mêmes thèmes, parfois ce sont de nouvelles créations d'autres auteurs ou des reprises d'anciennes pièces parfois légèrement remaniées. Les autorités militaires engagèrent Bachetarzi pour jouer dans les casernes afin de faire de la propagande vichyste. Après la seconde guerre mondiale, cette activité vit entre flux et reflux. Tantôt interdites, tantôt tolérées, les représentations théâtrales sillonnaient le pays. Certaines autorités les autorisaient, d'autres leur interdisaient les salles.

¹²⁶ Bachetarzi, Op cité, p26

Une autre caractéristique de cette période d'après guerre, c'est la naissance de la seconde génération d'amateurs de théâtre. Ces auteurs-comédiens allaient donner une sorte de nouveau départ au théâtre. Ayant une certaine culture et une certaine maîtrise de la scène comme Mohamed Touri (il dominera la scène algérienne pendant de longues années: *Docteur Allel*, *El barah ouel youm*, *Ech rayek talef*, *Elflous*, *Les trois voleurs*, *Moul baraka*, *Zait ou Mait*, *Bouhadba*...) Ksentini disparu, c'est lui qui lui succèdera. Ses pièces, dont les titres révèlent les choix du comique et de thèmes précis, reprennent le même schéma d'écriture que les textes de ses prédécesseurs. Touri écrivait et jouait ses propres pièces auxquelles il donnait une nouvelle vitalité et un grand souffle comique par ses multiples improvisations. Il y a lieu de citer avec Touri, Mahboub Stambouli, Mustapha Kateb, Abdelhalim Rais, Djelloul Bachedjerrah, Ouaddah, Mohamed Hattab. Ces auteurs allaient enrichir l'art dramatique algérien d'une nouvelle manière d'écrire et de nouveaux thèmes. On assistera aussi à l'émergence de plusieurs troupes dans plusieurs villes du pays, ayant chacune son style d'écriture, sa propre manière d'aborder la réalité. Ce déploiement géographique allait insuffler au théâtre une nouvelle vitalité et gagner ainsi de nouveaux publics.

V. Théâtre de combat et combat du théâtre.

Le déclenchement de la guerre de libération nationale entraîna la disparition de la section théâtrale arabe de l'Opéra d'Alger. Cependant, le service dirigé par Cordereau continuait à fonctionner mais les nouvelles conditions politiques avaient beaucoup marqué son fonctionnement. Les comédiens se préparaient à rejoindre les rangs du F.L.N. De nombreuses troupes avaient disparu et les comédiens même s'ils n'avaient pas encore rejoint les maquis s'étaient dispersés, d'autres étaient partis en France où

ils formèrent des troupes dans les milieux des émigrés et réussirent à monter des spectacles, tels que Mohamed Boudia et Mohamed Zinet qui s'étaient déclarés les porte-parole de la cause algérienne. Même en France, l'administration tenait les Algériens sous bonne garde et ne permettait pas une remise en cause aussi radicale du fait colonial. Cette répression conduisit Mohamed Boudia en prison mais il continua, fait extrêmement courageux, à jouer en prison pour les prisonniers. A l'intérieur du pays, la situation était encore plus intolérable. Déjà il était quasiment impossible de monter une pièce sans tracasseries administratives en temps de calme, comment pouvait-on le faire au moment de la déclaration du premier novembre qui appelait le peuple à prendre les armes ?

Conscient du rôle que pouvait jouer le théâtre dans la diffusion de ses idées, le F.L.N. appela les comédiens à rejoindre ses rangs. En février 1958, la troupe artistique est officiellement créée. La mission de cette troupe était de faire connaître la cause algérienne et le combat légitime du peuple algérien pour son indépendance. C'est en quelque sorte un théâtre politique et de propagande politique car ce que voulait surtout le Front de Libération Nationale, c'était la diffusion de son discours auprès des masses populaires. Cependant, ceci n'a pas occulté le souci esthétique chez cette troupe. C'était une esthétique et une écriture de combat. D'une part, un discours politique et de l'autre, des considérations artistiques qui visaient surtout, elles aussi, à convaincre les spectateurs et / ou compléter la formation de ceux qui étaient déjà convaincus car les représentations se donnaient dans les camps, les maquis, les frontières.

Sur le plan de la thématique, une rupture radicale s'opéra. Ce ne sont plus les personnages comiques qui occupaient l'avant-scène, ils ont cédé la place à un seul héros : le peuple. Ce personnage n'avait pas pour mission de faire rire mais de faire prendre conscience. Il s'agissait de décrire une

tragédie avec des mots, des images simples sans fioritures inutiles. Le récit (la fable) était d'une extrême simplicité, les mots violents et l'écriture saccadé exprimaient les douleurs du peuple et ses revendications. Les lieux de représentation n'étant pas préalablement définis, les acteurs ne comptaient sur l'apport technique qu'ils auraient trouvé dans une salle de théâtre, ou une salle tout simplement. C'est pourquoi on continue à faire appel à l'improvisation et surtout aux performances des acteurs. Trois pièces ont été écrites pendant la période 1958-1962 *Vers la lumière, Les Enfants de la Casbah, El Khalidoun*. On exprimait une réalité vécue, dans un style réaliste. Ce n'était pas les décors qui intéressaient cette troupe ou tout autre artifice scénique ; ce qui comptait pour transmettre un discours essentiellement idéologique c'était le verbe. La mise en scène est expéditive, peu fouillée, dominée entièrement par le texte à dire. Abdelhalim Raïs et Mustapha Kateb diront dans une interview accordée au journal El Moudjahid : « *Le théâtre était notre forme de lutte. Le théâtre est engagé. Il est au cœur de la révolution nous sommes le théâtre d'un peuple en guerre. Il est normal, pour nous artistes, de raisonner et d'agir comme des militants. Dans cette phase de lutte, notre théâtre de lutte doit être un théâtre FLN. Nous traduisons la réalité du peuple algérien.* ».¹²⁷

Ce discours mettait en relief le combat du peuple algérien. C'était l'époque des mouvements de libération nationale. Comme les autres peuples, les Algériens avaient le droit de bénéficier de la déclaration de Wilson. Le discours théâtral, sans trop s'embarasser de symboles auxquels il faisait parfois appel, s'inscrivait dans une autre logique voulue par le F.L.N. Il fallait également convaincre l'extérieur pour avoir le soutien international. Des tournées furent organisées dans l'ex- URSS,

¹²⁷ Cité In : Les Pratiques de la Création Collective dans le Théâtre Algérien , Thèse de Magister, présentée par Benachour Kamel sous la direction du D^r Touhami Brahim Université Mentouri Constantine P29

en Chine, dans l'ex- Yougoslavie et des pays arabes indépendants. La pièce *Vers la lumière* de Abdelhalim Raïs sera représentée le 24 mai 1958 à Tunis.

La politique était l'espace thématique de prédilection, non par ignorance de la part des comédiens des techniques théâtrales scéniques et d'écriture, mais ce sont les conditions de production (écriture et représentations) qui avaient engendré la naissance de ce genre de théâtre appelé aussi théâtre de propagande. C'était comme l'a nommé Ahmed Chéniki *un théâtre de l'instant* qui n'avait pas l'ambition de donner des leçons. Ce n'était pas un théâtre didactique, il ne s'inspirant pas du modèle brechtien. Ce n'était pas un théâtre épique. Ce théâtre de *l'instant* se voulait essentiellement politique, n'ayant d'autres soucis que le message à transmettre.

VI. Le théâtre post-indépendance: institutionnalisation.

Une fois l'indépendance acquise, cette vision essentiellement utilitaire du théâtre sera maintenue, soutenue par les professionnels du théâtre constitués surtout par les comédiens de la troupe du F.L.N. Cependant, ce qui était logique ou normal en temps de guerre ne l'est plus en temps de paix. On reprit les pièces écrites et jouées en 1958-1962 que le public regardait et admirait comme des actes militants, louables à plus d'un titre. Elles sont devenues de simples témoignages mais qui ne suffisaient plus pour l'époque, celle de l'indépendance et les tâches que la société meurtrie par une effroyable guerre s'était assignée. Ces réflexions avaient ouvert la voie à un théâtre politique et populaire traitant d'autres thèmes et amorçaient la recherche aux niveaux technique et esthétique.

Après l'indépendance, il était donc légitime que les autorités nationales nationalisent le théâtre. A ce propos, Mohamed Boudia écrira dans le *Manifeste du théâtre national algérien* (avril 1963) : « Il [le théâtre]

devra, dans son expression artistique la plus élevée, confondre le caractère national et le caractère des masses ; pour travailler dans l'intérêt des masses, il lui faudra partir de leurs besoins et de leurs désirs.

Il sera partisan du réalisme révolutionnaire. Réalisme qui dénonce la décadence et qui construit l'avenir. Il sera le partisan de la vérité dans le sens le plus profond, celle qui vivifie et non la vérité du détail superficiel, qui désoriente »¹²⁸

La nationalisation du théâtre fut suivie par une autre décision donnant à voir les nouvelles préoccupations des autorités : ouverture de l'institut d'art dramatique de Bordj El Kiffan à Alger. Cependant il faut signaler que l'enthousiasme et la volonté des hommes de théâtre était derrière ces décisions.

Au niveau esthétique, le théâtre qui avait rompu avec la pratique théâtrale d'avant l'indépendance se cherchait encore dans une atmosphère de malentendus et de querelles autour des choix à faire. Toutefois, ces polémiques et cette quête n'avaient pas freiné la production. Une vingtaine de pièces avaient été programmées au T.N.A durant la seule période (1963-1965). Cette productivité peut aussi s'expliquer par le fait que les hommes de théâtre voulaient trouver leur chemin et conquérir le public. Des questions sur les moyens à mettre en œuvre se posaient et chacun apportait sa réponse selon son expérience. Après l'enthousiasme des premières années de l'indépendance qui dura trois années, une certaine léthargie commença à s'installer dans les milieux du théâtre national : *« Après 1965, l'enthousiasme des premières années s'émoussa dangereusement et fit place à une indifférence ou à un ras-le-bol*

¹²⁸ Mohamed Boudia, Manifeste du théâtre national algérien, avril 1963

généralisé et à une forte baisse de la production. ».¹²⁹ Une certaine morosité s'installa dans le milieu théâtral algérien.

En 1970, un autre décret vit le jour en Algérie, c'est la décentralisation du théâtre. Néanmoins, la situation se détériore de plus en plus. Il est vrai qu'il y a eu quelques tentatives intéressantes. L'écriture collective entamée au théâtre régional d'Oran, puis celui de Constantine a eu un certain succès mais elle ne dura pas longtemps. Le théâtre ne semble pas avoir trouvé sa voie. Les nombreuses troupes amateurs qui avaient la possibilité de jouer là où le théâtre d'Etat ne le pouvait pas à cause de son lourd dispositif scénique, n'avaient pour souci que de transmettre un discours politique officiel.

Certains dramaturges comme Alloula sortaient du lot. Lors d'une représentation il avait remarqué que les paysans ne regardaient pas ; ils écoutaient. Cela l'avait poussé à réfléchir sur le lieu de la représentation puis plus tard sur la structure et la langue de la pièce. Ce qui allait l'inciter à revenir à la culture populaire, celle du conte et du récit. Alloula sut offrir au public ce qu'il attendait. D'autre part et toujours prenant comme point d'appui cette culture, il introduisit un personnage que le public connaissait très bien : Le goual, ce conteur populaire qui raconte les épopées dans un langage populaire utilisé par tous.

Le théâtre algérien a évolué de rupture en rupture. La première césure fut opérée avec le colon. Une deuxième coupure fut marquée par l'abandon des thèmes religieux et nationalistes du panarabisme. Voyant que le public ne maîtrisait pas l'Arabe littéraire, les hommes de théâtre optèrent pour l'arabe dialectal. Avec l'introduction du personnage de Djeha, la culture populaire commençait à se frayer un chemin sur la scène du théâtre, celui-ci allait ainsi regagner l'estime du public. Dans sa trilogie, Alloula a utilisé cette culture populaire tout en s'inspirant d'expériences

¹²⁹ Ahmed Cheniki, Op cité, p45

universelles comme celles de Brecht, Piscator et qui a revitalisé le théâtre d'Oran.

TROISIEME CHAPITRE
(Analyse du corpus)

I. Un dramaturge et une dramaturgie

En 1972 fut promulguée, en Algérie, la décentralisation du théâtre national et la création de théâtres régionaux : Annaba, Constantine, Oran et Sidi Bel Abbès. Le théâtre régional d'Oran à la tête duquel Alloula fut nommé comme directeur, produisit à cette époque les pièces *Hammam Rabi*, *El-Khobza*, *Hout yakoul hout*. Alloula a écrit et monté ces textes.

Abdelkader Alloula est un homme de théâtre complet. Il commença à faire du théâtre en tant qu'amateur. Il joua dans plusieurs pièces et participa à des stages de formation. En 1962, il réalisa sa première pièce avec l'Ensemble Théâtral Oranais, *Les Captifs* de Plaute adaptée par Mohamed Abid.

Sa carrière artistique a débuté au T.N.A (théâtre national d'Alger) en 1963 en tant que comédien. Il joua dans les pièces suivantes : *Les enfants de la Casbah*, *Dom Juan*, *Roses rouges pour moi*, *HassenTerro*, *La vie est un songe*, *La mégère apprivoisée*. Il assista Allah El Mouhib dans la réalisation de ces deux dernières œuvres. En 1964 il signa sa première mise en scène en tant que professionnel *El Ghoula* de Rouiched. En 1966, il prit la direction de l'ENADC de Bordj El Kiffan (Ecole nationale d'art dramatique et chorégraphique)

En 1968, Alloula quitta le TNA pour une formation théâtrale en France (Universités de Paris-Sorbonne et de Nancy). L'absence fut de courte durée et la même année, il monta *Numance*. En 1969, il écrivit et mit en scène *Laalegue* (Les sangsues). En 1970, *El Khobza* révéla un grand comédien Mohamed Adar. Dans un article paru dans le quotidien ELWATAN du mercredi 9 / 02 / 1994 Mohamed Kali note : « *puis pour une peu innocente question de réfection de la bâtisse du TNOA, tout le monde est licencié : période de chômage.* »

En 1972 il revint au TNA adapte mit en scène et joue le monologue *Homk Salim*, une adaptation libre du *Journal d'un fou* de Gogol. Cette œuvre est importante à plus d'un titre. D'abord, c'est le premier monologue en Algérie. Ensuite il révèle Alloula en tant que comédien. Enfin et surtout c'est l'amorce d'une recherche d'un théâtre nouveau qui remettrait en cause le cadre conventionnel aristotélicien. A ce propos l'auteur déclare à M'hamed Djellid « *Déjà « Laalegue » (Les Sangsues) et tout particulièrement « Homk Salim » expriment activement mon besoin de rompre avec la figuration de l'action, de rompre avec les procédés et trucs traditionnels du théâtre, à savoir les effets théâtraux, l'intériorisation psychologique des personnages, la linéarité de la fable, l'illusion etc... »*¹³⁰ Avec *Laalegue*, *Elkhobza*, *Homk Salim*, la scène italienne est contestée au profit de formes plus proches d'un public habitué plus à écouter qu'à voir. C'est aussi le début d'une exploration de l'écriture dramatique privilégiant la parole et mettant en avant le récit plutôt que l'action.

A cette époque de semi-léthargie pour l'art scénique en Algérie, le théâtre d'Oran a brillé tant par sa thématique que par le genre de théâtre ou du moins par sa recherche d'un nouveau genre.

Le théâtre algérien n'en finissait pas de chercher son identité, sa spécificité en matière de genre de spectacle. La question que se posaient les praticiens du théâtre était quel théâtre proposer au public? Continuer à produire selon le moule aristotélicien ou fallait-il chercher un autre type de représentation? Quels sont les thèmes susceptibles de l'intéresser? La représentation de la pièce, *El Meida*, dans un milieu rural révéla à Abdelkader Alloula la direction à prendre.

Au plan de la thématique, les pièces écrites par Alloula s'inscrivent dans la même démarche contenue dans le Manifeste du théâtre algérien qui

¹³⁰ Interview accordée par le dramaturge à M'hamed Djellid Oran Octobre 1985 citée en annexe 2

préconisait la création d'un « théâtre populaire » défendant les valeurs socialistes, et les intérêts des travailleurs : « *Il [le théâtre] sera partisan du réalisme révolutionnaire...qui dénonce la décadence...le théâtre osera attaquer tous les phénomènes négatifs qui vont à l'encontre des intérêts du Peuple.* ». ¹³¹ Dans *Hammam Rabi (Les thermes du bon Dieu)*, ce sont les problèmes de la révolution agraire et les manœuvres des gros propriétaires terriens pour la faire avorter qui sont dévoilées aux yeux du public. C'était l'époque du parti unique.

Dans *El khobza*, l'auteur utilise un seul goual (conteur) qui, à l'aide du chant, présente le personnage principal et, de manière générale, opère des sauts diégétiques. *Legoual* constitue une autre étape de cette recherche. Au niveau de la thématique, Alloula poursuit la présentation de travailleurs en lutte contre des conditions sociales précaires. Au niveau de la structure, le travail voit l'apparition de plusieurs gouals. En guise de prologue, ceux-ci donnent au spectateur un aperçu sur les différentes manières de dire et plus spécifiquement un aperçu général sur les principaux personnages. Dans le premier et le deuxième acte de la pièce, un seul goual raconte sa vie. En revanche, Le troisième acte est complètement différent. La narration est prise en charge par tous les comédiens jouant le rôle de gouals. Ils racontent l'histoire de Zinouba et jouent de temps à autre les personnages. Ainsi, les comédiens se métamorphosent en narrateurs. La narration subit une extraordinaire mue sémiotique qui fait éclater le récit et les instances spatio-temporelles.

Lejouad constitue une autre étape de la recherche. Dans cette pièce abordant le même sujet, les gouals ou conteurs racontent les histoires des personnages, tantôt en usant du chant tantôt en interpellant le public s'installant dans la posture du spectateur « traditionnel ». Ils interprètent

¹³¹ Manifeste du théâtre algérien, in texte d'accompagnement du décret N° 63-12 du 8 janvier 1963.

certaines personnages sans changer pour autant de costumes, se contentant seulement de changer de place.

Cette rapide présentation de Abdelkader Alloula nous donne à voir les éléments essentiels de sa dramaturgie et met en relief ses choix thématiques et esthétiques sous-tendus par les jeux de la culture de l'ordinaire, dans ses trois dernières pièces, *Lagoual*, *Lajouad* et *Litham*.

II. Description des pièces.

Du point de vue de la structure de l'œuvre dramatique, tout le monde admet que pour Aristote, celle-ci doit être linéaire et fermée : « *Notre thèse est que la tragédie consiste en la représentation d'une action menée jusqu'à sa fin et formant un tout ayant une certaine étendue.* »¹³² Plus loin, il donne sa définition du "tout" : « *ce qui a un commencement, un milieu et une fin* ». ¹³³ Donc pour Aristote et à sa suite toute la tradition théâtrale occidentale (même si c'est avec quelques modifications), l'œuvre dramatique doit être agencée selon un enchaînement vraisemblable ou nécessaire. Il va même jusqu'à nommer ces parties : « *péripéties et reconnaissance* ». Aucune de ces parties ne peut être supprimée, ni décalée. « *Toutes les parties constituées d'actes accomplis doivent être agencées de façon que si l'on déplace ou supprime l'une d'elles, le tout soit troublé et bouleversé* »¹³⁴. C'est pourquoi, les classiques ne permettaient aucun flash-back, aucun commentaire faisant corps avec le texte de la pièce, à l'exception des apartés tolérés et pouvant être considérés comme tels.

Cependant, dans une conception brechtienne, l'œuvre dramatique ne peut être que le fruit d'un travail de montage de la part du dramaturge aussi

¹³² Aristote, Op cite, p96

¹³³ Ibid, p96

¹³⁴ Ibid, p98

bien que de la part du public. Dans un tableau publié dans ses « *Remarques sur l'opéra Mahagonny* » (1930),¹³⁵ Brecht propose une définition des formes du théâtre : la forme dramatique et la forme épique. Au plan de la structure, la forme dramatique – aristotélicienne- propose au spectateur une œuvre qui l'engloutit entièrement et annihile ses capacités de raisonner car elle est linéaire et fait appel plutôt à ses sentiments qu'à sa raison et son esprit critique des processus humains. Le théâtre épique, quant à lui se propose non de séduire ou de plonger le spectateur dans le spectacle, il vise, au contraire, à le maintenir éveillé, gardant toute sa capacité de raisonnement et toute sa conscience. La forme dramatique propose au spectateur passif, des actions dont le « *déroulement est linéaire* » elles progressent selon « *une croissance organique, une évolution continue* » en d'autres termes, « *une scène pour la suivante* ». Le théâtre classique (la forme dramatique, aristotélicienne) présente une intrigue dont les séquences s'imbriquent les unes les autres dans un enchaînement logique et vraisemblable.

La forme épique, quant à elle, place le spectateur participant devant un « *montage* » d'une œuvre dont « *le déroulement est sinueux* ». La progression se fait par « *bonds* » avec des allers-retours entre le passé et le présent et même des arrêts pour d'éventuelles explications ou faire passer un panneau portant une indication.

Notre corpus se présente sous une forme originale. En effet, *Alagoual* et *Lejouad* ne sont pas une seule œuvre représentant une histoire unique mais une succession de petites pièces, une suite de micro-récits liés par un fil conducteur. A ce propos Alloula déclare : « *les trois pièces sont traversées par des lames de fond communes.[...]la seconde pièce Lajouad traite de la construction de la pièce théâtrale, de l'agencement de la représentation que nous avons expérimenté en fractionnant, en*

¹³⁵ B. Brecht, Op cité, pp 260-261.

intégrant des ballades, en liant même trois pièces autonomes »¹³⁶. Parlant de la pièce *Lajouad*, il dira : « *Quant à l'architecture générale, la pièce regroupe trois thèmes dramatiques entrecoupés de quatre chansons. Chacun des éléments de la pièce est autonome...* »¹³⁷, autrement dit ce sont des tableaux assemblés, montés et liés par une thématique générale commune. Qu'est-ce que le montage ? Qu'est-ce qu'un tableau ?

Le premier est un terme récupéré du cinéma par le théâtre et surtout le théâtre épique : « *c'est une technique épique de narration* »¹³⁸. La fable n'est pas une action unifiée, construite comme un corps qui se développe naturellement. Elle est discontinue, fragmentée en unités minimales et autonomes. Le montage, c'est l'art d'organiser la fable, la matière narrative selon un découpage signifiant. « *L'action théâtrale ne se déroule plus d'une manière uniforme et continue : elle est sans cesse interrompue, pour permettre aux acteurs de s'adresser directement au public... Au cœur même de la pièce, une succession de numéros, comparables à des numéros de cirque, reconstitue devant le spectateur le démontage de Galy Gay...* »¹³⁹

La notion de tableau est inhérente à la technique du montage théâtral. Cette vision picturale est en étroite liaison avec l'avènement de la mise en scène comme art autonome. La scène – comédiens, accessoires et décors – est perçue comme un tableau de peinture. Pour Brecht, le tableau forme un tout et ne se projette pas dans le suivant, d'où la discontinuité de la pièce. L'acte dans le théâtre classique est un découpage narratologique. Il n'est qu'un maillon dans la chaîne actantielle. Le lien étant causal chaque unité temporelle doit préparer le suivant en intégrant un rebondissement

¹³⁶ In *Révolution Africaine* N° 1393 sem du 8 au 14 nov 1990 entretien accordé à A.K. Bouziane

¹³⁷ A.Alloula article cité en annexe 1

¹³⁸ P. Pavis, Op cité, pp 262-263 Article « montage »

¹³⁹ Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Edition du Seul, Paris, 1972, p56

dans l'action. Le découpage en tableaux offre la possibilité de lier dans un ensemble, le textuel et la mise en scène.

Voici dans un tableau une présentation des pièces *Lagoual* (Les Dires), 1980 et *Lejouad* (Les Généreux) 1985:

A-Lagoual

Titre	Personnages		synopsis
	protagonistes	deutéragonistes	
Kaddour	Kaddour	Le Directeur	Kaddour, chauffeur dans une entreprise nationale décide de démissionner. Il remet à son Directeur et ami si Nacer une lettre de démission, mais auparavant, il lui explique pourquoi il a pris cette décision. Pour cela, il fait une longue rétrospective de sa vie. Le spectateur apprendra que ce sont les comportements de son ami qui l'ont poussé à quitter l'entreprise.
Ghecham	Ghecham	Son fils	Ghecham, travailleur dans une mine vient d'être congédié pour raison de santé. Il décide de ne rien dire à sa femme Badra. En revanche, il dévoile le secret à son fils et par la même occasion, lui retrace sa vie.
Zinouba	Zinouba	Sa mère Son oncle Sa tante	Zinouba, petite fille, atteinte d'une maladie incurable demande à ses parents de passer les vacances scolaires chez son

			oncle. A son arrivée, elle remarque que beaucoup d'objets ont disparu. Elle demande à son oncle de lui expliquer. Il lui raconte l'histoire de son licenciement
--	--	--	---

B- Lejouad :

Titres des tableaux	personnages		synopsis
	Protagonistes	deutéragonistes	
Er-rebouhi	Er-rebouhi	Des employés Le gardien	Er-rebouhi habib, ferronnier de son état, est sollicité par un groupe de jeunes pour venir en aide aux animaux d'un jardin zoologique qui meurent de faim. Il accepte.
Akli et Menaouar	Menouar	Akli Des employés L'enseignante Des élèves	Menouar et Akli travaillent dans un lycée, le premier est gardien, son ami est un cuisinier. Sentant sa mort prochaine, Akli propose à son ami de lui laisser en héritage son squelette. Il doit récupérer les os dans le cimetière, les monter et de faire don du squelette de son défunt ami au lycée pour que les enseignants de sciences naturelles l'utilisent comme

			support didactique. Ce squelette est placé sous la responsabilité de Menouar. Il l'amène dans la salle de cours et à la demande des élèves, il raconte l'histoire de feu Akli.
Djelloul le Raisonneur	Djelloul	Un employé Une employée Un blessé Un malade	Djelloul, employé dans un hôpital, affronte de nombreux problèmes. Son tempérament, nerveux, lui attire des sanctions. Il est muté d'un service à un autre jusqu'au jour où il arrive au service de la morgue. Un jour, un malade qu'on croyait mort se retrouve dans la morgue. Le malade se réveille et Djelloul s'aperçoit qu'il a été amené là par erreur. Le laisser aller est tellement grand que le raisonneur pique une crise de nerfs mais pour se calmer et éviter la sanction, il se mit à courir.

Cette description ne prend en compte que le niveau textuel. Au niveau scénique les fables sont reconstituées de manières différentes. Si pour le premier et le deuxième tableau de *Alagoual* le narrateur est unique, pour le troisième et *Lejouad* il est multiple. Le groupe des gouals donne la

parole aux personnages Kaddour ensuite Ghecham et quitte la scène pour ne revenir qu'à la fin. La narration du dernier tableau est prise en charge par les gouals. Ils racontent l'histoire de Zinouba et jouent certains personnages sans transition ni changement de costumes. « *La mère de Zinouba sortit de la file, des billets à la main. Elle lui en remet un et dit : "Où est donc le femme qui m'a demandé de lui prendre des billets ?" »*¹⁴⁰ C'est un goual jouant le personnage de la mère qui donne cette réplique entre les guillemets anglais double. De nombreux personnages défilent ainsi devant nous : une vieille femme, des voyageurs, des gamins, l'oncle et sa femme. La narration de l'oncle s'enclasse à l'intérieur de l'histoire de Zinouba

Dans la pièce *Lagoual*, Kaddour est le premier à prendre la parole. Son récit commence par un performatif : « *Lisez Monsieur Nacer.* ».¹⁴¹ Ce récit s'annonce libérateur dès son incipit car, par convention, un subalterne ne peut donner un ordre à son responsable hiérarchique. Kaddour enchaîne ensuite par cette déclaration : « *Je démissionne* ».¹⁴² Le personnage est libre d'autant plus qu'il n'y a que lui qui parle. Le protagoniste auquel il demande de se taire est d'ailleurs physiquement absent. Il assistera en silence à sa mise à mort. En effet pour ce chauffeur, mettre à nu les malversations de son directeur et ami, dévoiler ces pratiques bureaucratiques, c'est le mettre hors d'état de nuire. Il ne se contente pas de révéler les manœuvres de son directeur ; il fait un long flash-back remontant jusqu'aux années de la guerre de libération nationale. Elle devient une narration-bilan qui est en fait une reconstruction du processus de sa prise de conscience : « *Je voulais que tu saches que Kaddour s'est réveillé et qu'il a retrouvé l'enthousiasme*

¹⁴⁰ Alloula Op cite, p 124

¹⁴¹ Ibid, p 90

¹⁴² Ibid, p 90

d'antan...si Kaddour abandonne l'entreprise, il ne se démet pas pour autant de son devoir de lutter pour préserver les acquis du peuple. »¹⁴³

Aucune intrigue, au sens classique du terme, n'est décelable. Le public n'est pas invité à assister à un dénouement d'une série de péripéties. Le dire est plus intéressant. La parole devient le lieu d'articulation du mouvement narratif et l'élément structurant du récit.

III Les voix qui racontent

Le personnage dans la dramaturgie de Alloula est un élément fondamental de l'intratextualité. Depuis son monologue, *La folie de Salim*, jusqu'à sa pièce *Le voile*, la même catégorie de personnages est reprise sous divers angles. Ils ont un point commun : ce sont tous des travailleurs et de petits fonctionnaires. Dans cet ensemble, nous décelons deux ensembles : le personnage goual et le personnage défini socialement par une fonction et par son individuation par un patronyme. Le goual est un personnage multiple et anonyme. Son principal objectif est de raconter.

Dans la pièce, *Alagoual*, les gouals introduisent chaque tableau par une catégorisation des différentes sortes du dire : « *Les dices ô toi qui m'écoutes sont de différentes sortes* »¹⁴⁴ . Ils assument également la fonction phatique. Dans le tableau Zinouba, les narrateurs ont un double rôle, d'une part, ils racontent, et d'autre part, ils jouent le personnage dont ils relatent l'histoire. A une plus grande échelle, ils ont ce même double rôle dans la pièce *Lejouad*. Les gouals sont reconnaissables à leurs costumes : séroual en vert et gilet en bleu. Ils peuvent se mouvoir sur toute la scène. Ils se passent la parole d'un bout à l'autre de la scène.

¹⁴³ Ibid, p 99

¹⁴⁴ A.Alloula, OP cite, p 89

L'autre catégorie de personnages est constituée de narrateurs également. Ce sont tous de travailleurs ayant rompu la relation de travail pour une raison ou une autre. Il s'agit dans la pièce *Alagoual* de Kaddour et Ghecham. Dans la pièce *Lejouad* ce sont Er-rebouhi le ferronnier, Menouar et Djeloul Le raisonneur. En ce qui concerne cette deuxième pièce, les gouals, assumant la fonction phatique, introduisent le personnage. Ils le décrivent socialement en citant d'abord sa fonction sociale. Ils établissent ainsi un cahier de charges et un pacte de lecture avec le spectateur.

IV. La mise en scène de la narration

Les narrateurs des deux premiers tableaux (Kaddour et Ghecham) sont des narrateurs homodiégétiques et intradiégétiques. Ce sont des narrateurs de second degré qui racontent leur propre histoire.¹⁴⁵ Spécificité théâtrale : le narrateur au premier degré est toujours absent. Ces deux personnages ont deux narrataires : interne et externe. Le narrataire externe c'est le public, ou comme le nomme C. K. Orecchioni « *le public est un destinataire indirect, pour l'auteur, [...] c'est un récepteur additionnel pour le personnage* »¹⁴⁶. Le narrataire interne est absent et présent à la fois. Kaddour s'adresse à un élément de décor en lui disant : « *Monsieur Nacer, tenez ! Lisez cette lettre...une lettre adressée à vous monsieur le directeur ! Lisez !* »¹⁴⁷ Ghecham place une chaise au centre de la scène et demande à son fils de s'y installer. La chaise reste vide mais tout le récit du personnage est fait dans sa direction

¹⁴⁵ G.Genette, Op cite, p 256

¹⁴⁶ C.K. Orecchioni, Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral, In Pratiques, N° 41 1984

¹⁴⁷ Alloula, Op cité, p 90

A propos de cette pièce Alloula dira : « *la première pièce Lagoual a expérimenté la viabilité du verbe, du mot, [...] le mot est en lui-même porteur de théâtralité. Cette théâtralité est induite dans la poésie.* »¹⁴⁸

Le titre annonce le projet dramaturgique de l'auteur. La scène est presque nue. Il n'y a pas de rideau de fond. Le metteur en scène a dégagé la scène pour des raisons de visibilité évidente. Tout en contestant la scène italienne, le dramaturge l'utilise pour créer un autre espace : il est circulaire, c'est ce qu'on appelle la halqa. Ne pouvant se défaire des salles conventionnelles, Alloula a su créer une ambiance qui suggère une structure circulaire. Cette ambiance est provoquée par le récit dit par un goual (tableaux Kaddour et Ghecham), ou même de nombreux gouals (tableau Zinouba). Un récit circulaire qui évolue dans un aller-retour entre d'une part, le chœur et d'autre part, le goual unique, entre le passé et le présent. A l'instar du goual originel qui n'avait aucun décor, le goual alloulien évolue dans un espace scénique nu. C'est une invitation à la participation du public à reconstituer la fable d'une part et d'autre part, à imaginer les lieux. A ce niveau-le niveau scénique- tout est agencé pour stimuler l'imagination du spectateur. Ce ne sont pas des décors réalistes. Au niveau textuel, aucune marque de séparation ne vient perturber le débit continu. Il n'y a même pas de didascalies. Pour le praticien comme pour le public, tout est à inventer. La narration est annoncée en plus du titre par un groupe de gouals. Ceux-ci interpellent le public : « *ô toi qui m'écoutes* »¹⁴⁹ et l'informent sur les types du dire. Cette mise en espace de la narration oppose deux structures l'une circulaire, l'autre en U. le goual ou narrateur se transforme par la force des choses en simple comédien. Cependant l'absence de sorties ou d'entrées de personnages

¹⁴⁸ Interview accordée à A.K.bouziane In Révolution Africaine N° 1393 sem du 8 au 14 / 11 / 1990

¹⁴⁹ Alloula, Op cité, p 89

nous éloigne de la forme dramatique et du découpage traditionnel (en actes et scènes).

Dans la pièce *Alagoual*, Alloula voulait expérimenter les dires. L'accent est mis sur la narration en tant qu'acte. Ce ne sont pas les péripéties d'une intrigue classique qui focalisent le metteur en scène et auteur et public. Avec *Lejouad* c'est la structure dramaturgique qui l'intéresse. Le même agencement que celui de la première pièce est repris c'est-à-dire le montage en tableaux. Cependant, dans cette deuxième pièce les tableaux sont entrecoupés par des ballades ayant le même thème que celui des trois tableaux. Nous croyons déceler ici l'influence de Bertolt Brecht. Celui-ci utilise des chants dans ses pièces comme effet de distanciation notamment dans la pièce *Mère courage et ses enfants*.¹⁵⁰ Nous y reviendrons.

La narration est prise en charge par un groupe de narrateurs et non plus un seul. Cette démultiplication donne un caractère objectif à la narration et par là, provoque une distanciation par rapport au récit. Le principe de l'unité de lieu et de temps est contesté. Au moment où l'un des gouals raconte l'histoire, les autres la concrétise à l'autre bout de la scène. Dans *Lejouad*, le goual est à la fois narrateur, personnage et comédien. Il est le maître des céans. Il esquisse les traits pertinents des personnages, structure la narration et délimite les espaces scéniques qu'il crée selon le besoin du récit. Cette démultiplication trouve ses sources dans la culture populaire orale. Celle-ci transmet ses récits de génération en génération sans en connaître les auteurs.

Dés l'entrée dans la salle, lors des représentations des pièces *Lejouad* et *Alagoual* (et d'ailleurs toutes les pièces d'Abdelkader Alloula), le rideau de scène est levé et le spectateur se trouve en face d'un décor avant même le début de la représentation. Pour le moment (avant la représentation), ce

¹⁵⁰ Bertolt, Brecht, *Mère courage et ses enfants*, Paris, L'Arche, 2004, pp 10-11-27

décor ne veut rien dire : « *La fonction signifiante des décors et des éléments n'est déterminée que par les gestes des acteurs ou la façon dont ils les utilisent* »¹⁵¹. Chaque spectateur est libre de proposer une grille de lecture. C'est d'ailleurs, le but du rideau levé car A. Alloula se réclame du théâtre brechtien qui veut un spectateur actif et critique que l'on aura mis devant quelque chose et le poussant indirectement à la réflexion, à l'étonnement.



Le matériau utilisé pour le titre, la scène centrale et le soleil stylisé, c'est du cuivre doré. Les barreaux sont laissés à l'état "naturel" : noir.

L'espace scénique est divisé en deux parties :

1. espace réservé à un goul qui occupe le poste de chef de groupe. C'est en quelque sorte un coryphée (car le coryphée dans la tradition grecque n'est pas un personnage, il tient le rôle d'intermédiaire entre le chœur et les dieux). Ce goul principal est chargé de nous donner les principales informations concernant les personnages dont il va être question (Allal, Er-rebouhi, Kaddour,

¹⁵¹ Jindrich Honzl, La mobilité du signe théâtral, in travail théâtral, été 1971

Mansour, Djelloul, et Sakina) Il se tient à l'écart à l'avant-scène, sur le côté jardin, et c'est le seul qui dit son texte forme de chant. Le centre est occupé par une estrade circulaire. Les barres en métal se transforment au gré de la pièce, selon l'espace dramatique que veut créer le metteur en scène : ce sont les barreaux du zoo dans le tableau Er-rebouhi, différentes administrations et une salle de cours dans Akli et Menouar et enfin un hôpital dans Djelloul Le Raisonneur.



Le comédien joue le rôle d'un singe dans un zoo.

2. espace occupé par les autres gouals : c'est toute la scène ou presque. C'est tout le centre de la scène. Il faut noter que les événements les plus importants, ou du moins jugés comme tels par le metteur en scène, sont placés au centre. Le texte traduit les tableaux mais lors de la représentation, ils sont annoncés à partir de l'estrade circulaire. Ici, les autres gouals jouent le rôle du personnage, ce sont tous des Allal en plein travail, balayer, saluer ou parlementant avec les travailleurs du magasin d'Etat, ce sont tous des Djelloul Le Raisonneur, ce sont tous des Kaddour.



V. Fonctions de la narration.

Cet aperçu sur l'action et la narration, nous amène à nous poser les questions suivantes : dans les pièces de Alloula (notre objet d'étude) où se situe l'action ? La dramaturgie classique n'en aurait décelé aucune. Le théâtre épique se basant sur la narration situe l'action au niveau même du récit.

A. L'acte de narrer

*« Les dires ô toi qui m'écoutes, sont de différentes sortes. »*¹⁵²

Dans le théâtre de Alloula et à la suite de Bertolt Brecht dont il s'inspire, la narration occupe une place centrale. Elle constitue le fondement esthétique de son théâtre surtout dans ce qui est communément désigné par la trilogie, terme d'ailleurs que le dramaturge lui-même refuse : *« Je crois que le terme trilogie est impropre. Il s'agit là d'une expérience qui*

¹⁵² A. Alloula, Legoual (Les Dires) , Ed ActesSud-Papiers, 1995 Traduit de l'arabe par Messaoud Benyoucef, p89

se déroule dans trois directions différentes ». ¹⁵³ Il préfère l'expression « moment de la recherche. » Dans ses écrits, B. Brecht oppose au terme aristotélicien " action" celui de "narration" Dans les deux pièces dont il est question, « Les dires » (*Alagoual*) et « Les Généreux » (*Ledjouad*) les narrateurs annoncent leurs programmes – dire- et par là même avertissent le lecteur-spectateur que nous sommes au théâtre et que nous allons écouter et voir une histoire, un récit. La fonction principale, c'est donc de narrer, raconter. Alloula disait dans une interview accordée à M'hamad Djellid en 1985 : « ... *Il est question ici d'un théâtre du récit et non plus d'un théâtre de la figuration de l'action du type aristotélicien* ». Dans la première pièce citée, le premier personnage, Kaddour le chauffeur et le deuxième Ghecham, racontent leur histoire, hésitent, se font à la fois personnage et narrateur. A qui s'adressent-ils ? Au spectateur ou à un lecteur peu marqué, imprécis ?

Dans le tableau *Zinouba* et *Lejouad*, le spectateur est mis en face d'une "sorte de teichoscopie". C'est une technique d'écriture théâtrale. La description par un des personnages, d'évènements qui se passent en dehors de la scène au moment même de leur déroulement. Elle est en usage dans le théâtre classique pour des raisons de vraisemblance et de convenance mais c'est surtout une technique épique. Elle concentre l'attention du public sur le narrateur et élargit l'espace scénique par la création d'autres espaces dramatiques. L'action racontée est directement jouée sur scène. Ces narrateurs prennent collectivement en charge la narration et non séparément. Cependant et puisqu'il s'agit d'un dialogue théâtral, les goulals se passent la parole, comme c'est le cas dans une conversation théâtrale qui s'assimile d'ailleurs à la conversation ordinaire, comme le souligne André Petitjean : « *il* (le fonctionnement du

¹⁵³ A. Alloula, Entretien avec Salah Belhadad, El Moudjahid 14 octobre 1989 In En mémoire du futur. Pour Abdelkader Alloula, Ed Sindbad, Actes Sud, 1997, p143

dialogue théâtral) *est pour une part fonctionnellement assimilable aux dialogues d'une conversation ordinaire.* »¹⁵⁴ A ce propos, l'auteur de cet article cite quatre principaux points communs au dialogue théâtral et la conversation ordinaire :

« 1- *l'unité de base de la conversation est le tour de parole...*

2- *les prises de parole sont étroitement dépendantes du statut symbolico-social des interlocuteurs.*

3 – *converser c'est toujours mettre en jeu la "face" des interlocuteurs.*

4 – *les conversations peuvent être structurées par des opérations plus vastes (raconte, argumenter...)*¹⁵⁵

Pour ce dernier point on se demande comment une conversation peut elle raconter ? L'auteur de cet article note que s'il y a une délégation de parole pour l'un des interlocuteurs, celui-ci narre ce qu'il a vu. Nous remarquons que pour notre corpus, même s'il n'y pas de délégation de parole, en d'autres termes tous les gouals prennent la parole, il y a narration, car mises bout à bout les paroles narrent. Le texte traduit (imprimé) ne fait pas apparaître la distribution de la parole. Lors de la représentation, les répliques étaient ainsi réparties :

Tableau Er-rebouhi :

Goual 1 « *Errebouhi Habib est ferronnier de son état* »

Goual 2 « *il travaille dans l'un des ateliers de la municipalité* »

Goual 3 « *on peut considérer qu'il est d'un âge avancé...* »¹⁵⁶

La pièce *Lejouad* est distribuée de cette manière du début jusqu'à la fin. Les répliques d'un goual sont entrecoupées par des interjections ou des confirmations par les autres donnant ainsi un air de souk ou de rue sur scène.

¹⁵⁴ André PETIT JEAN, La conversation au théâtre, In Pratiques N° 41 Mars 1984

¹⁵⁵ Ibid

¹⁵⁶ A. Alloula, Op cité, p22

Les pièces de Alloula accordent une primauté absolue à l'acte de raconter considéré comme un élément performantiel et le lieu d'articulation du récit marqué par la présence de trous et de césures donnant au texte une dimension épique.

B. La fonction du plaisir ou le plaisir d'écouter.

Tous les dramaturges et tous les critiques d'art en général et de théâtre en particulier affirment et soutiennent que l'art en général et le théâtre en particulier ont pour but de divertir. Pour la conception brechtienne, c'est apprendre en se divertissant. Il s'agit ici bien sûr du théâtre didactique.

Cependant et c'est un paradoxe, cette fonction est très peu, pour ne pas dire pas du tout, prise en compte dans les analyses des pièces théâtrales.

Pourtant, B.Brecht affirme que les récits de théâtre sont des « *reproductions vivantes d'événements, rapportés ou inventés qui se produisent entre des hommes, et ce aux fins de divertir.* »¹⁵⁷ Divertir, donc donner du plaisir, de « la jouissance » pour reprendre un terme utilisé par Brecht.

Tout au long de la représentation, à travers tout le système de signes, le plaisir théâtral est là, éparpillé sur scène dans sa largeur et dans sa profondeur, embusqué mais jamais absent. A la différence de la lecture, le plaisir théâtral n'est pas solitaire. Comme une traînée de poudre, il se propage à la manière d'une onde qui englobe les spectateurs.

Le plaisir théâtral est multiple. Il est même composé d'éléments contradictoires : plaisir de rire / Vs / plaisir de pleurer (la catharsis jouant dans les deux sens) ; plaisir d'imaginer l'absent / Vs / plaisir de contempler un réel scénique, concret et se composant parfois d'objets anodins.

¹⁵⁷ B. Brecht, Op cité, § 1

Le plaisir est aussi multiple par ses sources. La représentation étant un ensemble de signes visuels, linguistiques et acoustiques, les spectateurs prennent du plaisir où ils le trouvent, où leur penchant les guide.

C. Au commencement était la fable.

« *Qu'il est doux, qu'il est doux d'écouter des histoires* » écrivait Mouloud Feraoun. A ce propos, nous avons vu que le goual ne faisait rien d'autre que raconter des histoires. Nous sommes tenté de dire que ce qui faisait s'agglutiner autour de lui la foule, c'était le plaisir d'écouter et même d'écouter pour la énième fois une histoire dont certains auditeurs connaissent les moindres détails, allant même jusqu'à reprendre le goual quand il en oublie certains.

La narration dans la pièce *Alagoual* offre d'abord ce plaisir : « *il [les dires] en est, doux comme l'eau, qui étanchent la soif, enthousiasment comme des camarades, remplissent de confiance et de pondération et sauvent de la suffocation* »¹⁵⁸. Ce plaisir de la narration, plaisir de la fiction, peut aussi être éprouvé, il est vrai, en lisant un roman ou en écoutant un récit à la radio, mais la spécificité du plaisir au théâtre c'est que la narration est directe et vivante, médiatisée par la parole humaine dans toute sa nudité (au théâtre on n'utilise pas de micros.). Le goual, le narrateur est là, ici et maintenant, avec ses gestes et sa mimique. En somme, c'est une narration théâtralisée qui est source de plaisir.

Que de lecteurs s'empressent d'aller à la fin du roman pour connaître l'issue de l'aventure de leur héros ; au théâtre, le spectateur "doit" écouter et voir jusqu'à la fin. Le récit de Kaddour s'ouvre par une phrase qui laisse planer beaucoup de questions : « *Monsieur Nacer, tenez ! Lisez cette lettre... Une lettre adressée à vous monsieur le directeur ! Lisez...Lisez*

¹⁵⁸Alloula, Op cite, p89

là ! ... *Effectivement, c'est ma démission...* »¹⁵⁹. Le protagoniste n'est pas sur scène et n'entrera jamais. Le spectateur doit suivre tout le procès d'écriture, arriver à déconstruire les différents éléments du récit pour comprendre les vraies raisons, toutes les raisons de cet acte. Nous sommes tenté, chaque fois qu'il interrompt sa narration de crier « et ensuite continuez monsieur Kaddour » à la manière des enfants qui, eux aussi, impatients de connaître la fin, posent souvent la question « et après ? »

Au-delà du plaisir provoqué par le suspense, on y décèle ici un autre type de plaisir ou une autre source ; le plaisir de se voir sur scène ; de voir sa propre image projetée. C'est un plaisir procuré par le mimétisme. On ne mime pas pour mimer mais pour dénoncer les conditions de vie et de travail des travailleurs.

En 1980, date de la générale de la pièce *Alagoual*, régnait en Algérie un véritable black out sur tout ce qui est relatif à la vie dans les entreprises. La corruption qui y faisait rage était soigneusement cachée et toutes les luttes syndicales étaient soit réprimées, soit tuées. On proposait des solutions, des réformes pour relancer l'économie, mais on ne soulevait jamais les véritables problèmes. Dans ces conditions, un goulal qui vient sur scène dire à propos d'un directeur d'une entreprise nationale : « *je sais pourquoi toi tu es un bureaucrate, et pourquoi tu es l'ennemi du peuple travailleur..... Parfaitement ; tu es contre les acquis des travailleurs....* »¹⁶⁰

Ce dire « libérateur » comme l'a défini Lamia Béreksi dans sa thèse de doctorat est à la fois libérateur au sens politique et source de plaisir.

« *Nous voulions une chose mais c'est autre chose qui s'est mis en place. En effet ! Nous voulions une chose : continuer à nous sacrifier pour les*

¹⁵⁹ Ibid p90

¹⁶⁰ Ibid P 93

*autres et donner le bon exemple ; mais toi, tu es de ceux qui veulent traire la pays jusqu'au sang »*¹⁶¹

*« Kaddour, renseignes toi sur ce lopin de terre »*¹⁶²

*« Monsieur Nacer, on dit que c'est vous qui avez avancé les capitaux à votre frère pour monter son usine. »*¹⁶³

« on dit que le véhicule que ton épouse Naïma a acheté... ». Les points de suspension sont dans le texte original en arabe. Les spectateurs comprendront parfaitement la suite.

*« Monsieur Nacer, la maison que vous avez construite... »*¹⁶⁴

*« La vérité est qu'elle est estimée à quatre vingt quinze millions ! On jase trop, dans l'entreprise, à propos des machines importées d'Italie...Elles n'ont aucun rapport avec la production et sont livrées à la rouille. »*¹⁶⁵ Ces dires, cette narration « libératrice » et « dénonciatrice »¹⁶⁶ qui révèle d'autres vérités, engendre du plaisir chez le spectateur car il se voit sur scène et écoute ce qu'on lui interdit d'écouter. Le spectateur aura également du plaisir en regardant son image et en écoutant sa parole surtout quand cela le libère même si c'est pour un moment, le temps d'une représentation.

Dans chacune des pièces le spectateur assiste à une multitude de récits, différents les uns des autres mais traversés par une même lame de fond. La richesse des formes de la narration procure du plaisir chez le spectateur. Le dramaturge alterne entre l'unicité et la pluralité du narrateur. Bertolt Brecht a écrit : *« Aucune situation ne doit nous faire oublier que l'art est chose gaie. »*¹⁶⁷ En effet dans *Lejouad* le rire occupe une place importante dans la structure même de la pièce. Un humour de

¹⁶¹ Ibid. P 91

¹⁶² Ibid p 93

¹⁶³ Ibid p 93

¹⁶⁴ Ibid p 94

¹⁶⁵ Ibid p 94

¹⁶⁶ Termes de Lamia Béreksi thèse citée plus haut.

¹⁶⁷ B.Brecht, Op citté, p 120

situation dénonce et donne cette gaieté prônée par Brecht à titre d'exemple la scène du brancard avec le malade et une femme enceinte comme brancardier. A ce propos Ahmed Cheniki note : « *Le rire fait partie intégrante du théâtre de critique sociale. Il facilite la communication et permet de ridiculiser ceux qui "roulent" continuellement le petit peuple.* »¹⁶⁸

Un autre moyen est mis en œuvre pour produire du plaisir : la langue. Le théâtre algérien a opté pour la langue « dialectale ». Celle utilisée par Alloula dans ses dernières productions se veut médiane entre l'arabe classique et l'arabe dialectal. Une langue imagée : « *pour un oui ou pour un non, le voilà sur ses ergots à pousser des cocoricos.* »¹⁶⁹ simple et sans fioriture, poétique joue un rôle capital dans cette théâtralité centrée sur le verbe. Une langue allusive : « *des gens ont amené un marié encostumé en prétendant qu'il ne pouvait pas...* »¹⁷⁰ (sur scène les trois points signifie silence) introduit la complicité entre la salle et la scène et provoque le rire.

D. Le plaisir de comprendre

Dans son ouvrage *Lire le théâtre II* Anne Ubersfeld souligne, après avoir dressé une liste des plaisirs, que comprendre provoque aussi du plaisir. Nous avons vu que la scène est un « bombardement d'informations » pour reprendre Barthes, et la mise en relation de ces différents signes afin d'aboutir à une signification est le travail du spectateur. Le travail d'analyse et de recomposition des signes concerne aussi le signe linguistique, plus exactement la narration : « *il faut dire que c'est une caractéristique des moyens théâtraux que de transmettre des*

¹⁶⁸ Ahmed Cheniki, Op cité, p 97

¹⁶⁹ Alloula, Op cité, p 70

¹⁷⁰ Alloula, Ibid, p 75

connaissances et des impulsions sous forme de jouissances. »¹⁷¹, comprendre les mécanismes sociaux, comprendre les rapports sociaux entre les individus et au-delà comprendre les rapports entre les classes sociales : « *Oui j'ai été à tes côtés contre les travailleurs qui dénonçaient tes agissements* »¹⁷² Kaddour était l'ami de Nacer ils ont fait la guerre ensemble : « *j'ai gardé longtemps en mémoire les années de guerre que nous avons vécues ensemble. Combien de fois ai-je parlé à mes enfants de leur «tonton" si-Nacer ! Combien de fois et avec quelle fierté leur ai-je raconté nos exploits guerriers !* »¹⁷³ Kaddour ne savait pas que son ami avait changé : « *Celui qui a combattu pour la justice sociale...Où est il, ce Si- Nacer ? Dieu ait son âme ! Il ne te reste plus rien de lui... Tu as beaucoup changé !* »¹⁷⁴

« *J'avais confiance en toi et je parlais comme toi. Saboteur ! Perturbateurs ! ils ont importé des idées de l'étranger et veulent nous les imposer !* »¹⁷⁵

« *Ma foi en l'amitié et la fraternité m'ont égaré* »¹⁷⁶ Kaddour, entretenait avec son directeur de très bonnes relations mais les intérêts de classe finissent par les séparer. Son ami était devenu un corrompu ayant des relations d'intérêts personnels qu'il privilégie aux dépens de l'entreprise. Il était devenu ainsi l'ennemi de classe à combattre. Kaddour n'en a pris conscience que plus tard.

Ce plaisir d'apprendre et de découvrir s'étend même à quelques connaissances scientifiques, comme dans Ledjouad dans le passage décrivant, d'ailleurs de façon humoristique, le squelette humain :

¹⁷¹ B. Brecht, Op cité, p545

¹⁷² A. Alloula Op cité, p 92

¹⁷³ Alloula, Op cite, p 95

¹⁷⁴ Ibid p94

¹⁷⁵ Ibid p92

¹⁷⁶ Ibid p95

« Menouar : Exactement deux cent six.... Je les ai comptés ! Ecris, écris Ghaouti l'asperge, écris deux cent six... »¹⁷⁷

E. La fonction distanciante

Avant d'aborder cette fonction, et compte tenu de l'importance de cette notion dans le théâtre épique brechtien, nous pensons qu'il est nécessaire de lui consacrer quelques lignes. Cette notion est employée même en littérature. Pour les formalistes russes, c'est un procédé qui consiste à modifier notre perception d'une image littéraire. Au théâtre, plus exactement dans le théâtre épique, Brecht l'utilise dans le sens de mise à distance et celui « *d'effet d'étrangeté* » et « *effet de distanciation* » « *effet V* ». Qu'est ce que l'effet de distanciation ? Ce sont les mécanismes, procédés ou réalisations purement techniques permettant aux spectateurs de garder leur esprit critique en activité, leur permettant d'analyser, de comprendre, de critiquer ou de s'émerveiller devant les processus humains mis en scène : « *Une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger... Ces effets empêchaient indéniablement l'identification.* »¹⁷⁸. C'est un ensemble de techniques visant à rendre étranger ce qui est familier, de mettre une distance entre ce qui arrive sur la scène et le public et ce, aux fins de lui permettre de porter un jugement critique sur les processus représentés. Dans les pièces citées, le goulal s'adresse directement au public en lui disant « *nous allons te raconter une histoire* ». Cette adresse directe au public est un effet de distanciation. D'emblée, cette manière de faire qui, souvent passe inaperçue est une double distanciation. D'une part, distanciation du spectateur par rapport à

¹⁷⁷ Ibid p 51

¹⁷⁸ B. Brecht, Op cité, §42

la pièce, à l'histoire. La narration même si elle est au présent a un caractère d'événements plus ou moins éloignés de nous, de l'ici et du maintenant. C'est aussi une distanciation car elle permet au dramaturge de "détruire" le quatrième mur. Nous mettons entre guillemets ce verbe car il est abstrait. C'est comme s'il y avait entre la scène et les spectateurs une barrière infranchissable, du moins que le public ne doit en aucun cas franchir. Cette destruction empêche l'illusion de se produire et par là empêche l'identification. Identification qui, il faut le rappeler, joue un rôle fondamental dans la passivité du spectateur. Afin d'obtenir l'illusion, le théâtre occidental, de tradition aristotélicienne, utilise toutes sortes de techniques, de ruses, sommes – nous tentés de dire – pour voiler ce que la machinerie théâtrale exécute en d'autres termes, le théâtre. Les changements de costumes en coulisses, un jeu d'éclairage et une salle sombre que l'architecture à l'Italienne favorise, ce sont les moyens les plus importants mis au service de, ou ayant pour but l'illusion. Les acteurs, les seuls éclairés, doivent se comporter comme s'ils étaient seuls au monde. D'autre part il y a un jeu de distanciation de l'acteur par rapport au personnage. Une question se pose : comment raconter une histoire, comment la narration peut-elle être une distanciation ? Revenons au goulal originel. Celui-ci, tout le monde le sait, est seul au milieu de son public, le goulal alloulien est multiple. La multiplication des gouals implique une distribution des tours de parole comme l'a indiqué André Petitjean. Cependant pour Petitjean, ce n'est qu'une simple distribution qui mime la conversation naturelle. Dans le cas de la pièce *Lejouad*, cette distribution est toute mécanique et le dramaturge ne le cache pas, aucune machinerie n'est utilisée dans ce sens. Le spectateur est donc devant une multiplicité de gouals lui racontant en se relayant, en jouant l'histoire pendant que les autres « disent ». C'est comme si le comédien dit au spectateur ce n'est pas de moi dont il est question. La technique de

distanciation est utilisée par le goulal lorsqu'il dit : « *fais comme il te plaît ; répondit Menouar* » « *Je vais t'expliquer, dit Akli* »¹⁷⁹ En principe les verbes introducteurs « répondit » et « dit » sont des indications scéniques, mais pour créer un effet d'éloignement et d'étrangeté c'est le comédien lui-même qui les énonce.

Un autre type de distanciation est celui que nous appellerons distanciation interne. Durant la scène de la leçon dans le passage Akli et Menouar, l'enseignante donne fréquemment la parole à Menouar en lui demandant : « *L'enseignante : parlez nous de Akli ; présentez le d'abord.* »¹⁸⁰

« *l'enseignante : c'est le squelette qui donne au corps sa forme et sa charpente* »¹⁸¹

*Menouar : Exactement deux cent six... »*¹⁸²

Dans cette scène en fait il y a deux sortes de publics ; externe et interne.

Le public externe est celui qui regarde la scène depuis la salle. C'est l'ensemble de spectateurs

Le public interne, ce sont les comédiens qui regardent pendant que le goulal joue. Ils jouent le rôle d'élèves assistant à un cours et donc ils doivent écouter ce qui s'y dit.

Ici, la distanciation joue par rapport à ces élèves et au cours. C'est une manière d'apprendre en se divertissant.

VI. Intertextualité et intratextualité

On répète souvent et avec raison que le texte ne peut exister seul, ou isolé de son contexte. Nous ajoutons que le lecteur ou le spectateur dans le cas du théâtre, ne lit ou ne regarde jamais une pièce avec un esprit

¹⁷⁹ Alloula Op cité, p42

¹⁸⁰ Ibid p 50

¹⁸¹ Ibid p 51

¹⁸² Ibid p 51

complètement "vierge". Une pièce de théâtre fait toujours partie d'un recueil, d'un ensemble, "*des catégories générales, ou transcendantes-types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires*", plus largement d'un courant esthétique et socio politique : *« c'est un art enraciné [le théâtre] le plus engagé de tous les arts dans la trame vivante de l'expérience collective, le plus sensible aux convulsions qui déchirent une vie sociale en permanent état de révolution. »*¹⁸³. Le dramaturge ne peut se barricader dans une tour d'ivoire à partir de laquelle il construirait un sens qu'il serait seul à détenir. Anne Ubersfeld note pour sa part que : *« le théâtre, par l'articulation texte-représentation, mais plus encore par l'enjeu matériel, financier, se démontre pratique sociale »*¹⁸⁴. Un auteur pense toujours à son public car la réception qui ne peut se faire que collectivement ne tarde guère à stimuler un jugement soit par des applaudissements soit en quittant la salle ou la boycotter : *« quand un metteur en scène décide de monter un classique, il a d'abord devant lui un matériau qui est le théâtre de son temps, avec ses lois, ses contraintes, le code perceptif auquel est habitué le spectateur... à quoi s'ajoutent les représentations antérieures, soit du même texte, soit de textes comparables. »*¹⁸⁵.

Cette petite introduction nous permet d'interroger les traces d'autres expériences en présence dans le texte d'Abdelkader Alloula. D'ailleurs, il n'est nullement possible d'analyser ses pièces si on ne questionnait pas les différentes strates et écritures empruntées à d'autres aventures dramatiques.

Cette notion d'intertextualité, a pour origine le concept de dialogisme et de polyphonie de Mikhaïl Bakhtine qui, en prenant quelque distance avec les autres formalistes russes, voit dans le roman de Dostoïevski le

¹⁸³ Duvignaud, Jean, sociologie du théâtre, Paris, PUF 1965, p1

¹⁸⁴ Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Belin, 1996, p 12

¹⁸⁵ LE THEATRE , coll S/D de Daniel Couty et Alain Rey, Ed Bordas, 1984 p93

créateur du « polyphonisme ». Ce n'est qu'une comparaison, une métaphore. Le terme est emprunté à la musique. Dans son ouvrage, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire sous le Moyen Age et sous la Renaissance*, il étend sa thèse au roman en général. Selon Bakhtine, tout discours, tout texte est par essence pluriel, polyphonique. Plusieurs voix se font entendre. Le principe du dialogisme est constitutif de l'énonciation romanesque.

Suivant la thèse de Bakhtine sur le dialogisme, Julia Kristeva, qui propose le terme "intertextualité", postule que l'œuvre littéraire s'insère dans un ensemble qui la transcende. C'est une manière de s'appropriier l'autre, ou même les autres, car dans un écrit "*fonctionnent tous les textes lus par l'écrivain*". Ainsi, La production littéraire apparaît comme une corrélation de textes. La production d'un écrivain se construit, volontairement ou involontairement, consciemment ou inconsciemment, par rapport aux autres et la signification ne repose plus uniquement sur ce produit fini et actuel. Il est certes admis que tout texte est unique mais il n'en demeure pas moins que la signification ne peut se construire que sur le mode dialogique avec l'autre, l'unique devient double, et il deviendra à son tour le double d'un autre à venir.

Avec une plus grande précision, Gérard Genette propose dans *Palimpsestes, la littérature au second degré*, le terme d'architextualité qu'il définit comme : « *l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires-, etc. dont relève chaque texte singulier* », ¹⁸⁶ terme qu'il s'empresse de préciser en utilisant celui de transtextualité ou de transcendance textuelle . Pour lui, la transtextualité qui dépasse et inclut l'architextualité se définit comme : « *tout ce que le [le texte] met en*

¹⁸⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes La littérature au second degré*, Ed du Seuil, 1982, p7

relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes »¹⁸⁷. Il dénombre cinq types de relations :

L'intertextualité qu'il définit comme : « *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement, et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre* ». ¹⁸⁸ Quant aux formes, il en relève trois, la citation, le plagiat et l'allusion

Le paratexte, moins explicite et plus distant, désigne le rapport entretenu par le texte avec un certain nombre d'indications comme le titre, les intertitres les préfaces.

Le commentaire qui « *unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer)* »¹⁸⁹ est appelé la métatextualité

La transtextualité ou l'hypertextualité c'est l'union entre un texte (hypertexte) à un texte antérieur (hypotexte) sur lequel il se greffe ou duquel il dérive. Cette dérivation peut être une transformation ou une imitation

Pour Gérard Genette, l'architextualité est une relation muette, entretenue par le texte avec le genre indiqué le plus souvent sous forme de paratexte : tragédie, drame, comédie.

Michael Riffaterre considère l'intertextualité d'un autre angle, de l'autre côté de la barrière, si l'on peut dire. Pour lui : « *c'est du texte que part le lecteur ; c'est au texte qu'il essaie d'ajuster ou d'adapter son propre apport, l'input de sa mythologie, de son sociolecte ; c'est sur le texte qu'il construit son échafaudage herméneutique.* »¹⁹⁰. Il s'agit donc d'une intertextualité d'érudits si l'on peut dire. Cependant même les non initiés peuvent déceler l'intertextualité et construire du sens : «*Il y a alors rationalisation, c'est-à-dire décodage, plus extrapolation à partir du*

¹⁸⁷ Ibid

¹⁸⁸ Ibid

¹⁸⁹ Ibid

¹⁹⁰ Riffaterre Michael, La production du texte, Ed Seuil, p154

décodage en fonction de modèles – d'idéologie, par exemple- que le lecteur a en lui. ». L'intertextualité devrait pouvoir servir à construire du sens, ce qui rejoint la position de Genette : « [...] un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable »¹⁹¹. La coopération du lecteur est constamment sollicitée afin de construire du sens qui ne peut se faire autrement car « le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc ».¹⁹² Cette coopération d'un lecteur dit modèle par Umberto Eco ne se réalise que parce que les textes déjà lus « traînent derrière eux la mémoire de l'intertextualité qui les nourrit ».

Appliquée au théâtre, l'intertextualité voit son champ s'élargir et dépasser le seul texte car notre objet d'étude ne se compose pas uniquement d'un texte. C'est un système de signes extrêmement complexe. Donc d'une part, nous sommes en face d'un texte dit lors d'une représentation, d'autre part nous aurons besoin de cette représentation, éphémère, pour donner du sens à certains énoncés entendus. Le théâtre est le domaine privilégié de l'intertextualité car la parole au théâtre est une parole sociale et l'illusion référentielle domine le spectacle car la scène fonctionne comme signe et objet à la fois. C'est ce qui fait dire à Roland Barthes que le théâtre est : « une machine cybernétique (une machine à émettre des messages, à communiquer) [...] envoie à votre adresse un certain nombre de messages [...] simultanés [...] certaines informations (messages) tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes) on a donc affaire à une véritable polyphonie

¹⁹¹ Gerard Genette, *Palimpsestes La littérature au second degré*, Seuil, 1982, p 8

¹⁹² Eco Umberto, *Lector in fabula*, Ed Grasset, 1985, p 29

informationnelle. »¹⁹³. Nous ne pouvons donc nous contenter du seul texte. L'intertextualité peut être également visuelle, gestuelle ou scénographique.

A. Intratextualité :

L'une des caractéristiques de la dramaturgie d'Alloula est d'être fortement intratextuelle. Celle-ci se manifeste par le choix des personnages et des thèmes notamment dans ses trois dernières pièces : *Alagoual*, *Lejouad* et *Litham*. Il aborde les problèmes quotidiens des travailleurs et des gens du peuple en lutte contre la bureaucratie sous toutes ses formes.

Alagoual		Lajouad	
personnages	fonction	personnages	fonction
Kaddour	Chauffeur de	Allal	Eboueur
Ghécham	direction	Er-rebouhi	Ferronnier
Djillali	Travailleur de mine	Kaddour	Maçon
	Travailleur dans une	Akli	Cuisinier
	usine	Menouar	Gardien

Caractéristique commune à ces deux pièces: à travers l'itinéraire individuel de ces personnages, l'auteur montre deux mondes en conflit, celui des travailleurs et celui des profiteurs et des « sangsues » pour reprendre le titre d'une de ses pièces. A ce propos, le dramaturge déclare : « *Lejouad est pour moi en quelque sorte, la suite logique et complémentaire de la pièce précédente Alagoual. Dans ces deux pièces, il y a beaucoup de ressemblances et de rappels* »¹⁹⁴ c'est donc le même

¹⁹³ Roland Barthes, *Essais critiques*, Ed Seuil, 1981, p258

¹⁹⁴ Article cité en annexe 2

thème traité différemment: « *ces pièces se présentent comme des fresques qui relatent des moments de luttes multiples des masses laborieuses contre la répression, pour la justice sociale, le bien être et la dignité de l'homme.* ». Il en va de même pour les autres pièces : *El khobza*, *Homk Salim* et *Litham*.

<i>ElKhobza</i>		<i>Homk Salim</i>		<i>Litham</i>	
personnages	fonction	personnages	fonction	personnages	fonction
Si Ali	Ecrivain public	Salim	Petit fonctionnaire	Berhoum et ses amis	ouvriers

B- Présence de Piscator et de l'Agit Prop

Erwin Piscator (1896- 1966) est un dramaturge et un metteur en scène allemand. Il est le premier dramaturge à accoler le qualifiant « politique » au théâtre. Son objectif était de mettre le théâtre au service du mouvement révolutionnaire. Il déclare sans ambages que sa conception du théâtre est fondée sur le matérialisme historique.¹⁹⁵ A propos des personnages, il déclare : « *Pour nous l'homme a sur la scène l'importance d'une fonction sociale. Ce n'est pas le rapport de l'homme avec lui-même, ni son rapport avec Dieu qui est au centre de nos préoccupations, mais ses rapports avec la société. Partout où il apparaît, sa classe ou sa couche sociale apparaît* »¹⁹⁶ Questionné sur ses personnages, Alloula va dans le même sens : « *Je les [les personnages] tire du quotidien, de la réalité de tous les jours [...] Les modèles que je propose sont puisés dans la vie de notre peuple. C'est dans ses couches sociales les plus déshéritées que la société se reflète le mieux dans ses*

¹⁹⁵ Doctrine marxiste

¹⁹⁶ Cité In Monique borie et Alii, esthétique théâtrale, Edition Sedes, 2001, p276

préoccupations, dans ses luttes, dans ses contradictions, dans ses valeurs, dans ses espoirs ». ¹⁹⁷ Nous voyons dans cette déclaration une trace évidente du théâtre politique, courant dont se revendique le dramaturge algérien. Le but du théâtre selon le metteur en scène allemand est d'inciter le spectateur à s'engager dans le champ politique. Pour cela le théâtre doit : *« prendre la réalité comme point de départ, à intensifier le désaccord social pour en faire un élément d'accusation. »* ¹⁹⁸ Er-rebouhi habib, après avoir écouté les jeunes à propos des animaux du zoo dit : *« vous devriez avoir honte ! la municipalité les affame et chaque mois il en disparaît un. »* ¹⁹⁹ Pointant son doigt accusateur vers la municipalité, il organise sans plus attendre une campagne de collecte de nourriture pour ces animaux. Les personnages de Alloula n'agissent pas sous le coup de l'émotion. Leur action est préparée minutieusement par ce que l'on appelle à la suite de Phillippe Hamon un cahier de charges. Chaque personnage est introduit par une longue description des gouals. A propos d'Er-rebouhi, voici ce qu'ils déclarent : *« Grâce aux expériences enrichissantes auxquelles il s'est confronté, il a accumulé dans son être un savoir diversifié et utile. »* ²⁰⁰ *« ses analyses pénétrantes et éclairantes portent sur le long terme »* ²⁰¹ *« il porte le fardeau de nos misères et des problèmes des malheureux. »* ²⁰² Ce sont là les principales motivations qui poussent ce personnage à agir en faveur des gens du peuple. Akli, lui est mu par *« son patriotisme hors du commun. Tu l'as poussé jusqu'à l'os. »* ²⁰³ Quant à Kaddour, c'est sa prise de conscience qui est la le moteur de sa démission malgré l'amitié qui le liait à son directeur : *« Je démissionne de la société parce que le chemin que nous avons suivi*

¹⁹⁷ Article cité en annexe 2

¹⁹⁸ Monique Borie, Op cité, p276

¹⁹⁹ Alloula Op cité, p23

²⁰⁰ Ibid, p22

²⁰¹ Ibid, p22

²⁰² Ibid p 22

²⁰³ Ibid p 43

ensemble n'est pas le bon [...] Je veux en fait dire que vous avez pris vous n'est pas le bon. »²⁰⁴ Le récit qui suit cette déclaration n'est en fait que l'histoire de sa prise de conscience. A propos des motivations, Piscator écrit : « *nous ne devons plus montrer sur la scène aucune impulsion idéale et morale si la nature de ses mobiles n'apparaît pas telle qu'elle : sociale, politique et économique.* »²⁰⁵ Ce caractère politique et révolutionnaire n'a pas empêché Piscator d'être exigeant quant à l'emploi des formes théâtrales et des choix esthétiques. A ce titre, Erwin Piscator entreprend une recherche sur les moyens de mêler le document à l'art. De recherche en recherche, il multiplie les techniques (scènes à plusieurs niveaux, ponctuation de la représentation de projections de séquences cinématographiques ou de plans fixes, de panneaux portant des inscriptions et de slogans). « *En quelques années, Piscator, sans aucun doute l'un des plus importants hommes de théâtre de tous les temps, a introduit toute une série d'innovations retentissantes. Il a incorporé le cinéma au théâtre.[...] Il est désormais possible de projeter sur le fond de la scène des documents, pièces d'archives et statistiques ; on pouvait aussi y présenter des processus qui se déroulaient simultanément en d'autres points du globe* »²⁰⁶

C- Présence de Brecht

Bertolt Brecht collaborateur et disciple d'Erwin Piscator, est l'une des figures qui ont influencé le théâtre moderne : « *l'ensemble de ses écrits esthétiques fournit la matière de ce qui est sans doute la dernière grande poétique théâtrale de l'époque moderne. Une poétique qui n'est pas seulement du texte mais surtout de la scène, et qui prend en compte tous les aspects du théâtre, depuis son écriture et sa dramaturgie jusqu'à ses*

²⁰⁴ Alloula, Op cité, p 90

²⁰⁵ Monique Borie et ali, Op cité, p277

²⁰⁶ Bertolt Brecht, Op cité, p 233

effets et sa réception, en passant par ses différents mécanismes, ses principes et ses techniques. ».²⁰⁷ Nous situons la présence de l'auteur de *Mère courage et ses enfants* sur deux plans, textuel et technique.

La présence de marques et de techniques empruntées à ces deux auteurs est explicitement revendiquée et assumée par Alloula qui insiste dans ses nombreux entretiens sur cette paternité surtout celle de Bertolt Brecht : « *je considère que B Brecht a été et reste de par ses écrits théoriques et son travail artistique, un ferment déterminant dans mon travail. J'ai presque envie de dire qu'il est mon père spirituel, ou mieux encore, mon ami et mon fidèle compagnon de route.* ».²⁰⁸ En ce qui concerne l'écriture dramatique, les traces brechtiennes sont perceptibles au niveau de la structure. Le montage en tableaux autonomes, tel que nous l'avons vu lors de notre description des pièces de notre corpus est préconisé par Brecht : « *Les événements ne doivent pas se suivre imperceptiblement, il faut au contraire que l'on puisse interposer son jugement. Les partis de la fable sont donc à s'opposer soigneusement les uns aux autres, en leur donnant leur structure propre, d'une petite pièce dans la pièce.* »²⁰⁹ Encore plus clairement, dans le tableau comparant la forme épique et la forme dramatique, il écrit que l'œuvre est un « *montage [constitué de scènes autonomes] et chaque [est] scène pour soi* »²¹⁰ En opposition à la forme aristotélicienne, le déroulement est « *sinueux* »²¹¹ et la progression se fait par : « *bonds* »²¹²

Cette présence est tout aussi claire tant au niveau de la thématique que des choix esthétiques. Il emprunte aux dramaturges des techniques qu'il met au service de son projet fournissant à sa dramaturgie sa cohérence et

²⁰⁷ Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Paris Nathan, 2000, p 213

²⁰⁸ Alloula Article cité en annexe 2

²⁰⁹ B.Brecht, Op cité, p 40

²¹⁰ Ibid p 261

²¹¹ Ibid p 261

²¹² Ibid p 261

sa logique. Au niveau de l'éclairage par exemple, le metteur en scène s'est contenté, dans certaines scènes, du plein feu qui s'explique par le refus d'illusion : « *Je cherche à rompre avec l'illusion figurée et progressive de l'action linéaire avec le mode d'agencement aristotélicien [...] ce type d'action fait appel artificiellement à des effets théâtraux de captation psychologique du spectateur, à des effets d'illusion et d'identification primaires* ». ²¹³ En termes presque identiques, Bertolt Brecht préconise : « *il faut débarrasser la salle et la scène de toute magie et n'y susciter aucun champ hypnotique[...]ou de susciter certains états d'âme par une diction appropriée.* » ²¹⁴ Il conseille donc pour obtenir l'effet de distanciation l'usage de ce qu'il nomme moyens mécaniques : « *un éclairage très vif du plateau (car un éclairage crépusculaire joint à l'obscurité totale dans la salle qui empêche les spectateurs de se voir les uns les autres, retire beaucoup de son sens critique au public.* » ²¹⁵ Cet éclairage uniforme permettra au spectateur de rester éveillé et vigilant et pour reprendre une expression du dramaturge allemand « *rester conscient qu'il regarde le théâtre* » ²¹⁶

Le procédé le plus important et le plus utilisé reste celui de la distanciation. Pour cela, Brecht propose un travail en trois dimensions « *Le comédien [et le metteur en scène] dispose de trois procédés : La transposition à la troisième personne.* » ²¹⁷ A cet effet, nous avons recensé les répliques distanciantes suivantes :

²¹³ Article cité en annexe 2

²¹⁴ B.Brecht, Ibid, p 331

²¹⁵ Ibid, p 337

²¹⁶ B.Brecht, Op cité, p 98

²¹⁷ Bertolt Brecht, Op cité, p 333

<i>Alagoual</i>	<i>Lejouad</i>
<p>« Aujourd'hui Kaddour a fait son examen de conscience »²¹⁸ (Kaddour parle de lui-même. « Parle lui Ghecham ! Laisse la pudeur de côté ! considère le comme un ami et parle lui ! »²¹⁹ (Ghecham parle aussi de lui-même) « continue mon oncle »²²⁰ « Djilali explica à zinouba... »²²¹</p>	<p>« Dit Akli »²²² « Là, là regardez le professeur de géographie, c'est maintenant qu'il arrive »²²³ cette réplique est insérée en plein milieu de la narration. « Le directeur, le directeur »²²⁴</p>

Les répliques du type « il dit » sont disséminés à travers tout le texte et jouent chaque fois le même rôle, celui de distancier le personnage. Mettre à la troisième personne le narrateur intradiégétique, c'est introduire un effet d'étrangéité dans son discours et révéler sa théâtralité et, corollairement, faire obstacle au processus d'identification.

Dans *Lejouad*, chaque tableau est introduit par un chant – un song selon la terminologie brechtienne- Dans *Alagoual* chaque tableau est précédé par le groupe des gouals qui reprend en chœur le refrain : « *Les dices ô toi qui m'écoutes.* ». ²²⁵ Ces chants et ces répliques introduisent un rapport de complicité entre la scène et la salle. Abordant cette relation Brecht écrivait : « *on devra naturellement abandonner la notion de quatrième mur, ce mur fictif qui sépare la scène de la salle et crée l'illusion que le*

²¹⁸ A.Alloula. Op cité, p 90

²¹⁹ Ibid p 105

²²⁰ Ibid p 137

²²¹ Ibid p 138

²²² Ibid p 42

²²³ Ibid p 55

²²⁴ Ibid p 56

²²⁵ Alloula, Op cité, pp 89-100-140

processus représenté se déroule dans la réalité, hors de la présence du public. Par principe, les comédiens ont donc ici la possibilité de s'adresser directement au public. »²²⁶ Les gouals des deux pièces demandent au public de les « écouter ». A propos du public, l'auteur d'*El Khobza* déclarait : « un théâtre [ses pièces] où le spectateur rompt avec l'habitude traditionnelle de "consommateur" et de "voyeur" pour occuper une nouvelle fonction, celle d'un "co-créateur" »²²⁷

Cette recherche d'un nouveau rapport a conduit ce dramaturge vers la culture populaire et ses moyens d'expression notamment El Halka. Dans une interview accordée A.A il déclare : « ces enquêtes avaient eu pour problématique l'affirmation de la Halka comme mode d'expression théâtrale. »²²⁸ Même si l'architecture italienne des salles que Piscator nommait « boîte à illusion » imposait ses contraintes, il n'en demeure pas moins que la forme circulaire apparaît dans ses deux pièces à travers le texte adressé au public par les narrateurs. Nous pouvons également la percevoir dans l'agencement scénique. Celui de *Lagoual* est symbolique et n'occupe qu'une infime partie de l'avant-scène. Quant à celui de *Lejouad*, c'est une estrade circulaire au centre et des barreaux au fond de la scène, transformables selon les besoins. Nous pensons déceler un emprunt à l'auteur de *Mère courage et ses enfants* : « L'impression de parcimonie vient aussi de ce que l'architecture de scène qui refuse l'illusion se contente d'indiquer les traits caractéristiques, elle travaille avec des abstractions [...] Elle se dresse contre la paralysie et l'atrophie de l'imagination. La construction de l'architecture de scène à partir d'éléments mobiles correspond à une nouvelle manière d'envisager notre environnement : elle le montre transformé et transformable. »²²⁹ Le

²²⁶ B. Brecht, Op cité, p 331

²²⁷ Alloula voir article cité n annexe 2

²²⁸ In A.A du 14 au 20 janvier 1988

²²⁹ B. Brecht, Op cité, p 435-436

décor joue donc un rôle important non pour la visibilité ou pour d'autres raisons plastiques mais pour des choix esthétiques plus profonds : « *Aujourd'hui, il importe davantage que les décors disent au spectateur qu'il est au théâtre* »²³⁰

D- Présence de la culture populaire

Alloula déclare dans une interview accordée à un journaliste de *Révolution Africaine* : « *oui, il y a syncrétisme, mais syncrétisme où domine heureusement l'élément traditionnel* ». ²³¹L'élément traditionnel dont il est question ici c'est la halqa et le goul. Dans la culture populaire, celui-ci joue un rôle de divertissant mais aussi de gardien de la mémoire. C'est par sa médiation que les gestes et les épopées se transmettent de génération en génération. Cette forme circulaire introduit aussi une circularité dans la narration, caractéristique de la culture populaire orale. Au niveau physique, le goul originel se place au centre entouré de spectateurs. La circularité dans les deux pièces analysées met en situation le groupe de gouls et celui qui prend la parole. Nous avons vu qu'il y a deux publics, interne et externe. Elle se réalise également entre le public externe et le comédien-goul. Au niveau du récit lui-même, la circularité s'opère à travers ce va et vient entre le présent et ce retour continuels vers le point de départ. Kaddour nous informe dès le début de son récit qu'il va démissionner et à la fin c'est toujours de sa démission qu'il s'agit. Retour aussi vers l'introduction des gouls : « *Les direz ô toi qui m'écoutes* ». La culture populaire est une culture orale. Le goul n'écrit rien mais se souvient de tout. Le récit transmis par cette voie est nécessairement transformé d'une époque à une autre même si ses grandes lignes sont gardées intactes. C'est une culture qui se base sur

²³⁰ Ibid p 82

²³¹ IN *Révolution Africaine* n 1393 du 8 au 14 1990

l'imagination et l'écoute. Alloula l'avait bien relevé: « *ce qui nous a profondément marqués est cette réceptivité phénoménale du verbe. Un spectateur qui donnait le dos m'a même dit qu'il voyait mieux avec ses oreilles.* »²³²

A travers la technique d'écriture l'auteur de *Lejouad* nous plonge dans le récit des *Mille et une nuits*. Le narrateur inaugure le protocole de narration dans une sorte de prologue dans *Alagoual* : « *Les dires ô toi qui m'écoutes, sont de différentes. Il en est rapides comme l'éclair, qui foudroient les gens , lourds comme le séisme, qui les laissent dans l'affliction, éperdus, corrompent leurs sentiments, les mettent en furie et les poussent à la discorde. Il n est qui avancent en ondoyant[...] il en est amers comme le laurier rose et le venin[...] Il en est, telle une loupe, qui dévoilent au grand jour les pièges sournois[...] il en est qui sont dans l'intérêt du riche, oppresseur et exploiteur. Et il en est à l'avantage du simple ouvrier et du travailleur.* »²³³ A la fin du récit de Kaddour, les gouals regagnent le lieu de départ et l'espace d'articulation de la parole.. Nous pouvons ainsi dire que le récit de Kaddour est enchâssé, encadré par ce discours. C'est une exemplification du discours des gouals. Ceux-ci passent du général – la première réplique- vers le particulier : « *Nos dires, ô toi qui écoutes, concerneront aujourd'hui Kaddour le chauffeur et son ami.* »²³⁴ « *Nous allons écouter Ghécham qui à son fils Messaoud adresse un prêche.* »²³⁵ Le récit de l'oncle Djilali est une sorte de mise en abyme. Il s'insère à l'intérieur de celui de Zinouba qui n'est en fait que le moteur, le déclencheur du micro-récit de son oncle. Les metteurs en scène parlent de prétexte théâtral, les classiques verront là la règle de

²³² In. A.A. du 14 au 20 janvier 1988

²³³ Alloula, Op cité, p 89,

²³⁴ A.Alloula, Op cité, p 89

²³⁵ Ibid, p 100

vraisemblance. Ce récit fragmenté, distancié, c'est aussi la structure de celui de Chahrazad dans *les Mille et une nuits*.

La culture populaire se manifeste également à travers la langue. Le théâtre algérien a opté pour la langue dialectale. « *L'arabe algérien épuré* » selon l'expression de Bouziane Benachour, maîtrisé parfaitement sera le canal des pièces de Aloula. La langue est fortement imagée et allusive. Ce qui provoque d'ailleurs une complicité et une symbiose entre les comédiens et le public. Le texte fait aussi référence, en les citant, aux poètes populaires (Melhoun) Leur citation a pour fonction l'économie langagière et linguistique. Pour ne pas tenir de discours qui peut paraître démagogique, sur le caractère populaire de la révolution armée, l'auteur convoque ces figures de proue de la poésie populaire en Algérie. Ceci permet également d'aérer le texte car il ne faut pas perdre de vue que c'est un texte dit. Ces images et métaphores contenues dans les pièces de Alloula, figurant dans ce tableau, donnent une certaine idée des emprunts à la culture populaire.

Alagoual	Signification
A la manière de légumes sur le couscous	Quantité négligeable, sans importance
Aujourd'hui on dirait que Kaddour a traversé océans monts et vaux	Il a fait un long parcours et il revient de loin
Tes paroles étaient miel pour moi	C'étaient des paroles douces et sacrées
Tes paroles sont amères comme l'astragale	On ne peut les entendre
L'ami avec qui j'ai partagé le sel	Avec qui j'ai mangé
Tu mangeais à pleine bouchées et moi je ramassais des miettes	En arabe le mot exact c'est : la viande sans os. Quelqu'un qui

J'étais la balle de ping-pong	mange très bien Le va et vient d'un endroit à un autre
J'ai éclairci la voix en demandant le passage	Selon la coutume Il faut le faire pour que les femmes dégagent le passage

Lejouad	signification
La parole et le rouet	Bavarder et travailler à la fois
Tu l'as poussé jusqu'à l'os	Profondément
C'est le pagne de la profession. Le tablier de travail du défunt. Je le lui ai mis pour la pudeur. En science point de pudeur.	La partie inférieure du squelette est recouverte. L'auteur fait allusion à un hadith point de pudeur en religion
C'est bien, le quatorzième siècle	Dans l'imaginaire populaire, c'est le siècle des miracles ; qui verra arriver des faits étranges
C'est pour louer la main du mort. Je veux rouler un peu de couscous avec.	Selon l'imaginaire populaire, c'est une pratique de sorcellerie.
C'était un homme de nez	Un homme d'honneur.
Il m'a frappé et il a pleuré. Il m'a devancé et porté plainte	Le coupable accuse sa victime

Chaque page contient de nombreuses métaphores. Nous avons également recensé quelques ellipses, caractéristique du langage populaire et du théâtre.

Alagoual	Signification
On dit que le véhicule que ton épouse Naima a acheté....	Puisque Nacer est un corrompu cette voiture ne peut être qu'un pot de vin
Monsieur Nacer la maison que avez construite...	La même remarque que pour la voiture.
A propos des machines importées d'Italie...	Cela doit être du matériel reformé payé au prix fort par l'état.

Legoual	Signification
Dis le moi, je suis là ! la matraque	Moyen de défense des vieux surtout dans l'Oranie.
Tu as un peu exagéré aujourd'hui ô fils d'Amezghane	Elle veut lui dire qu'il a trop bu.
Des gens ont amené un marié portant un costume en prétendant qu'il ne pouvait pas...	La nuit de noce et les problèmes des rapports sexuels

D'autres références peuvent être décelées. L'auteur cite le Coran et des noms historiques. Les premières, surtout celles relative à la sourate El aaraf, ouvrent le débat sur la punition. El aaraf étant une sorte de clôture surélevée d'où ceux qui sont au Paradis peuvent regarder ceux qui sont encore en cours de route. C'est une zone limite.

CONCLUSION GENERALE

Dans le théâtre classique, les metteurs en scène introduisent des récits. Cependant ils ne sont utilisés que parce que les règles de vraisemblance et de bienséance les imposent. Parfois, pour ne pas alourdir davantage le dispositif scénique, le metteur en scène choisit une partie à narrer par l'un des personnages. Pour la dramaturgie classique, il serait malséant de représenter sur scène des événements sanglants. Ce serait aussi remettre en cause la règle de vraisemblance si dans une bataille, on ne nous montrait pas ses détails. Il est clair que techniquement, pareille opération est impossible.

Dans les pièces d'Abdelkader Alloula, la narration est omniprésente. Elle ne sert pas de faire-valoir à une action qui se déroulerait ailleurs et se prolongerait sous les yeux des spectateurs. La narration dans le texte, *Lagoual (Les Dires)* est le lieu constitutif de l'action. C'est l'acte de narrer qui constitue le moteur du premier et du deuxième tableau. Cette narration-bilan annonce la fin dès les premières répliques. L'auteur ne nous invite pas à suivre le déroulement de l'intrigue pour en connaître la fin. La fable est simple, mais c'est la manière de la raconter qui importe. Nous avons vu que les auditeurs du goual (ou narrateur) connaissaient très bien l'histoire racontée, mais ne se lassent jamais de l'écouter.

Dans la plus pure tradition brechtienne, Alloula invite le lecteur-spectateur à mettre en éveil sa capacité d'écoute, espace liminaire de l'interprétation et de la compréhension. Il donne à voir la clôture rompant ainsi avec l'écriture dramatique traditionnelle : la démission et invite le récepteur à en découvrir les causes par la médiation de la narration.

La multiplicité des gouals dans le troisième tableau donne une vigueur au récit. Elle fait vivre un ailleurs et ouvre l'espace scénique à un espace imaginaire.

Alloula qui puise dans la culture populaire fait entrer sur scène un personnage narrateur : le goual. Dans les traditions arabes, les expériences ne se transmettent que par l'oralité. Toute notre littérature est orale. Parlant de l'expérience d'El Meida qui constitue un tournant dans son travail et un déclic, Alloula dira : « *ce qui nous a profondément*

marqué est cette réceptivité phénoménale du verbe. Un spectateur qui donnait le dos m'a même dit qu'il voyait mieux avec ses oreilles »²³⁶

D'autre part, nous avons vu que l'introduction de ce nouvel élément, le goual, a engendré un nouvel agencement de la représentation. La structure de la Halqa s'est imposée d'abord pour des raisons de visibilité. La halqa est une forme circulaire. Nous retrouvons cette circularité dans la structure du texte et dans la composition du décor de la pièce *Lajouad*.

L'auteur, influencé par Bertolt Brecht, a réutilisé différentes techniques empruntées à cet auteur allemand, notamment l'effet de distanciation et le processus narratif marqué par la présence de multiples ruptures et la mise en relief de l'éclatement des instances spatio-temporelles. Les choix idéologiques ont déterminé la prise en compte du discours théâtral développé par Brecht et Piscator correspondant tout à fait aux besoins artistiques de Alloula, prenant comme point de départ cette phrase-clé de Brecht : « *nous tirons notre esthétique des nécessités du combat* ». Alloula réemploie donc les procédés de ces auteurs tout en recourant à la technique du conte

²³⁶ In Algérie Actualité sem du 14 au 20 janvier 1988

et au conteur lui permettant de mieux mettre en œuvre l'idée de circularité du récit et l'effet de distanciation. Le récit éclaté, fragmenté, favorisant ruptures et césures, produirait un texte « *troué* » qui donnerait la possibilité au lecteur-spectateur, au-delà des sauts elliptiques nécessaires, de réfléchir tout en reconstruisant le processus narratif. Ainsi, chez Alloula, comme d'ailleurs chez Brecht, interpelle les jeux divers et pluriels de la réception.

La narration est un élément de notre culture populaire. Loin de toute approche folklorique, Alloula met la narration au service d'un projet dramaturgique. Il voulait créer un théâtre de la narration et non celui de la figuration de l'action.

Le dramaturge met à son service un concept brechtien, celui de distanciation. Il voulait que le spectateur garde son esprit critique. En effet, dans cette dramaturgie, le public est appelé à changer de statut : de voyeur passif, il devrait se muer en participant de la représentation car son imaginaire et son jugement sont constamment sollicités.

La narration a pour fonction la distanciation. Elle en est même le lieu privilégié. Elle introduit un écart dans le déroulement des événements.

L'autre fonction de la narration est celle du plaisir. Il ne faut pas perdre de vue que la fonction première du théâtre est de divertir. Ce plaisir semble se démultiplier à son tour, selon le genre du spectacle que nous analysons. En ce qui concerne notre travail, nous avons perçu le plaisir de comprendre, et d'écouter.

Le choix de Abdelkader Alloula comme sujet de notre travail ne semble donc pas fortuit dans la mesure où il a produit un théâtre singulier et original, donnant à voir un autre type de narration et une autre manière d'appréhender les choses du théâtre. Cet auteur a

marqué la production nationale et a permis la mise en œuvre d'une expérience engendrant un discours théâtral autonome, trop marqué par la culture de l'ordinaire et permettant la production de pièces faisant cohabiter deux univers artistiques et deux structures narratives, celle du théâtre et celle du conte et du conteur.

Cet homme de théâtre voulait créer un nouveau théâtre. Est-il arrivé à le faire ? En dehors de la narration et du goual, quelles sont les autres prémices de ce théâtre nouveau ?

Il serait peut-être utile d'engager encore dans des travaux ultérieurs la réflexion sur les autres textes de cet auteur.

BIBLIOGRAPHIE :

I. Ouvrages généraux

Abdelkader Djeghloul : *Lettrés, intellectuels et militants en Algérie*

1880- 1950

Offices des Publications Universitaires Alger 1988

Mostéfa Boutefnouchet: *La culture en Algérie : mythe et réalité*

Alger SNED 1982

Mostéfa Lacheraf : *L'Algérie, nation et société*

Alger SNED 1978

Jean Duvignaud : *Sociologie du théâtre*. Paris P.U.F 1965

II. Ouvrages théoriques :

A. Sur le théâtre

Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre I, II, III*. Paris Ed Belin lettres sup 1996

Aristote : *Poétique* trad. Michel Magnien

Paris Ed Librairie Générale Française 1990

Artaud Antonin : *Le théâtre et son double* Saint Amand Folio essais
2003

Bernard Dort : *La représentation émancipée(R.E) Actes-Sud 1988*

Lecture de Brecht Paris Ed du Seuil 1972

Brecht Bertolt : *Ecrits sur le théâtre I et II* Paris L'Arche 1972

Catherine Naugrette : *L'esthétique Théâtrale*

Paris Nathan Université 2000

Daniel Couty et Rey Alain (sous la dir de) coll. *Le théâtre*

Paris Ed Bordas 1980

Edward Gordon Craig : *De l'art du théâtre* Paris Ed Circé 2004

Henri Gouhier : *L'essence du théâtre* Librairie J. Vrin 2002

Monique Borie et Alii: *esthétique théâtrale* Paris Sedes 2001
Patrice Pavis *Dictionnaire du théâtre* Paris Editions Sociales 1980.
Roland Barthes : *Ecrits sur le théâtre* Paris Ed du Seuil 2001
Le théâtre de Baudelaire dans Essais critiques
Paris Ed du Seuil 1964
Stanislavski Constantin : *La formation de l'acteur* Payot 1969

B. Sur la narratologie :

Claude Bremond : *La logique des possibles narratifs* Paris Ed du Seuil
1966
Genette Gérard : *Figures III* Paris Ed du Seuil 1972
Palimpsestes. La littérature au second degré
Paris Ed du Seuil
Michael Riffaterre : *La production du texte* Paris Ed du Seuil
Philippe Hamon : *Pour un statut sémiologique du personnage* In *Poétique
du Récit*. Paris Ed du Seuil 1997
Le personnel du roman Genève Librairie Droz S.A 1998
Roland Barthes : *Introduction à l'analyse structurale du récit*
Paris Ed du Seuil 1981
Todorov Tzvetan : *Les catégories du récit littéraire* Paris Ed Du Seuil
1981
Eco Umberto : *Lector in fabula* Grasset 1985

III. Ouvrages sur le théâtre en Algérie et Alloula

Ahmed Chéniki : *Le théâtre en Algérie : histoire et enjeux*
Aix-En-Provence Edisud 2002
Allalou (Sid Ahmed Sellali) : *L'aurore du théâtre algérien (1926-1932)*
Université d'Oran Cahiers du C.D.S.H N° 9 1982
Ali Akla Arsane : *Les phénomènes théâtraux chez les Arabes*

Publication de l'Union des Ecrivains Arabes Guelma
1985

Bouziane Ben Achour : *THEATRE Algérien une Histoire d'étapes*

Oran. Editions Dar El Gharb 2005

Fatima Dilmi : *structures et fonctions du texte Approche sémiotique de
Legoual de Abdelkader Alloula*

Dar Kanaân 2005

Mahieddine Bachetarzi : *Mémoires* Alger, Ed SNED 1968 T I

1984 T II

1986 T III

Mohamed Aziza : *Le théâtre et l'Islam* Alger SNED 1970

Coll. *En mémoire du future. Pour Abdelkader Alloula*

Sindbad- Actes Sud 1997

IV. Thèses

- Culture populaire et jeux d'écriture chez Abdelkader Alloula : Thèse soutenue par Lamia Bereksi Sous la co-direction de Ahmed Chéniki et Jacques Houriez Université de Franche conté

- Les pratiques de Création Collective dans le Théâtre Algérien. Eléments pour la lecture d'un cas : le Théâtre régional de Constantine. Thèse soutenue par Benachour Kamel sous la direction du Dr Touhami Brahim. Université Mentouri Constantine

V. Revues

Revue "Pratiques" N° 41 mars 1984 :

André Petit Jean : *La conversation au théâtre*

Kerbrat-Orecchioni Catherine : *Pour une approche pragmatique du
dialogue théâtral*

Revue "travail théâtral" N° 4 Juillet Septembre 1971 :

Jindrich Honzl : *La mobilité du signe théâtral*

VI. Articles et entretiens

- Algérie Actualité N° 707 du 03 au 9 Mai 1979
- Algérie Actualité du 14 au 20 Janvier 1988
- El Moudjahid 13- 14 Octobre 1989
- Révolution N° 533 du 18 Mai 1990
- Révolution Africaine N° 1393 du 8 au 14 novembre 1990
- Le Soir d'Algérie du 23 Novembre 1992

VII. Pièces de théâtre

Abdelkader Alloula : *Les Généreux* traduit par Messaoud Benyoucef

Actes – Sud 1995

Les Dires

Le Voile

Le Pain

La folie de Salim

Bertolt Brecht : *Mère Courage et ses enfants* Paris L'ARCHE 2004

Corneille Pierre : *Le Cid* Paris Ed Hachette 1991

Racine Jean : *Phèdre* Paris L'Aventurine 2001

Annexes :

Annexe 1

**Intervention conçue pour le colloque du X^{ème} Congrès de
L'Association Internationale des Critiques de Théâtre(A.I.C.T/
I.A.T.C.)**

Berlin : 15-21 novembre 1987

La représentation du type non –aristotélien dans l'activité théâtrale en Algérie

L'activité théâtrale d'expression arabe et d'agencement aristotélien est apparue en Algérie dans les années 1920 à Alger plus précisément.

Par agencement aristotélien, nous entendons le mode de fonctionnement de la représentation théâtrale qui se base sur la figuration de l'action et l'illusion et qui, tout en invitant le spectateur au jeu de l'identification le ligote dans le rôle du voyeur passif. Cette activité théâtrale est apparue dans notre pays alors qu'il subissait depuis près d'un siècle le joug du colonialisme.

Une troupe égyptienne dirigée par Georges Abiod vint en 1921 se produire dans la capitale et donna représentation de deux pièces en arabe classique. Le public, non initié à ce genre artistique, n'était quantitativement pas important ces soirs là mais les représentations laissèrent un impact très profond chez les spectateurs notamment les plus jeunes qui étaient des étudiants pour la plupart.

Quelques uns de ces jeunes spectateurs avaient du reste essayé le manteau théâtral en jouant dans le cadre de circonstances particulières des scénettes comiques ou moralisatrices. Le passage de cette troupe qui présenta des œuvres de longue durée et qui, du point de vue des spectateurs ayant vécu l'évènement, n'avait rien à envier aux troupes théâtrales françaises contribua pour beaucoup, en tant que stimulant, au lancement des premières initiatives importantes de l'activité théâtrale en question.

Dès lors, les jeunes amateurs de ce genre nouvellement pratiqué dans la langue arabe se regroupèrent, soit au sein d'associations culturelles, soit carrément en troupes autonomes pour une pratique plus élaborée et une activité plus systématique. Dans la même période, plus précisément en 1922, une seconde troupe égyptienne vint jouer à Alger et en arabe classique également. Ces manifestations renforcent encore davantage l'enthousiasme naissant de nos jeunes promoteurs qui avaient déjà engagé ça et là dans la ville, avec les moyens de bord, leurs premiers essais.

Il faut dire que pour ces pionniers, la pratique théâtrale d'agencement aristotélicien représentait à leurs yeux le possibilité de révéler par un biais subtil les valeurs culturelles ancestrales que le colonialisme s'efforçait d'occulter.

Les premières pièces subirent l'irradiation des représentations égyptiennes et furent donc jouées en arabe classique. Elles n'eurent, hélas, que très peu de spectateurs et malgré l'enthousiasme qui enveloppait ces manifestations, seuls quelques lettrés pouvaient comprendre les dialogues et apprécier par-là la mesure de l'effort accompli par les jeunes acteurs en la matière.

C'est en avril 1926 en créant, dans un arabe populaire compris de tous les Algériens, la pièce intitulée "DJEHA", que ces pionniers purent ancrer réellement sur une large base sociale et un espace géographique important l'activité théâtrale en question.

De nombreuses pièces furent créées en ces premières années – une vingtaine en moins de dix ans- et le mouvement théâtral naissant s'étendit aux autres grandes villes du pays.

Les œuvres qui étaient jouées tiraient leurs prétextes de contes populaires, des milles et une nuit, de faits historiques et de la vie sociale aussi. Elles étaient coulées pour leur totalité dans les moules relevant du type aristotélicien. La représentation était élaborée selon les normes théâtrales importées ; celles précisément qui dominaient la scène française au début du siècle à savoir les normes du vaudeville, du mélodrame et de l'opérette.

Parallèlement à ce type d'activité théâtrale qui ne se consommait qu'en salle fermée et dans les villes exclusivement, continuait de se pratiquer en plein air de façon tout aussi souple que vivante par les populations rurales et en leur direction, l'activité théâtrale du type " HALKA" (qui en arabe signifie ronde) La représentation de ce mode théâtral se déroule en plein air généralement les jours de marché. Les spectateurs s'assoient à même le sol, épaule contre épaule et forment ainsi un cercle allant de cinq à douze mètres de diamètre. A l'intérieur de ce cercle évolue seul le " MEDAH" (conteur) Il est généralement accompagné par un ou plusieurs instrumentistes. Sur une même esplanade, à l'orée du marché, peuvent se dérouler l'une à côté de l'autre plusieurs représentations. A l'aide de sa voix, de son corps et d'une simple canne, le barde agence une représentation relatant une épopée ou une histoire particulière puisée dans la vie sociale. Il interprète à sa façon toutes sortes de personnages. Sa voix, plus que tout le reste, est l'outil privilégié pour l'élaboration de la manifestation. Il déploie une palette très large de couleurs vocales et une maîtrise particulière des différentes catégories de la narration. Il passe sans transition par moment du murmure au cri, du débit normal à la transe verbale et de la lamentation au chant.

Le dire est le lien principal dans la communication dynamique qu'il établit avec son auditoire. Par le verbe, il capte l'attention des spectateurs et les invite à imaginer chacun avec son imagination propre, les différentes actions contenues dans la fable. Un accessoire ordinaire ; sa cape ses chaussures ou une grosse pierre entreposée au centre de l'espace théâtral devient pour les auditeurs dans l'emprise de ce verbe magique, une source empoisonnée, une bête féroce blessée ou une épouse abandonnée.

Dans la représentation du type "Halka", le conteur/acteur n'est point celui qui simule une situation, mais le stimulateur, la courroie de transmission entre la fable et l'imagination créatrice des participants. La représentation dure de deux à quatre heures et des spectateurs de toutes les tranches d'âge y participent. Le texte est en arabe populaire et utilise sans cloisonnement la prose et la poésie. Le barde peut être interpellé, interrogé à tout moment par l'auditeur. Il peut être invité aussi à corriger un des vers de sa chanson ou à répéter pour le plaisir les moments forts de la fable. Lui-même du reste suspend net la séance d'un moment à l'autre le temps de faire le tour de la ronde pour recevoir les pièces d'argent qu'on lui offre.

Dans le mode "Halka" le conteur et son auditoire s'impliquent de façon dynamique et dialectique dans l'agencement de la représentation. Dans son récit joué, le "medah" s'incluse et s'exclue de façon permanente. Par un jeu corporel synthétique atteignant par moment des niveaux supérieurs d'abstraction, il donne vie par bribe à tous les personnages de l'intrigue. Parfois avec deux à trois petites phrases, il campe dans un même élan le protagoniste, le deutéragoniste et le récitant. Très souvent le "medah" est poète et l'auteur du texte dramatique qu'il dit.

Au centre de la "Halka", le conteur/acteur/chanteur théâtralise le verbe et cisèle la représentation avec les multiples catégories du dire : le non dit, le presque dit, le franc dit afin de féconder l'imagination créatrice de l'auditoire.

Le type d'activité théâtrale "Halka" qui était très pratiqué jusqu'aux environs de 1950 a presque entièrement disparu de nos jours. Avec le développement du mouvement national, la majorité des conteurs, devenus alors des chantres du nationalisme, dénonçaient dans leurs représentations, en termes à peine voilés le colonialisme. Considérés par l'opresseur comme étant devenus des éléments subversifs extrêmement dangereux. Ils furent sévèrement réprimés. La plupart d'entre eux durent de ce fait abandonner la "Halka"

Il est dommage que les promoteurs de l'activité théâtrale du type aristotélicien et d'expression arabe ne se soient pas inspirés aussi de la forme "Halka". Elle aurait dû alors mériter un intérêt de leur part. cela aurait permis un ancrage plus profond dans la culture populaire.

Nos premiers dramaturges "aristotéliens" se sont empressés de façonner, l'euphorie de la "NAHDA" (renaissance) aidant, leurs pièces sur les normes théâtrales françaises sans ajouter au préalable une attitude critique et sélective et sans prêter attention à ce qu'entour d'eux, au sortir de la ville, le peuple créait alors sans maquillage et sans illusion avec les signes éloquentes et séculaires de son patrimoine.

Cependant, malgré la contradiction originelle dont il était porteur, l'art théâtral du type aristotélien et d'expression arabe a, dès les premières années de son existence en Algérie, fait jonction avec la lutte séculaire de notre peuple dans ses aspirations à recouvrir sa liberté, son territoire, son identité et sa légitime accession à la paix et au progrès social.

L'activité théâtrale en question s'est très vite cristallisée d'abord sur le support que laissait le mouvement national ensuite sur celui plus vaste et plus ferme qu'offrait à partir de 1954, l'organisation du Front de Libération Nationale pendant la lutte armée pour l'indépendance. Se fondant sur le cours naturel de la révolution de notre peuple, cette activité artistique amplifiait son impact à travers tout le territoire. Elle se manifestait çà et là sur de multiples terrains ; théâtres municipaux, salles de fêtes, places publiques, bains maures, arrières boutiques, caves et salles ou cour de prisons aussi.

Une troupe artistique nationale fut constituée en Tunisie par l'organisation du Front de Libération Nationale. Celle-ci répercuta au-delà de nos frontières et en direction de nombreux pays amis, par le biais de l'art théâtral, la foi et le courage de notre peuple dans sa lutte pour l'indépendance nationale. Le mouvement théâtral algérien a ainsi malgré ses limites et les obstacles qui ont jalonné son itinéraire, contribué pour une part appréciable au développement de la conscience nationale. Il a aussi donné au champ d'honneur bon nombre de ses pratiquants.

Au lendemain de l'indépendance nationale, plus précisément le 8 janvier 1963, fut promulgué un Décret de nationalisation du théâtre. Le Théâtre National Algérien (T.N.A) fut alors créé sur la base de ce Décret et des principes suivants : " ... la mission qui incombe au théâtre est trop importante pour notre peuple pour ne pas la mettre exclusivement à son service. Il est inconcevable de permettre que le théâtre soit entre les mains des entreprises privées. Qu'il s'agisse du théâtre à l'intérieur du pays ou celui qu'on accueillera de l'étranger ou encore celui qu'on exportera. Barrer la route à la commercialisation de l'art dramatique est impératif, c'est lui éviter la dégradation d'être uniquement un divertissement et par le jeu de la concurrence de tomber dans la facilité et le vulgaire... Aujourd'hui dans l'Algérie qui construit le socialisme, le théâtre reste la propriété du peuple et sera à son service un outil efficace..."

Le Théâtre National Algérien a pu, sur la base du principe même de la nationalisation, récupérer et prendre en charge très rapidement la

patrimoine immobilier qui lui a été affecté (les salles de théâtres d'Alger, de Constantine, de Annaba, de Sidi Bel Abbès et d'Oran) il a pu très rapidement aussi organiser un formidable regroupement des potentialités artistiques nationales. La jeune entreprise théâtrale d'état a réalisé, avec des moyens matériels inadaptés, vingt grandes productions en moins de quatre ans (1963 – 1966).

Le Théâtre National Algérien réalisa, dès les premières années de son existence, un ensemble d'actions importantes (stages de formation de comédiens, création d'une école de formation de comédiens et de danseurs, organisation de festivals des arts populaires, édition d'une revue d'art théâtral et autres). Ces actions ne relevaient nullement de ses prérogatives et c'est précisément sous le poids de ces charges et en l'absence d'une stratégie nationale de développement de l'activité théâtrale que l'entreprise théâtrale d'état est tombée en crise généralisée. Le rythme de sa production a chuté de façon vertigineuse. Il est passé de 20 productions en quatre ans à 16 productions en sept ans (1966-1972)

Cette crise complexe dans sa nature effiloqua l'enthousiasme créateur des travailleurs de l'art théâtral. Elle gela du même coup presque totalement les autres activités d'étude, de réflexion, de formation et d'investissement. Ce marasme débordait sur les terrains de la pratique amateur et jugulait en quelque sorte le développement de l'activité théâtrale.

L'état réorganisa le théâtre national et dans le cadre de cette opération entreprise sous le sceau de la décentralisation, quatre nouvelles entreprises théâtrales d'état furent successivement créées de 1972 à 1976 (Théâtres Régionaux d'Oran, de Constantine, de Annaba et de Sidi Bel Abbès)

L'entreprise théâtrale d'état fut ainsi ramenée sur une vision plus réaliste de sa vocation ; mais des questions essentielles telles que la stratégie de développement, l'organisation interne du travail et la formation des personnels furent, hélas, complètement occultées.

Cet handicap de taille a malheureusement eu de graves répercussions sur les pratiquants du théâtre amateurs et professionnels confondus. De nombreuses capacités se sont éteintes petit à petit devant l'impossibilité de régler des situations tout aussi enchevêtrées que chroniques.

Malgré cela, nos cinq troupes professionnelles ont pu réaliser en une vingtaine d'années plus d'une centaine de productions (les œuvres du patrimoine universel occupent un tiers de cette production) liées sur le plan des contenus et dans leur écrasante majorité aux différentes tâches de l'édification nationale.

De leur côté, les amateurs du théâtre pratiquant avec des moyens très réduits ont sillonné toute l'étendue du territoire nationale pour donner, à travers les usines, les écoles et les nouveaux villages agricoles, des

milliers de représentations théâtrales. Ils organisent aussi, tous les étés, depuis 1966, un festival de théâtre amateurs pendant lequel se manifestent les meilleurs troupes du pays.

Après l'indépendance nationale et avec la création des premières structures culturelles, les algériens pouvaient accéder, directement et en nombre important cette fois, au patrimoine artistique et culturel universel, ils découvraient alors les multiples richesses auxquelles il leur était interdit de prétendre sous le joug colonial. Sur un élan d'épanouissement du plus grand nombre et d'ouverture généreuse à la connaissance universelle, notre pays organise de nombreux échanges et rencontres d'étude. Nos hommes de théâtre purent ainsi approfondir et affiner progressivement leurs connaissances en art dramatique.

Découvrant dans l'expérience universelle d'autres techniques d'agencement de la représentation théâtrale, ils prirent conscience des limites de leur propre pratique. Les écrits de Piscator, Lounatcharski, Meyerhold, Maïakovski et surtout Brecht intéressaient et continuent d'intéresser du reste les pratiquants de l'art théâtral. Ces écrits alimentèrent grandement la réflexion en la matière. La circulation de ces nouvelles connaissances renforça progressivement l'attitude critique de nos artistes vis-à-vis des pratiques antérieures, en même temps qu'elle contribua à l'élévation du niveau artistique de nos représentations théâtrales.

Les premières grandes transformations sociales qui furent lancées dans notre pays à partir de 1970, déclenchèrent un gigantesque enthousiasme dans le secteur des arts. Elles libérèrent une créativité encore jamais vue et engagèrent de nouveaux potentiels dans la pratique artistique. Offrant une matière tout aussi riche que nouvelle, ces transformations sociales occupèrent pendant de nombreuses années le centre des contenus des manifestations culturelles. L'activité théâtrale, plus que les autres disciplines prit naturellement, parfois maladroitement aussi, la parti de célébrer d'expliquer et de défendre ces premières tâches d'édification nationale. Les sujets des pièces exposaient pour la plupart les comportements et manœuvres par lesquelles des groupes sociaux s'opposaient aux masses laborieuses autour de l'attribution des terres aux paysans pauvres, de la limite de la grosse propriété foncière, de la participation des ouvriers à la gestion des entreprises économiques...etc De façon générale, les fables visualisaient, théâtralement les conflits que soulevaient ces premières grandes tâches sociales engagées dans la matérialisation de l'option socialiste de notre pays.

Il faut dire ici que pendant cette période qui va de 1970 à 1980 l'écrasante majorité des pièces, très louables sur le plan des contenus, de l'analyse de la réalité sociale et de l'intention des auteurs relevaient beaucoup plus du manifeste politique que de la reproduction artistique.

Les premières transformations révolutionnaires, ce grand déplacement vers les masses laborieuses, vers les couches populaires que notre activité théâtrale du type aristotélicien révélera ses limites. En effet, les nouveaux publics paysans ou d'origine paysanne avaient des comportements culturels propres face à la représentation théâtrale. Les spectateurs s'asseyaient à même le sol et formaient naturellement une "Halka" autour de notre dispositif scénique. Et ce fait, l'espace de jeu changeait totalement et la mise en scène conçue en salle fermée et pour un spectateur placé en face du jeu était à reformuler. Tout était à refaire et nous n'avions pas les données pour ré-agencer notre représentation en fonction de la nouvelle situation. Cependant, nous avons commencé par supprimer des éléments de décor et des accessoires pour la visibilité, la lisibilité du jeu des acteurs. Au bout d'une dizaine de représentations, nous nous sommes retrouvés à jouer sans décor avec quelques accessoires, le strict nécessaire. Les comédiens devaient adapter leur jeu mais comment faire lorsque le spectateur est aussi bien devant que derrière soi ? L'interprétation, telle qu'elle était conçue jusqu'alors était à revoir fondamentalement. Certains spectateurs tournaient franchement le dos à la sphère de jeu pour mieux écouter le texte. Dans le cadre des débats qui suivaient systématiquement les représentations, les questions tournaient surtout autour de ce que était dit et non sur ce qui était montré, visualisé. Ces spectateurs avaient des capacités d'écoute et de mémorisation étonnantes. Ils pouvaient reconstituer au mot près les dialogues de scènes entières. Dans ce nouveau contexte, tous les effets d'illusion, de surprise de théâtralité conçus en ville s'effritaient progressivement sur cette plate-forme de la culture populaire, sur ce plateau glissant que nous offraient, de façon naturelle, nos nouveaux spectateurs. Il nous a fallu du temps pour comprendre les règles du nouveau jeu, pour commencer à nous adapter.

Par le biais de cette expérience qui nous a invité à reconstituer nos conceptions en matière d'art théâtral, nous avons retrouvé – aussi paradoxal que cela puisse paraître – les signes séculaires de la représentation populaire du type "Halka". Les entrées et sorties des comédiens n'avaient plus de sens. Tout se passait obligatoirement dans le cercle fermé et donc, point de coulisses, les changements de costumes se faisaient au vu et au su des spectateurs. Le comédien pouvait très bien, sans étonner personne, aller s'asseoir parmi les spectateurs pour fumer une cigarette entre deux moments d'interprétation.

Le jeu des comédiens évoluait au rythme des représentations vers la sobriété jusqu'à atteindre parfois des niveaux supérieurs d'abstraction. La représentation artistique était alors "stylisée", "distanciée" à plusieurs niveaux et le verbe, s'amplifiait pour finalement régner en maître.

C'est en cette période de grand enthousiasme, dans le contexte culturel vivant, de dimension nationale, que l'art théâtral en Algérie fit une plongée profonde dans la vie bouillonnante et créatrice de notre peuple, et que de ce fait, il se rapprocha du patrimoine culturel populaire. C'est à partir de 1980 et sous l'impulsion des nouvelles expériences vécues qu'en Algérie, les hommes de théâtre commencent à se démarquer du moule aristotélicien d'agencement de la représentation.

La "Halka" fait l'objet d'une étude approfondie et apparaissent déjà, dans les dernières productions de notre théâtre, les prémises d'un genre nouveau privilégiant le récit, le dire à la figuration de l'action.

Abdelkader Alloula
Oran le 20 octobre 1987

Annexe 2

Interview de Abdelkader Alloula.

Par M'hamed Djellid.

Djellid : Pourquoi un tel titre ?

Alloula : Il m'est difficile de résumer la pièce théâtrale «**EL-AJOUAD** », difficile de traiter de façon synthétique de tout ce qu'elle contient et ce, aussi bien pour ce qui est des idées que pour les préoccupations de recherche dont elle est sous-tendue... C'est pour cela qu'il est, me semble-t-il, préférable d'avancer par étapes quelques grande idées...

Et d'abord pour ce qui est du titre « **EL-AJOUAD** » : cela veut dire, au sens premier, littéral, «**Les généreux** ». Cela résume pour moi, dans une certaine mesure, l'idée centrale, l'essence de la pièce. Cette dernière est une fresque de la vie quotidienne ou disons quelques moments de la vie de masses laborieuses, des petites gens, des paysages humains de tous les jours. Cette fresque raconte et révèle en quoi précisément ces « anonymes » ces « humbles » ces « inaperçus » ou « laissés pour compte » sont généreux ; comment ils prennent en charge avec optimisme et profonde humanité les grands problèmes de la société. Bien sûr dans les limites de leurs limites...

Quant à l'architecture générale, la pièce regroupe trois thèmes dramatiques entrecoupés de quatre chansons. Chacun des éléments de la pièce est autonome quant à la thématique et le tout est lié par ce que j'appellerai des « éléments fondamentaux de contenu » par des... « lames de fond »

Ce que je peux dire d'autre, c'est un spectacle de plus de trois heures, une fête des yeux, du cœur et de l'esprit que j'ai écrite et réalisée d'abord et avant tout pour tous ceux qui travaillent et qui créent dans mon pays dans la perspective d'une société libre, démocratique et débarrassée de l'exploitation de l'homme par l'homme.

Djellid : Beaucoup de critiques considèrent, au regard de « **EL AJOUAD** », que tu viens de créer un « **nouveau genre** » dans l'art théâtral algérien.

Alloula : Je voudrais être, sur cette question, à la fois modeste et prudent. Je préfèrerai parler de « perspective » pour garder à mon travail on aventure, son questionnement, ses inquiétudes... il est possible que je sois sur le chemin de la création d'un genre, mais il reste beaucoup à faire et beaucoup questions sans réponses, beaucoup d'inquiétudes également. L'art est aussi complexe que la vie et il s'agira dans ce domaine de « pratiquer » de réfléchir, de créer et encore de créer...

De façon plus concrète, « **ELAJOUAD** » est pour moi, en quelque sorte, la suite logique et complémentaire de la pièce précédente, à savoir « **LAGOUAL** » (**Les Dires**) Dans ces deux pièces, il y a beaucoup de ressemblances et de « rappels » qui me permettent, en poussant un peu plus loin, de parler de prémisses à un genre... il est ici question d'un théâtre du récit et non plus d'un théâtre de la figuration de l'action du type aristotélicien tel que pratiqué en Europe depuis le début du siècle et tel qu'on l'a pratiqué en Algérie depuis les années 20 à nos jours. C'est donc un théâtre qui s'alimente sur le plan de la forme du patrimoine culturel populaire et du patrimoine universel.

C'est un théâtre qui part aussi, sur le plan des contenus, des problèmes quotidiens, du vécu réel et quotidien de notre peuple. Là, il faut dire, de façon assez rapide que les aspects de forme et de contenu de ce théâtre se distribuent et s'induisent dans et par une vision globale, une vision qui vise à valoriser la fonction sociale de l'art théâtral dans notre société, un théâtre qui vise à toucher et concerner au plus profond le spectateur avec des représentations d'un substrat idéologique, émotionnel et social très large, enfin un théâtre où le spectateur rompt avec l'habitude traditionnelle de « consommateur » et de « voyeur » pour occuper une nouvelle fonction, celle d'un « co-créateur »

Mon théâtre, comme je l'ai dit, est destiné aux travailleurs et créateurs manuels et intellectuels. C'est pour cela qu'il ne les invite pas à « s'oublier » ou à « se leurrer » mais, au travers d'une fête des sens et de l'esprit, à se regonfler de courage, d'optimisme et de créativité. C'est en ce sens que la nouvelle fonction du public est, pendant la représentation, une fonction de co-création, de libération créatrice de l'imaginaire, de l'expérience et du vécu de nos masses populaires....

Djellid : Par rapport à ton expérience et à l'ensemble de tes pièces, comment situes-tu « **ELAJOUAD** » au pan de l'écriture et de la mise en scène ?

Alloula : je considère que « **EL AJOUAD** » est la plus aboutie de toutes mes pièces. Elle concentre actuellement le mieux mon expérience d'écrivain de théâtre et de metteur en scène. Il y a une espèce de métamorphose, surtout à partir de « **LAGOUAL** » et je pense que cette métamorphose est loin de s'achever. « **EL AJOUAD** » et « **LAGOUAL** » sont des moments actifs, moteurs... La « rupture » avec mes anciennes pièces n'est pas une rupture nue, mécanique...

« **LAALAGUE** » (1967-68) « **EL KHOBZA** » (1971-72) « **HOMK SALIM** » et « **HAMMAM RABI** » étaient déjà porteuses d'éléments embryonnaires de ce genre théâtral sur lequel je suis en train de déboucher. Mes deux dernières pièces sont à la fois des moments de synthèse de mon travail passé en même temps qu'un point de départ.

Déjà, « **LAALAGUE** » (**Les sangsues**) et tout particulièrement « **HOMK SALIM** » expriment activement mon besoin de rompre avec la figuration de l'action, de rompre avec les procédés et trucs traditionnels du théâtre, à savoir les effets théâtraux, la catharsis, l'intériorisation psychologique des personnages, la linéarité de la fable, l'illusion etc...

Du point de vue de la langue ou mieux du Verbe, le travail est ici plus abouti, plus... « achevé » Je cite cet aspect précisément, parce qu'au niveau de ces pièces, la théâtralité est franchement plus induite dans le mot, dans le verbe. Dans mon théâtre, le théâtre est parole et la parole est théâtre. L'attitude du dramaturge, sur le terrain linguistique, est plus profonde, plus sûre, plus engagée.

En fait, il n'y a pas de rupture, il y a une vision plus claire. Ma conception du monde, ma vision des choses, des êtres et des événements se sont développées, enrichies, affinées...

Djellid : tu travailles sur le pouvoir des mots, de la langue, du verbe. Que donnes tu donc à voir ? que donnes tu à entendre ou si tu veux, qu'est ce qu'entendre veut dire pour toi ?

Alloula : Ce sont là des questions essentielles, questions qui me préoccupent profondément et qui sont d'une très grande complexité. J'ai dit que je rompais ou que j'essayais de rompre avec la figuration de l'action (action au sens métaphysique et aristotélicienne telle que nous l'avons héritée ces dernières décennies par l'intermédiaire du théâtre bourgeois et colonial), une action visualisée et linéaire. Je ne romps pas avec l'action en tant que synthèse déterminée et contradictoire de la vie. La vie est action. Cela veut dire que je cherche à rompre avec l'illusion figurée et progressive de l'action linéaire, avec le mode d'agencement aristotélicien qui consiste à exposer quelques situations ou événements contradictoires à travers un canevas qui passe par l'exposition des faits, le nœud, les péripéties et le dénouement imprévu ou heureux et ce, par le biais de la figuration, de l'identification et de la catharsis. Ce type d'action fait appel artificiellement à des effets théâtraux de captation psychologique du spectateur, à des effets d'illusion et d'identification primaires etc...Le théâtre n'a pas à être un « défouloir » mais un creuset de développement et de créativité du cœur et de l'esprit. Il n'a pas à fonctionner obligatoirement sur les modes de l'illusion et de l'hypnotisme.

De ce fait et tout en refaisant jonction avec certaines de nos habitudes et sensibilités artistiques et culturelles (notre patrimoine, dans une grande mesure a été élaboré et travaille sur des modes aristotéliciens), je travaille sur les capacités d'abstraction, habitudes et sensibilités auditives, sur les capacités d'entendement, d'imagination, de fantaisie, de créativité, toutes ces capacités héritées, plus ou moins vivaces que porte historiquement

notre peuple. Ce faisant et m'inspirant des sources populaires et universelles, je travaille à créer un nouveau statut pour le spectateur algérien, un statut faisant de lui un élément actif et désaliéné dans la représentation. C'est au regard de tout cela que la nouvelle théâtralité que je propose est tout induite dans le mot, dans la parole, dans le récit et l'agencement de la fable. En fait, je « donne à écouter » une ballade, un récit sous des modes particuliers d'agencement théâtral et j'invite le public à créer, à recréer avec nous sa « propre représentation » pendant le déroulement du spectacle.

Dans cette théâtralité, il y a simultanément acte de la parole et la parole en acte qui travaille fondamentalement dans le sens de donner à l'oreille à entendre et aux yeux de voir. il y a, je dirai une dégustation pluridimensionnelle de la parole théâtrale. Nous suggérons au spectateur et cette suggestion le pousse à voir dans la vie avec les yeux de son cœur et de son intelligence, avec les yeux de son expérience, de son capital propre de vécu, de connaissance, à la fois la société et lui-même.

Là, il y a lieu de préciser que ce n'est pas du « théâtre radiophonique » ni un ensemble de contes conçus pour être entendus mais du théâtre, à savoir qu'il y a un jeu à voir, un théâtre donc qui privilégie les capacités auditives et de ce fait « imaginatives » aux facultés visuelles. L'interprétation est simplifiée, épurée au maximum pour atteindre par endroits des niveaux élevés d'abstraction afin de ne point prendre le pas sur la puissance du verbe, du dire. Mais il y a théâtre, il y a interprétation corporelle, gestuelle et cette dernière est par moment extrêmement intense, plus intense que dans les modalités théâtrales de type aristotélicien.

La grande différence est que le jeu est soumis au texte, un texte qui fonctionne comme une partition, une partition fondamentale à plusieurs symphonies. Il y a dans et par le texte un investissement maximum sur le choix des mots, de l'agencement es phrases, des couleurs vocales et intonations, de gestes et postures etc... Tout cela afin que le texte soit « porteur de théâtralité » aussi bien sur scène que dans la tête du spectateur.

Un des grands objectifs au niveau esthétique est de donner à voir un mouvement chorégraphique de grande éloquence sociale et artistique et de donner une véritable symphonie de couleurs vocales à voir et à entendre. Il y a lieu d'ajouter que dans le sillage de cette quête esthétique, il y a la fable et tout ce qu'elle contient comme densités humaines, subjectives, idéologiques.

Djellid : Mais tout cela doit poser d'important problèmes dans l'interprétation, dans la fonction des « arts d'accompagnement » dans le rapport au public etc...

Alloula : Il est évident que cette « clairière » sur laquelle on débouche, ce nouveau « genre » si tu veux, nous pose d'énormes problèmes pratiques et théoriques, à tous les niveaux et sur tous les terrains.

D'abord à mon niveau propre, il y a de nombreuses questions qui se sont posées et qui se posent encore et elles sont loin d'avoir trouvé des réponses. Par le fait que la représentation théâtrale repose fortement sur le récit, le temps théâtral ou ce que l'on avait l'habitude d'appeler unité de temps, n'est plus le même...à savoir que, dans le temps d'une représentation, un peu comme la nouvelle ou le roman, on peut donner représentation de toute une vie. Et là se posent des questions ardues d'agencement du récit, démocratique et socialiste. Mes héros sont des gens de tous les jours, des gens du commun, ceux qui, en fait, font et défont la vie de tous les jours...

Djellid : Tes personnages justement ! Comment les construis-tu ?

Alloula : Je les tire du quotidien, de la réalité de tous les jours. Evidemment, il y a un traitement artistique, esthétique, de tout le travail complexe de création. Mes personnages partent, procèdent du réel et la réalité du spectateur est leur cible. La vie, la réalité si tu veux, pour peu qu'on y soit profondément ancré d'entraînement dialectique du récit, de maîtrise des relations contradictoires dans le récit, des questions de dosages de monologues et envolées lyriques. Ce sont là, par exemple, des questions sur lesquelles nous n'avons pas encore de propositions conséquentes.

Ce théâtre pose problème au niveau de ses éléments constitutifs, à savoir la fonction du décor, la fonction de la musique de scène, la fonction même de la scène avec son cadre et ses installations techniques (sonorisation, éclairage, coulisses etc...) Pour les décors, il n'est plus question d'illustrer des lieux dans la mesure où nous cherchons surtout à les créer dans la mémoire créatrice d spectateur, non sur scène. La fonction vivante et évolutive du décor sera donc d suggérer à peine sans perturber l'imagination, sans capter ou emprisonner de façon hypnotique l'attention et la créativité du spectateur. Le décor, dans la dynamique théâtrale, tendra à créer un lieu visuel entre les moments et les fables de la pièce et en même temps à s'autonomiser, se présenter comme la griffe ou un des aspects visuels de la pièce. Pour « El Ajouad » par exemple, le décor est comme un sigle...

Ce théâtre pose problème pour les publics, en fonction des tranches d'âge et des appartenances de classes. Les plus vieux de nos spectateurs retrouvent très vite « lisent » très vite le « goual » le « meddah » et la « halka ». les plus jeunes voudraient qu'on jalonne nos fables de plus d'actions. Ce genre théâtral apporte avec le récit une somme importante d'informations sur l'activité sociale des personnages mis en scène et

donne de ce fait des représentations complexes et riches de la vie, des luttes sociales, des aspirations profondes...

Ce théâtre implique par voie de conséquence un parti pris, une position de classe lisible en dernière instance. Les spectateurs se reconnaissent et se positionnent. Un même tableau est reçu différemment. Certains spectateurs nous demandent d'alléger, de l'écourter pour ce qui est du texte ou du spectacle ; d'autres nous demandent de l'allonger, de le renforcer.

Je voudrais rappeler que la pièce dure trois heures et quinze minutes et la tonalité générale de la représentation et la fête dans toutes ses dimensions. Quelques uns la trouvent longue et la plupart la trouve de durée normale. Beaucoup de spectateurs reviennent voir la pièce deux ou trois fois et considèrent qu'ils enrichissent à chaque fois leurs représentations.

Mais le plus gros problème réside dans l'interprétation. Le comédien est interpellé dès le départ dans ses potentialités d'intelligence et de conscience. Il n'est plus un outil passif d'expression mais un créateur au sens plein du terme. Le texte-partition l'appelle à déployer au plus profond et au plus large ses capacités, sans aliéner le texte ou s'aliéner au texte. Le comédien n'a plus à « donner l'illusion » d'être un personnage ; il n'a plus à s'exciter des passions et des états d'âme du personnage ou à aliéner sa personnalité à ce dernier. Il a à dessiner avec le corps, la voix et sa pensée, les contours d'un personnages ; il a à montrer pendant toute la durée de sa prestation qu'il est et demeure un comédien, un comédien se livrant à une performance artistique, une performance qu'il donne comme jouissance fondamentale au public. Le comédien, sujet et objet d'art, est ici un intermédiaire entre le spectateur et la représentation, à la fois porteur et porté par le texte. Il est donné à voir comme comédien, mais il n'est plus une cible pour le spectateur, mais guide de la représentation. Tout ce qui fait le fort du comédien dans la représentation de aristotélien, à savoir « le pouvoir de créer l'illusion » n'a plus sa raison d'être dans ce genre. La notion de jeu face à quatrième mur qu'est le spectateur devient désuète, archaïque. Ici et pour notre cas, le comédien peut s'observer en train de jouer un peu comme à la manière du théâtre précieux chinois. Il peut se placer franchement face au spectateur. Il peut comme « Ghecham » jouer avec une chaise vide. Il peut distancier et se distancier à plusieurs niveaux.

Dans cette perspective, je voudrais signaler que le montage des deux pièces « Lagoual » et « El Ajouad » n'a pas été sans peine pour les comédiens et moi-même. Beaucoup d'inquiétudes artistiques et théoriques demeurent. Mais comme la science, l'art avance avec des questions et les questions que nous vivons, dans notre pratique quotidienne, sont des questions ouvertes et autocritiques qui nous poussent à apprendre, à écouter, à nous remettre en question. Je profite ici

de cette occasion pour rendre hommage aux comédiens, un hommage qui leur revient objectivement dans la mesure où ils ont investi de très gros efforts physiques et intellectuels. Ils ont travaillé à leur dépassement. Ils sont à la base de tous les résultats positifs que nous avons tiré de cette expérience, un expérience qui doit s'approfondir et se diversifier.

Ce qu'il faut ajouter, c'est que ce théâtre nécessite pour son développement de plus grandes capacités artistiques, techniques et intellectuelles que celles qui sont demandées d'ordinaire au comédien. C'est tout le système de formation des artistes du théâtre qui est, à mon humble avis, à repenser.

Ce qu'il faut dire enfin, c'est que nos entreprises théâtrales d'état se sont enfermées dans des pratiques routinières qui gênent le développement de l'art théâtral en général, la pleine valorisation des potentialités existantes et la recherche en particulier, recherche scientifique et esthétique.

Djellid : Pour qui écris tu ?

Alloula : Pour notre peuple, avec une perspective fondamentale : son émancipation pleine et entière. Je veux lui apporter, avec mes modestes moyens et à ma manière, des outils, des questions, des prétextes, des idées avec lesquels tout en se divertissant, il trouve matière et moyens de se ressourcer, de se revitaliser pour se libérer et aller de l'avant. En fait, j'écris et je travaille pour ceux qui travaillent et qui créent manuellement et intellectuellement dans ce pays ; pour ceux qui souvent de façon anonyme construisent, édifient, investissent dans la perspective d'une société libre, et pour peu qu'on sache l'écouter et la considérer en profondeur, nous apporte constamment des matières, des thèmes, des idées, des prétextes qui irriguent notre conscience sociale et artistique et nous pousse à créer, à imaginer, à inventer. Ceci est valable à mon sens aussi bien pour l'art que pour la science. Quant à mes personnages, ils « travaillent » sans arrêt au théâtre sur le vécu social et profond du spectateur. Il y a une part importante de fiction mais il ne faut pas se tromper. La part de fiction est conçue pour colorer, pour déformer afin de révéler l'essence des personnages, pour mettre « en valeur » l'itinéraire des personnages et la profondeur ou la densité des rapports et situations, pour extraire la moelle épinière du vécu dans toutes ses dimensions, dans ses dimensions critiques complexes, particulières, en devenir.

La fiction, irriguée par la réalité vivante, se déploie par l'imagination, la métaphore, l'association d'idées, la fantaisie, pour révéler, éclairer sous des formes esthétiques particulières les profondeurs, les densités, les nuances, les dynamiques sociales et humaines. A tout cela, il faut des langages, des formes, des couleurs, des gestes, des symboles, des lieux... Chez moi, la fiction est un outil d'abstraction, d'objectivation tendant à révéler, à démystifier, à questionner... Prise en soi,

indépendamment de notre conscience et de notre réalité, cette fiction travaillerait alors à tromper, à masquer la vérité, à aliéner.

Les modèles que je propose sont puisés dans la vie de notre peuple. C'est dans ses couches sociales les plus déshéritées que la société se reflète le mieux dans ses préoccupations, dans ses luttes, dans ses contradictions, dans ses valeurs, dans ses espoirs. C'est dans ces couches et par elles que notre société se saisit le mieux, qu'elle est la plus « apparente » ; la mieux présente et la plus dense et forcément et aussi parce que j'y suis le plus ancré, les personnages y sont puisés dans ces couches là. Ces personnages, lorsqu'ils sont théâtralisés, peuvent devenir extrêmement éloquents et permettent à la représentation artistique d'assumer une fonction sociale très large. Il faut dire que l'entreprise est difficile et ce, pour plusieurs raisons. Il faut y être en permanence, y vivre, pratiquer ce terrain, l'interroger, se documenter, faire des enquêtes, observer. C'est pour cela, entre autres, que chaque pièce me demande en moyenne deux années de travail. Je dois dire aussi que j'écris difficilement, qu'à ce niveau je suis très laborieux et difficile. Sans doute parce que nous sommes des natures très subjectives, inquiètes...

Mais il y a, à mon sens, un problème plus préoccupant, en dehors bien sûr, des graves problèmes d'étude et d'exploitation du patrimoine, c'est qu'il y a très peu de littérature dans notre pays et de par le monde qui « attaque » le problème sous l'angle des héros du quotidien. Nous n'avons pas une grande littérature, des traditions littéraires à ce niveau, sauf peut-être dans les vieux fonds démocratiques et populaires des traditions orales, un vieux fonds qui reste à exhumer, à connaître. Il y a donc peu de choses au plan de la littérature algérienne ou arabe qui révèle ces couches populaires et déshéritées et qui élève le citoyen simple et l'ouvrier ou le paysan pauvre au rang de héros, un rang qui n'a pas besoin d'être accordé mais qui est réel.

En fait, mes plus grands héros font partie des petites gens, des anonymes, des ignorés, des laissés pour compte... C'est de la « grisaille » du quotidien que suintent, s'assument et se réalisent les plus grandes valeurs, les plus grandes vérités et c'est en ce sens que les patrimoines populaires sont porteurs d'universel.

Djellid : Sur ce point précisément, le patrimoine, te considère-tu comme l'héritier d'une tradition, d'un patrimoine artistique et culturel ?

Alloula : nous sommes toujours héritiers de quelque chose. Nous ne partons jamais de rien. Tout homme est une synthèse de rapports sociaux. Mais je ne suis pas un passéiste ou un spécifiste à tout crin. Je ne fétichise pas l'héritage. Et puis, il y a le patrimoine vivant, celui qui est constitué par les hommes de mon pays qui, quotidiennement, construisent le présent et l'avenir. En ce sens, j'assume tout l'héritage de façon consciente et critique en fonction surtout de l'avenir, du progrès, de la

liberté et du socialisme. C'est pour cela que j'ai une affection très particulière pour le patrimoine populaire dans tous ses éléments constitutifs. C'est sur ce terrain que je vibre et adhère le plus. Sorti de ce terrain dans lequel j'ai vécu, je me sens infirme ; il me manquerait certainement une dimension vitale en tant qu'homme et en tant qu'artiste. Toutes les fois où il m'est arrivé de voyager à l'étranger, cette « vase culturelle » devient mon étalon principal de mesure, ma lunette d'appréciation et de compréhension. C'est par le biais de cette culture populaire que j'ai pu le mieux voir et le mieux apprécier la valeur des autres peuples et de leurs cultures. Je n'arrête pas d'apprendre et de découvrir à ce niveau.

J'ai découvert dans la sagesse populaire, par moments résumées en quelques mots, de grandes pensées philosophiques, de grandes vérités. J'ai vu des signes graphiques exécutés nonchalamment par un artisan et contenant d'extraordinaires charges humaines et esthétiques, révélant des expériences, des savoirs faire, une sensibilité et une habileté stupéfiantes. J'ai vu Cheikha Rimiti (chanteuse populaire) à l'âge de 60ans exécuter une dizaine de danses différentes l'une à la suite de l'autre et de façon prodigieuse. Le cri, les véhémences gestuelles et rythmiques du « Alaoui » (danse populaire de l'ouest algérien) sont porteuses de sommes indicibles de valeurs et de non dits profonds, inaltérés et magnifiques. Dans le transfert de cette culture populaire dans et par laquelle je me retrouve, il peut y avoir certaines erreurs d'idéalisation, de schématisation, de méconnaissance, voire d'attitudes folkloristes ou archaïstes. Je crois qu'au niveau atteint par notre expérience et notre recherche, certaines erreurs sont inévitables et par moments nécessaires. L'essentiel à ce niveau, est surtout dans la perspective du lendemain pour laquelle nous luttons.

Enfin, sur cette question du patrimoine et de façon particulière, je considère que B.Brecht a été et reste de par ses écrits théoriques et son travail artistique, un ferment déterminant dans mon travail. J'ai presque envie de dire qu'il est mon père spirituel, ou mieux encore, mon ami et mon fidèle compagnon de route.

Oran, Octobre 1985

Propos recueillis par M'Hamed Djellid Professeur de sociologie et critique de théâtre Oran