Université de Haute Alsace
Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines
Institut de recherche en Langues et Littératures Européennes

Engagement et contestation dans le théâtre algérien des origines à nos jours

Thèse de doctorat
Présentée par Hadj DAHMANE

Sous la direction de
Monsieur le Professeur Peter SCHNYDER

Mulhouse 2009

AVANT PROPOS

La halqa et le goual dans leur rôle tel *la Commedia dell'arte* ont toujours été présents sur la place du souiqa et les rues de Tigditt l'un des plus anciens quartiers populaires de Mostaganem. Mostaganem, ville connue depuis fort longtemps pour la richesse de sa culture populaire, est le berceau de l'illustre poète Sidi Lakhdar Benkhlouf (XVI^{e} siècle) poète prolifique, véritable mémoire populaire de la région qui, à travers ses poèmes, a relaté la guerre contre les Espagnols.

C'est également la ville des poètes Hadj Abdelkader, Kaddour Bensmail, exilés au lendemain de l'occupation, sans oublier les poètes chevaliers de Mazouna, véritable souk Oukadh de l'époque.

Il ne faut pas oublier non plus que Mostaganem est la ville natale de Abdelkader oueld Abderrahmane dit Kaki, le chantre du théâtre dialectal et bien entendu la ville de Si Djillali fondateur du festival du théâtre amateur de Mostaganem, qui tiendra sa 42ème édition en juillet 2009.

Déjà élève au Lycée Zerrouki, j'avais commencé à participer aux préparatifs du festival du théâtre amateur de Mostaganem. Plus tard, au moment de mes études universitaires à Oran et à Strasbourg, je suis devenu ami de Kaki, de Si Djillali, de Alloula et de Kateb Yacine. Écrivains, auteurs et dramaturges de qui, j'ai tant appris.

Enseignant à l'université de Mostaganem au département des lettres, je me suis occupé du module de théâtre, j'ai collaboré à la mise en place d'un enseignement d'études théâtrales à l'école des beaux arts à Mostaganem en collaboration avec l'école d'art dramatique de Borj El Kiffan. École au sein de laquelle Alloula m'a souvent rendu visite. Il va sans dire que Kaki me recevait régulièrement chez lui pour discuter du devenir du théâtre en Algérie.

Voilà pourquoi j'ai choisi ce sujet qui me tient à cœur. Par ailleurs, j'ai bien l'intention de traduire les manuscrits des pièces en ma possession pour les sortir de l'oubli, de les mettres à la disposition des futurs chercheurs.

Enfin, je voudrais exprimer, ici, mes vifs remerciements à Monsieur le professeur Peter Schnyder, qui a bien voulu diriger cette thèse et me faire bénéficier de ses remarques et ses conseils les plus judicieux.

Que les hommes de théâtre algériens (auteurs, journalistes, chercheurs) qui m'ont accordé des entretiens et permis d'obtenir les documents indispensables à cette étude, trouvent également ici l'assurance de ma reconnaissance.

Je souhaite par ailleurs, exprimer une pensée particulière et un hommage sincère à Kaki, et notamment à Alloula qui, quelques heures avant son assassinat, m'avait longuement parlé, à Oran, du théâtre de l'immigration et notamment celui de Fatima Gallaire.

Je tiens enfin, à remercier toutes les personnes qui, de

près ou de loin, ont contribué à l'élaboration de ce travail, et particulièrement Cécile Wolff, doctorante et Ingénieur d'Études à l'UHA : qu'elle soit assurée de ma sincère reconnaissance.

Sigles

AUMA : Association des Ulémas Musulmans Algériens.

CDSH : Centre de Documentation des Sciences Humaines, (Oran).

EI : *Encyclopédie de l'Islam*.

EP : *Encyclopédie de la Pléiade.*

EU : *Encyclopédie Universalis.*

EPHE : École Pratique des Hautes Études (Paris).

ENAL : Entreprise Nationale du Livre.

FIS : Front Islamique du Salut.

GIA : Groupe Islamique Armé.

FLN : Front de Libération Nationale.

GPRA : Gouvernement Provisoire de la République Algérienne.

MNA : Mouvement National Algérien.

MTLD : Mouvement du Triomphe des Libertés Démocratiques.

OPU : Office des Publications Universitaires (Alger).

PPA : Parti du Peuple Algérien.

PUF : Presse Universitaire de France.

SNED : Société Nationale d'Édition et de Distribution.

TNA : Théâtre National d'Alger.

TRO : Théâtre Régional d'Oran.

TRC : Théâtre Régional de Constantine.

TRA : Théâtre Régioanl de Annaba.

TRSB : Théâtre Régional de Sidi Bélabes.

Système de Translittération

Lettre arabe	Translittération	Lettre arabe	Translittération
أ	**A**	ض	**Dh**
ب	**B**	ط	**T**
ت	**T**	ظ	**Dh**
ث	**Th**	ع	**Aa**
ج	**Dj**	غ	**Gh**
ح	**H**	ف	**F**
خ	**Kh**	ق	**Q**
د	**D**	ك	**K**
ذ	**Dh**	ل	**L**
ر	**R**	م	**M**
ز	**Z**	ن	**N**
س	**S/C**	ه	**H**
ش	**Ch**	و	**W /ou**
ص	**S**	ي	**Y**

Voyelles

Brèves - a-i-ou

Longues- â-î-oû

Diphtongues -aw ay

N.B : Les titres et les noms dont la transcription n'est pas conforme à notre système de translitération, conservent leur orthographe d'origine.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Il est un fait jusqu'à présent remarquable : en dépit de son importance indiscutable, le théâtre algérien n'a inspiré que peu d'études scientifiques. Tout au plus de rares travaux universitaires sont consacrés à cette activité combien nécessaire à la compréhension de la société algérienne du XX^e^ et du XXI^e^ siècles[1]. Les articles et les dossiers journalistiques sont, certes, plus foisonnants, mais aussi plus prosaïques. En revanche, à elle seule, l'œuvre de Kateb Yacine a suscité plusieurs thèses, mémoires et articles. Mais, là encore, ce ne sont pas ses pièces de théâtre qui ont mérité la plus grande attention.

Cependant, l'objet du travail que nous nous proposons de présenter n'est pas le théâtre algérien, ni l'historique de celui-ci, d'ailleurs. En vérité, nous avons l'ambition de défricher un terrain

1. Il s'agit, principalement, de la thèse de doctorat de troisième cycle d'Arlette Roth, *Le théâtre algérien de langue dialectale (1926-1954)*, E.P.H.E., 1965, publiée à Paris, chez Maspéro, en 1967 ; de même, celle de Roselyne Baffet, publiée sous le titre de *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, Paris, L'Harmattan, 1985 ; ainsi que la thèse de magistère de Nasreddine Sébiane, *Ittijahat al-masrah al-arabi al hadith fi-l-Djazair (1945-1980) (Les nouvelles tendances dans le théâtre arabe moderne en Algérie)*, Université de Damas, Faculté de Lettres, 1985, mais encore celle de Ahmed Cheniki : *Théâtre en Algérie, itinéraire et tendances*, Paris, 1993 et enfin : Lamia Bereksi, *Culture populaire et jeux d'écriture chez Abdelkader Alloula*, Besançon, 2004.

resté peu exploité jusqu'ici : l'engagement et la contestation dans le théâtre algérien[2]. C'est là, nous semble-t-il, l'un des axes majeurs, non seulement du théâtre, mais de toute la littérature algérienne contemporaine[3]. En effet, il est par trop difficile de dissocier l'art de sa conception engagée dans l'Algérie des XX^e^ et XXI^e^ siècles[4] ; d'ailleurs, les vicissitudes de l'Algérie ont toujours été autant d'appels à la mobilisation et à l'engagement politique, voire à la contestation et ce dans l'acception la plus générale de ces deux notions.

De tout temps, des individus, des groupes, des classes sociales, voire des nations entières, se sont révoltés contre une situation donnée, et ce, par les armes, la parole, ou encore la symbolique de l'art. C'est pourquoi l'on arrive difficilement à déterminer le camp de l'artiste. En effet, si celui-ci se complaît dans une conception esthétique des choses, et se cloître dans sa tour d'ivoire, comment peut-il être de quelque concours à son corps social ?

Jean-Paul Sartre en personne n'échappera pas à la tentation de demeurer dans un engagement strictement philosophique[5] avant de devenir le chantre de l'engagement que

2. À notre connaissance, le seul travail paru qui traite de l'engagement dans le théâtre algérien est celui de Roselyne Baffet, *op. cit.*
3. Car « la littérature [...] c'est surtout des prises de position idéologiques, des techniques d'écriture, des itinéraires, des parcours qui se définissent les uns par rapport aux autres », Chikhi Beida, *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib.*, O.P.U. Alger, 1989, p. 7.
4. On sait que « pour un peuple privé de liberté politique, la littérature devient une tribune où l'on plaide une cause », *Ibid.*, p. 11.
5. « Avant la guerre, Sartre n'a pas de conscience politique. Pacifiste mais sans militer pour la paix, l'antimilitariste Sartre assume pourtant la guerre sans hésiter. L'expérience de la guerre et de la vie en communauté va le transformer du tout au tout. Pendant la drôle de guerre, il est engagé comme soldat météorologiste. La drôle de guerre prend fin en mai 1940, et

l'on sait, sur la scène internationale[6], notamment en prenant partie contre l'Occupation en 1940 et en ayant été dans les tous débuts de la Guerre d'Algérie un des trop rares Français défenseur d'une Algérie algérienne - comme nous aurons tout loisir de l'aborder plus loin - fut un temps où Jean-Paul Sartre tenait une position littéraire et même politique, si l'on donne tout crédit aux propos de John Ireland : « Si, d'après Sartre, la découverte du théâtre va de pair avec sa conversion politique de 1940 qui fera de l'économie théâtrale le modèle esthétique de sa nouvelle conception militante de la littérature, le phénoménologue des années trente avait découvert dans l'acteur et la scène théâtrale des exemples privilégiés du concept qui allait devenir la pierre angulaire de sa théorie de l'art - l'analogon - un objet qui se réalise irréellement. Ce lien entre l'imaginaire et le théâtral reste une constante de la pensée sartrienne. Pourtant, après 1940, il s'agit aux yeux du militant d'une préoccupation coupable, car cette réflexion persistante regroupant analogon, acteur, scène et image reste obstinément philosophique et non politique, toujours en porte-à-

---

le faux conflit devient bien réel. Le 21 juin 1940, Sartre est fait prisonnier dans les Vosges, et est transféré dans un camp de détention en Allemagne de 25 000 détenus. Son expérience de prisonnier le marque profondément : elle lui enseigne la solidarité avec les hommes ; loin de se sentir brimé, il participe dans l'allégresse à la vie communautaire. Cette vie dans le camp de prisonniers est importante, car elle est le tournant de sa vie : dorénavant, il n'est plus l'individualiste des années 1930, mais une personne consciente d'un devoir dans la communauté ». Sources : *http://fr.wikipédia.org/wiki/Jean-Paul_Sartre*

6. « Vers la fin de la guerre, Sartre est recruté par Camus pour le réseau résistant *Combat*, il devient reporter dans le journal du même nom, et décrit dans les premières pages, la libération de_Paris. Là commence sa renommée mondiale. Il est envoyé en janvier 1945 aux États-Unis pour écrire une série d'articles pour *Le Figaro*, et y est accueilli comme un héros de la résistance », *idem*.

faux par rapport aux ambitions activistes du converti de l'an quarante »[7].

On le voit, il n'est pas simple ni automatique qu'une figure littéraire et théâtrale, même quand elle prône l'engagement individuel puis collectif devant des inégalités ou des exploitations sociales, devienne un militant actif pour les résoudre. Reste qu'en ce qui concerne Sartre, « la guerre a donc doublement coupé sa vie en deux : auparavant *anarchiste individualiste,* peu concerné par les affaires du monde, Sartre se transforme en militant engagé et politiquement suractif. Professeur parisien connu dans le monde intellectuel, il devient après la guerre une sommité internationale »[8].

Mais d'ailleurs le rôle de l'artiste a-t-il toujours été de défaire l'ordre établi, ou de pointer ses carences pour le transformer ? Ce n'est certes pas à nous de répondre, en tout cas pas ici. Ce sujet est trop vaste pour être traité sous tous ses angles en aussi peu de pages. En revanche contentons-nous de rappeler que, si à chaque fois que l'on conteste un ordre social donné, on fait appel à l'art, comment celui-ci prétendra-t-il, dans ce cas, à une existence propre ? Nous avons là les partisans de l'art pour l'art (*art for art's sake*) d'un côté, et les courants adverses, le réalisme socialiste principalement, de l'autre. Cette divergence de vues mériterait que l'on s'y arrête.

N'y aura-t-il pas danger à ce que l'art soit sacrifié sur l'autel de l'engagement en faveur de ceux que l'on n'entend pas, les

7. Cf. John Ireland, in *Sartre, un art déloyal*, éditions Jean-Michel Place, Paris, 1978.
8. *Idem*.

petites gens ? La position d'un Bertolt Brecht n'est pas aussi radicale, même si *son* théâtre, parce qu'il se veut éducatif, ne fait pas que rompre avec toutes les traditions esthétiques. Pour ce dramaturge, il s'agit de remplacer la forme dramatique par une forme épique : c'est opposer, plus que des canons esthétiques, des diktats insidieux de « l'homme immuable » ou comme « donnée fixe », aux possibilités vivantes d'un théâtre qui « éveille l'activité intellectuelle » du spectateur, qui « l'oblige à des décisions », où « l'homme se transforme et transforme », quand celui-ci devient « l'objet de l'enquête »[9], autant d'arguments chers à Kateb Yacine, Abdelkader Alloula et à Slimane Benaïssa, qui eux aussi œuvrent à porter au pilori la conception dramatique du théâtre aristotélicien, comme nous l'étudierons dans cette présente thèse. « Pour inciter le spectateur à la réflexion, voire à l'action révolutionnaire, il faut empêcher l'oubli de soi qu'induit chez lui le vieux principe aristotélicien de l'identification au personnage ; il faut, en outre, briser le sentiment ordinaire que le seul monde possible est le monde tel qu'il est, et que, de ce fait, rien n'est susceptible de le faire changer. À ces deux fins, un seul moyen : l'effet de *Verfremdung* (distanciation ou, traduction plus exacte mais moins fréquente, défamiliarisation), obtenu par nombre de techniques détaillées et mises en pratique par Brecht dans son écriture comme dans ses mises en scène : décors seulement suggérés, éclairages francs, chansons ou textes sur banderoles commentant l'action, projection d'images documentaires, jeu et travail de l'acteur exhibés plutôt que dissimulés »[10]. On pourrait se demander si *in*

9. Toutes ces citations de Bertolt Brecht sont extraites des *Écrits sur le théâtre I*, traduits par Jean Tailleur et Guy Delfel, Paris, L'Arche, 1953.
10. Source : http ://fr.encarta.msn.com/encyclopedia_761557477/brecht_bertolt.html

fine le théâtre brechtien ou en tout cas d'origine brechtienne, parce qu'il se veut dans une distanciation anti-pathétique, a l'intention d'accoucher d'un monde où l'art ne serait plus d'aucune utilité sur la place publique. Non pas une fois que les masses laborieuses auront compris le sens de l'Histoire, mais qu'elles auraient bel et bien repris le sens de leur existence propre : à construire selon leurs propres moyens et non pas sur un schéma imposé. Mais il n'en est rien. Même s'il est avant tout didactique, ce théâtre dénonce les artifices de l'art dramatique privant le spectateur de toute réaction possible. À l'encontre de tout formatage ou de toute identification passée comme future, cette utopie sociale se veut évidemment réalisable, pour reprendre la terminologie de Bourdieu.

En vérité, le problème des enjeux politiques à la scène existe depuis qu'il y a une réflexion sur l'art. Les Grecs, par exemple, l'avaient déjà posé : à quoi pouvait donc servir l'art - le Beau - sinon à se rapprocher des dieux ou à illustrer leur monde conflictuel, par l'art dramatique surtout ? Les œuvres de Sophocle, d'Eschyle ou d'Euripide sont autant d'exemples de ce que nous avançons. Les œuvres de ces poètes sont-elles pour autant des « œuvres engagées » ? Avant d'aller plus loin, essayons d'appréhender la notion d'engagement.

Tout d'abord, il y a, à notre avis, deux formes d'engagement : l'un, immédiat, donc politique, et l'autre, esthétique. La première forme est immédiatement intégrée à la sphère de la politique et concerne donc l'engagement dans son acception moderne la plus courante. Quant à la seconde forme, nous dirons qu'elle concerne l'art d'une manière générale et qu'elle

recouvre des dimensions culturelles plus larges que les dimensions politiques. Cette distinction, quoique apparemment arbitraire, répond à une exigence aussi thématique que méthodologique. Nous voulons, de fait, à la fois définir l'engagement dont il est question dans notre travail et éviter de sombrer dans des évaluations, plus politiques ou idéologiques qu'esthétiques. Ce travail a la prétention de viser à la neutralité. Par conséquent, nous dirons qu'Euripide ou Aristophane ont été aussi engagés que Goethe, Brecht ou Kateb Yacine, puisque les uns comme les autres ont présenté une vision éthique du monde. Par contre, nous dirons que, selon la conception de l'engagement politique immédiat, *Le Cercle des représailles* de Kateb Yacine est plus engagé que le *Faust* de Goethe. Nous pouvons même nous référer aux propos de Goethe lui-même, en tant que caractérisation des deux formes d'engagement : *Egmont* est certes un drame historique, mais « quelle serait donc l'utilité du poète s'il ne faisait que reproduire le récit de l'historien ? Le poète doit aller plus loin et, autant que possible, nous offrir quelque chose de plus noble et de meilleur »[11]. Platon, poète à ses débuts, changea totalement de perspective lorsqu'il connut Socrate, passant d'une conception absolue de l'art à une prééminence du rationalisme dans sa vision du monde. En d'autres termes : l'art devait, à ses yeux, se soumettre aux exigences de la Cité[12]. En vocabulaire moderne, nous dirons que Platon a été le premier penseur à appeler à une « idéologisation » de l'art et à son intégration consciente dans la superstructure de l'État. Parce que le théâtre antique était une institution civique, désormais l'art allait

11. « Conversation avec Eckermann », citée dans *Egmont*, Paris, Hatier, 1946, p. 11.
12. Fouad Zakariyya, *Joumhouriat Aflatoun (La République de Platon*), Le Caire, Dar al-Kitab al-arabi li-t-tiba a wa-n-nachre, p. 87.

devoir être engagé.

Dans le prologue sur le théâtre[13], Goethe pose la question suivante : quel est le but d'une représentation théâtrale ? La réponse du directeur de théâtre est claire : le public doit affluer au maximum pour une plus grande recette. Le bouffon, quant à lui, voudrait aussi que l'on affluât en grand nombre pour que son prestige d'acteur en soit grandi. Mais, tout cela, le poète n'en a cure : il voudrait aller au-delà de son temps, afin d'accéder à la postérité. Goethe prône ici l'immortalité de l'artiste par l'éternité de l'art. Or - et c'est une idée-clé de la conception moderne de l'art - cette éternité se trouve déplacée vers un autre terrain, puisque l'art n'est plus éternel en soi, mais, précisément, parce que les masses le seraient, ou que, du moins, elles perdurent au-delà de l'individu. Affleure ici le credo du réalisme socialiste, et, entre les propos de Goethe et ceux d'Althusser, Bourdieu, ou Marx lui-même, existe un hiatus infranchissable.

En réalité, la conception même d'un engagement à la fois artistique et politique, quand l'un s'articule par l'autre, est étroitement liée à l'idéal révolutionnaire des XIX^{e} et XX^{e} siècles, voire à l'esprit général de la Renaissance, avec toutefois ceci de propre : le génie des masses. En effet, en dépassant l'individualisme des Lumières (*Aufklärung*) et en reconnaissant une « dialectisation » de l'Histoire, Hegel conçoit l'art comme « esprit objectif », expression de l'homme, en tant qu'espèce, chez Feuerbach, et partie intégrante de l'idéologie de l'État (superstructure), chez Marx. Désormais, l'individu, en tant

13. Goethe, *Faust*, trad. Gérard de Nerval, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 37-42.

qu'expression unique du génie artistique, devient une conception bourgeoise qu'il faut dépasser, pour une réhabilitation historique des masses. À cette fin, Brecht se saisit de l'Histoire et trouve dans la pensée de Marx « une science de la société susceptible de fonder une action révolutionnaire efficace. Dans cette perspective, le rôle de l'homme de théâtre est d'assurer la diffusion du matérialisme dialectique et de susciter chez le spectateur une prise de conscience ou, mieux encore, de provoquer l'action proprement dite. Après la crise de 1929, Brecht se lance donc dans la rédaction des *Lehrstücke,* ou pièces didactiques : *L'Importance d'être d'accord* (1929), *Celui qui dit oui, celui qui dit non* (1930), *L'Exception et la Règle* (1930) et d'autres, parmi lesquelles émerge *Sainte Jeanne des abattoirs* (1930), sévère jugement d'une lutte pour le peuple idéaliste, solitaire et par conséquent inefficace, voire contre-productive »[14].

Ainsi l'œuvre d'art aura pour critère esthétique la surévaluation du « peuple travailleur et opprimé », critère contesté par les marxistes eux-mêmes, ou du moins par les plus éclairés d'entre eux. Et au contraire de Brecht, pour Herbert Marcuse, par exemple, « le potentiel politique de l'art réside, seulement, dans sa propre dimension esthétique. Son rapport à la praxis est inévitablement indirect, médiatisé et décevant. Plus une œuvre est immédiatement politique, plus elle perd son pouvoir de décentrement, ainsi que la radicalité et la transcendance de ses objectifs de changement. En ce sens, il se peut qu'il y ait plus de potentiel subversif dans la poésie de Baudelaire et de Rimbaud que

14. *Idem*.

dans les pièces didactiques de Brecht »[15]. Ces propos n'appellent pas à un retour à « l'art pour l'art », mais bien à ce que nous avons appelé ci-dessus la forme d'engagement esthétique, puisque « le monde formé par l'art est [...] reconnu comme une réalité »[16]. Plus encore : « La sublimation esthétique explique le côté affirmatif, réconciliateur de l'art ; mais elle sert, en même temps, de véhicule à sa fonction critique et négatrice. En transcendant la réalité immédiate, il brise l'objectivité réifiée des rapports sociaux établis et ouvre une nouvelle dimension de l'expérience : c'est la renaissance de la subjectivité rebelle »[17]. [...]

Néanmoins, toute spéculation mise à part, il est des conjonctures quelque peu particulières. C'est pourquoi, à des moments donnés de l'Histoire, on a besoin, non seulement que l'art rejoigne la politique, mais aussi qu'il s'en fasse l'instrument, pourvu que celle-ci soit l'expression d'un groupe ou d'un peuple. Autrement dit, l'art ne peut prétendre à une existence propre, si la nation dont il est l'expression n'a pas encore d'existence propre et libre. Goethe, tout comme Schiller d'ailleurs, avait proclamé cet idéal de la liberté des peuples, et c'est peut-être là l'originalité de leurs œuvres. En effet, ils étaient, (l'un et l'autre) eux aussi, proches des réalités populaires[18], cela n'altérant aucunement la qualité de leur art. La vérité est que, si l'art est substantiel à une nation, il lui

15. *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1979, p. 12-13.
16. *Ibid.*, p. 20.
17. *Ibid.*, p. 21.
18. Schiller qualifiait lui-même Goethe de « réaliste obstiné » (cf. P.H. Bideau, *Goethe*, Paris, P.U.F., 1984, p. 56) ; et c'est probablement par son truchement que Goethe fut amené à se préoccuper du peuple *(ibid.*, p. 61). En outre, Schiller était l'un, sinon le plus grand, des auteurs du drame historique de son époque (*Les Brigands, La Conjuration de Friesque, Don Carlos, Wallenstein, La Pucelle d'Orléans, Guillaume Tell*) et c'est vraisemblablement sous son influence qu'*Egmont* a été écrit.

incombe souvent de faire abnégation de lui-même pour la propre affirmation de celle-ci. Ce travail de l'art épouse alors les respirations et du public et des nations en quête et en lutte de se transformer. Ce qui lui demande beaucoup : pèse pour lui dans la balance dialectique le risque de se perdre ou de se distordre, alors même que ces effets restent esthétiques. Dans *La vie de Galilée* par exemple, qui fustige le nazisme, pièce « trois fois remise sur le métier (1938-1939, 1944-1947, 1955-1956), Brecht campe des personnages complexes, en proie à leurs propres contradictions comme à celles des sociétés dans lesquelles ils vivent. Et ces contradictions ne sont jamais résolues dans la simplicité : le dispositif théâtral s'ingénie à multiplier les points de vue et les modes d'interprétation (par le chant, par le geste, par le commentaire, poétique, idéologique...), éloignant le personnage et contraignant le spectateur à un actif travail personnel de reconstitution de l'image ainsi fragmentée »[19]. Cette position se retrouve également chez Sartre : « L'esthétique sartrienne apparaît postmoderne avant la lettre : refus de toute spatialisation de la temporalité de l'existence, éclatement du système représentatif institué, unité multiple de l'acte comme explosion. À l'œuvre close, totalité unitaire à soustraire au devenir, Sartre préfère l'œuvre ouverte, fragmentaire et décentrée exprimant un perpétuel inachèvement temporel, la disparité des instances, la puissance explosive des objets, une vision du mouvement de l'univers : bref, une peinture du temps »[20].

19. *http://fr.encarta.msn.com/encyclopedia_761557477_2/brecht_Bertolt.html*
20. Communication de Paolo Tamassia, « Sartre, une esthétique postmoderne ? » in : *Compte rendu du colloque de Cerisy-la-Salle*, 15 décembre 2007 (juillet 2005).

C’est à partir de ce moment que l’on peut parler du rôle, non plus du spectateur mais du dramaturge. Du devoir de responsabilisation individuelle et collective qu’il insuffle au public, pour que celui-ci ne soit plus passif et pour qu’il ne vive plus dans un faux, un confortable ou encore un complaisant déterminisme de son existence. C’est aux hommes d’éprouver le champ des possibilités qui s’offrent à eux pour peu qu’ils ne veuillent plus fuir la potentialité d’amélioration de la condition humaine, présente comme future : « N'étant pas des attributs ontologiques de l'existence, le sens et le non-sens apparaissent comme des possibilités confiées à la possibilité de l'humain »[21].

C’est encore à ce carrefour de pensées que Brecht et Sartre se rejoignent dans leurs desseins esthétiques et politiques respectifs. En effet, la responsabilité civique est la clé de l’engagement littéraire mais également humain chez Sartre, ce qui n’est pas sans rappeler le projet de Brecht. Son théâtre didactique, même s’il respecte des règles esthétiques, cherche moins à produire de l’art, entendez : à distraire le bourgeois, qu’à responsabiliser le spectateur. Tout se passe comme si esthétique et politique rêvaient au fond non pas de se confondre mais de devenir synonymes, au regard de la responsabilité individuelle de l’homme par rapport au groupe social dans lequel il va évoluer. C’est aussi dans cette voie qu’il nous faut comprendre la définition sartrienne de l’engagement telle que nous l’avons décrite. Notre propos est moins

21. Alfredo Gomez-Muller in *Sartre de la nausée à l'engagement*, Le Félin, 2005 : ouvrage qui « met en évidence le passage dans l'œuvre et la biographie de Sartre d'une compréhension "individualiste" à une compréhension "sociale" de la subjectivité. À ce déplacement correspond une variation fondamentale qui touche à la question du sens et à la valeur de l'existence. En effet, de l'affirmation de l'absurdité d'être - la "Nausée" - Sartre passe à la conscience du sens comme enjeu biographique et historique de l'existence ».

de parler de Sartre ou de Brecht comme deux figures incontournables quand on parle d'esthétique de l'engagement que de nous servir de leur stature pour éclairer en quoi le théâtre du réalisme socialiste allait connaître tant d'aficionados, et chez les auteurs, et chez les metteurs en scène dans la construction identitaire algérienne.

C'est bien à partir de ces deux dramaturges engagés à la cause du peuple que par la suite, le public algérien, par exemple, pourra quitter son enveloppe de passivité, et se mettre en mouvement, tout comme l'écrivain. Jean-Paul Sartre renonce véritablement à son immobilisme à partir de 1945, année à laquelle il crée la revue *Les Temps modernes* : « Prônant l'engagement comme une fin en soi, la diffusion de ses idées se fera notamment au travers de la revue qu'il a fondée en 1945, *Les Temps modernes*. Sartre y partage sa plume, avec entre autres, Simone de Beauvoir, Merleau-Ponty et Raymond Aron. Dans le long éditorial du premier numéro, il pose le principe d'une responsabilité de l'intellectuel dans son temps et d'une littérature engagée. Pour lui, l'écrivain est dans le coup « quoi qu'il fasse, marqué, compromis jusque dans sa plus lointaine retraite [...] L'écrivain est *en situation* dans son époque ». Cette position sartrienne dominera tous les débats intellectuels de la deuxième moitié du XX^{e} siècle. La revue est toujours considérée comme l'une des plus prestigieuses revues françaises au niveau international »[22]. On peut voir dans ces propos de Sartre sa meilleure définition de l'engagement : à partir du moment où il est en situation, l'écrivain a conscience qu'il ne peut se défausser de s'engager pour la société dans laquelle il vit,

22. Source : *http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul_Sartre*

sur un plan national, comme en France pendant les années d'occupation allemande, mais aussi sur un plan universel, à l'échelle des conflits planétaires dont il ne peut s'abstraire. La responsabilité civique dépasse même celle de l'écrivain, qui d'humaniste se fait véritablement homme. Et cet état d'être en situation peut alors s'opposer pour tous à une mise en situation artificielle, non pas revendiquée par les artistes d'avant, mais pratiquée par ceux qui se font les hérauts et qui resteront toujours les marionnettes de toute propagande, qu'elle soit idéologique, dogmatique ou étatique. Comment ne pas voir dans ces paroles sartriennes une sorte de mise en garde ? Qui échappe aux problèmes de son temps fuit sa destinée. C'est que « L'existentialisme de Sartre s'oppose au déterminisme qui stipule que l'homme est le jouet de circonstances dont il n'est pas maître. Sartre estime que l'homme choisit parmi les événements de sa vie, les circonstances qu'il décidera déterminantes »[23].

Aussi, la responsabilité civique et individuelle, avant de pouvoir devenir collective, peut aisément se résumer chez Sartre à cette célèbre phrase-clé : « En fait, nous sommes une liberté qui choisit mais nous ne choisissons pas d'être libres : nous sommes condamnés à la liberté » qu'il avait couchée en 1943 dans *L'Etre et le Néant*. Au-delà de l'artiste, cet axiome vaut pour chacun, quand les peuples s'échinent à travailler pour obtenir la reconnaissance que derrière la fonction de prolétaires, les masses laborieuses soient avant tout architectes et ouvrières de leur avenir. Ce qui est envisageable car pour Sartre, « contrairement à Hegel, il n'y a pas d'essence déterminée, l'essence est librement choisie par l'existant.

23. *Ibid.*

L'Homme est absolument libre, il n'est rien d'autre que ce qu'il fait de sa vie, il est un projet. Sartre nomme ce dépassement d'une situation présente par un projet à venir, la transcendance »[24].

Ce n'est pas pour rien que les auteurs que nous aborderons dans cette étude, qu'il s'agisse de Kateb Yacine, de Slimane Benaïssa ou encore d'Abdelkader Alloula ont écrit des pièces qui, si elles se réfèrent toutes à l'histoire de l'Algérie présentent des parallélismes intéressants avec d'autres conflits : qui deviennent tous sous cet angle internationaux. Indochine, Vietnam, Algérie : s'il y a une véritable héroïne qui traverse les œuvres, ce n'est plus une nation parmi d'autres, mais la répétition de l'oppression, et surtout une épopée réflexive des peuples : quand les hommes ne subissent plus mais s'essayent à prendre, non plus les armes, mais le destin de la nation et par-delà, de l'humanité, en main. C'est véritablement laisser de côté le concept figé d'Histoire pour que chacun, sur le mode individuel comme collectif puisse entrer dans le bain de son existence propre. « L'Histoire a-t-elle un sens ? Pour moi, c'est la question qui n'a pas de sens. L'Histoire étant un concept abstrait et immobile, on ne peut dire ni qu'il a un sens, ni qu'il n'en a pas ». Ainsi Sartre répond-il à Camus en 1952 dans *Les Temps Modernes*. Se débarrasser du concept d'Histoire n'est pas une mince affaire et nous ne voulons pas réveiller des querelles qui n'ont pas lieu d'être ici. Il s'agit simplement de souligner la frontière entre la théorie et la pratique (ou la praxis) que l'homme doit franchir pour se retrouver un jour véritablement son propre maître, au lieu de s'en remettre à des fatalités déterministes qui entravent tout mouvement vers une liberté

24. *Idem*.

propre. Autrement dit, ce n'est plus le sens mais le choix historique qui prime ici.

Se profilent alors les enjeux du communisme, vitaux pour nos auteurs algériens, ou de sa tentation, chère à Jean-Paul Sartre lui-même. Ce dernier ira même jusqu'à écrire dans *Les Temps modernes* l'année suivante : « Si la classe ouvrière veut se détacher du Parti, elle ne dispose que d'un moyen : tomber en poussière ». Aussi, et même sans que Jean-Paul Sartre n'ait besoin de se poser en précurseur génial, il est inévitable que les idées politiques et humanistes du philosophe rejoignent celles de nos dramaturges algériens. Ne serait-ce que dans sa façon d'aborder l'engagement collectif selon une perspective marxiste : « Après avoir observé et analysé l'existence et la liberté de l'homme en tant qu'individu, Sartre s'est interrogé sur l'existence d'une conscience collective et son rapport avec la liberté individuelle. Dans sa *Critique de la raison dialectique* (1960) Sartre affirme que la liberté de l'homme est aliénée par les sociétés féodales ou capitalistes. Il analyse comment, dans les sociétés aliénées, les libertés individuelles peuvent conduire à un effet opposé à l'intention générale et à l'aliénation de la liberté collective. Il suggère alors d'inverser le processus : le groupe doit pouvoir décider de regrouper les libertés individuelles pour permettre le développement de l'intention générale. Sartre pense que cette sorte d'aliénation de la liberté individuelle doit être librement choisie et s'oppose ainsi à toute forme de totalitarisme »[25]. Encore une fois, les œuvres de Yacine,

25. *Idem*. Voir également la communication d'Hadi Rizk : « Subjectivité et multitude : pouvoir constituant dans *Critique de la raison dialectique* », in : Sartre : écriture et engagement, Compte rendu du colloque de Cerisy-la-Salle, 15 décembre 2007 (juillet 2005), Gérald Garutti dans la revue Sens critique : « Le pari est d'articuler subjectivité existentialiste et totalité

Benaïssa et Alloula ne sont pas tributaires de l'engagement sartrien mais, chose frappante, les quatre auteurs partagent les mêmes idées qui convergent toutes dans ce propos et qui sont, d'une certaine manière, à l'origine de notre étude : le rôle de l'écriture engagée (pléonasme cher à nos auteurs) est de « dévoiler le monde et le proposer comme tâche à la liberté du lecteur, [non] intemporel, mais contemporain concret, avec toutes ses déterminations »[26].

Et c'est parce que « l'écrivain engagé sait que la parole est action »[27], que Jean-Paul Sartre ne va pas se priver d'être l'un des trop rares intellectuels français à jeter le pavé du choix identitaire dans la mare française en dénonçant la violence coloniale qui sévit en Algérie. « La prise de conscience anticolonialiste de Sartre ne date pourtant pas du soulèvement algérien en 1954. Depuis plusieurs années, l'intellectuel soutient, en Tunisie, la cause du Néo-Destour, au Maroc celle de l'Istiqlal (Indépendance), au congrès duquel il participa en 1948. En 1952, il accorde un entretien au journal de Ferhat Abbas, *La République algérienne*, et, à l'automne de 1955, apporte son appui au Comité d'action des intellectuels contre la poursuite de la guerre d'Algérie. Francis Jeanson, collaborateur des *Temps modernes,* qui a publié avec sa femme Colette *L'Algérie hors la loi* en décembre 1955, contribue également à l'évolution du philosophe »[28]. Mohammed Harbi la résumera ainsi en 1990 : « À partir de là, il s'opère chez lui un

marxiste pour concilier liberté individuelle et valeur collective ».

26. Nous vous renvoyons au célèbre essai sartrien *Qu'est-ce que la littérature* ? publié tout d'abord sous forme de fragments en 1947 dans la revue *Les Temps modernes*, puis en 1951 in *Situations II* aux Éditions Gallimard.
27. *Ibid.*
28. Source *: http://www.monde-diplomatique.fr/2004/11/MATHIEU/11678*

glissement éthique qui le mène, par touches successives, à découvrir un nouveau sujet de l'Histoire, plus radical que le prolétariat : les colonisés. La cause algérienne en bénéficiera »[29]. C'est en 1956 que Jean-Paul Sartre s'engage en tant qu'individu[30] pour dénoncer les rouages économiques et politiques de la violence coloniale : « La conquête s'est faite par la violence ; la surexploitation et l'oppression exigent le maintien de la violence, dont la présence de l'armée. [...] Le colonialisme refuse les droits de l'homme à des hommes qu'il a soumis par la violence, qu'il maintient de force dans la misère et l'ignorance, donc, comme dirait Marx, en état de "sous-humanité". Dans les faits eux-mêmes, dans les institutions, dans la nature des échanges et de la production, le racisme est inscrit »[31].

S'insurgeant contre une guerre qu'il juge comme une véritable entreprise de déshumanisation, Jean-Paul Sartre n'a de cesse de situer le problème dans une France névrosée, qui doit

29. Mohamed Harbi, « Une conscience libre », *Les Temps modernes*, Paris, octobre-décembre 1990, p. 1034.

30. « Cette opposition vigoureuse à la politique algérienne du gouvernement français trouve son point culminant lors du procès des réseaux français de soutien au FLN en 1960. Sartre, qui se trouvait alors au Brésil, fit parvenir une lettre, en réalité écrite avec son accord, par l'équipe des *Temps modernes*, dans laquelle il se déclarait « porteur de valises » et affirmait son entière solidarité avec les inculpés. Lue à la barre par le défenseur du « réseau Jeanson », Roland Dumas, cette lettre provoqua un véritable scandale et fit de Sartre la « bête noire » des tenants de l'Algérie française : à deux reprises, en 1961 et en 1962, son appartement fut plastiqué par l'O.A.S. Sartre n'en continua pas moins son combat : il participa à de nombreuses manifestations et témoigna à des procès. Jusqu'à la fin des hostilités, il ne cessa de lutter contre l'oppression coloniale et pour l'indépendance de l'Algérie ».
Cf *: http://expositions.bnf.fr/Sartre/arret/1952.htm*

31. *Les Temps modernes*, juillet-août 1957 et *Situations V*, Gallimard, Paris, 1964, p. 51-52. Cet article reprend les grandes lignes de son intervention effectuée lors d'un meeting pour la paix en Algérie, organisé salle Wagram, à Paris, le 27 janvier 1956, sous l'égide du Comité d'action des intellectuels contre la poursuite de la guerre en Algérie.

résoudre un problème qu'elle veut par-dessus tout occulter. Fait primordial : Sartre ne s'en prend pas seulement au pouvoir mais parle à la société française dans son intégralité. Ainsi harangue-t-il les Français dans *Les Damnés de la terre :* « Il n'est pas bon, mes compatriotes, vous qui connaissez tous les crimes commis en notre nom, il n'est vraiment pas bon que vous n'en souffliez mot à personne, pas même à votre âme, par crainte d'avoir à vous juger. Au début vous ignoriez, je veux le croire, ensuite vous avez douté, à présent vous savez, mais vous vous taisez toujours. Huit ans de silence, ça dégrade. [...] Il suffit aujourd'hui que deux Français se rencontrent pour qu'il y ait un cadavre entre eux. Et quand je dis : La France, autrefois, c'était un nom de pays ; prenons garde que ce ne soit, en 1961, le nom d'une névrose »[32].

Car le colonialisme engage la responsabilité collective des Français qui se taisent ou s'aveuglent *ouvertement*. Tout comme Aimé Césaire, Sartre s'exprime alors davantage dans le registre métaphorique de la maladie. En effet, une fois l'Algérie devenue une affaire de politique intérieure française, Jean-Paul Sartre écrit en septembre 1958, à propos du référendum relatif à l'adoption, le mois suivant, de la Constitution de la V^e^ République : « Le corps électoral est un tout indivisible ; quand la gangrène s'y met, elle s'étend à l'instant même à tous les électeurs »[33]. La même image avait été utilisée en 1955 par l'écrivain antillais dans son *Discours sur le colonialisme* : « Il faudrait d'abord étudier comment la colonisation travaille à déciviliser le colonisateur [...], une régression universelle qui s'opère, une gangrène qui s'installe, un

32. *Situations V*, *op. cit.*, p. 192.
33. « La Constitution du mépris », *L'Express*, 11 septembre 1958. Dans *Situations V*, *p.* 105.

foyer d'infection qui s'étend »[34]. Cette gangrène ronge bien à la fois et l'Algérie et la France ; et c'est cette dernière qui en est responsable[35]. Parce qu'elle accepte muettement de tomber en décadence, elle inocule une violence dont il s'agira de guérir. « Fiévreuse et prostrée, obsédée par ses vieux rêves de gloire et par le pressentiment de sa honte, la France se débat au milieu d'un cauchemar indistinct qu'elle ne peut ni fuir ni déchiffrer. Ou bien nous verrons clair ou bien nous allons crever »[36]. La France se doit de réagir, et pour la santé de l'Algérie et pour la sienne.

De nos jours encore la réconciliation franco-algérienne n'est pas un devoir mais un travail de mémoire, une introspection que la France doit effectuer sur elle-même. Ce qui exigeait pour Sartre que les Français se confrontent à la réalité de leur histoire algérienne : « Vous savez bien que nous sommes des exploiteurs. Vous savez bien que nous avons pris l'or et les métaux, puis le pétrole des "continents neufs", et que nous les avons ramenés dans les vieilles métropoles. [...] L'Europe, gavée de richesses, accorda de jure l'humanité à tous ses habitants : un homme, chez nous, ça

34. Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Présence africaine, 1955, p. 11. En 1959, cette métaphore de la maladie donnera son titre à un recueil de témoignages d'étudiants algériens torturés à Paris en décembre 1958. L'ouvrage (*La Gangrène*, Éditions de Minuit, Paris) sera saisi lui aussi.
35. Et Sartre d'asséner : « Fausse candeur, fuite, mauvaise foi, solitude, mutisme, complicité refusée et, tout ensemble, acceptée, c'est cela que nous avons appelé, en 1945, la responsabilité collective. Il ne fallait pas, à l'époque, que la population allemande prétendît avoir ignoré les camps. "Allons donc ! disions-nous. Ils savaient tout !" Nous avions raison, ils savaient tout, et c'est aujourd'hui seulement que nous pouvons le comprendre : car nous aussi nous savons tout. [...] Oserons-nous encore les condamner ? Oserons-nous encore nous absoudre ? », in : l'article « Vous êtes formidables », *Situations V*, p. 66.
36. « Vous êtes formidables », *op. cit.*, p. 58.

veut dire un complice puisque nous avons *tous* profité de l'exploitation coloniale »[37].

Il nous a paru nécessaire de rappeler ces éléments et de les mettre d'emblée au grand jour, quand l'histoire de l'engagement se confond chez Sartre avec l'histoire du conflit qui déchira l'Algérie et sur la base duquel les dramaturges étudiés dans cette thèse allaient œuvrer pour les vertus d'une construction identitaire algérienne. Le théâtre algérien, quant à lui, a donc ceci de particulier qu'il est né, dans sa forme moderne, sous des augures peu heureux. Comme la totalité des États arabes, au début du siècle, l'Algérie devait, jusqu'en 1962, souffrir de cette colonisation des plus pesante. C'est pourquoi, l'un des plus grands problèmes qui se pose aujourd'hui au théâtre algérien est justement celui de l'engagement qui l'a marqué dès sa naissance. D'autre part, aussi paradoxal que cela puisse paraître, le théâtre algérien n'est pas né du théâtre arabe du Moyen-Orient et ne lui est, par conséquent, tributaire que dans une faible mesure. De toute façon, la première pièce arabe, qui date de 1847, est due au Libanais Maroun an-Nakache ; il s'agit de *El-Bakhil, (L'Avare)*, traduction et adaptation de *L'Avare* de Molière. Il a fallu attendre 1921 pour que se monte, en Algérie, une pièce de théâtre arabe[38]. C'est le passage de la troupe de Georges Abyad[39] qui encouragea cet événement qui

37. Situations V, *op. cit.*, p. 187.
38. Les Européens d'Algérie avaient déjà fondé, en 1850, l'Opéra d'Alger. Mais cela n'a eu aucune influence, quant au devenir du théâtre arabe. D'une part, les Algériens étaient peu friands de ce qui était européen, d'autre part, la politique colonialiste ne permettait pas de mélange culturel. Cet état de choses ne concerne pas le théâtre seulement, mais toute la vie culturelle. Dans l'entourage d'Albert Camus, Emmanuel Roblès et Pascal Pia, par exemple, il n'y avait presque pas d'Arabes, et pas du tout d'arabisants.
39. Dramaturge libano-égyptien et militant panarabe, il effectua, en 1921, une

n'eut, à proprement parler, qu'un écho momentané. Non que la pièce fût mal accueillie, mais le public n'était pas en mesure de comprendre l'arabe classique. Quoi qu'il en soit, cela n'empêcha pas les Algériens de monter, la même année, *Ach-Chiffa baad al-mana (La guérison après l'épreuve*), dans la salle des anciens élèves du Lycée d'Alger.

Cette pièce à l'apparence fort innocente traite de l'alcoolisme[40]. Les représentations de la troupe de Georges Abyad, ainsi que les pièces montées dans leur sillage, étaient d'une envergure incontestablement politique. En effet, les adeptes de l'Emir Chakib Arslan donnèrent des spectacles enthousiasmants : *Salah ad-Dine al-Ayoubi (Saladin) et Tharat al-Arabe (Les Vengeances des Arabes).* Nous devinons là l'étendue du patriotisme arabe, très ardent, au Moyen-Orient du moins, et qui appelait, non seulement à l'indépendance de la « Umma »[41] (Nation) mais aussi à la renaissance de la grandeur arabe. En écho à cet appel, on monta en 1923 *Fath al-Andalous (La Conquête de l'Andalousie)*, d'après un roman de G. Zaydan, maître et pionnier du roman historique arabe. Par ailleurs, cette vague théâtrale fut marquée par la présence et le concours éminents de l'Émir Khaled, petit-fils de l'Émir Abd el Kader. De fait, ce fut l'Émir lui-même qui

---

tournée avec sa troupe dans toute l'Afrique du Nord (cf. A. Roth, *op. cit.*, p. 22).

40. Il y eut, en fait, deux autres pièces sur l'alcoolisme du même metteur en scène, Ali Charif Tahir : *Khadi'at al-Gharam (La Duperie de l'Amour)* (1923) et *Badi'* (1924).

41. Le terme « Umma » est indispensable à toute compréhension de l'histoire et de la politique arabes. Il signifie tantôt la communauté œcuménique des musulmans, quelle que soit leur race (on dira par exemple la Umma mahométane), et tantôt la nation au sens ethnique et culturel (on dira alors la Umma arabe), sans distinction de confessions. En réalité, c'est dans cette seconde acception qu'est entendue la Umma, puisque le patriotisme arabe a été porté, à ses débuts, par des chrétiens (cf. Dominique Sourdel, *Histoire des Arabes*, Paris, P.U.F., 1985, p. 113).

se chargea de la promotion de la troupe de Georges Abyad, encourageant sans cesse tout ce qui était susceptible de raviver le patriotisme arabe et le nationalisme algérien. Est-il détail plus concret de l'engagement du théâtre algérien naissant - qui ne fera hélas pas long feu - que le petit-fils de l'Émir Abd el Kader était la première figure nationaliste de l'Algérie d'alors ? Nous verrons plus loin les causes principales de la carrière éphémère de ce théâtre, qui renaîtra, certes, mais bien plus tard, sans pour autant toucher un large public. Pour le moment, il cédera le pas à un théâtre, lui aussi engagé, mais d'expression dialectale. Ce dernier constituera la forme théâtrale la plus importante jusqu'à nos jours.

On conviendra que toute forme artistique engagée s'exprime par la langue du plus grand nombre, car son ambition n'est pas la perfection esthétique en soi, mais l'éveil de l'enthousiasme des masses. En un mot, elle s'apparente à ce que l'on appelle communément les « mass media ». C'est pourquoi l'usage de l'arabe classique, à défaut d'être un moyen pragmatique, a toujours été un idéal à atteindre. L'action politique requiert, en effet, et par dessus tout, l'efficacité, y compris dans l'art. Ainsi, sous l'angle du nationalisme algérien, c'est l'arabe dialectal qui eut le plus grand mérite. Ajoutons même qu'il a préexisté au théâtre, en apportant son concours à d'autres formes artistiques, dont justement les genres pré-théâtraux. Ces derniers étaient, effectivement, à côté du chant populaire, le véhicule permanent du mécontentement des foules face à la colonisation. Les promoteurs du théâtre semblaient eux-mêmes, obéir à l'idée, combien pragmatique et tactique, selon laquelle, de deux maux il fallait choisir le moindre, et entrer en communication avec les masses, en

arabe parlé, plutôt que d'en rester éloigné. L'Algérie a produit, bien sûr, des hommes de lettres d'expression française, mais ils étaient farouchement opposés à la colonisation. Nous dirons même qu'entre les écrivains d'origine européenne et leurs homologues algériens francophones, il y avait comme un dialogue de sourds. Ils étaient donc, souvent, renvoyés dos à dos. Plus tard, la Guerre de Libération déterminera le camp de chacun des deux groupes : En Algérie d'alors, Arabes et Européens parlaient peut-être la même langue, mais nullement le même langage.

Avant d'aller plus loin, rappelons que le problème de la francophonie en Algérie a toujours été des plus épineux. Tout d'abord, il a fallu attendre la deuxième guerre mondiale pour que l'Algérie connût une extension de la scolarisation. Ce n'est qu'à cette période que les musulmans francophones devinrent nombreux à s'exprimer et s'érigèrent en défenseurs de la nation, c'est à dire contre la colonisation[42] :

> J'écris en français, dit Kateb Yacine, parce que la France a envahi mon pays et qu'elle s'y est taillée une position de force, telle qu'il fallait écrire en français pour survivre [...] ; j'exprime en français quelque chose qui n'est pas français... [43.]

Ces propos de Kateb Yacine illustrent clairement les orientations des écrivains algériens sous l'occupation. Désormais, on n'était plus engagé parce qu'on se cantonnait, nécessairement, dans la langue arabe, mais, surtout, parce qu'on brandissait les couleurs du nationalisme. Tout comme Messali Hadj menait la

42. En réalité, le premier texte algérien contestataire d'expression française date du lendemain de l'invasion française. Il s'agit *d'Al-Mir'at* de Hamdan Khodja Effendi, traduit en 1834 par le Tripolitain Hassuna Daghis sous le titre de *Miroir*, Paris, Sindbad, 1985.
43. « Interview » in *Jeune Afrique*, n° 324 du 26/03/67.

lutte politique proprement dite, et Ibn Badis, la lutte culturelle, les francophones algériens n'allaient cesser de se battre sur le même front que les arabisants, mais avec les armes d'une autre langue[44].

Par ailleurs, l'engagement du théâtre algérien ne se limite pas à la seule période coloniale, puisqu'il se veut encore engagé aujourd'hui. L'indépendance a certes changé ses préoccupations premières, mais pour lui en offrir de nouvelles. Il s'agit en fait d'objectifs que l'on peut concevoir comme étant aussi immédiats et vitaux que la Guerre de Libération, à savoir : la participation à la construction de l'État et la consécration de sa souveraineté, l'établissement de l'égalité sociale, et, enfin, la contestation de l'ordre établi et la défense des droits et des libertés. Il est indéniable que l'art dramatique, en Algérie, tout comme la plus part de l'activité culturelle et artistique, passe actuellement par une période de « vaches maigres ». Nous essayerons, autant que faire se peut, d'en déceler les causes, à la fin du présent travail. Nous aurons ainsi nous semble-t-il, annoncé l'esprit général de cette thèse.

Le travail porte, comme son titre l'indique, sur l'engagement et la contestation dans le théâtre algérien. Nous entendons par là, nous limiter au contenu des pièces considérées, sans nous arrêter à leur aspect technique. Il est vrai que ce dernier point n'est pas négligeable dans l'étude de l'engagement, mais nous nous sommes heurté, hélas, à nombre d'écueils qui nous en ont dissuadé. Tout d'abord, la plupart des pièces, sinon tout le théâtre d'expression dialectale, n'ont pas été éditées. Ensuite, même celles

44. Déjà en 1952, Mohamed Dib anticipait, dans *L'Incendie* (Paris, Seuil), sur l'éventualité d'une guerre en Algérie, qui ne devait se déclencher en fait qu'en 1954.

que nous avons consultées ne contenaient pas d'indications sur la mise en scène, qui restait, ainsi, improvisée au gré des circonstances. Ce détail mériterait à lui seul de faire l'objet d'une recherche spécifique.

En outre, nous tenons à justifier l'étendue chronologique de notre travail. Les raisons en sont claires : la naissance du théâtre algérien a eu lieu sous l'occupation et 1926 fut bien l'année de la mise en scène de la première pièce algérienne qui déclencha un mouvement théâtral, poursuivi jusqu'à nos jours et confronté à plus d'un écueil[45] où l'art dramatique algérien se relâcha quelque peu[46].

Nous avons vu ci-dessus que la vague déclenchée par Georges Abyad a été éphémère. Il nous faut toutefois préciser qu'en dépit de cela, notre étude n'est pas chronologique, l'objet n'étant nullement de retracer l'historique du théâtre en Algérie. Voilà pourquoi nous avons établi un plan plus thématique que chronologique, et si nous tenons compte de la succession historique, nous ne faisons pas pour autant de l'histoire. Ce fil chronologique, nous avons tenu à le respecter dans les deux parties, thématiquement différenciées. De fait, le thème même de l'engagement et de la contestation changera substantiellement après l'indépendance. L'engagement appelant à la création d'un État fait place à un engagement évoluant sous les auspices de l'État.

45. Écrivains, dramaturges, intellectuels sont persécutés, assassinés. De plus, dans un pays où la crise économique et politique sévit, le public n'accorde que peu d'intérêt à la culture et encore moins à l'art théâtral.

46. « Il a poursuivi son rôle dans l'Algérie indépendante, jusqu'aux années soixante-dix ; par la suite, il a reçu un coup dont il ne s'est pas encore relevé » (Chérif Amrani, « Le théâtre, ce parent pauvre », in *El-Djeich* n° 225, février 1982, p. 46-47).

Dans notre première partie, il sera question de l'engagement théâtral de 1926 à l'indépendance. Nous jugeons nécessaire d'esquisser une présentation des formes pré théâtrales, le choix thématique ne nous empêchant pas de retracer les péripéties de l'engagement, depuis le début de la colonisation de l'Algérie. Ce d'autant plus que ces formes primaires du théâtre avaient pour instrument l'arabe dialectal. Par conséquent, nous avons considéré les premières pièces, depuis 1926, comme la continuation et le développement de ces formes. Disons, plus simplement, que ce fut la tournée de Georges Abyad qui marqua le passage à la forme théâtrale moderne. En un deuxième temps, nous aborderons l'évolution de ce théâtre vers un engagement plus précis, c'est-à-dire anticolonialiste. Nous établirons évidemment ses rapports avec le mouvement nationaliste. Rappelons pour la circonstance qu'en 1926 naissait aussi le premier parti nationaliste nord-africain. Enfin, un troisième point sera consacré au théâtre pendant la Guerre de Libération, moyen de propagande et de mobilisation des masses. Nous avons sciemment traité les thèmes du théâtre d'expression arabe ainsi que celui d'expression française dans des chapitres bien distincts. Non que ce théâtre soit moins engagé, mais parce qu'il présente une spécificité linguistique. En fait, la langue arabe est jusqu'à nos jours loin d'être comprise par le grand public. D'ailleurs, dans l'Algérie d'aujourd'hui, le débat linguistique continue à faire couler beaucoup d'encre. Précisons au passage, que ce théâtre, après l'indépendance, n'a pas eu de lendemain. Enfin, un dernier chapitre sera consacré au théâtre d'expression française. Dans ce chapitre, l'oeuvre de Kateb Yacine occupera une place de taille, lequel est, d'une part le seul dramaturge francophone à avoir écrit, après l'indépendance, des

pièces en arabe dialectal dans le souci d'atteindre le public, et d'autre part, l'auteur d'écrits parmi les plus engagés.

Nous évoquerons dans ce même chapitre d'autres dramaturges européens qui, de près ou de loin, ont pris position pour - mais parfois aussi contre - la question algérienne. Enfin, la clôture de ce chapitre sera consacrée à un auteur dont les oeuvres ne comportent presque aucune allusion à la tragédie algérienne, mais qui incarnent éminemment l'engagement intellectuel et artistique de l'époque. Il s'agit, bien entendu, d'Albert Camus.

La deuxième partie sera consacrée au théâtre de l'Algérie indépendante qui voit les thèmes mêmes de l'engagement se modifier. En effet, le recouvrement par l'Algérie de sa souveraineté, ne sera pas sans conséquence sur le devenir de son théâtre. Cette partie sera également scindée en trois chapitres : le premier traite de la Guerre de Libération nationale, constituée en mémoire cruciale et jouant un rôle de réintégration d'une phase décisive de l'histoire de la nation algérienne ; le deuxième chapitre porte sur l'art dramatique voué aux thèmes sociaux et satiriques ; le troisième chapitre présente un théâtre qui se veut à la hauteur des mutations sociopolitiques des années soixante-dix : révolution agraire, gestion socialiste des entreprises. L'expérience d'Alloula, création collective et recherche sur l'orientation et spécificités du théâtre algérien notamment la réintégration du rôle du conteur y seront décryptés.

Notre troisième partie se singularisera en se consacrant principalement à la contestation. Hier et aujourd'hui, la contestation n'a pas la même odeur ni la même couleur. Non pas

qu'actuellement le théâtre algérien dispose d'artifices linguistiques ou de plus de liberté pour contester, mais la situation sociopolitique de l'Algérie d'aujourd'hui est différente de celle de l'Algérie de 1962, voire encore de celle de 1980.

Qu'on le veuille ou non, il y a une différence substantielle entre la contestation sous l'occupation française et celle voyant le jour sous l'État algérien indépendant (années quatre vingt notamment). La contestation n'étant pas une expression esthétique immédiate, elle ne peut donc être qu'une réaction suscitée par des facteurs politiques, socio-économiques ou culturels. Il se pourrait aussi que ce soit les trois types de facteurs réunis, comme c'est souvent le cas. Le texte théâtral tend à dissoudre la contestation, au niveau de la trame de la mise en scène pour rejaillir dans son habit esthétique. En cela, le texte théâtral se distingue de l'essai qui, lui, ne souffre pas les détours sinueux de la fiction et leur préfère l'intelligence claire. Ainsi nous prenons acte des thèmes critiques et contestataires dans l'essai, alors que nous sommes astreints à les reconstituer dans le théâtre.

En vérité, qu'il s'agisse de reconstituer la thématique contestataire du théâtre algérien, voilà ce qui, sans conteste, révèle une singularité. Alors que l'essai dénote peut-être le courage extraordinaire de son auteur ou une situation de grande paix et de liberté civile, ou bien tout autre situation dans laquelle l'auteur ne craint pas de représailles, le texte théâtral, dont le but est contestataire, montre pour cela même qu'il recourt aux artifices de la fiction et aux détours linguistiques, quand l'expression libre est contingentée ou lui est interdite. Ce point de vue est très important à rappeler pour rendre justice aux dramaturges contestataires à qui

il arrive parfois de fuir dans le temps comme dans l'espace. Ainsi les pièces de Slimane Benaïssa sont autant d'appels à une remise en cause d'un ordre établi quand elles se prêtent au jeu des interrogations : Qui sommes-nous ? Où allons-nous ? Surtout quand les idéaux à atteindre pendant la guerre (arabité et islamité) se retrouvent aujourd'hui les premiers points contestés.

Cette partie sera divisée en deux chapitres : le premier traitant de la contestation implicite tandis que le second met en relief la contestation explicite. Il sera principalement question des pièces de Slimane Benaïssa, lequel est d'une part le dramaturge actuel le plus prolifique, et d'autre part l'auteur des pièces les plus contestataires et les plus représentatives de la situation que vit l'Algérie aujourd'hui.

Dans la conclusion, nous essayerons, autant que possible, de synthétiser le présent travail. Nous exposerons les problèmes actuels du théâtre algérien, et montrerons les perspectives qui peuvent être les siennes. Notre sentiment est que l'atrophie de la création dramatique n'est pas irréversible, convaincu qu'un théâtre qui a su affronter les pires circonstances ne peuvent renoncer à lui-même. Le théâtre amateur, que nous survolerons, est la preuve de l'existence de nombreuses perspectives pour le théâtre algérien. À lui seul, ce théâtre-là mériterait une recherche à part entière, sachant toutefois que le manque flagrant de documentation constitue un sérieux obstacle.

En outre, les difficultés que nous avons rencontrées sont multiples : tout d'abord, les ouvrages sur lesquels porte notre sujet ne sont pas nombreux, ce qui nous a contraints à nous déplacer

maintes fois en Algérie, afin de nous entretenir avec des personnes susceptibles de nous aider. Ensuite, en dépit du concours de ces personnes, nous nous sommes heurté au fait que la plupart des pièces relatives au sujet ne sont pas éditées. Par conséquent, nous nous sommes souvent contentés de résumés, trouvés ça et là. Enfin, ce travail ne prétend pas à l'érudition - beaucoup s'en faudrait - mais, nous espérons qu'il pourra servir à des recherches ultérieures.

PREMIÈRE PARTIE :

LE THÉÂTRE ANTÉRIEUR À L'INDÉPENDANCE

PREMIER CHAPITRE

LE THÉÂTRE D'EXPRESSION DIALECTALE DES DÉBUTS JUSQU'À L'INDÉPENDANCE

I Des formes pré-théâtrales

Dans son acception moderne, le théâtre n'apparut dans le monde arabe qu'au XIX[e] siècle[47]. La cause immédiate en fut, probablement, la campagne d'Égypte, de Bonaparte[48]. Cependant, si nous prenons en considération certaines manifestations populaires antérieures, nous serions à même d'y saisir quelques formes pré théâtrales. Déjà, dans l'Arabie antéislamique, les Mekkois s'adonnaient à des fêtes religieuses que d'aucuns considèrent comme ayant eu les caractéristiques d'un théâtre primitif[49]. En effet, les Arabes faisaient venir d'Abyssinie des chanteurs, des danseurs et des acrobates, bref, ce que requérait un

47. Pour une étude détaillée des causes de l'absence du théâtre dans la société arabe, voir, essentiellement, Mohamed Aziza, *Le théâtre et l'Islam*, Alger, S.N.E.D., 1970, ainsi que Roselyne Baffet, *op. cit.*, p. 17-28.

48. « Ce ne fut donc qu'à partir du moment où le contact avec l'Occident fut établi, c'est-à-dire que ce fut avec l'expédition de Bonaparte en Égypte, en 1798, que les Arabes découvrirent l'art dramatique. Mais ce fut vers la moitié du dix-neuvième siècle, en 1847 exactement, qu'ils commencèrent à pratiquer eux-mêmes cette nouvelle activité culturelle » (Hammadi Benhalima, *Les principaux thèmes du théâtre arabe contemporain (1914-1960)*, Tunis, Publications de l'Université, s.d, p. 18).

49. Ali Aqla Arsan, *Az-Zawahir al masrahiyya inda-l-Arab*, (*Les formes préthéâtrales chez les arabes*), Damas, Manchourat ittihad al-kouttab al-arab, 1981, p. 10.

spectacle. On notera, au passage, la prédilection des habitants d'Arabie pour la danse du sabre, activité qui caractérise, d'ailleurs et jusqu' à nos jours l'ensemble des pays du Golf. Mais les choses changèrent avec l'avènement de l'Islam, car nombre de ces festivités païennes s'évanouirent. Nonobstant, l'Islam connut certains styles littéraires, scripturaires ou oraux, que l'on peut considérer comme les ancêtres du théâtre arabe moderne, même s'ils sont quelque peu récents. Ce sont, peut-être, le théâtre d'ombre, la *Hikaya,* la *Taazia,* le Karagouz, et, plus tard, les *Maqamat*, qui sont les plus susceptibles de retenir notre attention[50]. En Orient, du moins, la *Taazia*, par exemple, connue surtout chez les Chiites, consistait, principalement, à reconstituer pathétiquement les circonstances de la mort des trois premiers Imams : Ali, Al-Hassan et Al-Houssayn. Elle servit, souvent, à l'agitation et à la propagande anti-omeyade et anti-abbasside.

En Afrique du Nord, en Algérie particulièrement, nous pouvons déceler trois formes pré théâtrales : les narrations épiques du *rawi (le conteur*) - appelé aussi al-maddah (chantre religieux ou conteur) -, les sketches et le karagouz[51]. Au sens étymologique, hikaya signifie, entre autres, « imitation »[52]. Elle procède d'une création libre de l'imagination populaire, fondée sur des faits et des personnages historiques, et serait née de l'attitude de la famille ou de la tribu vis-à-vis de la société[53]. La hikaya raconte, à travers les exploits des héros, les vicissitudes de la tribu ou du peuple, et,

50. Cf. Jacob Landau, *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1965.
51. *Karagouz*, se transcrit également Garagöz ou Karagueuze.
52. Cf. Art. hikaya in : *E.I2.*, Tome III, EJ. Brill, Maisonneuve et Larose, 1971, p. 379-384.
53. Nabila Ibrahim, Achkal at-ta bir fi l-adab ach-chabi (Les formes d'expression de la littérature populaire), 2è éd., Le Caire, Dar al-ma arif, 1981, p. 135.

transmise le plus souvent oralement, elle repose, essentiellement, sur le rawi ou le maddah autrement dit le diseur ou le conteur.

1.1) Le conteur

Il serait intéressant de s'interroger quant à la définition du terme « conteur » dans la langue arabe. En effet, le verbe « Hakaa » en arabe حكى signifie faire comme un autre, mimer, imiter, ou encore dire ce que dit un autre sans dépasser sa pensée. De ce fait, le conteur est avant tout un gardien du feu sacré et le qualificatif prend tout son sens selon que le canal respecte ou non le dire rapporté[54]. Il est par conséquent le trait d'union entre le passé et le présent, entre les peuples et les nations, entre les langues et les peuples. La figure la plus emblématique que nous retrouvons dans presque toutes les langues et dans plusieurs pays c'est celle de Djouha ou Jeha ou encore Jouha selon les écritures.

La personnalité de celui-ci est effectivement décisive dans la *hikaya*, et il joue lui-même un rôle important dans la société arabe, du Moyen-Orient comme du Maghreb.

On le désigne également par le vocable turc de *hakawati*, en ancienne Syrie, et par celui d'*al-maddah* ou *gouwal* (le diseur), en Afrique du Nord. Le maddah se présente généralement vêtu d'un burnous, avec pour accessoires, une canne, une flûte et bien d'autres instruments qui changent selon les circonstances. Il use d'un langage et d'un style de narration particuliers, de manière à tenir son public en haleine. Criant, baissant la voix, chantant et

54. Voir Lissan Al Arab, Ibn Al Mandoor, article Hakaa, Ed. Sadir, Beyrouth, Liban 1997, p. 131.

alternant les brefs silences méditatifs avec les longues exhortations et les accents pathétiques, il peut incarner n'importe quel personnage, allant, au besoin, jusqu'à imiter les animaux. « Les conteurs se contentaient de changer de coiffure afin de représenter les différentes professions, des âges et des types de nationalités différentes »[55]. Le style du conteur sera réhabilité plus tard dans le théâtre des deux dramaturges Kaki et Alloula.

Le maddah se produit, le plus souvent dans les cafés et les souks où il se choisit une place qui lui permette de rassembler le plus large public possible. Ses thèmes sont développés en vers ou en prose, et on y trouve des sujets religieux, épiques, mystiques, mais aussi politiques. Le conteur fait aussi bien rire que pleurer ; c'est pourquoi la hikaya revêtait un aspect dramatique, parfois même tragique, à la manière des spectacles que donnaient les farceurs du Moyen Âge. Elle était, par conséquent, parfaitement apte à évoluer vers une forme théâtrale, tout comme les spectacles des ménétriers et des farceurs furent les premières parodies, à caractère dramatique, qui aboutirent au théâtre moderne[56]. Le conteur était donc « un acteur au plein sens du terme, et son spectacle est un genre dramatique »[57]. Il a donc joué un rôle incontestable dans la société arabe, composant, souvent lui-même, ses propres poèmes et proses, allant jusqu'à présenter de vrais monologues, très expressifs, éloquents et pathétiques : mime-t-il Antar Ibn Chaddad ? Il brandit un sabre et effarouche la foule ;

55. Jacob Landau, *op. cit.*, p. 17. Dans son roman historique *Léon L'Africain*, (Paris, Jean-Claude Lattès, 1986), Amin Maalouf développe avec talent cet aspect, en présentant certaines scènes de spectacles.
56. Jean-Claude Aubailly, *Le théâtre médiéval*, Paris, Librairie Larousse, 1975, p. 60.
57. Youcef Rachid Haddad, *Essai sur l'art du conteur et du théâtre d'ombre dans les pays arabes*, thèse III[è] cycle, Paris, mars 1975, p. 7.

chante-t-il le prophète et les saints de l'Islam ? Il émeut ses auditeurs jusqu'à les faire pleurer, parfois. « Les diseurs [...] jouaient des farces sur les thèmes tirés de l'actualité villageoise ou régionale, parfois des drames. Alors, c'est un monologue au cours duquel le "Gouwal" mime le cavalier, le chasseur, les combattants »[58].

Il faut relever, en ce qui concerne le conteur, que par la simplicité de ses accessoires et du fait de son nomadisme, il lui était tout à fait aisé de se livrer, sans grands risques, à l'agitation et à l'exhortation des foules. C'était, effectivement, le maddah qui appelait au soulèvement à la résistance et l'indépendance.

Bien avant l'invasion coloniale, des hommes ont jalonné le territoire algérien afin d'appeler à la guerre contre les occupations espagnole et portugaise, ou, encore, pour appeler à la rescousse les Turcs : « Dès 1830, les "Meddahs" étaient à l'œuvre pour pleurer et regretter la gloire perdue ou pour soutenir les combattants, appeler les "frères" à la lutte et donner un sens à celle-ci. Ce n'étaient pas des intellectuels, comme nous disons de nos jours ; ils n'étaient pas forcément lettrés mais ils sortaient plutôt du petit peuple, parlaient au milieu du peuple et pour lui »[59].

1.2) La saynète

Quant à la saynète - ou sketch -, cette autre forme pré

58. Nadji Abou Merquem, « Le théâtre algérien », in *Nouvelle Critique*, n° 112, janvier 1960, p. 134.
59. Jean Déjeux, *La poésie algérienne de 1830 à nos Jours*, Paris, Publisud, 1982, p. 14.

théâtrale, il faut, d'ores et déjà signaler qu'elle était moins répandue que la hikayat. La cause en est toute simple : elle requiert davantage d'accessoires et la présence de plus d'un acteur. Quoi qu'il en soit, ces sketches consistaient à représenter des histoires brèves, lors de certaines festivités comme le mariage, la circoncision ou le pèlerinage dont les thèmes étaient fort variés. Mais c'étaient surtout des célébrations religieuses, comme *Al-Mawlid an-Nabawi (Naissance du Prophète)* ou la achoura, qui étaient riches en saynètes, comme aussi en hikayat, d'ailleurs. Les fêtes de la achoura, par exemple, « ont pris un aspect burlesque et carnavalesque. Elles sont accompagnées de représentations dramatiques. À Ouargla, en Algérie, le peuple se répand, à cette occasion, dans les rues, déguisé et le visage recouvert de masques humains ou animaux ; des saynètes populaires sont interprétées »[60].

Par ailleurs, bien que divers, les thèmes des saynètes se réfèrent, le plus souvent, aux épopées de certains héros, authentiques ou légendaires, ou bien à certains saints locaux. Fréquemment, c'est en l'honneur d'un saint, et dans son sanctuaire, que l'on donne ce genre de spectacle. C'est par exemple le cas des mawsims[61] de Sidi Ahmed b. Youcef, à Méliana : « Les citadins d'Alger et de Blida venaient en août avec un magnifique rkab[62], musique et étendards. Des orchestres à cordes jouaient le soir les airs les plus entraînants et les plus nostalgiques de la musique andalouse ; et on se souvient des sketches burlesques qu'ils

60. Nada Tomiche *(et alii)*, *Le théâtre arabe*, Paris, U.N.E.S.C.O., 1969, p. 44.
61. Festivités données, le plus souvent, au printemps ou en été, en l'honneur d'un saint local. (Cf. Émile Dermenghem, *Le culte des Saints dans l'Islam maghrébin*, Paris, Gallimard, 1954).
62. Cortège.

jouaient gaiement, représentant des scènes de mariage, des tableaux de mœurs satiriques, des cadis véreux, des tartufes à grands chapelets aux grains de pomme de terre terminés par une carotte, des paysans arabes roulés par des hommes d'affaires juifs ou kabyles et laissés tout nus »[63].

Toutefois il arrivait, surtout depuis l'occupation coloniale, que l'on jouât des sketches au ton très contestataire. On interprétait, par exemple, certaines fables ou certains récits, pour commémorer Ali b. Abi Taleb, grande figure de la chevalerie de l'Islam, vaillant guerrier et défenseur des opprimés. En dépit de tout cela, les saynètes ne connurent pas un grand succès. Une autre forme de saynète, trop répandue celle-là dans les pays musulmans à domination chiite, reproduit la tragédie de Karbala, où la saint pampille fut décimée par ordre de Yazid, fils de Mouawia. La saynète la plus célèbre se produit en Iran jusqu'à nos jours et on manifeste une ferveur sincère et douloureuse face à cette tragédie. Il s'agit d'une « Stabat Mater dolorosa » remémorant la révolte de la justice face à l'oppression. C'est un tableau digne d'un Holbein fixant cette tragédie dans le temps. C'est aussi une prise en charge de la douleur à l'instar de Jésus Christ et, les chercheurs ne manqueront pas de rapprocher cette manifestation populaire à la douleur christique.

1.3) Le Karagouz :

Le karagouz se montra plus subversif et plus actif, comme

63. Émile Dermenghem, *op. cit.*, p. 229.

en attestent les réactions de l'Administration coloniale. En effet, le karagouz s'avéra être une forme préthéâtrale supérieure ; il put, de ce fait, véhiculer l'engagement d'une manière privilégiée. Ses origines demeurent toutefois imprécises, et l'on essaya de remonter à des sources indiennes, pour expliquer son implantation en terre d'Islam[64]. De son côté, Maxime Rodinson voulut lui trouver une origine arabe, en établissant l'étymologie du mot, qui serait la déformation de Karakous, ministre de Saladin, tenu pour stupide, bizarre, fou mais aussi courageux[65]. D'autres s'efforcèrent, par contre, de lui trouver des origines turques, en se basant, encore, sur l'étymologie du mot. Il s'agissait, dans ce cas, de kara (noir) et göz (œil), le mot signifiant alors « oeil noir »[66]. Il existe une légende qui va dans le sens de l'origine turque : « Karagueuz et Hadjii Eivaz auraient réellement vécu à Bousra. L'un était maçon, l'autre, forgeron, et ils auraient travaillé ensemble à la construction d'une mosquée. On raconte que les bavardages et les plaisanteries des deux compères auraient empêché les autres ouvriers de travailler, ce qui retarda indéfiniment la construction de la mosquée. Cet état de choses finit par attirer l'attention du Sultan qui aurait donné l'ordre de supprimer les coupables. Ainsi les deux lurons auraient trouvé la mort. Mais peu à peu, pris de remords, Orhan aurait regretté ce geste un peu sévère, et un certain Seykusteri, désirant consoler son seigneur, aurait dressé un écran dans un coin du palais, et, montrant l'ombre des deux victimes, il aurait imité leurs

64. Mohamed Aziza, *Les formes traditionnelles du spectacle*, Tunis, Société Tunisienne de Diffusion, 1975, p. 48.
65. Cité ap. Jean Déjeux, *Djoha, hier et aujourd'hui*, Canada, Naaman, 1978, p. 96.
66. Cf. Art. Karagöz in : *E.I2., op. cit.*, p. 125.

bavardages devant le Sultan... »[67].

Cela étant, le théâtre d'ombre utilisait à ses débuts[68] la lampe à pétrole et des figures, d'abord en carton, ensuite en cuir de chameau, animées par un montreur caché qui exécutait simultanément des dialogues et des chants. En Afrique du Nord, le karagouz se serait probablement implanté au cours du XVII^e siècle[69], ou peu avant, puisque les Turcs vinrent en Algérie dès 1518. De toute façon, cette forme pré théâtrale ne se développa en Algérie qu'à partir de 1830, car, s'il était auparavant un divertissement, le karagouz allait devenir un moyen d'agitation des foules et de propagande anticolonialiste.

Sans risque d'excès, nous pouvons affirmer que le nationalisme algérien remonte aux premiers temps de la colonisation. Hamdan Khodja Effendi eut tôt fait de condamner l'invasion et de s'indigner contre les agissements de l'armée coloniale sur le territoire algérien, appelant même la France à revenir à ses principes fondamentaux de droit et de liberté[70]. Les cadis, hanafites et malékites, mécontents, appelèrent à la guerre sainte, et beaucoup d'entre eux finirent par préférer l'exil. À l'est, al-Hadj Ahmed Bey, gouverneur de Constantine, tenait en respect les armées coloniales. À l'ouest, l'Émir Abd el Kader rétablissait l'État algérien. Maddahs, prêcheurs, poètes[71], chanteurs et joueurs

67. Cf. Roselyne Baffet, *op. cit.*, p. 26-27.
68. Parmi les rares documents disponibles, il faut noter les manuscrits d'Ibn Daniel (1248-1311) ; ils ne nous renseignent peut-être pas sur l'origine du karagueuz, mais ils contiennent, notamment, trois pièces d'ombre de cet auteur : *L'Esprit de l'Imagination de l'Ombre, L'Étonnant et l'Étrange et L'Amoureux* (cf. Jacob Landau, *op. cit.*, p. 28-30).
69. *Ibid.*, p. 45.
70. Abdelkader Djeghloul, introduction à Hamdan Khodja, *op. cit.*
71. Nous avons expliqué, dans notre introduction, la prééminence de l'arabe

de karagouz arpentaient les quatre coins du pays, exhortant la population à la guerre contre les occupants. Même lorsque par la suite il allait emprunter une apparence « adoucie », le karagouz n'en demeurerait pas moins porteur d'un message politique. Les farces ne constituaient pas son unique substance : « on néglige souvent l'importance du théâtre d'ombre [...] ; c'est oublier qu'il a joué un grand rôle, qu'il a osé, plus souvent que le théâtre vivant, aborder des questions graves, lancer des critiques et des revendications »[72]. Quand Pukler Muskau découvrit le karagouz en 1835 à Alger, il s'offusqua de son obscénité mais n'en négligea pas moins son rôle libérateur : « le géant karagueuz taille en pièces l'unité française venue l'arrêter et rosse les soldats à l'aide du dieu phallique de la fécondité qu'il manie allègrement en guise de bâton »[73].

Les représailles de l'administration coloniale étaient bien prévisibles. Ainsi, le karagouz fut interdit en 1843 sur tout le territoire algérien, et, par conséquent, contraint d'entrer dans la clandestinité[74] et d'y rester, jusqu'au déclenchement de la première guerre mondiale, qui allait redistribuer les cartes. En réalité, le flambeau de la contestation et du mécontentement exprimés par les artistes dans la langue dialectale allait se rallumer à partir de 1926, avec le dramaturge populaire Allalou.

---

dialectal sur le littéraire, quant à l'efficacité requise par le pragmatisme de l'action politique. C'est ainsi que, lui-même poète d'expression littéraire, l'Émir Abd el Kader se basa sur les poètes populaires, tel Ibn Hawwa.

72. Mahieddine Bachetarzi, *Mémoires (1919-1939)*, Alger, S.N.E.D., 1968, p. 422.
73. *Chroniques, Lettres, Journal de Voyages*, T.III, Paris, Fournier, 1836-1837, p. 99-100, cité d'ap. Arlette Roth, *op. cit.*, p. 14.
74. Mahieddine Bachetarzi, *op. cit.*, p. 102.

II Le théâtre de 1926 à 1954

2 .1 Conditions socio-historiques et émergence d'un théâtre engagé.

Après les premières tentatives désespérées de 1921, le théâtre réapparut en 1926, mais cette fois en arabe parlé. Il ne cessera de s'affirmer, depuis, comme activité culturelle consacrée, en dépit de tous ses déboires. L'année 1926 fut décisive pour l'histoire de l'Algérie. Elle vit, en effet, la création du premier parti politique nord-africain, L'Étoile Nord-Africaine[75], qui revendiquait expressément l'évacuation des armées françaises de la terre maghrébine. Quand L'Étoile devint un parti purement algérien, tout ce qui était susceptible de renforcer l'image de l'Algérie, en tant que nation indépendante, était accueilli avec enthousiasme. La première pièce, Djeha[76], présentée par Allalou[77], n'avait peut-être

75. Regroupant les principales tendances nationalistes d'Algérie, du Maroc et de la Tunisie, ce parti fut probablement fondé sous l'influence de l'Émir Khaled, petit-fils de l'Émir Abd El-Kader, revenu de Syrie. Il avait pour secrétaires généraux Hadj Ali Abdelkader puis Messali Hadj. Il eut, successivement, pour présidents d'honneur, l'Émir Khaled, le Tunisien Chadli Kheirallah et l'illustre artisan de la guerre du Rif marocain, Abdelkrim el Khettabi. L'Étoile Nord-Africaine cessera, par après, d'être un parti maghrébin, pour devenir un parti proprement algérien, avec pour leader Messali Hadj.

76. Le personnage de Djeha (Djoha) est à rapprocher de celui de Figaro, car, comme ce dernier, il représente une sorte de Tiers état, comprenant le petit peuple déshérité et opprimé par des tyrans ; Djeha incarne la subtilité du peuple et son art d'utiliser la circonlocution dans la contestation. Le personnage de Djeha sera très bien exploité par Kateb Yacine.

77. « De son vrai nom Sélali Ali, il est né le 3 mars 1902 dans la Casbah d'Alger où son père était boutiquier. Ses études de français s'arrêtèrent au

pas un contenu subversif, mais elle était de bon augure, puisque, même les pièces « innocentes » essayèrent par la suite, de réveiller la mémoire du peuple. On parlera des gloires arabes passées, de l'Andalousie, de Bagdad, etc., et bien que ces pièces fussent en arabe dialectal, leurs titres et leurs supports linguistiques étaient bien pensés : « Pour la première fois, les Algériens avaient entendu une pièce qui parlait leur langage »[78].

Deux autres dramaturges contribuèrent d'une manière efficace à ce mouvement inauguré par Allalou : Rachid Ksentini[79] et Mahieddine Bachetarzi[80]. Après le succès remporté par la Zahia Troupe, avec Djeha, Allalou se vit stimulé à monter une deuxième pièce en trois actes et cinq tableaux : *Zouadj Bou aqlayn (Zouage*

Certificat d'Études Primaires, en arabe, aux rudiments de la langue classique. Très jeune, il est garçon de laboratoire dans une pharmacie et il fera, ensuite, carrière comme employé dans la société des tramways. C'est en amateur qu'il s'initie à la musique andalouse, sous la direction d'Edmond Yafil, et participe aux concerts organisés par la société musicale El-Moutribia. Cette formation musicale marquera profondément le théâtre de Allalou, qui consiste, au début des années vingt, en petites saynètes largement improvisées ». (Rachid Benchenab, « Allalou et les origines du théâtre algérien », in : Revue de *l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, n° 24, 1977).

78. Mahieddine Bachetarzi, *op. cit.*, p. 63.

79. « (1887-1944) Grand artiste, il amusa les foules et fit penser les réfléchis. Poète, chansonnier, auteur, acteur comique, il fut le père du théâtre arabe d'Algérie. Il découvrit la laideur du monde, mais sage, il prit le parti d'en rire pour ne pas être obligé d'en pleurer. Applaudi sur toutes les scènes, il mourut cependant presque inconnu et pauvre. La postérité réservera un meilleur destin à sa gloire » (Bachetarzi, *op. cit.*, T. III, p. 74).

80. Né à Alger en 1898 il fut à dix-sept ans nommé hazzab (lecteur du Coran), et à vingt-et-un ans, Bach-hazzab (maître des lecteurs). Il fut découvert par Edmond Yafil, qui avait une grande passion pour la musique arabe et qui réussira à faire entrer Bachetarzi à son école (El-Moutribia). Celui-ci commença les enregistrements de disques dès 1921 chez Pathé (66 disques enregistrés en deux ans). À côté de la chanson, il s'intéressa aux sketches dès 1921. Il participa aux débuts du théâtre, et à partir des années trente s'adonna à l'écriture théâtrale et effectua des tournées à travers toute l'Algérie et à l'étranger (Maroc, France, Belgique, Italie, etc.). Créateur de la Troupe Mahieddine, il mourut à Alger en 1986 (Cf. Bachetarzi, *op. cit.*, I, p. 19-32).

bouakline, le mariage du bicéphale ou de l'homme aux deux cerveaux). Cette comédie, dans laquelle Ksentini était jeune premier, remporta elle aussi un succès immense. Désormais la voie était tracée puisqu'en 1928, Allalou monta, à l'Opéra d'Alger, *Abou-el-Hassan al-Moughaffal (Aboul Hassen el Moughaffel ou Aboul Hassen le Dupe*, dans laquelle le rôle de Zoubida, épouse du calife Haroun ar-Rachid, était tenu par une musulmane[81]. Prenant exemple sur la Zahia Troupe, plusieurs formations se constituèrent, dont Al-Hilal al-Djazairi[82] (Le Croissant Algérien), créée par R. Ksentini en 1927. Mais cette troupe n'eut hélas pas de succès avec sa première pièce, *Al Ahd al-Wafi (Le Serment fidèle)*. L'année suivante, la même troupe monta Djnoun Boubourma *(La folie de l'Homme à la Marmite),* qui traite de l'alcoolisme ainsi que des problèmes conjugaux et matrimoniaux. De son côté Bachetarzi participa au mouvement dès ses débuts. Il commença d'abord par jouer et chanter dans certaines pièces, ne venant à l'écriture et à la réalisation que vers 1932.

Tout au début, les pièces que présentaient ces trois dramaturges étaient essentiellement éducatives. Nous entendons par là qu'elles n'étaient qu'indirectement politiques. Mais peu à peu ce nouveau théâtre consacré, les auteurs trouvaient plusieurs subterfuges pour porter un coup à la politique coloniale. Parlait-on d'alcoolisme ? On prêchait un retour aux origines arabo-islamiques. Parlait-on du mode de vie des colons ? On condamnait l'aliénation. Par la suite, les dramaturges se mirent à l'heure du

81. Auparavant les rôles féminins étaient tenus par des Israélites, telle Marie Suzanne.
82. L'étoile à cinq branches et le croissant sont les symboles de l'Islam, que nous retrouvons sur la plupart des drapeaux des pays arabes et musulmans.

mouvement nationaliste. En 1935, par exemple, avec la réapparition de L'Étoile Nord-Africaine, la troupe Mahieddine monta *Ala en-Nif* (*Pour l'honneur*), pièce dont les recettes allaient subventionner ce parti nationaliste[83]. D'autres pièces suivirent, notamment *Fakou (Ça ne prend plus !)* et *Béni oui oui* qui n'allaient pas manquer d'éveiller les soupçons de l'Administration coloniale. En effet, les autorités coloniales commençaient à surveiller de très près ces activités théâtrales. Lorsqu'elles eurent réalisé le danger que celles-ci représentaient, elles essayèrent de les contenir, en fondant en 1947 le Théâtre Arabe, dont elles confièrent la direction à Bachetarzi. Les pièces ne devaient être présentées qu'à l'Opéra d'Alger, avec toutes les autorisations.

Le poids de l'administration coloniale s'était mis à croître à partir de 1932, et surtout dès la réapparition de L'Étoile Nord-Africaine. On exigeait que les pièces fussent traduites et qu'elles passassent devant une commission de censure. Pas une seule ne se jouait sans la présence d'interprètes arabes et d'éléments de la police[84]. Cette situation affaiblit ce théâtre en pleine expansion ; il allait à la veille de la deuxième guerre mondiale connaître une petite éclipse. Les auteurs étaient contraints de délaisser les thèmes politiques, pour se rabattre sur l'adaptation de pièces étrangères. Le théâtre rencontrait bien sûr d'autres écueils que nous n'aborderons pas dans notre recherche[85]. Toutefois une remarque s'impose concernant la communauté de destin entre l'art et la politique. Si le théâtre algérien proprement dit naquit l'année où

83. Allalou, *L'Aurore du théâtre algérien*, Oran, C.D.S.H., 1982, p. 15.
84. Voir annexe.
85. Il s'agit de problèmes matériels, tels que les subventions, la formation des comédiens et le choix de la langue utilisée. Pour de plus amples détails, voir Arlette Roth, *op. cit.*, p. 35-58.

fut fondé le premier parti nationaliste, il allait subir par la suite les mêmes épreuves que les partis politiques. L'Étoile Nord-Africaine fut dissoute en 1937 par le gouvernement Léon Blum, pour réapparaître, la même année, sous le nom de Parti du Peuple Algérien, pour finir par entrer dans la clandestinité après son interdiction, en 1939. En 1944, Messali Hadj passa un accord, avec Ferhat Abbas et Cheikh el-Ibrahimi, en vue de la création de « La Société des Amis du Manifeste et de la Liberté ». À la fin de la deuxième guerre mondiale, Messali Hadj devint le chef du Mouvement National, tandis que Ferhat Abbas fondait, en 1946, L'Union Démocratique du Manifeste Algérien (U.D.M.A). La même année, Messali Hadj fonda « Le Mouvement pour le Triomphe des Libertés Démocratiques » (M.T.L.D) [86]. Jusqu'à la Guerre de Libération, la tension et la revendication s'amplifieront. Malgré toutes les divergences de vues, les diverses formations politiques algériennes étaient au moins d'accord, d'une manière générale, pour refuser la politique coloniale en Algérie. En effet, Messali Hadj revendiquait l'indépendance totale de l'Algérie, et, au même moment, Ferhat Abbas appelait à l'intégration et à l'assimilation. « L'Association des Ulémas Algériens », fondée en 1931 par Cheikh Abdelhamid Ben Badis, s'assigna pour mission de faire revaloir les deux axes majeurs de l'identité algérienne[87] : L'Islam et l'arabité,

86. Pour une étude détaillée du Mouvement National Algérien, voir, entre autres, Claude Collot et Jean-Robert Henri, *Le Mouvement National Algérien*, Alger, O.P.U., 1981 ; Mohammed Harbi, Le *F.L.N.*, Mirage et Réalité, Paris, éd. J.A., 1985 ; Mohamed Teguia, *L'Algérie en Guerre*, Alger, O.P.U., s.d.

87. Il faut également rappeler que la presse était déjà partie intégrante du Mouvement National Algérien. En effet, l'Émir Khaled fonda Al-Iqdam, Messali Hadj Al-Umma (ou El-ouma), etc. Mais, les plus prolifiques, sur le plan journalistique, étaient certainement les Ulémas Musulmans, avec : Ech-Chihab (Le Météore), As-Sunna (La Tradition), *Ach-Chari'a a l-Moutahhara (La Loi religieuse purifiée*) et *Al-Bassa' ir (Les Visions d'avenir*).

deux thèmes credo de l'association. C'est dans cette atmosphère qu'évolua le théâtre algérien et effectivement, nous ne trouvons pas, dans ce que produisit le théâtre jusqu'en 1954, de prédilection pour un parti donné : seul importait qu'il fût nationaliste et anticolonial.

Il est donc établi que le théâtre algérien naquit sous des auspices politiques. Non seulement il y a concomitance entre sa naissance et celle du mouvement nationaliste, mais il était aussi une sorte d'aboutissement du mouvement des Jeunes Turcs[88], présidé par la suite, par l'Émir Khaled. Ces élus, bien que fonctionnaires de l'administration française, avaient déjà posé le problème de l'identité nationale. En fait, « depuis 1830, on observait une liaison permanente entre les valeurs culturelles et la lutte politique »[89]. Il allait donc de soi que le théâtre qui, par essence, s'adressait aux masses, eût des relations directes ou indirectes avec la politique. N'est-il pas, de par sa nature même, une entreprise liée à la vie sociale ? Ne montre-t-il pas des personnages, des situations, des hommes et des femmes exprimant de diverses manières toute une société ?

Le théâtre algérien ne faillit pas à cette règle, même s'il n'annonça pas sa couleur définitive. Les « citoyens de troisième catégorie »[90] allaient enfin connaître un art dramatique qui parlât leur langue. Cela suffisait pour le qualifier d'engagé, puisqu'il

88. Appelés également « Jeunes Algériens » ou « Élus ». C'étaient, en effet, des élus municipaux qui s'érigèrent en groupes contestataires.
89. Bachir Hadj Ali, « Culture Nationale et Révolution Algérienne », in : *Nouvelle Critique*, n°147, juin 1963, p. 35.
90. En effet, les Musulmans, selon le Code de l'Indigénat et du Sénatus Consulte, étaient auparavant des citoyens de troisième ordre après les Européens et les Juifs.

donnait dans une Algérie à la merci de la colonisation cette impression, qui s'avérerait justifiée, que la volonté d'un peuple peut se réaliser. Parlant du théâtre de Ksentini, Bachir Hadj Ali lui reconnaît, en dépit de son côté moralisateur, le mérite d'avoir suscité une révolution sentimentale[91]. Bachetarzi, quant à lui, confirme la préoccupation première du théâtre algérien naissant : « J'ai toujours pensé que dans les conditions où se trouvait le peuple algérien, le théâtre arabe avait pour mission urgente de l'éduquer »[92]. En venant au théâtre, les dramaturges pionniers entendaient tirer le peuple algérien de sa léthargie, de ses superstitions maladives et des mutations répréhensibles.

La vérité est que le mal ne se limitait pas aux autorités coloniales, ni à leurs agissements liberticides, mais qu'il s'étendait à tous les « Beni oui oui », ceux qui arboraient les turbans, s'accrochaient aux traditions et refusaient le progrès. En termes plus appropriés, on dira que le théâtre algérien, y compris à ses débuts, fut progressiste[93]. N'oublions pas que l'une des plus grandes préoccupations de « L'Association des Ulémas Musulmans » était justement d'effacer cette superstition épaisse, que l'Algérie d'aujourd'hui connaît encore. Quand le théâtre vit le jour, il devait s'adresser à un public favorable, certes, mais ployant sous l'obscurantisme, l'aliénation et l'analphabétisme : « Le mouvement nationaliste prenait alors conscience de la force que pouvait représenter le théâtre dans le relèvement culturel des masses et dans la lutte pour arracher la personnalité algérienne à

91. *Op. cit.*, p. 35.
92. *Op. cit.*, p. 77-78.
93. « Le théâtre algérien a été caractérisé dès ses débuts, par le fait qu'il a été pris entre deux feux : les colonialistes et les traditionalistes ». (Wadi Bouzar, *La Culture en Question*, 2e éd., Alger, E.N.A.L., 1984, p. 115).

"la nuit coloniale" »[94].

Pourtant, si l'on considère une pièce comme Djeha, on trouvera que ce sont plutôt le burlesque, le divertissement et le rire qui l'emportent sur les quelques scènes à portée éducative ou à but politique. Elle vise donc avant tout la distraction.

2.2 Allalou, précurseur dans l'art dramatique moderne en Algérie : Djoha

Voici comment la résume Allalou :

> La médisance de Mamin, voisin de Djeha, a provoqué une dispute entre ce dernier et sa femme Hila. Battue par son mari devant le voisin qui rit de la scène et essaye de les séparer, elle s'en prend à Mamin et l'oblige à se sauver. Puis elle jure de se venger de son mari. Djeha part faire une course. Hila reste pensive devant la porte. Le sultan Qaroun, dont le fils unique, Maimoun, est atteint d'un mal étrange auquel les médecins consultés ne comprennent rien, envoie deux de ses hommes, à la recherche d'un autre médecin. Les deux envoyés, fatigués et n'ayant pas encore déniché un médecin, voient Hila devant sa porte, s'avancent vers elle et lui demandent s'il y a un médecin dans les parages. Ils la mettent au courant de l'étrange maladie du prince et du désespoir du sultan, qui a pris la décision de récompenser royalement le docteur qui guérirait son fils et de faire bastonner celui qui ne réussirait pas. L'idée diabolique d'embarquer son mari dans cette aventure vint à l'esprit de Hila. Elle pourrait se venger en lui faisant administrer une bonne bastonnade. Elle leur indique Djeha qu'elle dépeint comme un grand savant et un habile médecin à qui l'on devait des guérisons miraculeuses ; elle leur précise que c'est un être bizarre possédé par les Djinns qui, parfois, lui troublent l'esprit au point qu'il refuse de soigner et nie même être médecin. Elle leur dit qu'il était toutefois possible de lui faire reprendre ses esprits et chasser de lui les démons en lui administrant quelques coups de bâton et en le faisant danser à la manière des Derwiches. Revenant à la maison, Djeha se trouve face à face avec les deux émissaires qui lui demandèrent de leur indiquer

94. Jean-Marie Boeglin, « Revendication Nationale », in : *Partisan, n°* 36, février-mars 1967, p. 130.

où demeurait le docteur Djeha. Celui-ci leur répondit qu'il était Djeha et leur demanda ce qu'ils voulaient. Eux, pensant qu'ils avaient affaire au savant indiqué par la bonne femme, ils lui firent de grandes révérences et le prièrent de les suivre au palais pour soigner le fils du sultan. Djeha eut beau dire qu'il n'était pas médecin et ne connaissait rien en médecine, les émissaires le rossèrent à coups de canne, comme le leur avait recommandé Hila. Dheja, croyant à une mauvaise plaisanterie, ou avoir à faire à des fous, leur dit, alors, qu'il était médecin et accepta de les suivre. Amené au palais et présenté au sultan, Djeha nia catégoriquement être ou avoir été médecin et expliqua qu'il avait été amené de force. Les deux envoyés racontèrent à leur maître les miraculeuses guérisons du merveilleux et extraordinaire docteur, racontées par Hila, ainsi que ses troubles mentaux causés par les Djinns et qu'il faut chasser en le bastonnant. Puis ils firent une démonstration au sultan en rouant Djeha de coups, jusqu'à ce qu'il dise qu'il est médecin et même tout ce qu'ils voudraient qu'il soit. Alors, le sultan, convaincu qu'il avait là affaire à un médecin pas ordinaire, le mit en demeure de guérir son fils. S'il réussissait, il le récompenserait royalement. Dans le cas contraire, il aurait la tête tranchée. Laissé en tête à tête avec le prince Maimoun, Djeha ne put tirer de lui aucun mot, sinon des soupirs. Il commençait à désespérer, ne sachant plus que faire pour se tirer de cette mésaventure. Puis, voyant un luth dans un coin, l'idée lui vint tout au moins de distraire le malade. Il prit le luth et se mit à jouer et à chanter. Ému par le chant et charmé par la musique, Maimoun félicita Djeha et chanta lui aussi, dévoilant ainsi sa peine. Éprouvant de la sympathie l'un pour l'autre, ils se firent des confidences.

Djeha jura qu'il n'était pas médecin, et le prince avoua qu'il n'était pas malade, mais que son père lui avait imposé de se marier avec une personne de son choix et non avec la femme qu'il aimait. D'accord avec Maimoun, qui lui promit d'écouter ses conseils et de le laisser faire, Djeha réussit à persuader le sultan que son fils avait une maladie grave et qu'il fallait le marier le plus vite, avec la femme qu'il aimait, s'il ne voulait pas le perdre. C'était, affirma t-il, le seul remède à cette maladie. Effrayé et heureux à la fois, Qaroun accepta d'exécuter tout ce que le savant médecin lui dicterait pour sauver la vie de son fils. Puis, après avoir félicité le docteur Djeha pour sa science et son savoir, il donna aussitôt des réjouissances pour fêter cet heureux dénouement[95].

95. Allalou, *op. cit.*, p. 47-50.

Djeha n'avait, certes, aucun contenu subversif. Tout au plus la pièce visait-elle le rire et l'humour, mais cela n'affecte en rien le fait qu'elle a frayé une voie au théâtre algérien. Si *Khadi'at el-Ghram, Badi, Ach-Chifa' ba'a d al-mana'a, et Fath al-Andalus* ne connurent pas de succès, le théâtre d'expression dialectale allait s'avérer capable, non seulement de se constituer un public, mais par ailleurs de fonder une tradition en vigueur jusqu'à nos jours. Il faut dire qu'il s'adressait au petit peuple, et non point aux lettrés qui n'étaient pas légion, d'ailleurs. Le personnage de Djeha[96], connu du Moyen-Orient au Maghreb, burlesque, sarcastique, sage et vaillant est présenté comme un défenseur des opprimés, une sorte de chevalier errant. Souvent la légende de ce personnage le montre comme le symbole de la justice immanente. On représentait sous l'Ancien Régime en Europe, le personnage de Figaro sous le même jour. Même si Allalou ne voulait pas que sa pièce fût politique, il n'en demeure pas moins qu'il sut choisir un personnage populaire et légendaire. Le succès de Djeha encouragea Allalou à monter *Antar al-Hchaichi (Antar le Drogué).* Une fois de plus, le jeune dramaturge s'inspirera du patrimoine culturel arabe[97], en choisissant le nom de Antar, autre figure populaire dans la société arabe[98]. La pièce ne relate pas les aventures du chevalier des Banou Abs, mais l'histoire d'un pauvre barbier, fumeur de kif. C'est peut-être là l'originalité de la pièce, car cette antithèse

96. Connu en Turquie, par exemple, sous le nom de Houdjat ou Nasr eddine Houdjat.
97. Antar a réellement existé, mais il est devenu mythique. Chevalier bédouin de couleur, il représente dans la mémoire populaire la vaillance, le courage et la ténacité arabes. Ce personnage est à rapprocher, par exemple, de Siegfried dans la mythologie germanique, ou du Chevalier Roland, dans les chants populaires français.
98. Nous pouvons noter que dans les *Hikayat* que nous avons abordées, il était souvent question d'épopées de Antar, par exemple, d'Abou Zayd al-Hilali ou de Diyab b. Ghanim. Les Hakawatis, en Orient surtout, allaient jusqu'à se spécialiser dans l'un ou l'autre héros.

sarcastique du héros mythique montre un homme chétif, rongé par les hallucinogènes et portant - ironie du sort ! - le nom du symbole du courage et de la vaillance arabes. Quoi de plus explicite, alors, que cette condamnation des maladies de la société algérienne d'alors ? « Pour faire ressortir le caractère principal des comédies algéroises, il suffit de dire qu'elles sont, la plupart du temps, une satire des moeurs musulmanes. Aussi comportent-elles souvent une moralité »[99]. En effet, l'alcoolisme et la drogue battaient leur plein dans l'Algérie d'alors. L'alcool, surtout, excitait la verve de plus d'un dramaturge, d'un chanteur, d'un poète ou d'un prêcheur.

2.3 Rachid Ksentini

Rachid Ksentini s'inscrit directement dans le sillage même de Allalou, puisqu'il reprendra à son compte la critique des moeurs sociales. Par *Lounja al-Andaloussia*[100], il voulait lui aussi exprimer la mesure du malaise social de l'Algérie. Nous ne pouvons, malheureusement, pas commenter cette pièce, le texte nous faisant défaut. Quoi qu'il en soit, le 22 mars 1928 fut joué *Zouadj Boubourma*. Ksentini s'en prit, comme Ali Taher Cherif avant lui, à l'alcoolisme, et, pour amplifier la dénonciation du fléau, il n'hésita pas à utiliser le ridicule, allant même jusqu'à dévoiler les secrets d'alcôve. En effet :

> Bouborma s'est enivré et a perdu sa dignité d'homme. Il arrive en retard pour la consommation du mariage. Sa femme, immobile et parée comme une idole, se laisse questionner sans répondre à l'indigne mari et se tient prête à le repousser. L'ivrogne s'étonne de son dédain et se demande s'il a épousé "une femme ou une photographie", et finit par lui déclarer qu'il

99. Nasseddine Sebyane, *op. cit.*, p. 70.
100. Loundja est dans la légende populaire algérienne, une très belle princesse, fille d'un très puissant sultan.

> va dormir, de son côté, et qu'elle peut bien rester "plantée sur son divan comme un artichaut". Il roule à terre et s'endort. Alors l'idole se lève et le contemple avec mépris : "Et voilà le lion qu'on m'a tant vanté !" Elle déclare qu'elle se jettera par la fenêtre plutôt que de se laisser approcher par "cette outre de la Bouzaréa[101]". Elle appelle son frère pour qu'il jette ce sac à vin à la porte. Son frère et son cousin imaginent alors de profiter du sommeil de Bouborma pour lui couper les moustaches et le travestir en femme. À son réveil, ils lui font croire que c'est lui l'épouse et lui reprochent son manque de gentillesse. Bouborma est allé chez le Cadi pour divorcer mais il n'est pas de coutume que la demande en divorce vienne de la femme. Alors Bouborma rosse le Cadi.
>
> Mais le Cadi revient en force et voit Bouborma qui s'était emparé du manteau de la justice et tenait audience, condamnant tous les plaignants au divorce et à l'amende. Il est lui-même condamné au mariage. L'ivresse s'est dissipée et Bouborma embrasse le Cadi qui l'a remis en possession de lui-même et de son épouse[102].

Cette pièce constitue une déclaration de guerre à l'alcoolisme. Qasantini voulait montrer à un public musulman les méfaits des boissons prohibées par le Livre Saint. Peut-être voulait-il, non seulement dénoncer un usage européen, mais aussi insinuer que ce fléau avait pour origine l'occupation coloniale. En effet, c'est bien la France qui fit de l'Algérie un vaste vignoble. Dans cette pièce, Bouborma est réduit au ridicule et ne reconnaît plus sa compagne parce qu'il est ivre. Pire encore : chez le Cadi, on le fait passer pour une femme. Quoi de plus piquant, dans une société « sexiste », que de prendre un homme pour une femme ! Sciemment ou fortuitement, le dramaturge y a fait allusion. Quoi qu'il en soit, « on ne trouve pratiquement pas une pièce qui ne se livre à cette critique ironique des travers sociaux, chacune empruntant les formes et les techniques artistiques qui la

101. Montagne au flanc de laquelle est construite la ville d'Alger.
102. Allalou, *op. cit.*, p. 23-25.

distinguent et lui assurent succès et continuité »[103].

2.4 Bachetarzi ou la consécration théâtrale

Voyons maintenant le troisième dramaturge. Bachetarzi marqua véritablement de son sceau le théâtre algérien. Il semble même que cet ancien ténor fît des entrées théâtrales plus fougueuses que Allalou et Ksentini car, tout en s'attaquant à des maux anciens, tel que l'alcoolisme, il prit pour cible les coutumes désuètes et les mentalités figées, puis il finit par se mêler ouvertement de politique[104]. Peut-être fut-il encouragé par la situation politique, vu que dans les années trente, il y avait plusieurs formations politiques, tant en Algérie qu'en France, et c'est peut-être pour cela, que les pièces montées par Mahieddine Bachetarzi étaient, à notre sens, plus sérieuses[105]. De plus, nous devons rappeler que Bachetarzi fut le plus prolifique et le plus éclectique ; « il créa un répertoire ; aux comédies, farces et sketchs de Allalou et Ksentini, il ajouta ses propres oeuvres à lui, les premières écrites avec Charpot et Hamel, soit en tout, environ soixante-dix pièces »[106]. Il effectua de vastes tournées en Algérie, au Maroc, en France, en Belgique. À tout moment, il était prêt à expliquer, sur les planches, la réalité algérienne et les agitations de l'opinion publique.

Ces pièces condamnaient l'assimilation, regrettaient la

103. Nassereddine Sebyane, *op.cit.*, p. 84.
104. Allalou, *op. cit.*, p. 43.
105. Sventzar Pantrieck, *La littérature algérienne moderne*, Prague, Académie des Sciences, 1969, p. 100.
106. Rachid Bencheneb, « Les Mémoires de Mahieddine Bachetarzi, ou vingt ans de théâtre algérien », in : *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, tirage spécial, E.P., 1977.

discorde régnant entre les diverses formations politiques algériennes, réprimandaient le silence des Européens d'Algérie, reprochaient aux riches leur égoïsme, vilipendaient l'exogamie et glorifiaient la femme et la langue arabes[107] Les autorités coloniales ne pouvaient rester sans réaction devant pareilles activités subversives. Aussi, à partir de 1934, les pouvoirs publics commencèrent-ils à pratiquer l'obstruction à son égard : refus de locaux et de subventions ou interdiction de représentation. Les manuscrits de ses pièces devaient être soumis à un comité de lecture, qui délivrait un visa portant le cachet de la préfecture. Mais Mahieddine et nombre de ses homologues parvenaient tout de même à tromper la vigilance des services de censure. C'est que, souvent, le texte présenté aux autorités n'était pas respecté puisque à chaque représentation, les comédiens glissaient, selon le goût du jour et les événements en cours, des allusions à l'administration coloniale[108]. Voici, par exemple, ce qu'entonna Bachetarzi, dans la pièce *An-Nisa (Les Femmes)*, lors de son passage à Tlemcen[109] :

« Ô Algériens mes frères,
Il faut vous réveiller
Voyez autour de vous
Ce que font vos voisins
Imitez ce qu'ils font,
En bien et non en mal
Ce n'est que par l'action
Que vous serez dignes
De vos aïeux qui ont
Donné au monde Averroès,
Ibn Sina et d'autres ».

Par ces vers, Bachetarzi s'inscrit en droite ligne dans la tradition des « Jeunes Algériens », de L'Association des Ulémas

107. Cf. *Ibid.*
108. *Ibid.*, p. 18.
109. M. Bachetarzi, *op. cit.*, p. 27.

Musulmans et des partis nationalistes. En effet, il voulait que l'on rappelât que l'Algérie appartenait à la nation arabe, nation qui a connu sa gloire, qui a érigé les monuments d'Andalousie. Bref, les Algériens devaient savoir que leurs aïeux furent indépendants. Dans une autre chanson, Mahieddine s'en prit sans équivoque aux autorités coloniales[110] :

> « Nous ne savons quelle voie prendre
> Faut-il une patience éternelle ?
> Ou ne compter que sur nous-mêmes ?
> Ou ne compter que sur Dieu ?
> Plus que cent ans que le colon accuse
> L'Arabe d'être ignorant et imbécile
> Mais quand tu cherches à apprendre, il rit
> Et ne daigne même pas te répondre.
> Toute la bonne volonté
> Se heurte à son indifférence
> Il est chez lui dans ton pays,
> Et dans ton pays c'est toi l'étranger ».

La pièce *An-Nisa (Les Femmes*) aborde un thème des plus pertinent. Il s'agit d'abord pour les algériennes garantes de l'identité de ne pas succomber à l'européanisme prôné par le colonialisme, et ensuite de lutter contre toutes les formes d'exogamie. C'est justement le thème traité dans la pièce *Al an-Nif (Pour l'honneur*). Bachetarzi y aborde, une fois encore, le problème du mariage mixte en particulier et de l'assimilation en général.

Voici le résumé qu'il en donne dans ses *Mémoires* :

> Une jeune française venue passer l'hiver dans le sud algérien, s'éprend d'un jeune chanteur arabe. Son amour se double du désir (lui inspire le désir) de lancer en Europe le jeune chanteur qui a une voix splendide. [...] Le jeune homme cède à l'amour et au mariage de la gloire. Il suit la jeune fille à Paris et l'épouse. Le jeune chanteur, guidé par sa femme qui s'est instituée son

110. *Ibid.*, p. 332.

> manager, ne tarde pas à devenir une "vedette". Mais son dépaysement a été trop brusque, trop de choses le choquent dans les moeurs européennes, et, la jalousie aidant, des scènes éclatent entre les jeunes époux. Un beau jour le chanteur s'en va en claquant les portes et retourne à son désert. Mais la jeune française n'en prend pas son parti. Sa valise est vite faite, et au troisième acte, elle arrive au Sahara. L'accueil de son mari est des plus décourageant. La pauvre fille laisse éclater son désespoir devant le père du jeune homme qui lui explique alors le sens et la valeur du mot "ala an-Nif" chez les Arabes »[111]. C'est cette même pièce qui fut jouée, en France, pour alimenter les caisses de L'Étoile Nord-Africaine, mais la censure de l'administration était au rendez-vous et la pièce fut interdite dans toutes les villes où elle devait passer : « Tous les directeurs des salles où nous devions passer, à Toulouse, St Étienne, Metz, Strasbourg et Tourcoing avaient également reçu notification de l'interdiction, ce spectacle risquant de troubler l'ordre[112].

Bachetarzi s'en est également pris aux alliés algériens du colonialisme, n'hésitant pas à les attaquer et à les critiquer sévèrement, car ils se jouent de la confiance et des intérêts du peuple. Ainsi en fut-il dans *Beni oui oui (Les Dociles)* et dans *Al-Khadda'in (Les Traîtres)*. Il nous y décrit les fonctionnaires arabes de l'administration française, charognards, avides, et dépourvus d'esprit de corps ; peu leur importe que leurs frères se trouvent dans l'indigence. Ils se cachent derrière la morale et la religion, disent toujours « non » à leurs frères mais toujours « oui, oui » à leurs maîtres.

Ainsi Mahieddine ouvrit le feu sur deux fronts.

111. M. Bachetarzi, *op. cit.*, p. 216.
112. À ce propos, le *Lyon Républicain* du 15 avril 1935 rapporte : « Les Musulmans Nord-Africains de Lyon, réunis en un meeting au Chalet Russe, après l'interdiction de la soirée arabe qui devait avoir lieu le 10 avril à la Salle des Fêtes de la Mairie du VI^e^ arrondissement, s'élèvent énergiquement contre de telles mesures policières qui portent atteinte à la liberté des artistes algériens dans la pièce *Alennif [Ala an-Nif*] qui a même été jouée en Algérie où règne le Code de l'Indigénat, qui prive les cinq cents Musulmans de Lyon d'applaudir leurs artistes et portent, de ce fait, atteinte à leurs sentiments et à leur dignité d'homme ». M. Bachetarzi, *op. cit.*, p. 222.

Désormais, le théâtre algérien allait entrer dans une phase décisive de son histoire. Tout l'appareil policier de l'administration coloniale allait « guetter » les artistes[113], pour essayer de les tenir en respect, comme toute la population, d'ailleurs. Mais en vain : l'Algérie entière allait devenir le théâtre d'une guerre totale et le théâtre allait devoir « entrer dans la clandestinité et se jouer à l'étranger pour sensibiliser l'opinion internationale à la cause algérienne »[114].

III Le théâtre durant la Guerre de Libération (1954-1962)

3.1 Contexte et naissance de la troupe théâtrale du FLN

L'une des périodes les plus importantes de l'histoire du théâtre algérien demeure, incontestablement, celle de la Guerre de Libération Nationale. Nous avons déjà vu les circonstances particulières de la naissance du théâtre et sa concomitance avec la création du premier parti nationaliste et indépendantiste. Leur langage n'était peut-être pas le même, mais le but était commun. Oeuvrer au recouvrement de l'identité nationale, et, surtout, à l'indépendance de l'Algérie : tels vont être, désormais, les

113. Le 6 novembre 1934, Mahieddine Bachetarzi était invité à se rendre à la Direction des Affaires Indigènes où l'Administrateur Délégué lui tint à peu près ce langage : « Monsieur Mahieddine, si vous voulez créer un théâtre algérien pour le plaisir de l'art et pour votre profit personnel, l'administration fera tout ce qui est en son pouvoir pour vous aider. Mais si vous faites un théâtre algérien qui provoquera des troubles en Algérie, non seulement l'administration ne fera rien pour vous aider, mais elle est assez forte pour vous empêcher de nuire ». Bachetarzi, *op. cit.*, p. 205, voir également à ce propos l'annexe, à la fin de la présente étude.

114 Roselyne Baffet, *op. cit.*, p. 45.

impératifs de l'art dramatique. Celui-ci se distinguera en montrant que, non seulement, il pouvait faire preuve de militantisme, mais qu'il était, aussi, à même de s'affirmer comme moyen d'information et de propagande. En effet, le théâtre algérien adopta, pendant la Guerre de Libération, un ton expressément révolutionnaire et combatif. Plusieurs pièces furent présentées dans des pays étrangers, sans compter celles qui se jouèrent en France. On y montrait les divers côtés des us et coutumes d'Algérie et de son peuple, en insistant sur son amitié pour tout peuple épris d'équité, de dignité et de liberté.

Au moment du déclenchement de la guerre déjà, la répulsion entre Arabes et Européens, notamment entre les premiers et les autorités coloniales, était telle que la guerre fut un événement prévisible et normal. Rappelons-nous le 8 mai 1945, lorsque des milliers d'Algériens furent massacrés, parce qu'ils revendiquaient la même liberté que la France fêtait en ce jour.

Le 23 octobre 1954, le Front de Libération Nationale voyait le jour, à l'issue d'une réunion du Comité des Six, groupe des membres du P.P.A.. - M.T.L.D les plus favorables à un soulèvement armé[115]. Le 1er novembre 1954, le Front diffusa son premier manifeste, destiné au peuple algérien, dans lequel il évaluait la situation et exposait les motifs de son action. La perspective du Front de Libération Nationale était claire : il entendait aboutir, au nom du peuple algérien, à la libération totale du territoire. L'audience de ce parti allait progressivement se confondre avec presque toute la population. C'est sous l'égide du Front de Libération Nationale que le théâtre algérien vécut son aventure -

115. Pour de plus amples détails, voir Mohamed Harbi, *op. cit*.

clandestine - la plus importante, à savoir la Guerre de Libération.

En réalité, les troupes théâtrales avaient cessé leurs répétitions à la veille de l'éclatement de la guerre. Elles durent ensuite s'exiler en France jusqu'en 1955, année où la police métropolitaine interdit toute représentation. Au même moment, le Front de Libération Nationale, dans son élan d'encadrement et de mobilisation, éprouvait déjà la nécessité de voir des représentants de l'art dramatique algérien propager l'importance de la révolution. Pour autant, le théâtre algérien n'allait jamais renoncer à son aspect divertissant, puisqu'il arrivait que l'on jouât des pièces au maquis même, afin de remonter le moral des combattants. Malheureusement, nous ne disposons que de rares documents sur les représentations de cette période, comme en témoignent les archives disparates du Théâtre National d'Alger. Quoiqu'il en soit, nous nous contenterons du témoignage de Mustapha Kateb[116].

La troupe du Front de Libération Nationale se constituait d'éléments de troupes déjà existantes. Nous avons bien signalé qu'à partir de 1955 les hommes de théâtre durent s'exiler en France, où le champ était plus libre, mais où il y avait aussi des immigrés, militant pour la plupart sous les couleurs du Front de Libération Nationale. En fait, la troupe de ce parti d'avant-garde devait beaucoup à une troupe de comédiens amateurs, déjà connue pour ses voyages à travers le monde. Elle participa, en 1951, au festival

116. Mustapha Kateb a commencé sa vie artistique en 1935, à l'âge de dix-sept ans. D'abord comédien dans la troupe de Bachetarzi, il créa sa propre troupe en 1940 et continua de la diriger jusqu'en 1947. Le fait le plus important dans sa vie fut la constitution de la troupe du F.L.N., en Tunisie, en 1958. Cette même troupe allait devenir la troupe du T.N.A. Il quitta le théâtre en 1972 pour travailler au sein du ministère de l'Enseignement supérieur. Décédé le 29 Octobre 1989 à Marseille

de la jeunesse de Berlin-Est, se rendit en 1953 à Bucarest puis en 1955 à Varsovie et en 1957, à Moscou. De retour d'Union Soviétique, les comédiens furent mandatés pour créer une troupe sous l'égide du Front de Libération Nationale. Il faut rappeler que les comédiens d'Algérie ne pouvaient pas quitter le territoire. En tout cas, il revint à Mustapha Kateb [117] de s'occuper du rassemblement des comédiens, dispersés entre la France, la Suisse et la Tunisie. Déjà en 1957, à Moscou, les comédiens amateurs avaient présenté *L'Algérie et ses régions* : « chaque région fut représentée avec son folklore, afin de contredire la propagande coloniale selon laquelle "l'Algérie, c'est la France". Les langues et les coutumes y sont différentes ; l'Algérie aime la vie, mais la guerre lui a été imposée »[118].

Intéressés par ces représentations, les dirigeants du Front de Libération Nationale décidèrent de créer, en 1958, la Troupe Artistique du Front de Libération Nationale, comportant des comédiens, des chanteurs et des danseurs. Lorsqu'on commença par la suite à parler de la question algérienne, le mérite en revenait, peut-être - en partie, du moins - à ce groupe de jeunes comédiens : « quand nous avons visité les pays amis, nous nous sommes rendus compte des mensonges de la propagande impérialiste. Il apparaît que les étrangers croyaient que l'Algérien était fait pour la guerre et qu'il naissait un fusil à la main, étant, ainsi, hostile à la paix. Prenant le contre-pied de ces préjugés, nous avons montré dans nos représentations que l'Algérien était assoiffé de paix et de liberté. Dans tout pays frère et ami où nous sommes allés, l'impact

117. Mustapha Kateb, « Masrahouna yahtaj ila rou'ya thaqafiyya chamila », (« Notre théâtre a besoin d'une reconsidération culturelle générale ») in : *Kull al-'arab*, (*Tous les arabes*) n°135, 27 mars 1985, p. 46-51.
118. Roselyne Baffet, *op. cit.*, p. 48.

dépassait nos espérances. J'ai souvenir de notre séjour en Yougoslavie où nous nous sommes produits douze ou treize fois, vers la fin de 1958. Le public était très surpris... et nous avons même vu des femmes pleurer dans la salle »[119].

Il va de soi que, si cette troupe fut une formation du Front de Libération Nationale, son histoire était des plus engagée. On traitait le problème algérien, tantôt en termes de lutte des classes et tantôt en termes de conflit entre deux nations. Voilà pourquoi on s'efforçait de montrer, sur les planches, une Algérie opprimée. Ce théâtre devait reprendre, *in extenso*, le credo des dirigeants algériens, depuis le manifeste du 1er novembre 1954 jusqu'à l'indépendance, en passant par la plate-forme de la Soumam et le Congrès de Tripoli. Il faut rappeler qu'un Conseil National de la Révolution Algérienne fut institué en 1958, suivi en 1959 d'un Gouvernement Provisoire de la République Algérienne, et en 1960 d'un État-Major des Forces Armées. La Guerre de Libération allait son chemin. De leur côté, les comédiens algériens, plus déterminés que jamais, montaient spectacle sur spectacle, afin de mieux assumer leur rôle, non seulement d'artistes et d'hommes de théâtre, mais aussi de propagandistes et de résistants.

3.2 *Vers la lumière* : pièce inaugurale.

La troupe commença, en vérité, avec *Nahwa en-Nour (Vers la Lumière)*, pièce jouée en 1957 à Moscou par la troupe d'amateurs mentionnée, et rejouée en 1958 à Tunis.

En voici le résumé :

119. Mustapha Kateb, *op. cit.*, p. 50.

> Composée d'une fresque de notre lutte, elle s'ouvre sur l'histoire d'un jeune Algérien arrêté, sauvagement torturé et jeté en prison dans un état qui fait apparaître sa mort comme imminente aux yeux du spectateur. Ses yeux se ferment et son esprit se trouve envahi d'images : souvenirs d'épisodes de sa vie, comme le mariage de son frère aîné et certains voyages. De la sorte, nous voyons défiler, avec lui, ses premiers pas, son enfance et sa circoncision. Les péripéties ordinaires de la vie évoquent toutes les facettes de l'Algérie, et nous entendons ses chansons. Puis, le jeune homme blessé regarde l'avenir, et nous vivons, avec lui ses nobles espérances. Ensuite, une voix s'élève qui dit : "Personne ne danse plus aujourd'hui, mes enfants sont absorbés par la lutte. L'ennemi extérieur a voulu voler nos chansons et nos rires ; il a couvert nos voix par les canons et les bombes, mais il apprend - à ses dépens - qu'on ne peut obliger un peuple à vivre à genoux. L'impérialisme sanguinaire fait de l'Algérie une immense Guernica[120], et mène une guerre raciste, croyant nous maintenir à l'état d'esclaves". C'est, là, un défi lancé à l'humanité entière. Celle-ci le relèvera-t-elle ? Nous, en Algérie, avons déjà répondu à cette question[121].

Cette pièce met tout d'abord l'accent sur les particularités arabo-islamiques, telles que la circoncision et la manière dont se célèbrent les fêtes matrimoniales en Algérie. Le jeune homme symbolise aussi bien le peuple algérien, et quand il regarde gravement, mais avec une lueur d'espoir, son propre avenir, il nous confie qu'il est exténué. Mais heureusement, on lui prédit un avenir radieux. Pourquoi est-il moribond ? La réponse est formulée par ces voix qui sont celles de la justice immanente : le refus de la servilité est la vertu par excellence, et quiconque s'élève contre son sort d'esclave cessera alors de l'être. La ville de Guernica, quant à elle, fait allusion aux méthodes de l'armée coloniale pratiquées en Algérie. La France, symbole des droits de l'homme et des libertés fondamentales, n'hésite pas à raser des villes entières dont les habitants se sont soulevés pour recouvrer leur dignité humaine.

120. Ville Espagnole détruite par l'aviation hitlérienne venue à la rescousse des franquistes en 1937. L'événement a inspiré le *Guernica* de Pablo Picasso.
121. *Al Halqa, (Revue du Théâtre National d'Alger),* n° 2 de la première année, juillet 1972, p. 61-62.

Mais un tel état de choses ne saurait perdurer, car la volonté du peuple est infaillible et nul ne peut s'y opposer. Telle est la conclusion de Abdelhalim Rais[122] dans cette pièce, qui fut aussi jouée en Libye et en Yougoslavie.

3.3 *Les enfants de la Casbah, Les éternels, Le sang des purs* : pièces en tournée internationale

La deuxième pièce de la Troupe du Front de Libération Nationale, également écrite par Rais, fut *Abna' al-Casbah (Les enfants de la Casbah)*[123], jouée en Tunisie, en Libye, puis au Maroc et en Irak. La scène se passe dans la Casbah : les membres d'une famille modeste sont enrôlés dans l'Armée de Libération Nationale, mais chacun à l'insu de tous les autres. Ils tombent, un à un, entre les mains de l'armée de l'occupation, incapable de mesurer la grandeur et la dimension de leur acte. Ils se feront tous tuer et il ne

122. Bou'alam (ou Abdelhalim) Rais a commencé sa vie artistique comme comédien, en 1937 ; il a participé à l'activité théâtrale des années quarante, pour devenir ensuite l'écrivain de la Troupe du Front de Libération Nationale. Il a tenu plusieurs rôles au cinéma, à côté du théâtre, jusqu'à sa mort à la fin des années soixante-dix (cf. Archives du Théâtre National d'Alger).

123. La Casbah est un quartier populaire d'Alger, qui s'est distingué lors de la Guerre de Libération. Avec ses ruelles étroites, ses maisons enchevêtrées et ses maints recoins, elle n'était que trop propice à une guérilla urbaine. La Bataille d'Alger se déroulera en grande partie dans la Casbah. « Les colonisateurs ne se sont pas installés au milieu des Indigènes. Ils ont cerné la ville autochtone, ils ont organisé le siège. Toute sortie de la Casbah, d'Alger, débouche chez l'ennemi » (Franz Fanon, *l'An V de la Révolution Algérienne*, Paris, F. Maspéro, 1959, p. 32). La Casbah a servi aussi de refuge pour les intégristes islamistes, durant la décennie noire ». Le 28 janvier 1957, « à sept heures du matin, des dizaines de milliers d'hommes participent à l'opération anti-grève. C'est dans la Casbah qu'elle est la plus spectaculaire. Un seul but, faire sortir les Musulmans, faire ouvrir les boutiques. Par la force, maison par maison, les portes sont enfoncées, les appartements visités, les paras, mitraillettes au côté, sortent systématiquement les hommes valides [...]. La Casbah, tout à l'heure déserte, est maintenant parcourue par de longues files d'hommes abattus ». (Yves Courrière, *Le Temps des Léopards*, Paris, Fayard, 1969).

restera que la mère. Peut-être que Rais voulait montrer par-là qu'en dépit de tous les malheurs de la guerre et quelles que soient les pertes humaines ou matérielles, il y a toujours la patrie éternelle que nul feu ne peut brûler, car elle renaîtra aussitôt, comme le phénix de ses cendres. En revanche, l'auteur voulait aussi montrer les risques d'une extermination d'un peuple et par conséquent, le devoir de la communauté internationale d'intercéder en sa faveur.

La troisième pièce fut *Khalidoun* [124] *(Les Éternels)*. Comme les précédentes, elle rapportait des chroniques de la Guerre de Libération, en condamnant les cruautés de l'armée coloniale et en louant la bravoure des combattants algériens. Les éternels sont ceux qui tombent au champ d'honneur, et qui payent de leur sang l'honneur et la dignité de leur patrie. Ceux-là mêmes qu'on appelle Chouhada (les martyrs) et que l'on croit morts sont en fait vivants. Rais semble faire allusion au Livre Saint qui promet l'Eden à ceux qui glorifient leur patrie. Cette pièce fut jouée pendant quarante-cinq jours, en Chine, et, par la suite en Union Soviétique. « Le texte était traduit simultanément par des acteurs chinois et soviétiques de talent »[125].

Enfin, la dernière pièce montée par la troupe du Front de Libération Nationale fut *Dam al Ahrar (Le Sang des Purs)*. Rais voulait mettre l'accent sur les inégalités d'équipement et d'armement entre les deux armées, mais il rappelle que du côté

124. Nous tenons à remarquer que l'on trouve dans le dialecte algérien, du XIX[e] siècle surtout, le mot « Khalidoun », désignant cette fois, la Calédonie (Calédon-khalidoun). En effet, après la défaite de l'Émir Abd el Kader, la défaite de Bouamama et celle de al-Moukrani, beaucoup d'Algériens furent exilés de force en Océanie, en Nouvelle-Calédonie surtout. Cette dernière compte actuellement une communauté algérienne d'une taille respectable.
125. Roselyne Baffet, *op. cit.*, p. 49.

algérien, les choses étaient différentes, au regard de soldats déterminés à aller jusqu'au bout car convaincus du bien-fondé de leur cause et de la grandeur de leur dessein.

Rais révèle en fait le comportement chevaleresque des soldats de l'Armée de Libération Nationale avec leurs prisonniers, comportement qu'il oppose à celui des tortionnaires colons. Ces derniers cherchaient en effet à ce que le prisonnier dénonçât les siens, perdant ainsi tout sens de l'honneur. Les résistants algériens, mus par des principes d'indépendance, ne pouvaient trahir leur cause par un comportement contraire au principe même de la résistance. Lors de son passage en Irak, la troupe fut contrainte d'interrompre son spectacle : on venait d'annoncer l'indépendance de l'Algérie. Il faut rappeler, une fois encore, que nous n'avons abordé dans ce chapitre que le théâtre d'expression dialectale. Cela étant, nous aborderons, comme nous l'avons déjà mentionné, les théâtres d'expressions arabe et française à part.

DEUXIÈME CHAPITRE :

LE THÉÂTRE D'EXPRESSION ARABE LITTÉRAIRE

I Début et expériences éphémères d’un théâtre d’expression littéraire.

Nous avons consacré ce chapitre de notre travail aux thèmes de l'engagement dans le théâtre algérien d'expression arabe littéraire. Il est vrai que nous aurions pu intégrer ce chapitre aux différentes parties, puisque l'engagement est quasiment ou presque le même. Nous aurions pu, également, lui consacrer deux ou trois chapitres, mais il est à signaler que le théâtre d'expression dialectale est d'une envergure plus grande et d'une dynamique plus prononcée. Mais en aucune de ces façons, nous nous aurions occulté une partie légitime du théâtre algérien, même si elle n'a pas connu la fortune du théâtre dialectal. Les causes mêmes de l'insuccès du théâtre arabe nous ont poussé à lui accorder une importance qui lui revient de droit. De fait, très peu de pièces ont été jouées ou sont jouées en arabe littéraire. Après l'indépendance, le théâtre de langue arabe s’est presque ou complètement éteint. Tout au plus, les pièces étaient-elles lues ou jouées à l'étranger. En revanche, plusieurs ont été adaptées en arabe dialectal.

Pour en revenir à l'engagement, celui du théâtre ne saurait

être remis en cause, car il a su exprimer les soubresauts de son temps. Même si ce théâtre, par exemple, s'adonnait parfois à des préoccupations historiques ou religieuses, son mérite d'avoir concouru à l'achèvement de l'image de l'Algérie, à une période difficile de l'histoire de cette dernière, est incontestable. De plus, si nous avons consacré tout un chapitre au théâtre d'expression arabe littéraire, c'est, précisément, que la langue arabe, tout comme la langue française constituent, en elles-mêmes, un problème au sein du paysage culturel et politique algérien. En effet, la généralisation de la langue arabe représente, d'un point de vue politique, un idéal à atteindre, et l'usage de la langue française, une réalité à dépasser. Et l'existence du dialectal, une réalité que l'on a trop souvent tendance à éviter, ou que l'on ne se donne pas la peine de reconnaître. Ainsi toute une production culturelle et artistique en langue dialectale fait malheureusement les frais de ce paradoxe. Des auteurs de la poésie populaire tel l'illustre Lakhdar Benkhlouf[126] restent inaccessibles au grand public, puisque leur

126. Sidi Lakhdar, de son vrai nom Abou Mohamed Lakhal Ben Abdellah Benkhlouf El Maghraoui est le plus grand et le plus connu des Saints populaires en Algérie qu'on appelle « aoulia ». Originaire de la noble tribu des Zaafria, comme, il précise dans ses poèmes. Il a vécu 125 ans et 6 mois dont une bonne partie à Mazagran non loin de Mostaganem. Sa renommée a dépassé l'Algérie puisque ses poèmes, sont aujourd'hui, chantés aussi bien auMaroc qu'en Tunisie.Des adeptes maghrébins lui vouent, comme saint panygériste du Prophète, admiration. Tous les ans, plusieurs milliers de visiteurs affluent vers son tombeau
Auteurs d'un riche recueil de poésie, Il a légué des milliers de vers relatant ses aventures, sa participation à la guerre, à Mazagran, contre les Espagols en 1554. La grande majotité de ses poèmes sont dédiés au Prophète, ainsi, on le surnomma Meddah Errassoul, le laudateur du Prophète.
Notre poète a vulgarisé la poésie populaire. Aujourd'hui, un festival national et maghrébin lui est dédidié annuellement. En 2001 une partie de ses poèmes ont été publiés sous forme de recueil : *Diwane Sidi Lakhdar Benkhlouf, cha'ir ed-dine oua el watan* (*Recueil de Sidi Lakhdar Benkhlouf, poète de la religion et de la patrie),* Mohamed Ben El Hadj El Ghaouti Bekhoucha,Nachr Ibn Khaldoun, Tlemcen, 2001.

production n’est ni éditée ni enseignée. Seuls les écrits en arabe littéraire et français sont édités et reconnu par les manuels scolaires et universitaires. Quoiqu’il en soit le théâtre d’expression arabe littéraire n’est que très rarement joué en Algérie.

C'est pourquoi nous reprendrons l'analyse et l'étude du théâtre arabe depuis sa première pièce jusqu'à la veille de l'indépendance. Après l’indépendance, les pièces d'expression littéraire se firent rares, tandis que les pièces dialectales foisonnaient. Signalons au passage, que le théâtre algérien d'expression littéraire fut antérieur au théâtre d'expression dialectale, et, même, à l'origine de celui-ci. En effet, si la première pièce en arabe dialectal ne vit le jour qu'en 1926, la première représentation en arabe littéraire date de 1921. Mais en dépit de cela, l'art dramatique littéraire s'était quasiment évanoui depuis 1924, puis il devint l'apanage des Ulémas et des étudiants des Medrassa[127].

1.1 Pièces de théâtre montées suite à la visite de Georges Abyad

Lorsque la troupe de Georges Abyad fit sa tournée algérienne en 1921, l'art dramatique était inexistant, hormis le théâtre européen, très actif alors. Ces comédiens levantins charmèrent la population, mais ils ne l'intéressèrent, hélas, que trop peu. Rappelons-nous que l'Émir Khaled se chargea lui-même de la promotion de cette troupe, s'efforçant de lui obtenir la salle du Casino d'Alger. L'Émir entreprit également de placer lui-même

127. Cf. Arlette Roth, *op. cit.*, p. 45.

des billets auprès des intellectuels, des étudiants, des commerçants [128]. Cette troupe n'eut peut-être pas le succès escompté, ce, pour des raisons que nous verrons plus loin, mais elle déclencha quelque chose d'inédit : « les jeunes Algériens furent au comble de la joie. Ils entourèrent les artistes, leurs posèrent mille questions, leur soumirent des projets, leur demandèrent des conseils et reçurent de vifs encouragements »[129]. Cet engouement de quelques artistes algériens, mais aussi des politiciens, tel l'Émir Khaled, s'explique principalement par le fait que l'Algérie était isolée et coupée des autres pays arabes. Par conséquent, tout ce qui venait d'un pays arabe était accueilli à bras ouverts chez les intellectuels et les politiciens du moins. Il faut rappeler que la politique coloniale s'efforçait alors de prêcher en faveur de la « gallicité » de la terre algérienne ! Et si l'Émir Khaled, lui-même damascène, donc oriental, fit montre d'un tel enthousiasme à l'égard de Georges Abyad et de ses comédiens, c'est, précisément, parce que l'événement était de taille.

En fait, malgré leur échec, *Tha' ratou l-Arab (Les Vengeances des Arabes), Salah ad-Din (Saladin)* et *Madjnoun Layla (Le Fou de Layla)*[130], visèrent à montrer au public algérien, que non seulement ils appartenaient à une nation, mais que celle-ci était grande, porteuse de civilisation et d'histoire. L'influence de cette troupe ne tarda pas à se manifester. La même année, de jeunes Algériens sans expérience mais ambitieux montèrent *Ach Chifa baʿda l mana, (La guérison après l'épreuve)* à la salle des

128. Cf. M. Bachetarzi, *op. cit*, T. I, p. 40.
129. S. Bencheneb, Préface à Bachetarzi, *op.cit.*, p. 7.
130. La première pièce est de Nagib al-Haddad, inspirée du *Dernier des Abencérages* de Chateaubriand. La deuxième pièce est du même auteur, inspirée par le *Talisman* de Walter Scott. Quant à la troisième, elle est due au poète égyptien Ahmad Chawkî (Cf. Arlette Roth, *op. cit.*, p. 22).

anciens élèves du Lycée d'Alger. En 1923, le sujet de l'alcoolisme fut encore traité dans *Khadi at l-gharam* (*La trahison de l'amour*) et joué à l'Opéra d'Alger, et en 1924, *Badi*, tragédie en trois actes, dénonçait là encore l'alcoolisme et ses méfaits. Mais l'événement le plus marquant est peut-être le suivant : le 29 décembre 1922, à l'occasion d'une fête orientale au Kursaal d'Alger, un groupe non organisé présenta *Fi sabil al watan*[131] *(Pour la Patrie)*.

1.2 *Pour la patrie* : pièce interdite

L'histoire se passe très loin, en Turquie, mais sa trame subversive est une exaltation du patriotisme ; voici le résumé qu'en fit le journal *Les Nouvelles*, du 1er janvier 1923 :

> Le colonel Niazi et sa dame Farida ont eu un fils, Refaat, mort à la guerre ; un autre, Medjid est sur un théâtre d'opérations militaires en Asie Mineure. Un troisième, Djémal, est officier d'artillerie. Djémal a fait la découverte d'un explosif qui pourrait rendre de grands services à son pays, mais il n'est pas patriote et ne veut pas livrer son invention. Son père, le colonel, est au contraire un patriote exalté ; il fera son possible pour livrer l'invention à son Ministère de la Guerre. Un beau jour, son ami, le général Izzat, lui rapporte que Djémal a tenu des propos anti-patriotiques dans une réunion d'officiers ; et quand le fils se trouve devant le père, une scène violente éclate entre eux. Comme le fils demeure insensible aux exhortations patriotiques du père, celui-ci le chasse de la maison paternelle. Au deuxième acte, nous sommes au lendemain, dans le laboratoire de Djémal. Le colonel Niazi arrive furtivement et s'empare des papiers secrets de Djémal. Mais au moment où il va sortir, sa femme et son fils le surprennent.

131. L'auteur de cette pièce turque est inconnu ; elle fut néanmoins rapportée du Moyen-Orient par le comédien algérien Mohammad Menasli, qui s'était exilé plusieurs années à Beyrouth, à cause du décret de conscription de 1911. « Un certain nombre de familles algériennes s'exilèrent au Proche-Orient. Plusieurs en revinrent après la guerre de 14-18 » (Cf. Bachetarzi, *op. cit.*, p. 42, note n° 1. « Il se pourrait, d'après ce qu'on m'a dit plus tard que ce ne fût que le démarquage d'une pièce française, que je n'ai pas pu encore identifiée », *Ibid.*, p. 42).

> Une autre scène violente éclate, au cours de laquelle Niazi dévoile que son second fils vient de mourir glorieusement. La malheureuse mère fond en larmes, et le fils s'emporte contre la guerre inhumaine. Mais devant les paroles enflammées du père, le courroux de l'officier humanitaire s'apaise, et quand la voix du canon annonce qu'il va falloir se battre encore, Djémal, subitement transformé, s'élance au dehors avec son père, en brandissant son sabre au cri de ‘'En avant pour la patri''.

Cette pièce fut bien sûr interdite, et pour cause : la seule évocation de la Turquie était en soi préjudiciable à la présence coloniale en Algérie [132] . Toute la pièce tourne autour du protagoniste Djamel, velléitaire et dénué d'enthousiasme politique. Même sa proche famille s'en indigne et lui en fait le reproche. Mais, fort malencontreusement, ni cette pièce, ni la précédente, ni, encore moins, celle de Georges Abyad, ne connurent de succès. La raison est que ce n'étaient pas les dramaturges ou les comédiens qui faisaient défaut à l'art dramatique littéraire, mais la source même de sa vie et sa raison d'être : le public. En effet, « peu familiarisé avec le théâtre, peu initié à ces thèses sociales, vraisemblablement exposées avec maladresse par des auteurs peu expérimentés, [il] était mal préparé de plus à suivre et à comprendre une action développée en arabe littéral »[133]. Il faut souligner que jusqu'à nos jours et malgré les efforts de l'arabisation et de la scolarisation, l'arabe est loin decaractériser la réalité du peuple algérien.

1.3 Raisons de l'échec du théâtre d'expression arabe littéraire

132. Il faut rappeler que le mouvement nationaliste républicain arabe s'était inspiré du mouvement des Jeunes Turcs (la Jeune Turquie). Il y eut alors la Jeune Égypte, la Jeune Tunisie, les Jeunes Algériens, etc.
133. Arlette Roth, *op. cit.*, p. 23.

Il est plus que de circonstance de faire une observation sur l'état de la langue arabe de l'Algérie colonisée. En vérité, cette langue fut quasiment effacée depuis l'invasion française. Seules purent subsister les Médrassas Coraniques[134] et les zawiya[135]. La langue arabe était donc écartée de la fonction publique, de l'enseignement et de la vie culturelle, d'une manière générale, et, n'étaient-ce al-malhoun[136], la chanson andalouse, les meddahins, que nous avons vus plus haut, ainsi que d'autres formes populaires de la tradition orale, nul vestige arabe n'aurait subsisté en Algérie. Selon une enquête menée par l'U.N.E.S.C.O., en 1948, plus de quatre-vingt-quatorze pour cent (94 %) des enfants algériens âgés de six ans, n'étaient pas scolarisés[137]. C'est dire que dans une population à majorité analphabète et à prédominance francophone, le théâtre d'expression littéraire n'avait que peu de chances d'évoluer. S'il fut repris en main par l'Association des Ulémas, ce n'était nullement pour toucher un plus large public, mais pour se restreindre aux seuls étudiants arabophones et aux parents d'élèves adeptes de l'Association.

Le regain de la langue arabe en Algérie est en grande partie l'oeuvre de l'Association des Ulémas Musulmans, fondée en

134. École où l'on apprend le Coran.
135. Ou tariqa : confrérie se réclamant d'un saint.
136. « La poésie populaire, en arabe usuel algérien dite "malhoun"(populaire) a joué et joue encore un rôle important dans la vie sociale et intellectuelle des Algériens. Conçue pour distraire, avec ou sans musique, les masses populaires illettrées, grâce à un rythme agréable et un vocabulaire clair et intelligible à tous, elle ne tarde pas à devenir un recueil pour les événements fastes qui ont marqué l'histoire de leurs ancêtres ». (Ahmed Tahar, *La Poésie algérienne populaire (Melhun)*, ALger, S.N.E.D., 1975, p. 16). Exemple : la chanson raï qui chante le désespoir et le désir d'ouverture des jeunes.
137. *Algérie Actualité*, n° 1136, du 23 au 29 juillet 1987, p. 16.

1931 par Cheikh Abdelhamid Ben Badis[138]. Certes, le discours politique du mouvement nationaliste algérien a toujours revendiqué l'appartenance de l'Algérie à la nation arabe, mais le mérite de s'être consacré entièrement à cette fin, revient indiscutablement aux réformistes de l'association. « En une année la fédération des Ulémas avait construit soixante-treize écoles primaires »[139]. La presse arabe était principalement la leur, et, mises à part les mosquées, où ils étaient directement au contact des fidèles, ils recouraient, également, à des structures laïques et modernes, comme les cercles ou clubs, tel Nadi at Tarraqqi (Club du Progrès) d'Alger, où des conférences étaient animées sur de nombreux sujets. L'adage de l'illustre b. Badis résume assez bien le credo de l'Association : « le peuple d'Algérie est musulman et appartient à la nation arabe. Quiconque dit : il a dévié de ses origines ou "il est fini" a menti ». Naturellement, il n'est pas difficile de deviner la réaction de l'administration coloniale. Les autorités coloniales commençaient à prendre peur, devant l'impact croissant des Ulémas, puisque c'était le devenir même de la langue française qui se jouait. Ainsi, « le gouvernement entra en contact avec l'éminent professeur Ibn Badis, et lui demanda la cession de la Médrassa "At-tarbia wa-l-ta lim" afin d'y enseigner la langue française [...] La réponse d'Ibn Badis fut : « Il n'est pas possible de laisser le champ libre à la langue française et de chasser la langue

138. (1889-1940) Né à Constantine, il fit ses études théologiques et littéraires à Az-Zaytouna en Tunisie et dans les grands cercles d'Orient où il s'accointa avec les réformistes musulmans. Il est le fondateur de *Al Mountaqid (Le Critique)* et de *Ach-Chihab (Le Météore*). « En 1931, l'Association des Ulémas Algériens voyait le jour. Ibn Badis eut une influence capitale pendant une quarantaine d'années sur la Nahda (renaissance) » (Cf. Jean Déjeux, *op. cit.*, p. 98-99).

139. Anisa Barakat Darrar, Adab an-nidal fi-l-Djaza ir, min sanat 1945 hatta l-Istiqlal, Alger, *al mu' assasa l-wataniyya li-l Kitab, (La littérature de combat en Algérie de 1945 jusqu'à nos jours)* 1984, p. 53.

arabe d'une madrasa créée par les moyens financiers du peuple dans le but d'y enseigner sa langue. L'arabe ne sortira de cette médrassa que lorsque mon âme sera sortie de mon corps »[140].

II L'association des ulémas réinvente un théâtre engagé d'expresion arabe littéraire

Même si lors de sa fondation, l'Association des Ulémas affirmait n'être qu'une organisation à vocation strictement culturelle, et, même si elle connut quelques différends avec les partis nationalistes, il n'en demeure pas moins que ses engagements pour le recouvrement des fondements de l'Algérie, en tant que nation, ne font pas l'ombre d'un doute. Quant à nous, il nous est facile de tenir, pour hautement engagées, les pièces théâtrales élaborées sous son égide. Il est vrai que les activités culturelles de l'association avaient, la plupart du temps, un caractère religieux, mais ce serait, à notre avis, simpliste de ne pas voir les subtilités de l'engagement politique : « les médrassas qui appartiennent aux organismes (A.U.M.A.) (P.P.A.) [...] ont joué un grand rôle dans la progression du mouvement théâtral à partir de 1931, où le réformisme commença à réagir sur tous les fronts. Chaque médrassa présentait sa pièce et avait son propre public qui se constituait, généralement de parents d'élèves, lors soit d'une fin d'année scolaire, soit d'une commémoration, anniversaire du Prophète [...] soit pour d'autres circonstances, malheureusement la plupart des textes se sont égarés »[141]. Nous essayerons néanmoins d'évoquer quelques pièces écrites par les Ulémas.

140. Ahmed Taleb al-Ibrahimi, « Culture et Personnalité Algérienne », in : *Révolution Africaine*, n° spécial, 19 juin 1970, p. 70.
141. Abdelmalek Murtad, *Les genres de la prose littéraire en Algérie (1931-1954)*, thèse d'état, Paris III, 1983, p. 151-152.

2.1 Thèmes religieux : *El Mouloud, El Hijra*

En 1939, *Bilal* est jouée à Batna. C'est une pièce poétique, écrite par Mohamed Laïd Al Khalifa[142], à l'occasion du Mawlid an Nabawi[143] ; cela aurait été un spectacle purement religieux et profondément innocent, si son thème ne prêtait à réflexion. En effet, il s'agit d'un saint de l'Islam, ancien esclave de couleur affranchi par les compagnons du Prophète. Il dut souffrir le plus grand martyre, afin de pouvoir adorer librement son Dieu. Dans la tradition islamique, l'esclave abyssin devint le symbole même de la résignation et du martyre.

C'était là l'un des fers de lance des Ulémas Musulmans qui ne cessaient, effectivement, de prêcher un retour aux origines et de résister à la politique colonialiste. « Nous refusons d'être les autres ! » : tel était le mot d'ordre d'Ibn Badis. À travers *Bilal*, Mohamed Laïd Al Khalifa visait certainement ceux qui voulaient obtenir l'intégration et l'assimilation du peuple algérien. Il appelait à faire face à tous les avatars, quels qu'ils soient, et à avoir constamment à l'esprit l'image de celui qui fut parmi les premiers Musulmans et qui souffrit toutes les cruautés de Qurayche (la tribu qui luttait contre le Prophète de l'Islam), tellement sa foi était grande.

Cette pièce est d'une verve et d'une poétique telles, que l'on sympathise immédiatement « avec le héros et ses positions

142. Né en 1904 à Ain-Beida dans le Constantinois, son recueil a été édité à Alger, en 1967. Il a éclairé et influencé un vaste courant de la poésie algérienne, surtout entre les deux guerres mondiales. Ibn Badis voyait en lui « l'âme sensible de l'Algérie arabo-musulmane » (Cf. Jean Déjeux, *op. cit.*, p. 102).
143. Fête de la naissance du prophète de l'Islam.

solides qui ne s'ébranlèrent pas malgré les férocités de ses ennemis. [...] En lisant cette pièce, on comprend ce que sont les principes et ce qu'est la valeur de la liberté »[144]. L'auteur, contrairement à ce qu'avance Sébiane[145], n'avait à notre avis nul besoin de dévoiler expressément les intentions subversives de cette pièce. C'était un spectacle destiné aux gens lettrés, qui lisent souvent entre les lignes.

Une décennie plus tard, Cheikh Abderrahmane al Jillali, historien et théologien de l'Association des Ulémas Musulmans, écrivit *Al Mawlid an Nabawi (Naissance du Prophète)*. La pièce fut jouée en 1951 par la troupe de Mahieddine Bachetarzi. Il est vrai que le public accueillit le thème de la naissance du Prophète avec son enthousiasme habituel, mais le problème de la langue littéraire se faisait toujours pressant. L'année suivante, la troupe de Mahieddine présenta, quelques jours avant la Noël, *Al Hijra (L'Exode)*, du même auteur. Il y était question de la retraite forcée du Prophète et de ses compagnons à Médine. « En quelques tableaux, l'auteur montre la conjuration d'Abou Lahab[146], visant à assassiner le Prophète, la fuite de ce dernier et l'accueil que lui ont réservé les Ansars »[147].

Les deux pièces de Abderrahmane al Jillali n'ont bien sûr qu'une apparence religieuse, tout comme *Bilal* de Al Khalifa. La première relate les circonstances, heureuses pour les Arabes, de la

144. Nasreddine Sebiane, *op. cit.*, p. 116.
145. « Mais en ce qui concerne la vision politique de l'auteur, elle était strictement restreinte et incapable de dépasser les positions de Bilal », *op. cit.*, p. 116.
146. Amr bnou Hicham, surnommé Abu Lahab, oncle paternel du Prophète, qui s'opposa notoirement à ce dernier.
147. M. Bachetarzi, *Mémoires (1951-1974)*, T. III, Alger, E.N.A.L., 1986, p. 81.

naissance du Prophète et y adjoint comme de coutume des considérations supranaturelles, telles l'euphorie de l'univers et la constellation du ciel. Elle relate aussi la peur et l'angoisse du Padischah de la Perse d'alors, qui aurait vu dans un songe quelque chose de terrifiant. Effaré, il s'en enquit auprès de ses devins et ses oniromanciens qui lui apprirent, à sa grande stupeur, la naissance d'un illustre grand homme.

Après cela, l'auteur revint en Arabie, pour brosser l'image de la société qouraychite et orienter l'entendement du lecteur – spectateur - vers une grande scission dans la tradition abrahamique : ce n'était plus chez le peuple d'Israël que l'événement imminent allait se passer, mais dans la lignée de Abd al Mouttalib, des Banou Hicham. Même pour le spectateur musulman analphabète, il y avait là une source de fierté. La pièce se termine par des propos sur une certaine nuit splendide et constellée, du douze Rabi at Thani, où naîtra le Prophète arabe. L'envoûtement était total, tellement le sujet touchait une population convaincue de son Islam, de son arabité et consciente du hiatus culturel que la colonisation voulait maintenir. Toujours est-il que « les dames avec leurs you-you et les messieurs avec leurs applaudissements dans une salle archi-comble en firent un triomphe »[148].

Al Hijra connut, bien qu'en arabe littéraire, un grand succès. Déjà, la période (peu avant Noël) s'y prêtait bien, en outre

148. *Ibid.*, T. II (1939-1951), 1981, p. 268. Paradoxalement, Sebiane, *op. cit.*, p. 167, soutient que cette pièce ne connut pas un grand succès. Or, une consultation sommaire de Bachetarzi, *op. cit.*, surtout quand ce dernier fut acteur et metteur en scène de la pièce, nous permet aisément de soutenir le contraire. La *Dernière heure*, du 24 décembre 1952, rapporte que « l'exemple du cheikh Abderrahmane Djillali mérit[ait] d'être suivi ».

la pièce était précédée et suivie d'une partie musicale, « à laquelle participèrent les meilleurs chanteurs : les jeunes Mohammed Réda, Mohammed Fouad, Farid Ouedjdi, Abderrahmane Aziz et Madame Safia Chamia qui interprétèrent des chants religieux. Les spectateurs répondaient par des you-you et des applaudissements, et tous surent donner à cette soirée une atmosphère et une ambiance dignes de ce grand jour »[149].

Qu'en est-il de l'engagement dans ces deux dernières pièces ? Aucun qui soit perceptible de prime abord. Cependant, si nous replacions des sujets, aujourd'hui courants, tels que *Al Mawlid an Nabawi* et *Al Hijra,* dans le contexte de la veille de la Guerre de Libération, nous serions à même d'y voir un engagement des plus subtil. En effet, quoi de plus exhortant que de montrer, à un public de confession musulmane, les heureux auspices de la naissance du Prophète ? Et quoi de plus réconfortant que le malaise du souverain persan et des autres grands rois allogènes ? La vérité est que, l'Islam, à plusieurs occasions, fut un facteur, à la fois unificateur et agitateur. Rappeler au public qu'il devait, non seulement revenir à ses origines, et de surcroît s'en enorgueillir, est une forme d'engagement des plus prononcée.

2.2 Thèmes historiques : *Annibal, Jugurtha*

Annibal

Toutefois, l'Association des Ulémas Algériens sut tirer profit de certains thèmes historiques dénués de toute religiosité, tels *Anbassa,* ou surtout *Annibal.* Il s'avère que « le recours à

149. *Journal d'Alger* du 12 décembre 1952.

l'histoire [...] est un moyen d'élucider le présent, ceci permet au dramaturge d'exprimer avec le plus de fidélité possible, par rapport à l'histoire, sa conception personnelle de son interprétation et sa vision du monde actuel »[150]. *Annibal* fut montée, en 1948, à l'Opéra d'Alger ; elle fut écrite par celui qui allait devenir le secrétaire général de l'Association des Ulémas et le rédacteur en chef du journal *d'Al Basa'ir*, Tawfiq al Madani[151], qui « aimait les artistes et montrait une prédilection pour le théâtre dramatique. [Il] apportait sa contribution au théâtre par deux œuvres de grande qualité : une adaptation en arabe dialectal de Othello qui mit le chef-d'œuvre de Shakespeare à la portée du grand public, et lui valut un succès mérité, et, plus tard, sa pièce *Annibal,* en arabe littéraire »[152].

Le choix d'un héros comme Annibal ne peut être fortuit. Ce grand ennemi de Rome[153] est le symbole même de la lutte contre l'asservissement. Ahmad Toufiq al Madani écrivit cette pièce en s'inspirant des Guerres Puniques qui opposèrent, pendant plus d'un siècle, Rome à Carthage. Par conséquent il serait naïf de croire

150. Marie Elias, *op. cit.*, p. 161.
151. Né à Tunis, en 1899, il est issu d'une famille algérienne qui a émigré à Tunis dans la deuxième moitié du XIX[e] siècle. Après l'école primaire, il entre à l'Université d'Az-Zaytouna, et commence sa vie littéraire en publiant des articles dans la revue Al-Farouq. Il est emprisonné de 1915 à 1918 par les autorités françaises qui l'expulsent, en 1925, en Algérie. Il y vécut, après l'indépendance, jusqu'en 1983. « Tewfik el Madani, Ministre des Habous d'abord dans le G.P.R.A. lors de sa fondation au Caire. Il a joué un rôle dans les débuts de notre théâtre. Non seulement il a guidé ses premiers pas par ses conseils et lui a accordé une grande place dans son livre *Kitab el Djazaier (Le livre d'Algérie)*, mais il fut plus tard, en 1948, Président du Comité de Lecture, composé de cinq membres chargés de choisir les pièces de la Troupe Arabe de l'Opéra d'Alger », cf. Bachetarzi, *op. cit.*, T. I, p. 181.
152. *Ibid.*, T. I, p. 182.
153. On raconte qu'à neuf ans, il supplia son père Amilkar Barca de l'emmener faire la guerre, avec lui, en Espagne. « Selon Tite-Live, Barca y met pour condition qu'Annibal prête devant le dieu suprême de la famille Ba'al Shamim, un serment de haine éternelle à Rome » Gilbert-Charles Picard, « Annibal 247-183 avant J.-C. », *E.U.*, T.8. , p. 108.

qu'il ne s'agit là que d'une pièce purement biographique. La belliqueuse Rome ambitionne d'étendre son hégémonie à toute la Méditerranée. Carthage, jalouse de sa souveraineté, entend bien s'opposer à ce dessein et n'hésite pas à entrer en guerre avec la confédération italique. Les hostilités, entre les deux rives de la Méditerranée, vont très vite tourner en faveur de Carthage, ce qui revient à dire que l'invincibilité absolue d'un ennemi n'est qu'une chimère. Par la suite, en dépit des fameux stratagèmes d'Annibal, Carthage tombe à la merci des Romains, après la bataille de Zama.

Annibal signe un traité de paix avec ses adversaires, mais dénonce aussitôt cette « Pax Romana » et reprend la lutte depuis la Syrie : il aide les Grecs à libérer Athènes, puis se dirige vers l'Asie Mineure pour y combattre son ennemi juré. Il n'est pas difficile de déduire que, face à une puissance comme Rome, le salut est dans l'union. Mis à part le personnage éponyme de la pièce, il ne faut pas oublier que Carthage était en Afrique du Nord, précisément en Tunisie[154] et que les Guerres Puniques, mises en scène, pouvaient aussi bien faire allusion à une guerre imminente en Algérie. « Le thème de cette pièce coïncide avec la situation politique en Algérie. De même que le peuple se préoccupait de son avenir, de même il se cherchait dans son histoire la plus lointaine pour s'y retrouver. Annibal (leader carthaginois) qui combattait les Romains. [...] On a l'impression que Al Madani parle d'un combattant algérien »[155]. En 1952, la pièce fut reprise, à l'Opéra d'Alger, par la Troupe Mahieddine.

154. Tawfiq al Madani vécut lui-même en Tunisie, « où il était membre influent du "Destour", aux côtés de Hacen Guelati, directeur du quotidien "en Nahda", comme lui Algérien d'origine. C'est cette origine algérienne qui fournit un prétexte à l'autorité coloniale pour expulser Tewfik el Madani de Tunisie quelques années plus tard », cf. Bachetarzi, *op. cit.*, T. I, p. 182.
155. Abdelmalek Murtad, *op. cit.*, p. 155.

L'auteur lui-même préconisait une sorte de « guerre punique » en Algérie. Aussi, écrivit-il, dans la préface de la pièce : « À la Jeunesse du Maghreb qui porte le flambeau de la lutte pour la liberté de la nation et l'honneur de la patrie, je dédie cette pièce qui ressuscite une page du combat de ses héros patriotiques. Puisse-t-elle lui servir de leçon et de mémoire »[156]. Ainsi voit-on Annibal épuisé par toutes ses épreuves, s'adresser à la reine grecque Hélène en ces termes : « J'ai pris de l'âge, Altesse, mais mon épée est toujours tranchante et le sang bouillonne en moi. C'est pour la liberté des peuples que je vis et c'est à elle que j'offrirai ma vie ! »[157] ; et la reine de répliquer : « Que les nations le sachent et que l'histoire en prenne acte : seul celui qui voue son existence à la liberté et fait don de sa vie à la patrie connaîtra la grandeur, la gloire et l'éternité »[158]. Tawfiq al-Madani ne voulait pas faire arborer à ses protagonistes anti-Romains l'habit de l'utopie. Bien au contraire, Annibal ne tente pas le diable ni ne vise l'impossible : « la tyrannie de Rome prendra fin, ainsi que toutes les tyrannies et seules vivront les nations conscientes d'exister, acharnées pour leur liberté et jalouses de leur entité et de leur unité »[159]. Peut-être l'auteur avait-il à l'esprit ce vers du poète tunisien Abou Kacem Chabbi, qu'il connaissait sûrement :

> Si, un jour, le peuple aspire à la vie
> Nul doute que le destin y réponde.

Cependant, l'art dramatique d'expression arabe littéraire sut également se créer de larges horizons. Il est vrai que des pièces comme *Al Mawlid an Nabawi*, *Al Hijra*, *Bilal* ou encore *Annibal*

156. Ahmad Toufiq al Madani, Annibal, 1ère éd., Alger, 1950, p. 2.
157. *Idem*., p. 41.
158. *Ibid*., p. 44.
159. *Ibid*., p. 43.

furent conçues pour avoir un impact immédiat sur le public, mais, parfois, le dramaturge va chercher en profondeur, ce qui est latent, le plus subtil et le plus vital. Tel est le cas pour *Anbassa* de Ahmed Rida Houhou (1911-1956)[160], jouée en 1950 à Constantine et reprise en 1966 par le T.N.A.. Dans sa pièce, l'auteur ne recourt ni aux propos subversifs, ni aux exhortations ostensiblement nationalistes, mais ouvre seulement une page de l'histoire arabe. *Anbassa*, gouverneur andalou (683-692) de l'âge d'or de la civilisation arabe en Espagne, fut également un grand stratège, puisqu'il vainquit, à plusieurs reprises, ses ennemis. De ce fait, parler aux Algériens de cet illustre Sarrasin, c'était leur montrer, en quelque sorte, qu'ils appartiennent à une nation qui connut longtemps la grandeur et la civilisation, et c'est là l'un des grands mérites de l'oeuvre des Réformistes Musulmans.

Le fait est que ces « dépositaires » de la nationalité ne manquaient pas une occasion pour prouver la grandeur des origines du peuple algérien. C'est dans ce sens qu'ils s'opposèrent à Ferhat Abbas, chef de file des partisans de l'assimilation, et ils proposaient de scruter l'histoire pour prouver l'ancienneté de la nation algérienne et l'authenticité de sa civilisation. « La conscience d'appartenir à une nation [...] ou [à] une nationalité, est le désir manifesté dans les sentiments et les actes d'assumer ou de maintenir son bien-être, sa prospérité, et son intégrité et de porter

160. Né à Sidi Oukba, près de Biskra, il se rend après son Certificat d'Études Primaires à Skikda, pour suivre ses études secondaires. Par la suite, il part pour l'Arabie, puis pour l'Égypte où il publie plusieurs articles, dont le premier, « Les confréries aux services du colonialisme », in : *Ar Rabita al Arabiyya*, eut un grand écho dans les pays arabes, surtout dans les milieux sectaires. Il revient en 1946 en Algérie et adhère aussitôt à l'Association des Ulémas Musulmans. Il est assassiné en 1956 à Constantine.

au maximum son autonomie politique »[161].

Jugurtha

Une autre pièce historique, proche de *Annibal*, est *Jugurtha*, de Abderahmane Madwi[162]. Elle fut écrite à la veille du déclenchement de la Guerre de Libération, et son ambition, pour la circonstance, fut encore plus subversive que celle de Tawfiq al Madani, car, cette fois, le héros était un roi guerrier algérien. Jugurtha fut effectivement un ennemi juré de Rome, et comme Annibal avant lui, il voua sa vie à la liberté de son pays. Il naquit à la fin du deuxième siècle av. J.-C. (160) et mourut captif à Rome en 104 av. J.-C.. À la mort de Massinissa (148 av. J.-C.), grand-père de Jugurtha, le Royaume de Numidie fut partagé entre les trois fils du roi défunt, dont deux moururent très tôt. Le trône revint donc à Micipsa qui régna, pendant trente ans, en allié des Romains. Ces derniers commençaient, déjà, à étendre leur hégémonie sur l'Afrique du Nord, après la chute de Carthage. Lorsque Micipsa mourut (118 av. J.-C.) et que ses deux fils et son neveu, Jugurtha, se partagèrent la Numidie, le danger romain se fit plus pressant. Plus conscient que ses deux cousins, Jugurtha s'opposa très vite aux divisions préméditées par Rome et combattit même ses cousins, suppôts de l'envahisseur. La raison d'État aidant, il les extermina et prit en main les rênes du pouvoir. Il déploya toute sa force dans les batailles qu'il livra aux légions romaines qu'il vainquit (107 av. J.-C.). Mais pour mettre un terme à son règne, on

161. Alain Ricard, *Théâtre et Nationalisme*, Paris, Présence Africaine, 1972, p. 161.
162. Nous n'avons pas pu trouver d'éléments de biographie concernant cet écrivain. Son nom est simplement mentionné dans les ouvrages littéraires lorsqu'il est question de cette pièce.

utilisa contre lui la trahison et la vassalité. Ce fut en effet son gendre Boccus, roi de Mauritanie et vassal de Rome, qui le livra au général romain Sulla.

Dans le premier acte, l'auteur montre un Jugurtha guerrier, téméraire et plein de gloire, un roi sûr de lui-même, plein de foi en son peuple et qui s'avère déterminé à aller jusqu'au bout, prouvant, contre les Romains, des qualités de grand stratège. Mais voilà que subitement la situation se retourne, et du coup Jugurtha n'est plus qu'un chef solitaire, abattu, qui non seulement perd la foi en son peuple et en ses généraux, mais aussi cesse de croire en lui-même et en la guerre :

> « La guerre... la guerre... ne vous lassez-vous
> jamais de ce mot ? J'ai déjà fait la guerre,
> mais maintenant je veux me reposer »[163].

Lorsqu'il sort de son aboulie, il est trop tard, car l'ennemi s'est déjà fait des partisans, jusque dans son propre entourage. Nous voyons le héros, seul, face aux conséquences malheureuses de sa velléité et de sa confusion. Jugurtha est surpris, en train de soliloquer, par un vieil homme qui confère à la scène une note de transcendance : il symbolise la sagesse, l'expérience et l'endurance. On peut tout autant y voir l'âme du peuple qui dit à son héros :

> « Jugurtha, tout en ce monde te semblait ravissant ; et voilà que tu n'y vois que le néant. Tu étais l'idole de tes combattants, mais hélas tu leur es devenu un exemple de défaite »[164].

Le vieil homme adopte un ton consolateur et incite le héros à garder espoir, à répudier tout défaitisme et ne jamais faire

163. Abderahmane Madwi, *Jugurtha*, 3e éd., Alger, E.N.A.L., 1984, p. 87-89.
164. *Ibid.*, p. 93.

le jeu de l'ennemi. Pour bien illustrer la lutte *in petto* du héros, l'auteur distingue, par la bouche du vieil homme, le Jugurtha sensible, tiraillé et indécis, bref, l'humain, du héros exemplaire, symbole de la guerre. Mais le vieil homme ne manque pas de montrer sa prédilection pour le second Jugurtha, personnification de l'héroïsme, tout en laissant le héros lui-même seul juge de sa destinée alors que Jugurtha est confronté à une alternative cruelle : la reddition ou le combat. Le roi numide, absorbé par ses pensées et ses remords, est surpris par le vieil homme. La scène se passe en montagne, où Jugurtha se recueille dans l'isolement. L'homme feint d'ignorer la présence du roi qui fait soudain volte-face.

> Jugurtha : « Qui es-tu donc, vieil homme ?
> Le vieil homme : « Qu'importe, sache seulement que je vis sur ce mont depuis beaucoup plus d'années que tu ne te l'imagines. »
> Jugurtha : « Et qui donc t'envoie à moi ? »
> Le vieil homme : « Je suis venu quérir du bois mort quand je t'ai vu soliloquant. Je me suis alors assis là-bas en attendant que tu me remarques. Toi tu te plaignais, j'ai tout entendu.
> Peut-être puis-je t'être de quelque consolation. »
> Jugurtha : « oh ! merci, merci ! Je suis vraiment malheureux et je te saurais vraiment gré si tu pouvais me consoler. Écoute : sans le savoir, j'ai commis un grand crime... Un crime contre quelqu'un que je n'ai jamais vu et que je ne connais point.
> Oh ! combien je voudrais oublier tout cela, mais je suis comme celui qui a une vipère entre les mains et qui ne sait pas s'en débarrasser. »
> Le vieux : « Jugu... »
> Jugurtha : « D'où me connais-tu donc ? Et comment sais-tu mon nom ? »
> Le vieux : « Je te connais et je connais Jugurtha. »
> Jugurtha : « Mais si je suis Jugurtha ne dois-je donc pas assumer ma propre défaite ? »
> Le vieux : « Jugurtha était un guerrier.
> Jugurtha : « Oh ! j'en ai assez de la guerre. »
> Le vieux : « Repose-toi donc ! Mais Jugurtha ne se reposait jamais.
> Jugurtha : « Je suis humilié par tous, même par cette nation pour laquelle j'ai tout donné et tout sacrifié. »
> Le vieux : « Il faut accepter la réalité. Quant à Jugurtha, il n'a

point quitté son bouclier, même si tous l'ont fait et se sont soumis à la force avilissante. »
Jugurtha : « Comment peux-tu donc connaître les vicissitudes de la vie, toi qui es isolé depuis toujours ?
Il n'y a plus d'espoir de reprendre la guerre : tous se sont soumis et tous ont été battus.
Sur nous a soufflé le vent de la défaite, qui nous a dispersés et effacé nos espérances. »
Le vieux : « Les voix de l'espoir sont innombrables et on ne doit pas les écarter pour se morfondre dans la reddition et la défaite. »
Depuis quand la fatalité du destin est-elle-même insurmontable et définitive[165] ?
Ne sais-tu pas que la tempête mugissante et dévastatrice contient déjà en elle-même les grains de la vie ? »
Jugurtha : « Demain ! Demain ! »
Le vieux : « Demain... Crois-tu que demain est pour toi seul pour que tu n'y voies que la clé de la victoire ou alors veux-tu par demain dire adieu aux malheurs qui troublent ton "aujourd'hui" ? »
Jugurtha : « Demain nous préparerons les hommes. »
Le vieux : « Les hommes de demain... Mais de quel type d'hommes s'agit-il ? ... De quelle argile sont-ils donc faits ? ... Me parles-tu de ces spectres façonnés par les illusions creuses ?
Drôles de guerriers que ceux que tu t'es choisis pour demain ! ...
Sache Jugurtha que celui qui perd son présent ne conquiert jamais son lendemain !... »
Jugurtha : « Quoique tu dises et quoi qu'il en soit, ce jour-ci ne peut être pour l'Afrique. »
Le vieux : « Mais laisse donc le jour de l'Afrique à l'Afrique, car chaque nation déshéritée et opprimée connaîtra son jour luisant, resplendissant et souriant »[166].

Enfin, Jugurtha tranche en faveur de la lutte armée, et du coup la pièce nous paraît actuelle. Rappelons qu'elle fut écrite peu avant le déclenchement de la Guerre de Libération. Par conséquent, les correspondances entre les faits rapportés par la pièce et la situation du peuple algérien d'alors sont légions. Souvent, au courant de son histoire, le peuple algérien ne fit pas preuve de concertation et d'union, montrant en l'occurrence avant

165. Peut-être l'auteur fait-il allusion aux vers d'Ach-Chabbi cités en page 94.
166. Abderahman Madwi, *op. cit.*, p. 88-90.

que le F.L.N. ne voie le jour, une réalité politique déchirée entre plusieurs tendances. Il y avait ceux qui acceptèrent le colonialisme comme une fatalité et s'adaptèrent sans malaise à la domination coloniale, et ceux qui voulaient l'assimilation à la citoyenneté française, ceux qui reconnaissaient l'originalité de la nation mais refusaient les méthodes violentes, et ceux qui ne jugeaient pas encore la situation assez mûre pour une insurrection. Enfin, il y avait ceux au nom desquels le vieux parlait à Jugurtha : ceux convaincus de la nécessité de la guerre et de l'opportunité du moment.

Jugurtha oeuvrait donc, non seulement pour le recouvrement du trône de ses ancêtres, mais aussi pour l'unité de son peuple contre le péril romain. Voilà pourquoi l'auteur voulait surtout rendre l'aspect guerrier du personnage historique, et qui plus est mettre l'accent sur un point très important, à savoir que Rome existait toujours, aussi belliqueuse que deux mille ans en arrière. Par conséquent, seule la lutte armée pouvait aboutir comme du temps de Carthage et de la Numidie. En effet, « la résistance du temps de Jugurtha est la même que celle sous l'occupation française. De plus, les mêmes méthodes répressives furent, à peu près, pratiquées par les Romains et les Français. De même que le peuple algérien prit la même position vis-à-vis des deux colonialismes »[167].

Le déchirement interne de Jugurtha était probablement dû aux intrigues de son entourage, attendu que Rome avait divisé les rangs des Numides afin de mieux régner. Souvent, les proches

167. Mohamed Masayif, *Dirasat fi n-naqd wa l-adab (Études littéraires et critiques*), Alger, S.N.E.D., 1981, p. 188.

collaborateurs du roi étaient soudoyés et corrompus, et c'est parce qu'il perdit toute confiance en eux que Jugurtha fut contraint de signer la reddition qui lui fut fatale. Son gendre Boccus était allié à ses ennemis, de même que Boumilkar, son bras droit, agissait de concert avec eux. Jugurtha ne savait plus à qui se fier. Lorsque sur les instances de son bras droit, Jugurtha accepta de se rendre chez Boccus, Tabara, la femme de Boumilkar intercéda afin de dévoiler au roi la conjuration.

> Tabara : « Je ne veux pas que vous y alliez, c'est un guet-apens. »
> Jugurtha : « Que dis-tu là ? Explique-toi donc ! »
> Boumilkar : « Oui je t'ai vendu aux Romains depuis longtemps[168] ».

Ici l'auteur n'opte pas pour le romantisme historique : il choisit plutôt le réalisme et, parlant de l'action des contre révolutionnaires qui caractérise toutes guerres, essaye de tirer les enseignements de l'histoire. Simultanément, il anticipe la guerre d'Algérie. Il semble dire : « Il y aura des contre révolutionnaires, mais le bon engagement aura et la légitimité de l'action auront raison d'eux », puisque, la guerre étant nécessaire, la victoire l'est aussi, ce que dit justement Jugurtha à sa femme Ranida.

> Jugurtha : « Non, nous ne salirons jamais notre terre... Nous ne serons jamais leurs esclaves !
> Et s'ils veulent la guerre, nous sommes prêts... »
> Ranida : « La guerre ? »
> Jugurtha : « Oui, la guerre... La guerre du droit et non celle qui le bafoue. Nous n'avons jamais envié la grandeur de Rome, mais nous avons seulement demandé à Rome d'accepter notre grandeur. »
> Ranida : « La guerre contre Rome ?
> Jugurtha : « Parfaitement contre Rome la belliqueuse, Rome la dévastatrice... Oui, contre les légions de Rome, ses flottes, ses

168. Abderahmane Madwi, *op. cit.*, p. 100.

armes et ses généraux... Il faut que Rome se plie au juste droit. »
Ranida : « Et notre bonheur, nos enfants, notre jeunesse ? »
Jugurtha : « Voilà, ô jouvencelle d'Afrique, que tu pleures ton bonheur, tes enfants et ta jeunesse, alors que l'Afrique va mourir. »
Ranida : « Rome est puissante ! »
Jugurtha : « Plus puissant encore est le juste droit. »
Ranida : « Carthage s'est bien rendue et a dépéri. »
Jugurtha : « L'Afrique existe encore ! »
Ranida : « Où sont donc Amilkar, Annibal ? »
Jugurtha : « Amilkar et Annibal sont deux hommes ! Ils sont à présent morts et enterrés... Mais l'âme de l'Afrique est éternelle. »
Ranida : « Alors... Alors préparons donc la guerre. »
Jugurtha : « Je te salue, femme de mon pays... Je te salue image de l'Afrique chérie ! »

Ce dialogue, entre Jugurtha et sa femme, rappelle fortement les propos échangés entre Matibal et sa bien-aimée dans *Annibal* :

Matibal : « Que tu es belle ainsi, Safou ma déesse avec ton habit des héros ! »
Safou : « Arrière enfant ! Les jeunes comme toi, Velléitaires et hésitants, qui ont manqué de courage quand la patrie a eu besoin d'eux, sont la cause des malheurs de notre nation. Ils en seront comptables devant l'histoire et la patrie. Va au combat et défends ton pays ; va brandir l'emblème de ta nation ! Alors reviens-moi, peut-être que je nourrirai plus d'égards envers toi »[169].

Abderrahmane Madoui, comme Toufiq al-Madani d'ailleurs, crée toute une symbolique autour de la femme et ses représentations. Le dramaturge est convaincu qu'une sentence, placée dans la bouche d'une femme, a beaucoup plus d'impact sur le spectateur ou le lecteur. En un sens, l'auteur assigne à la femme le statut de « gardienne de l'honneur ». C'est qu'en réalité, la femme incarne la terre et la patrie. Madoui le montre dans un autre dialogue entre Boumilkar et sa femme Tabara :

169. Ahmed Toufiq al Madani, *op. cit.*, p. 12.

> Boumilkar : « Allons y... »
> Tabara : « Mais où donc ? »
> Boumilkar : « Vers la quiétude... Là où il n'y a ni Jugurtha, ni Fraksin, ni patrie... Là où le ciel est bleu et où la terre est fraîche, vers l'oasis du fol amour idyllique... Là où il n'y a que nous deux et le plein bonheur. Viens donc ; éloignons-nous de tous ces gens et de ce monde et allons construire le nôtre ! »
> Tabara : « Fuis-tu ton devoir ? »[170].

À la fin, Tabara explique à Boumilkar que le nom de la patrie est sacré et que chacun a le devoir d'être patriote, sinon ce serait la plus haute des trahisons : « Tout ce que tu veux, mais pas la fuite, s'écrie Tabara, ne trahis pas... Ne sois pas traître, ne souille pas ton honneur ! »[171] En outre, la symbolique que Madoui utilise dans sa pièce est remarquable à plus d'un égard. D'abord, le crime dont il est question au début de la pièce est commis à l'encontre d'une femme fictive, l'Afrique, car en signant la reddition Jugurtha a la conviction d'avoir tué l'Afrique. C'est pour cela qu'il est perturbé, abattu et affolé. Sans qu'il fasse intervenir le vieil homme, le dramaturge fait déjà de Jugurtha, un héros positif, puisque en dernière analyse il s'en remet à sa conscience qui le réprimande. Le vieil homme n'intervient que pour guider, en quelque sorte, la conscience du héros. Comme il est d'usage de personnifier l'histoire et le temps dans l'art dramatique, ce pourrait être ce même vieil homme qui représente la conscience historique et populaire dans *Jugurtha*. L'aïeul persuade le héros abattu de sa victoire, à condition, bien sûr, qu'il redevienne lui-même, c'est-à-dire Jugurtha le héros, chef indispensable pour son peuple. C'est pourquoi il lui montre des enfants jouant à la guerre et à Jugurtha. À tour de rôle, sur les instances d'une fille, toujours, les enfants jouent, chacun successivement, le rôle du roi numide. Par cette

170. *Ibid.*, p. 132.
171. *Idem*.

succession des enfants, l'auteur veut pérenniser Jugurtha, en tant qu'image libératrice, et ainsi le présenter aux générations futures. Désormais, le héros devient idée. Quand Marius l'eut vaincu et livré à son maître Sulla, le « Annibal-numide » ne manque pas de lancer à ce dernier :

> Avise les tiens qu'il faut chanter et s'amuser et qu'ils profitent tant qu'ils peuvent des biens de ce monde, car votre fin est imminente. Bientôt l'esprit du juste droit et de la liberté soufflera dans les corps, les réveillera et les ravivera. Bientôt l'Afrique aura un nouveau Jugurtha, car son flambeau, sitôt éteint au Levant, sitôt se rallume au Couchant parce que l'Afrique n'aime pas l'injustice. Bientôt poindra le jour des déshérités, alors ils hériteront la terre. Et là, malheur à Sulla, aux envahisseurs, aux oppresseurs, aux iniques, aux hypocrites et aux traîtres[172].

La pièce *(Masra at-Toughat) (La Fin des Tyrans)*, a, quant à elle, ceci d'original qu'elle fut écrite en 1957[173], c'est-à-dire en pleine Guerre de Libération. Son auteur, Abdellah Rakibi, voulait y établir le bilan de trois années de guerre, et en même temps appeler à la poursuite de celle-ci. Nous avons vu que le grand apport de Annibal et de Jugurtha fut surtout de détruire le mythe de la puissance éternelle de l'impérialisme européen, et de clamer, en pleine gestation de la Guerre de Libération[174], l'idée de

172. *Ibid.*, p. 139-140.
173. La pièce est parue sans date, mais l'auteur en donne l'année dans son autre ouvrage, *Tatawwur an-nathr al-djaza iri al-hadit, (L'évolution de la prose contemporaine algérienne*) Alger, E.N.A.L., 1983, p. 234.
174. En réalité, les préparatifs de la guerre d'Algérie ont commencé au lendemain de la deuxième guerre mondiale. Le consensus des Amis du Manifeste et de la Liberté, réalisé en 1944 entre Ferhat Abbas, Cheikh al-Ibrahimi et Messali Hadj, est renouvelé en 1945, peu avant les massacres de Sétif, Guelma et Kherata et, en novembre 1946, Messali Hadj fonde le Mouvement du Triomphe pour les Libertés Démocratiques et crée, en 1947, une Organisation Paramilitaire, O.S., qui est démantelée en 1950. Déjà en décembre 1947, le comité central du P.P.A.-M.T.L.D. avait décidé d'accélérer les préparatifs de la guerre, mais, en 1953, lors de du deuxième congrès du M.T.L.D., ce sont les réformistes qui triomphent, ce qui pousse les centristes et les activistes à créer, en mars 1954, le Comité

l'ancienneté du patriotisme algérien. Ces deux pièces voulaient, d'une certaine manière, familiariser la population avec l'imminence de la guerre et la nécessité de la libération. De même, elles avaient reproduit les attitudes des différentes formations politiques nationales d'alors. S'il fallait démystifier le colonialisme, il était, pareillement, impératif de convaincre le public de la réalité de la guerre de libération. Cependant, il faut noter que l'allusion à l'insurrection n'existe que dans Annibal et Jugurtha, alors que *Masra' at-Toughat* montre, sans allusion aucune, la France et l'Algérie en plein conflit.

De toute manière, Abdellah Rakibi écrivit sa pièce quand non seulement le mythe de la puissance coloniale vacillait, mais aussi au moment où le rêve d'une Guerre de Libération se réalisait. Ainsi, n'eut-il nul besoin de recourir au romantisme pathétique des deux pièces précédentes. Bien au contraire, c'est un moment de la guerre qu'il décrit dans son oeuvre. Les personnages de la pièce sont significatifs : Al Bachir Arif, fervent patriote, sa soeur Rahma, son père Cheikh Arif, le docteur Habib, le professeur Farah, politicien de carrière, aux opinions instables, le bossu traître et délateur, un groupe de combattants et enfin des policiers français. Activiste, patriote et intellectuel, Bachir a décidé de sacrifier sa vie pour l'indépendance de l'Algérie. Il ne s'insurge pas seulement contre les autorités coloniales et leurs alliés algériens, mais aussi contre le déchirement interne du mouvement nationaliste, dont la délinquance est l'une des conséquences :

(Dans une taverne populaire)

Révolutionnaire pour l'Unité et l'Action (C.R.U.A.). En juin de la même année, les vingt-deux anciens de l'O.S. se réunissent pour décider d'une action armée.

> Un jeune : « Jouez, jouez aux cartes et aux dominos... C'est votre remède... Quant à moi je m'abreuve de vin, c'est mon véritable remède contre cette détestable vie... Mais hurlez donc ! ... Débauchez-vous ! ... Criez !... N'êtes-vous pas heureux ? Ainsi l'ont voulu les grands politiciens... Buvons à la santé de la politique en faillite ! ... Ha... Ha... Ha... »
>
> (Il avale une gorgée)
>
> Un joueur de cartes : « Heureux ? ... C'est une plaisanterie. Comment le serions-nous ? ... Nous rions certes, mais tel celui qui titube et s'engouffre dans un puits. »
> Le jeune : « C'est là la volonté de vos chefs ! Que l'on rie alors et que nos coeurs éclatent en sang ! ... Que nos âmes souffrent mille douleurs ! ... Buvons à la santé de nos honorables chefs puisque leur leadership a fait faillite... Ha... Ha... Ha... »
>
> (Il avale une gorgée)
>
> Le joueur de cartes : « Et avec tout cela tu n'as pas le droit de boire dans une taverne populaire comme celle-ci. Tout cela pour la lutte »[175].

L'auteur relate ici une réalité d'avant-guerre. Il montre une jeunesse déboussolée qui avait perdu tout espoir, et, contrairement aux « enfants qui jouaient le rôle de Jugurtha », ces jeunes Algériens étaient précisément déchirés et sans foi. Lorsque le potentiel de la jeunesse n'est pas bien exploité, il est immanquablement perdu, et, une fois déçus par leurs idoles politiques, les jeunes se tournent vers la débauche. Rappelons-nous le sermon du « vieil homme de la montagne » à Jugurtha : la jeunesse doit avoir une image positive, mais surtout unifiée, de ses chefs :

> (Dans cette même taverne à une autre table)
>
> Bachir : « Pauvre jeunesse algérienne ! ... Ils l'ont perdue. »

175. Abdellah ar-Rakibi, *Masra at Toughat*, Dar an nachr Bouslama, Tunis, S.D., p. 18-19.

Ahmad (le docteur) : « Ils l'ont même tuée... Quelle défaite ! ...
Les chocs l'ont ébranlée.
Cette jeunesse, naguère tout enthousiaste,
se retrouve aujourd'hui désemparée, désorientée
et poussée à noyer ses déception
dans l'alcool et le jeu. »

Bachir : « La faute n'est pas au peuple, mais aux seuls
responsables, ceux-là même qui se sont érigés
en défenseurs de ce peuple... En garants
de ses droits... Ils ont fini par lui briser les pieds
à l'ultime instant... Malheur à celui
qui a trahi le peuple, car il souffrira indubitablement
son courroux et son ressentiment...
Le peuple détruira indéniablement les idoles
qu'il a vénérées lorsqu'il découvrira leur fausseté. »

Farah : « Ne dites pas cela Bachir. Vous connaissez
bien le peuple, certes, vous savez donc qu'il
n'est pas encore assez mûr pour une action
active et efficace... C'est un peuple pauvre...
malade... inculte... Un peuple qui n'a pas
encore trouvé la vérité, enfin la bonne vérité !
Ne blâmons donc pas les responsables,
ils n'attendent que l'occasion propice...
N'exagérons rien, mon ami ! »

Bachir : « Mais quand mûrira donc ce peuple,
à votre avis, redoutable politicien ?
Quand apprendra-t-il la vérité dont vous parlez ?
Et quand la pauvreté, l'ignorance et les maladies cesseront-elles ? »

Ahmad (le docteur) : « Elles cesseront évidemment avec
les discours enjolivés des campagnes
électorales et avec les propos mielleux
et mensongers et les promesses qui ne se réalisent
que dans l'imagination de leur orateur,
ou plutôt qui seront tenues sur le papier »[176].

Dans ce dialogue, l'auteur confronte par le truchement des protagonistes les deux tendances adverses du mouvement national : celle des vieux politiciens messalistes et favorables à

176. *Ibid.*, p. 25.

l'assimilation[177], proches de Ferhat Abbas, principalement, puis les partisans de la guerre armée, membres fondateurs du F.L.N.. C'est, surtout, Farah (le politicien) qui personnifie la formation politique qui ne croyait, ni au peuple, ni à la nécessité de la guerre, mais qui se fie aux tergiversations des politiciens et à leurs propos redondants. À travers Farah, Abdellah Rakibi se rit de ces chevaliers du verbe, qui, pour justifier leur nature timorée, jugent inopportune la guerre. Le sarcasme est abondamment utilisé, puisque la pièce fut publiée en pleine lutte armée et que l'auteur se trouvait ainsi dispensé de plaider pour la nécessité de la guerre, se contentant de la rappeler. Néanmoins, ces tendances opposées perduraient, même en pleine Guerre de Libération. Il est vrai qu'en 1957, beaucoup d'éléments messalistes, partisans de Ferhat Abbas, communistes et réformistes musulmans, avaient déjà rejoint le F.L.N..

Comme dans *Jugurtha* et *Annibal*, la femme est présente dans *Masra at Toughat*, où elle incarne à la fois l'Algérie, la Révolution et la terre. Abdellah Rakibi l'illustre bien par l'idylle du

177. Il ne faut cependant pas confondre les nationalistes de Messali Hadj et les partisans de l'assimilation de Ferhat Abbas, qui, eux, ne se sont jamais expressément prononcés pour une autodétermination de l'Algérie. Lors du déclenchement de la Guerre de Libération, Ferhat Abbas n'y voyait que « désespoir, désordre et aventure ». Malgré cela, il n'exclura pas, par après, l'alternative de la lutte armée : « si Paris capitulait devant les oligarchies financières, s'il se révélait impuissant, non seulement à tenir les promesses de la France, mais même à appliquer et à faire respecter la loi votée, il ne resterait aux Algériens que la perspective d'aller en prison ou de rejoindre le maquis » (cité par Mohammed Harbi, *op.cit.*, p. 132). Ferhat Abbas se ralliera en 1956-1957 au F.L.N. et deviendra même en 1959 le premier chef du Gouvernement Provisoire de la République Algérienne. Messali Hadj, quant à lui, empruntera un chemin opposé à Ferhat : d'un nationalisme radical, il passera à une sorte de « contre-révolution », en créant en décembre 1954 le Mouvement National Algérien, opposé au F.L.N. Beaucoup de messa listes se rallieront par après au F.L.N. (Cf. *Ibid.*, p. 143-159).

docteur Ahmad et de Rahma. Ahmad représente, vraisemblablement, le peuple algérien farouchement attaché à sa terre et follement épris d'elle :

> Ahmad à Rahma :
> « Je t'aime tellement que mon amour grandit à chaque trait de l'Algérie qui m'apparaît en toi... Je t'aime parce que tu es le symbole de ce beau pays [...] Sur ton beau visage resplendit l'Algérie et dans tes mains flamboie la révolution qui brûlera les ennemis
> de l'Algérie... Pour moi, tu es cette chaleur... La chaleur de l'amour qui bénira notre vie »[178].

Le combat est une image exhortante qui s'affine avec les noces idylliques entre l'Algérie et son peuple. Les épousailles ne se feront qu'une fois la liberté recouvrée. Abdellah Rakibi n'a pas manqué de montrer dans sa pièce le prix de l'amour de la patrie. Le peuple algérien aspirait à son autonomie, mais la France coloniale ne l'entendait pas ainsi. Comme Rome, jadis, à Carthage et en Numidie, le colonialisme ira jusqu'à étouffer férocement toute contestation et toute tentative d'émancipation. Ne voulant pas dénoncer Bachir, Cheikh Arif et sa fille Rahma sont arrêtés. Le vieil homme est maltraité et torturé sans même savoir que sa fille vient de subir les pires atrocités :

> Le chef de la police (ricanant, haineux et sarcastique) lance aux policiers :
> « Traînez-le vers sa fille là-bas, puis faites-lui savourer
> le même délice, s'il persiste dans son mutisme.
> Enfin, il finira par avouer. Emmenez-le...
> En enfer... Ha... Ha... Ha... »
>
> Cheikh Arif (découvrant sa fille) :
> « Rahma... Ma fille... Tu es là... Ah ! Misère...
> Ma bien-aimée, ma chérie... Ah... Les monstres ! ...
> Elle ne veut pas se réveiller...

178. Abdellah ar-Rakibi, *op. cit.*, p. 32.

Ils ont déchiqueté sa peau...
Mais ce sont des traces de brûlures !... Des flagellations...
Dieu se vengera d'eux ! »

Un officier : « Tu connaîtras le même sort si tu n'avoues pas. »

Cheikh Arif : « Laissez-moi avec ma fille, pauvres et viles créatures. »

(Rahma revient à elle et aperçoit son père)

Rahma : « Père tu es là ? Ils t'ont ramené du lit de malade ? »

L'officier : « Silence, ou je te fracasse la tête, criminelle ! »

Cheikh Arif : « Ce sont vous les criminels »[179].

Mais l'auteur ne s'en tient pas à cela. Une fois encore, il s'efforce de glorifier les combattants, ces chevaliers de la liberté. Il montre leur endurance surhumaine et en fait de vrais héros qui ne craignent pas la mort, car la vie leur importe peu :

Rahma : « Tuez-nous, si vous êtes des hommes ! »

L'officier : « Ils demandent la mort... Tous ceux qu'on arrête demandent la mort. Ha ! ... Ha !
Eh bien, nous ne vous tuerons que lorsque nos mains seront lassées de vous torturer...
Mais est-ce que la torture est utile au milieu de ces rochers ? »

Un policier : « Ils sont une espèce insensible à la torture... Ce sont des créatures bizarres »[180].

Comme dans *Jugurtha*, le héros n'est qu'un idéal, un exemple, une image, le héros réel étant le peuple refusant la domination et aspirant à l'indépendance et la liberté :

Rahma : « Ils sont partout... Ils sont dans les Aurès, à Djurdjura, dans le désert...

179. *Ibid.*, p. 56.
180. *Ibid.*, p. 57.

Dans le moindre coin de l'Algérie révoltée »[181].

Par ces propos, dans un style très oratoire, l'auteur donne libre cours à ses sentiments patriotiques et à son élan révolutionnaire. Quelles que fussent les évaluations de trois années de lutte armée, le constat est le même : la guerre était nécessaire et les sacrifices l'étaient d'autant plus. Nous verrons, dans le dernier chapitre de cette partie, que l'art dramatique algérien d'expression française a su exprimer, avec la même ferveur et la même acuité d'engagement, les malheurs de cette époque de l'Algérie colonisée.

181. *Ibid.*, p. 56.

TROISIÈME CHAPITRE :

LE THÉÂTRE D'EXPRESSION FRANÇAISE

Un engagement, exprimé en langue française et ce dans le théâtre algérien, paraît quelque peu paradoxal. Si nous acceptons le fait que l'engagement, en soi, était dirigé contre tout ce qui rappelle la présence française d'un point de vue politique, idéologique et donc linguistique également, il nous serait, de prime abord, plutôt difficile de soutenir que la France coloniale fut combattue avec une arme française : sa propre langue. Nous avons également vu que l'art dramatique algérien d'expression dialectale avait pris le pas sur le théâtre littéraire, parce que ce dernier était, entre autre, moins efficace.

Cependant, il est un fait qu'il faut relever : à un moment précis de son histoire, l'Algérie ressentit le besoin de porter la lutte aux portes mêmes de l'administration coloniale, tout comme le fit Annibal, quand il s'en fut aux portes de Rome. L'assertion suivante de Kateb Yacine explique cette tactique utilisée dans la stratégie de la guerre entre deux nations :

> J'écris en français, dit-il, parce que la France a envahi mon pays et qu'elle s'y est taillée une position de force. [...] Par conséquent, tous les jugements que l'on portera sur moi, en ce qui concerne la langue française, risquent d'être faux si on oublie que j'exprime en français quelque chose qui n'est pas

français[182].

D'autre part, l'usage de la langue française était d'une telle ampleur, que rien n'était plus normal que des Algériens écrivissent dans cette langue. Les autorités coloniales oeuvrèrent, depuis le début de l'occupation, à l'effacement de la langue arabe au profit de la langue française, conformément à l'adage : « Telle est la langue du roi, telle est celle du pays » ! Lors de son passage à Alger en 1895 le poète égyptien Ahmad Chawqi s'étonnait de l'usage très étendu de la langue française : « Je me suis aperçu que [même] le cireur de chaussures [...] dédaignait de parler arabe ; quand je lui adressais la parole en cette langue, il ne me répondait qu'en français »[183]. Par la suite, les écrivains algériens prirent vite conscience d'un fait indéniable, à savoir, si la langue française était une réalité, le plus logique était de la contenir : « à la longue échéance, cette langue [...] deviendrait une arme de combat pour une littérature nationale »[184]. Justement, c'est dans cette perspective qu'un dramaturge comme Kateb Yacine a évolué :

> Mon père prit soudain la décision irrévocable de me fourrer sans plus tarder dans "la gueule du loup", c'est-à-dire à l'école française. Il le faisait le cœur serré : laisse l'arabe pour l'instant. Je ne veux pas que, comme moi, tu sois assis entre deux chaises. [...] La langue française domine. Il te faudra la dominer et laisser en arrière tout ce que nous t'avons inculqué dans ta plus tendre enfance. Mais une fois passé maître dans la langue française, tu pourras sans danger revenir avec nous à ton point de départ[185].

Par ailleurs, après cent trente-deux ans de présence

182. « Interview », in : *Jeune Afrique*, n° 324 du 26 mars 1967.
183. Henri Pérès, « Ahmad Chawqi, Années de jeunesse et de formation intellectuelle en Égypte et en France », in : *Annales de l'Institut d'Études Orientales*, 2, Alger, 1936, p. 339.
184. Jean Déjeux, « La littérature algérienne contemporaine », *op.cit.*, p. 55.
185. *Le Polygone Étoilé*, Paris, Seuil, 1966, p. 180.

coloniale, la langue française est toujours d'un usage très répandu, bien qu'aucun texte ne la consacre et malgré la politique d'arabisation. Il y a, en Algérie, des romanciers, des dramaturges et des poètes qui s'expriment et qui produisent encore en langue française permettant pour certains d'acquérir une notoriété internationale à l'instar de Yasmina Khadra, Assia Djebbar et d'autres. Pour revenir au contexte d'alors, il faut signaler que cette langue entre les mains d'écrivains algériens a su prendre partie pour l'Algérie indépendante, dans une période où il était vital, pour cette même Algérie, de bénéficier de tous les concours, quels qu'ils fussent.

Toutefois, il y eut aussi des dramaturges d'expression française, d'origine européenne, ceux que l'on a dénommés « les Pieds-Noirs » ou Français d'Algérie. La liste ne risque pas d'être longue, puisqu'en fait, mis à part le cercle formé par Albert Camus, Jean Grenier, Pascal Pia, Emmanuel Roblès et quelques autres écrivains de talent, la vie littéraire dans l'Algérie coloniale était loin d'être comparable à celle du Paris de l'époque ou de toute autre capitale culturelle... Nous verrons, d'une manière contrastée, les divergences dans les conceptions même de l'engagement, entre écrivains d'une même langue. Algériens et Européens d'Algérie se verront enfermés dans une sorte de dialogue de sourds, les premiers reprochant aux seconds leur pharisaïsme, et les seconds jugeant virulents les discours des premiers.

I Kateb Yacine : le combat par le théâtre

Parmi les dramaturges algériens d'expression française,

nous avons choisi d'étudier Kateb Yacine[186]. La raison en est bien évidente : non seulement cet auteur fut le plus prolifique, mais il se distinguera, justement, par la virulence et l'âpreté de ses pièces. Nous exposerons, dans ce chapitre, sa fameuse trilogie et nous l'interpréterons, dans la perspective même des dimensions de l'engagement qu'il entendait assigner à ses pièces. À vrai dire, toute l'oeuvre dramatique de Kateb Yacine est engagée : « le théâtre, c'est mettre le doigt sur ce qui ne va pas. [...] Le théâtre, c'est le risque avant tout, le risque de dire la vérité »[187].

1.1 *Le Cadavre encerclé*

La première pièce de sa trilogie, *Le Cadavre encerclé*, est un drame. Écrite en pleine Guerre de Libération, elle ne pouvait que reprendre les circonstances de la guerre qui battait son plein. La pièce vit le jour au moment même de la bataille d'Alger. C'est

186. Né en 1929 à Smendou, près de Constantine. En 1936, sur décision de son père, avocat de profession, il quitte l'école coranique pour entrer à l'école française. Lors des émeutes du 8 mai 1945, Kateb est arrêté et emprisonné : il a quinze ans. À sa sortie de prison, il est renvoyé du lycée où il faisait sa troisième. Journaliste à *Alger Républicain* (1947-48), il publie plusieurs articles sous le pseudonyme de Djeha (cf. Marie Elias, *op. cit.*, p. 104). En mai 1947, âgé de dix-huit ans, Kateb donne une conférence à Paris sur l'Émir Abdelkader et l'indépendance (cf. Michel Couenne, *De la blessure à la révolte, Kateb Yacine, dramaturge politique*, Thèse de III[e] cycle, Caen, 1977, p. 70). Après 1948, il revient à Alger pour y travailler comme docker, puis il retourne en France où il occupe divers emplois. Durant la Guerre de Libération, Kateb Yacine quitte la France pour parcourir plusieurs pays : Tunisie, Italie, Belgique, U.R.S.S., Yougoslavie. Il dira de lui-même : « Je suis le maghrébin errant » *(Le Nouvel Observateur*, 18 janvier 1967, p. 31). C'est à cette époque qu'il écrit la trilogie *Le Cercle des représailles* : *Le Cadavre encerclé* (présenté à Bruxelles en 1958, voir Roselyne Baffet, *op. cit.*, note 55, p. 51), *La Poudre d'intelligence et Les Ancêtres redoublent de férocité*. En 1971, il retourne définitivement en Algérie où il dirigea, le Théâtre Populaire de Sidi Belabes. À partir de 1971, Kateb Yacine a écrit en arabe dialectal, entre autres : *Mohamed prends ta valise, La Guerre de deux mille ans, Le Roi de l'Ouest, Palestine trahie, Mandela,* décédé à Grenoble le 28 octobre 1989

187. Kateb Yacine, *Le Provocateur Provoqué, op. cit.*, p. 24-25.

pourquoi Lakhdar, le héros, entame ainsi son monologue dès la levée du rideau :

> Lakhdar : « Ici, c'est la rue des Vandales[188].
> C'est une ruelle d'Alger ou de Constantine, de Sétif
> ou de Guelma, de Tunis ou de Casablanca. [...]
> Ici je suis né, ici je rampe encore
> pour apprendre à me tenir debout avec la même
> blessure ombilicale qu'il n'est plus temps
> de recoudre. [...] Ici est la rue de Nedjma[189] mon
> étoile, la seule artère où je veux rendre
> l'âme. C'est une rue toujours crépusculaire,
> dont les maisons perdent leur blancheur comme
> du sang, avec une violence d'atome au bord de
> l'explosion »[190].

Dès le départ, Kateb Yacine annonce l'espace de ces faits avec une forte symbolique. Indiscutablement, la « rue des Vandales » représente l'Algérie colonisée, confuse et déchirée. De plus si Lakhdar ne veut rendre l'âme qu'à la « rue Nedjma », c'est justement parce que Nedjma symbolise l'Algérie libre[191], celle qui n'est pas encore et qu'il faut atteindre. Quant à Lakhdar lui-même, il peut tout aussi bien représenter le peuple algérien[192] que le héros populaire. Mais voilà que l'auteur fait parler un Lakhdar assassiné par les autorités coloniales :

> Lakhdar : « Phrase incroyable. Nous sommes morts
> assassinés, la police viendra bientôt nous
> ramasser. Pour l'instant, elle nous dissimule,
> n'osant plus franchir l'ombre où nulle force
> ne peut plus nous disperser. Nous sommes morts
> à l'insu de la ville. [...] Durant toute la nuit,
> jusqu'à la lueur matinale qui m'éveille
> à présent, les habitants restèrent claquemurés,

188. Ruelle de la Casbah d'Alger.
189. Autre ruelle de la Casbah.
190. Kateb Yacine, *Le Cercle des représailles*, Paris, seuil, 1959, p. 17-18.
191. Voir *Le Cercle des représailles*, p. 33.
192. Lakhdar signifie « le vert », en arabe ; Kateb Yacine fait sûrement allusion à la couleur verte du drapeau algérien.

comme s'ils prévoyaient leur propre massacre,
et s'y préparaient dans le recueillement ; puis
les fantômes eux-mêmes cessèrent leurs allées et venues »[193].

Apprenant l'assassinat de son bien-aimé Lakhdar, Nedjma accourt, voilée, vers l'impasse où il gît. Elle déchire son voile, sa joue, sa robe, et se lamente :

Nedjma : « Voyez la poitrine aveugle
Loin de l'amant sevré
Jamais ne sera mûr
Le sein noirci par l'absence
Plus une bouche ne saura m'écumer.
Lakhdar s'endort avec d'autres que moi.
Vous m'avez prévenue
J'avais rêvé la fusillade
Mais il devait revenir au crépuscule
Je devais lui cacher mes pleurs et son couteau
Et me voici vouée à la nuit solitaire
Veuve jamais déflorée
Fleur aveugle cherchant l'élu emporté
En l'holocauste de fourmilière qui hante sa corolle
Ainsi m'a quitté Lakhdar le mâle fourmi
Qui traversera le parfum altier de ma couche
Pour tomber en ce tas de corps inconnus »[194].

Tahar, père adoptif de Lakhdar, symbolise ceux qui n'ont pas foi dans la révolution en marche. Il représente ces têtes subjuguées par la puissance coloniale ou ayant peur d'elle. Il s'adresse à Hassan, Mustapha et Nedjma endeuillés par la pseudo disparition de Lakhdar :

Tahar : « Le jour où vous avez décidé de narguer
la police en exhibant vos incompréhensibles banderoles[195]...
Et depuis vous ne faites plus
que cela. La police ne suffit plus.
On vous envoie maintenant des soldats. »

193. Kateb Yacine, *Le Cercle des représailles*, op. *cit.*, p. 19.
194. *Ibid.*, p. 20.
195. L'auteur fait sûrement allusion aux émeutes du 8 mai 1945, à Sétif, Guelma, et Khérrata où des milliers d'Algériens tombèrent sous les balles des forces coloniales.

Mustapha : « Nous sommes nés dans cette rue, tous.
Ce n'est pas la police qui nous en délogera. [...]
Ce n'est pas le nombre des morts qui pèse
sur notre rue, c'est la mort des lâches,
des inquiets de votre genre, vous les pères
attardés qui trahissez les ancêtres. [...]
Vous admirez la puissance, le luxe, les armes
des mercenaires qui triomphèrent de nos communs
ancêtres : la lutte n'a plus de sens à vos yeux
[...] qu'est-ce que cela veut dire, sinon que
vos âmes de domestiques vous ont poussés dans
l'ignominie de l'écrasement voluptueusement
consenti, à nourrir des rêves d'esclavage
aux dépens de vos enfants, à l'exemple
de vos dominateurs ; eux aussi croient vous aimer
naïvement (la crapule est toujours naïve),
puisqu'ils vivent de votre zèle, vous associent
à leur turpitude, avec le sentiment d'être, eux
aussi, des pères initiateurs... Mais vous serez
les derniers dupés. Vos enfants, malgré vous,
ont grandi dans la rue. Ils n'ont pas eu
le temps d'être domestiqués, et ils vous voient
vite crever avec vos rêves de béatitude.
Nous ne travaillerons plus pour les vieux jours
des larbins »[196].

« Tahar : « Dans ce pays de malheur, tous les dix ans le
sang coule. [...] Qu'avez-vous fait avec vos
drapeaux contre les mitrailleuses ? [...]
La milice et l'armée viennent renforcer
la police. On vous frappe, on vous humilie,
on vous fait travailler de force. »

Hassan : « On dirait que tu te réjouis de nous faire
ce reproche ».

Mustapha : « Laisse croasser le corbeau. [...] Dis-moi,
Hassan, te souviens-tu de ce jeune homme
que le tribunal militaire condamna pour
"regard outrageant à un fonctionnaire dans
l'exercice de ses fonctions" ? [...] »

Tahar : « C'est depuis que je fais la prière.
Une idée que je tiens d'un honnête commerçant.
Vous ne pouvez pas imaginer ce que c'est d'accéder

196. Kateb Yacine, *Le Cercle des représailles, op. cit.*, 1959, p. 23.

au minaret, avec des habits bien blancs
et un corps pur »[197].

Dans ce dialogue, Kateb Yacine met en relief un problème qui ne cessera de lui tenir à cœur : l'alliance, selon lui des « turbans » et du « capital », avec les forces d'occupation. Déjà, dans les articles qu'il publiait dans *Alger Républicain*, il attaqua plus d'une fois les Muftis et les religieux. Il leur consacra même la deuxième pièce de sa trilogie.

En incluant cet ostracisme à l'encontre des religieux dans sa vision politique, l'auteur délimite ainsi ce que l'on pourrait appeler un « Tiers état », une sorte de fief de la force libératrice. Ce Tiers état, c'est justement l'Algérie opprimée, déshéritée, le peuple qui vient de toujours et qui sera à jamais, celui-là même qui refusa et refuse la soumission aux autres. Pour Kateb Yacine, comme pour al Madani et Madwi, rien ne saurait raviver la nation, sinon un souffle mnémonique qui l'arrachera à sa léthargie et lui redonnera ses fondements. Quand Lakhdar reprend connaissance, on a l'impression qu'il revient d'un long voyage dans le temps. « J'entends vivre le bruit du sang, je retrouve le cri de ma mère en gésine, j'entends vivre la smala[198] sous le sirocco à mes veines parvenu, et je m'élève au crépuscule vers les ancêtres peupliers dont la stature remue feuille par feuille, au gré d'une imbattable chevauchée végétale, rappelant, dans la nuit en marche, la cavalerie dispersée des Numides à l'heure du Maghreb renouvelant leur charge »[199]. Indirectement l'auteur semble dire que les ennemis même du peuple algérien reconnaissent sa grandeur et son

197. *Ibid.*, p. 24.
198. L'auteur fait peut-être allusion à la smala de l'Emir Abdelkader qu'il admirait beaucoup.
199. Kateb Yacine, *op. cit.*, p. 29.

ancienneté, et c'est peut-être pour cela, que leur emprise sur lui était des plus lourde. L'auteur continue sa parenthèse historique :

> Le commandant (français) :
> « Voyez l'histoire de la Numidie.
> Vous aurez l'Afrique du Nord
> d'aujourd'hui, à cette nuance près
> que nous avons remplacé les Romains
> aux postes de commandes.
> Autrefois, il n'avait pas été facile
> de battre les cavaliers de Numidie.
> Aujourd'hui, nous avons l'aviation, et le même
> pays se trouve divisé en trois.
> Mais c'est toujours le même pays. [...] En Tunisie, au Maroc, aussi bien qu'ici, les mêmes hommes se retournent contre nous. Ils reviennent à la charge, surgis des siècles révolus et ils mordent la poussière pour apparaître à nouveau, Numides en déroute pour d'autres charges réunis... »[200].

L'auteur pratique ici une sorte de téléologie par régression historique, afin d'affirmer le bien-fondé de la Guerre de Libération. Cela veut dire que, si le peuple algérien s'exprime par les armes pour recouvrer sa liberté, cela relève de la logique pure de l'histoire. Mais Kateb est conscient que la France coloniale est pire que Rome, parce qu'elle dispose de moyens plus atroces que les lances et les glaives des Romains. Il en fit, sans doute, l'expérience lors des manifestations du 8 mai 1945. Le bien-fondé de la lutte armée, Kateb Yacine le réaffirme en faisant se rallier la fille du commandant français, Marguerite, à la cause algérienne, après avoir soigné Lakhdar et rencontré les militants du F.L.N.. Cela ne fait que prouver la transcendance et la justesse de la Guerre de Libération. Peut-être le dramaturge voulait-il mettre la France face à elle-même, lui rappelant qu'elle fut toujours le chantre des droits de l'homme et de la liberté, lui montrant ainsi ses propres contradictions, au sujet de la question algérienne.

200. *Ibid.*, p. 35-36.

Par ailleurs, même dans une pièce où le thème est, principalement, la guerre, Kateb Yacine ne manque pas de faire appel à l'élément féminin, sous toutes ses formes et avec tous ses symboles. C'est que son concours est loin d'être négligeable, et son image est toujours celle de l'idéal à atteindre, idéal d'espoir et de confiance. En réalité, l'auteur cherche à secouer une société dans laquelle la femme, bien que non absente, voyait son rôle occulté. Le dramaturge semble dire que la grandeur de l'âme féminine ressort avec la grandeur des événements. En s'adressant à Nedjma, Mustapha confirme cette image : « même sous les balles, la femme se voit au centre du débat »[201]. La dernière scène du deuxième acte[202] se passe en prison. En effet, après avoir ri de la loi coloniale, dans la troisième scène[203], Mustapha, Hassan et Lakhdar sont arrêtés par les services de police. C'est le peloton d'exécution qui les attend, mais eux, en toute quiétude, laissent libre cours à leurs épanchements :

> Lakhdar : « Nous ignorions la sentence ennemie. [...]
> Dès l'enfance je les voyais comme des ennemis.
> Déjà la haine m'étouffait La haine et le besoin
> De les prendre un jour face à face Pour savoir qu'ils nous ont vraiment vaincus »
>
> Mustapha : « Dès l'enfance nous avons su qu'il faudrait
> les battre. Dès que nous avons pu courir,
> nous avons pris la fronde et le maquis. [...] »
>
> Lakhdar :Est-ce que nous vivons les rêves
> belliqueux de l'enfance, Est-ce la guerre, ou est-ce un rêve ?
> Il y a cent ans qu'on nous désarme. À peine reste t-il de quoi partir pour la chasse. »

201. *Ibid.*, p. 33.
202. Il ne faut pas se fier, selon l'auteur lui-même, à la succession d'actes et de scènes de la pièce ; il n'y a pas un déroulement logique : on peut aussi bien commencer le jeu théâtral par le dernier acte que par le premier (cf. Michel Couenne, *op. cit.*, p. 16).
203. Kateb Yacine, *op. cit.*, p. 44-46.

Hassan : « Et nous ses compagnons de cellule
Veillant le même Lakhdar toujours pressé,
Le même Lakhdar à court de temps et d'espace,
Déjà nous trébuchons à son égard,
Eblouis dans l'essaim d'ardent métal qui le traverse
À la minute de hauteur.
Où sa tête attire la foudre. Et fait s'incliner les fusils »[204].

Lakhdar se retrouve seul dans sa cellule, les autres ont été peut-être fusillés. C'est l'horreur.

Lakhdar : « C'est le moment. Qu'ils me laissent voir le jour, ne serait-ce que le temps de chasser les idées noires. C'est le moment de ne plus avoir la tête. [...]

Premier officier (en torturant Lakhdar) : « Tu seras exécuté dans ta cellule. »

Deuxième officier : « Remarque bien qu'on le fait seulement pour la forme. Le chef a l'intention de t'expédier. Allons parle !

Lakhdar (hurlant) : « C'est ça votre exécution ? C'est ça ? À vous de parler. Allons parlez ! [...]
Le chef de la police : « Alors vous n'avez pas fini avec lui ?

Premier officier : « On dirait qu'il a perdu la raison.
Les tortures, sur un type comme lui, soit dit sans
vous manquer de respect, ça ne donne rien.
Ils sont habitués. »

Le chef : « Il est foutu. Il aura des visions toute sa vie. Il criera comme un possédé. Qu'il retourne chez ses amis. Qu'il retourne chez sa mère. Quand ils le verront, ils comprendront »[205].

Lakhdar est relâché, assommé et à moitié fou. Là, Kateb Yacine fait fonctionner la même symbolique que celle qu'il a présentée dans la scène du deuxième acte, quand Marguerite fait la connaissance de Lakhdar et des militants du F.L.N.. Mais cette fois-ci le même symbole visera un sens négatif, lorsque Lakhdar,

204. *Ibid.*, p. 48-50.
205. *Ibid.*, p. 53.

fou, rencontre d'abord Marguerite qu'il renie :

> Lakhdar : « Elle tarde, elle a tant tardé
> À rejoindre le camp des victimes
> Jamais je ne l'aimerai
> Mais je l'ai toujours regrettée »[206].

Il ne reconnaît pas Nedjma non plus.

> Lakhdar : « Pardon, ma sœur, où vas-tu ?
> Nedjma (détournant les yeux) : « Il est fou ! Je ne veux pas le voir »[207].
> Tahar (ivre mort, s'écrie en voyant Lakhdar) : « Ciel, ils ont lâché la vipère !
> Il bondit du fond de la scène et poignarde Lakhdar. [...] »
> Lakhdar : « Moi le dernier des paysans
> À mon arbre sacrifié
> Je ne sais ce qui me retient
> De l'homme que j'étais
> Ou du poignard qui me supplante [...]
> Encerclé au maquis de mon origine,
> je ne dis rien au parâtre.
> Pas même l'assassinat, pas même
> le geste du sacrifice,
> Car il est loin d'être Abraham,
> et je ne suis qu'un chat
> Par une chouette écorchée
> sur la branche la plus fragile
> Dont je n'attends que la chute pour aveugler l'oiseau diurne
> Dans le feuillage où il me croit assoupi »
>
> Lakhdar est toujours agrippé à son oranger.
>
> Le chœur : « Militants du parti du peuple !
> Ne quittez pas vos refuges !
> L'heure des combats est encore loin.
> Militants du parti du peuple »[208].

Avant que son corps ne disparaisse complètement, Lakhdar laisse un fils qui le remplace sur l'oranger. Sa mère est Nedjma. Lui s'appelle Ali. Kateb Yacine voulait peut-être faire

206. *Ibid.*, p. 54.
207. *Ibid.*, p. 56.
208. *Ibid.*, p. 60.

allusion, bien qu'étant lui-même anti-religieux, au grand héros de l'Islam Ali b. Abi Talib, dont le nom est synonyme, dans la légende populaire, de guerre, de hardiesse et de courage. Ali, fils de Lakhdar et de Nedjma : le combat du fils du peuple et de l'Algérie. Dans cette pièce, le dramaturge algérien a su donner un aperçu très nuancé de la Guerre de Libération et de l'Algérie de l'époque, avec souvent un remarquable symbolisme. Il s'attaquait et se riait de ceux qui n'avaient pas compris que la guerre était une nécessité, et que, de par la nature de la situation, l'Algérie n'avait pas d'autre choix. Plus encore, Kateb semblait dire que non seulement il fallait prendre les armes contre l'occupation, mais aussi - et surtout - ne jamais les déposer, quelles qu'en soient les raisons. L'Algérie se devait de tirer suffisamment d'enseignements de son histoire : la Rome d'hier est bien celle d'aujourd'hui et il y aura probablement une Rome de demain.

1.2 *La Poudre d'Intelligence*

La deuxième pièce de la trilogie change complètement d'axe de pertinence. En effet, *La Poudre d'Intelligence* met en scène un tout autre engagement, c'est-à-dire que l'ennemi visé n'est plus le seul colonialisme mais les suppôts qui le rendent à tout instant possible. Dans cette pièce, Kateb Yacine s'en prend aux pouvoirs locaux et à la religion, lorsque cette dernière devient un moyen entre les mains des occupants.

La Poudre d'Intelligence, contrairement à la pièce précédente, adopte un accent comique, frôlant parfois même le burlesque, et si elle a l'apparence d'une satire sociale, sa dimension, a posteriori, est très politique. « L'axe, autour duquel

tourne la pièce, n'est pas la satire de certains us et coutumes populaires, mais plutôt une satire dirigée contre le Sultan, le Mufti et les Ulémas »[209]. Le principal protagoniste de la pièce est Djeha, baptisé pour la circonstance « Nuage de Fumée ». C'est donc au folklore populaire que Kateb fait appel. Dès le début, le ton ironique et sarcastique est donné : aux prises avec sa femme Attika, Nuage de Fumée ridiculise ceux qui ne trouveraient pas encore propice le déclenchement de la révolution :

> Attika : « Tu me rends folle ! Nous tournons en rond
> comme les deux aiguilles de l'horloge, tu es toujours
> sans travail, et moi j'attends, en comptant les heures. »
>
> Nuage de Fumée : « Allons, petite aiguille, dors et laisse-moi dormir,
> tu es toujours trop pressée.
> Tu n'as donc pas confiance en la révolution ? »
>
> Attika : « Drôle de révolution ! Depuis notre pseudo mariage tu es rond tous les jours, on t'a tourné la tête »[210].

En sortant de chez lui, à moitié endormi, Nuage de Fumée bute sur le cheval du Sultan qui se rendait en compagnie de sa suite à une partie de chasse. Trouvant l'incident de sinistre augure, le souverain décide d'embastiller le pauvre compère. Le soir, ravi de ne pas être rentré bredouille, le monarque décide de relâcher Nuage de Fumée, et même de lui remplir la bourse. À la stupéfaction de tous, le détenu refuse de quitter son cachot et demande à en exposer

> Le Sultan : « Tiens, prends cette bourse, ce matin
> j'étais inquiet, je ne voulais pas que ma partie
> de chasse commence par un mauvais présage.

209. Choukri Ghali, *Adab al Mouqawama, (La Littérature de combat*) 2e éd., Beyrouth, Dar al afaq al gadida, 1979, p. 289.
210. Kateb Yacine, *op. cit.*, p. 73-74.

Pourtant, Dieu merci, tu ne m'as pas porté malheur. »

Nuage de Fumée : « Je me demande qui a porté malheur
à l'autre ! Mais le malheur se transforme
toujours en bonheur. C'est ce bonheur
qu'il faut craindre car il sera le source du prochain malheur, et ainsi de suite.
Il y en a qui ont érigé là-dessus tout un système philosophique »[211].

Il n'est pas difficile de deviner ici, le contenu démocratique du début de cette pièce. Kateb, par le biais de Nuage de Fumée - rappelant en cela très étroitement le personnage de Figaro - s'en prend aux pouvoirs monarchiques, tant décriés par Kateb. C'était là un avertissement, une mise en garde pour l'Algérie future contre les déboires de tels régimes totalitaires et arbitraires surtout. Le sultan de la pièce emprisonne et libère à sa guise et selon son humeur. D'autre part, l'auteur s'attaque au comportement servile en usage dans une monarchie. En tant qu'hommes, les sujets d'un sultan ne savent pas ce qu'est la dignité. De fait, en sortant de chez le souverain, Nuage de Fumée est dégoûté par l'obséquiosité des gens :

Coryphée : « Salut ! »
Nuage de Fumée (répondant au salut) : « Salut. »
Le choeur (saluant Nuage de Fumée) : « Salut ! Salut ! Salut ! »
Nuage de Fumée (répondant) : « Salut ! [...] »
Coryphée : « Salut ! »
Nuage de Fumée (impatienté) : « Salut, trois fois salut, mille fois salut, salut, salut. »
Le choeur (prenant le salut pour lui) : « Salut, salut, salut, salut, salut, salut
Nuage de Fumée ne manque pas de gifler le coryphée et va donc comparaître devant le Cadi. [...]
Nuage de Fumée : « Salut. »
Le Cadi : « Que dis-tu ? »
Nuage de Fumée (s'éloignant) : « Salut ! »
Le Cadi : « Où vas-tu ? »

211. *Ibid.*, p. 76.

Nuage de Fumée (s'éloignant encore) : « Salut ! »
Le Cadi : « Arrêtez-le ! »
Nuage de Fumée (s'éloignant toujours) : « Salut ! »
Le Cadi : « Je me moque de ton salut !
Réponds à ma question ! »
Nuage de Fumée : « Réponds d'abord à la mienne : N'ya-t-il pas de quoi devenir enragé, à entendre les éternelles salutations de tous ces citadins blafards, ces marchands de tout et de rien, ces mouchards calamiteux, ces individus
louches qui attendent, avec leur civilité de surface, qu'un innocent, un philosophe ou un
travailleur tombe dans leurs longs bras pour y perdre la bourse ou la vie... »
(il s'éloigne encore) : « Salut, cent fois salut ! Salut à tous les fourbes de la terre ! »[212].

Après la servilité et le pharisaïsme, Kateb attaque et se moque de la superstition populaire. Celle-ci est en fait l'un des piliers fondamentaux qui soutiennent les régimes monarchiques. L'auteur emprunte pour la circonstance l'une des histoires populaires de Djéha. Avec l'or du sultan, Nuage de Fumée veut commencer par acheter un âne. Son intention est si ferme qu'il ne dit même pas « inchallah »[213] :

Coryphée : « Quel orgueilleux ! [...] Dis au moins incha Allah, si Dieu veut, et la journée sera bonne. »
Nuage de Fumée : « Que Dieu veuille ou qu'il ne veuille pas, le marché se trouve près d'ici, les ânes sont nombreux, et j'ai la bourse du Sultan. Je ne vois pas ce que Dieu vient faire ici.
Avec ou sans Dieu, je reviendrai avec un âne. »
Coryphée : « Ô sacrilège ! Sacrilège des sacrilèges ! »
Chœur : « Sacrilège des sacrilèges des sacrilèges ! [...] »
Coryphée (sarcastique) : « Salut, Philosophe ! »
Choeur (même jeu) : « Salut, Philosophe ! »
Coryphée : « Où donc est ton âne ? »

(Le choeur, dansant autour de Nuage de Fumée :)
« L'âne ! L'âne ! Où est donc l'âne ? »

Nuage de Fumée (chassant le choeur à coups de bâton) :

212. *Ibid.*, p. 77-78.
213. « Si Dieu le veut ».

« Arrière Inch'Allah ! Populace ! Inch'Allah ! Oiseau de malheur ! Inch'Allah ! Au marché
inch'Allah ! Je me suis aperçu inch'Allah ! Qu'on m'a volé ma bourse inch'Allah ! Voleur !
Inch'Allah ! Bandit ! Inch'Allah ! Crapule ! Inch'Allah ! »[214].

En dernier ressort, Kateb Yacine ne s'attaque pas seulement à la superstition populaire, mais à la religion en général. En fait, là où d'autres auteurs voient un facteur de concorde et de mobilisation dans la guerre entre deux nations, Kateb ne voit qu'un signe de servitude et de vassalité. Il va même jusqu'à accuser la religion d'être à l'origine de la superstition et de la crédulité populaires, en stylisant l'image de celle-ci, jusqu'à en faire un pur objet de rire. Ainsi, la fourberie de Nuage de Fumée qui prétend, devant le sultan, que son âne a le don d'excréter des pièces d'or :

Nuage de Fumée : « Ô Sultan, je vois que tu es triste,
et je sais ce qu'il te manque. Tu es privé de trois choses qui font le bonheur de tout homme,
grand ou petit : l'intelligence, l'or et l'amour.
Pour ce qui est de l'intelligence
et de l'amour, nous verrons plus tard.
Ce ne sont que des corollaires.
L'essentiel est de se procurer la montagne d'or
qui permet de tout acheter... Voici.
À force d'étudier les grandes religions
de ce monde, je suis tombé sur
un manuscrit très ancien qui fait état d'un âne
sacré [...] [qui] a le don de faire de l'or,
au lieu de crottin... »[215]

Nuage de Fumée ayant déjà, au préalable, introduit trois pièces d'or dans l'anus de son âne, ce dernier finit effectivement par les rendre sur le tapis.

Le Sultan : « Ô prodige ! Ô bienfaiteur du royaume ! »
Coryphée : « Ô miracle ! Miracle des miracles ! »

214. Kateb Yacine, *Le Cercle des représailles*, op. *cit.*, p. 79.
215 *Ibid.*, p.80

> Nuage de Fumée : « Ce n'est rien. Lorsque l'âne divin -
> car ce n'est pas un vulgaire animal, mais un ami de Dieu, un élu qui accomplit son temps
> de pertinence - lorsque l'âne divin, dis-je, sera royalement nourri et qu'il pourra
> solennellement, en présence de toutes les personnalités civiles, militaires et religieuses,
> se soulager sur un tapis plus riche encore - car il aime les honneurs,
> et il a noblesse à lui - alors, ô Sultan, tu ne sauras que faire de l'or miraculeux... »[216]

À la deuxième tentative devant les Ulémas, le Mufti, le Cadi et le Sultan, Nuage de Fumée ne bourre plus son âne de pièces. Devant le tas de crottin, tout le monde s'indigne, mais Nuage de Fumée trouve l'échappatoire.

> Nuage de Fumée : « Malheur, les Ulémas ont ensorcelé mon âne ! Sultan, rends-moi justice. Je vais prouver publiquement que ces démons [...] nous ont joué ce mauvais tour, pour pouvoir faire de l'or en cachette. [...] Il suffirait de gaver tous ces Ulémas, Mufti en tête et de les mettre sur le tapis »[217].

Par cet humour scatologique, si irrévérencieux pour les religieux, Kateb Yacine veut aboutir à l'idée qu'il y a une alliance entre les pouvoirs locaux (le Sultan) et les Ulémas, parce qu'ils ont en commun l'avidité et l'amour de l'argent.

Il importe, à présent, d'apporter quelques éclaircissements sur l'engagement du théâtre de Kateb Yacine. Dès le début de ce travail, nous avons vu que l'engagement dans l'art dramatique algérien consistait, principalement, du moins jusqu'à l'indépendance, à faire valoir les deux fondements culturels du peuple algérien : l'arabité et l'Islam. Or, nous constatons que l'engagement de Kateb Yacine emprunte un chemin tout autre, qui

---

216 *Ibid.*, 82

217. *Ibid.*, p. 84-86.

consiste précisément à critiquer les deux fondements que nous venons de citer. Tout d'abord, il faut rappeler que l'auteur de la trilogie a évolué dans une atmosphère marxiste, pour qui la religion se résumait à l'adage de Marx selon lequel elle ne serait que « l'opium des peuples ». D'ailleurs, il fait allusion à ses sources scientistes et marxiennes, quand il fait dire à Nuage de Fumée : « Oui je comprends que l'or du Sultan doit servir contre lui : c'est la loi interne du capital »[218]. De même, quand Nuage de Fumée veut montrer au peuple comment le sultan conçoit l'économie politique [219] ou alors avec l'interjection : « misère de la philosophie ! »[220].

D'autre part, l'auteur semble ne pas reconnaître l'étendue de l'action de l'Association des Ulémas, et fait même jouer contre elles ses propres principes : la lutte contre le maraboutisme[221], l'encouragement de la scolarisation féminine, la généralisation de la langue arabe et l'appel à une sorte de « néo-thomisme » islamique. Il les attaque ouvertement, toujours dans cette même pièce :

218. *Ibid*., p. 83.
219. *Ibid*., p. 83.
220. *Ibid*., p. 99 et 101.
221. Déjà, lors de sa constitution, l'A.U.M.A. affirmait que l'un de ses chevaux de bataille allait être la lutte contre le maraboutisme. En outre, ce qui semble stimuler Kateb Yacine à vilipender les Ulémas de la sorte, c'est peut-être leur hésitation devant la question nationale. En effet, cette Association ne s'était prononcée pour l'indépendance algérienne qu'en 1956 (cf. Mohamed Harbi, *op. cit.*, p. 136). D'autre part, un Uléma comme At Taybi al Uqbi ne pouvait passer inaperçu : radical, polémiste et fougueux, ce cheikh proposa très tôt de passer à la violence contre les confréries. « Il rompit avec le mouvement réformiste, fut suspecté d'avoir été l'instigateur du meurtre du vice- Grand Mufti Malikite d'Alger en 1936 et fut alors incarcéré » (Jean Déjeux, *op. cit*, p. 99). Kateb Yacine semble également ignorer que l'attitude des communistes était aussi velléitaire, sinon plus que celles des Ulémas (Cf. Mohamed Harbi, *op. cit.*, p. 136-140).

Le policier : « Circulez ! Circulez ! Vous savez bien que nos Ulémas ont interdit le maraboutisme. »
Nuage de Fumée : « Pour en avoir le monopole »[222].

Il était donc inévitable que les adeptes de la religion prissent mal la pièce de Kateb Yacine. En 1969, alors que la pièce venait d'être jouée, Mustapha Haciane s'était fait le défenseur de la religion face à Kateb Yacine, lequel, selon lui, s'est laissé aller jusqu'à "vomir" une critique acerbe à l'encontre de la religion musulmane. Un point marquant qui domine toute la pièce est le refus de Kateb de se plier à la discipline morale de l'Islam. Djeha se retourne contre la société qui l'a créé. En suivant le raisonnement de l'auteur, on arrive à la conclusion que voici : « la religion se moque des hommes qui l'ont inventée !... » Voilà une bien piètre idée des valeurs spirituelles d'une religion[223].

Malgré cela, et en dépit du scientisme et de l'athéisme marxiste qui le marquent, l'engagement de Kateb Yacine a ceci de particulier : alors que les communistes algériens - et d'autres - trouvaient précoce et inopportune une guerre de libération, sous prétexte que l'émancipation du prolétariat algérien dépendait en tout premier lieu de l'émancipation du prolétariat mondial, l'auteur de la trilogie sut dépasser tout cela - et c'est là, probablement, l'influence du stalinisme sur lui[224] - en rejoignant assez tôt le F.L.N.. D'ailleurs, son soutien aux mouvements indépendantistes a toujours été aussi fervent : des pièces comme *Palestine Trahie, Mandela et L'Homme aux sandales de caoutchouc* qui sont autant de preuves. Mais le point le plus original de *La Poudre d'Intelligence* est peut-être la transition du comique au

222. Kateb Yacine, *Le Cercle des représailles*, *op.cit.*, p. 89.
223. *Jeune Afrique*, n° 447, du 27 juillet 1969, p. 49, Marie Elias, *op. cit.*, p. 10.
224. Cf. Kateb Yacine, *Le Provocateur provoqué*, *op. cit.*, p. 30-31.

dramatique, avec la récupération de Nuage de Fumée par le sultan et la réapparition d'Ali, fils de Nedjma et Lakhdar. À la fois convaincu et inquiet de l'agitation de Nuage de Fumée et de son influence sur les foules, le sultan veut rapprocher de lui « le philosophe » :

> Le Sultan : « Ô profond philosophe, je te dois une récompense. Considère-toi officiellement comme le précepteur unique du prince héritier. Il n'y a pas de fonction plus haute [...] ».

Nuage de Fumée est allongé sur un riche tapis, sa pipe troquée contre un magnifique narguilé, symbole de fortune.

> Nuage de Fumée : « Ainsi va la gloire : elle m'a tout bonnement transformé en nourrice »[225].

À ce propos, Ghali Choukri observe, justement, que « c'est là de la part de l'auteur, une allusion à la tentative des autorités non patriotiques de récupérer ceux qui portent des idées révolutionnaires, par la notabilité et l'argent, afin qu'ils abandonnent leur enthousiasme révolutionnaire, sur l'autel de la convoitise et de la séduction »[226]. Quant à Ali, rebelle, aux yeux rouges de carnassier[227], il réapparaît dans cette pièce comme le dépassement du ridicule dans le monde du Sultan, des Muftis et des charlatans, un monde où le génie du peuple est captif du pouvoir :

> Ali : « Vous avez deviné. Je suis de la tribu de l'aigle.
> Mais l'aigle a disparu. Un vautour le remplace. [...]
> Les ancêtres nous ont prédit que lorsque
> sonneront les dernières heures de la tribu,
> l'aigle noble et puissant devra céder sa place

225. Kateb Yacine, *Le Cercle des représailles*, *op. cit.,* p. 110.
226. *Op. cit*., p. 291.
227. Cf. Kateb Yacine, *Le Cercle des représailles*, *op. cit.,* p. 113.

à l'oiseau de la mort et de la défaite.
Mais peu importe. Notre totem demeure.
C'est un oiseau intraitable »[228].

Il est clair que, Kateb Yacine donne une dimension maghrébine à son engagement. D'ailleurs le retour de Ali annonce déjà *Les Ancêtres redoublent de férocité*. Il est vrai que la guerre d'Algérie avait été livrée contre la force coloniale, mais l'assistance des pays voisins ne pouvait être que bénéfique. En réalité, Kateb Yacine conçoit cette assistance comme un devoir, puisque l'ennemi colonial était après tout commun à tout le Maghreb. Mais avant d'aller plus loin, il nous faut ouvrir une parenthèse. Dans son travail[229], Nasreddine Sebiane ne cite pas du tout *La Poudre d'Intelligence*, mais établit un pont direct entre *Le Cadavre encerclé* et *Les Ancêtres redoublent de férocité*. Pourtant, on peut considérer, bien qu'étant une sorte de « pièce-digression » ou « pièce-fugue », *La Poudre d'Intelligence* comme pièce qui constitue un thème qui ne peut être conçu indépendamment des deux autres pièces, puisqu'il était vain de soulever le problème des croyances populaires sans lui donner les mêmes dimensions politiques que dans les deux autres pièces. Un autre argument, supplémentaire est qu'au sein de la trilogie, *La Poudre d'Intelligence*, cette farce si signifiante, est conçue « comme un second temps théâtral, durant lequel il est permis à la Nedjma du *Cadavre* de s'accomplir souterrainement jusqu'à devenir la Femme Sauvage des Ancêtres »[230]. Les *Ancêtres redoublent de férocité* reprend donc des éléments thématiques aussi bien de *La Poudre d'Intelligence* que du *Cadavre encerclé*, ce qui fait, d'ailleurs, toute

228. *Ibid.*, p. 113.
229. *Op. cit.*, p. 241-261.
230. Édouard Glissant, *Introduction à Kateb Yacine*, *op. cit.*, p. 11-12.

la cohérence de cette trilogie.

1.3 *Les Ancètres redoublent de férocité*

Tout d'abord, dans la scène inaugurale qui se passe en prison, l'auteur confère encore à la liberté une volonté populaire. Mustapha et Hassan, anciens amis de Lakhdar, veulent mettre un terme à leur incarcération, mais voilà que les autres prisonniers veulent en faire autant :

> Les prisonniers : « Et nous ? Et nous ! Vous allez nous laisser ici ?
> Mustapha : « Je savais bien qu'ils étaient tous dans le coup ».

Ensuite, dans la même scène, l'auteur rappelle les circonstances atroces de la guerre et les méthodes inavouables des geôliers. Dans un subtil jeu de mot, Kateb fait allusion, entre autres, à la parenté entre les arbitraires de toute occupation allant même jusqu'à évoquer le camp de concentration :

> Coryphée : « Ils vont tout droit au polygone. »
> Chœur : « Au polygone ? »
> Coryphée : « Oui, c'est là qu'on fusille. »
> Chœur : « Polygone, polygone, polygone... »
> Coryphée : « Ils ont tout mesuré. Ils passent leur temps
> à prendre des mesures contre nous. Le polygone, en géométrie, ça veut tout dire... »
> Chœur : « Il y a, au même endroit, là où on fusille, un camp de concentration... [...] »
> Coryphée : « Nous sommes riches en polygones... »
> Chœur : « Sans compter les cimetières. [...] Polygone, polygone, polygone... »
> Coryphée : « Tout territoire est un polygone. Tous les pays sont des polygones inscrits dans la sphère terrestre. Il y a des polygones réguliers, des hexagones comme la France... Et il y a les irréguliers... »[231].

231. Kateb Yacine, *Le Cercle des représailles, op. cit.,* p. 125-126.

La deuxième scène renvoie directement à la première pièce de la trilogie, ainsi qu'au personnage de Tahar, parâtre et assassin de Lakhdar, qui a disposé d'assez de temps pour devenir un notable riche et dévoué à la France. Tahar est à la tête d'une confrérie et représente, donc, à lui seul, la conspiration abjecte contre l'Algérie et son peuple :

> Hassan : « Sidi Tahar, président d'une confrérie loyale à la mère patrie. Ses immenses domaines sont gardés nuit et jour par l'armée[232]. [...] Pas de blague. Avec un képi et des gallons, on peut toujours vous mener, toi et tes semblables, par le bout du nez ». [...]
>
> Mustapha : « Si les traîtres n'ont pas de nez, comme on dit, à quoi bon les priver de ce qu'ils n'ont pas ? »[233].

À travers ce dialogue, se dégage l'enseignement suivant : dans l'Algérie colonisée, si l'engagement d'un artiste doit, inconditionnellement, clamer sa volonté d'indépendance et son hostilité envers l'occupation, il redoublera de vigueur face à l'irresponsabilité des propres enfants de Nedjma. Tahar ne mérite même pas qu'on le tue par balles :

> Hassan : « On va pas gaspiller des munitions.
> Ou on l'égorge ou on le défigure.
> Souviens-toi de Lakhdar »[234].

Mais avant de le tuer, Hassan et Mustapha se font raconter par Tahar l'histoire de la femme sauvage, Nedjma, qui aurait même apprivoisé un vautour, l'âme de Lakhdar. C'est sur ces mots que Tahar est tué. Il nous faut faire ici une autre digression sur les fonctions de la femme et de la démence dans les oeuvres de

232. *Ibid.*, p. 127.
233. *Ibid.*, p. 129.
234. *Ibid.*, p. 129.

Kateb Yacine en général, et *Le Cercle des représailles* en particulier. Auteur progressiste, Kateb Yacine n'en donne une image, ni trop élogieuse, ni, encore moins, avilissante. À s'en remettre aux réalités, nul doute que la femme algérienne sut, depuis toujours, être au rendez-vous des grands événements de son pays et de son temps : durant la guerre de libération, durant la décennie noire qui frappa l'Algérie durant les années 90 quand elle résista farouchement aux méthodes des islamistes ou encore dans les revendications des libertés individuelles.

Nous dirons donc que sans la porter aux nues, Kateb Yacine donne de la femme une image tout à fait positive. Il est facile de remarquer que l'auteur ne se contente pas de lui conférer une symbolique grandiose, mais il la préserve de certains comportements avilissants, tels la traîtrise, la servilité et le déshonneur. Kateb Yacine va jusqu'à confondre la libération de la femme avec celle de la patrie : l'appel aux armes est désormais commun :

> La femme sauvage (s'adressant au choeur des femmes) : « C'est le moment ou jamais, c'est la guerre, prenons nos libertés.
> Coryphée : « Nos libertés ? »
> Chœur : « Oui, oui, prenons nos libertés ! »
> La femme sauvage : « À nos deux privilèges Le deuil et le fardeau Ajoutons la férocité
> Marchons nous aussi au combat ! [...] »
> Chœur : « Le vautour, le vautour ! »
> La femme sauvage : « Là où plane un vautour, le charnier n'est pas loin, et là où gisent les charniers, gisent les armes »[235].

Quant à la démence, elle revient souvent sous la plume de l'auteur. La raison, on peut le supposer, en est personnelle. Lorsque Kateb Yacine confond la lutte et la femme - la femme en tant que

235. *Ibid.*, p. 133.

mère, surtout - et insiste sur l'image de la femme folle, « possédée par le démon », c'est peut-être pour ressusciter l'image de sa propre mère. Il est tout à fait naturel que l'artiste se trahisse, parfois, en introduisant des éléments particuliers dans l'univers de son oeuvre. Ainsi, dans *Le Cadavre encerclé*, la similitude entre la mère de Mustapha et celle de l'auteur est aisément décelable. La mère de Mustapha est folle, tout comme le fut la mère de l'auteur, à la sortie de ce dernier de prison[236], d'ailleurs :

> La mère (s'accroupissant devant l'oranger qui soutient Lakhdar) : « Sur le banc du grand hôpital je suis la folle évadée. Veuve en sursis et mère en quarantaine »[237].

La femme, qui vient parler à Lakhdar agonisant, est aussi à rapprocher de celle de l'auteur, ce qui nous permet de voir, là, une allusion autobiographique :

> La même femme (à Lakhdar) : « À peine adolescent, il est parti pour la France, mais je sais qu'il est revenu »[238].

De même dans *Les Ancêtres redoublent de férocité*, la Nedjma du *Cadavre encerclé*, devenue la femme sauvage, est atteinte de démence[239], après la mort de Lakhdar, assassiné par Tahar :

> Tahar : « Une drôle de femme. [...] À présent, elle est toujours fourrée avec son fils, un petit voyou, dans un ravin... [...]. On dit tant de choses. Elle aurait même apprivoisé un vautour... »[240]

---

236. Cf. *Encyclopédie du monde actuel*, série spéciale, p. 224-225, cité d'ap. Nassreddine Sebiane, *op. cit.*, p. 243.
237. Kateb Yacine, *Le Cercle des représailles*, *op. cit.*, p. 63.
238. *Ibid.*, p. 57.
239. « *Nedjma* » veut dire « étoile », et il serait intéressant de s'arrêter à cette expression de Kateb lui-même, parlant de l'hôpital psychiatrique de Blida, là « où Franz Fanon reçut son étoile en plein front » (Jean Déjeux, *op. cit.*, p. 75).
240. Kateb Yacine, *Le Cercle des représailles*, *op. cit.*, p. 131.

[...]
Coryphée (montrant la femme) : « Et la voici, elle, encore sous l'empire du démon ! »[241].

Pourquoi cette image de la femme et de la démence ? La réponse doit être cherchée dans l'engagement même de l'auteur. D'abord, il est de coutume, dans la littérature universelle, de symboliser la nation par la femme (comme la Grèce par Hélène, la France par Marianne ou Jeanne d'Arc), celle-ci étant synonyme de la Terre, de la Patrie ou de l'origine de la vie. Dans la cosmogonie grecque antique, par exemple, les Ioniens se considéraient natifs de la terre même. Ensuite, la femme sait montrer un patriotisme des plus fervent, telle Jeanne d'Arc dans l'histoire française. De son côté, la femme algérienne en fournit d'innombrables illustrations : Abderrahmane El Jillali cite, par exemple, l'histoire de la fiancée musulmane de Léon Roche, qui se poignarda lorsque ce dernier, simulant la conversion à l'Islam, lui confia qu'il n'était qu'un espion au service de la France, contre l'Émir Abdelkader : « Je t'aime, lui déclara-t-elle, voilà pourquoi je ne divulguerai jamais ton secret. Mais j'aime aussi mon peuple, et c'est pour cela que je n'ai pas le droit de vivre tout en leur cachant un secret qui leur est nuisible »[242].

De plus, par la démence, Kateb Yacine cherche peut-être à illustrer et à quantifier la tragédie et les souffrances du peuple algérien. En d'autres termes, l'auteur veut dire que rien ne justifie le colonialisme et la mort d'un peuple, et c'est à juste titre « que nombre de critiques littéraires ont perçu, dans cette symbolique, une haute qualité artistique, et qu'ils ont rangé les écrits de Kateb

241. *Ibid.*, p. 132.
242. *Tarikh al Djazair al amm*, (Histoire générale de l'Algérie) T. IV., Alger, O.P.U., 1982, p. 95.

Yacine parmi les chefs-d'œuvre universels »[243].

Par la bouche de la femme sauvage et du vautour, Kateb Yacine expose toute sa conception du nationalisme et de la Guerre de Libération. Il montre le prix du sacrifice pour la patrie, pour l'amour de Nedjma. Mais il montre aussi que le martyre est la condition du triomphe et de la gloire d'une telle passion :

> Le vautour : « Combien de ceux qui s'aventurent
> À revoir la promise
> Sont poignardés !
> Mais ce poignard, c'est la clef des retrouvailles ! [...] »
> La femme sauvage : « Oui elle sera lavée la défaite séculaire et notre terre en enfance tombée, sa vieille ardeur se rallume »[244].

Le dramaturge fait preuve d'un grand réalisme, lorsqu'évoquant l'union sacrée nécessaire à toute guerre, il se rappelle les malentendus et les différends qui peuvent surgir, au sein du même peuple, au nom de l'amour même, voué à Nedjma :

> Coryphée (jeune fille) : « À l'heure du sacrifice, la nation mère »
> Nous a courageusement rassemblés [...]
> Chœur : « De l'amour à la mort, la guerre est le plus court chemin. [...] »
> Mustapha : « Ton coeur fourmille, c'est l'heure du vautour et de la lutte pour la vie.
> J'entends battre ton sang comme un orage incertain tout près de la panique. [...] »
> Choeur (terrifié) : « Voici le carnassier jaloux, il trace autour de nous le cercle des représailles ! [...] »
> Mustapha : « Toujours la même chose. Les éternels bavards disent que la guerre est finie. »
> Hassan : « Aucune importance. Notre peuple en a vu d'autres. Il sait bien, lui, qu'une guerre comme la nôtre, n'ayant jamais cessé, ne sera jamais finie »[245].

Et pour parachever ce tableau où affleure l'art de la

243. Cf. Nasreddine Sébiane, *op. cit.*, p. 241-242.
244. Kateb Yacine, *Le Cercle des représailles*, *op. cit.*, p. 139-140.
245. *Ibid.*, p. 142.

violence, celle de l'écriture comme celle des armes, citons encore cet extrait des plus éloquent :

> Coryphée : « Toute guerre est fratricide.
> Toute vraie guerre nous remémore
> Les cannibales incestueux. »
> Chœur : « Oui toute guerre est pareille à celle des Grecs pour Hélène »[246].

Remarquons ici qu'au fur et à mesure du déroulement de la pièce, le ton belliqueux monte graduellement pour aboutir à une sorte d'expression, à la fois pathétique et tragique, sans pour autant tomber « dans le prosaïsme, la propagande elle-même, et l'instigation, bref, dans ce que l'on pourrait reprocher aux oeuvres dramatiques »[247]. En vérité, Kateb évite la propagande, même quand il fait allusion à des faits, concrets, historiquement vrais et touchant directement le peuple algérien. Fréquemment, l'auteur de Nedjma formule des griefs à l'encontre des pays voisins de l'Algérie, estimant que leur alliance avec l'Armée de Libération est indispensable. Il rappelle l'histoire et à travers le dialogue, il fait référence aux évènements qu'a connus le Maghreb tout au début de la colonisation :

> Hassan : « Nous avons eu tort de les laisser sans protection. Le grand Maghreb est encore loin.
> Mustapha : « Nous avons un traité avec le Sultan. L'armée royale ne peut l'ignorer. Abdelkader a été trahi et livré sur la frontière ! »
> Mustapha : « Le Sultan d'aujourd'hui n'est pas celui d'hier. »
> Hassan : « Tu n'as qu'à lire les journaux. »
> Mustapha : « Je ne suis pas de ceux qui lisent entre les lignes. [...] »
> La femme sauvage : « Enlève-moi, Lakhdar, Lakhdar enlève-

246. *Ibid.*, p. 148. Kateb Yacine fait probablement allusion au déchirement au sein du mouvement national, entre le F.L.N. et M.N.A., principalement (cf. Mohamed Harbi, *op. cit.*, p. 143-159).
247. Nasreddine Sébiane, *op. cit.*, p. 261.

moi ! Je ne veux pas tomber sous le pouvoir
Du Sultan dont l'ancêtre a trahi le nôtre
Oui, souviens-toi d'Abelkader trahi
À la dix-septième année de sa lutte[248]
Par le Sultan jaloux de nos victoires
Oui, l'ancien Sultan
Dont l'héritier envoie aujourd'hui ses chiens sur nos traces
Et il profite de notre deuil, comme il profite de la guerre
Pour négocier notre désert, sur la poussière de nos cadavres
Après avoir livré à la police les cinq doigts de notre main
Oui nos cinq dirigeants emprisonnés par sa faute[249]
Oui, souviens-toi, Lakhdar »[250].

La pièce se termine par le jugement porté par les ancêtres sur la guerre et l'amour de Nedjma. Le choeur, symbole de l'impersonnel, du transcendant et du destin, lance cette affirmation comme une sentence : « Les ancêtres sont satisfaits »[251]. Désormais, la guerre ne connaîtra plus de répit, puisque tous les ancêtres, tous amants de Nedjma - de la femme sauvage - n'ont jamais laissé pâlir leur passion pour la patrie. Ils sont satisfaits parce que leurs descendants ont compris, à nouveau, que la guerre et la mort ont toujours été le moindre gage et le moindre tribut, dû à l'amour de Nedjma. Puisque le message a été déchiffré, les ancêtres sont satisfaits.

On trouve ici toute la portée et toute la dimension esthétique de l'engagement de Kateb Yacine.

Enfin, il faut rappeler qu'il y eut d'autres dramaturges

248. L'auteur fait allusion à la renonciation du roi du Maroc Abderahmane ibn Hicham à aider l'Émir Abdelkader, voire à reconnaître le droit de refuge aux fantassins de l'Émir. Le Sultan finit même par déclarer la guerre aux Algériens et par se rallier à la France (cf. Abderahmane al Jillali, *op. cit.*, p. 217-220).
249. Kateb Yacine fait probablement allusion au détournement par l'armée française, le 22 octobre 1956, de l'avion Royal Marocain où se trouvaient des dirigeants du F.L.N.
250. Kateb Yacine, *Le Cercle des représailles*, *op. cit.*, p. 145.
251. *Ibid.*, p. 154.

algériens, de moindre renom que Kateb, certes, et moins prolifiques, dont l'engagement n'est pour autant pas à négliger. En 1957, fut publiée *Al-Kahéna*[252], tragédie en quatre actes de Djelloul Ahmed, qui relate l'histoire de cette reine berbère lors de l'arrivée des premiers Musulmans en Afrique du Nord. La vaillante reine, après une résistance farouche, comprit le message de l'Islam et appela, avant sa mort, à la fraternisation entre Arabes et Berbères, par le lien de l'Islam. Peut-être l'auteur voulait-il tout comme Abdellah Nakhla d'ailleurs, appeler à la concorde et au dépassement du conflit ethnique qui commençait à poindre dans le mouvement national[253].

Le Foehn, de Mouloud Mameri, appelait à la même concorde, mais entre Algériens et Pieds-Noirs. « Cette pièce est ressentie comme un hymne à la mémoire de ceux qui se sont courageusement battus pour leur liberté, et à la mémoire de ceux qui étaient dans l'erreur et qui ont hésité »[254].

Quant *à Voix dans la Casbah*[255], de Bouhazar Hocine, elle traite de tout autre chose ; elle fut écrite en pleine Bataille d'Alger, où la Casbah était le fief des résistants. Tout en haut de ce bastion révolutionnaire se trouvait Sarkaji, une prison connue pour les tortures qui s'y pratiquaient et surtout pour sa fameuse guillotine.

Naissances, de Mohamed Boudia,[256] soulève le problème

252. Paris, Debresse. Il faut noter qu'une autre *Al-Kahina* écrite en arabe littéraire par Abdellah Nahla, fut jouée en 1954 à l'Opéra d'Alger par l'Association des Étudiants Musulmans d'Afrique du Nord.
253. Cf. Mohammed Harbi, *op. cit.,* p. 59-69 et 93-95.
254. Écrite en 1957, réécrite et mise en scène en 1967, (Cf. Roselyne Baffet, *op. cit.,* pp. 54-58).
255. Paris, Maspero, 1960.
256. Lausanne, La Cité Éditeur, 1962.

de l'identité entre la libération de la femme et celle de l'Algérie.

L'art dramatique algérien d'expression française a continué, jusqu'aux années soixante-dix, mais d'une manière timide et peu prolifique. Notons cependant qu'après l'indépendance, aucune représentation n'a été donnée en français.

II Le théâtre des Européens d'Algérie

À présent, nous allons voir, comme nous l'avons déjà annoncé, l'engagement des écrits dramatiques de ceux qu'il est convenu d'appeler « Pieds-Noirs » c'est-à-dire les Européens d'Algérie. D'une manière générale, leur production littéraire est modeste, et à plus forte raison, leur production théâtrale. Albert Camus allait même jusqu'à trouver qu' « Alger était un Sahara théâtral »[257]. Ce n'est qu'au lendemain de la deuxième guerre mondiale, quand l'éditeur des premiers écrits de Camus, Edmond Charlot, entreprit de publier, à Paris, quelques écrivains français d'Algérie, comme Jules Roy et Emmanuel Roblès, que l'on commença à parler, pendant un moment, « d'une école d'Alger »[258].

Nous avons inclu dans notre travail des écrivains européens comme Camus, Emmanuel Roblès, ou encore Henri Kréa, pour la simple raison qu'ils sont natifs d'Algérie et qu'eux-mêmes se considéraient comme Algériens, et, sur un autre plan, pour essayer de voir leurs positions et l'engagement de leurs écrits vis-à-vis d'une Algérie libre. Nous savons, d'ores et déjà, que

257. Roger Grenier, *Albert Camus, Soleil et Ombre*, Paris, Gallimard, 1987, p. 46.
258. *Ibid.*, p. 332.

nombre de ces écrivains se montrèrent hésitants, sinon hostiles vis-à-vis de l'indépendance de l'Algérie. Quelles que fussent « leur générosité, leur bon vouloir, leurs talents, leur idéologie de gauche à un moment donné, [ces écrivains] n'avaient jamais pensé s'intégrer dans une Algérie indépendante [...]. Leur sensibilité, leur amour de leur terre natale [...], leur "fraternité" avec les Algériens étaient souvent indéniables et facteurs pour une vie en commun sur un même sol. [...] Ces auteurs ont pu se tromper politiquement. [...] Ils n'ont pas su ou voulu reconnaître la montée du nationalisme algérien et le bien-fondé des aspirations de celui-ci »[259].

2.1 Henri Kréa

Le Séisme[260] d'Henri Kréa[261] est peut-être la pièce la plus engagée qu'ait pu écrire un européen[262] d'Algérie. Tragédie en trois actes, elle résume l'histoire contemporaine de l'Algérie : la période antérieure à la colonisation, celle de la colonisation et la période du séisme, c'est-à-dire du début de la révolution et de la prise de

259. Jean Déjeux, *op. cit.*, p. 51-52.
260. Paris, P.J. Oswald, 1958, 83 p.
261. Né le 6 novembre 1933, à Alger. Journaliste et critique littéraire, il s'installe en France après l'indépendance de l'Algérie. Hormis *Le Séisme*, il est l'auteur d'un roman, *Djamal* (Paris, 1961) de plusieurs articles consacrés à la littérature maghrébine et d'écrits de théâtre. Cependant, sa production est surtout poétique : *Longue durée* (Paris 1955) ; *Liberté Premier, Révolution et Poésie, La Constitution des Egaux* (Paris, 1964). Très marqué par le climat « pieds-noirs » de son époque, Kréa se voulait le promoteur d'une langue vivante, l'algérien, qui serait différent du français comme l'américain de l'anglais, une sorte de sabir contenant des hispanismes, des mots kabyles, arabes et italiens. Il affirmait en 1960 que « cette langue serait utilisée dans les années à venir par une partie des écrivains algériens » (Cf. Jean Déjeux, *op. cit.*, p. 75-76.) Exemple de la chanson raï.
262. En fait, Kréa est issu d'un mariage mixte.

conscience. « "L'originalité" de cette pièce réside dans l'abolition totale du temps historique : nous passons de l'époque de l'invasion romaine à l'époque de la révolution »[263]. Si l'auteur rappelle l'invasion romaine, c'est peut-être pour montrer que toute l'histoire de l'Algérie ne fut - et n'est - qu'une série d'agressions. Ainsi, la Révolution serait-elle, à ses yeux, le seul moment historique authentique, où le peuple recouvrera ses droits bafoués et sa liberté jusqu'ici enterrée. « Les idées issues de la même source sont harmonieusement drainées dans la même direction qui aboutit à la solution finale : la Révolution, et la lutte pour une vie meilleure »[264]. Le didactisme de cette pièce se situe à deux niveaux. Une leçon d'histoire, sur le passé et l'identité du peuple algérien et une présentation de la réalité, telle que le lecteur ou le spectateur se voient poussés à modifier celle-ci. Ce didactisme s'inspire du principe selon lequel « ce que fut le passé s'oppose à ce qu'est le présent et à ce que doit être l'avenir. Pour réaliser l'avenir, une seule solution : la Révolution »[265]. Toutefois, cette pièce ne fut jamais jouée.

2.2 Emmanuel Roblès

Emmanuel Roblès[266] écrivit en 1949 *Montserrat*, rééditée en 1954[267]. Ce drame historique en trois actes, relate la répression

263. Roselyne Baffet, *op. cit.*, p. 52.
264. *Ibid.*, p. 52.
265. *Ibid.*, p. 53.
266. Né le 4 mai 1914, à Oran, il fut découvert par Camus et s'est installé à Paris depuis l'indépendance. Il a écrit des romans, notamment : *Valais du Paradin, Travail d'Homme, L'Action, La Hauteur de la Ville*, quatre recueils de nouvelles et un récit autobiographique (*Jeune Saison).*
267. Paris, Seuil.

coloniale espagnole au Vénézuela : « Juillet 1812. Le chef vénézuélien Miranda a été battu et capturé dans une suprême bataille, le 11 juillet, par le capitaine général espagnol Monteverdi. Simon Bolivar, lieutenant de Miranda, est en fuite. Caché par des patriotes, il a pu, jusqu'ici échapper aux recherches. Les Espagnols occupent les trois-quarts du pays. La répression est terrible »[268]. Le paradoxe réside dans le parti pris de l'auteur à n'avoir fait aucune allusion à l'Algérie occupée. Mais ceci n'empêcha pas la pièce d'être interdite par les autorités coloniales, lors de sa représentation, en 1952[269], tout comme *Fi sabil al watan*, bien que parlant de la Turquie. Roblès ne prit jamais une position favorable au mouvement nationaliste algérien ; tout au plus, prêchait-il, comme Camus, une reconnaissance mutuelle des deux ethnies et une trêve civile.

2.3 Albert Camus

Mais le cas le plus épineux en matière d'engagement est certainement celui d'Albert Camus. Mieux vaudrait, à notre sens, en parler en termes de « conscience » et « d'engagement substantiel à l'intellectuel », d'une manière générale. Camus était en effet non seulement un dramaturge et un homme de lettres, ou encore un philosophe : c'est ce que lui reconnaît la postérité, mais surtout il est à l'origine d'une compagnie théâtrale.

Le cas de l'auteur des *Justes*, va nous permettre une fois de plus de considérer quels sont les principes et les convictions qui

268. *Ibid.*, p. 4.
269. Cf. Arlette Roth, *op. cit.*, p. 43.

meuvent un homme d'État, un intellectuel ou un artiste, à un moment donné de l'histoire.

En 1936, Albert Camus créa à Alger le Théâtre du Travail qui présenta sa deuxième pièce une année plus tard. Il s'agissait justement de la *Révolte dans les Asturies* qui relate l'insurrection ouvrière de 1934, à Oviedo : « il est inutile d'insister sur l'intérêt de notre nouvelle entreprise, la première de ce genre à Alger. Nous avons trouvé dans la révolution d'octobre 1934 à Oviedo un exemple de force et de grandeur humaine »[270]. Il nous semble que Camus avait, à cette époque, une vision plus nette de l'engagement de l'artiste. En effet, il précisait lui-même lors de la fondation du Théâtre du Travail, qu'il fallait « prendre conscience de la valeur artistique propre à toute littérature de masse et démontrer que l'art peut parfois sortir de sa tour d'ivoire. Le sens de la beauté est inséparable d'un certain sens de l'humanité »[271]. À préciser que Camus fut même exclu du parti communiste quand il prit position pour les nationalistes algériens, avec lesquels le parti avait rompu[272]. Plus tard, il consacrera, dans *Alger Républicain* toute une série de reportages à « la misère en Kabylie » et condamnera la répression des soulèvements de Constantine et de Sétif[273], ce qui lui vaudra un « voyage forcé » en France[274]. En 1939, il prit même la défense de l'Uléma du Taybi al Ouqbi, accusé, comme nous l'avons

270. Roger Grenier, *op. cit.*, p. 43.
271. *Ibid.*, p. 37.
272. Jean-François Revel, *Le Silence de Camus*, in : *L'Express* du 27 octobre au 2 novembre 1979, p. 165.
273. *Ibid.*
274. Mohammad Yahiyatan, *Mafhoum at Tamarroud inda Albert Camus wa Mawqifouhou min thawrat al Djairia*, (*Le concept de la rébellion chez Albert Camus et son attitude vis-à-vis de la Guerre d'indépendance*) Alger, O.P.U., 1984, p. 94.

vu, du meurtre du vice Grand Mufti d'Alger[275].

Mais, déjà en 1937, lors de la création du Théâtre de l'Équipe qui devait remplacer le Théâtre du Travail, Albert Camus précisait sa neutralité, en proclamant que l'Équipe était dégagée de toute tendance politique ou religieuse[276] ; il allait même évoluer vers un théâtre plus humaniste, certes, mais moins engagé, du moins en ce qui concernait l'Algérie qu'il revendiquait, toujours, pour patrie[277]. Lorsque surgit la « question algérienne », Camus montra un tel silence que son engagement - celui de l'artiste et de l'intellectuel en général - fut remis en cause, car son cas avait ceci de particulier qu'il était Algérien, bien sûr, mais, aussi, Européen. Ce détail est loin d'être insignifiant, parce que, de l'engagement et de la prise de position d'un homme comme Camus, devait théoriquement dépendre la justification intellectuelle de toute une guerre de libération. Par ailleurs, il faut signaler que Jean Sénac, quant à lui, a prit, très tôt, position pour la cause algérienne et opta même pour la nationalité algérienne[278].

En présentant *Les Possédés* en 1959, Camus remettait en question les principes de la revendication violente, condamnant, peut être, indirectement les méthodes du F.L.N.. Il nota dans un carnet une phrase qui résume sa conception des soulèvements armés : « thèse de Dostoïevski : les mêmes chemins qui mènent au crime mènent la société à la révolution »[279]. C'était, là, nous

275. Roger Grenier, *op. cit.*, p. 306.
276. Herbert R. Lottman, *Albert Camus*, Paris, Seuil, 1978, p. 182.
277. « J'ai avec l'Algérie une longue liaison qui sans doute n'en finira jamais et qui m'empêche d'être clairvoyant à son égard » (*L'Été*, cité ap. Jean Déjeux, *op. cit.*, p. 41).
278. Cf. *Ibid.*, p. 51.
279. Jean Grenier, *op. cit.*, p. 313.

semble-t-il, la raison des contradictions de l'engagement de Camus, parce que, d'une part, il ne condamna jamais, à notre connaissance, le mouvement des résistants français sous l'Occupation, et d'autre part, il s'empressa de dénoncer les violences des Algériens, trouvant même que le gouvernement français n'avait commis que des fautes mineures en Algérie[280]. Un jour qu'il reçut un écrivain arabe d'Algérie, il se disputa violemment avec lui, sur la « question algérienne », évidemment. L'Algérien voulait savoir pourquoi Camus n'adhérait pas au mouvement de libération des Algériens. Ce dernier répondit qu'il s'opposait à toute expression violente. « Le visiteur lui fit alors observer qu'il avait pourtant accepté tout cela sous l'occupation nazie. Camus renvoya le visiteur puis confia à sa secrétaire : « Il est vrai que je n'ai pas été choqué par la résistance aux nazis, parce que j'étais Français et mon pays était occupé. Je devrais accepter la résistance algérienne aussi, mais je suis Français »[281].

La neutralité de Camus paraît ainsi bien ambiguë. Mais, à en croire ses premiers écrits, l'art devrait se libérer pour embrasser la vie dans le monde. En effet, quelle serait l'utilité de l'art, si celui-ci ne condamnait pas ce que la morale condamne ? Au nom de quoi pourrait-on différencier, dans ce cas, le bien du mal, la justice de l'iniquité ? Quand il tient, en 1956, ces propos à Emmanuel Roblès : « si un terroriste jette une grenade au marché de Belcourt [à Alger] que fréquente ma mère et qu'il la tue, je serai responsable dans le cas où, pour défendre la justice j'aurai également défendu le

280. Lettre à *Le Monde*, cité d'ap. Herbert R. Lottman, *op. cit.*, p. 626.
281. Herbert R. Lottman, *op. cit.*, p. 633. « Je crois que la violence est inévitable : les années d'occupation me l'ont appris » (cf. Albert Camus, *Oeuvres Complètes* T. II, p. 950).

terrorisme. J'aime la justice, mais j'aime aussi ma mère »[282]. Notons cependant qu'après l'indépendance aucune représentation ne fut donnée en français et que le théâtre d'expression française tout comme le théâtre d'expression arabe littéraire allaient céder le pas définitivement à un théâtre d'expression dialectale.

282. Cité d'ap. Jean-François Revel, *Loc. cit*.

DEUXIÈME PARTIE :

LE THÉÂTRE D'EXPRESSION DIALECTALE

POST-INDÉPENDANCE

Nous avons vu dans notre première partie que pour le théâtre algérien, l'engagement était en quelque sorte synonyme de patriotisme et d'anticolonialisme surtout. Les circonstances dans lesquelles l'art dramatique naquit en Algérie ne pouvaient que l'orienter dans ce sens. Dramaturges et comédiens allaient, de quelque manière que ce fût, s'efforcer de mobiliser les masses afin de susciter leur prise de conscience, l'enjeu pour la nation étant de redécouvrir ses fondamentaux. Nous avons également vu qu'à la veille de la Guerre de Libération, le théâtre allait se radicaliser, thèmes et discours réussissant, lorsqu'elle éclata, à se faire les porte-parole du peuple algérien et les champions de sa cause sur la scène internationale.

À l'indépendance, il était normal que le théâtre redéfinisse ses objectifs, puisque le contexte avait changé. Auparavant inexistant, l'État supervisait désormais l'activité et l'engagement du théâtre. Corollaire de la libération, l'atteinte à la liberté de l'artiste devait cesser. Or cette question continua à se poser réellement, une fois la paix rétablie, car, à l'encontre de la liberté, il existe une raison d'État intransigeante, voire étouffante. En revanche, l'artiste put s'accommoder des directives de l'État, s'il les trouvait, peut

être, en harmonie avec ses visions et ses conceptions. « L'État n'a pas le dessein d'imposer de force des idées et des goûts révolutionnaires aux artistes. Une pareille violence ne pourrait produire qu'un faux art révolutionnaire, car la première qualité de l'art véritable est dans la sincérité de l'artiste »[283]. Aussi, tout engagement doit-il provenir d'une conviction, d'un choix libre et d'une conscience totale, sans quoi l'artiste ne serait entre les mains des gouvernants qu'un pantin fabriquant de slogans.

Au lendemain de l'indépendance, dramaturges, comédiens et artistes de tous genres commençaient déjà à s'interroger sur leur devenir. On se rendit vite compte qu'il n'était pas aisé, pour un théâtre dont l'engagement était indiscutable, de renoncer à lui-même pour devenir une simple forme de distraction et de divertissement. De fait, l'Algérie avait acquis son indépendance, mais elle restait à construire. Aussi, l'engagement ne disparut-il pas des horizons du théâtre, mais il changea seulement de but. En effet, « le champ de la culture nationale change[a] d'axe au plan de la forme d'engagement ; l'engagement contre l'occupant était plus clair, plus évident, plus simple dans son exigence existentielle de la possibilité de la mort à tout instant. Il a rallié tout un peuple et en premier ses intellectuels qui furent les flambeaux de ce peuple ; l'engagement contre l'occupant, sur la base de ce consensus national cessa et la forme d'un nouvel élan devenait nécessaire »[284]. En effet, le nouvel engagement, en vue de se frayer une voie dans la culture de l'Algérie libre, avait directement trait à l'édification de l'État libre, souverain et aux

283. Lounatacharsky, *Théâtre et Révolution*, Paris, F. Maspéro, 1976, p. 114.
284. M. Boutefnouchet, *La Culture en Algérie, Mythe et Réalité*, Alger, S.N.E.D., 1982, p. 169.

dimensions socialisantes. « L'algérianité culturelle [s'était] révélée à travers l'engagement politique vis-à-vis de la révolution »[285]. En d'autres termes, la guerre était bel et bien finie, mais la révolution allait toujours son chemin.

En vérité, les options politiques de l'Algérie libre ne datent pas de l'indépendance, mais remontent aux premiers écrits nationalistes. *L'Étoile Nord-Africaine* évoquait déjà la nationalisation, l'égalité sociale et la souveraineté nationale. Le choix socialiste ne cessait de se confirmer dans tous les textes fondamentaux de la révolution, surtout dans les cinq dernières chartes [286], dans lesquelles la politique sociale devait être nécessairement socialisante. Devant ces perspectives politiques nouvelles, le théâtre algérien se devait de choisir entre une existence libérale et dépendante du « show-business », et la continuation de son militantisme et de son engagement. « La mission qui incombe au théâtre est très importante pour notre peuple pour ne pas le 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 de celui qu'on exportera. Barrer la route à la commercialisation de l'art dramatique est un 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 algérien reste la propriété du peuple et sera à son service un outil efficace. Le théâtre algérien osera attaquer tous les phénomènes négatifs qui

285. *Ibid.*, p. 57.
286. Il s'agit du Manifeste du 1er novembre 1954, de la plate-forme de la Soumam (1956), de la charte de Tripoli (1962), de la charte d'Alger (1963) et de la charte nationale (1975).

vont à l'encontre des intérêts des masses laborieuses. Il n'évitera pas les contradictions, il ne versera pas dans le conformisme béat ou l'optimisme stupide. Il sera à contenu critique, constructif, lié au progrès de notre société. Le théâtre algérien luttera contre la tromperie, le mythe, l'obscurantisme et contribuera à armer nos masses populaires, principales forces de l'édification, de la science, de la conscience et de la vigilance révolutionnaire. Il combattra l'individualisme, l'arrivisme, l'irresponsabilité, le laisser-aller, le fatalisme, la démobilisation. Le théâtre algérien devra contribuer réellement à la promotion de l'homme nouveau, responsable de la construction matérielle et spirituelle de la société socialiste dans notre pays. Le théâtre algérien devra éduquer et divertir à la fois »[287].

Le 8 janvier 1963, le gouvernement algérien promulgua le décret n° 63-12, portant sur la nationalisation de tous les théâtres déjà existants : Alger, Oran, Annaba, Constantine et Sidi Belabess. La même année, la Troupe du Front de Libération Nationale devient la Troupe du Théâtre National, toujours dirigée par Mustafa Kateb. Désormais, « le fait d'être Théâtre National est déjà en lui-même un engagement »[288].

En 1965, l'Institut d'Art Dramatique était créé pour la formation des futurs cadres du théâtre, ce qui témoignait de l'intérêt de l'État pour celui-ci et sa main mise sur cette activité. Quoi qu'il en soit, la Troupe du Théâtre National se montra dynamique et commença même à prendre une dimension internationale, d'une part en adaptant de grands dramaturges

287. *Brochure du T.N.A.* (Ministère de l'Information et de la Culture, commission théâtrale, Alger, 02/02/1981).
288. Jean-Marie Boeglin, *op. cit.*, p. 96.

étrangers, comme Molière et Brecht, et, d'autre part, en participant à des festivals internationaux. « En 1964, [le Théâtre National] obtient le premier prix avec la pièce *Hassan al Fida'i (Hassan le héros)* au Festival du Maghreb Arabe à Tunis ; en 1966, il remporte le premier prix avec *Al Ghoula* (*L'Ogresse)*, puis avec *Al Kileb (Les Chiens)* en 1968, *Al Bawwaboun (Les Concierges)* en 1970 et la même année avec la pièce de Kateb Yacine, *L'homme aux sandales de caoutchouc*. Au festival de Damas, en langue littéraire, ce théâtre obtint les prix des oeuvres théâtrales dont *Le Cadavre encerclé* en 1970, *Le Cercle de craie caucasien* en 1971. La même année notre théâtre est invité au festival de Florence (Italie) »[289].

Nous verrons, dans cette deuxième partie, l'évolution, depuis l'indépendance, du théâtre algérien d'expression dialectale. Nous aborderons trois points : le souvenir de la guerre et la persistance de ce thème, le rôle joué par le théâtre en matière de politique sociale, enfin le théâtre face aux mutations socio-politiques vécues par l'Algérie, durant les années soixante-dix et l'expérience de la création collective.

289. Mustapha Kateb, « Interview », in : *El-Djeich*, n° 248, janvier 1984, p. 51.

CHAPITRE PREMIER :

LE THÈME DE LA GUERRE

Depuis l'indépendance, le thème de la guerre fut (et reste) un élément moteur de la réalité algérienne, et ce, tout comme le discours politique d'ailleurs. Dans *Les Nouvelles Tendances du Roman Algérien*, Guy Daninos affirme que « l'Algérien se plaint d'avoir longtemps souffert de la colonisation [...] presque partout l'Algérien se trouve confronté à des signes qui lui rappellent sa triste condition de colonisé »[290]. La colonisation a véritablement traumatisé les Algériens, laissant, dans leur mémoire, de lourdes séquelles qu'il importe à tout prix d'effacer. L'effondrement du pays, en 1830, face à l'invasion coloniale, déséquilibra l'ensemble de la société. Le poids psychologique de cette situation s'avéra très lourd, pour la simple raison que la période de la colonisation fut très longue tout en étant violente à travers les différents soulèvements ou tentatives de soulèvements. « La blessure a été profonde. On peut même aller jusqu'à dire qu'il s'agit d'une plaie qui, malgré les années, ne s'est p as refermée »[291].

Il fallait, par ailleurs, pour que les fondements de l'État libre et souverain fussent entérinés, un large accord populaire,

290. 2e éd., Canada, Naaman, 1983, p. 15.
291. Jean Déjeux, *La littérature algérienne contemporaine*, P.U.F., 1979, p. 55.

ainsi qu'une volonté d'union. Il est évident que la tâche de bâtir l'État était aussi délicate et difficile que le recouvrement, par ce dernier, de ses fonctions interrompues par l'occupation. Ainsi, l'engagement, dont la finalité avait été d'obtenir le plus grand rassemblement possible, parmi la population, et le plus grand nombre de voix, parmi les pays étrangers, se devait-il de garder les mêmes principes d'efficacité. Le théâtre, comme toute autre activité susceptible de toucher le public, allait donc assumer cet engagement, en obéissant à trois impératifs :

1°/ Garder le thème de la Guerre de Libération Nationale, comme partie intégrante des fondements de la nation, c'est-à-dire comme une part indissociable de la mémoire populaire.

2°/ Justifier la construction de l'État, par le fait que la guerre fut entamée par un peuple sûr de son droit, afin que cet État recouvre ses fonctions[292] usurpées par les forces coloniales.

3°/ Offrir le modèle de la révolution algérienne à la communauté internationale et affirmer le soutien inconditionnel de l'Algérie libre à tous les mouvements de libération.

En d'autres termes : « la volonté de construire la société était puisée dans les éléments de l'histoire nationale immédiate. L'exemplarité des grands événements vécus par la société, surtout dans ses aspects de contraintes et de difficultés, servirait en premier lieu, à poser les jalons du fonctionnement social futur. Le projet de la nouvelle société [était] conforme aux sacrifices

292. Le 5 juillet 1962, l'Algérie a recouvré ses fonctions étatiques interrompues en juillet 1830 par l'invasion étrangère. Assemblée Populaire Nationale, Préambule de la Constitution de la R.A.D.P., 1976.

consentis par la société algérienne »[293].

I *Hassan Terro* de Rouiched

Parmi les premiers auteurs qui inaugurèrent la dramaturgie de l'Algérie libre, il nous faut citer Rouiched et Kaki. Dans *Hassan Terro*, présentée au T.N.A. en 1964, Rouiched[294] raconte l'histoire d'un simple employé de radio :

Hassan, marié et père d'un enfant, prend part à la Guerre de Libération. Sans porter les armes, il contribue toutefois, chaque mois à l'effort de guerre avec son argent. Dans sa maison, loin de la politique et des militaires, il est contacté par Djaafar, l'un de ses amis, responsable au F.L.N. Mais Hassan, symbole de naïveté, croit qu'il s'agit, comme à l'accoutumée, d'une collecte. À sa grande surprise, Djaafar lui demande d'héberger un certain Ahmed, fils de Si Razqi le boulanger, recherché justement par la police française pour « terrorisme ». Ne voulant pas d'ennuis et pris de peur, Hassan refuse de coopérer. Plus tard, un autre visiteur frappe à sa porte : c'est Abdelkrim qui vient récupérer deux pistolets d'Ahmed. En sortant de chez Hassan, il tombe sur une patrouille qui l'abat sans sommation. Commence alors le calvaire du pauvre Hassan, car les soldats font irruption chez lui et trouvent Ahmed, qu'il fait passer pour son propre beau-frère, malade et niais. Ahmed est

293. M. Boutefnouchet, *op. cit.*, p. 23-24.
294. De son vrai nom Ahmed Ayad, né à Alger en 1921, il est le frère de deux illustres chantres de la ville : Mrayzaq et Sfinga. Il a côtoyé le grand artiste Rachid Qasantini, et à partir de 1943, il devient membre d'une troupe de théâtre amateur. Devenu acteur professionnel en 1947, il a fait partie de la troupe du théâtre arabe dirigée par Bachetarzi. Durant la guerre, il fut obligé de quitter le théâtre, à cause de son activisme et passa trois années (1956-1959) en prison. Après l'indépendance, il a participé à la création de le troupe du T.N.A, décédé le 28 janvier 1999

dûment recherché par la police, qui entasse tous les gens du quartier dans un stade, afin de les interroger. Lorsque Hassan est relâché, il s'empresse de rentrer chez lui. Il recommande la vigilance à son fils et apprend à sa femme que l'individu qu'ils hébergent représente un vrai danger, pouvant attirer l'attention de l'administration coloniale. Loin de s'en étonner, cette dernière se précipite pour lui montrer des cachettes d'armes dans la cave ; elle lui apprend que l'homme en question est le chef d'une section du F.L.N. : Hassan perd alors connaissance. Quand il revient à lui, Ahmed rentre, et sa femme accourt pour le conduire dans une cave destinée justement à cacher les soldats de l'A.L.N. (l'armée de libération nationale) Les soldats, ayant suivi Ahmed, font une perquisition chez Hassan et découvrent les armes. Quand Hassan avoue qu'elles sont à lui, on l'arrête et on l'emmène pour qu'il indique la cachette d'Ahmed. Mais Hassan s'avère être un vrai héros et il deviendra un maquisard.

Par cette pièce, Rouiched veut montrer que la guerre était l'affaire de tous, et que, de toute façon, aux yeux de l'administration coloniale, les Algériens étaient tous du même bord. La séquence du stade prouve, elle aussi, que tous étaient de connivence pour couvrir et cacher les soldats. Celui qui protège un « terroriste » risque sa vie, au même titre que ce dernier. Rouiched lance, par là, un appel à l'union : la guerre, étant le lot de tous, doit assurer le même avenir brillant, pour tous. La pièce met également l'accent sur la vaillance de la femme algérienne. Ainsi, voit-on une femme collaborer, secrètement, avec les soldats, sans que son mari soit au courant. De fait, la femme algérienne s'était distinguée dans les moments difficiles de l'occupation, et c'est chose normale que de

faire appel à elle, pour l'édification de l'État et du socialisme. Les textes fondamentaux reprennent tous ce constat[295]. C'est pourquoi, la place de la femme dans l'Algérie libre lui revient de droit : « l'égalité entre l'homme et la femme doit être un fait accompli. La femme algérienne doit être capable de prendre une part effective à l'activité politique et à l'édification du socialisme, par la lutte dans les rangs du parti et des organisations nationales, et la prise en charge de ses responsabilités en leur sein. Elle doit également mettre son potentiel au service du pays, en participant à l'activité économique, afin qu'elle garantisse sa véritable émancipation par le travail »[296]. Mais, aujourd'hui qu'en est il de tout cela ? Rouiched met l'accent sur le courage et la présence d'esprit de la femme, montrant qu'elle peut parfois dépasser, sur ce plan, les hommes. Au moment où Ahmed, poursuivi par les soldats, vient chercher refuge chez Hassan, il perd ses esprits et s'affole. Bien évidemment, c'est sa femme qui l'accueille et le conduit vers la cave. Dans *Hassan Terro*, l'auteur dénonce plusieurs des méthodes jugées déshonorantes et inhumaines. Il s'attaque en tout premier lieu, à l'arbitraire pratiqué par les soldats français sur une population effarée et affolée.

L'auteur dénonce également la délation, arme redoutable que la France coloniale a bien instrumentalisée en Algérie : les « Harkis »[297] en sont le fruit. Rouiched ne prend pas au sérieux ces derniers : il se rit d'eux, car y a t-il plus grande ineptie que de trahir les siens et de faire le jeu du colonialisme qui applique le fameux

295. « La Guerre de Libération a permis à la femme d'assumer ses responsabilités aux côtés de l'homme, ainsi que sa part dans la lutte », F.L.N., *Charte d'Alger*, 1964, p. 78.
296. *Ibid.*, p. 79.
297. Collaborateurs durant la Guerre de Libération Nationale.

« diviser pour régner ». Pour parvenir à leurs fins, les soldats français n'hésitaient pas à recourir à la torture. Hassan le montre bien, en tremblant de tout son être, quand son ami lui demande d'héberger le fils du boulanger. Il n'a, peut-être, jamais subi la « question », mais il en a tant entendu parler ! Lorsque, par la suite, l'auteur montre l'administration coloniale cherchant à obtenir de Hassan des renseignements, son message est que celui qui cherche à transformer un honnête homme en un délateur se déshonore finalement lui-même. D'avantage, dès lors qu'on est convaincu de la justesse de sa cause et du bien-fondé de ses principes, aucune force au monde ni aucune torture ne peuvent faire que l'on change d'avis et que l'on tourne casaque.

Rouiched a tissé sa pièce du fil de l'humour parce qu'il était lui-même fantaisiste. En tant qu'acteur, il essaya, durant toute sa carrière, de se forger une image proche de celle de Charlie Chaplin, dont il subit incontestablement l'influence. Homme niais, Hassan est non seulement peureux, mais aussi crédule : une sorte de Charlot contre qui s'acharne le sort, afin de lui montrer que si lui-même est bon, les autres ne le sont pas nécessairement et ne reconnaissent pas aisément sa dignité d'homme. Comme le petit Charlot dans les films satiriques, Hassan finit par comprendre qu'il y a un bien et un mal, et, aussitôt sa conscience va lui dicter de se mettre au service du bien. Le personnage de Hassan, mis en rapport avec le mot « terro », est lui-même une boutade : ceux qui ont fait la guerre d'Algérie n'ont rien à voir avec les « possédés » nihilistes de Dostoïevski, semble prouver cette pièce de théâtre. Ainsi, le fil des événements finira par faire triompher l'idéal de Hassan, parce qu'il est authentique. Du reste, lorsqu'il traite la tragédie du peuple algérien de manière humoristique, et, parfois

même, burlesque, Rouiched veut tout simplement dire que, devant les calamités, quelles qu'elles soient, mieux vaut rire que pleurer, tant il est vrai que c'est l'avenir qui compte et que la solidarité, pour le bien-être et la liberté des Algériens doit être une flamme toujours ravivée.

II *132 ans* et *Afrique avant 1* de Kaki

La Guerre de Libération inspira un autre dramaturge, non moins renommé : Kaki[298]. Également auteur de plus d'une pièce consacrée à la Guerre de Libération, il monta, en 1963, *132 Sana Tarikh (132 ans d'Histoire*), dans laquelle il montre, à travers l'histoire d'une famille, l'intransigeance des Algériens tout au long d'un siècle et trente-deux ans d'occupation. Les coutumes et les traditions sont jalousement gardées, telle une coquille protectrice contre l'agression culturelle coloniale. Une fois de plus, nous constatons qu'en rappelant les atrocités de la guerre, Kaki veut, lui aussi, tirer du passé lugubre et obscur, une lueur d'espoir pour l'avenir. Dans *Chaab edhalma* (*Le Peuple des Ténèbres),* Kaki soulève le même problème en soutenant des propos comparables et en mettant l'accent sur la bravoure des masses populaires.

Cependant, la pièce qui a le plus attiré notre attention, est celle où Kaki expose, non seulement la portée libératrice de la guerre d'Algérie, mais aussi ses dimensions universelles. Il s'agit de *Ifriqiya qabl Ouahed (Afrique avant un*), dans laquelle l'Algérie est conçue comme un guide de la révolution pour l'Afrique. Dans cette

298. Ouled Abderrahmane Abdelkader (dit Kaki) est né à Mostaganem en 1932. Il évolua très tôt au sein des Scouts Musulmans Algériens. Écrivain, comédien et metteur en scène, il a été directeur du théâtre régional d'Oran. Décédé à le 14 février 1995.

pièce, l'auteur semble évoquer l'adage de Jean-Paul Sartre « ... car je ne puis être libre si tous ne le sont pas »[299]. En effet, en Algérie, les tous premiers textes partisans dénonçaient l'impérialisme et affirmaient le soutien absolu aux mouvements de libération et aux peuples épris de liberté. L'Afrique, continent de souffrances et de servitudes, trouvera dans la révolution algérienne, un grand modèle : l'Africain peut dire non à la colonisation, tout comme l'Algérien l'a fait. L'expérience algérienne peut avoir le mérite d'être une référence pour le continent noir asservi depuis des millénaires.

Voici un extrait de la pièce que nous avons traduit :

Scène VI
2 nègres, vieux, Maftah

1er nègre : « Ici nous sommes des exilés
Pourquoi ne pas retourner chez nous ?
Il n'y a qu'à abandonner, faire comme les autres. Ils sont presque libres, là-bas.
Ce ne sont plus les blancs qui parlent
Ce sont nos frères qui commandent
Ils ont même un drapeau ! ».
2e nègre : « Si tu continues, je t'assomme ! ».
1er nègre : « Tu m'assommes ! Toi. Hé ! Hé ! Tu te prends pour qui ? (Il le menace avec un couteau). Viens si tu es un homme ! Je te ferai sept entailles au cou, là, Sept entailles, Si tu t'en relèves, tu seras fort ! ».
Le vieux arrivant : « Que se passe-t-il ? (Ils baissent la tête)
C'est bien le moment de s'entre-tuer ! ».

2e nègre : « C'est celui-là... Il parle d'abandonner ».
Le vieux : « S'il avait vraiment voulu abandonner, voilà longtemps qu'il l'aurait fait. Il est encore là, donc un des nôtres ».
1er nègre : « Oui, je suis encore là, je n'ai pas abandonné le combat, mais cet exil interminable, j'en suis malade, jusqu'à quand l'exil ? ».

299. Formule prononcée par J.-P. Sartre dans sa conférence de 1962 à Rome sur la question algérienne. (Cf. Didier Julia, *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 1984, p. 219).

2e nègre : « C'est vrai, jusqu'à quand, vieux ? ».
Le vieux : « Le temps n'est pas écrit encore. Patientez, votre patience elle-même deviendra une âme pour votre lutte ».
Une voix : « Le vieux est-il là ? »
1er nègre : « Qui es-tu ? »
Voix : « Maftah. »
2e nègre : « Que veux-tu ? »
Voix : « Voir le vieux. »
Le vieux : « Viens, je suis ici. »
(Entre Maftah en tenue de réception)
Maftah : « Sorcier, tu avais raison, ils se trompent,
Ils se donnent en spectacle
Ils prétendent avoir compris, c'est faux, sorcier
L'instruction les a pourris, ils ont oublié ce qu'ils étaient.
J'en ai assez, je me retire de ce cirque.
Le numéro est bien au point
Nous passons dans nos décapotables blanches
Entre deux haies de policiers en grand uniforme.
Le peuple nous acclame et nous saluons.
Mais à chaque fois j'ai l'impression de figurer
Dans un spectacle conçu pour d'autres que nous
Un spectacle que le peuple applaudit sans comprendre
Mon vieux, nous voulons plus que cela ! »
(Il rejette jaquette et gibus).
Le vieux :
« Donnez-moi cela, je vais le mettre, j'ai froid
Je commence à me faire vieux. »
(Il met la défroque, fixe deux plumes sur le gibus)
« On entend un rythme qui vient de loin
Écoute le rythme de l'Afrique,
Écoute les coeurs de ses fils battre à l'unisson,
Écoute la voix de ton pays Maftah.
Danse si tu as envie de danser
Cède sans honte à l'envoûtement de l'Afrique
Nous sommes nègres, nègres nous sommes. »
(Les trois nègres se mettent à danser)
« Il n'y qu'un nom pour l'injustice.
Il n'y en a qu'un pour l'innocence.
Voilà que les chaînes tombent !
Les langues se délient !
Nous sommes nègres, nègres nous sommes »
(Il s'adresse au premier nègre)
« Dis, toi, la liberté, qu'est-ce que c'est ? »
(Le nègre s'arrête gêné)
« S'ils te le demandent réponds,
Je suis libre quand je peux relever la tête,
Quand je ne vous dois rien,

Quand vous m'acceptez tel que je suis
Quand je vous admets tel que vous êtes
Ils ont donné l'argent au fils de l'Afrique
Pour le faire taire
Tiens, ont-ils dit, le reste ne te regarde pas
Mais il a refusé et il est allé voir celui qui lui a dit :
Cela te concerne
Il l'a tenu par la barbe et il l'a embrassé
Mais une révolution a commencé,
Elle aboutira et bouleversera la face du monde »
2e nègre : « Les pauvres et les opprimés sont unis »
Le vieux : « Hélas, non ! fils, cette belle entente n'existe plus
Pourtant déjà quelques-uns des fils de l'Afrique se sont dressés.
Ils se sont heurtés à d'innombrables difficultés, mais ils ont sagement commencé par le "A" »[300].

Kaki, en tant que dramaturge engagé, donne, dans cette pièce, une image universelle de l'Algérie et propose cette même image au continent africain. On le remarque d'emblée dans le choix des noms de ses personnages : le vieux incarne l'expérimenté, le sage voire le professionnel ; Meftah, la clé qui ouvre et qui symbolise le bonheur. Autrement dit, l'auteur propose l'Algérie comme modèle politique, militaire et social. Les protagonistes veulent se battre entre eux : c'est la discorde. Kaki semble les réprimander, car la solidarité générale et la cohésion populaire sont les conditions *sine qua non* de toute victoire sur l'agresseur impérialiste. D'autre part, l'auteur rappelle les méthodes de division que le colonialisme pratique en Algérie, en incitant les uns à se battre contre les autres. De tout cela, le peuple algérien est sorti vainqueur, et il lui incombe, à présent, de se montrer digne et à la hauteur de son histoire.

Le thème de la guerre de libération, exploité par Rouiched et Kaki, devait servir à raviver le souvenir récent, afin de pouvoir

300. Kaki : manuscrit de la pièce, *Ifriqiya qabl Wahed*, archives du T.N.A., p. 7-10.

faire un pas en avant. Le théâtre algérien va se voir assigner un engagement, de même essence, certes, mais exprimé en d'autres termes annonçant les brèches de la contestation qui le caractérise aujourd'hui. En effet, l'art dramatique va se retourner vers la satire sociale et la critique de tout ce qui peut bloquer le développement de l'Algérie y compris les comportements des décideurs. Il en sera question au chapitre suivant.

CHAPITRE DEUXIÈME :

CRITIQUE ET SATIRE SOCIALES

Dans ce chapitre, nous essayerons de faire apparaître les traits de l'engagement dans le théâtre algérien d'expression dialectale, au cours d'une période quelque peu particulière. Il s'agit, justement, d'une période de pragmatisme vital, où la guerre ne constitue plus le thème central. L'Algérie se retrouve en face d'elle-même, ce pourquoi l'art dramatique en tant que composante de la culture s'est efforcé de rectifier certaines anomalies, héritées du passé ou nées d'aujourd'hui. « 1962, date de l'indépendance de l'Algérie, marque un tournant dans la littérature maghrébine ; avec la scission politique, la scission littéraire est totale. Plus de luttes héroïques, le folklore, l'ethnographie et la politique anticolonialiste qui avaient jusqu'alors fourni les thèmes d'inspiration, vont faire place à des conflits intérieurs que l'oeuvre de libération avait voilés »[301].

De fait, la consolidation des instances de l'État et la confirmation de sa souveraineté requièrent un homme nouveau, pouvant être à la hauteur des grandes options populaires. Pour cela, il était impératif, pour l'Algérie des années soixante, de se

301. Anne-Marie Nisbet, Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française, des Indépendances à 1980, Canada, Naaman, 1982, p. 13.

consacrer à la bonne préparation de l'individu algérien, en combattant des maladies sociales comme l'absentéisme, la corruption, le détournement des deniers publics, le laisser-aller, etc. Et voilà justement ce à quoi va se consacrer l'art dramatique dialectal car, une fois de plus, il va montrer qu'il est un outil très pragmatique, dans une Algérie qui s'alphabétise à peine, attendu que « le théâtre est par sa nature même une entreprise liée à la vie sociale »[302].

Parmi les dramaturges qui se sont distingués au cours de cette période, nous citerons, encore une fois, Rouiched et Kaki, non qu'ils aient été les seuls, mais à cause de l'importance quantitative et qualitative de leurs oeuvres. Nous avons vu que ces deux auteurs ont mis leur talent au service d'un idéal populaire et historique. Il faut également reconnaître qu'ils ont en outre fait preuve de romantisme lyrique ; cela est vrai pour Kaki, du moins, puisque le thème même de la réminiscence de la guerre l'exigeait. Nous allons voir que cette fois-ci ils vont faire montre d'un réalisme on ne peut plus concret et mettre à nu la société algérienne.

Rouiched et Kaki se consacrent à dépeindre les faits et les phénomènes de tous les jours. Rouiched décrit les travers de la société, depuis la moindre anomalie jusqu'à la plus grande tare. Avec art et sous une forme pleine d'humour, il expose divers problèmes, les modèle, les remodèle et en appelle au jugement du spectateur afin que la solution soit adéquate.

I *Al Ghoula (L'Ogresse)* de Rouiched

302. Georges Jean, *Le Théâtre*, Paris, Seuil, 1977, p. 170.

La pièce fut montée en 1966. Rouiched y brosse la vie de la société algérienne de l'époque et s'attaque aux réactionnaires de tous bords, aux faux révolutionnaires et à la bureaucratie, termes souvent relayés par les organes officiels, discours et presse. Il y décrit des personnages avides, arrivistes et sans scrupules. « Comme son nom l'indique, l'Ogresse est ce personnage avide, psychasthénique qui veut tout dévorer »[303]. C'est dire qu'après la guerre, il importait de donner un sens à celle-ci, en oeuvrant à l'avènement d'une société juste, dans laquelle les masses seraient prépondérantes. Cette pièce vit le jour à une période quasi anarchique. Effectivement, dans cette période de « romantisme révolutionnaire », beaucoup de « maladies » apparurent, du culte de la personnalité à l'exaction bureaucratique et à la corruption des fonctionnaires.

Par conséquent, une nouvelle forme d'engagement devait voir le jour, et puisque l'État s'était attelé au problème des institutions, l'engagement dut atténuer son ton politique, pour adopter un tour plus social et aller au devant de la vie de tous les jours. Pour l'art dramatique, il était urgent de vaquer à l'assainissement de la société. Quitte à ne plus évoquer une guerre supposée justifier l'État, puisque l'ambition des nouveaux dirigeants politiques était justement sa construction.

Dans *Al Ghoula*, Rouiched fait allusion aux faux révolutionnaires et aux réactionnaires, qui, en simulant un discours nationaliste, veillent à leurs propres intérêts, au détriment des masses laborieuses. « Rouiched nous a montré des individus

303. Makhlouf Boukrouh, « Malamih an al-masrah djazairi », (« Aperçu sur le théâtre algérien ») in *Amâl*, n° 5, 1979, p. 28.

qui parlent beaucoup et prétendent être socialistes et révolutionnaires. Mais à fouiller leurs véritables intentions, on se rend compte de leur arrivisme et de leur opportunisme, pour s'apercevoir en fin de compte, qu'ils sont les ennemis de la révolution et que les slogans qu'ils répètent sont creux, falsifiés et fondés sur le mensonge et la ruse »[304]. Ce qui distingue ce nouvel engagement, dans le théâtre algérien, des formes antérieures que nous avons passées en revue, c'est que la cible n'était plus l'impérialisme et le colonialisme, mais une hydre maléfique, aussi mauvaise, sinon plus, que les ennemis extérieurs de la nation. Le problème que dévoile l'auteur, avec une remarquable intelligence, est la bureaucratisation croissante, conséquence, précisément, de l'existence de ces éléments opportunistes. Rouiched « a dévoilé, avec une clarté aveuglante, les foyers opportunistes, ainsi que les bandes de traîtres et de falsificateurs qui ont exploité un simple privilège qui leur permette de vider de leur sang les paysans laborieux »[305].

II *Al Bawwaboun (Les Concierges)* de Rouiched

En 1970, Rouiched compose *Al Bawwaboun (Les Concierges*). Il y décrit, avec le même sarcasme et le même humour, un autre problème : l'exode rural. C'est effectivement une question très épineuse puisqu'elle met en cause l'équilibre social même. L'afflux des habitants de la campagne vers les villes n'allait pas sans conséquences néfastes sur l'économie nationale et sur la société en général. Parallèlement, l'auteur saisit l'occasion de dénoncer le faux révolutionnaire et l'arriviste, et ce, en mettant à

304. *Ibid.*, p. 30.
305. Nasreddine Sébiane, *op. cit.*, p. 289.

nu la vie citadine. « Rouiched montre une autre catégorie de parasites et de rejetés, qui survivent dans la ville à force de ruse, appliquant la loi du plus fort, ainsi devenue le credo des bandes de malfaiteurs. Il insiste, alors, sur le fait que, peu à peu, cette loi s'est imposée aux gens, du fait de leur pauvreté et de leurs conditions socio-économiques dégradées »[306].

Rouiched ne manque également pas de s'en prendre à nouveau à la bureaucratie qui décourage toute velléité de mettre en oeuvre une politique, si noble soit-elle. « Ici, la négligence dans l'application des décisions de la révolution, ainsi que l'hégémonie de la bureaucratie et les iniquités contraires à la morale sociale de la révolution algérienne, apparaissaient comme étant responsables de l'éloignement des jeunes de leurs devoirs à l'égard de la société. Cela entraînait des conséquences qui pesaient sur plusieurs secteurs de la vie nationale »[307]. Tout cela n'est que trop lourd et par trop étouffant pour les masses déshéritées, les « victimes innocentes », les « nobles héros »,« les concierges ». Tous ceux qui luttent pour défendre leurs valeurs contre l'évolution de la société, sa dureté et sa dissolution morale[308].

III *El Guerrab oua el Essalhin, Koul Ouhad ou Houkmou* de Kaki

Quant à Kaki, il « a joué un rôle de pionnier au sein du mouvement théâtral algérien, de par le caractère propre et distinct de ses oeuvres, où il s'inspire des légendes populaires pour traiter

306. *Ibid.*, p. 294.
307. *Ibid.*, p. 296.
308. Cf. Makhlouf Boukrouh, *op. cit.*, p. 32.

des problèmes sociaux »[309]. Moins humoristiques que celles de Rouiched, les pièces de Kaki sont plus pragmatiques, donc plus pathétiques. L'auteur s'inspire souvent de légendes populaires, afin que son discours soit non seulement compris mais aussi accepté. Dans *Al Guerrab oua s-Salihin* (1965) (Le Porteur d'eau et les Saints)[310], par exemple, Kaki s'attaque à un côté de la société algérienne qui ne fait que freiner le développement et le progrès. Il s'agit, bien sûr, du phénomène du maraboutisme et des croyances populaires. Il n'était que normal, dans l'Algérie indépendante, que Kaki appelât au dépassement de cette mentalité rétrograde, misonéiste et stationnaire. Voici le résumé de *Al Guerrab oua s-Salihin*.

Dans un village ravagé par la sécheresse, un certain al-maddah annonce aux habitants l'arrivée imminente de trois des plus illustres saints[311] : Sidi Abdelkader El Djillani, Sidi Boumédiène et Sidi Abderrahmane Thaalibi. À leur arrivée, les villageois, indigents et miséreux, refusent de les accueillir. Soulimane le Guerrab consent, finalement, à les conduire chez Halima, une aveugle pieuse, qui ne possède qu'une chèvre. Elle les accueille joyeusement et leur sacrifie son unique chèvre. En guise de récompense, ses hôtes lui rendent la vue, puis ils construisent une coupole afin que les villageois viennent s'y recueillir et faire leur pèlerinage en l'honneur des saints, lesquels, satisfaits des offrandes, irrigueraient les terres sèches et rendraient arable le sol inculte. Mais un parent de la vieille Halima s'oppose à ces

309. *Ibid.*, p. 43.
310. Littéralement « l'homme à l'outre d'eau » (Guerba = outre d'eau).
311. Il semble, à priori, que la pièce ait un rapport avec *La Bonne Âme de Se Tchouan*, de B. Brecht, mais l'auteur nous a déclaré lors d'une entrevue que sa pièce est purement algérienne, inspirée de la vie de tous les jours, et sans rapport aucun avec celle de Brecht.

adorations païennes et détruit la coupole. Une fois son geste accompli, il exhorte les villageois au travail, seul susceptible de fertiliser le terroir et de ramener l'opulence au village. Il va même jusqu'à qualifier cette coupole de supercherie. « Cet acte constitue une réponse à la propagation du charlatanisme et du « dervichisme », ainsi qu'aux pèlerinages effectués vers ces coupoles devenues un lieu saint pour les gens des villages »[312]. Détruire la coupole prend une valeur symbolique, le but principal de Kaki étant la lutte contre le maraboutisme et l'insistance sur la valeur créative du travail, sachant que l'Algérie de son époque était à construire et que sa prospérité reposait, principalement, sur le travail des citoyens.

Mais allons plus loin : l'auteur cherche à souligner l'idée selon laquelle l'Islam authentique est une religion du travail et ne repose, donc, ni sur la dévotion absurde, ni sur la superstition. Par cette pièce, le dramaturge remet en cause une réalité séculaire, des croyances profondément incrustées et un état de choses incompatibles avec les idéaux de la révolution algérienne. « Remarquons au passage que [...] cette pièce jouée sur un mode satirique, constituerait une critique virulente de la société »[313]. Nous exposerons ici une autre pièce importante de Kaki, *Koull wahed wa Houkmou* (1966) *(À chacun sa justice*), où se trouvent dépeints, le bourgeois ridicule et le richard avide, soit la caste ploutocratique de l'Algérie d'alors. L'auteur raconte l'histoire d'une jeune fille, Jouhar, issue d'une famille très pauvre. À peine nubile, et, sur décision de ses parents, Jouhar se voit destinée au mariage, le prétendant, un vieux bourgeois avide, n'étant autre que le

312. Naserddine Sébiane, *op. cit.* , p. 325.
313. Roselyne Baffet, *op. cit.*, p. 85.

créancier des parents. L'homme est déjà « trigame » et père de douze enfants. Mais la jeune fille est éprise d'un jeune homme de son rang et refuse catégoriquement ce mariage, suppliant, en vain, ses parents de renoncer à l'entreprise. La nuit nuptiale approche, Jouhar cherche toujours une échappatoire, mais tout le monde, autour d'elle, est déterminé à aller jusqu'au bout. La nuit fatale, Jouhar prend une décision extrême, celle de se suicider. Le lendemain, alors que les zigratat[314] l'accompagnent au bord de la mer pour ses ablutions, elle trompe leur vigilance et se jette à l'eau.

Kaki soulève ainsi un problème, cruel, dans une société pourtant libre. Il s'agit de la liberté de la femme. La liberté que l'Algérienne a arrachée par sa contribution totale à la Guerre de Libération. Il était donc regrettable que l'on mariât encore de force les jeunes filles a fortiori quand le motif est vénal. L'auteur condamne le vieux bourgeois mondain, cupide et sans scrupule. C'est ce vieux hobereau qui a réellement fait pression sur le père de Jouhar, ce dernier ayant contracté une dette dont il ne pouvait s'acquitter. Le père se voit dans une situation telle qu'il brade sa fille.

Kaki accuse les traditions étouffantes et appelle à l'émancipation de l'individu, afin qu'il contribue de son propre chef à la construction de la société algérienne moderne. Dans cette pièce, Kaki jette la pierre, d'une manière subtile et intelligente, à la bureaucratisation accrue de l'appareil de l'État et aux croyances populaires stupides. En effet, quand Jouhar se noie, elle est vite récupérée par un Djinn qui, épris d'elle, se métamorphose et prend

314. Sorte de demoiselles d'honneur qui assistent la mariée, jusqu'à la consommation du mariage, en poussant constamment des you you.

l'apparence du jeune homme qu'elle désirait tant. Entre temps, intrigués par l'affaire, les villageois, à la suite du bourgeois, vont saisir un taleb[315]. Si la mer avait vraiment « dévoré » Jouhar, on aurait tout de même retrouvé le corps, mais il n'en était rien... Alors elle a sûrement été enlevée par les Djinns, et le taleb doit élucider cette énigme. Par son savoir « métahumain », ce sage va faire appel aux démons. Mais ceux-ci lui refusent leur concours, se justifiant par le fait qu'ils sont des Djinns terrestres et qu'ils ne peuvent par conséquent intercéder dans une affaire qui concerne, après tout, la mer. Sitôt dit, sitôt fait : le taleb saisit le conseil des Djinns de la mer, afin que Jouhar soit libérée des mains de son ravisseur. Le taleb se heurte, une fois encore, à un refus, la réponse de « ceux de la mer » étant claire : il s'agit bel et bien d'un Djinn qui relève de leur jurisprudence, mais la fille est une adamique, aussi n'ont-ils aucune compétence vis-à-vis d'elle, surtout qu'elle persiste à vouloir rester auprès de son ravisseur. Cependant, les « seigneurs des abysses marins » se montrent « compréhensifs » et conseillent au taleb de faire appel aux Djinns célestes. Enfin, « ceux de l'éther » consentent à ce qu'il y ait tout de même comparution. Le Djinn ravisseur justifie son acte par l'infortune de Jouhar : après tout, n'allait-elle pas se suicider ? Jouhar, quant à elle, déclare que, par sa tentative de suicide, elle voulait fuir une situation qu'elle n'aurait jamais pu souffrir.

Pour dénouer cette affaire de va-et-vient bureaucratique (entre ciel, terre et mer, quoique de manière humoristique), de mariage forcé, pour le plaisir des vieux ploutocrates et des charlatans, Kaki fait appel à la justice immanente. Les Djinns

315. Religieux qui apprend, très jeune, le Coran, mais pour l'utiliser dans les sciences occultes et l'exorcisme.

consentent à garder Jouhar, jusqu'à ce que son vieux fiancé passe de vie à trépas. Kaki appelle ainsi au dépassement de vieux modèles et prône t-il le renouveau. La femme algérienne, donc l'Algérie mérite que ces décisions soient prisent par les honnêtes et lucides, sans quoi elle reste possédée, puisque ce sont les djinns qui la gardent. Rouiched et Kaki, comme d'autres auteurs que nous n'avons pas cités, se sont déterminés, par les thèmes mêmes de leur engagement, à oeuvrer à l'avènement d'une société juste et digne des grandes mutations à venir. Là encore, l'engagement du théâtre va montrer qu'il est toujours inséparable du développement de la société algérienne.

CHAPITRE TROISIÈME :

L'ART DRAMATIQUE A PARTIR DES ANNEES SOIXANTE-DIX

ET L'EXPÉRIENCE DE LA CRÉATION COLLECTIVE CHEZ ALLOULA

I Création collective

1.1 Contexte socio-politique : facteur de la création collective

Au seuil des années soixante-dix, l'Algérie était en pleine gestation, les grands choix anté-indépendantistes allaient voir le jour. Après la consolidation des assises de l'État, il importait de commencer à mettre en pratique les préceptes du socialisme. La nécessité du concours de toutes les potentialités sociales allait de soi, tant l'entreprise s'annonçait vaste. En nombre croissant, artistes, intellectuels et hommes politiques s'apprêtaient à entrer, résolument, dans la nouvelle bataille socio-économique ainsi livrée par le pays.

Au cours de cette phase nouvelle d'algérianisation de l'économie nationale, l'Algérie entreprenait l'accomplissement de sa souveraineté et de son autonomie. Déjà, en 1966, les assurances et les banques avaient été nationalisées, tandis qu'en 1969, la dernière base militaire française, celle de Mers el-Kébir, était évacuée. En 1971 les hydrocarbures furent nationalisés. Tout cela

constituait autant de cartes que le théâtre algérien n'allait pas manquer de jouer.

En 1972 fut promulguée la Charte de la Révolution Agraire (RA), inaugurant l'ère des nationalisations des terres et des expropriations effectuées au nom du bien public. L'État redistribuait les terres au bénéfice du paysan, puisque selon la politique d'alors, il était le principal intéressé et une force agraire de base. Le but recherché consistait à éradiquer les iniquités du monde rural et à lutter contre le système des *Khammas*[316].

1976 fut l'année de la Charte de la Gestion Socialiste des Entreprises (G.S.E.), dont le but était de doter l'ouvrier algérien du pouvoir de participation à la gestion des entreprises et de confirmer de la sorte le choix socialiste de l'Algérie. Enfin, d'autres orientations politiques virent le jour : la médecine gratuite, la démocratisation de l'enseignement, la révolution culturelle, la révolution industrielle, et l'arabisation, entre autres.

Abdelkader Alloula[317], grande figure et penseur du théâtre algérien de cette période, définit bien la manière dont l'engagement devait se faire. « La situation actuelle du théâtre dans notre pays ne peut être valablement abordée qu'en rapport avec les tendances générales des transformations que connaît notre pays »[318]. C'est

316. Système séculaire d'exploitation agricole consistant pour les paysans à se partager un cinquième (« khoums ») de la récolte, tandis que les quatre cinquièmes revenaient au propriétaire.
317. Né en 1939 à Ghazaouate, il a commencé sa carrière théâtrale en 1955, avec la troupe des jeunes amateurs, alors qu'il était élève à l'école al-Falah, à Oran. Il a participé au théâtre professionnel dès ses débuts, en 1963, puis a fait partie du T.R.O., jusqu'à son assassinat à Oran le 10 mars 1994, alors qu'il se rendait à une table ronde sur le théâtre.
318. « Interview », in : *El Moudjahid Culturel*, n° 118, vendredi 6 février 1976, p. 14.

que l'art dramatique, en général, devait prendre position vis-à-vis de ces grandes mutations. Son engagement n'était pas discutable - beaucoup s'en serait fallu - bien au contraire, il s'était montré, en maintes occasions, comme le garant et le porte-parole de la lutte idéologique et de la politique révolutionnaire. Mais revenons sur les périodes qui caractérisent son parcours, ses convictions et son engagement aussi bien social qu'esthétique.

Alloula a été, à notre sens, homme de théâtre au sens complet du terme d'autant plus qu'il fut comédien, metteur en scène, écrivain et penseur portant une réflexion sur le devenir de l'activité théâtrale en Algérie. Suite à ses débuts dans le théâtre et son passage au théâtre amateur, il participe activement au théâtre après l'indépendance et notamment à la création de l'école d'art dramatique de Borj el Kiffane. Après une formation en études théâtrales en France, Alloula rejoint le théâtre nationale d'Alger pour y occuper différents postes de responsabilité tout en continuant à se produire sur la scène avant de devenir directeur du théâtre régional d'Oran de 1972 à 1975 ; là, il rend le théâtre accessible aux amateurs et aux ateliers de théâtre notamment par la mise en place de la création collective. Des pièces de création collective vont voir le jour et connaître un succès certain à l'instar de *El Meida* (*La table*).

Alloula a acquis la notoriété d'homme de théâtre avec la création de pièces telles que *El Khobza* (*Le Pain*) (1970), qui a été un véritable événement théâtral, tout comme *Hammam Rabi (Les Thermes du bon Dieu)*, 1975, pièce vilipendant les opportunistes et les arrivistes du parti au pouvoir. Enfin, et surtout, vient la trilogie des années 1980 : *El Agoual (Les Dires)*, 1980, *El Ajouad* (*Les*

Généreux), 1984, et *El Litham (Le Voile)*, 1989. À travers ses écrits, on constate aisément que ses thèmes sont toujours puisés dans la réalité du monde des travailleurs. C'est dire qu'il a toujours préféré le théâtre d'intervention sociale. « Refusant le théâtre aristotélicien, Alloula opte ainsi pour un théâtre d'intervention sociale qui ne sacrifie pas l'esthétique. (...) Dramaturge engagé, il n'en reste pas moins un artiste qui vit son théâtre en poète et non en tribun. Il emprunte des formes scéniques de la tradition pour les adapter à la scène : il s'inspire de la *maqama* (séance) avec le personnage central du conteur, le *rawi*. Il s'inspire aussi d'une forme plus populaire, *la halqa*, avec son acteur démultiplié, jouant plusieurs rôles du récit qu'il raconte sur les places publiques : le *goual* (ou *meddah*, poète-diseur). Frappé par la capacité inventive et communicative de ces conteurs-acteurs, Alloula les intègre dans ses pièces.

Excellent arabisant, il accomplit un travail audacieux sur la langue, son souci constant étant de réhabiliter le parler, de l'intégrer à une langue moderne. Malgré son « oranité », sa langue était comprise sur tout le territoire national. La meilleure preuve est l'audience qu'ont rencontrée ses pièces : le théâtre de Alloula rencontra un véritable succès populaire dans les petites et les grandes villes, et dans différents milieux »[319].

De ce fait, Alloula est à l'origine de l'introduction du théâtre au sein des entreprises et des usines avec la conception du rôle du théâtre qui est la sienne : « La culture dans l'entreprise ne représente pas uniquement la prise en charge des distractions du

319. « Abdelkader Alloula (1939-1994) », Christiane Chaulet-Achour, in : *En mémoire du futur. Pour Abdelkader Alloula,* Actes Sud, Arles, 1997, coll. « Sindbad », p. 217-219.

travailleur [...] cependant, puisque l'ouvrier n'est plus considéré comme une force de travail uniquement, mais comme un futur gestionnaire responsable, pour reprendre les textes de la G.S.E., il faut lui adresser une culture conséquente. Ce qui veut dire que les travailleurs ont droit à la formation professionnelle, comme sur les plans politique et culturel »[320]. En effet, la tâche de l'art dramatique consistait à instruire les masses laborieuses et à susciter leur prise de conscience. Si le socialisme était un choix irrévocable, l'ouvrier, comme le paysan, devaient savoir qu'ils étaient, nécessairement, ses alliés. Tels étaient les aspects de l'engagement du théâtre en cette période.

1.2 *El Khobza (Le Pain)*

En 1970, donc, Abdelkader Alloula montait, au Théâtre National d'Alger, *El Khobza (Le Pain*). Cette pièce, qui eut un grand écho, est une attaque directe contre les éléments bourgeois réactionnaires quand elle se veut l'hymne du peuple déshérité. Il s'agit de Si Ali, écrivain public qui connaît presque, et pour cause, toutes les vicissitudes du petit peuple : une femme qui ne sait où abriter ses enfants, un père de famille qui n'arrive plus à nourrir les siens, et, en face, un Si Mohamed al Hayti et ses semblables qui ne cessent de s'enrichir tandis que le petit peuple est affamé et s'appauvrit. Tout cela au sein d'un pays censé être socialiste. Bientôt, Si Ali se retrouve sans travail, car plus personne ne demande ses services, parce que, justement, plus personne ne peut les payer. Par le biais de ce métier d'écrivain public, Alloula fait défiler, devant le spectateur, une foule de gens de toutes sortes,

320. Slimane Benaïssa, « Interview », in : *El Moudjahid Culturel*, n° 179, vendredi 21 novembre 1975, p. 4-5.

avec autant de scènes de la vie quotidienne en Algérie, et tous s'adressent à lui, parce qu'il sait exprimer leurs desiderata.

Entre les gens qui ne mangent presque rien, et ceux qui vivent dans l'opulence, il y a tout un monde. Alloula veut expliquer les causes de l'indigence et orienter la conscience en termes de lutte. En effet, si d'aucuns n'ont rien à se mettre sous la dent, c'est, justement, parce que d'autres sont excessivement nantis. Il est donc urgent de répartir équitablement les richesses nationales, et, en d'autres termes, de mettre en application les préceptes du socialisme que le discours officiel prône sans pourtant faire l'effort de les appliquer. Alloula semble dire que seul cette application, et elle seule, pourrait s'avérer salutaire. La pièce, sans ambiguïté semblait exprimer les contradictions du régime et montrer la distorsion entre la théorie et la pratique, entre les slogans et la réalité.

Avant d'aller plus loin, il faut noter que sous l'impulsion de Alloula, une forme particulière d'art dramatique s'était développée en cette période. Il s'agit de la création théâtrale collective, due en fait aux transformations menées par l'État : « les rapports sociaux nouveaux qui se fondent sur la base de la révolution agraire et la gestion sociale des entreprises donnent naissance, déjà, à une forme de création collective » [321] . L'expérience de cette méthode avait un but révolutionnaire, démocratique. Elle impliquait la participation de tous les membres de la troupe, et, parfois même, du public, puisque les pièces étaient généralement suivies d'un débat. Dans cette vague de réalisme

321. Marie Elias, *Le théâtre de Kateb Yacine*, thèse de III^e cycle, Paris III, 1978, p. 181.

socialiste, en Algérie, comme dans les autres pays, d'ailleurs, l'œuvre de l'individu attirait davantage la critique qu'une œuvre collective. L'auteur peut toujours, consciemment ou non, à tort ou à raison, omettre tel ou tel point ; il ne peut parler, vraiment, de forces laborieuses, que si lui-même en est issu. En cette phase cruciale de son histoire, le théâtre se voulait d'avant-garde, dans ce sens qu'il constituait l'un des fronts de la lutte idéologique et qu'il était le garant d'une politique révolutionnaire en Algérie[322].

Rappelons également l'engagement des pièces de théâtre produites collectivement, tant leur caractère politique était éclatant. Ces pièces se penchaient sur des questions précises, telles que la Révolution Agraire, la Souveraineté sur les ressources nationales, la Gestion Socialiste des Entreprises et bien d'autres encore ; tous ces sujets représentant des préoccupations populaires. « La création collective renforce aussi le caractère didactique de ce théâtre qui se veut directement concerné par les masses populaires et au service des tâches d'édification nationale et de l'approfondissement du contenu social de la Révolution Algérienne »[323]. Nous retiendrons tout d'abord de ces productions collectives deux pièces : *Al Ma'ida* (*La Table)* et *Al Mantouje* (*Le Produit*), toutes deux issues du Théâtre Régional d'Oran. *Al-Ma'ida* fut montée en 1973 et jouée dans plusieurs villages agricoles, au T.R.O., bien sûr, ainsi qu'au T.N.A. Elle a pour thème un sujet d'actualité de l'époque, sujet d'engagement, en quelque sorte : le volontariat des étudiants et la contribution de ces derniers à la Révolution Agraire. Celle-ci venait, dès 1971, de s'amorcer ; la

322. Cf. Marie Elias, *op. cit.*, p. 181.
323. M'rah Ali, « Expérience collective dans le théâtre algérien », in : *Europe*, n° 567-568, 54e année, juillet août 1976, p. 117.

décision avait été prise au sommet, certes, mais son application incombait principalement à la paysannerie, aux cadres agronomes et aux autorités locales. Le paysan, ne pouvant assumer seul la mission qui lui était assignée, le concours de toutes les forces révolutionnaires nationales était nécessaire. C'est pourquoi le volontariat estudiantin était primordial pour la réalisation de la Révolution Agraire et était encouragé par les instances dirigeantes.

Dès le début, la pièce commence par exposer, pour les expliquer ensuite, les grands axes de la Révolution Agraire. Voici la traduction que nous proposons d'un extrait de la pièce :

> (Les étudiants, tenant la Charte de la Révolution Agraire, chantent en chœur :)[324]
> « Au labeur paysan, déploie tout ton effort !
> Ainsi tu réaliseras les vœux et tu dompteras ton destin
> Trois piliers fondamentaux sur lesquels repose le socialisme,
> Pour anéantir l'exploitation et repousser l'impérialisme.
> Au labeur paysan, pour que continue la Révolution Agraire !
> Aux côtés de l'ouvrier et de l'intellectuel, solidairement et à l'unisson ».

Ensuite, les dramaturges procèdent à la désignation des « ennemis » de la révolution :

> Il faut découvrir et dénoncer les ennemis de la Révolution Agraire, et combattre toute personne prise à contrecarrer les efforts nationaux visant l'édification de la révolution socialiste[325].

Les dramaturges combinent toute une série d'intrigues, afin d'arriver, par contraste, à brosser les images types du paysan, du contre-révolutionnaire, et, bien sûr, du révolutionnaire. Le but n'était pas, à vrai dire, la représentation théâtrale elle-même, mais

324. Manuscrit de la pièce, *Al-Ma'ida*, Archives du T.R.O., p. 1.
325. *Ibid.*, p. 5.

le concours apporté à la Révolution Agraire en tant que telle. Il faut noter que l'accent mis sur la notion d'ennemi de la Révolution donne, à cette pièce, un caractère quelque peu propagandiste :

> 1er acte, deuxième partie :
> Mokhtar (le maire)
> Khalifa (le secrétaire général)
> Belkacem (le garde forestier)
> Bouziane (industriel)
> Benaouda
> Miloud (propriétaires terriens)
> Bouziane
>
> Bouziane : « J'ai peur que les fellahs ne se rendent compte que nous faisons un méchoui. »
> Benouada : « Et qu'ils disent que Si Bouziane et Si Miloud et Si Benaouda le font pour les étudiants. »
> Khalifa : « L'endroit est isolé. »
> Mokhtar : « Dans le hangar et tournez-leur le dos. »
> Miloud : « Ce n'est pas une bonne idée. Vous vous ridiculisez. »
> Bouziane : « le hangar est ma propriété, qui vous a permis d'y faire un méchoui ? »
> Mokhtar : « Et où le faire ? À la Mosquée ? Au collège ?
> À la Mairie ? Nous nous sommes consultés et nous avons conclu que cet endroit convenait, et plus précisément ton hangar. Il est bien isolé. Cela nous permet d'éloigner les étudiants des fellahs »[326].

1.3 Al Mantoudj (Le Produit)

La deuxième pièce dont il est question, *Al Mantoudj (Le Produit*), fut rédigée, en 1973, par la commission d'écriture[327] et montée en 1974. Elle fut représentée à Oran, Tiaret, Témouchent, Relizane et Alger, ainsi que dans plusieurs unités de production. Il y est question de syndicalisme, de bureaucratie et de participation

326. *Ibid.,* p. 21.
327. Lors d'une entrevue, Alloula nous a expliqué que la création collective a eu recours à trois commissions ; une commission d'écriture, une commission de réalisation et une commission d'agencement technique. Ces commissions travaillent en collaboration avec un coordinateur.

des ouvriers à leur entreprise : un groupe d'ouvriers est licencié parce que l'entreprise n'a plus de grains. Le pays d'où l'on importait ces grains a augmenté ses prix ; aussi, était-il devenu impossible d'acheter. C'est le syndicat que les ouvriers attaquent en premier. Celui-ci prétend avoir défendu leur cause auprès de la direction, avançant que les vrais responsables de cette situation sont les pays fournisseurs. Insatisfaits et mécontents, les ouvriers élisent de nouveaux représentants syndicaux qui finissent par avoir gain de cause.

Cette pièce traite d'une manière générale du statut de l'ouvrier et de sa sécurité. Il fallait, donc, s'opposer aux licenciements arbitraires et à l'exclusion des ouvriers. Une fois de plus, nous sommes devant une pièce de propagande, puisqu'elle met, maintes fois, l'accent sur la notion d'ennemis : ce sont, tantôt, l'impérialisme, et, tantôt, les dirigeants des entreprises ou certaines connivences entre les dirigeants syndicalistes et les gestionnaires exploiteurs.

Et maintenant, après cette introduction sur les motifs généraux qui constelleront encore d'autres pièces du même auteur jusqu'à l'obsession, mais aussi parce que la lutte syndicaliste et l'avènement du socialisme ne pouvaient pas s'imaginer se faire en un seul jour, venons-en à l'étude plus particulière, plus en détail de la mission collective du théâtre chez Abdelkader Alloula, à travers les trois pièces regroupées et publiées en 1995 sous le titre Les *Généreux*[328] *: El Ajouad (Les Généreux), El Agoual (Les Dires)* et *El Litham (Le Voile*) que l'on qualifie souvent - à tort - de trilogie.

328. Abdelkader Alloula, *Les Généreux*, tr. Messaoud Benyoucef, Actes Sud, Arles, 1995, coll. « Papiers ».

Nous étudierons plus en détail *Les Généreux* et *Le Voile*. À noter que Alloula lui-même ne considère pas les trois pièces en question comme étant une trilogie « Je crois que le terme de « trilogie » est impropre. Il s'agit là d'une expérience qui se déroule dans trois directions différentes. Il y a peut-être un lien conducteur sur le plan de la forme et des moments de développement de l'expérience, mais ce n'est pas une seule pièce, ou un seul prétexte, exécutée comme dans le cas de la trilogie classique, en trois moments, trois actes »[329].

À travers les trois pièces, la prédominance de la fresque sociale invite le spectateur à dépasser le statut de simple spectateur. Dans les trois pièces, les protagonistes semblent issus de la même couche sociale : ouvrière, et éprouvent les mêmes angoisses, non seulement, pour leur présent mais encore et surtout pour leur avenir. Les personnages ont un dénominateur commun : conter leur propre histoire. En somme, il s'agit d'une situation collective de tout un pays : l'Algérie.

II La Halqa ou le rôle du goual (le conteur)

2.1 La Halqa : élément authentique du théâtre à l'algérienne

À travers les trois pièces Alloula semble ressusciter le rôle de la « halqa », notion si chère au cœur de l'auteur. Comme dans la « halqa », le comédien auteur /conteur se démultiplie, incarnant rôle sur rôle assurant ainsi et toujours le statut de représentant du

329. « Alloula : expression différente », in : *En mémoire du futur. Pour Abdelkader Alloula*, Actes Sud, Arles, 1997, coll. « Sindbad », p. 143. (C'est Abdelkader Alloula qui parle).

peuple et parlant donc en son nom et ce grâce à l'exploitation de la mémoire et du présent collectif dont le but essentiel réside dans l'aspiration à améliorer la situation non du personnage mais plutôt celle de son entourage.

Avant d'aller plus loin, signalons que l'expérience de la création collective chez Alloula a deux aspects : la création collective comme œuvre des acteurs et la création collective des pièces elles-mêmes, entre auteurs, acteurs et le public. Nous verrons comment ces deux formes de créations collectives idéalement complémentaires contribuent, via les principes de la halqa, à éveiller le public pour qu'il se retrouve au cœur de la construction identitaire que le théâtre de Abdelkader Alloula ne cessera jamais d'élaborer.

Durant cette période Alloula avait appelé de tous ses vœux au dépassement du théâtre aristotélicien, fondé sur la figuration et l'action, et de promouvoir un théâtre propre à l'Algérie basé sur le verbe et le dire : Nous avons bien vu que l'activité théâtrale d'expression arabe et au sens aristotélicien du terme est apparue en Algérie dans les années 1920.

> Voila comment Alloula voit ce type de théâtre : [...] Par agencement aristotélicien, nous entendons le mode de façonnement de la représentation théâtrale qui se base sur la figuration de l'action et de 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[330].

330. Abdelkader Alloula, « La représentation du type non aristotélicien dans l'activité théâtrale en Algérie » in : *Les Généreux*, tr. Messaoud Benyoucef, Actes Sud, Arles, 1995, coll. « Papiers », p. 5. (Cet article reprend les termes d'une intervention de l'auteur du 20 octobre 1987 à Oran, conçue pour le colloque du X^e^ congrès de l'AICT/IATC, Berlin, 15-21 novembre

Ici, l'amalgame entre identification et identité apparaît clairement. Alors que Alloula préfère donner au spectateur à réfléchir et charge à ce dernier de se créer sa propre pièce, de donner sa propre opinion, ses critiques sans filtre aucun. Avec Alloula, la halqa rend cet éveil et cette vigilance possibles. Nous pouvons dire, qu'à cette période l'Algérie a connu deux types de théâtre :

> Le premier selon le principe aristotélicien joué au sein de salles classiques (Théâtres) au sein des villes notamment celles abritant des théâtre construits depuis la période coloniale Alger, Oran, Annaba etc., et le deuxième joué sur la place publique, souvent en plein aire incarnant ainsi la technique de la « Halqa ». Comment se déroule ce type de jeu théâtral ? « 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. À l'intérieur de ce cercle, évolue seul le *meddah* (conteur). [...] À l'aide de sa voix, de son corps et d'une simple canne, la 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 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 moments 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. [...] Dans la représentation du type *halqa*, 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. [...] Le barde peut être interpellé, interrogé à tout moment par l'auditeur[331].

On a bien vu dans la première partie du présent travail et

1987).

331. *Ibid.*, p. 6-7.

plus exactement dans le chapitre consacré aux genres pré-théâtraux que le conteur a toujours connu une grande audience au sein des pays arabes et donc en Algérie et que son rôle a été réintroduit dans le théâtre moderne grâce à l'initiative de Alloula qui a toujours aspiré à faire du théâtre identitaire et interactif dans lequel le spectateur, loin d'être soumis, invente et découvre sa propre vie, son propre caractère.

Voyons ce que répond Alloula aux questions qui concernent son œuvre :

> *Horizons* : Votre œuvre, qui vous distingue, en tant qu'homme de théâtre à l'échelle nationale et arabe est la trilogie *El Agoual, El Ajouad* et *El Litham*. Quelles sont les conclusions que vous avez tirées de cette expérience originale, qui privilégie le dit sur le vu, et qui est diversement appréciée. Allez-vous poursuivre votre réflexion et votre action théâtrales dans le même sillage ?
> Abdelkader Alloula : Actuellement, nous sommes en train de tirer les conclusions de notre longue expérience, et ce, justement, pour mieux investir la production à venir. Nous avons commencé, au niveau du débat, un nouveau projet qui, nous l'espérons, contiendra les premiers résultats. En ce qui concerne les grandes lignes de notre conclusion, nous considérons que notre genre théâtral se différenciera des autres genres par trois aspects. D'abord, par une rupture avec l'identification, ensuite par un refus de l'illustration de l'action théâtrale, de l'événement théâtral, pour que le spectateur ait une part dans la création théâtrale et dans la confection de la représentation. Troisièmement, il se caractérisera par un refus de tout artifice théâtral conçu pour ce que nous appelons l'illusion, illusion du vécu, de la réalité. Ce sont là des éléments acquis. Il y a un ensemble de points que nous n'avons pas fait déboucher, mais que nous allons approfondir avec l'expérience. Il y a un élément de blocage très important : c'est la scénographie du théâtre et des scènes dans lesquelles nous évoluons. L'architecture de ces scènes, de ces cages de scènes conçues précisément pour l'identification et l'illusion nous gêne de plus en plus. Nous aspirons très sérieusement à aménager une salle pour notre théâtre, qui se distinguerait des salles à l'italienne où tout est fait pour que le spectateur soit un consommateur passif de l'illusion. Par tous les contacts que nous avons engagés, nous comptons aménager un théâtre *halqa*.

> *Horizons* : De toute façon, ce genre d'expérience a déjà existé ailleurs.
> Abdelkader Alloula : Ce qui a existé ailleurs, c'est le théâtre « en rond ».
> Mais ce que nous voulons dans la *halqa*, ce n'est pas seulement le déplacement d'un espace vers un autre ; ce que nous proposons, me semble-t-il, est totalement différent et concerne la relation avec le spectateur, qui puise ses éléments dans un genre traditionnel ancien où le statut du spectateur est totalement différent.
> *Horizons* : En somme, vous allez poursuivre l'expérience ?
> Abdelkader Alloula : Absolument. Plus que jamais nous sommes décidés à l'approfondir. Elle n'est pas aboutie. Nous ne la terminerons pas, d'autres la poursuivront. C'est tellement vaste. Cette plongée nous a permis de découvrir l'immensité de l'art théâtral et des possibilités qu'offre le genre sur lequel nous travaillons[332] ».

Les réponses réservées à *Horizon* par Alloula illustrent bien la vision identitaire qu'a l'auteur et qu'il veut assigner au théâtre. Il s'agit d'un théâtre qui répond à une spécificité particulière et propre au public algérien.

Nous avons vu qu'au lendemain de l'indépendance nationale, plus précisément le 8 janvier 1963, fut promulgué un décret de nationalisation du théâtre. Le Théâtre national algérien (TNA) 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 le mettre exclusivement à son service. [...] Aujourd'hui dans l'Algérie que construit le socialisme, le théâtre reste la propriété du peuple et sera à son service un outil efficace »[333].

---

332. « Le théâtre de la halqa », entretien réalisé par Nadjib Stambouli, *Horizons*, 3 janvier 1991, in : *En mémoire du futur. Pour Abdelkader Alloula*, Actes Sud, Arles, 1997, coll. « Sindbad », p. 160-161.
333. Abdelkader Alloula, « La représentation du type non aristotélicien dans

Derrière les évidentes manipulations de récupération étatique dont le théâtre deviendra par trop souvent le jouet, l'on pourrait croire que ces mots sont signés de Alloula lui-même. Car tout y est : ce décret qu'il n'oubliera jamais lui servira de base à un manifeste vivant et humaniste, pour un continuum national et populaire.

Ce qui ne signifie pas que Abdelkader Alloula défende le théâtre d'une Algérie uniquement centrée sur elle-même, ou autocentrée, car comment pourrait continuer à s'élaborer un théâtre à plusieurs, interactif entre auteurs et spectateurs, s'il n'était voué qu'à se manifester de manière sclérosante pour et par une jeune Algérie fermée à toute influence extérieure ? Cela reviendrait à défendre un théâtre où des acteurs ne joueraient pour personne. Les réflexions suivantes datent de 1986 :

> « *El Moudjahid* : Vous avez participé à plusieurs rencontres, séminaires internationaux se rapportant à l'art du théâtre. Comparativement à ce qui se réalise sous d'autres cieux, quelles sont vos conclusions en ce qui concerne l'état de santé de notre théâtre ?
> Abdelkader Alloula : On apprend beaucoup dans ces rencontres. Et là, il faut signaler malheureusement que notre théâtre ne participe pas beaucoup aux rencontres, aux échanges internationaux. À ce niveau, il risque de s'atrophier. Ceci dit, ce que je dégage comme conclusion de ces regroupements, que ce soit sur le plan de l'activité, de la réflexion ou du niveau esthétique de nos représentations, c'est que notre théâtre, malgré son jeune âge, se porte bien. Mais il faut quand même qu'il s'ouvre à l'expérience universelle. Il est indispensable de multiplier les échanges avec d'autres pays, notamment les pays arabes et africains, où il se passe actuellement beaucoup de choses, où des questions importantes se posent[334] ».

---

l'activité théâtrale en Algérie » in : *Les Généreux*, tr. Messaoud Benyoucef, Actes Sud, Arles, 1995, coll. « Papiers », p. 9.

334. « Notre théâtre se porte bien », entretien avec le journal *El Moudjahid*, 11 juin 1986, in : *En mémoire du futur. Pour Abdelkader Alloula*, Actes Sud, Arles, 1997, coll. « Sindbad », p. 131.

Alloula est loin d'être alarmiste, cependant il attire l'attention sur un manque d'ouverture ou aspect de fermeture caractérisant du moins l'état du théâtre algérien. Il appelle de tous ses vœux au patrimoine universel et ce dans l'optique de la construction artistique et idéologique :

> *El Moudjahid* : Que pensez-vous de la question des adaptations ? Et comment l'expliquez-vous ?
> Abdelkader Alloula : Cette question doit être traitée par les critiques et les hommes de théâtre. Malheureusement, nous n'avons pas de revues culturelles qui puissent traiter de façon fine et en profondeur cette question. Mais c'est un problème. Moi, je considère que nous avons besoin d'adaptations. Maintenant, il faut aussi définir les limites de la traduction, de l'adaptation simple, de la transposition. Je pense qu'il faut aller très loin. Mais dans tous les cas, nous avons besoin de nous imprégner du patrimoine universel qui nous appartient aussi ».
> *El Moudjahid* : On constate cependant qu'il y a plus d'adaptations d'œuvres étrangères que d'œuvres nationales.
> Abdelkader Alloula : C'est vrai. Il faut peut-être que les entreprises d'État définissent des quotas pour développer la production nationale. Et c'est vrai que sur le plan national, nous avons des écrivains et des dramaturges. Il faut que les entreprises théâtrales d'État fassent des efforts particuliers pour encourager la production nationale. Je considère qu'il ne faut pas se refermer sur soi. Mais il ne faut pas non plus se tourner vers les adaptations seulement. Il faut, par exemple, définir des quotas et une stratégie culturelle. Il faut prendre des précautions, surtout face à l'invasion culturelle qui nous menace et qui vise précisément les pays en voie de développement[335].

Alloula propose donc « la Halqa » comme élément capable de restaurer, pérenniser à la fois le geste ancestral et celui de l'ouvert sur l'universel. Autrement dit « la Halqa » facilite la création collective notamment entre acteurs et spectateurs.

À travers le dire, le verbe, acteurs et spectateurs, ceux qui

335. « Alloula : expression différente », entretien réalisé par Salah Belhadad, El Moudjahid, 14 octobre 1989, in : *En mémoire du futur. Pour Abdelkader Alloula*, Actes Sud, Arles, 1997, coll. « Sindbad », p. 147.

sont dans la scène et ceux qui sont autour de la scène ne connaissent pas de frontière, en tout cas c'est ainsi que Alloula décrit son action théâtrale notamment lorsqu'il évoque le contenu des pièces *El Ajouad* et *El Litham* :

> Sur le plan des contenus, ces pièces se présentent comme des fresques qui relatent des moments des luttes multiples et complexes des masses laborieuses contre la répression, pour la justice sociale, le bien-être et la dignité de l'homme. *El Ajouad*, qui signifie en arabe *Les Généreux*, expose des histoires de petites gens, simples travailleurs, qui malgré les multiples problèmes sociaux qui encombrent leur vie prennent en charge et résolvent, partiellement ou entièrement, des questions qui concernent la communauté toute entière. *El Litham*, qui est le nom que l'on donne à la voilette qu'on utilise pour se masquer le visage (au sud du pays surtout), est une histoire allégorique qui retrace les multiples accidents de parcours d'un ouvrier qui s'est aventuré à réparer de nuit, et sans l'autorisation de l'administration concernée, la chaudière en panne de l'usine de fabrication de papier dans laquelle il travaille. (...) Dans la mesure où toute action théâtrale a son ou ses mobiles, sa ou ses finalités, le spectateur, être social, qui observe cette action théâtrale va lui donner un sens au regard de son expérience personnelle, de son niveau de conscience et de son capital de connaissances. Il va faire des comparaisons, des rapprochements ou des rejets dans tous les cas, il va donner son sens, sa compréhension synthétique à la représentation. C'est en ce sens que toute action théâtrale véhicule à un moment ou à un autre un message. Celui-ci peut être apparent et franc ou adroitement dissimulé derrière des parades artistiques et esthétiques. En un mot, chaque représentation théâtrale a son support idéologique et est, de ce fait, porteuse, même malgré elle, d'un message[336]

On se rend bien compte que toute représentation est une œuvre unique, où le public joue beaucoup à mettre en vie, non pas un dogme même socialiste, mais à irriguer des valeurs auxquelles il ne croyait plus. En un mot, le sens de la pièce et ainsi sa construction continuelle, est étroitement lié au sens de sa propre

336. « Un théâtre non aristotélicien », entretien réalisé par Simone Lorca, *Révolution*, n° 533, 18 mai 1990, in : *En mémoire du futur. Pour Abdelkader Alloula*, Actes Sud, Arles, 1997, coll. « Sindbad », p. 156-157.

vie, de sa propre construction sociale et identitaire continuées. Il ne s'agit pas de substituer le rôle du participant à celui de l'auteur, mais que l'un et l'autre se réalisent et se re-construisent sans cesse en participant et en reconstruisant inlassablement la même œuvre. À la limite, l'on pourrait dire que l'auteur se fait le délégué de la personnalité multiple et entière de l'Algérie qui peut trouver dans ce théâtre une tribune politique stable, mais où l'œuvre est sans cesse recommencée car vivante, idéologique mais non dogmatique. C'est en cela que le théâtre de la construction identitaire est à ce point crucial.

> Tout dans *Les Généreux* semble s'organiser autour de la forme populaire du conte, parole de celui qui dit, qui orchestre les situations dramatiques, les énonce, les soumet au public, parole parlée, directe, loin des références occidentales, parole sans cesse relayée, repassée à d'autres, dans ce mouvement superbe et fécond d'un geste qui circule, qui se délie et s'autorise. Ce théâtre aiguise les capacités civiques de celui qui les dit et de celui qui les écoute, il les met en scène, les encourage et les fête. Autour du conteur apparaît une galerie de personnages sortis du peuple, humanité de balayeurs, de ferronniers, de cuisiniers, de concierges, d'ouvriers communaux, de dockers, de chômeurs, de héros ordinaires en quelque sorte. Humanité généreuse de citoyens zélés qui souhaiteraient servir le pays, le sauver du désastre, humanité la plupart du temps dépressive et fatiguée par toutes les aberrations administratives. La pièce de Alloula, écrite en 1984, est une critique très caustique, politique ; c'est un théâtre inscrit dans son temps, avec des Algériens d'aujourd'hui qui parlent dans la rue, sur des places, devant les portes des hammams. Alloula savait regarder, écouter ; en cela il était un généreux. La mort circule dans toute la pièce, mais c'est elle, le plus souvent, qui fait rire[337] .

Voici que le rond de la halqa s'est ouvert à la parole de l'autre, de l'étranger intérieur, des incompris, des anciens déshérités de leur terre, de cette terre qu'ils n'arrivent pas ou si peu

337. « Abdelkader Alloula, le généreux », par Annie Cohen, Du théâtre (la Revue), n° 7, hiver 1995, in : *En mémoire du futur. Pour Abdelkader Alloula*, Actes Sud, Arles, 1997, coll. « Sindbad », p. 103.

à reconquérir ; de toutes ces usines où le patron remplace aisément l'ancien colonisateur, épousant en cela les mêmes principes d'exploitation et d'inhumanité. La quête socialiste est à la fois politique et à la fois propice aux retrouvailles de la dignité de l'Algérie :

> Dans le mode *halqa*, le conteur et son auditoire s'impliquent de façon dynamique et dialectique dans l'agencement de la représentation. Dans son récit joué, le *meddah* s'inclut et s'exclut de façon permanente. Par un jeu corporel synthétique atteignant par moments des niveaux supérieurs d'abstraction, il donne vie par bribes à tous les personnages de l'intrigue. Parfois avec deux ou trois petites phrases, il campe dans un même élan le protagoniste, le deutéragoniste et le récitant. Très souvent, le *meddah* est poète et l'auteur du texte dramatique qu'il dit. Au centre de la *halqa*, 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 et le sur-dit afin de féconder l'imagination créatrice de l'auditoire[338].

Il n'est pas difficile de deviner ici l'action, le souhait de Alloula, la mission qu'il confie à ses personnages capables d'utiliser toutes les gammes allant de la suggestion à la transformation. Création collective veut dire donc aussi engagement collectif où production théâtrale et manifestation idéologique ou politique cohabitent.

2.2 *Les Généreux* de Alloula

La pièce *Les Généreux* a été enregistrée et diffusée sur les ondes de France Culture le 26 novembre 1994 :

À l'intérieur, l'écoute était intense, grave et politique ; il fallait aussi écouter la salle pendant l'enregistrement. Les spectateurs ont fait de

338. Abdelkader Alloula, « La représentation du type non aristotélicien dans l'activité théâtrale en Algérie » in : *Les Généreux*, tr. Messaoud Benyoucef, Actes Sud, Arles, 1995, coll. « Papiers », p. 8.

cet hommage à Alloula un acte de résistance et de refus, une manière de témoigner. Faire du théâtre en Algérie, on le sait maintenant, c'est miser sur le droit à la liberté, Alloula l'a payé très cher. Mais n'est-ce pas sur scène que les morts ressuscitent[339] ?

De fait, par « généreux » on entendra l'homme digne et vertueux, le « noble » populaire, la noblesse rendue au peuple. D'ailleurs, la pièce *Les Généreux* devait s'appeler *Les Nobles* en premier lieu, mais il faut encore aller plus loin :

> Par *El Ajouad*, titre en arabe de cette pièce et mot dont la signification première est « la chevalerie », Abdelkader Alloula entendait (...) *Les_Nobles*. Ce terme met en œuvre une des catégories du dire que l'auteur aurait sans doute nommé le « contre-dit » - l'antiphrase - avec l'idée qu'elle porte et suggère : les héritiers et récipiendaires des plus hautes valeurs de l'humanisme universel sont ceux-la même qui sont refoulés et confinés dans l'espace de la survie où leur parole est à peine audible. Ce que *El Ajouad* donne à voir, c'est la geste profondément éthique de ceux qui cherchent (...) une société de justice et de liberté. Le titre *Les_Généreux*, donné préalablement à la traduction et retenu pour des impératifs de cohérence entre l'édition et la représentation, peut laisser hors de son champ de signification toute cette dimension sociale et historique, s'il n'est compris que comme l'expression d'une disposition vertueuse de l'âme[340].

Il y a bien un autre sens à celui de « généreux » : entendez celui ou celle qui génère. Ainsi le théâtre d'Alloula génère comme nous l'avons vu la parole du travailleur algérien dans sa propre vie, mais aussi l'Algérien travaillant à sa construction identitaire, et par là à une construction collective, donc sociale, avant d'être socialiste. En cela tous les personnages, mais aussi les spectateurs

339. « Abdelkader Alloula, le généreux », par Annie Cohen, Du théâtre (la Revue), n° 7, hiver 1995, in : *En mémoire du futur. Pour Abdelkader Alloula*, Actes Sud, Arles, 1997, coll. « Sindbad », p. 103-104.
340. Note du traducteur, in : *Les Généreux*, tr. Messaoud Benyoucef, Actes Sud, Arles, 1995, coll. « Papiers », p. 15.

ont le même objectif. Mais avant que cette couche sociale retrouve ou plutôt trouve sa noblesse, il faut du temps, de la patience et un certain courage qui parfois peut confiner à la folie, en apparence. Ainsi en Allal, éboueur, pardon : « maître ès balai »[341], on peut voir un fou parlant tout seul, inventant les répliques du ou des interlocuteurs :

> Plein d'intérêt, respectueux, il s'arrête souvent durant sa tournée,
> Se penche sur le côté pour mieux aiguiser son regard,
> S'interroge et répond à ses questions, le grand bavard,
> Ou rit à gorge déployée en agitant ses bras, l'œil mauvais.
>
> « Cette marchandise est chère, même si c'est la dernière-née !
> C'est qu'elle est de confection difficile, faite en acier trempé,
> Et son artisan travaille au milieu du feu, dans une chaleur insupportable !
> Prenez soin du pauvre, qu'il puisse lui aussi garnir sa table.
> La bonne marchandise s'est évaporée ! Pourquoi stocker ?
> Elle est introuvable, mon bon monsieur, et sa fabrication est polluante ; Son artisan souffre, car c'est dans l'argile qu'il l'enfante !
> Pensez aux humbles dont les désirs sont insatisfaits ! »
> Allal l'éboueur est un maître ès balai.
> Une fois son secteur nettoyé et les saletés des gens ramassées,
> Il emprunte la grande artère, promeneur gai,
> Pour se détendre après la peine et échapper à l'anxiété[342].

Derrière ce monologue, tour à tour grince et se revendique l'absolue nécessité d'être plusieurs pour créer une société, ou du moins par définition, un rapport social à même de constituer une création collective en vue d'améliorer les conditions de vie des travailleurs. Cette construction collective est renforcée par le fait que l'auteur lui-même est dans la position d'inventer ses personnages.

---

341. *Les Généreux,* tr. Messaoud Benyoucef, Actes Sud, Arles, 1995, coll. « Papiers », p. 19.
342. *Ibid.,* p. 19-20.

De plus, on se rend vite compte à la lecture ou à l'écoute de la pièce que la figure de l'auteur se calque sur celle des protagonistes : ils partagent la même solitude, la même anxiété et le même fardeau, tout comme Er-Rebouhi Habib, le métallo, dans le tableau suivant : « Il porte le fardeau de nos misères et des problèmes des malheureux »[343].

La figure de l'artiste emprunte celle des personnages, et plus précisément celle de Er-Rebouhi Habib à plusieurs reprises. Et sans qu'il y ait identification entre l'auteur et les personnages, il y a bien le poids d'une Algérie en quête d'identité et de solutions concrètes qui leur incombent en premier lieu. « Il passe de longues nuits à égrener les problèmes et à imaginer les solutions. [...]Chaque fois qu'il rentre chez lui, il ramène une nouvelle affaire »[344]. Et lorsque Er-Rebouhi Habib s'exclame :

> « Prends soin de ma main, j'en ai besoin... C'est tout ce que je possède... »[345].

Comment ne pas y voir la vérité criante que là encore l'auteur et le personnage ne font qu'un ? Mais d'une façon positive : l'auteur génère par le verbe un personnage qui lui-même va générer une action pour le bien et l'intérêt collectifs. La chaîne n'est pas prête de s'arrêter, et nous ne sommes qu'au début de la pièce.

Leur mission est identique, l'un est balayeur, un autre ouvrier en métallurgie, quant à l'auteur, c'est un ouvrier du verbe. Car également derrière cette solitude, perce l'espoir d'Alloula que le terme « communauté » reprenne son sens. D'ailleurs, l'on peut

343. *Ibid., p. 22.*
344. Ibid., p. 23.
345. Ibid., p. 26.

déjà observer que l'auteur dialogue avec son personnage ; et qu'en cela Alloula nous définit en guise d'introduction son théâtre comme celui de la solidarité. Derrière le personnage et l'auteur, c'est l'acteur lui-même qui se démultiplie, fidèle aux principes de la halqa, pour faire entendre la voix de ceux que l'on n'écoute pas :

> Cette marchandise est trafiquée : elle est grossièrement maquillée !
> Mon bon monsieur, c'est aux Magasins d'État qu'est destiné le produit du privé,
> Mais la voix de ceux qui y travaillent est étouffée,
> Leurs jours sont hypothéqués et leur force volée.
> Dis-moi : pourquoi cette marchandise en souffrance sur les tables ?
> Ceux qui la fabriquent sont en grève – situation lamentable !
> Les travailleurs du secteur public défendent leur pain !
> Des prix, mon bon monsieur, les produits étrangers ont cassé les reins !
> Écoutez les producteurs, leur discours doit être considéré !
> Ils peuvent entrer en courroux, s'organiser et vous affamer ![346].

Les revendications sociales remontent d'emblée à la surface dans ce premier tableau. Et c'est dans ce personnage à la fois pluriel et à la fois seul que se stigmatise une société malade de ne pas être elle-même, en manque de repères pour se constituer véritablement, tout en ployant sous le fardeau de la précarité économique, de manière toujours isolée :

> Les gants à la ceinture et le pas léger,
> Il ne cesse de rire alors que les gens le fuient, effarés.
> Certains se bouchent le nez et prétendent que de la charogne, il a l'exhalaison.
> D'autres le prennent en pitié et prient le Très-Haut pour sa guérison[347].

En effet, cette comédie, vocale pourrait-on dire, cette

346. *Ibid.*, p. 20.
347. *Idem*.

démonstration d'autisme social a de quoi interroger plus d'un passant. Il s'avère que c'est justement en introduisant le principe de la halqa à l'intérieur de la pièce, non plus comme encadrement artistique ou procédé esthétique, mais issu de la gorge d'un personnage, que s'opère une mise en abyme qui interrogera le spectateur final - non plus les passants dans la pièce - mais le public qui visualise et écoute la scène : sur la question même de la communication dans cette société. Comment se fait-il qu'une personne parle toute seule, en apparence ? Ce procédé a de quoi faire surgir une évidence de non communicabilité entre les gens. Le propos d'Alloula est alors d'inviter le public dans sa vie de tous les jours, sinon à se rassembler, à ne plus assister à une scène de désolation pareille, mais de participer à un dialogue véritable que Allal, comme Alloula, tentent de générer. Entre parenthèses, on notera au passage la consonance entre ces deux noms : Allal et Alloula, ce qui indique un rapprochement certain et probablement calculé de la part de l'auteur, sans pour autant tomber une fois encore dans le piège de l'identification pure.

Revenons à notre propos. Si la *halqa* était vidée de la substance sociale qu'Alloula lui donne, elle risquerait de rester fondamentalement confinée à une sorte de soliloque en circuit fermé et bientôt vicié, malsain. Mais reste que pour l'heure, le dialogue n'est pas encore possible car comme nous le dit l'auteur en désignant Allal : « Une fois son numéro achevé, il allume sa cigarette. Et quitte subrepticement la ville pour sa maisonnette »[348].

Il incombe, bien entendu, au public de se rendre compte

348. *Ibid.*, p. 21.

que ce théâtre de Alloula a une finalité qui se situe au-delà du divertissement. On a signalé à plus d'un égard au début de ce chapitre que Alloula s'interrogeait sur un théâtre propre à la scène algérienne, un théâtre contraire à l'identification. Ainsi, le théâtre voulu par Alloula ne fournit pas de solution, il propose plutôt des pistes et des interrogations pour que le public ait à jouer son rôle. Ainsi, à travers la pièce et les techniques de représentation, on remarque une sorte d'obsession chez Alloula : la construction identitaire.

Le personnage d'Allal porte en lui le potentiel de l'espérance d'une société plus juste. Mais seul, tandis qu'il aura beau faire entendre les voix intérieures qui l'animent, même si elles sont celles de ses contemporains, exprimer le dedans n'est encore qu'un « numéro », qu'un spectacle : qu'il s'agit de désenclaver, de déstructurer de sa forme première. Cela revient à dire que le théâtre de Alloula est une invitation adressée au public de faire enfin partie de sa propre histoire, de manière collective et nationale.

Cependant, contrairement à Allal qui ne cherche pas forcément le dialogue mais qui l'idéalise, Er-Rebouhi Habib, est déjà à un stade davantage pragmatique et social. Il est déjà reconnu comme un intermédiaire entre le peuple muet et les institutions souvent sourdes, suivant un plan devant n'importe quel problème concret :

> Les mots sortent de sa bouche, ciselés, lumineux, bien pesés et doux à l'écoute. À cause des malheurs qu'il a dû affronter, et grâce aux expériences enrichissantes auxquelles il s'est abreuvé, il a accumulé dans son être un savoir diversifié et utile. Les principes qui le guident et les positions qu'il défend sont connus

> de tous. Il est égal à lui-même dans les bons comme dans les mauvais jours. Sa stratégie est toujours la même quelles que soient les circonstances : discorde à propos des syndicats, grève pour le salaire, ou dispute entre voisins à propos de l'eau, elle est toujours juste et efficace. Ses analyses pénétrantes et éclairantes portent sur le long terme, comme une longue-vue[349].

Ce panégyrique nous fait presque songer ici à une idéalisation du délégué humain en ce bas monde, œuvrant pour l'intérêt collectif avec mesure, tempérance et sagesse. Ces lignes vantent en effet la clairvoyance à toute épreuve de Habib, simple ferronnier au demeurant. Mais il ne faut pas s'y tromper : ce sont bien des ouvriers que dépend une quête de justice sociale et politique, et non des technocrates ou des institutions en place.

> Er-Rebouhi Habib, le brun, est parvenu à un haut degré de tendresse pour ceux qui représentent la majorité. Le brun métallo est parvenu à un haut degré de pondération, de modestie et de conviction. Jusque dans ses vêtements transparaît la simplicité[350].

C'est ici que l'on voit le noble populaire dans toute sa splendeur. Quelque chose de messianique pourrait transpirer de ce portrait élogieux, mais son caractère ne fait pas de lui quelqu'un d'isolé. Il n'est pas un Élu, mais un élu humain, selon le suffrage de la rue, de la foule, aux antipodes de la réalité brouillonne, contradictoire ou éthérée des bureaucrates avides de s'aveugler dans ou derrière leurs ornières, jouant la politique de l'autruche, un peu à la manière des passants qui préfèrent s'enfuir ou crier au fou devant le manège de Allal, par solution de facilité ou de cécité volontaire devant les principes de réalité.

De fait, le combat de Habib reprend et dépasse celui de

349. *Ibid.*, p. 22.
350. *Ibid.*, p. 23.

Allal, il le continue, quand ce ferronnier représente à lui seul une institution fantôme ou parallèle, qui sait écouter et sait parler à ceux qui l'entourent, quelle que soit la frange de la population :

> Er-Rebouhi Habib s'occupe beaucoup des jeunes du quartier, il discute avec eux avec sympathie ; il se préoccupe également des personnes âgées du quartier, leur rend souvent visite[351].

Il y a bien la revendication d'une politique de proximité, qui manque de façon vitale au dialogue constructeur. En même temps, la pièce peut générer le dialogue, même au-delà de la représentation, quand celle-ci démontre que toutes les conditions sont réunies pour que les gens se regroupent et échangent sur leur présent : un présent commun en chantier. Le maître mot est la simplicité du dire et de l'action, qui ne seront pas détournés par la vigilance administrative, alors même que cette dernière voit en chaque bonne action un prétexte à une affaire politique, c'est-à-dire une politique ennemie qui viendrait s'opposer à la gouvernance municipale ou étatique en place, alors que ces deux forces, si elles empruntent des chemins différents, ont tout pour être complémentaires.

Cette complémentarité ne peut avoir lieu que si, d'une part, les slogans paranoïaques d'un éternel complot disparaissent, et le réflexe automatique de l'histoire à voir des ennemis partout, comme si celui-ci devait continuer à dater d'avant 1962, disparaisse. Et qui plus est, la municipalité est décrite comme enlisée dans un immobilisme absurde, qui s'engage à l'impuissance au lieu de se mobiliser pour des problèmes basiques.

De fait, lorsque Er-Rebouhi Habib veut que les animaux

351. *Ibid.*, p. 23.

du zoo soient nourris décemment, la municipalité s'oppose à toute action, comme à toute entente entre conseillers, et notre protagoniste se heurte à la prévisible surdité ou à des menaces de la part des services administratifs qui ne lui offrent qu'une cacophonie affolée, qui craignant une révolte militante, qui se réfugiant dans la prière, qui avouant à demi-mots sa lâcheté, jusqu'à inverser les rôles... Tous se déchargent de leurs responsabilités, au lieu de se réunir pour trouver une solution en usant d'un bon sens pratique. La question de Habib prend tout de suite la tournure d'une grave affaire politique :

> Le cinquième lui dit : « Croyez-moi, monsieur Habib El Hartani, l'affranchi, laissez tomber cette affaire ; vous êtes un homme bon et naïf, et la chose est trop difficile pour vous ; c'est une bombe qui met en cause les autochtones de la ville et qui a rapport à la politique ! »
> Le sixième lui dit : « Tu as bien raison et ta position t'honnore ; toi, cherche une solution pour les bêtes ; moi je suis derrière toi, en soutien ! » [...]
> Le neuvième lui dit : « Dieu recommande de protéger les animaux car ce sont aussi ses créatures. Tu m'as rappelé Dieu, qu'il te rappelle la prière fondamentale ! Excuse-moi ; je vais fermer le bureau pour aller faire la prière du soir. » [...]
> Le onzième lui dit : « On t'a vu en grande discussion avec les étudiants, agitant tes bras comme un cheval qui rue ! Ce sont eux, sans doute, qui t'ont bourré le crâne et t'ont poussé à nous perturber, à nous créer des problèmes et des obstacles pour nous détourner du travail utile et nous obliger à nous occuper de choses subalternes ! »[352].

C'est l'agent chargé de nourrir les bêtes qui assume jusqu'à maintenant la nécessité d'une amélioration, y engloutissant presque tout son salaire, de manière isolée, et en cachette encore, pour ne pas perdre sa place. Habib crée alors « une chaîne de solidarité avec les jeunes » pour nourrir de nuit les animaux rachitiques :

352. *Ibid.*, p. 24-25.

> Tous les jours, au coucher du soleil, ils amassaient tout ce qu'ils pouvaient trouver comme aliment : viande, poulet, os, blé, son, pain, herbe, légumes et fruits. Puis, à la nuit tombée, Er-Rebouhi s'introduisait secrètement dans le parc, s'agrippant et se camouflant, le malheureux, pour apporter quelque réconfort aux prisonniers. Durant plus d'un mois, il les alimenta ainsi. Pendant l'opération à l'intérieur du jardin, il lui faut courir et se cacher derrière les arbres de crainte que le vigilant gardien de nuit ne le surprenne et qu'ainsi n'échoue l'opération[353].

On le voit, Alloula prend aux mots la municipalité en utilisant de façon grotesque et grinçante le lexique de l'opération militaire, du commando, non pas humanitaire mais animalier. Cela fait écho à la farce comme genre littéraire, mais surtout l'enjeu de l'auteur est de pousser l'exagération à son volume maximum. Qu'il est difficile de s'organiser entre hommes et institutions pour le devenir communautaire ! Et à propos de « prisonniers », les hommes de bonne volonté sont-ils condamnés à ne pouvoir se rassembler que pour l'amélioration de la condition des animaux ? Comme les rêves de construction collective pour le devenir de l'homme paraissent lointains, voire impossibles, d'emblée voués à l'échec.

Comme si les hommes entre eux n'avaient plus rien à faire pour leur condition, il s'agit ici de s'occuper des bêtes. Mais bien sûr derrière cette action, perce toujours la revendication socialiste des travailleurs qui veulent œuvrer à la bonne tenue du jardin du peuple, c'est-à-dire à celui des générations à venir. Les gens ne travaillent pas pour eux-mêmes mais pour ceux qui verront le jour, dans tous le sens du terme, après eux. Il s'agit de revaloriser la mission du gardien comme celle de gardien du jardin du jour et du futur, de l'aurore socialiste ; quand les enfants pourront grandir en

353. *Ibid.*, p. 25.

paix et n'auront pas connu la nuit où l'homme et la bête ne faisaient qu'un :

> Habib : « Les gens du quartier sont tous impliqués dans la cause de la ménagerie ; nous sommes tous engagés, et nous ne lâcherons l'affaire que lorsqu'elle trouvera une solution positive et raisonnable. Ce parc est proche des quartiers populaires... Les gens aisés n'emmènent pas leurs enfants dans ce jardin ; ils les emmènent de temps en temps en Europe où ils peuvent voir des animaux et d'autres choses divertissantes et plus instructives qu'il n'y en a ici... Nous pouvons considérer, si tu le permets, que ce jardin est le jardin du peuple, le jardin de nos enfants en tout cas. [...] Alors si tu veux nous aider, tôt le matin et avant que n'arrivent les employés, balaie et nettoie les cages pour que nous puissions continuer notre travail en secret et que les animaux soient plus propres et débarrassés de cette odeur nauséabonde »
> Le gardien : « Dès demain, tu pourras compter sur moi, ô Habib ! J'escaladerai la girafe avec une échelle : j'en ai une chez moi »[354].

Et dans ce climat grotesque et absurde d'incompréhension entre les autorités et les ouvriers obligés de se cacher pour faire correctement leur travail, affleure déjà une certaine morale paradoxalement humaniste : le comportement de l'animal a beaucoup à apprendre à l'homme. D'ailleurs dans cette étrange arche, ne manque plus que l'homme et à ce propos, l'administration, pour contrecarrer les plans de Habib, a imaginé d'enfermer le gardien de nuit dans une des cages, afin de démasquer le terroriste qui vient au secours des animaux. Le mot « terroriste » n'est pas trop fort pour le héros qui malgré lui, prend des allures de Noé, véritable gardien des animaux à sauver du déluge administratif ; sinon celles d'un démiurge, non pas vers un éden retrouvé, mais vers une harmonie collective à inventer.

De son côté, Habib a tendance à personnifier les animaux,

354. *Ibid.*, p. 37.

heureux du rendez-vous avec cette société à soigner, et à éduquer, pour que chacun puisse parler à son tour, sans gêner l'autre. Habib parvient à dialoguer avec tous les animaux de la création et bientôt voici qu'il est fait abstraction des cages pour que vive une assemblée à la fois extraordinaire et quotidienne :

> « Je vais aller chez le paon et le canard qui sont en train de faire du grabuge... Taisez-vous ! Mais c'est une véritable manifestation ! Vous voulez donc que le gardien me découvre ! Vous et le perroquet, il faut que je trouve un moyen, une ruse... Regardez comme les colombes, le mouflon et l'autruche sont sages et patients... Voyez comme la perdrix et la pintade sont silencieuses. Faites un peu comme eux... C'est bon, c'est bon, tenez... [...] Même chez les animaux on trouve le vociférant et le silencieux intelligent. [...] Ah le rusé furet ! Comment vas-tu furet ?... Regardez-moi ça ! Comme il sait se faire pitoyable ! Ah ! Il veut me corrompre ! Voyez comme il penche la tête et fait les yeux doux ! Regardez ! S'il était doué de parole il dirait certainement : « Monsieur Habib, demain, si le Très-Haut le veut, et si tu en as le temps, passe par le marché de la ville et achète-moi, je t'en prie, une livre de cerises ; fais une bonne action ; ma femme, Dieu te couvre de ses bienfaits, a des envies : elle est enceinte... ». Rien que cela !... Les cerises sont brûlantes ! Le kilogramme coûte plus cher qu'une paire de souliers... Tiens du maïs !... Mange du maïs... »[355].

Habib s'adresse à la fois au public mais prend surtout à témoin les autres animaux, comme si bientôt il n'y avait plus qu'eux au monde. Il ne s'agit pas d'une action autarcique ni d'un discours autistique, car cette action n'est pas isolée, d'ailleurs les jeunes du quartier montent la garde tout autour du zoo, mais bien d'une reconnaissance et d'un respect à un droit des plus *naturel* : celui de pouvoir manger. Entendez alors : si l'on donnait à manger aux hommes, si des chaînes de solidarité intérieures pouvaient voir le jour, alors là oui, on pourrait enfin pouvoir commencer à parler de droits civiques. Alors seulement toutes les créatures de Dieu

355. *Ibid.*, p. 27.

pourraient participer au débat :

> Habib : « Mais regarde comme ces pauvres bêtes suivent cette conversation et voudraient elles aussi parler, donner leur opinion... Vois comme elles revendiquent la démocratie, elles aussi »[356].

Ce qui semble plus évident avec les animaux qu'avec les hommes. On assiste à une transformation : alors que les animaux semblent commencer à tenir conseil. Et même à en croire les cinglés de l'administration, les bureaucrates s'abrutissent et bientôt le narrateur de la pièce nous présente ces phénomènes de cirque amer, comme si leurs activités se bornaient de tous temps à un documentaire animalier, alors que les animaux s'humanisent et se civilisent de plus en plus :

> En plus de cela, les animaux se mirent à bouder, après deux semaines de ce régime, la nourriture de la municipalité ; on dirait qu'ils s'étaient mis en grève... Leur santé s'améliora ; le vétérinaire avait l'air réjoui et prit son congé... Le singe devint plus dynamique et se mit à amuser les gens ; il riait et faisait des clins d'œil aux jeunes filles. [...] Cependant, au fil des jours, la situation se dégrada petit à petit chez les administratifs. Puis la discorde éclata entre eux[357].

Voilà que les hommes auraient intérêt à prendre exemple sur les bêtes pour retrouver leur harmonie perdue, voire jamais désirée, ou refoulée. De fait, il reste à Habib le soin particulier de pouvoir apprivoiser l'homme, ce grand absent ou ce fantôme omniprésent. Car, tandis que les bêtes peuvent manger du maïs ou du blé, Habib ne peut d'abord déguster que du bâton, tant son action de salubrité publique est considérée comme grave, abjecte, et pesée comme portant atteinte à la sécurité de l'État. Ce que

356. *Ibid.*, p. 33.
357. *Ibid.*, p. 34.

Habib, dans un mélange d'innocence et d'ironie renverse à son avantage, tant il est habitué aux pitreries administratives :

> Le gardien : « Écoute ! J'ai dit debout ! Si tu fais un pas de plus tu goûteras du gourdin !... »
> Habib : « Si tu lances le gourdin de l'endroit où tu te trouves, tu me manqueras très probablement mais tu atteindras la pauvre girafe qui est derrière moi... Et tu auras de graves ennuis, pauvre de toi... Tu pourras dire adieu à ton gagne-pain. Moi, je ne compte pas, mais la girafe, ô malheureux, fait partie du patrimoine national »[358].

Au bout de longues négociations, le gardien consent à lui parler. Ce qui en soi est déjà un miracle. Depuis le début de la pièce, c'est le seul et premier dialogue entre hommes que nous pouvons écouter. Mais au début la paranoïa ambiante campe les épaules et l'être du fonctionnaire, malgré les tentatives répétées de dialogue humain. Mais quel animal peut être davantage féroce que l'homme quand il considère que l'amélioration la plus pacifique relève du sabotage ?

> Habib : « Pose ton gourdin et approche-toi ; nous allons discuter raisonnablement et nous entendre [...)]»
> Le gardien : « Cause toujours... Tu es un espion !... Oui. Parfaitement. Il n'y a aucun doute là-dessus. L'affaire est claire. Un espion saboteur au service de l'impérialisme... Ton objectif est de détruire le pays et la révolution... »[359].

Ces paroles ne sont que le miroir fidèle d'une bureaucratie sur laquelle le vent de la victoire n'a pas soufflé. Tout se passe comme si le pays était toujours en guerre, et que le Front de Libération n'avait pas pu œuvrer à l'indépendance de l'Algérie. Nous sommes pourtant au début des années 1980, mais depuis 1962 l'État reste figé, incapable de reprendre le pays en main,

358. *Ibid.*, p. 28.
359. *Ibid.*, p. 29.

déchargeant cette impuissance sur l'événement le plus insignifiant. Le gardien peu à peu se rend aux arguments de Habib et lui explique la situation : la mairie ne reconnaît qu'en cette bonne action collective un prétexte à se retrancher derrière la masque de la peur.

Ce qui ajoute au ridicule de l'Homme, refusant de voir la bonté et surtout de reconnaître la volonté de générer en acte la liberté. De plus la municipalité est d'autant plus ridiculisée quand elle confond un acte étranger d'un acte émanant de l'intérieur du pays et œuvrant pour lui. Nous sommes bien au cœur du problème, quand la bureaucratie devient une sorte de manchot aveugle et sourde à toute évolution sociale et identitaire. Ce refus de soi, du travail sur sa propre identité s'exprime par le refus de l'autre et la peur de l'étranger dans le même pays. On frise alors la xénophobie des Algériens entre eux, ou plutôt une « alterophobie » qui provient d'un refus de soi combiné à une phobie de soi.

Ce refus, cette cécité volontaire correspond à une politique de l'inertie, qui condamne tout changement nécessaire à une construction personnelle et volontaire comme collective ou « municipale » digne de ce nom. Cette inertie se vérifie encore dans le régime à la fois politique et à la fois alimentaire avec lequel on traite les animaux. Pas question de changer, car animaux comme humains sont habitués, même à la pire des réalités :

> Le gardien : « Celui qui donne de la viande aux animaux veut manifestement les empoisonner, car nos animaux ne sont pas habitués à la viande : s'ils ne meurent pas empoisonnés, ils attraperont la diarrhée... Nos animaux sont habitués aux légumes pourris et au son moisi »[360].

360. *Ibid.*, p. 33.

Pourtant à son échelle, les actes de Habib et une écoute municipale seraient complémentaires mais la mairie préfère demeurer dans une complaisance guerrière, pour ne pas reconnaître que ce sont eux les seuls ennemis du peuple, car corrompus... Ainsi les mots qui suivent représentent-ils des voix pour le moins psychotiques, quand l'administration voit dans l'acte de générer ensemble, dans un acte collectif, sa nouvelle cible :

> Le gardien : « C'est à cause de cette nourriture que nous avons les espions à l'œil ! Oui parfaitement ! [...] À cause de cette nourriture la municipalité est sens dessus dessous et le conseil municipal frappé de stupeur ! »
> Habib : « Ah ! C'est comme cela ! Ils se sont réveillés ? [...] »
> Le gardien : « Assurément, il s'agit là d'un plan de guerre !... Maintenant je suis sûr que c'est bien toi Er-Rebouhi Habib !... Laisse-moi t'embrasser... On dit que tu es un génie de l'organisation, ô monsieur Habib... Je te demande pardon, mon frère !... C'est qu'ils m'ont bien perturbé, mon frère, bien perturbé !... [...] Un autre a dit : « Ce sont les ennemis du pays ; ils sabotent et veulent empoisonner les animaux, leur inoculer quelque grave maladie européenne, puis les lâcher sur le peuple ! Prenez garde ! Prenez garde !... ». Celui-là fut applaudi [...]. Quelqu'un a dit : « Hormis un peu de gravas et quelques plantes pour ma villa, je n'ai rien pris, et encore moins d'animaux, car je n'aime pas les bêtes. Et si vous voulez que je vous rembourse ce que j'ai pris, soit. Mais à une condition : que tous ceux qui ont détourné paient. »
> Un autre a dit : « Ah l'impérialisme ! L'impérialisme a des moyens et des capacités multiples ! Ce sont des espions qui pénètrent de nuit dans le jardin, équipés et armés. Que peut contre eux le malheureux gardien de nuit avec son seul gourdin ? Il lui faudrait au moins un tank ! [...] »[361].

Cette paranoïa, ou cette peur de l'autre relève de ce qui est étranger aux décisions de la mairie. Médusé devant cette farce tragique d'un autisme érigé au rang de valeur sociale, qui tourne à l'humour noir, nous ne pouvons qu'acquiescer à la réponse de Habib, quand le discours ambiant est de se barricader en attendant

361. *Ibid.*, p. 36.

une invasion socialiste et dangereusement identitaire :

> Le gardien : « Il y a aussi celui qui a dit : « La nourriture qui arrive secrètement aux animaux vient de l'étranger... ».
> Habib : « De la nourriture de l'extérieur ! Ah oui, assurément... de l'extérieur de la municipalité ! »[362].

Hommes et bêtes sont traités de la même façon par les autorités municipales dans ce tableau. À preuve, Habib s'occupe sur le même plan des travailleurs qui subissent le même sort que des bêtes prisonnières, délaissés :

> Habib : « Nous organisons une souscription pour des dockers licenciés de leur travail ; la fête approche et il faut les aider. Certains d'entre eux n'ont pas travaillé depuis plus de dix mois. Va travailler. Je viendrai te voir demain ou après-demain ; je t'expliquerai plus avant et nous discuterons en profondeur de l'affaire »[363].

De même, Habib est salué par le gardien comme le sauveur des animaux mais également comme celui des hommes, dans le même lexique. C'est pourquoi le gardien accepte de bon cœur de s'associer à cette mini révolution, afin de retrouver sa noblesse ouvrière et de faire en sorte que les animaux du zoo puissent accéder à une dignité égale. Hommes et bêtes, même combat : retrouver une identité d'être vivant.

> Le gardien : « À ta guise... Mais quand tu sortiras, ô Bel Homme, ô Noé de la ville, ne rase pas les murs... Je t'en conjure, passe de l'autre côté, passe par la grande allée à la voûte de palmiers bordée de haies fleuries ; tu me trouveras là-bas, devant toi, pour t'ouvrir grande la porte principale. [...] Si tu as besoin de moi à l'avenir, ô Habib, n'aie pas de scrupules, je t'en conjure, demande-le-moi »[364].

362. *Ibid.*, p. 36.
363. *Ibid.*, p. 38.
364. *Ibid.*, p. 38.

On l'a vu ici et nous le reverrons dans le tableau suivant : il n'est point d'organisation sociale sans une éducation des masses. Comme Habib, qui possède « un savoir diversifié et utile », Akli le cuisinier et Menouer le concierge de l'école ont passé « un pacte d'efficacité » pour les générations d'écoliers présentes et futures, autrement dit au service d'une Algérie naissante à elle-même, en renaissance continuelle. Leur contribution est modeste mais Akli ne recule pas devant le sacrifice humain, en quelque sorte. Alors que Habib fait la collecte des aliments pour le zoo, Akli met tout en œuvre à faire don de son squelette pour une pédagogie plus précise de l'homme ; et par là de son identité la plus intrinsèque.

Ce modeste cuisinier est féru de sciences et de sa transmission. Comme il ne peut remplir ce rôle didactique de son vivant, il le fera une fois mort, en léguant ses os à une meilleure instruction des enfants, devenant lui-même patrimoine national, tandis que Menouer contera l'histoire et les intentions généreuses du squelette de son vivant. Ce don de soi atteint des sommets patriotiques sans pour autant jamais faire appel au pathos, ni à la bouffonnerie morbide :

> Menouer : « Le défunt, ô maîtresse, n'avait qu'une recommandation : la science, la science, la science et encore la science ! [...] Étudiez-le et tirez-en profit ; le pays entier en profitera grâce à vous...[...] Voilà l'homme de bien... »[365].

Ou encore, dans un langage plus direct, affleure la cause de ce choix qui pourrait de prime abord apparaître loufoque :

> Akli : « Sers la science, Menouer, et sacrifie-lui tout ce que tu peux... [...] La science, Menouer... [...] quand la science se

365. *Ibid.*, p. 48-49.

> répandra dans notre société et que les modestes travailleurs comme toi et moi s'en empareront, quand ils s'habitueront à l'utiliser dans leur travail et leur vie quotidienne, alors notre pays aura accédé à une deuxième libération... et notre peuple en aura terminé avec tous ses problèmes... Tous les problèmes. Mon corps, Menouer, est une contribution à cet objectif supérieur »[366].

N'y a-t-il pas d'aventure collective plus exaltante quand l'humilité se mobilise pour le devenir du pays tout entier ; quand l'histoire d'un homme entre dans l'Histoire de la nation, au service du présent comme du devenir des travailleurs, et pour qu'ainsi, ces derniers puissent échapper au fardeau qui leur brise les reins ? L'Histoire quand elle est ainsi à la portée de tous devient alors synonyme d'une fantastique création collective, pour que disparaisse du tableau noir (dans tous les sens du terme) des écoles le constat suivant :

> Menouer : « Quand [Akli] avait avalé quelques verres et qu'il se mettait à parler des travailleurs et de leurs vertus historiques, j'en étais étourdi et il m'apparaissait que ces travailleurs portaient le globe terrestre sur leurs épaules... »[367].

Ainsi, remonte une fois de plus la colère du peuple méprisé, subissant quelque punition ici faussement divine ; qui en a plus qu'assez de jouer les Atlas d'un monde d'exploiteurs. Vivement, semble nous dire Alloula, le moment où cette phrase pourra définitivement se conjuguer au passé. Et du fatum, les gens ont le droit de modeler leur vie selon le principe du factotum. Ainsi, pouvons-nous dire que ce théâtre se veut avant tout pédagogique et instructif. Grâce à l'enseignement, à l'instruction, les opprimés d'hier se rendront compte que l'on peut combattre la fatalité. Car on peut très bien en revanche entendre cette référence

366. *Ibid.*, p. 59.
367. *Ibid.*, p. 55.

mythologique dans un sens positif : si les travailleurs portent le monde, il leur revient en droit (syndical comme naturel) de l'exploiter à leur guise. En effet, l'image de ce globe n'est pas sans rappeler celle de l'usine qu'ils font tourner et qui devrait leur appartenir.

2.3 *Le voile* de Alloula

Ce qui nous fait passer sans plus tarder au premier tableau de la pièce *Le Voile*. Les mouvements syndicaux dans l'usine à papier - pour écrire l'Histoire du peuple, il en faut beaucoup - où travaille Berhoum le Timide défendent un principe coopératif basé sur une économie solidaire avec pour axiome : « Il faut que les travailleurs gèrent leur usine ! »[368].

Ici comme ailleurs, patronat et administration sont naturellement peu ouverts à ce genre de discours, et quand on ne les considère pas comme des fous, ou des malades, on les traite de diables :

> Berhoum : « Ils sont trois : Filali, Laardej et Bekkouche. On les accuse d'être des perturbateurs, alors qu'en réalité, ce sont des hommes intègres qui donneraient leur vie pour leur patrie et qui ne veulent que le bien et le bonheur des travailleurs. [...] Messaoud, celui qui est veilleur de nuit à l'usine. Ils l'ont travaillé au corps et l'ont enrôlé avec eux dans leur mouvement : il est dans l'organisation ! [...] Des diables ! Et ce Messaoud-là, il parle maintenant comme eux, de justice sociale, de droits des ouvriers ! Il m'a dit : « C'est notre usine ! Nous en sommes les propriétaires ! » [...]»[369].

Berhoum craint davantage les risques de l'entreprise de libération que l'entreprise d'enfermement concentrationnaire des

368. *Ibid.*, p. 158.
369. *Ibid.*, p. 158-159.

travailleurs prisonniers et sans droit. Alloula propose un service de travail identitaire, puisque théâtre et travail sont synonymes dans une nation prisonnière d'elle-même. La comparaison n'est guère exagérée : celui qui osera scier les menottes des travailleurs, par le verbe ou l'action sera considéré comme traître. C'est aussi pourquoi il est préférable de s'isoler dans la mise en scène des désirs de liberté et d'identité chimériques, tout comme Allal : « Au travail, Berhoum était très appliqué ; durant le service il était attentif, précis, et ne parlait à personne. Sa seule faiblesse ? Une fois par jour, pendant une minute ou deux, il était comme absent : perdu dans ses pensées, il dialoguait avec lui-même pour libérer les mots qui s'étaient accumulés au fond de lui »[370].

On notera ici que Alloula se sert du contre-dit si cher à son cœur : ne parler à personne est considéré de façon sarcastique comme un bien collectif ; tandis que la faiblesse devient dans la vraie vie plus qu'une qualité : un gage de liberté collective, dans laquelle s'absenter du joug des dominateurs se révèle être véritablement présent à soi et aux autres.

Les mêmes mots et les mêmes désirs à n'en pas douter que ceux de Djelloul, ouvrier, qui se tait puis qui parle pour tous :

> « Djelloul, l'ouvrier, mon frère, a le cœur miné ;
> Sa force utile est détournée, ses désirs aliénés,
> Ses droits évidents piétinés, son opinion emprisonnée.
> Djelloul, l'ouvrier, mon frère, a l'esprit enchaîné. [...] »
>
> Il rejoignit ses semblables, les ouvriers :
> « telle est sa destinée.
> Il retroussa ses manches et plongea dans l'action,
> Attiré par ses horizons, émerveillé par les prises de position.
> Il prit conscience de sa force, s'enflamma, et le torse altier

370. *Ibid.*, p. 148.

Il enlaça publiquement ses camarades et dit : « Je suis des vôtres !
Éclairez mon chemin, expliquez-moi ma tâche ! »
Ils l'ont emmené dans l'histoire de l'humanité,
Ils ont exhumé le passé et ses étapes occultées
Et ont raconté, depuis son commencement, la marche.
Les explications des ouvriers élargirent son esprit et sa vision :
« Et, dans le berceau du mouvement, il trouva la confiance. [...]
Les luttes prirent un sens [...]
Il a relevé la tête, il est venu épauler ses compagnons [...]
Il a approfondi son militantisme et s'est délecté de ses secrets ;
Il y est entré en trombe, l'ambiance lui a plu, la solidarité l'a conquis. [...]
Il a pris chez les ouvriers des leçons de grandeur ; [...]
Chaque pas qu'il fait en plus accroît sa volonté.
Quand il est aux abois ou que se durcissent les circonstances,
Il se penche vers ses amis, pour discuter et les consulter ;
Il sait qu'ils sont là pour la bonne et la mauvaise fortune. »[371].

Comment ne pas y voir un message de résistance, un manifeste à l'éveil des travailleurs ? On se croirait à un congrès politique, ou devant une affiche de propagande. Du reste, ce terme n'échappe pas à Berhoum qui s'en explique auprès de sa femme : « Ils ont mis en route leur propagande, disant que Berhoum fils d'Ayoub le Sec est un as de la mécanique, qu'il n'y a que lui qui soit en mesure de réparer [la chaudière]... »[372].

Il n'en demeure pas moins que ce message de propagande coopératrice fait écho aux propres envies congénitales de Berhoum, représentant de la famille ouvrière ; caressant le dessein de sortir de son inertie de rêveur. Ce qui ne l'empêche pas d'être traversé de voix contradictoires, tantôt celle de la peur, tantôt celle de la volonté d'agir. Ce sont, comme pour Akli, le savoir, l'expérience et le désir de transmettre ces deux plus grands trésors aux générations à venir, à la relève nationale qui l'emporteront :

371. *Ibid.*, p. 143-145.
372. *Ibid.*, p. 158.

> Berhoum : « Je fais... Je fais... Je veux faire un petit fait dans ma vie ; ouvrez-moi vos rangs que je fasse moi aussi une fois au moins dans ma vie ! »
> « Tu ne peux rien faire, insensé ! Ton destin est aux mains des autres ! Qu'espères-tu donc faire ? Alors que toi-même tu es fait par les autres ! Fait, défait et refait. »
> « Laissez-moi graisser et nettoyer les machines de l'atelier. »
> « Interdit ! »
> « Après les heures de travail ! »
> « Impossible ! »
> « Bénévolement ! Gratuitement ! »
> « Pourquoi ? Tu te crois chez toi ici ? »
> « Laissez-moi inculquer aux jeunes le métier et l'amour du travail ! On démontera l'usine pièce par pièce et on la remontera ; on la nettoiera ; on la fera reluire ; on la rangera ; on y sera comme des maîtres »[373].

Encore un exemple de halqa négative : la personne parle toute seule, peut-être au nom des autres mais pas encore avec les autres. Il est vrai que si cet échange est fantasmé, c'est que Berhoum n'a pas encore assez confiance en lui, qu'il ne s'appartient pas encore :

> Berhoum : « Mon corps a fondu... Il s'est éteint !... Il est absent ! Je ne le sens plus ! Regarde-moi : on dirait que j'habite dans un autre individu ! »[374].

Malgré tout, il correspond au profil. D'abord parce qu'il est mécanicien, ensuite parce qu'il a l'envie de réaliser. C'est parce qu'il va réaliser une bonne action à des vues collectives qu'il découvrira enfin qui il est. Autrement dit : faire, c'est se faire. Cet axiome résume à lui seul l'espoir et la conquête identitaire du pays comme de soi-même. C'est dans le cadre d'un dépassement de soi que l'on s'autorise à posséder une identité propre, pour encore l'énoncer d'une manière paradoxale. Ce qui revient à dire que la quête d'une identité collective ne peut être féconde que dans la mesure où on

373. *Ibid.*, p. 149.
374. *Ibid.*, p. 155.

pense cette identité en devenir : collective et donc évolutive.

Ainsi Berhoum est contacté par ses camarades pour réparer la chaudière, le ventre de l'usine, son cœur aussi. Entendez par conséquent le cœur de l'usine, de la collectivité comme le cœur de Berhoum lui-même. Sans ce cœur, les employés seront licenciés mais il est interdit de s'approcher de la chaudière. Ici encore, comme au zoo avec Habib, on retrouve le problème de ceux qui s'opposent à une solution heureuse et collective, c'est-à-dire emprunte d'une liberté nationale. On pourrait nommer ce combat : « Du berceau du mouvement au ventre de l'usine ». L'Algérie, c'est-à-dire tous les ouvriers qui la portent, ne peut naître qu'à partir du moment où les ouvriers accouchent d'eux-mêmes. Ce qui fait peur à l'homme est de ne plus être spectateur, Alloula en a conscience. De l'affiche de « propagande », de la théorie à la pratique, il y a un fossé où l'idyllique et la pensée chimérique n'ont pas cours. Alors la peur revient et étouffe les bonnes volontés :

> Berhoum : « Quant au personnel administratif, il en est qui n'ont en vue que leur seul intérêt et se moquent du reste ; d'autres ne voient que l'intérêt du secteur privé et agissent en subreptice pour affaiblir le secteur d'État ; et il y a ceux qui travaillent pour l'intérêt général, mais avec la peur au ventre. Les ouvriers, eux, sont comme en état de siège dans l'usine : la peur - la terreur même ! - les habite et il n'y a aucune solution en vue. Qui a le malheur de montrer la tête reçoit une bordée de boulets »[375].

Mais l'action est la seule école possible, pour que le dire revête son sens propre. À ces défigurés par l'existence qui n'est pas la leur, Alloula exhorte de retrouver un vrai visage, du moins intérieur, dont ils soient fiers. Pour découvrir son vrai visage, il faut

375. *Ibid.*, p. 157.

passer par une opération de transfiguration, ce dont Berhoum fera les frais dans tous les sens du terme. S'il réussit à réparer la chaudière, il s'en retrouvera mutilé : son nez broyé, autant dire sa dignité, mais à l'intérieur une grande force ne le quittera plus ; même sa timidité finira par le quitter, dans cette mue. Une mue qui commence avant l'action :

> Berhoum : « Notre dignité est en jachère et nos espoirs dans la chaudière ! ». Il ouvrit grands les bras, enlaça la machine et, posant sa joue sur elle, il lui parla tendrement : « Ah la brune ! Cette nuit le fils d'Ayoub est décidé ! Cette nuit, Berhoum te fouillera les entrailles et te stimulera, ô toi qui jettes les créatures dans l'exaltation ! Cette nuit, tes articulations vibreront, ô la Vaporeuse ! Cette nuit, tu beugleras, ou je ne suis pas un homme ! ». Il fit trois pas en s'éloignant de la chaudière et, sans s'en rendre compte, il se mit à danser : tournant avec vivacité, les bras ouverts comme [...] s'il détenait des parts dans cette usine, comme s'il y avait acquis de la valeur »[376].

Comment ne pas voir dans ces phrases, plus qu'une déclaration d'amour pour le pays, un épithalame de Alloula pour la nuit de noces qui se prépare entre Berhoum et la Vaporeuse - nom si doux pour la chaudière ? Une sensualité certaine se dégage de la promesse de Berhoum, comme si sa virilité en dépendait, et derrière, toutes ses qualités d'humain. Voilà qu'il s'apprête à faire l'amour avec la société toute entière, à la régénérer :

> Il répara le moteur et sortit de la machine ruisselant de sueur ; il s'assit au bord, en tailleur, et dit à ses compagnons : « On a gagné ! On a bien mérité des gâteaux de miel ! Appuie sur ce bouton vert qui se trouve sur le côté, on va essayer la bête ! ». Filali appuya sur le bouton : la machine démarra, le moteur siffla, l'eau s'épancha bruyamment à l'intérieur de la cuve et la chaudière fut secouée comme par un tremblement de terre[377].

Quand la chaudière se remet en marche, c'est toute la

376. *Ibid.*, p. 170.
377. *Ibid.*, p. 171.

société, auparavant rendue inerte par les patrons et l'administration, qui se remet en branle et respire à nouveau, grâce à la pyramide ouvrière de nos compères. Automatiquement, Berhoum n'a plus peur et quand le service de sécurité détecte les « intrus », c'est toujours mû par le même intérêt collectif que héroïquement, il exhorte ses fidèles à déguerpir :

> Berhoum : « Fuyez... Laissez-moi seul et fuyez ! Passez de l'autre côté ; vous pourrez sortir par la petite porte... Sauvez-vous ! Il vaut mieux qu'un seul soit pris plutôt que quatre ! »[378].

Avant cette action d'éclat, il ne s'appartenait pas encore et maintenant voilà qu'il parle aux compagnons, qui l'ont tant bien que mal recruté, comme un chef à ses troupes. Que s'est-il passé ? Ce chevalier a-t-il terrassé un dragon ? Pas d'autre que celui de ses peurs. En entrant et en travaillant dans le ventre de la machine, il a connu l'expérience de travailler dans ses propres entrailles humaines. Cela tient un peu de l'opération chirurgicale aussi bien physique qu'au niveau de l'âme. Voilà que Berhoum, grâce à une action collective, a trouvé ses repères et s'est remis en marche en même temps que la machine.

Fidèle à notre lexique de la nativité sociale conjuguée à la naissance à soi, on pourrait dire que la machine réparée vient d'accoucher de Berhoum. Un Berhoum débarrassé des chimères folles et libéré de ses chaînes. C'est tout le peuple ouvrier qui, avant en panne d'identité, dans l'action d'intérêt collectif et national de notre héros quotidien, s'émancipe :

> Rapidement, Berhoum fut sur la chaudière ; il souleva le couvercle et entra farfouiller dans ses boyaux. [...] Il ne fut pas

378. *Ibid.*, p. 171.

> long à découvrir l'origine de la panne. Du fond du ventre de la chaudière, il prononça : « Facile... Facile... » ; elle répondit : « asile... asile... ». Il avait trouvé le moteur ouvert ; des pièces en avaient été enlevées qui gisaient à ses côtés ; des fils électriques avaient été dénudés. Filali l'appela et l'interrogea ; Berhoum lui répondit : « Sabotage ! » ; la machine répercuta « otage... otage »[379].

Voilà que Berhoum et ses amis ne seront plus jamais prisonniers du patronat, même si leur condition reste précaire. Ils oseront même écrire sur la machine « Gestion Socialiste ? »[380]. La chaudière, et par là, la société toute entière, a répondu par elle-même que le temps des otages et des chaînes était révolu. Autrement dit, la production ouvrière dans les usines et les ateliers est la production de la société qui travaille sur elle-même. C'est la morale de ce théâtre de Alloula : on n'accède à soi-même que par les autres ; on ne peut se réaliser en tant qu'homme, qu'en se levant du banc des spectateurs pour devenir acteur d'une société égalitaire.

Ce qui n'empêchera pas Berhoum d'aller en prison pour cette action de libération. Mais cela le fortifiera encore, et bien que frôlant la dépression, il se mettra en tête d'imaginer une société démocratique où les oligarchies n'auront plus jamais cours. C'est ainsi que nous le retrouvons avec de nouveaux compagnons, pour la plupart d'anciens clochards et autres épaves... dans un cimetière !

> Sa famille le crut fou [...]. On aurait dit qu'il vivait dans un autre monde. [...] Au cours de ses randonnées nocturnes, Berhoum rencontra des gens comme lui, des gens pourchassés par le malheur, mutilés par les catastrophes et exclus de la société... Des gens humiliés comme lui, enfoncés dans les profondeurs,

379. *Ibid.*, p. 170-171.
380. *Ibid.*, p. 190.

> ayant perdu tout espoir et rampant dans les bas-fonds de l'existence... Berhoum se lia d'amitié avec ces gens. Il trouva auprès d'eux la confiance, la paix et le repos. Il se lia d'amitié avec eux et les surnomma « Les Fantômes de la ville ». [...] Durant ces veillées, ils organisaient des réunions et ils discutaient de l'individu, de philosophie... Ils discutaient de la société et étudiaient ensemble les moyens d'y faire une trouée pour y retrouver une place. Berhoum fut séduit par cette atmosphère. Il se laissa aller, comme s'il vivait dans un rêve et comme si une force magique l'attirait[381].

Ceci a vraiment de quoi relever du conte onirique voire macabre de prime abord mais n'est-ce pas prendre le taureau par les cornes que de défier la mort elle-même, pour entrevoir que la vie a et aura toujours son mot à dire, même une fois l'auteur assassiné ?

Des voix s'élèvent des tombes comme dans Bobok[382], cette nouvelle de Dostoïevski, où les morts parlent d'équité sociale et s'organisent en démocratie, pour que puisse se générer et se régénérer jusqu'à la fin des temps un devenir continu de l'identité politique et humaine. Sauf que chez Alloula, il s'agit de vivants qui ont aménagé des tombes pour y causer et dormir ; mais la ressemblance entre les deux textes est par trop frappante pour que l'on ne s'y arrête pas.

« Berhoum y parlait de société idéale, d'un village empli de fleurs, d'un fort verdoyant et boisé, une citadelle imprenable... Il y parlait de son organisation interne, de la liberté d'expression et de création. [...] :

> Le cimetière est bâti sur la terre d'Algérie... notre terre ! Il était

381. *Ibid.*, p. 199.
382. Nouvelle publiée en 1873 dans la revue Grajdanine, Bobok est une histoire de cimetière extravagante et quasi surréaliste où les morts revivent sous terre et constituent un microcosme social hiérarchisé.

> jusque-là à l'abandon et nous, nous l'exploitons à bon escient. Quant aux morts... les morts, personne n'y a touché. Nous leur avons assaini l'atmosphère et nous avons donné à cet endroit une âme ! Jamais, depuis l'indépendance, le cimetière n'a été aussi propre que maintenant ![383].

Ce combat collectif continue d'ailleurs celui de Habib dans le zoo, mais ici les cages sont des tombes : il s'agit de délivrer le message social de la fatalité de la mort qui imprime l'inertie de prime abord dans les esprits. Encore que le combat présent, celui de Berhoum et de ses compagnons, demeure une expérience de création collective, et ne veut en aucun cas substituer un rêve déçu à un désespoir figé :

> Berhoum : « Ces gens-là vivaient un mois dans un taudis, un mois dans un bain maure, un mois sous la tente, un mois sous la tôle... Ils voulaient faire une expérience et en même temps connaître un peu de stabilité. En réalité, chacun voulait expérimenter à partir de ses propres problèmes : moi... moi, pour retrouver confiance en moi-même, pour retrouver la force morale qui me permette de me raccrocher à la vie, de coller à la vie, de vaincre l'humiliation qui m'habite et de recouvrer ma dignité. Cette expérience m'a appris que l'individu porte en lui un océan d'énergie, et que, quelles que soient les circonstances - et même s'il était précipité au plus bas de l'échelle des vivants -, il est capable de trouver une ouverture, de trouver une solution pour remonter à nouveau. Il est capable d'être invincible »[384].

Ainsi les mots de l'auteur sont-ils en adéquation avec ceux de la personne, qui a transcendé son personnage en acteur social. Berhoum semble défier les siècles et la mort elle-même dans un pacte d'immortalité - et non d'éternité figée - tissé selon les espoirs et la croyance retrouvée dans la lutte socialiste. Des slogans de propagande, on est passé aux enseignements qui peuvent être à la source d'une charte collective, pour l'invention d'une Algérie

383. *Ibid.*, p. 200-204.
384. *Ibid.*, p. 205.

nouvelle, ou plutôt pour une fois elle-même. Car les « Fantômes de la ville » désignent davantage les bureaucrates, l'administration, en un mot le pouvoir qui ne possède pas les capacités de gérer ni d'être au diapason du pays post-indépendance. En effet, dans une dernière pirouette sarcastique, Alloula désigne un État algérien obsolète, qui raisonne encore comme avant 1962 :

> Voix d'un policier :
> « Vous êtes encerclés ! Il ne vous reste plus qu'à sortir et à vous rendre ! [...] Ce cimetière est étranger ! Ce cimetière est couvert par l'immunité ! C'est comme si vous étiez dans une ambassade ! Vous allez nous créer un incident diplomatique avec la France ! Cette affaire est politique ! »[385].

Tout se passe du côté de l'autorité comme si l'Algérie était encore colonisée et que personne ne voulait que cette situation ait changé. Tout se passe comme si les Algériens n'avaient pas le droit de jouir de leurs droits civiques les plus élémentaires à se rassembler sur une terre à reconquérir. Sur une terre et dans un sol où habitent les ancêtres qui ont libéré le pays du colonialisme. C'est dire si dans cette aventure où le collectif s'empare des idées, de ses propres idées, le pouvoir reste bel et bien spectateur passif, enfermé volontaire dans l'aveuglement, qui ne voit toujours que des agités et des agitateurs dans les actions créatrices d'un pays qui ne cherche qu'à se reconquérir, amorcer un départ humaniste et pragmatique, pour un devenir qui ne saura se passer de la réhabilitation des morts comme des vivants pour la nation dans l'œuvre continue de l'Histoire.

Ce que nous pouvons dire à la fin de ce chapitre, c'est que les pièces produites collectivement, ont ceci de propre qu'elles

385. *Ibid.*, p. 206.

exagèrent sciemment, en les mettant en relief, les problèmes dont il est question et les défauts des ennemis de la révolution : « La dénonciation des mœurs des directeurs comme seuls responsables dévie le problème et lasse le public qui n'est pas dupe »[386]. En effet, c'est bien le côté idéologique de la pièce qui l'emporte sur le côté artistique, et il est difficile de parler d'un engagement concret, exprimé dans une forme dramatique, dans l'acception artistique du terme. Ce qui a empêché les créations collectives de prétendre à un engagement proprement dit, c'est justement leur manque de liberté et d'initiative face à l'État : « de nombreux débats, interviews aux hommes de théâtre et observation des répétitions révèlent les contradictions politiques du théâtre d'État »[387].

En comparaison avec ces pièces, on constate combien celles de Alloula, Kaki et Rouiched sont appréciables à tous égards. L'engagement y est prononcé mais l'art dramatique sauvegardé. Que ce soit en abordant la Guerre de Libération, en jetant la pierre aux réactionnaires, ou bien encore en louant le socialisme, l'art dramatique algérien d'expression dialectale a su, en toutes circonstances, même nationalisé, faire preuve de liberté et de maturité. Dans les chapitres que nous allons aborder dans la troisième partie, il sera question de deux formes théâtrales non moins importantes que celles qui sont exposées dans les premières parties. Nous allons aborder en deux temps ce que le théâtre d'Alloula pouvait déjà articuler à lui seul. En effet, nous essayerons de voir dans un premier temps les thèmes d'une contestation plus

386. Roselyne Baffet, *op. cit.*, p. 91.
387. *Idem*.

ou moins implicite dans le théâtre algérien avant d'analyser des pièces au caractère contestataire explicite.

TROISIÈME PARTIE :

LE THÉÂTRE CONTESTATAIRE

Comme nous l'avons signalé dans l'introduction, les repères chronologiques et thématiques, sur lesquels se fonde la distinction entre la deuxième et la troisième partie sont des plus importants. Sur l'axe temporel, les années quatre-vingt sont en effet les années inaugurales de la rupture dans les grandes options politiques algériennes, action inaugurée par les évènements d'octobre 88. Rachid Mimouni, par exemple, voit *Le Fleuve détourné* de son cours naturel[388]. Ce sont également les années où l'islamisme commence à s'exprimer et à se manifester sur la scène publique. L'évolution de la vie politique intérieure algérienne et sa situation de « duopole » avaient confiné les dramaturges dans les rangs d'une grande majorité silencieuse, ce qui allait donner ainsi à la contestation une dimension que nous pourrions appeler triangulaire : auteurs / pouvoir / islamistes.

Dans le premier chapitre de cette dernière partie, nous étudierons la contestation implicite dans le théâtre algérien depuis 1968, année dont les événements forment, plus qu'un socle, un

388. Né le 20 novembre 1945 à Boudouaou, à trente kilomètre d'Alger, et mort le 19 février 1995, Rachid Mimouni étudie les sciences à l'université d'Alger puis enseigne à l'école supérieure du commerce. *Le Fleuve détourné*, roman paru aux éditions Laffont, Paris, en 1982 a été adapté à la scène en 2007 par Omar Fattmouche.

véritable creuset pour les idées contestataires à l'échelle planétaire, pour ainsi dire. On y redécouvre l'homme et ses dimensions d'être libre face à l'État bureaucratique, et à la société de consommation.

Au lendemain de l'indépendance, la contestation à l'œuvre de façon générale dans la littérature algérienne apparut davantage dans la reconnaissance d'un legs que dans la voix d'une réaction. Il s'agissait en fait de légitimer et de consacrer ces événements essentiels que sont l'indépendance et donc la construction de l'État algérien moderne. Cependant, cet élan nationaliste allait devenir quelque peu anachronique : la glorification du Parti Unique libérateur et la Guerre de Libération devenait en quelque sorte des « gages de clientélisme », et la contestation ne pouvait être considérée comme telle que dans la mesure où elle s'en prenait à un ordre déjà révolu. C'est par conséquent à partir de 1968 que l'on retrouve une contestation proprement dite malgré l'omnipotence de l'État socialiste et monolithique, et la lourde censure qui en découle. Quitte à anticiper, disons aussi qu'il arrivait souvent qu'il y ait quelques adéquations entre la contestation de telle ou telle réalité et la répression gouvernementale contre cette même réalité. Mais ce n'est pas encore le lieu d'étayer cette singularité paradoxale.

Mais à partir de 1968, force est de reconnaître que le théâtre algérien ouvre des brèches qui constitueront la forme générale de la contestation qui est toujours la sienne aujourd'hui. La plupart des thèmes ne sont pas nouveaux : on critique un ordre social ancien que l'Algérie nouvelle n'a pas éradiqué. Il était plus facile de faire la révolution que de vivre aujourd'hui, quand « il y a

peut-être [encore] une Algérie à tuer », nous dit Mohamed Dib[389] dans *La Danse du roi.* À tuer : dans l'espoir qu'une Algérie plus propre puisse venir au monde. Car l'ancien monde répudie alors encore le nouveau, jusqu'à l'étouffer : Kateb Yacine et plus tard Slimane Benaïssa[390] dressaient également ce même constat. Ainsi le personnage de Slimane Benaïssa dans *Boualem Zid El-gouddam (Boualem va de l'avant*)[391] veut tout purifier en marchant vers un pays nouveau et une authentique identité. Aussi la contestation à la manière de Mahieddine Bachtarzi semble caduque quand l'heure est au dépassement de ce qui naguère fut essentiel Nous avons bien vu qu'au début des années soixante dix, l'Algérie avait connu une période quelque peu particulière. En effet, il s'agit de l'époque des nationalisations. À cette phase le théâtre allait entreprendre une démarche pédagogique dans le cadre de l'explication. Ainsi, on assiste à la naissance d'un théâtre d'entreprise. Théâtre fait pour être joué au sein des entreprises, devant les employés.

389. Né le 21 juillet 1920, mort le 02 mai 2003, Mohamed Dib a écrit des romans, des nouvelles, des pièces de théâtre, des contes pour enfants et de la poésie. Au début des années soixante, il travaille avec Kateb Yacine dans *Alger Républicain*, mettant sa verre journalistique et son engagement politique au service du théâtre en arabe parlé. Au début des années soixante ses écrits abordent plus explicitement la guerre d'indépendance. Mohamed Dib est expulsé d'Algérie par la police coloniale, en raison de ses activités militantes. André Malraux et Albert Camus, entre autre, interviennent pour qu'il puisse s'installer en France. « Cet homme d'un pays qui n'a rien à voir avec les arbres de ma fenêtre et qui parle avec les mots de Villon et de Peguy » disait de lui Aragon. En 1994, il recevra le Grand Prix de la Francophonie de l'Académie Française, attribué pour la première fois à un écrivain maghrébin.
390. Né en 1943 à Guelma dans l'Est algérien, auteur, metteur en scène, acteur, Slimane Benaïssa a encore participé à l'adaptation de plusieurs œuvres de Kateb Yacine. Directeur du Théâtre régional d'Annaba, puis responsable des théâtres au ministère de l'Information et de la Culture, il démissionne pour fonder la première compagnie de théâtre indépendante en Algérie. Il vit en France depuis 1993. Il a été nommé membre du Haut Conseil de la Francophonie en 2000 avant d'être promu Docteur Honoris Causa de l'Université de Paris-Sorbonne en 2005.
391. Pièce créée au sein de sa compagnie en 1977-1978 et sélectionnée à la Mostra de Venise en 1980.

C’est que l’art dramatique, en général, devait prendre position vis-à-vis de ces grandes mutations sociales et sociétales. Son engagement n’était pas discutable - beaucoup s’en serait fallu - bien au contraire, il s’était montré, en maintes occasions, comme le garant et le porte-parole de la lutte idéologique et de la politique révolutionnaire[392]. De ce fait, on jouait dans les salles, les champs et les entreprises.

392. « Avec Kateb Yacine, Ould Abderrahmane Kaki et Slimane Benaïssa, A. Alloula appartient à cette génération d'auteurs dramaturges qui ont marqué notre scène théâtrale post indépendance et constitué le véritable Âge d'Or de ce 4ème art que, de tout temps, le public algérien a toujours considéré comme une arme de combat à thématique politique dirigée contre sa situation de colonisé, contre l'injustice, la hogra, les méfaits de la bureaucratie, le laisser-aller, l'ignorance, l'intolérance... On se souvient encore de ces évènements culturels marquants qui ont rehaussé notre art dramaturgique et contribué au rayonnement de son audience à l'étranger, au même moment où notre cinématographie s'imposait mondialement dans les arènes du 7ème art avec, en prime, la Palme d'or attribuée au cinéaste Lakhdar Hamina, pour sa *Chronique des années de braise*, au Festival de Cannes en 1975. On se souvient de cette série de succès, inégalée à ce jour, que, respectivement, vont illustrer sur scène, K. Yacine avec *Mohammed, prends ta valise* en 1971 ; Ould Kaki avec *Béni Kelboune* en 1973 ; S. Benaïssa avec *Boualem Zid El-gouddam* en 1975, et Alloula avec son chef d'oeuvre *Ladjouad* en 1984 et qui fut joué, véritable exploit pour le théâtre en Algérie, plus de 400 fois, en dehors de diverses éditions des différents festivals nationaux consacrés au 4ème art. Il faut d'abord rappeler cette vérité admise par tous les dramaturges : pour que la représentation théâtrale, dans son discours, soit un récit collectif s'adressant à la réflexion, au coeur et au jugement de chacun, il faut que les personnages des pièces théâtrales – et ce, quelle que soit leur spécificité - soient en quelque sorte les représentants, voire les délégués des spectateurs. Ainsi, il est établi que ces héros « virtuels » qui sont appelés sur scène à accomplir un destin à l'intérieur d'une société, éveillent la conscience de celui qui les regarde agir. Le degré de cette conscience est évidemment proportionné à la condition sociale et à la culture du spectateur. Les écrivains de théâtre qui font fi de cette vérité courent droit à la déconvenue et à l'insuccès. Éveiller - ce véritable objectif assigné à notre art dramaturgique depuis sa création -, plus qu'un programme de loisir ou d'esthétique, éveiller par le pouvoir des mots et de l'action, confère au message de la représentation scénique une mission de vigilance sociale, morale et politique, voire la diffusion d'un sentiment de révolte contre toute sorte d'asservissement, car l'essentiel dans toute éducation - et le théâtre est une éducation - c'est l'éveil », extrait du résumé de la thèse de IIIe cycle de Lamia Bereksi soutenue en 2004 (*Culture populaire et jeux d'écriture chez Abdelkader Alloula*), résumé accueilli le 02/01/2008 sur le blog « Zaweche Studio Courant d’Art ».

> La culture dans l'entreprise ne représente pas uniquement la prise en charge des distractions du travailleur [...] cependant, puisque l'ouvrier n'est plus considéré comme une force de travail uniquement, mais comme un futur gestionnaire responsable, pour reprendre les textes de la G.S.E., il faut lui adresser une culture conséquente. Ce qui veut dire que les travailleurs ont droit à la formation professionnelle, comme sur les plans politique et culturel[393].

En effet, la tâche de l'art dramatique consistait à instruire les masses laborieuses et à susciter leur prise de conscience. Si le socialisme était un choix irrévocable, il n'était pas dicté par le théâtre ; le but de ce dernier n'étant pas de remplacer une dictature par une autre. Seulement à tout le moins l'ouvrier, comme le paysan devaient savoir qu'ils étaient, nécessairement, ses alliés. Tels étaient les aspects de l'engagement du théâtre en cette période.

A partir de 1977, la contestation prendra par conséquent la forme d'un engagement civique. Et d'implicite, empruntant des chemins détournés dans le théâtre pour se faire entendre, voilà que cette contestation deviendra explicite au seuil des années quatre-vingt, sans pour autant vouloir aller à un point de rupture, ni métamorphoser le théâtre en un quatrième pouvoir, ni s'afficher comme un contre-pouvoir. Mais il y a bien un tournant significatif : c'est opposer une tradition dogmatique obsolète, qui perd des forces et tout sens, à la puissance d'une réflexion et d'un réflexe démocratique qui peuvent s'exprimer clairement. Ainsi les masques s'enlèvent au grand jour sans crainte que les têtes ne tombent. Mais d'un autre côté, la marche de cette « nouvelle » révolution populaire - il s'agit en fait d'une reprise voire même d'un nouveau virage à l'intérieur d'une révolution qui se voudrait

393. Entretien.

continue, plutôt que d'une autre révolution qui s'enclencherait - est ralentie par le bureaucratisme. Rappelons que le ton est déjà donné par l'État lui-même qui entend, dès 1976, juguler l'empire des bureaucrates et des technocrates.

Si cette troisième partie examinera la thématique contestataire dans le théâtre algérien depuis la fin des années soixante, c'est aussi que le contexte civil et politique a changé. De grandes mutations sont en train de voir le jour jusqu'à ce qu'un désordre civil de grande envergure, visible dans les années quatre-vingt, supplante l'ordre autocratique de l'État socialiste. C'est que l'option socialiste elle-même est devenue un choix qui n'est plus irréversible. La crise mondiale aidant, et au vu des pressions naguère occultes qui apparaissent peu à peu au grand jour, l'économie de marché n'est plus un péché. Par voie corollaire, tourner le dos aux acquis de la révolution populaire semble de moins en moins répréhensible.

À maints égards, les années quatre-vingt rappellent en Algérie la « Perestroïka » de Gorbatchev, sans toutefois aboutir aux mêmes réalités. Mais comme dans toutes grandes mutations, l'opposition entre les nostalgiques d'un ordre en train de s'estomper et les avant-gardistes d'un nouveau sur le point d'être établi détermine la thématique contestataire littéraire. Le dramaturge, comme le romancier ou le poète, s'inscrira dans l'un ou l'autre ensemble de confrontation. Tandis que les instances de l'État elles-mêmes ont par ailleurs déjà commencé de couver cette ébullition, sur laquelle va se calquer aussi le débat démocratique. Dans ce cas, la contestation est participative dans la mesure où l'on se met à discuter à la fois d'un ordre qui n'est pas encore

complètement révolu et d'un autre que l'on voit tout juste poindre. Cette situation nouvelle donnera un statut assez spécial au théâtre comme à toute la littérature algérienne, dans son ensemble.

C'est la recrudescence de l'opposition islamiste qui va marquer un tournant décisif dans la vie publique algérienne. L'islamisme, greffé depuis le début de l'occupation, c'est-à-dire 1830, à la question nationale, va se déployer, grandir à l'échelle d'un pôle véritablement politique face à la classe politique traditionnelle, contre laquelle il se positionne comme État islamique proprement dit : l'économie épousera les règles du libéralisme tout en restant soumise à la loi islamique. En conséquence de quoi, le débat sur la démocratisation et la libéralisation de l'Algérie prendra ainsi une toute autre allure.

Enfin voilà pourquoi en viendrons-nous à consacrer le second chapitre de cette troisième partie aux rapports entre le théâtre algérien et la nouvelle question culturelle. Des débats vieux de presque un siècle revoient le jour - encore faudrait-il qu'ils eussent jamais disparus - et reviennent ainsi en force des thèmes comme : la citoyenneté de la langue française, la statut de la femme, celui de l'écrivain algérien dans son engagement ou son opposition vis-à-vis de l'Islam, du concept de Démocratie, aussi rude et soudain que soit le débat que celle-ci peut susciter... Ce sont le théâtre et au-delà toute la littérature qui se retrouvent impliqués dans la spirale de la contestation générale où leurs rôles respectifs deviendront à leur tour - comme nous le verrons - objets de contestation au sein de cette nouvelle donne culturelle !

En tout cas, une chose est certaine : durant toute l'histoire

du peuple algérien l'islam est bel et bien resté le trait d'union entre les forces vives. Et si une union - contre-nature - était devenue possible entre un progressisme « de gauche » et l'islamisme, c'est uniquement parce que l'anticolonialisme de l'un ou de l'autre pouvait surmonter un tel malaise. Aussi, une fois l'indépendance acquise, ce couple commençait-il déjà à cesser de faire bon ménage.

CHAPITRE PREMIER :

LA CONTESTATION IMPLICITE

Nous allons aborder dans ce premier chapitre des thèmes aussi différents que primordiaux, tels que la condition féminine, l'horreur de la guerre, le racisme, le colonialisme ou encore l'exploitation de l'homme par l'homme à travers le prisme de la contestation « implicite ».

Ce qualificatif tend selon nous à définir une contestation qui, en premier lieu, loin d'être muette ou noyée dans le silence de la résignation, a dû emprunter des chemins de traverse pour se faire entendre. Implicite, en second lieu, quand des pièces comme *L'Homme aux sandales de caoutchouc* ou *Mohammed, prends ta valise*[394], et encore d'autres dont nous étudierons la quintessence, doivent user de prudence et de ruse pour à la fois ne pas être interdites, et à la fois transmettre un discours qui ne soit pas double. Implicite également au sens où le public allait pouvoir mais aussi devoir se sentir « impliqué ». Implicite enfin, car dans l'esprit de nos auteurs cette revendication et cet engagement oeuvraient pour une (r)évolution sociale allant de soi.

394. Pièces de Kateb Yacine parues au Seuil (Paris) respectivement en 1970 et en 1971.

I La condition féminine

Cette contestation algérienne implicite ou sous entendu se remarque en filigrane dans la pièce *La femme*, création et réalisation collectives par la troupe de Théâtre et Culture en 1969. Cette pièce tire ses origines de *La Poudre d'intelligence* écrite par Kateb Yacine puis adaptée par Slimane Benaissa et jouée par cette même troupe. La presse révèle que les conflits tangibles et dramatiques que reflète cette pièce se sont produits lorsque les comédiens durent monter sur scène pour jouer *La poudre d'intelligence*. Il semble que c'est l'histoire dramatique d'une comédienne qui inspira la pièce en question : *La femme*. En fait, il faut signaler que la représentation théâtrale en Algérie a souvent souffert d'absence de comédienne. Les femmes comédiennes n'inspirent pas toujours le respect. Si, aujourd'hui, le problème semble s'être estompé, il ne demeure pas moins que le regard est toujours assez sévère à l'égard de ces comédiennes et parfois ce regard se situe au-delà du mépris, rappelons à ce titre l'assassinat de la jeune comédienne mostaganémoise[395] par son propre frère qui, auparavant l'avait sommé de s'abstenir de fréquenter les planches du théâtre amateur. Quoiqu'il en soit, la troupe de Théâtre et Culture semble s'inspirer de ce type de drame.

La pièce *La femme* révèle à travers son contenu toutes les contraintes, notamment morales, dont fait l'objet la femme algérienne.

395. EL Hadja Mennad, une jeune comédienne de Mostaganem assassinée à la fleur de l'âge par son frère en 1993

Cette pièce a incontestablement, une visée notoirement contestataire. Alors même que son message était des plus évidents pour demeurer implicite, les réactions et les critiques à son égard se sont multipliées. La troupe a été accusée de réactionnaire et de faire le jeu de la néo colonisation et de l'invasion culturelle. Quoiqu'il en soit, la pièce dénonce le sexisme et la réduction du rôle de la femme et son enferment dans un statut de mineur à vie comme il se plait aux associations de défense des droits de la femme de le dire.

Ce réflexe machiste, en l'examinant de plus près, on se rend compte qu'il s'agit en réalité d'une tentative d'aliénation. Il est question d'aliéner le genre féminin. Bien souvent au cours de l'histoire, et à travers la plus part des contrées, la femme s'est vue reléguée au second plan, bafouée dans ses propres droits, ce qui permet de dire qu'il s'agit là d'un comportement qu'on peut qualifier d'universel dépassant ainsi le simple cadre algérien. Il n'est pas utile de recourir aux schémas psychologiques ou encore anthropologiques pour réaliser que cette attitude masculine n'a pas encore complètement disparue. Force est de constater qu'au sein des pays arabes, ce contexte a toujours du mal a totalement se décanter, même si, aujourd'hui des progrès ont été réalisés et la volonté politique constatée ça et là souhaite régler le problème définitivement. Citons à titre d'exemple la réforme du code de la famille en Algérie, en 2004 ou encore la Moudawana au Maroc, la réforme en Tunisie, les efforts de l'État du Koweït, etc. Mais est ce suffisant ? À ce sujet, Kateb Yacine réagissait, déjà en 1984 en ces termes :

> éternelle sacrifiée, la femme dès sa naissance est accueillie sans

> joie, quand les filles se succèdent [...], cette naissance devient une malédiction. Jusqu'à son mariage, c'est une bombe à retardement qui met en danger l'honneur patriarcal. Elle sera donc recluse et vivra une vie secrète dans le monde sous terrain des femmes. On n'entend pas la voix des femmes. C'est à peine un murmure. Le plus souvent c'est le silence[396]

C'est de ce silence qu'il est question dans la pièce dont nous parlons. « Un silence orageux. Car ce silence engendre le don de la parole »[397]. En tout cas une parole qui avait du mal, en 1969, à s'affirmer sur les planches du théâtre.C'est donc sans exagération aucune qu'on peut dire que la représentation[398] de cette pièce peut être qualifiée d'acte de contestation, tant la réalité de la condition féminine était montrée, exposée et dévoilée avec tout ce qu'elle comporte comme injustice. En effet, la pièce insiste, à travers la représentation des actes de la vie quotidienne, sur l'infériorité de la femme ou du statut de la femme. Les scènes paraboliques visaient sans aucun doute à choquer le spectateur, l'interpeller et bien entendu le pousser à réagir : le mettre devant et face à sa responsabilité. Certes la pièce joue beaucoup sur le non dit, néanmoins, le spectateur pouvait s'identifier au jeu et avait le choix entre approuver les traditions aliénantes et participer ou amorcer les changements d'autant plus qu'il en ira ainsi, du développement de sa propre société qui a besoin de toute ses franges.

En somme, si la contestation était encore, comme on l'a appelée, implicite, jouant sur la symbolique et le non dit, le spectateur avait le devoir de ne plus être aveugle, puisque on mettait sous ses yeux le quotidien injuste de la femme. Quoi de plus

396. Kateb Yacine, « J'au vu l'étoile qui n'a brillée qu'une fois », dans *Le Monde*, Paris, 04 avril 1984.
397. Idem.
398. Création collective, présentée en 1969

judicieux que de transmettre un discours sur les rôles de chacun dans la société ? À la fin du spectacle, la pièce aura inculqué au public, ou du moins lui donne l'impression qu'il n'était pas seulement spectateur d'une pièce mais surtout et avant tout d'un fonctionnement de société. Il y a là, en réalité un phénomène de réappropriation de soi et donc de sa société.

La pièce se déroule de six heures du matin à minuit et met en scène les occupations diamétralement opposées de l'homme et de la femme. On voit par exemple l'entrée en scène d'un professeur d'économie donnant un cours sur « la marchandise », autrement dit la gente féminine et son « élevage » jusqu'à sa demande en mariage. Son prix de revient est bien entendu vite calculé. La plupart des scènes tourne autour de ce sujet. On y voit par exemple une mère obligeant sa fille à accepter le rôle conforme à la tradition, c'est-à-dire celui de l'épouse traditionnelle. Les frères quant à eux lui refusent le droit de continuer ses études ; le père cependant, l'encourage à aller à l'école[399]. Il va sans dire que chacun des trois frères incarne les archétypes de la société algérienne, à savoir le croyant, le machiste et le bourgeois émancipé. Le père quant à lui incarne le passé, l'histoire et les valeurs morales traditionnelles de l'Algérie authentique d'autant plus qu'il apparaît à travers la pièce comme le personnage le plus libéral envers sa fille. S'agit-il d'un paradoxe, d'ironie ? Ou tout simplement de sagesse ancestrale dépassée malheureusement par sa propre progéniture et ce au nom de progrès, retour aux sources et de réappropriation de la tradition, cependant, de façon mal interprétée et donc dangereusement et mal assumée.

399. On retrouve les mêmes réactions dans les pièces de Slimane Bénaissa.

L'injustice faite aux femmes est représentée également dans un tableau qui consiste, par le biais de la métaphore, à détailler le cérémonial de la préparation de la mariée à la nuit de ses noces : pot de peinture, des pinceaux utilisés dans les bâtiments, bref tout le matériel professionnel du bâtiment et qu'on utilise, ici, pour préparer la femme a consommer son mariage. L'exagération des outils et des produits de maquillage traduit la volonté de l'auteur et/ou du metteur en scène de dire qu'aujourd'hui, la femme est un produit-objet de consommation qu'on transforme selon les propres désirs comparée à une maison qu'on finit de peindre, prête à l'emploi, voire prête à l'achat.

On a évoqué le silence de la femme, mais a-t-on déjà entendu une façade parler ? Certainement pas. Entre les lignes de cette lecture de société, on peut entrevoir le silence convenu et facile de citoyens eux-mêmes, qui seraient aussi muets que des pierres, dès qu'il s'agit de réfléchir sur soi. Car ce qui est le plus dangereux pour un individu est de s'apercevoir que remettre en question le statut de la femme, c'est par voie corollaire et logique, remettre en cause le rôle de l'homme. Existerait-il une manière de s'entendre entre jeunes hommes et jeunes femmes sans que la charpente de leur union ne s'écroule ? Cette pièce ne propose pas de nouvelles fondations pour le couple, mais tente d'amorcer un débat humaniste et introspectif sur la façon dont la conception du mariage pourrait, avec un peu de bon sens, et même de façon dépassionnée, être améliorée.

Il nous semble qu'à travers cette pièce, le spectateur est appelé à construire sa vie comme « acteur » de son destin. Ainsi, le rôle qu'il va incarner aura des retombées sur une société espérée

plus équitable. Après la guerre de libération, à laquelle la femme algérienne a largement pris part et ce d'une manière ou d'une autre, c'est une œuvre de liberté qui doit se faire à l'intérieur de la société, à l'intérieur des mentalités, pour que chacun(e) puisse se marier à elle, dans le plus libre des consentements, pour que vive et perdure cette nation retrouvée et dans laquelle il reste tout à bâtir .

Mais revenons à la pièce elle-même, à ce qu'elle décrit : la réalité à défricher comme à déchiffrer. Une scène se poursuit sur une éducation religieuse dans la plus pure tradition. Après quoi arrive la nuit de noce où la mariée, dont la présence spirituelle et intellectuelle est, rappelons le, quasiment inexistante, se retrouve piétinée par les hôtes et à la disposition du mari pour être « violée » légalement. Voilà ce qui peut choquer, faire penser peut être à une séance de tribunal, surtout si cette pratique était en « vigueur » dans un passé très proches[400].

À notre sens, il ne s'agit de rien d'autre ici que de dire que ces différents tableaux montrent la femme meurtrie, non plus représentée en tant qu'ingrédient à consommer mais bien en tant que présence primordiale et nécessaire dans la composante de la société ; dans ce qu'elle de plus sacré, à savoir le respect de son existence, la dignité de sa propre personne. Tant que la Femme ne sera pas « prise » comme l'égale de l'homme, ce dernier ne pourra jamais trouver une solution durable et définitive à sa condition sociale.

Il est trop facile de se réfugier derrière la personnification de la femme-nation bafouée pendant la guerre de libération. On

400. Plusieurs plaintes ont été déposées pour viol durant la période coloniale.

sait que dans toutes les guerres, les femmes de tous les pays ont toujours subi ce sort ignominieux dans leur propre chair. Peut être le moment le plus difficile dans cette pièce est-il celui de témoigner contre une société malade d'une haine et d'une colère qu'il s'agit de déplacer non dans la rancœur mais vers une guérison, encore faudrait il que la société concernée veuille se remettre en question et veuille mettre le doigt sur ce qui ne va pas. Que se passerait-il pour les hommes si ces derniers subissaient le même sort que les femmes ? Comment réagiraient-ils ?

C'est cette problématique et à travers cette technique de renversement de rôle que la pièce *La femme* tente d'exposer la situation comme si elle voulait tirer la sonnette d'alarme. Usant des ressorts de l'humour noir où de l'absurde, la dispute au tragique de dérision -oserions- nous dire les rôles sont inversés. Ainsi, on constate à travers ce tableau que les femmes détiennent désormais le pouvoir, mais perdent leur féminité. N'est-ce pas ici une forme de contestation implicite ? Les auteurs ont placé le public dans la dimension de la contradiction pour que les hommes comprennent que ne pas respecter les femmes, les droits des femmes, revient à perdre ce qu'il y de plus intime. Ainsi, la contradiction exprimée à ce stade apporte au silence de la norme un écho par la contradiction dans laquelle les hommes vivent tous les jours, sans s'en rendre compte, dès qu'ils perdent de vue cette notion de respect et de liberté à l'endroit des femmes.

Dans cette sorte de parodie, tout s'inverse de la manière la plus radicale. La femme de ménage est remplacée par l'homme de ménage, l'UNFA, Union Nationale des Femmes Algérienne devient l'Union des Hommes Algériens. On y assiste par ailleurs, à une

conférence faite par une femme à propos de l'homme en utilisant touts les stéréotypes féminins.

Derrière la revendication implicite d'imaginer, dans un futur espéré proche, la femme se libérer du joug masculin, il est possible de lire également la proposition d'une conception de liberté féminine peut être autre que celle préconisée en Occident. La femme ne retrace aucune discussion entre les hommes et les femmes, cependant elle montre que le machisme s'est féminisé dans un contre-pouvoir instantané, comme unique solution aux problèmes de la femme. Est-ce une solution ? Renverser le pouvoir établi comme on prend les armes, sans que l'homme et la femme puissent se concerter pour un lendemain meilleur ne pourra résonner que comme une farce.

Si l'homme se doit de remettre en question des principes qu'il jugeait immuables, la femme doit également vivre une émancipation positive, autrement dit, tout en étant actrice de son propre destin sans obéir à un contre pouvoir de vengeance. En réalité, la pièce semble dire qu'hommes et femmes doivent se libérer du machisme le plus pernicieux s'ils veulent enfin aspirer à un équilibre, à une écoute réciproque et à une vie meilleure. Cette pièce a ceci de particulier qu'elle est interactive. Elle fait participer le spectateur et lui confère la possibilité de participer au débat. Ainsi, La femme fait passer un message fort en secouant le spectateur grâce à un contenu contestataire – implicite fut-il-, contestataire car il s'agit de remettre en question non le comportement d'un individu, d'un groupe ou d'une philosophie nouvelle et importée mais plutôt une tradition millénaire combien

même combattue par la religion musulmane [401] dès son avènement. *La femme* a le mérite d'opérer une volonté de rupture et d'inciter à des innovations en faveur de la condition féminine. Ainsi commence à émerger d'une conscience collective l'absurdité d'une injustice que d'aucuns voulaient garder dissimulée derrière un poncif ancestral à dissoudre pour le plus grand bien de tous : l'infériorité en Algérie de la femme par rapport à l'homme. Cette situation a poussé les gouvernements successifs à réagir. Ainsi, un code de la famille a vu le jour en 1984 et une autre réforme a vu le jour en 2004. Mais est ce suffisant ?

II L'horreur de la guerre

En compagnie rapprochée de Kateb Yacine, tournons-nous vers *L'Homme aux sandales de caoutchouc*[402], qui aborde plusieurs problèmes politiques et sociaux posés à l'échelle internationale. Kateb Yacine exprime son horreur de la guerre[403] du Vietnam ainsi que son admiration pour le peuple vietnamien en lutte depuis des siècles. De fait, Algérie et Vietnam ou encore d'autre pays peuvent être mis en parallèle sur l'échelle des conflits depuis la fin de la seconde guerre mondiale. Pensons par exemple au massacre de Sétif en 1945 où des milliers d'Algériens trouvèrent

401. Les Arabes de l'époque antéislamique enterraient les filles vivantes. L'Islam dès son apparition a mis en garde contre ce genre d'agissement, un verset explicite en fait référence. Le Prophète quant à lui, n'a cessé, lors du pèlerinage d'adieu, d'insister pour que les musulmans aient une rectitude envers les femmes.
402. Pièce publiée aux Éditions du Seuil, Paris, 1970.
403. Une guerre qui a durée de 1959 jusqu'au 1975 opposant la République Démocratique du Viêtnam (Nord Viêtnam) et le Front national pour la libération du Viêtnam.

la mort dans un stade après de violentes manifestations[404] et à la suite de quoi Kateb Yacine lui-même fut arrêté et emprisonné durant quatre mois, ou encore au problème palestinien. Le Vietnam quant à lui devait connaître une succession d'agressions menées par les forces japonaises, françaises. Puis américaines, à partir du 11 décembre 1962[405], quelques mois avant l'Indépendance de l'Algérie.

Mais, sans aucune exagération, nous pouvons déduire de l'action de cette pièce que, sous couvert de décrire la guerre du Vietnam et les leçons à en tirer, l'auteur traite là encore des « drames » que l'Algérie a essuyés. C'est pour cela que nous pouvons parler ici de contestation implicite mais sur deux niveaux. En premier lieu, le fait de parler du Vietnam ouvertement permet à Kateb Yacine de dépeindre en toile de fond le sort d'une Algérie qui

404. « Le même jour que la capitulation de l'Allemagne nazie, le 8 mai 1945, les populations du Constantinois, à Sétif et Guelma, en Algérie, manifestent pour leur droit à l'indépendance. De ces rassemblements s'en suivra une des répressions les plus sanglantes de l'histoire coloniale française, par la suite « collectivement et délibérément occultée ». Aujourd'hui, alors que les débats continuent sur le nombre de victimes occasionnées par les colons, de 1 500 à 45 000 morts, la représentation diplomatique française en Algérie, en la personne de l'Ambassadeur Hubert Colin de Verdière, a pour la première fois depuis 1945 qualifié cet épisode, jusqu'alors resté « discret », de « tragédie inexcusable », extrait de l'article « Le massacre de Sétif ou le sanglant armistice (Retour sur un des plus grands massacres de l'histoire coloniale française) », publié le 8 avril 2005 in : le journal numérique éponyme du site Afrik.com.

405. C'est ce jour que les forces américaines firent leur première incursion au Vietnam. Un porte-avion américain transportant deux escadrilles d'hélicoptères débarqua à Saïgon. Pour la première fois l'armée américaine aidait directement les sud-vietnamiens dans leur combat contre la guérilla communiste. Mais ce qui allait se passer le 11 juin 1963 n'allait pas pouvoir laisser Kateb Yacine indifférent : pour protester contre le régime proaméricain du président vietnamien Ngô Dinh Diêm, un bonze bouddhiste se suicida par le feu à Saïgon (Vietnam du sud). D'autres immolations publiques suivront et les mouvements d'opposition seront sévèrement réprimés par le pouvoir. On se doute bien comment Kateb Yacine qui avait subi à l'âge de seize ans l'arrestation et l'emprisonnement des colonisateurs réagit à cette nouvelle, informé de ce contexte d'invasion impérialiste et totalitaire.

a pu connaître les mêmes viols de territoire et parfois les mêmes envahisseurs.

En second lieu, comme dans toute œuvre qui se donne pour mission d'atteindre une dimension universelle, le combat de Kateb Yacine dépasse et le Vietnam et l'Algérie quand il s'agit pour le lecteur de comprendre que chacun sur la planète devrait se sentir impliqué[406] et concerné (sans se sentir au demeurant responsable) par la guerre quand elle foule les principes de fraternité entre les hommes. On voit par là que notre auteur, à l'encontre des idéologies totalitaires, œuvre à sa manière pour l'idée d'une paix totale et universelle.

La position exprimée contre toute oppression prolonge le combat mené par l'auteur depuis *Le Cercle des représailles*, tout comme l'idée d'écrire sur le Vietnam est bien antérieure au début des années soixante-dix, et date du moment où Kateb Yacine s'occupait de la rubrique de politique étrangère au sein du journal *Alger Républicain*. Il le confirme d'ailleurs en 1970, date de parution de *L'Homme aux sandales de caoutchouc,* dans *Algérie Actualité* :

> Lorsque j'étais à *Alger Républicain*, dans les années 1947, 1948, je m'occupais [...] particulièrement du Vietnam, c'est à cette époque que j'ébauchais déjà les premières scènes de mon œuvre présente[407].

Mais ne trouvant pas toute satisfaction dans les données fournies par les instances professionnelles, il choisira de se rendre

406. En cela Kateb Yacine rejoint Jean-Paul Sartre quand celui-ci s'écrie : « Comment puis-je être libre si tout le monde ne l'est pas ? ».
407. Kateb Yacine, « interview » in : *Algérie Actualité*, semaine du 24 au 30 octobre 1970.

lui-même sur place pour mieux s'informer et maîtriser les faits historiques à sa source.

Son séjour au Vietnam en 1967 devait lui permettre de déchiffrer le terrain :

> Comme j'ignorais tout du Vietnam, il m'a fallu beaucoup de travail, étudier l'histoire du pays, accumuler le maximum de documentation. J'ai fait plusieurs versions successives. En définitive, j'ai terminé en France l'esquisse de deux pièces sur la Vietnam et la Palestine, mais ce sont toujours des versions qui se succèdent vu la réalité mouvante de ces deux problèmes, vu que c'est du théâtre politique. Enfin, rien ne remplace le document humain, le vécu. Alors là, pour mon bonheur et mon malheur, je viens justement de rencontrer un Algérien qui a vécu douze ans au Vietnam et ses récits m'ont amené à changer beaucoup de choses[408].

Deux éléments nous frappent dans les propos de l'auteur. D'abord, la pièce veut apparaître comme un reportage , un documentaire qui, pour faire véhiculer un message de contestation à caractère implicite, usera des ressorts du théâtre au lieu de passer par le cinéma. Par ailleurs, l'écriture théâtrale n'a rien à envier à l'écriture cinématographique, car dépassant le paradoxe ou le préjugé selon lequel le cinéma serait plus à même de rendre compte de la réalité, le théâtre politique de Kateb Yacine ne se veut pas statique. La plume est comme une caméra : cette écriture est sans cesse en mouvement comme le temps d'une méditation active, à l'opposé d'une conception figée de la vie et de la société ou de sa contemplation passive, suivant ainsi la même perspective que la mise en scène de la pièce *La Femme*.

Tout en exposant des faits historiques, Kateb Yacine

408. Kateb Yacine, « interview » in : *Algérie Actualité*, semaine du 10 au 16 mai 1970.

introduit dans *L'Homme aux sandales de caoutchouc* un débat politique et la seule manière de le faire accepter ou de lui donner son sens, sa nécessité, est de présenter sa pièce comme un être vivant, qui parlera d'elle-même, qui fera elle-même le chemin - ce n'est pas pour rien qu'elle a des « sandales » - autrement dit d'instaurer pour seule permanence la possibilité d'une rencontre incessante entre elle et son public. Enfin, tout comme pour *La Femme, L'Homme aux sandales de caoutchouc* est une œuvre qui se conçoit comme un travail d'explication politique qui cherche à transformer la société. Cette voie est d'ailleurs confirmée par l'auteur : « Mon but est de convaincre. Je reviens à ce que j'ai toujours voulu faire, un théâtre politique dans une langue accessible au plus grand nombre »[409]. Son œuvre ne s'adresse pas à l'intelligentsia ni à une élite philosophique minoritaire : le sort de l'Histoire est entre les mains des peuples qui cherchent à se dépasser à travers une histoire théâtrale qui est avant tout la leur. Il suffit de refuser la vision fataliste du « Théâtre aux Armées » pour construire une sorte de « Théâtre aux Collectivités ».

L'Homme aux sandales de caoutchouc a été jouée en arabe et en français. Soulignons que la pièce a été représentée en français pour la première fois en 1971 à Lyon, mise alors en scène par Marcel Maréchal[410]. Toutefois le metteur en scène ne concevait

409. Kateb Yacine, « interview » in : *Algérie Actualité*, semaine du 24 au 30 octobre 1970.

410. Né en 1937, Marcel Maréchal est comédien, metteur en scène et auteur dramatique. En 1968, il dirige le *Théâtre du Huitième*. En 1969, Marcel Maréchal joue Sganarelle dans le *Dom Juan* de Patrice Chéreau. De 1969 à 1974, il crée entre autres *La Paix* d'Aristophane, *Le Sang* de Jean Vauthier, *Fin de Partie* de Samuel Beckett, *Roméo et Juliette* de Shakespeare, *Maître Puntila et son valet Matti* de Bertolt Brecht, *L'Homme aux sandales de caoutchouc* de Kateb Yacine, Fracasse de Serge Ganzl, *Holderlin* de Peter Weiss. Pour de plus amples informations, nous vous renvoyons ici au journal *Travail théâtral*, n° 6, mars 1972, p. 126-

pas la pièce de la même manière que l'auteur, tandis que pour Kateb Yacine, armé des principes humanistes, à savoir que la lecture du passé peut améliorer l'écriture de l'avenir, la pièce s'intègre dans la continuité d'un combat pour une Algérie en quête de sa propre identité : sociale, politique, nationale. Là réside à notre sens le caractère contestataire de la pièce.

La pièce fut également présentée en arabe à Alger en novembre 1971 au Théâtre National d'Alger (TNA). L'adaptation et la traduction étaient alors signées par Mustapha Kateb[411] dont l'interprétation se rapprochait davantage des idées de ce dernier, qui collabora d'ailleurs à la mise en scène. Un seul problème se posa entre les deux hommes : fallait-il recourir à la langue parlée (au dialecte) ou user de la langue littéraire ? Finalement la pièce a été donnée en langue littéraire.

Si la pièce est née du présent et de la réalité tragique du

136.

411. « Le cas Mustapha Kateb et son rôle prépondérant dans la dynamisation du théâtre populaire des années 1950, véritable plaidoyer pour la lutte contre l'oppression coloniale, peuvent faire l'objet d'une approche historique de manière à mettre en relief l'aspect révolutionnaire de ses œuvres artistiques qui lui valurent des démêlés avec la police française de l'époque. Né en 1920 à Souk Ahras, ce descendant de la tribu des Keblouti s'installa en 1934 à Alger où il découvrit le théâtre pour devenir plus tard l'une de ses illustres figures. Insérant ses textes dans un cadre éminemment nationaliste et engagé, Mustapha Kateb a joué un rôle important dans la prise de conscience des Algériens et leur sensibilisation pour le combat libérateur. Le langage adapté ou vécu des gens humbles qui composaient la majorité du peuple, la simplicité des idées et la richesse des symboles ont donné au théâtre de Mustapha Kateb toute sa splendeur et fait de ses pièces l'expression de tout un peuple. L'une des anecdotes rapportées par le docteur Khachab présente l'homme sous sa forme crue de révolutionnaire. Suite à l'interdiction par l'administration coloniale d'un spectacle où le principal antagoniste symbolisait par sa tenue bleu, blanc et rouge, un occupant voué à l'échec et contrairement à ce que tout le monde prédisait, Mustapha Kateb alla annoncer aux intimes, l'air jovial : « Dieu merci, le message est passé », cf. « Apport de l'intellectuel algérien pendant la Révolution (L'effet Kateb) » par A. Djafri, in : *El Watan*, édition du 7 novembre 2006.

peuple vietnamien, la démarche de Kateb Yacine était de rechercher un élan dans le passé militant de ce peuple. L'auteur a réussi à décrire à travers leur histoire la confrontation entre deux forces adverses, à savoir un peuple et une puissance colonisatrice. Ici réside la technique théâtrale de l'écrivain, dans la rencontre de la tragédie et de l'épopée. Le tout était de pouvoir mêler les deux genres sans tomber dans le piège hagiographique, car le but avoué n'était pas d'exalter la personnalité d'hommes politiques considérés en leur temps comme des héros, tels que Hô Chi Minh, Mao, Lénine ou encore Marx, mais de révéler le sens du combat que ces hommes menaient.

À l'encontre de tout culte de la personnalité, car encore une fois ces deux auteurs, parmi d'autres, se battaient contre toute idée de société figée et de régime totalitaire. Mustapha Kateb comme Kateb Yacine avaient pour ambition que le théâtre politique puisse apporter à l'Algérie, non pas un rêve de bonheur cristallisé mais un engagement permanent de tous et par tous à retrouver une stabilité nationale, dans la réappropriation collective de leur pays[412]. Au cœur de la contestation et pour que chacun s'y implique, il faut souligner que ce dessein d'œuvre totale ne pouvait se concevoir que comme une œuvre ouverte : pour expliquer ce paradoxe, qui puisse se nourrir de l'autre, de ses idées, et de ses contestations.

De manière générale, l'on peut dire que les pièces de

412. « La quête de l'identité et la dénonciation de l'oppression colonialiste (chez Kateb Yacine) étaient partie prenante des options de l'adolescent révolté contre l'occupant et ensuite, l'écrivain auteur de *Nedjma*, célébrissime œuvre qui a fait l'objet de plus de 400 thèses de recherche doctorales. Ce livre qui l'immortalisa est aussi l'histoire d'une Algérie qu'on tenta de dépersonnaliser », *art. cit.*

Kateb Yacine sont des pièces ouvertes qui se veulent inachevées, ce qui nous fait penser à l'ouverture humaniste d'un Montaigne quand ses *Essais* sont sans cesse réécrits au gré d'une actualité politique et d'une réceptivité de l'auteur sans cesse changeantes. Mais également inachevées dans la tradition heideggérienne par exemple pour qui l'œuvre littéraire mérite ce nom et son caractère universel à partir du seul moment où la lecture ou l'interprétation du texte par le public réalisent la seconde moitié du chemin à parcourir pour que l'on puisse considérer que cette œuvre existe à part entière. C'est aussi pour cela que Kateb Yacine prenait un soin tout particulier à adapter la mise en scène selon le public.

Voici le résumé de la pièce par l'éditeur :

> En treize chapitres dramatiques qui se recoupent et se rejoignent souvent, Kateb Yacine s'attaque à la guerre du Viêt-Nam. Il met les personnages, français, vietnamiens, viet-congs et américains, face à face. Leur rencontre, par effet symbolique, renvoie à d'autres combats, guérillas et conflits que connaissent différentes régions du monde. Des séquences brèves composent les différents chapitres de la pièce où les chœurs rentrent souvent en dialogue. À travers *L'homme aux sandales de caoutchouc*, On remarque l'économie du langage, de la mise en scène voulue par l'auteur. Le minimum suffit pour exposer l'histoire. En outre, l'acteur choisira lui-même, dans ce "répertoire vietnamien", les séquences et les enchaînements qu'impose la nécessité politique.

À l'image d'un Vietnam divisé, ces différents chapitres sont autant de fragments qui défilent, comme dans la plupart des pièces de l'auteur. Chacun des chapitres est en effet constitué de séquences où les dialogues alternent avec les soliloques. L'histoire relatée constitue un lien entre les tableaux quand le peuple vietnamien est l'élément fondamental de la pièce : de sorte que la progression de l'action suit la progression de la lutte du peuple. La

pièce dans son ensemble peut alors être considérée comme une suite de tableaux qui contribuent à composer une sorte de « fresque » internationale. Mais dans une pièce où seule la chanson permet au public de s'apercevoir de l'enchaînement des tableaux, une question s'impose : existe-t-il un lien intrinsèque entre ces tableaux ? Ou ne faut-il y voir qu'une « œuvre en fragments »[413] qui se sert d'une poétique des ruines - jusque dans son parti pris d'avoir écrit cette pièce en français[414] - en exposant des faits strictement réels comme autant d'éclats de l'Histoire ?

Comme nous l'avons suggéré plus haut, à chacun de s'approprier l'œuvre de Kateb Yacine et de construire selon sa propre lecture le fil rouge de l'Histoire. L'appréhension de l'avenir comme la compréhension du passé ne sont pas l'affaire d'un seul homme et c'est pourquoi plus il y aura de lecteurs ou de spectateurs actifs, plus les pays auront de chances de s'appartenir. La mission de Kateb Yacine est de présenter les faits dans son écriture et par sa mise en scène d'inciter implicitement à ce que les foules s'éveillent en nations. Au cœur de l'engagement de notre auteur bat cette maxime : que chacun puisse posséder sa propre « respiration » de l'histoire, avec un « h » comme avec un « H », capital, à plus d'un titre.

---

413. Nous nous sommes servi du titre de cet ouvrage *Kateb Yacine, L'Œuvre en fragments*, Éditions Sindbad, 1986, qui au demeurant n'est qu'un florilège de textes variés et inédits, réunis par Jacqueline Arnaud. Mais à notre sens cette expression reprend avec exactitude la finalité de l'écriture katebyenne.
414. Comme le souligne Nathalie Galesne dans son article « Kateb Yacine, l'écriture et la déchirure » in : le journal numérique éponyme du site Babelmed.net, « La relation qu'entretient Kateb Yacine avec la langue française est opposée à celle de Dib. C'est une position de fracture, de passage et d'abandon, qui se révèle dans le parcours tourmenté de sa carrière littéraire ».

Comment fonctionne cette technique de la fresque dans *L'Homme aux sandales de caoutchouc* ? La mise en scène est fondée sur l'action et le langage. L'action traduit une interprétation des événements présents ou passés qui composent la substance de la pièce, défilant toujours sur le mode haché et hachuré. Grâce au mouvement de cette fresque, les lieux et les personnages vont pouvoir être définis. Mais toujours dans le mode du mouvement, comme un grand kaléidoscope qui n'en finirait pas de tourner, un peu à l'image de notre planète. Et dans cette danse épique avec la mort, les ruines et tout ce qui va conjuguer au présent de l'écriture comme de la vie le clash permanent d'un monde qui se suicide, dans un présent cauchemardesque car discontinu mais qui éclaire toujours la guerre en perpétuel recommencement, notons au passage que dans le principe même de cette succession d'images, si une action est achevée à l'intérieur d'un tableau, cédant ainsi la place à une autre dans le tableau suivant, on aboutit à une coupure de la progression dramatique.

L'Histoire ne serait-elle qu'une succession d'images folles, l'une se substituant à une autre dans un manège infernal ? Ou l'Histoire se répétera-t-elle sans cesse pour ne plus être que son ombre dérisoire, une histoire parmi d'autres ? Une farce dénuée d'humour, une Histoire que l'homme ne prendrait plus de risques à bousculer, croulant de soumission sous le joug implacable de la fatalité... Mais c'est au spectateur de déchiffrer les événements, c'est donc à lui que revient la responsabilité de situer l'action. Et si quasiment aucune indication de temps n'est donnée dans la pièce, c'est peut-être pour que le spectateur se saisisse au mieux de sa finalité même : celle de la pièce devenant celle du public dans ce théâtre militant qui fait la démonstration d'un duel universel et

intemporel entre oppresseur et opprimé ou encore entre colonisateur et colonisé. Quand le peuple vietnamien souffre à travers les siècles des forces d'oppression et de colonisation, tous les peuples du monde qui ont subi ou qui subissent ce sort sont représentés.

Heureusement, en contrepoint mais également en renfort à cette façon facilement qualifiable de brutale de présenter l'action, Kateb Yacine fait appel au style humoristique au niveau des dialogues, non pas pour atténuer son message mais pour le compléter en usant du ressort brechtien de la distanciation à l'égard de la réalité historique. Quoi de mieux en effet que de se servir d'un langage comique pour décrisper à la fois une situation et en même temps le spectateur ? Ainsi les acteurs se mettent des masques sur le visage. Mais son enjeu est-il vraiment de dérider le public ? Quand Kateb Yacine se prête à des calembours à partir des noms des personnages de sa pièce, il critique déjà les personnalités politiques et détruit leur haute stature, sous couvert de ce masque linguistique qu'est le jeu de mots. Ainsi le risible est-il capital quand « le rire pour lui, n'est pas un moyen de distraction ou de divertissement, mais l'arme d'une destruction [...]. La déformation spectaculaire engendre un jeu qui parfois fait rire, elle devient un double de la réalité, un double déformant à la manière d'un miroir »[415]. Un miroir qui déforme alors les traits d'une société elle-même en train de vaciller. Un miroir grâce auquel le spectateur comprendra de façon implicite qu'il faut que la société se déforme pareillement à un visage en train de rire pour que tombe le masque de la fausse personnalité des sociétés dont s'aveuglent ou sont

415. Michel Couenne, *De la blessure à la révolte : Kateb Yacine dramaturge politique* (Thèse de III[e] cycle).

aveuglés les peuples tyrannisés ou terrorisés.

Et l'ironie peut ainsi se révéler bien plus corrosive quand elle vire à la satire, ce qui ne manque pas de choquer les spectateurs. Ainsi derrière le rôle tantôt déformateur du rire, sa mission réelle est aussi bien la destruction que l'avènement d'un souffle nouveau. Si les hommes, eux, ne peuvent ou ne veulent rien faire, impuissants ou passifs, l'auteur mise sur le rire comme si celui-ci était le véritable protagoniste de la pièce, le seul héros capable de « nous » sortir de l'horreur.

Les sobriquets des personnages principaux désignent tantôt des astres, tantôt des animaux, ce qui les déshumanise au possible, et au-delà, qui décentre l'homme des préoccupations terrestres et cosmiques. Ainsi l'homme idéaliste marche vers sa disparition, son néant ; tout comme l'homme qui s'abaisse au commerce animal des armes ou par qui la guerre arrive, quand leurs noms évoquent eux-mêmes la destruction du Vietnam ou enfin des articles funéraires.

Ce seul ressort du rire sert une contestation implicite, allant de soi : sur laquelle personne ne pourra revenir. Grâce au rire déformateur et destructeur d'illusions, voilà que Nixon[416] est devenu « Niquesonne », que Johnson[417] se déforme en « Jaune sonne », Lénine en « Lunine », Marx en « Mars », que Lansdalle

416. Trente-septième Président des États-Unis (1969-1974), Richard Nixon était en fonction au cours et la fin de la guerre du Vietnam.

417. Jean de Lattre de Tassigny, né le 02 février 1952. Il est considéré comme un héros de la France libre. Il devient Haut-commissaire et commandant en chef en Indochine et commandant en chef en extrême orient (1950-1952) et met sur pied une armée nationale vietnamienne. Après avoir remporté trois victoires contre les hommes du Génaral Giap, de Lattre doit rentrer en France, il meurt à Paris le 11 janvier 1952.

devient « Lance dalle », de Lattre[418] « de l'Astre », Radford[419] « Rat-d-Ford » (entendez : « Rat de Ford »), quant à Dayan[420] « D'Aïe-âne ».

Si le rire venait à faire défaut, la contestation n'aurait plus de voix. Les noms transformés des personnalités en personnages nous révèlent cet écueil quand par exemple dans ceux de « Mars » ou « Lunine », on se rend compte des avancées en termes d'idéologie du peuple ramenées au triste sort d'utopies économique et révolutionnaire. Pour changer le monde il faudra trouver autre chose, semble nous dire l'auteur dans la seule transformation de ces noms.

Et comme le propre du jeu de mots est de critiquer par sous-entendus, l'auteur a le loisir de caricaturer ces hauts fonctionnaires ou chefs d'État dépeints en professionnels de la guerre ; toute latitude pour les ridiculiser. Par exemple, l'amiral Rat-d-Ford porte un masque de rat, symbole évoquant l'avarice et le monde de l'argent. De plus, d'amiral à animal il n'y a qu'un pas, ce qui a pour morale dans cette fable moderne - si c'en est une - de présenter ce personnage à la solde des Ford[421], les célèbres

418. Jean de Lattre de Tassigny est elevé à la dignité de Maréchal de France, à titre posthume .
419. Henry Ford créa en 1903 Ford Motor Company. Pendant la Première Guerre mondiale a construit des sous-marins, des chars, des avions et des ambulances pour les Alliés
Pendant la Seconde Guerre mondiale, il s'est consacré à « l'effort de guerre allié en construisant des bombardiers, des jeeps, des moteurs d'avions, des chars de combats pour le complexe militaro-industriel des Etats-Unis d'Amérique
420. Moshé Dayan, né le 20 mai 1915, mort en 1981 était militaire et homme politique israélien. Dayan a occupé plusieurs postes de responsabilités, chef d'état major de Tsahal de 1955 à 1958. Ministre de la défense en 1967.
421. Pendant la première guerre mondiale Henry Ford produit des sous-marins, des chars, des avions et des ambulances pour les Alliés. Pendant la Seconde Guerre mondiale, après avoir largement soutenu les Nazis

constructeurs de machines de guerre :

> L'amiral : « Nous vous fournissons tout le nécessaire
> Vous pouvez y aller, il faut casser du viet »[422].

À propos du lexique de la destruction, de la cassure, l'absence d'enchaînement entre les tableaux (ou séquences) favorise une temporalité qui introduit une distance entre la réalité théâtrale et la réalité présente que vit le spectateur et aboutit à l'éclatement de toute notion spatio-temporelle. Ainsi nous passons d'une séquence à une autre, d'un lieu géographique à un autre et les événements s'entremêlent. Tout en parlant du Vietnam, Kateb Yacine évoque le Venezuela ou l'Afrique du Sud. La lutte est ainsi transposée au monde entier. Ainsi l'intervention des peuples de toutes nations élargit l'espace scénique et lui confère une grande mobilité, ce qui, aux yeux de Kateb Yacine, peut représenter le seul espoir pour la réappropriation populaire de leur pays libéré, une fois démantelée l'idée figée d'une autorité immuable.

Pour nous résumer, quand cette pièce se veut une fresque, elle a pour enjeu de traiter plusieurs sujets en même temps. Ainsi tout est mis sur le même plan : la colonisation, la torture, l'exploitation, la critique de la religion, les abus du capitalisme sont autant de déclinaisons et de représentations de l'horreur de la guerre. À la fin des fins, s'il y a une morale à déceler, elle réside dans l'idée que pour Kateb Yacine, la révolution vietnamienne est non seulement une réussite mais surtout un modèle nationaliste et social. Une morale implicite qui vise à mettre en garde les autorités

---

allemands, Edsel Ford ne va pas pouvoir éviter de se consacrer à l'effort de guerre « allié » en construisant des bombardiers, des jeeps, des moteurs d'avions et des chars de combats

422. *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, Seuil, Paris, 1970, p. 132.

algériennes qui, selon l'auteur, ont détourné l'objectif de la révolution. « L'Algérie a bel et bien raté sa révolution sociale »[423], tandis que le révolutionnaire vietnamien est resté le même après sa victoire : avec ses sandales et sa bicyclette d'aujourd'hui, on reconnaît en lui le révolutionnaire d'antan.

La représentation du personnage leader de la révolution vietnamienne va au-delà de la période de guerre. Il a une vision de la gestion du pays une fois libre. Oncle Ho ne quitte pas le peuple, tel un capitaine qui ne quitte point le navire quoi qu'il advienne.

> Reporter :
> « Y a-t-il des changements
> Dans votre vie
> Depuis que vous êtes président ?
> L'oncle Ho :
> Quand j'étais docker,
> Je gagnais environs
> Cinquante dollars par mois
> J'en gagne toujours autant »[424].

Ne s'agit il pas ici d'une vision qu'a l'auteur du combat et du comportement du révolutionnaire ? Pour lui les tenants du discours révolutionnaire doivent prendre exemple de l'action de Ho chi Minh président :

> Chœur :
> « L'oncle Ho vit comme nous
> Il balaie sa cour
> Arrose ses légumes
> Avale son bol de riz »[425].
>
> Reporter au public : [...] il porte toujours, ayant horreur du protocole, le même costume de toile, les mêmes sandales de

423. Entretien à Sidi Bélabes.
424. Kateb Yacin, *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, *op. cit*, p. 216.
425. *Idem*, p. 217.

caoutchouc, il a gardé sa vieille tenue de maquisard [...] »[426].

Ici Kateb semble dire qu'un combattant a pour mission de persister sur le chemin de lutte, même après l'indépendance, puisque la révolution sociale doit nécessairement suivre la guerre de libération :

Oncle Ho :
« Raison de plus pour commencer
Notre réforme agraire
Plus de mille communes
Sont administrés par les paysans
Les plus pauvres ont déjà reçu
Près d'un million d'hectares
Nous avons brisé les entraves féodales
En un mot nous donnons la terre
À ceux qui la travaillent »[427].

Kateb semble rêver, à travers l'action de Ho chi Minh d'un monde meilleur ; il dévoile aisément son idéologie.

Cette pièce, Kateb l'a voulue comme une pièce-fresque traitant de plusieurs sujets en même temps : ainsi, tout est mis en relief, tout ce qui ne va pas selon lui est contesté : la colonisation, la guerre, la torture, l'exploitation, le capitalisme et bien entendu la religion.

III De l'exploitation de l'homme aux espoirs du socialisme

Dans la continuité de *L'Homme aux sandales de caoutchouc* dont nous venons de parler, et avant l'écriture de *La*

426. *Idem*, p. 218.
427. *Idem*, p. 86.

Guerre de deux mille ans[428], *Mohamed, prends ta valise*[429] est à nos yeux la pièce qui présente de la meilleure façon chez Kateb Yacine la contestation implicite de l'exploitation de l'homme, quand le deuxième volet de ce triptyque s'inspire de passages sur le racisme et le colonialisme à l'échelle universelle traités dans *L'Homme aux sandales de caoutchouc*. De façon générale, ce triptyque dénonce la complicité des autorités algériennes et françaises qui n'hésitent pas à exploiter toutes deux le sort des émigrés, selon les propres termes de l'auteur.

À l'instar de *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, la pièce *Mohamed, prends ta valise* n'est pas un texte figé ou que l'on peut qualifier de définitif, ni même chronologique, et cet aspect instable confère à cette pièce un grand réalisme. En effet, les mises en scènes collectives [430] et le refus de transcrire la pièce ne permettent pas de considérer cette œuvre comme un écrit esthétique littéraire. C'est un texte qui est remis sans cesse sur l'établi et qui s'inscrit par là dans la perspective de l'œuvre inachevable [431] et donc à portée universelle. Que l'on ne se méprenne pas : ce n'est pas tant par perfectionnisme que par obligation morale ou déontologique pour notre auteur de créer une œuvre vivante, que la pièce se remet toujours en question. C'est dans la transcription de cet éloge du changement, quand bien même celui-ci est limité par sa propre dimension éphémère, que se dessine l'esprit révolutionnaire de cette création théâtrale.

428. Pièce parue aux Éditions du Seuil (Paris) en 1974.
429. Pièce parue aux Éditions du Seuil (Paris) en 1971.
430. Nous ne disposons pas d'information quant aux noms des metteurs en scènes.
431. Voir dans ce même chapitre notre sous partie B : « L'horreur de la guerre », p. 163.

Mais n'oublions jamais que ce qui fait le charme et bien plus la nécessité de cette pièce réside en ce qu'elle se veut évolutive. Ainsi, nombre de troupes ne cessèrent de réadapter la pièce à travers les époques. Nous avons d'ailleurs choisi le résumé produit par la troupe qui adapta la pièce début 2007 à Roubaix, adaptation signée par Reda Yacine, le propre fils de Kateb Yacine.

Par ce simple résumé, force est de reconnaître que les thèmes abordés sont toujours d'actualité :

> *Mohamed, prends ta valise* est une fresque théâtrale et historique de l'histoire des colonisations à travers l'image du maghrébin errant. Mohamed, c'est l'homme coincé entre le marteau et l'enclume dans son propre pays, l'Algérie, entre le colon et la gandourie (les collaborateurs financiers et religieux). Il perce l'hypocrisie, observe et agit, dit à chacun ses quatre vérités et se retrouve toujours encerclé, au pied du mur, si bien qu'il doit toujours refaire sa valise entre la France et l'Algérie. Mohamed, c'est aussi une image de Djha, Nassredine, du philosophe populaire, sage et fou à la fois. C'est une pièce criante d'actualité quant au sort de tous les peuples colonisés. À l'heure où la France tente de redorer son blason colonial et rappelle sa mission civilisatrice à travers le monde, cette parole est nécessaire. Elle remet les pendules à l'heure. Le propos ne s'arrête pas à l'Algérie. Les mécanismes sont partout les mêmes : « du Maroc jusqu'à Bagdad on nous vend comme du bétail »[432].

C'est que *Mohamed, prends ta valise* est une pièce qui porte en elle la voix de plusieurs réalités, à bien des égards. En premier lieu, avant d'être propre à la pièce, cette remise en question est d'abord celle de l'auteur qui, à l'image d'un nomade perpétuel, de ce « Maghrébin errant » ne peut rester longtemps dans le même pays ou la même ville. Ainsi dans les années soixante-dix, après maintes hésitations, Kateb Yacine décide de s'installer définitivement en Algérie, ce qui ne l'empêchera pas de

432. Nous renvoyons au site Internet de Reda Yacine : *www.redakateb.com*.

changer d'avis par la suite. Il se rendra fréquemment en France, en Europe ou encore aux États-Unis. Sa valise était toujours prête[433].

S'il ne s'installe pas définitivement non plus dans sa langue - ses pièces se veulent universelles donc il veillera à ce qu'elles soient traduites- il s'adresse avant tout au peuple algérien dans une langue qui lui sera accessible :

> Avec *Mohamed, prends ta valise*, j'ai trouvé au théâtre une façon directe d'utiliser un langage, le langage du peuple, de la rue...[434].

C'est dire si ce long travail quasiment alchimique commence enfin à porter ses fruits quand cette pièce marque un tournant décisif dans la carrière de l'auteur, à l'heure où justement des troupes sont en quête d'une rencontre interactive avec le public[435]. C'est dans ce contexte que cette pièce a été réalisée pour

---

433. Pendant la guerre d'Algérie, Kateb Yacine doit s'expatrier. De 1952 à 1959, il habite à Paris. En juillet 1962, après la déclaration d'indépendance de l'Algérie, il rentre à Alger et reprend sa collaboration à *Alger Républicain*. Entre 1967 et 1970, il se rend fréquemment au Vietnam, après quoi il a réellement le désir de rester en Algérie... Ce qu'il ne fera pas au demeurant, car entre 1972 et 1975, il se rend au Festival d'Automne à Paris pour la promotion des deux derniers volets de ce triptyque : *Mohammed, prends ta valise et La guerre de 2000 ans*. Sa troupe, « L'Action Culturelle des Travailleurs » (A.C.T), fondée en 1970, sous l'égide du ministère algérien du Travail, sillonne plusieurs régions de France et de RDA. Et en 1988, avant que Kateb Yacine revienne provisoirement en France, dans la Drôme pour travailler à sa dernière pièce Le *Bourgeois sans culotte ou le Spectre du Parc Monceau* présentée à Arras et à Avignon à l'occasion du bicentenaire de la révolution de 1789, il est allé aux États-Unis pour se rendre compte de la traduction commencée de *La Poudre d'Intelligence*. Enfin, c'est à Grenoble qu'il s'éteint le 29 octobre 1989. Sa dépouille est alors rapatriée en Algérie où il est enterré au cimetière des martyrs d'El Alia à Alger.
434. In : *Entretien d'Alger*
435. « Des compagnies théâtrales nouvelles sont apparues de manière spontanée dans chacun des pays arabes, et toutes visaient fondamentalement à mettre l'art théâtral national au service du plus large public, stimulant l'intérêt du plus grand nombre de spectateurs, cherchant à contraster la domination du cinéma, de la télévision et des compagnies de simple divertissement, pour faire devenir le théâtre un élément

la première fois avec la troupe Le Théâtre de la Mer[436], jeune compagnie dont la rencontre devait s'avérer déterminante pour notre auteur, puisque cette troupe expérimentait depuis la fin des années soixante l'idée de faire participer activement le spectateur au déroulement de la pièce, ce qui rejoignait les principes que Kateb Yacine s'ingéniait à mettre en œuvre, à savoir faire du spectateur un participant actif[437].

Le nerf de ce théâtre reste la langue populaire, une langue qui véhicule des idées que la troupe théâtrale élaborera et retravaillera au fur et à mesure. Ce fut un succès car d'après l'auteur, cette collaboration lui a permis d'étendre le choix de sa

---

important parmi les éléments du progrès culturel et spirituel du peuple arabe, et une invitation à la création d'un art théâtral qui soit de progrès » in : *Mille et une Année de théâtre arabe* de Tamara Alexandrovna Boutisiniga, traduit du russe en arabe par Tawfik Almou'din, Editions Dar Alfarabi, Beyrouth (Liban), 1981.

436. « La compagnie du Théâtre de la Mer algérienne, fondée par Kadour Naimi, est à considérer un exemple pour ces compagnies. Elle a utilisé les formes antiques du spectacle arabe pour atteindre les nouveaux buts intellectuels. Durant mon séjour en Algérie, j'ai eu la possibilité d'assister aux activités de cette compagnie qui s'est créée alors que j'étais sur place. [...] Le Théâtre de la Mer était en même temps (un atelier de recherche et d'expérimentations théâtrales) et une compagnie professionnelle. Un groupe de jeunes de la ville d'Oran ont, à la fin de l'été 1968, laissé le travail, la famille et la maison, et tout ce qui n'avait pas de relation directe avec le projet qu'ils aimaient, et se sont dédiés à la réalisation du « théâtre révolutionnaire, populaire, moderne », aussi bien dans la forme que dans le contenu », *op. cit.* Pour plus de détails sur cette compagnie, nous vous renvoyons à ce même auteur dans son livre *Ici commence l'Afrique*, Moscou, 1973.

437. « La compagnie présentait ensuite les spectacles dans n'importe quel lieu où pouvait se réunir un public. Ajoutons à cela que le principe de base pour la présentation des spectacles suivait le rite arabe antique de la "halga" : les spectateurs encerclaient l'espace scénique et participaient personnellement au déroulement de la représentation. Et, avant chaque représentation, les règles de son déroulement étaient expliquées aux présents. Puis, plusieurs fois, les acteurs engageaient le dialogue avec les spectateurs, en demandant une opinion, une aide, et se lançaient ensemble dans une discussion autour de qui était représenté. Tout cela n'avait pas besoin d'une scène ni d'une salle pour le public. Le spectateur-participant devait être proche du lieu de l'action », *op. cit.*

langue dans toutes les sphères : « Comme j'ai pu travailler avec cette jeune troupe pleine de bonne volonté [...] j'ai pu continuer l'expérience de l'arabe populaire à un plus haut niveau. Le public l'a très bien reçu »[438].

Si la Guerre de Libération laisse dans les mémoires les souvenirs tenaces de l'oppression passée, le moment est venu pour les blessures de se refermer et de construire une Algérie nouvelle. Ce n'est pas parce qu'elle a retrouvé son indépendance en 1962, que la tâche est achevée, loin s'en faut et beaucoup reste à faire pour consolider édifier et peut être aussi guérir. Kateb Yacine le sait et le voit, mais le moment n'est plus de gémir mais de tout mettre en œuvre pour consommer un mariage possible avec une liberté retrouvée. Pour Kateb Yacine, l'enjeu de sa pièce est par conséquent de tirer un trait sur le colonialisme et de transmettre cette idée au peuple algérien. Son public, il le trouve dans son pays natal en ciblant les spectateurs analphabètes ou du moins ignorants ou ne connaissant pas l'arabe littéraire, afin que le plus grand nombre puisse avoir accès à ses idées. *Mohamed, prends ta valise* est également traduite en kabyle, et remaniée constamment au fil des représentations. Au-delà des traductions et d'un travail sur la langue populaire elle-même, la pièce est en remaniement permanent, au gré des réactions du public. Comme nous l'avons vu pour *L'homme aux sandales de caoutchouc*, la pièce reste « ouverte », mais *Mohamed, prends ta valise* dépasse encore cette ouverture d'un degré pour véritablement être qualifiée de « collective ». Dans l'esprit de Kateb Yacine, la distanciation entre la scène et le public disparaît ici pour que ces deux éléments

438. « Interview » in : *L'Algérien en Europe*, daté du 16/03/1972.

arrivent à former ce que nous oserions nommer une sorte de quatrième unité théâtrale. Après l'unité de temps, l'unité de lieu et l'unité d'action, ne sommes-nous pas en présence d'une unité de sens ?

Pour le dire autrement, une amorce de responsabilisation du public se dessine au gré d'une bifurcation qui fera l'objet du second chapitre de cette troisième partie. En voici les prémisses : si le public devenait acteur ou était désiré comme tel, comme nous l'avons vu dans l'étude précédente de *L'homme aux sandales de caoutchouc*, à travers le prisme de *Mohamed, prends ta valise* il deviendra, n'ayons pas peur de le dire, « auteur ». Auteur anonyme certes, mais comme tous les lecteurs qui participent, la plupart du temps sans le savoir à l'universalité d'une œuvre. Et ici, auteur conscient de la pièce parmi d'autres, conscient de cette universalité en train de s'édifier et à laquelle tout spectateur est invité à apporter sa pierre, pour être éduqué[439] à devenir auteur de sa vie : à faire entendre sur la scène cette fois-ci strictement politique ses désirs, ses regrets son statut de citoyen, en un mot à affirmer son « autorité »[440]. Mais pour Kateb Yacine, l'Algérie n'est pas encore prête. Les hommes ne sont pas encore prêts à faire en sorte que

439. « Figure emblématique aussi bien de la littérature que du modèle démocratique algérien, Kateb Yacine avait un poids dans la littérature et le don de lui trouver l'écho et la résonance politique. Selon la clarté du programme idéologique et le projet philosophique qu'il a légué, le régime algérien devait prendre part et place dans l'idéal universel et celui-ci est basé sur l'éducation avancée du peuple », N.E. Tatem, « Hommage à Kateb Yacine : un géant de la Révolution Culturelle, de la francophonie à la langue du peuple », in : le journal numérique éponyme du site www.e-litterature.net, article daté du 26/04/2006.

440. Étymologiquement, « auteur » et « autorité » sont apparentés : « Le mot est dérivé du verbe augere « faire croître » (augmenter) et a lui-même pour dérivé auctoritas (autorité) », cf. Alain Rey, *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, T I, Paris, 1998, p. 261. Nous voulons signaler par là que sans auteur, il n'y aurait pas autorité.

derrière l'action théâtrale, se joue le sort de la scène publique, entendez : la scène du public, celle de tous les jours, la rue, les instances, la ville, la nation. Pour l'instant, il s'agit de construire et de faire entendre l'action engagée de la pensée de façon implicite. Nous étudierons plus tard par conséquent la contestation dévoilée proprement dite.

L'auteur a choisi le prénom de Mohamed car il signifie « l'Algérien », autrement dit l'homme du peuple. Son profil est simple quand la classe sociale qu'il représente est le travailleur algérien émigré, cible-phare de l'auteur[441]. La dynamique de l'action tient tout au long de la pièce à la rencontre oppresseur / opprimé, colonisateur / colonisé. Au-delà de cette dichotomie où le travailleur émigré est exploité par la bourgeoisie aussi bien algérienne que française, l'on peut s'interroger sur la recherche d'un souffle dialectique dans cette pièce, car n'oublions pas que sans l'oppresseur, sans la colonisation, l'idée de liberté n'existerait pas pour l'auteur.

Il ne s'agit pas pour Kateb Yacine de trouver des vertus à la colonisation, mais au contraire de faire comprendre au public que pour libérer les mémoires sans rien oublier du passé, il faut briser une fois de plus le carcan fataliste d'une soumission parfois candide où le peuple a cru bon s'enfermer durant des lustres.

Il y a une vie après la colonisation[442] comme un avenir

441. Au terme de la tournée française de *Mohamed, prends ta valise*, Kateb Yacine pouvait être fier d'avoir pu toucher grâce au travail itinérant effectué avec la troupe du Théâtre de la Mer quelque 70 000 émigrés.
442. « Reconnu aussi comme leader à part entière pour ses valeureuses idées et sa présence personnelle dans la rupture avec le colonialisme, disons le plus subversif des créateurs parmi l'élite indépendantiste. Il s'est exprimée

attend l'esclave qui brise ses chaînes mentales, pour retrouver de la noblesse dans le statut de travailleur, toute sa dignité[443]. Mais comme chez Kateb Yacine « l'émigration n'est pas un phénomène d'exploitation indépendant des autres phénomènes d'exploitation »[444], passons-les tous en revue dans la pièce qui nous occupe. À travers les chansons, très présentes, tout comme les dialogues, afin de rendre le spectacle plus attrayant, différents thèmes sont traités ; beaucoup plus graves qu'il n'y paraît, à tel point que l'on peut passer du comique au tragique d'une seconde à l'autre.

Les émigrés sont attirés comme dans un piège par l'appât du gain, et l'oubli de l'exil que peuvent leur apporter l'alcool et les femmes :

> La serveuse (française) chante :
> « Approche un peu, toi le benêt ;
> Pour te saouler vite
> Et coucher avec moi »[445].

Grisé par le vin et l'envie de sexe, il la suit. Elle l'entraîne vers les trois complices, qui l'entourent. Le ton sarcastique de cette berceuse éthylique n'échappera à personne sous celui de la femme,

---

sur les planche et sur les pages pour que le retiennent celles des dictionnaires comme un géant de la langue française et dont son timbre personnel Katébien valide à jamais l'émancipation de tout opprimé », N. E. Tatem, art. cit.

443. À propos de son engagement politique, un des ses proches se remémore le jour de l'enterrement de Kateb Yacine en ces termes : « Kateb était et est toujours communiste, et, que cela plaise ou non, on ne comprendrait rien à son œuvre si on oubliait ce point de repère essentiel... », in : la revue *Europe*, n° 828 du mois d'avril 1998, article de Yves Benot sous le titre « Tout commence demain », p. 43.
444. Roselyne Baffet, Tradition *théâtrale et modernité en Algérie*, L'Harmattan, Paris, 1985, p. 137.
445. *Mohamed Prend ta Valise*, Boucherie de l'Espérance, Œuvres Théâtrales, Paris Seuil, 1999, p. 255

celui de la France ; mais on remarquera aussi derrière la voix de la femme celle d'une loi implacable qui dépasse de loin les problèmes entre deux pays : « Et si l'homme et la femme, quelles que soient leurs origines respectives n'avaient plus rien à se dire ? » semble nous prévenir le texte qui résonne alors comme une alarme. Nous parlions d'universalité à construire ; ici nous pouvons parler - même si ce terme était anachronique dans les années soixante-dix - des menaces qui pèsent sur la mondialisation. Le racisme et la xénophobie sont également des formes d'exploitation de l'autre, qui figent toute forme de rencontre avec le dehors, mais qui renvoient aussi à une forme d'exil intérieur pathologique. Le raciste s'échoue à l'apogée de sa crise dans les filets de l'angoisse :

> « Nom de Dieu, sauve qui peut !
> Marseille est pleine d'arabe,
> Et j'ai peur de m'approcher
> Nom de Dieu sauve qui peut... »[446].

Dans ce climat tendu, de rejet et d'incompréhension qu'aujourd'hui, on peut appeler peut être communautarisme. Et de l'autre côté de la mer l'attente de la femme algérienne, il y a le risque encouru par l'homme et la femme d'être seuls, toujours la proie d'un être effrayant, ce qui a pour effet, si nous nous référons à notre commentaire sur le racisme, d'universaliser la peur.

La femme est toujours présente dans les écrits de Kateb, le sort et la situation de cette dernière l'ont toujours préoccupé. Mohamed semble abandonner sa femme pour une française qui le désire par effet psychologique et ce malgré le rejet et le racisme. Dans l'histoire c'est encore la femme algérienne qui en pâti le plus :

446. *Op. cit.*, p. 251

Aicha :
« O Mohamed, mon frère de sang
La roumia[447] t'a ébloui,
Tu abandonnes femmes et enfants
Et moi j'enchaîne les accouchements
O Mohamed, mon frère de sang »

La marseillaise :
« Ton Mohamed, je l'ai dans la peau,
Moi j'm'en fous de son drapeau,
Pourvu qu'ensemble on boive un pot.
Ton Mohamed, j'l'ai dans la peau »[448].

Entre temps, la femme algérienne abandonnée à son sort fait l'objet de toutes les convoitises et notamment de ceux qui se présentent sous l'habit religieux. Ainsi, le Mufti courtise Aïcha, pendant l'absence de son mari :

« O Aïcha fille du prophète,
Allons ne fais pas la bête,
Viens dans mes bras c'est la fête...
O Aïcha, fille du prophète »[449].

Ici, le lien entre femme ou statut de la femme comme objet de distraction lors d'une fête et la religion représentée ici par le Mufti dont toute décision religieuse dépend est directe. Kateb semble vilipender les religions et les mettre en face de leur responsabilité dans l'aliénation de l'élément féminin.

N'était-ce le contexte du rapport dominant/ dominé, oppresseur / oppressé(e), pour un peu on se croirait en pleine comédie musicale ! Et peut-être Kateb Yacine se sert-il ici du ressort propre à ce genre particulier sur le mode ironique ou le pastiche-t-il pour modérer par le rire quelque peu la réalité

447. Le terme roumi signifie en Algérie, français, et son féminin roumia et par extension tout européen.
448. *Ibid.*, p. 295.
449. *Ibid.*, p. 223.

animalière des personnages exploités, ou encore pour appuyer de manière sarcastique sur une Comédie Humaine appauvrie et ramenée à un documentaire animalier ? Il ne serait du reste pas le premier : voyez les fables d'Esope réadaptées par La Fontaine, voyez aussi les sotties et farces dans l'Europe médiévale. L'Algérie pourra-t-elle se sortir de la « féodalité fantôme » dans laquelle la colonisation l'a laissée, même après l'indépendance ? Encore une fois, Kateb avec talent semble s'inscrire dans la contestation d'un système figé[450].

L'autre aspect, aussi cher au cœur de notre auteur et qu'il n'a cessé de dénoncer de son vivant, est l'exploitation de l'homme par l'homme. Mohamed est exploité dans la pièce par Boudinar :

«C'est moi, Mohamed Zitoune
Autrement dit Mohamed-les-olives.
Mon grand frère a des oliviers,
Et moi pauvre orphelin
Je suis là à voler des olives ! »
Boudinar :
« Ce jardin est à moi
Tu n'as que faire ici
Mohamed :
Mon frère
Boudinar le giflant :
Je ne suis ton frère
Mohamed :
C'est le jardin de mon père
Boudinar
Qui est ton père ?
Mohamed :
Mon père est ton père »

450. « Comme intellectuel de haut rang, il rayonne imperturbablement et forcément sur les catégories lettrées d'abord et ensuite toute la population à laquelle il revient. Puis en cadre du militantisme sincère, il est superviseur avec beaucoup d'autres penseurs du sérail éclairé, du projet national, moderne et socialiste. Celui que le romantisme de la rigueur scientifique a élevé au rang de modèle efficace, harmonieux, juste et progressiste », in : E. Tatem, art. cit.

Boudinar gifle Mohamed une seconde fois, puit sort de sa poche un dinar, qu'il met sous le nez de celui-ci :
Boudinar :
« Ton père, le voici
Ce dinar c'est ton père
Et mon père à moi
Et notre père à tous
Répète »[451].

L'exploitation de l'homme dans cette pièce, comme on l'a signalé, fait objet de discussion de haut niveau politique :

Les trois gandours, chantant :
« Mohamed prends ta valise,
Va nous chercher des devises,
Pendant qu'on danse
Et qu'on se grise
Avec pouillon[452] chez Moretti[453] ».

Kateb semble dénoncer la complicité des autorités algériennes et françaises, tours à tours, qui n'hésitent pas à faire de la politique sur le dos de Mohamed. En somme l'émigration est un sujet d'exploitation politique :

En France, l'émigré est accueilli par les P.D.G. français, Pompez-tout, Pompez-doux et Pompez-tout-doux, tandis que les P.D.G.algériens quittent la scène[454] :
« Ton sang, c'est du pétrole,
Ton corps, c'est du pétrole,
Ta sueur, c'est du pétrole,
Et la misère de Mohamed,
On ne l'a vue que grâce au pétrole.
Les chefs d'État n'ont parlé de toi
Que grâce au baril de pétrole.
Chaque avion, chaque voiture
Qui passe brule de ton sang »[455].

451. *Mohamed, prends ta valise,* dans Boucherie de l'espérance, p.216
452. Architecte français, à l'origine de la construction des stations balnéaires des côtes des environs d'Alger, comme la station Moretti.
453. *Ibid.*, p. 315.
454. P. 310.
455. P. 318.

Ces différents thèmes s'emboîtent, s'imbriquent et s'interpellent les uns les autres. De plus, ces thèmes revêtent une dimension internationale et prennent par conséquent plus de poids sur le plan de la stratégie révolutionnaire. Ce qui constitue une des caractéristiques des productions de Kateb Yacine, unique dans le théâtre algérien. On comprend également l'enjeu didactique des représentations : les thèmes abordés quand ils ne sont pas nationaux interrogent le spectateur. Ce dernier comprend au miroir de ce qui se passe ou de ce qui s'est passé dans un autre pays qu'il a la possibilité et même le devoir d'agir dans son propre pays sans pour cela être en attente d'une grande révolution hypothétique. Le tour de force de cette pièce est de révéler au spectateur de manière implicite ce qui se passe dans son propre pays grâce à la distanciation d'une problématique internationale.

En même temps, Kateb Yacine montre à quel point l'exploitation est réellement un problème planétaire, ce qui lui permettra de répercuter cette interrogation partout lors de la tournée de la pièce. L'auteur se sert donc d'un aller-retour permanent entre l'Algérie et le reste du monde impliquant ainsi le sort de l'Algérie dans le destin scellé des autres nations, et ainsi pour que l'Algérie soit reconnue par les autres pays comme nation indépendante dans la pratique à part entière. S'il y a contestation exprimée de façon implicite à la face du monde d'une Algérie seule et solitaire au moment de la décolonisation, Kateb Yacine dans son œuvre cherche à ce que son pays puisse être reconnu comme faisant partie du monde, ou ayant le droit d'en faire partie.

Parce que le peuple algérien n'est pas le seul dans la lutte libertaire, cette pièce permet à la fois de décomplexer ce peuple face aux efforts à fournir pour s'émanciper, et toujours sur le mode implicite, de porter ce message au gré des étapes de la tournée, pour que chacun en Europe et dans le monde puisse réagir et rebondir activement sur des thèmes qui derrière une apparence anecdotique, dressent le constat d'un monde à prendre à bras le corps pour le faire évoluer. Tout combat politique est perdu d'avance si les peuples n'ont pas conscience du bien-fondé démocratique, d'une explication des valeurs de ce système ouvert que Kateb Yacine tend à faire passer. Pour le dire autrement, l'éducation politique des masses ne peut se faire qu'au gré d'une révolution culturelle distillant une prise de conscience grâce à laquelle chacun et chacune auront un rôle à jouer... Très terre à terre, le bon sens populaire prend le dessus, comme pour faire entendre au peuple de la rue qu'une telle chose est possible. Et par là, l'auteur cherche à réveiller l'émotion du public : une émotion qui déclenchera la révolte et le passage à l'action. Dans la structure de la pièce, il est conféré à Moché une dimension universelle, il est à l'origine même de l'histoire, il se pose des questions relatives à l'identité humaine ; Boudinar, quant à lui, est emprunté au personnage de Djeha, un héros de la tradition orale arabo-berbère[456]. Djeha (Boudinar) représente dans la pièce le réalisme de la société. Ainsi tout en utilisant des poncifs de l'histoire arabo-juive, Kateb Yacine vise à une prise de conscience politique qui incite à agir. Le but de ce théâtre est donc de transmettre les informations et de rendre à chaque problème particulier son universalité.

456. Voir chapitre sur le conteur et le début du théâtre.

Un aspect de *Mohamed, prends ta valise* qui ne doit pas être négligé et qui exacerbe la controverse est la prise à partie de la religion. La religion, comme on la signalé plus haut, peut devenir une arme idéologique puissante pour ceux qui savent la manier. Le christianisme est également maltraité par l'auteur, car il se trouve à l'origine de la colonisation. Cependant, l'auteur n'oublie pas de s'attaquer également aux serviteurs de l'Islam, dépeints ici comme des faux dévots qui interprètent incorrectement les messages divins. Kateb Yacine attaque d'emblée quatre interdits à travers le statut de la femme, la sexualité, l'alcool et la figuration.

Au sujet de la situation de la femme dans la société arabo-musulmane Kateb Yacine est clair : la femme n'existe pas ou presque et est donc souvent absente. L'apparition de la femme est amplifié par les propos d'Attika qui, quand Boudinar lui dit : « O, la plus belle des femmes », lui répond : « j'attends ce soir »[457].

Un autre courtisant, exploitant devrait on dire, enchaîne dans la foulée :

> Le Mufti :
> « O la superbe créature ! »
> Aicha :
> « Je t'attends à la maison »
> Le Mufti, radieux :
> « Allah ! Allah
> C'est ton œuvre divine !
> Plus que jamais je crois en toi »[458].

Les propos du Mufti, c'est-à-dire religieux, normalement, laissent plutôt transparaître un contenu lubrique, quand celui-ci s'écrie :

457. *Op. cit.*, p. 325.
458. *Ibid.*, p. 325.

« Allah, Allah. C'est ton œuvre divine
Plus que jamais je crois en toi »[459].

Suit le thème de l'alcool : Attika sert du vin à son premier prétendant, le Mufti, et ensemble ils boivent. En fait trois interdits sont brisés dans cette scène : la prise d'alcool, le fait que ce soit un représentant de l'Islam qui enfreigne cet interdit, accompagné de surcroît par une femme. Ainsi cette scène condense habilement trois défis envers la société que Kateb conteste. L'économie de mots et de gestes confère à cette scène un aspect encore plus saisissant. Le dialogue suivant résume la situation :

Attika : « Tu n'as pas honte
Toi le Mufti
Boire du vin ? »
Le Mufti : « Il y a dans le Coran une clause secrète
Qui permet aux Muftis de boire aux Muftis »[460].

Et ainsi, les paroles du Mufti le rendent encore plus odieux.

Cette dénonciation du comportement réel de certains religieux peut choquer les gens de la rue et rappeler aux intellectuels que cet interdit bafoué par ceux qui devraient donner l'exemple fait écho à la phrase même de Marx : « La religion est l'opium du peuple ». Implicitement, ce sont « les excès » de la religion ramenée aux excès de la drogue, qu'elle soit physique ou intellectuelle, qui gangrènent tous les niveaux de la société, qui sont ici pointés du doigt sous la plume de Kateb Yacine. Bien sûr de tels propos ne pouvaient faire éviter à notre auteur les foudres des

459. *Ibid.*, p. 326.
460. *Ibid.*, p. 327.

instances religieuses et politiques alors en place en Algérie[461].

La figuration prend elle aussi place dans cette démonstration des tabous religieux. En effet, le décor est composé de statues au sujet desquelles Aicha émet cette réflexion :

> « Tu vois toutes ces statues ?
> Mon mari est un idolâtre »[462].

La nudité des statues frappe, bien sûr, et avant tout le spectateur ; en effet, la figuration est également interdite dans l'Islam. Et à propos de ne rien cacher, Kateb Yacine ose même représenter le Mufti au paroxysme du ridicule quand la scène se clôt sur celui-ci, nu, déshabillé par une Aicha qui lance un appel à la foule des voisins pour contempler ce spectacle grotesque[463] :

> Aicha :
> « Oui, tout nu tu pourras passer
> Pour une de ses statues.
> Tu seras dans l'ombre,
> On y verra rien »[464].

Nous tenons à ce qualificatif de grotesque quand, en miroir à cette scène choquante qui va jusqu'à confiner le religieux dans une représentation pornographique, et qui peut enflammer

461. « Au comble de l'ignorance de ce qu'est réellement *Mohamed, prends ta valise* dont le thème de l'immigration a été traité différemment par Mahmoud Zemmouri avec son film *Prends dix mille balles et casse-toi,* le Cheikh a osé même souhaité que ce fils de l'Algérie profonde ne soit pas enterré sur le sol de sa patrie. Pure félonie... [Kateb Yacine] repose à El-Alia aux côtés de Boumediene et de l'Émir Abdelkader, au carré des martyrs. En feuilletant un des livres de Ghazali qui a pour titre *L'islam et la Culture*, en première page, il est dit que Lénine prétend que la religion est l'opium des peuples... Or c'est Marx qui a dit ça. L'ignorance de son sujet pour un Faqih nous montre de quels mensonges et erreurs se font éduquer les jeunes entre les mains de l'islamisme, privés des autres littératures », in : E. Tatem, art. cit.
462. *Ibid.*, p. 330.
463. *Op. cit.*, p. 327.
464. *Ibid.*, p. 329.

les instances alors en place, s'exprime la rage - implicite, tant les yeux sont ailleurs - d'un Kateb Yacine devant le religieux, qui lorsqu'il est déshabillé, autrement dit démasqué, ne peut plus tromper personne sur le frein qu'il représente, au cas ou il s'inscrit dans vision sclérosée, si l'on tient à parler de progrès social et économique.

Pour résumer, *Mohamed, prends ta valise* est une pièce de théâtre populaire dans laquelle la troupe devient crieuse publique - terme traduisible par « barrah » -, pour d'une part donner un caractère festif à la manifestation, et d'autre part pour que ce spectacle soit perçu comme politique : chaque personnage prend davantage la parole qu'il ne récite un texte. Cette façon d'interpeller le public va à l'encontre d'une conférence purement didactique, préjugé mais aussi tradition que l'on rencontre dans le théâtre bourgeois. Il n'en reste pas moins que cette pièce poétique possède également une visée pédagogique. Cette impression est renforcée par l'exigence de Kateb Yacine à rendre accessibles et parfois de façon caricaturale, toutes les symboliques qu'il tient à transmettre. Ainsi les costumes sont sobres : costume-cravate pour la nouvelle société bureaucratique, jeans et pull pour les ouvriers, bâillon sur la bouche du sourd-muet, etc. Les surnoms sont également simplifiés à dessein : comme par exemple « Visage de Prison » ou « Face de Ramadhan ». La gestuelle est également caricaturale et les procédés scéniques utilisés relèvent plus de la farce et du cirque que du théâtre proprement dit.

Tous ces détails sont réunis pour aborder auprès d'un public le plus vaste possible les thèmes de la colonisation et de l'émigration. Il n'en demeure pas moins que la création comme

nous l'avons vue chez Kateb Yacine est basée sur le principe d'une œuvre ouverte, accueillant ainsi un grand nombre de questions, et qui ne s'achèvera jamais sur des réponses toutes faites. Auteur d'une seule œuvre continuelle et continuée, en un mot : « évolutive », les problèmes soulevés sont éternellement actuels.

Comme le disait encore si justement l'un de ses admirateurs et amis :

> Il est de ces militants qui n'abandonnent pas les côtés et le premier rang des bâtisseurs de la liberté et du bien-être. Même après sa disparition il demeure encore fervent défenseur de l'Algérie d'en bas et des humbles qui collectivement, selon son inébranlable croyance, modifient l'histoire. Révolutionnaire, chaque jour avancé devant ceux qui n'ont pas de barricades pour se faire entendre des dieux, Kateb Yacine représente, à lui seul, un pan entier du tumulte de l'histoire de la décolonisation[465].

Au-delà du théâtre avant-gardiste de Kateb Yacine, après la guerre par les armes, et une fois passé la phase transitoire d'une nécessaire « révolution » des esprits, la renaissance d'une Algérie souhaitée dans le socialisme pouvait voir le jour. Le travail théâtral de Slimane Benaïssa, relais du marathon progressiste algérien et véritable seconde figure de proue de cet engagement, allait continuer à partir de 1977 dans la voie de cette réflexivité sociale entamée par Kateb Yacine, pour accoucher à l'aube de cette ère nouvelle d'une réflexion socialiste.

Ainsi, dans la pièce *Boualem Zid El-gouddam* (Boualem va de l'avant)[466], Slimane Benaïssa expose de manière générale et

465. E. Tatem, art. cit.
466. Pièce créée au sein de sa compagnie en 1977-1978 et sélectionnée à la Mostra de Venise en 1980. En effet, en 1978, Slimane Benaïssa fonde la première compagnie de théâtre indépendante en Algérie, grâce à laquelle

vulgarisée la question du choix du socialisme pour l'Algérie de la fin des années soixante-dix. L'auteur procède par contrastes, c'est-à-dire en utilisant l'élément négatif ou réactionnaire : Deux voyageurs, Boualem et Si Qfali poussent une charrette qui symbolise l'Algérie, voulant à tout prix aller « au pays de Boualem », terre de justice et de socialisme. Évidemment, Si Qfali n'est pas très enthousiaste, car une contrée socialiste n'arrange pas les affaires d'un personnage qui cristallise la classe rétrograde, dans un résidu de bourgeoisie, d'aristocratie et de clergé.

Les deux compères sont confrontés, tout au long de leur voyage, à des impondérables et même à des situations très critiques. C'est que, à chaque fois, Slimane Benaïssa place le spectateur devant deux types d'attitudes - car un choix est encore possible : celle du réactionnaire versus celle du progressiste. Si Qfali fait ainsi toujours appel à sa pédanterie et à sa haute naissance, emmuré dans ses principes qui se montrent alors, comme s'il était nécessaire de le rappeler : rigides, immatures et handicapants. En revanche, Boualem, de souche paysanne et véritable représentant du petit peuple[467], est prêt à tout, afin de parvenir à son éden politique, même à supporter son compagnon rétrograde qui ne souffre pas de chercher une seule issue pragmatique au moindre problème.

Par ailleurs, Boualem ne nourrit aucun grief à l'encontre

---

verront le jour les pièces : *Boualem Zid El-gouddam (Boualem va de l'avant), Youm El-djem'a (Le Vendredi), El mahgour (Le Méprisé), Babour ghraq (Le Bateau coule) et Rak khouya ou ana chkoune* ? *(Au-delà du voile*). Depuis sa création, la troupe totalise plus de 1200 représentations tant en Algérie qu'à l'étranger (France, Belgique, Suisse, Allemagne, Koweït, Malte, Tunisie).

467. Souvenons-nous que sa première pièce que l'auteur a écrite en 1969 s'intitule *Echaab Echaab (Le Peuple ! Le Peuple !).*

de la religion - d'ailleurs il a bien fait sa prière au début de la pièce il s'oppose simplement à ceux qui sont à la source ou qui créent des obstacles aux progrès des masses laborieuses, en usant de préceptes religieux allant à l'encontre de l'émancipation du petit peuple. Pour demeurer inattaquables, ces préceptes sont interprétés selon le goût du jour. Boualem chante les bienfaits du socialisme quand il explique à un Si Qfali auparavant désabusé, que dans son pays il n'existe pas d'exploitation de l'homme par l'homme, ni de spoliation des fruits du labeur du peuple travailleur. Toutes les richesses du sol et du sous-sol sont nationalisées. Dans ce merveilleux pays, les citoyens sont eux-mêmes les maîtres. Ici, apparaît plutôt le message d'une promesse pour l'Algérie, un rêve, un espoir d'amélioration, d'où ce ton de la pièce à la fois candide et grinçant aux allusions encore trop roses pour être déjà réelles, c'en est déjà beaucoup trop pour Si Qfali qui se retrouve désemparé et pris d'un malaise à ces paroles. Sans succès, il s'acharne à « raisonner » Boualem mais ce dernier possède une foi inébranlable en ce rêve socialiste.

Le terme de « foi » n'est pas hasardeux car l'on peut vraiment parler ici d'une religion socialiste, d'une transcendance politique pour ceux qui espèrent, sinon une caricature de paradis terrestre, un monde meilleur. Les personnages sont ainsi renvoyés dos-à-dos : cette quête du socialisme doit se réaliser du vivant de l'Algérie, mais de la même façon, sur une égalité de terrain, les fondements de ce Nouveau Monde ne doivent pas laisser sur le bord de la route les fidèles du régime conservateur. Peut-être est-ce trop demander aux hommes car voilà que Si Qfali trépasse. La pièce s'achève sur un dernier tableau pathétique et moral à la fois : celui du cadavre de Si Qfali que Boualem porte sur son dos, car

nonobstant les divergences entre les croyances politiques, et même quand Si Qfali symbolise une Algérie du passé, le peuple ne doit jamais rejeter les siens.

Si Qfali représente ainsi la tradition dans ce qu'elle a ainsi de plus passéiste, le conservatisme et le langage académique qu'il s'agit d'ébranler pour le devenir de l'Algérie[468]. Cette dichotomie caractéristique met l'accent sur une réalité qu'il ne s'agit plus d'espérer mais de construire selon les valeurs du socialisme naissant, voire renaissant. À noter que ce n'est donc pas pour rien que cette pièce est écrite et jouée, à son tour, en arabe dialectal : de la même façon que chez Kateb Yacine, pour Slimane Benaïssa il s'agit de s'adresser en premier lieu au peuple. Et afin de sensibiliser au mieux le spectateur, il est nécessaire de se mettre à la portée de sa compréhension, ce théâtre n'étant pas voué à s'exprimer dans un huis clos asphyxiant : c'est bel et bien la respiration d'une Algérie renaissante qui est ici en jeu.

Par cette pièce, Slimane Benaïssa ne cherche donc pas à susciter la discorde, ni à semer l'inimitié, mais à exprimer ses convictions socialistes en rappelant toutefois que nul changement ne peut s'amorcer tant que les mentalités, elles, ne changent pas. Enfin, après le théâtre révolutionnaire de Kateb Yacine, la quête où s'achemine Slimane Benaïssa est en quelque sorte l'évolution dans un apaisement national.

468. Ainsi que le dit Jean-Pierre Ryngaert, la mission de l'art moderne et contemporain, l'action politique revendiquée par un théâtre du présent réside dans une reconnaissance populaire : « Il s'agit toujours de s'emparer de l'écriture dont on considère alors qu'elle a été confisquée par la bourgeoisie, afin de redonner la parole au peuple », in : *Lire le théâtre contemporain*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 39.

CHAPITRE DEUXIÈME :

LA CONTESTATION EXPLICITE

I Conditions socio-politiques et émergence d'une contestation explicite

L'indépendance signifie t-elle, à elle seule, concrétisation de liberté ? Ou la liberté constitue t-elle un chantier à construire ? Nous parlons de chantier car il ne s'agit pas de remplacer une notion ou un concept qui ne s'est pas encore incarné par un autre. Il ne s'agit donc pas aux yeux d'une Algérie renaissante de voir la construction d'un pays édictée par une loi, que cette dernière soit linguistique, philosophique, sociologique, religieuse ou politique. Cela dit, le danger qui allait menacer puis se concrétiser à partir de 1962, et encore en 1988, est de cet ordre. Le fait est qu'un papier signé ne signifie pas automatiquement une identité nationale et qu'en termes de respiration natale à reprendre, le pays s'est d'abord retrouvé, suite à une longue période de colonisation et son corollaire traumatisant, avec le souffle coupé. Cela était vrai, admissible et acceptable par les penseurs et les intellectuels au lendemain de l'indépendance. Mais, un quart de siècle après, la question semble toujours posée. Et là, les dramaturges semblent se poser les questions suivantes :

Comment préparer l'avenir quand le présent semble flou, ou encore comme une gangue vide ? L'indépendance est acquise certes, mais comment renaître à son pays ? Comment renaître au monde ? Comment concilier les traditions qui allaient reprendre toutes leurs forces, et bien au-delà, avec des valeurs modernes ?

La forme de contestation que nous allons aborder dans ce dernier chapitre s'érige en réaction contre les réponses apportées à ces interrogations par l'Algérie depuis l'Indépendance. Entendez : les façons dont le religieux peut interférer avec le politique. Nous sommes bien au cœur d'une problématique qui au-delà des premières années, et même depuis plus de quarante ans, est restée farouchement actuelle.

Aussi bien en ce qui concerne le statut de la femme que la question de l'identité sociale au sens large, mais encore sur les propos d'un repli sur soi religieux. Car, par exemple, il s'agit bien d'un « soi », celui du frère, du père et non d'un « moi religieux », qu'il soit féminin ou réellement masculin. La complexité de ces questions réside dans le fait qu'elles ne peuvent être traitées très longtemps de manière autonome, tant elles s'enchevêtrent et s'entremêlent pour créer mais également décrypter le tissu historique, la trame d'une Algérie en train de se (re)construire. Il fallait que le pays connaisse encore bien des mutations pour s'émanciper des traditions, de leur poids étouffant dans un processus de reconnaissance sociale, sur le plan individuel comme collectif.

Notons que ce travail a sans cesse été remis sur l'établi des mentalités et qu'à l'heure où nous écrivons, l'Algérie est loin d'avoir

fini ce labeur de démocratisation des esprits. Il n'est que de lire les journaux, que ce soit *El-Watan* du mois de mai 2008, ou encore la presse française de juin 2008. À croire que les sociétés, aussi bien française qu'algérienne, sont revenues sur des points en dos-à-dos où tout reste à refaire. Mais nous y reviendrons.

Reste que les dramaturges algériens des années quatre-vingt-dix ne se sont jamais tus, et que bien au contraire ils n'ont eu de cesse, quand bien même en exil, forcé suite à des répercussions, ou volontaire, d'alerter une opinion publique nationale et internationale qui allait rester sourde bien longtemps à une cristallisation religieuse exprimée sous une forme d'automutilation contraire aux valeurs même de la religion. Il n'est que de rappeler les noms des hommes de théâtre de l'époque qui travaillèrent à cette contestation explicite : cela n'est pas l'œuvre d'un seul homme[469]. Mais nous avons choisi de nous restreindre à l'étude des pièces de théâtre de Slimane Benaïssa, tant son œuvre synthétise et dépeint à elle seule, de manière aussi ouverte et sans ambiguïté aucune, le marasme algérien.

Il n'y a qu'à voir les émeutes du 5 octobre 1988, mais aussi ce qu'on appela « la décennie noire » qui servent de toile de fond explicite aux pièces majeures de Slimane Benaïssa. L'automne interminable dont parlent les protagonistes de la pièce *Au-delà du voile*[470] est celui qui commença au mois d'octobre 1988 dans une Algérie qui vit un « soulèvement spontané », où les citoyens se battirent pour bâtir dans un engouement libéralisateur un pluralisme politique, une liberté d'expression, des journaux

469. Quasiment tous les écrivains et intellectuels algériens avaient commencé à tirer la sonnette d'alarme sur un danger imminent.
470. Éditions Lansman, 1991.

indépendants, la ligue des Droits de l'Homme notamment, en réaction à la gestion unique d'une gouvernance asphyxiante. Mais derrière l'espoir de cette pluralité, demeure l'idée de la plupart des victimes selon laquelle ces fameuses émeutes représentaient l'étincelle des intégrismes en dormance, sans que cela fusse au demeurant désiré par la jeunesse alors en quête de démocratie. Pour le journaliste Rabah Beldjenna, le décryptage des émeutes demeure encore complexe, comme il s'en explique à l'occasion du dix-neuvième anniversaire de cet événement :

> 5 octobre 1988. Dix-neuf ans après, que reste-t-il de cette révolte ? Rien, c'est le black-out qui entoure encore ce terrible événement, mais les blessures restent indélébiles. Elles le resteront d'ailleurs tant la vérité demeure cachée. Pour les familles des 400 victimes fauchées par les balles pendant les émeutes, la plaie reste ouverte. Hier encore, c'est dans l'oubli qu'a été célébré cet événement tragique. Au lieu d'intégrer cette date charnière dans le panthéon de l'histoire, les officiels préfèrent encore tourner le dos à la révolte d'octobre : ni commémoration ni déclaration, encore moins un hommage. « Si les autorités pouvaient sauter le mois d'octobre, elles l'auraient fait », ironisait hier Azouaou Hamou l'Hadj qui déplore le silence de l'État. Pourtant, cette date évoque beaucoup de choses que cette victime, qui garde encore des séquelles de cet événement – amputée de son bras gauche –, n'est pas prête d'oublier. Une répression sanglante à laquelle s'ajoute la torture s'était abattue sur des manifestants dont la majorité était très jeune. Des enfants à la fleur de l'âge qui manifestèrent dans les rues d'Alger furent fauchés par des balles assassines ou torturés sauvagement par les services de sécurité de l'époque. Chacun allait de sa propre interprétation des événements du 5 octobre 1988 : soulèvement populaire, mouvement spontané d'essence démocratique, « chahut de gamins », complot dressé par le pouvoir en place pour renverser un autre. Mais aux yeux d'Azouaou, bien qu'aucune enquête n'ait été à ce jour diligentée à cet effet, « c'est aux historiens de faire des recherches sur les causes de cette révolte ». Celui-ci témoigne que « les événements n'ont pas été canalisés, la révolte était spontanée ». « Octobre, c'était le rejet de la hogra ».
> Selon cette victime, Azouaou n'a qu'une revendication : le statut de victime d'octobre. « On est victime de qui ? », s'interroge notre interlocuteur. Même combat pour l'actuel président de

> l'Association des victimes d'octobre (AVO), Ouchelouche Djaâffar [pour qui c'est] octobre 1988 qui a généré le terrorisme et les autres crises. « Octobre a permis de revoir les tares qui ont été cachées », estimant que « le mouvement criminel intégriste n'aurait pu être mis au jour s'il n'y avait eu l'événement de 1988 ». Cela dit, au-delà des causes et des hommes qui ont mis le feu aux poudres – une tâche qui relève beaucoup plus du domaine de l'historien –, le 5 octobre a marqué la naissance du multipartisme, de la presse indépendante et des libertés individuelles. Que reste-t-il de ce cher acquis ? Rien ou que des illusions [471].

Retournons en 1991. C'est justement cette année-là que Slimane Benaïssa s'exile en France. S'il n'est alors plus dans l'œil du cyclone, notre auteur n'en reste pas le témoin clé de cette

471. In : « L'espoir enterré », *El-Watan*, 6 octobre 2007. C'est nous qui soulignons. Émeutes d'octobre, instauration du pluralisme politique, mise en place de la ligue des droits de l'homme, mais faut-il y voir, alors des indices possibles d'un pays qui allait véritablement basculer dans l'horreur ? Le présent travail sur l'activité théâtrale, s'il s'appuie sur les faits historiques, n'a pas la prétention d'apporter des éclaircissements historiques, loin de notre spécialité. Quoiqu'il en soit, les années qui ont suivi les émeutes d'octobre 88 témoignent d'une descente aux enfers en Algérie. Rappelons, qu'en 1991 le parti d'Abbassi Madani, le Front Islamique du Salut, accède par la voie des urnes au pouvoir ou presque, en fait, il a reporté dans un premier temps les élections municipales et avait remporté le premier tour des élections présidentielles. Parce que ce parti, prônant la mise en place d'un état théocratique, représente une menace pour l'ensemble du bassin méditerranéen, quand il projette une république islamique qui va vite devenir islamiste, l'armée, garante de la stabilité des institutions, intervient. Les deux fondateurs du parti FIS sont arrêtés. Cette arrestation n'avait rien arrangé puisque, le parti est rentré dans la clandestinité semant la terreur par son bras armé l'AIS, l'armée Islamique du Salut, et revendiquant l'assassinant de journalistes et intellectuels. Après les arrestations des islamistes suite aux troubles et grèves illimitées et qui avaient dégénérées, plusieurs groupuscules armés avaient vu le jour et entamèrent une guerre contre le gouvernement est ses partisans voire contre tout un peuple. L'Algérie a vécu ainsi une période que tout le monde s'accorde à dénommer la décennie noire. En fait, comme on vient de l'indiquer, cette période a ébranlé le fonctionnement de l'état et a coûté la vie à quelques 200000 personnes selon les estimations. Le gouvernement algérien a fini par vaincre l'AIS qui a accepté la reddition et le GIA a connu sa défaite vers 2002. Les groupes GIA et AIS ont connu des affrontements, au moment ou le président Zerroual avait lancé une opération de négociation. Le président Bouteflika, élu en 1999,quant à lui est à l'origine d'une loi d'amnistie qui a motivé le retour, aujourd'hui, à la vie normale.

période, déchiré dans son âme parce que spectateur de son pays occupé à se déchirer.

N'est-il pas intéressant de remarquer à ce propos que le statut de l'artiste peut basculer à tout instant ? Cet auteur qui devient spectateur, et qui par son regard redevient auteur. Comment ne pas y voir les « leçons » de Kateb Yacine, quand chaque personne au-delà ou en deçà des rôles sociaux, de « la farce des métiers » disait Montaigne, possède (et nous pesons sur ce mot, car dans ce verbe se dessine déjà le droit primordial de tout individu) le devoir naturel de tout être humain à donner son avis même et surtout devant une situation qui peut le dépasser ? Une situation atroce qu'il respire en lui, sans aucune autre vue ou vie d'issue que l'écriture, « cette façon de hurler en silence » pour reprendre un mot de Marguerite Duras .

Sauf que la position de Slimane Benaïssa allait pouvoir le rendre beaucoup plus bavard, beaucoup plus volubile que ses frères de cœur restés au pays, qui eux ployaient littéralement sous le joug des attaques fratricides. Les mains libres, Benaïssa allait pouvoir déverser à haute voix le fiel ironique de son amertume, de ses désillusions, de son désarroi d'être humain aussi. C'est que le statut d'exilé ne l'empêcha jamais et même, lui permit de parler de l'Algérie en son nom, et cela à visage découvert. De prendre position pour se battre par les mots afin que le statut des femmes et des hommes évolue, pour qu'à travers le désir d'accoucher de soi-même en tant qu'individu, au sens de se construire un destin loin des fatalismes, l'Algérie puisse accoucher d'elle-même au lieu de se suicider. Bien que nous ne soyons pas à la place de Slimane Benaïssa, nous pouvons nous demander si celui qui est loin de son

pays, même à travers ses craintes d'avoir quitté un navire sabordé, cet homme qui parle pour sa famille qui est un pays tout entier, n'a-t-il pas la chance de pouvoir s'exprimer librement ? N'a-t-il pas ou ne s'est-il pas donné le devoir de parler au nom de sa nation, même rêvée, non pas parfaite ni édénique mais constituée de ses propres « pièces » ?

Au-delà du statut, il y a la stature d'un homme qui ne veut pas se soumettre à l'aigreur, qui préférerait miser ses derniers boutons sur le tapis de la dérision plutôt que de se laisser aller à la folie qui a gagné son peuple. C'est dire toute l'envergure de l'homme, modèle malgré lui, à demeurer en syntonie avec une terre qu'il ne voudra jamais stérile et en même temps avec une nation aussi exilée à elle-même que dans les propres tranchées de ses doutes. Vivre en France pour Slimane Benaïssa, à l'époque où le F.I.S se disloquait avant sa prochaine mue pour donner naissance à un monstre encore plus violent - car autodestructeur - que l'empire colonial, cela pouvait se résumer à un devoir de citoyen algérien : ayant plus à craindre de la foudre qui s'abattait dans son pays natal que dans l'ancienne métropole à son égard, il fallait absolument raison garder, demeurer vigilant et à l'affût de la moindre transformation, tout en vivant dans la crainte quotidienne que la métamorphose ne se fasse jamais. Car, si le sort de l'Algérie ne pouvait être scellé, il était indéniable que la tempête des inerties allait redoubler de colère. Ainsi, entre 1993 et 2003, l'A.I.S. allait par vagues successives se livrer à des attentats permanents contre la nation algérienne elle-même. Ce pan de l'histoire algérienne résonne dans chaque pas de la capitale, dans chaque page des

pièces de théâtre *Les Fils de l'amertume*[472], ou encore des *Prophètes sans dieu*[473], appellation désignant aussi bien les auteurs en exil à l'image des doutes et des traversées du désert effectuées aussi bien par Moïse que Jésus, dans l'attente d'un prophète de l'Islam qui ne se représente pas à la scène, comme s'ils fuyaient eux aussi un régime corrompu, une religion détournée de ses buts premiers dont la mission première est de relier les gens entre eux, étymologiquement parlant.

Dans cette guerre fratricide, les prophètes religieux eux-mêmes avaient besoin du secours de l'imagination d'une poignée d'hommes tant leurs propos étaient détournés pour servir une guerre intestine. Ils durent quitter eux aussi le navire algérien pour demeurer indemnes sur le seul radeau de fortune qu'offraient alors les planches d'un théâtre contestataire explicite.Voici un exemple du rapprochement des prophètes obligés de se serrer les coudes en ces temps troublés ; obligés également de devoir compter sur le dramaturge pour posséder encore une raison d'exister :

> Jésus : « Et qui es-tu pour prétendre nous aider ? »
> L'auteur : « Je suis auteur de théâtre. »
> Jésus : « C'est quoi ça, auteur ? »
> L'auteur : « Un auteur, c'est un prophète sans dieu. »
> Moïse : « Être prophète d'un dieu, c'est déjà prendre des risques. Être prophète sans dieu, ça donne quoi ? »
> L'auteur : « Ca donne qu'on a peu de fidèles et beaucoup d'emmerdes »[474].

Parce que Slimane Benaïssa ne peut se résoudre à vivre sans la religion, le théâtre contestataire va devenir le lieu légitime

472. Pièce publiée en 1996 puis en 1997 chez le même éditeur.
473. Pièce publiée en 1999 chez le même éditeur.
474. Slimane Benaïssa, *Prophètes sans dieu*, Éditions Lansman, Coll. « Nocturnes Théâtre », n° 54, p. 27.

et explicite de sa restauration, ce qui suppose une liberté d'invention, qui n'existe pas en Algérie pendant cette période, comme le rappelle l'auteur dans un aphorisme dont le grincement dépasse de loin l'ironie de la contestation implicite : « C'est ça le principe pour tout bon musulman (entendez toujours sous le couperet de l'A.I.S., rien moins qu'en 1999) interdire à l'autre »[475]. Interdire de se servir de son bon sens, de sa créativité, de son imagination, de la volonté de trouver une issue religieuse et politique au chaos humain, afin de rétablir aux yeux du monde une réalité que les préjugés font parfois perdre de vue : il s'agit pour l'auteur de défaire l'amalgame selon lequel seul le fondamentaliste armé est reconnu comme un « bon musulman ».

La seule alternative pour Slimane Benaïssa est par conséquent de se servir du théâtre et de sa poésie propre pour réinventer un désir d'être au monde, alors que pendant ce temps les groupuscules terroristes écrivent l'inertie de l'Histoire avec pour seule encre le sang noir de l'aveuglement ; une encre de mort aussi épaisse que le silence. La seule parole possible sur la place publique est celle des détonateurs. Cette interdiction totale, voire totalitaire, est mise à mal dans les pièces de notre auteur, au regard du contexte religieux algérien d'où découle l'absurdité à se croire encore en société. C'est que l'autorité intégriste fait loi auprès de beaucoup qui n'ont comme repères que les valeurs religieuses traditionalistes qu'on leur inculque, quand bien même il ne s'agit plus que d'une immense usine de propagande. De là provient un durcissement sociétal à l'égard de la femme, plus rabaissée que jamais, tant la misogynie est une norme qu'il ne faut à aucun prix

475. *Op. cit.*, p. 29.

ébranler. C'est donc avec une rare audace que Slimane Benaïssa dévoilera sans détour et de manière frontale les ignominies que l'homme, sous couvert de servir Dieu, s'inflige à lui-même en détruisant toute idée de principes démocratiques.

En se servant très habilement de ce que nous appelons « la technique du miroir », Slimane Benaïssa part de cet axiome : puisque les fondamentalistes religieux et donc politiques détournent le message pacificateur du Coran jusqu'à le réinventer à des fins de destruction, notre auteur, par effet de symétrie, va également réinventer à sa façon les prophètes, pour bien faire comprendre à son peuple qu'un dialogue avec eux est nécessaire pour que les hommes mûrissent en créateurs de la société, pour qu'ils ne restent pas passifs devant des discours détournés :

> Moïse : « Je suis Moïse. »
> Jésus : « Et moi Jésus. »
> L'auteur : « D'accord ! Vous êtes Moïse et Jésus, mais inventés par moi ! [...]Parce que je cherche à comprendre pourquoi on s'entretue pour des religions. Je vous ai inventés pour que vous me disiez à quelle date Dieu a pris les armes. »
> Moïse : « Mais c'est moi qui ai convoqué cette réunion pour essayer de comprendre pourquoi ça ne va pas.
> L'auteur : « Excuse-moi, Moïse... l'idée est de moi »[476].

Hommes et prophètes doivent se respecter et s'entendre comme autant d'acteurs de l'Histoire : dotés d'une conscience et d'une volonté à dévoiler une nature intérieure cachée. Le théâtre est un lieu qui sacralise avant tout l'imaginaire, pour que celui-ci serve les hommes. Alors que l'A.I.S. se déclare le bras armé du divin, Slimane Benaïssa tente d'humaniser les prophètes et de leur inculquer les rudiments du rêve et de l'espoir.

476. *Ibid.*, p. 27-28.

Cette tentative, si elle marche, va donner de la voix à la création d'une société juste, sans idéologie aucune :

> Jésus : « C'est quoi le théâtre ? »
> L'auteur : « Vous les prophètes, vous racontez les histoires de Dieu aux hommes : c'est ça la religion. Nous, on raconte les histoires des hommes aux hommes : c'est ça le théâtre. [...] »
> Jésus : « Et comment vous faites ça ? »
> L'auteur : « On invente. »
> Jésus : « C'est quoi inventer ? »
> L'auteur : « Vous, vous faites ce que Dieu vous dit. Nous, on fait ce que notre tête nous dit. »
> Moïse : « Mais la tête dit ce que Dieu veut. »
> L'auteur : « Ça dépend de la tête. »
> Moïse : « Ça dépend de Dieu. »
> L'auteur : « Ça dépend de la tête »[477].

Au-delà de Dieu, Slimane Benaïssa part en croisade humaniste : il est indispensable de réinventer l'homme. Il est indispensable que l'homme se réinvente. Pour le dire autrement, celui-ci a le droit mais également le devoir de s'exprimer clairement et d'affirmer son identité réelle, à visage découvert. Alors seulement la religion retrouvera sa dignité, bafouée pour l'instant par les manipulateurs intégristes

Ainsi, nous allons étudier dans ce dernier chapitre la contestation explicite à travers les trois pièces les plus célèbres de Slimane Benaïssa : *Au-delà du voile*, *Les Fils de l'amertume* et *Prophètes sans dieu* ; une contestation qui porte sur la condition de la femme, puis sur l'identité politique et culturelle des Algériens, et pour finir, dans l'éclairage de ces nouveaux éléments, sur le devenir religieux souhaité par l'auteur.

477. *Ibid.*, p. 29.

II De la condition de la femme aux conditions d'existence de l'Algérie

Comme nous l'avons vu dans notre introduction, il est plus facile pour Slimane Benaïssa que pour Kateb Yacine de se servir du théâtre comme lieu d'expression et de revendication explicite en faveur des femmes. Mais ce constat est moins rose quand on prend conscience qu'il s'agit avant tout pour Slimane Benaïssa, auteur en révolte, impuissant s'il n'avait son écriture, et le droit retrouvé de s'en servir ; cependant davantage « en vif » que « en vie », quand il s'occupe de contester explicitement à travers les styles dramatique, comique voire burlesque qu'offre le théâtre comme miroir de la société. Ce théâtre, s'il ne va pas jusqu'au point de « non-retour » vers une idée de progrès social, n'a pas de raison d'être. Ainsi en va-t-il de toutes les contestations qui se veulent dénonciatrices mais également constructivistes.

C'est que l'image reflétée par le théâtre de notre auteur, véritable miroir identitaire ou d'une identité en question, est en perte de crédibilité au regard du constat des troubles se déroulant en Algérie dans les années 1990-1991. Années qui rappellent la révolte d'octobre 1988, dont la parole de Slimane Benaïssa se fait l'écho, tant l'intégrisme religieux, ce fanatisme combiné à la crise économique qui dévaste le pays, assombrit le paysage qui n'est d'ailleurs jamais décrit que de l'intérieur des personnages, quand le dehors est suggéré, comme si le pays entier n'était plus qu'un no man's land, et ici un « no woman's land ».

Une crise économique doublée d'une crise sociale alors que le pays compte soixante-dix pour cent de jeunes, forces vives

de la nation mais allégrement manipulée, et littéralement enrôlée comme si l'Algérie entière œuvrait à son propre suicide, ou à une cérémonie de sacrifice humain à l'échelle du pays.

La femme ne déroge pas à ce principe mutilateur quand elle a toujours été la première personne dans le viseur des traditions, subissant les vicissitudes d'une vie familiale puis conjugale ; ne pouvant sortir de ce cercle vertigineux et en même temps statique : de cette spirale esclavagiste, imprégnée d'un système de valeurs dépassé.

C'est d'abord la génération de « l'aînée » dans *Au-delà du voile* : génération de femmes analphabètes, soumises, écrasées par le poids des traditions ancestrales, vivant dans l'ombre du spectre paternel, du frère et plus tard encore celui du conjoint.

Voici un résumé de la pièce *Au-delà du voile,* par l'éditeur de Slimane Benaïssa au moment de sa parution :

> Deux sœurs en conversation à cœur ouvert. La cadette, jeune intellectuelle, s'insurge contre le machisme de son frère qui veut l'obliger à porter le hidjab. Refus symbolique au point de quitter la maison familiale. Son aînée, apparemment soumise (plus par fidélité aux traditions que par véritable renoncement), ne comprend d'abord pas ce refus qui lui paraît une forme de trahison. Mais leur complicité, leurs souvenirs et leur tendresse partagée l'amènent à approuver sa sœur. À demi-mots...

Ainsi les deux rôles joués par les personnages féminins – car il s'agit bien de personnages et non de personnes respectées en tant que tel dans la société algérienne – illustrent véritablement un conflit de générations de femmes : l'une traditionnelle, l'autre, celle de « la cadette », qui tend vers la modernité nationale et internationale, entrée en lutte pour une authenticité exprimée à

haute voix, un désir d'habiter son corps comme son esprit comme bon lui semble, d'avoir son propre « chez soi ».

Pour faire entendre cette légitime revendication, ce cahier de doléances pourrait-on dire tant la pièce possède à elle seule une portée révolutionnaire, Slimane Benaïssa utilise le langage populaire, spontané, celui du citoyen moyen, citadin comme rural. Afin de mettre en évidence les contrastes puis les contradictions vécues par ces deux générations féminines, l'auteur brise la glace avec dureté à travers des dialogues où chaque réplique est une interrogation en forme d'aphorisme dicible de tous, comme par exemple : « Sommes-nous enfants de ce pays, ou bien émigrés de naissance ? »[478].

Entendez : comment se connaître en tant que femme, quand l'homme ne la reconnaît pas à sa juste valeur ? Elles sont des étrangères à leur propre pays, elles n'ont pas de véritables racines ; alors sur la base de ce ressenti comment mettre au monde des hommes qui puissent s'appartenir, et user d'un bon sens ou d'une morale pacificatrice ? L'exil intérieur est vécu par les femmes dès leur naissance : comment dès lors pouvoir revendiquer des droits de citoyenne ? Et au-delà du voile féminin, comment l'homme peut-il se considérer véritablement Algérien ?

Mais voilà, en dépit de l'aveuglement présent comme mémoriel que les hommes leur imposent, les femmes se souviennent :

La cadette : « Si je devais porter un voile, ce serait selon notre

478. Slimane Benaïssa, *Au-delà du voile*, Éditions Lansman, coll. « Théâtre à Vif », 1991, p. 8 C'est l'aînée qui parle.

tradition. Ma mère n'a jamais connu cet habit »[479].

L'auteur, mettant en scène l'absurdité de la soumission sociale ainsi que la résignation de la génération aînée, fera répondre son personnage de la manière suivante :

> L'aînée : « Maintenant que nous le connaissons, on le porte. Il est arrivé presque à domicile et tu veux le rejeter ? »[480].

Voilà un bon début de dialogue entre deux femmes ; à noter qu'à chaque réplique commence et recommence ce dialogue. Nous pouvons faire un parallèle entre le dialogue uniquement féminin qui constitue la matière de la pièce *Au-delà du voile* et le dialogue ouvert et libre entre l'auteur et les prophètes dans *Prophètes sans dieu*. L'ombre fantomatique du Père dans ce qu'il a de plus autoritaire imprègne ces deux pièces, mais il n'apparaît jamais comme un obstacle à ceux qui prennent le courage de dire à haute voix leurs revendications humanistes et donc progressistes.

Et c'est parce que l'aînée n'approuve sa sœur qu'à « demi-mots » que l'on pourrait se demander s'il s'agit bien pour l'auteur de faire jaillir de cette pièce une contestation explicite. Notre position reste inchangée : c'est bien le cas, seulement cette expression ne peut se faire sans une gestation mûrie et réfléchie. Cela demande aussi du courage dans une société où les femmes sont muselées :

> « Nous les femmes, on ne fait que ça, se taire... se taire... »[481].

Propos déjà dits sur le ton de la plainte et du refus d'un

479. *Op. cit., p. 23.*
480. Ibid., p. 23.
481. *Ibid.*, p. 5. C'est l'aînée qui parle.

faux statut politique et social, dès la première page de la pièce. Si les femmes se taisent elles n'en restent pas moins désireuses d'un changement de leur condition, sans trop y croire cependant, dans leur majorité :

> « Moi je ne veux plus être terrorisée. Je ne veux plus avoir peur »[482].

Avant d'ajouter :

> « La confiance est morte ! »[483].

Car la femme doit rester à la maison, tel est son rôle, et tel est son interdit majeur : surtout ne pas se mêler de la vie politique, ce qui revient à dire ne pas sortir dehors toute seule. Ce problème est universel et ne concerne pas seulement la femme algérienne. Cependant, force est de constater que les mouvements intégristes cautionnent le machisme délibéré, ce qui se traduit par une misogynie parfois inconsciente car traditionnelle, et par conséquent la meilleure façon d'enfermer c'est-à-dire d'infirmer la femme :

> L'aînée : « Où étais-tu ? D'où viens-tu ? »
> La cadette : « Ca, c'est mon problème ! »
> L'aînée : « Quand tu t'enfuis de la maison, ça devient notre problème [...] Ton frère est devenu fou, il n'en dort plus. [...] Tu as jeté sur nous la honte. Nous sommes allés jusqu'au commissariat pour te faire rechercher. »
> La cadette : « Saha ya rabi, me voilà recherchée par la police ! »
> L'aînée : « Bien sûr... Qu'est-ce qui t'a pris de quitter la maison ? »[484].

La cadette se révolte, agacée par cette inertie féminine et sociale de devoir toujours rentrer dans le rang de la Loi au lieu de

482. *Op. cit.*, p. 6.
483. *Idem*.
484. *Ibid.*, p. 7.

mener sa propre vie, selon des règles propres, auxquelles elle aspire. Elle recherche un nouveau souffle, et n'espère pas moins que d'avoir le droit de respirer par elle-même, au même titre que les hommes :

> « J'en ai eu assez... J'étouffais, je n'en pouvais plus... Voilà ! »[485].

Ce qui se traduit, une fois que la cadette a retrouvé son souffle par :

> « Car comment puis-je faire en sorte que Dieu soit mon complice... alors qu'il est le complice des hommes »[486].

Ce n'est même plus une question mais un constat sur lequel travailler. Sans quoi, la femme se taira à vie, pour l'éternité ; après un brusque sursaut de lucidité et de prise de parole, elle ne sera qu'une marionnette, un personnage au lieu d'être une actrice. Elle n'aura plus qu'à s'avouer vaincue :

> « Exil à la puissance « femme », pouvoir à la puissance « homme ». Équation d'un état où je serai lésée à l'infini »[487].

Slimane Benaïssa parle ici à la fois de l'état féminin et de l'État en tant que pays. Nous reviendrons sur cette mise en abyme un peu plus loin.

Considérons d'abord les tâches féminines. Le statut de femme est confiné à l'unique rôle « positif » de mère : non pas de mère du monde, mais d'objet de reproduction. Elle doit garder la maison comme on garde le voile. Il ne s'agit pas d'être gardienne

485. *Idem*.
486. *Ibid.*, p. 41.
487. *Idem*.

mais bel et bien prisonnière des traditions quand la maison est assimilée à l'Algérie entière :

> L'aînée : « Et parce qu'on en a assez, on abandonne sa maison ?
> On fuit son pays ? Qu'est-ce que cette maladie qui vous habite ?
> À la moindre difficulté, vous prenez le chemin de l'exil »[488].

De plus, cet enfermement, cette loi du silence féminin est réellement dévoilée, aux niveaux social, politique, mais également organique :

> L'aînée : « Tu es femme : premier défaut.
> Tu es célibataire : deuxième défaut.
> Tu es instruite : troisième défaut coefficient 5.
> Tu ne te laisses pas faire : quatrième défaut coefficient 10 »[489].

Ou encore :

> L'aînée : « [...] la femme cuisine, l'homme mange ; l'homme hurle, la femme se tait. À chacun son adjectif »[490].

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que si l'aînée veut encore à ce stade rester soumise au pas des hommes au lieu de s'engager dans son propre sentier, qu'il soit féministe, féminin, ou tout simplement le sien – peu importe justement l'adjectif – ses paroles n'en sont que plus criantes de vérité sur la condition de la femme algérienne. Peu à peu, au gré d'une maïeutique féminine entre elle et sa sœur, l'aînée va se rendre compte de l'absurdité de sa propre situation, et s'avouer que sa seule erreur réside dans le fait qu'elle, non plus, ne veut pas rester dans cette cécité mentale imposée qui fait miroir au bâillon aussi bien visuel que vocal que représente le hidjab, quand ce dernier est obligatoire :

488. *Ibid.*, p. 7.
489. *Ibid.*, p. 10.
490. *Ibid.*, p. 12.

> La cadette : « Ce n'est pas le port du hidjab qui m'indigne, c'est la manière dont on me l'impose. »
> L'aînée : « Mais regarde autour de toi, tes cousines, tes tantes et moi-même nous le portons. Je ne comprends pas pourquoi tu t'entêtes.Je ne comprends pas ! »
> La cadette : « Parce que si je mets le hidjab, je vais me persuader que je viens m'amender alors que je ne me suis jamais écartée du chemin. »
> L'aînée : « Ou tu as la foi, ou tu ne l'as pas ! »
> La cadette : « [...] Je me persuaderais que je rentre à peine dans l'Islam, alors que je n'en suis jamais sortie. »
> L'aînée : « [...] Réalise la volonté de ton frère, montre-toi des nôtres.
> La cadette : « Si je dois me distinguer, c'est par des actes et non pas par des habits. Ce que la conscience ne me dicte pas, l'habit ne me l'imposera pas ! »[491].

La réaction de la cadette traduit le comportement de femme désireuse de respecter l'Islam sur la base de convictions intérieures et choisies et non pas par rapport à des certitudes stériles et figées. Préférant « les actes » à « l'habit », cette femme décide de se montrer au grand jour, de dévoiler son visage au nom d'un islam humain :

> la cadette : « [...] c'est l'histoire qui a mis un voile sur nous. Alors en matière de voile, je sais de quoi, je parle. Et, si je veux me dévoiler, je sais ce que je dis »[492].

Voilà que la remise du statut de la femme dépasse celle-ci pour atteindre la Femme-Nation : de la femme algérienne, nous glissons à dessin vers l'Algérie.

Voilà qu'« au-delà » du constat des qualités féminines, et alors que la révolte d'octobre gronde, la prison féminine se métamorphose en quelque sorte en une matrice féministe ? C'est d'abord voir la maison à l'image d'un ventre maternel :

---

491. *Ibid.*, p. 21.
492. *Ibid.*, p. 21.

> La cadette : « Ma mère ! Nuage de maison.... Nuage de prison. Présente et absente, elle nous portait comme un destin. [...] mais moi ! Moi ! [...] ma générosité est de comprendre »[493].

Il s'agit bien alors d'une maison à reconstruire : la cadette ne cherche t-elle pas un nouveau logement ? Une nouvelle façon d'habiter son corps, son esprit et sa foi ? Cette maison rêvée se fait alors le ventre d'un nouveau monde, d'un monde à soi pour la femme. Ce qui nous pousse à observer un rapprochement des esprits entre la revendication de « choisir sa vie », qui est le parti pris par la cadette dans *Au-delà du voile*, et ce que Virginia Woolf nommait « Une chambre à soi », devant les étudiantes de Cambridge en 1928.

En effet, Virginia Woolf rappelle, en cette période, combien les conditions matérielles limitaient l'accès des femmes au voyage, à l'écriture, combien les contraintes au mariage étaient lourdes et pesantes.

À un évêque qui a déclaré qu'il était impossible à une femme qu'une femme ait eu dans le passé, ait dans le présent ou dans l'avenir le génie de Shakespeare, elle répond « il aurait été impensable qu'une femme écrivit les pièces de Shakespeare à l'époque de Shakespeare ». La caractéristique de la femme, disait M.Greg, c'est d'être entretenue par l'homme et d'être à son service ». Il existe une masse immense de déclarations masculines tendant à démontrer qu'on ne pouvait rien attendre intellectuellement d'une femme. La « cadette » de Slimane Benaissa est de la même étoffe que cette écrivaine qui fit également scandale, en publiant *Trois guinées*, pour avoir osé comparer

493. *Ibid.*, p. 41- 42.

l'oppression des femmes à la répression nazie.

Aucun homme n'a à en juger ; sentinelle absente dans la pièce de Slimane Benaïssa, aucune loi théocratique ou politique ne peut même plus interférer avec la volonté féminine d'être au monde. Et comment ne pas reconnaître plus qu'un écho dans les discours une sœur jumelle de Virginia Woolf quand la cadette « joue » à la mufti avec la même ironie mordante en s'adressant à ses « Chères Frérettes »[494], autrement dit, les femmes qui se laissent dominer par les hommes d'un ordre noir au lieu de réagir :

> Vous avez pris Dieu en otage, et les minarets ressemblent à des miradors qui hurlent une conspiration dépassée par le vent. (...) Libérez-vous de la peur et Dieu vous aidera. Libérez-vous de la violence et Dieu vous comprendra. Libérez-vous du Pouvoir et Dieu vous bénira. Élargissez votre point de vue, contenez votre foi[495].

On le voit, le discours de la cadette va plus loin encore qu'une « simple » revendication féministe : s'il s'agit de s'affranchir de règles absurdes, c'est-à-dire de tout temps sans fondement tout en demeurant fondamentalistes, la femme ne rêve que de se retrouver elle-même pour ensuite vivre en harmonie avec l'homme. Car finalement ce dernier subit lui aussi une Loi qui le dépasse et qu'il applique aveuglément, sans sourciller, surtout quand il la prend sans effort d'interprétation et en dehors de son contexte surtout. Ainsi, il s'impose un silence à lui et aux autres.

> La cadette : « [...] Nos dirigeants ont tout fait. Mais ils ne nous ont rien dit. Nous, on a tout accepté sans rien dire. On ne construit pas un pays avec le silence national »[496].

494. *Op. cit.*, p. 37.
495. *Idem*.
496. *Ibid.*, p. 13.

Ce que cherche justement la femme selon Benaïssa, à l'image de la société elle-même, est bel et bien quelqu'un qui la fera naître. Nous dépassons ainsi le cadre de la situation de la femme qui, une fois émancipée, peut penser au sort de la nation. Cette leçon s'adresse alors aussi bien aux femmes qu'aux hommes, à l'Algérie, toute et entière.

Il ne s'agit donc pas pour Slimane Benaïssa de détrôner l'homme pour placer la femme au centre cosmique du théâtre comme du pays, mais de reconnaître sa parole dans la construction identitaire de la société. C'est ce que nous nous proposons d'étudier dans notre prochaine sous partie.

III La construction identitaire de l'Algérie en question chez Slimane Benaïssa :

« Le pays d'abord, on verra pour Dieu ensuite »[497] exhorte Youcef, le journaliste à Farid, le terroriste, tous deux issus de la pièce *Les Fils de l'amertume*. Il s'agit bien de ne pas créer d'amalgames entre la définition sociale d'une Algérie post-indépendance et la récupération d'un pays divisé en luttes intestines par l'idée que l'on se fait de la religion, quand le rôle de cette dernière peut aisément être confondue avec un appel à la Guerre Sainte, suicidaire à plus d'un titre quand elle est dirigée contre toute idée de renouveau et de liberté, non assumée, car cette dernière se révèle effrayante, dans une Algérie fratricide.

497. Slimane Benaïssa, *Les Fils de l'amertume*, Éditions Lansman, coll. « Théâtre à Vif », 1997, Paris, p. 48.

Nous pesons également sur une Algérie « en post indépendance », car il s'agit bien chez Slimane Benaïssa de voir qu'entre 1962 et 1997, le pays est toujours resté en crise, parentale pourrait-on dire, et non dans un réel travail d'élaboration d'un « nous » social. Comme si l'Algérie était condamnée à divorcer d'elle-même à chaque instant.

Or il existe bien une éthique qui ne se fonde pas sur la religion, encore faut-il avoir le courage de les chercher, ces valeurs, au plus profond du désir collectif bâillonné : quand c'est sa propre peur de vivre et non quelque précepte dit religieux qui enferme l'homme dans un mutisme sans nom. Il ne s'agit donc pas non plus, à l'inverse, de rajouter de l'huile sur le feu voire dans le sang des propagandes religieuses, mais bel et bien d'apporter de l'eau au moulin des valeurs collectives.

Ces valeurs trouvent leur source dans le respect des rôles que l'homme et la femme ont à jouer au-devant de la scène politique. À travers les pièces de Slimane Benaïssa, nous pouvons ici et là tirer des arguments qui pourraient servir de charte sociale pour une Algérie qui se cherche et qui n'arrive pas à se fédérer. Ce terme de charte n'a rien d'un manifeste : nous sommes dans la dimension du théâtre, non de l'essai, ni de l'idéologie et de la politique ; de même Slimane Benaïssa ne se définit pas comme un politologue éclairé et veut encore moins imposer aux lecteurs et aux spectateurs une table de Commandements. « *Les Fils de l'amertume* est une question, et non une réponse »[498], nous dit Slimane Benaïssa.

498. *Op. cit.,* « En guise d'introduction », p. 7.

Dans cette pièce, l'auteur s'interroge ainsi, tout en donnant la même occasion au public de le faire, sur des thèmes dérangeants de la réalité algérienne. Dérangeants en 1997, mais encore dix ans plus tard, encore actuels. L'auteur parle d'une Algérie de la fin des années quatre vingt dix où ce pays a basculé dans l'intégrisme obscurantiste et le terrorisme aveugle. La République non laïque ; la démocratie, le progrès tant scientifique, économique que socio-culturel en périls en Algérie, font l'objet de la révolte de l'auteur.

Slimane Benaïssa dénonce et condamne non seulement la barbarie des terroristes islamistes mais fustige encore avec rage et humour noir le non-sens, les aberrations et les graves dérives du F.L.N., système défaillant et responsable, selon lui, de la situation dramatique dans laquelle a sombré l'Algérie dès l'indépendance.

En conséquence de quoi, Slimane Benaïssa conteste ouvertement le préjudice porté à la mémoire, l'Histoire et la religion de tout un peuple. Mémoire que l'on veut occulter comme si l'Algérie se devait d'être amnésique.

Or, le plus grave est que « Le mot « amnésie » n'existe ni en kabyle, ni en chaouia, ni en mozabite »[499]. Et quand on ne dit pas la douleur, celle-ci ne peut exister, ni aux yeux de la scène internationale, ni aux yeux de celui qui souffre :

> Youcef : « Mais oublier, c'est trahir. [...]
> Quand le mot n'existe pas, le mal n'existe pas.
> Chez nous, oublier, c'est changer de nationalité »[500].

499. *Ibid.*, p. 47.
500. *Idem*.

Comment reconnaître la souffrance si on l'enterre en même temps que ses morts, comment exister quand on refoule son Histoire ? Comment l'Algérie peut-elle être en question, se mettre en question et se mettre au monde, sans cela ?

L'Histoire est trahie et bien plus : effacée car inscrite dans le sable. Ou pour atténuer ce propos, falsifiée, sur mode arrêt. Arrêtée et emprisonnée à l'image des auteurs qui ne s'exilent pas... Tuée comme les journalistes et autres intellectuels qui osent dire le « mal » qui les hante.

La religion est modifiée, réadaptée à des fins machiavéliques de divisions et de divorces du pays que des hommes veulent détruire au lieu de le laisser naître à lui-même.

Dénonçant ces mécanismes de guerre fratricide, *Les Fils de l'amertume* traduit la dure et l'amère réalité algérienne en introduisant des personnages symboles comme Youcef (qui fait penser peut être au Prophète Youcef ou Josef et à la scène biblique et coranique où il est vendu par ses propres frères) le journaliste qui revendique la liberté d'expression et Farid (qui veut dire l'unique), bon garçon au fond mais terroriste, assassin et marionnette dans le « Grand Guignol » des dogmes belliqueux. Deux théâtres s'affrontent ici : celui de la vie et celui de la mort. Les deux personnages cités deviennent des frères ennemis. Le théâtre du néant va-t-il gagner et prendre le pas sur le théâtre de la renaissance ? Encore une fois, c'est une question, qui reste ouverte, pareille à une blessure ou à un rictus de haine.

Il s'agit d'une Algérie où démocrates, intellectuels,

artistes, éléments des services de sécurité du pays comme de sa mémoire, mais encore femmes émancipées sont menacés de mort. L'auteur crie, non pas sa rage mais son amertume contre l'absurde qui s'érige comme norme sociale : en contradiction avec toute idée de progrès social. Il exprime sa déchirure face à un peuple meurtri, au gré des tableaux de sa pièce et du comportement des personnages.

De même, l'auteur parle d'une ancestralité fragmentée en prismes, à plusieurs facettes, incarnés par « l'ancêtre-mémoire », « l'ancêtre-Histoire », « l'ancêtre-futur » et une ancestralité exclusivement religieuse que nous revisiterons dans notre dernière sous partie, mais que nous pouvons déjà voire décrite, imposée et désignée sous les traits de l'émir.

La contestation de Slimane Benaïssa est d'ailleurs portée sur la scène internationale pour élargir l'auditoire et tendre ainsi vers l'universel comme il l'affirme. Il le fera par ce qui est inhérent à l'être humain : l'émotion. Autrement dit, tout ce qui peut relever de la mise en mouvement chez l'homme, pour son autonomie : par le rire comme par les larmes, le public va pénétrer cette réalité et la vivre par lui-même. De cette manière, l'auteur parvient à dépasser sa propre tragédie pour se faire le porte-parole d'une Algérie réduite au silence.

L'utilisation des « narrateurs » est la seule possibilité pour notre auteur de parler à plusieurs voix, comme si l'Algérie pouvait exprimer au présent ses mots comme ses maux ; comme si elle pouvait briser le joug de valeurs figées et sclérosantes. Slimane Benaïssa porte ainsi son propre métissage à ceux de la conjugaison

et de la multiplicité des voix démocratiques, pour déboucher sur une inter-culturalité, une tolérance et un enrichissement de l'expression plurielle.

Dans une société imprégnée par la tradition orale, où les contes, légendes, poésies et proverbes populaires se transmettent de générations en générations, le public algérien est sensible et sensibilisé à la réflexion pragmatique par les ressorts qu'apportent l'expression artistique spontanée de la musique et de la poésie populaire. L'auteur fait tout pour que son théâtre porte l'empreinte d'une authenticité, devenue l'une des grandes caractéristiques de son œuvre.

Ainsi, à l'encontre des nombreux pièges des non moins nombreux dogmatismes de toutes origines, l'auteur cherche avant tout à faire vivre une Algérie sur les planches, sinon moderne, à démontrer en tout cas sur les planches du théâtre à quel point l'Algérie souffre de ne pas être elle-même, voire de n'avoir jamais eu le sentiment d'être elle-même, ou de ne jamais avoir pu s'en donner la permission. Là encore nous retrouvons le parallèle linguistique entre la notion d'« auteur » et d'« autorité », qui débouche sur une exhortation morale et salutaire à l'endroit du peuple algérien, quand celui-ci peut désormais « s'autoriser » à vivre. En matière d'autorité, la seule qui soit encore présente est celle de l'ancestralité, véritable colonne vertébrale de l'Histoire et donc de la mémoire ; une ancestralité que l'auteur ne commande pas mais recommande d'écouter :

L'ancestralité, semble dire l'auteur, est un ensemble de valeurs communes à tout un peuple à partir desquelles l'idée d'une

nation se construit. À l'indépendance, cette ancestralité a été confisquée par les maquisards qui se sont autoproclamés pères de la nation algérienne : vengeurs du passé, victorieux du présent, et bâtisseurs de l'avenir. De sorte qu'il n'était plus possible de contester les dirigeants puisque l'Histoire les avait choisis et légitimés ; remettre en cause les hommes politiques, c'était discuter l'algérianité elle-même. Impossible donc de se référer à une autre mémoire que celle décidée par eux, dont ils occultaient tout ce qui pouvait relativiser leur pouvoir ou leur prestige.

Ainsi, l'assertion de l'école coloniale « Nos ancêtres les Gaulois » a été remplacée à l'école de l'indépendance par :

> « Nos ancêtres les maquisards ». Autant la première ne nous correspondait en rien, autant la légitimité et l'espoir mis en la deuxième a rapidement fini par ne plus correspondre, elle non plus, à nos aspirations[501].

Il nous paraît primordial de noter que ce propos se termine par un espoir renouvelé vers des « aspirations » plus fidèles au peuple. Ce renouveau, cette attente, cette possibilité de construction se vérifie dans l'emploi du terme « deuxième », autrement dit qui ouvre le champ à un « troisième » apprentissage à l'école identitaire, pour peu que celui-ci ne soit pas passif. Dans le cas contraire, l'auteur aurait écrit : « la seconde » et l'amertume aurait bel et bien été victorieuse, tout espoir enterré.

La mission que s'est donné l'homme Slimane Benaïssa. Ne pas trahir les siens en ne se trahissant pas soi-même, en ne se travestissant pas des parures ou des voiles de l'inertie :

501. *Les Fils de l'amertume,* p. 7.

> Cet ouvrage est un hommage à tous les intellectuels et amis assassinés en Algérie.
> S'il ne leur redonne pas la vie, il se veut en tout cas dans la continuité de leurs espoirs.
> C'est mon unique manière de faire de mon impuissance face à l'Histoire une puissance pour l'Histoire.

Ce propos mis en exergue à sa pièce *Les Fils de l'amertume* rappelle en tous points les paroles tenues par la cadette dans *Au-delà du voile*, que nous avons étudiées plus haut. Cette femme, comme cet homme, se refusent à mettre au monde l'amertume qu'ils vivent déjà. Il est temps que l'Algérie passe enfin à autre chose : à elle-même, et qu'à la place de forer la blessure au plus profond, qu'une nouvelle idée de la nation puisse naître autrement que dans la douleur ; et pour autre chose que la douleur.

Encore faut-il avoir le courage ou le bon sens de rompre le silence, et au gré non pas d'un discours mais bel et bien d'un dialogue fondé sur la pluralité des voix, mettre en avant une aspiration identitaire à se construire. Désormais, se construire reviendra à construire l'Algérie.

Désormais, le théâtre servira à ça : enlever la poussière du miroir identitaire – et non plus aux alouettes. Non pas à des fins de figer une parole de plus dans l'Histoire, mais via l'espace théâtral, l'espace que permet le théâtre, c'est à dire : « le dialogue quand le théâtre permet »[502] de faire circuler les doutes, les craintes, les questions, les désirs de cette parole, autrement dit de l'Histoire elle-même. Encore faut-il chercher en « soi » et en quelque sorte « s'affronter et s'accepter, s'assumer » pour avoir ce courage de se regarder en tant qu'Algérien : se regarder en face, et lire dans son

502. *Idem*.

cœur, non pas une Histoire déjà écrite, mais une histoire humaine en train de se constituer, loin de tout fatalisme. Slimane Benaïssa ne se pose donc pas en professeur d'existence mais en tant que novice qui réfléchit à une construction collective et qui demande à chacun et à chacune de le rejoindre dans l'arène pacifique des échanges :

> J'ai écrit pour comprendre et non parce que j'avais compris. Je n'ai pas montré la mort d'un journaliste pour culpabiliser le public sur mon propre malheur mais pour situer, dans une juste et rigoureuse réalité, [...] un dialogue que j'ai eu l'occasion d'établir avec différents publics au cours de débats sur la situation algérienne durant ces trois années d'exil[503].

Et si la voix et un certain écho sont rendus possibles loin du peuple, comment se fait-il que le peuple ne puisse pas prendre la parole, au lieu de prendre les armes ? Encore faut-il se risquer à la prendre, cette parole, non pas celle du pouvoir, ni celle d'un contre-pouvoir qui engendrerait encore davantage de violence, mais la sienne, propre :

> Écrire sur l'Algérie aujourd'hui, c'est se risquer à tous les niveaux : risquer, comme dans ma situation, de justifier un exil, risquer d'être manichéen et simplifier plus que d'ordinaire les enjeux ; risquer de faire des démocrates des victimes naturelles et des musulmans des intégristes par nature ; risquer enfin de faire, du malheur, un fond de commerce. Mais le risque le plus terrible est de se taire. Comment le pourrais-je ? Étranglé par le désir de dire, j'ai essayé d'inventer une manière de rompre le silence[504].

À noter au passage que ces mots n'ont pas l'air de dater, malheureusement on pourrait entendre encore aujourd'hui la plupart de ces préjugés. La seule croisade que s'autorise Slimane Benaïssa est justement de partir non pas en guerre mais en parole

503. *Id.*
504. Ibid.

contre les préjugés ou les ordres rendus silencieux par le dogme, quitte à choquer en dénonçant un pays qui ne veut pas entrer dans la modernité, ni dans sa modernité, qui ne se métamorphose pas. La parole par sa vie, sa spontanéité, sa légèreté mais aussi par sa jeunesse, son élan devrait s'opposer naturellement aux discours, au « logos » des propagandes, mais l'alchimie du dévoilement n'opère pas, à croire que mêmes les jeunes lancent, non pas une « fatwa » mais un « fatum » contre toute idée de naissance du pays au grand jour. Pour le moins, si les enfants eux-mêmes restent à l'école de l'amertume, et que leurs propos demeurent très scolastiques, comment considérer le pays comme un être vivant :

> L'ancêtre : « Quand s'arrêtera donc cette marche nocturne ? [...]
> L'échelle des valeurs est truquée.
> Nos enfants parlent comme des parchemins
> et croient nous ouvrir à un nouveau savoir »[505].

Or, c'est bien le fantomatique qui reprend le dessus, qui écrase toute envie de naître véritablement à son pays, et le sable de l'exil noie le peuple algérien alors que celui-ci est le seul à occuper son territoire. Alors il ne reste plus aux enfants, comme à toute fausse nouvelle génération qu'à se blottir dans les bras des mythologies figées et donc stériles, le cerveau lavé de toute idée personnelle et par là, de tout espoir collectif :

> L'ancêtre : « Cernés par le pouvoir des sables,
> le regard en poussière,
> ils comptent les grains des dunes trompeuses,
> figés par la peur,
> et tissent le temps comme un tapis d'apha
> pour nourrir les mythes »[506].

et non pas pour « se » nourrir des mythes pour que le mot

505. *Ibid.*, p. 43.
506. *Idem*.

Histoire y puise un sens, un enseignement, un réel apprentissage social.

Ainsi en va-t-il des dictatures et des mécanismes de formatage, de lavage des cerveaux :

> L'ancêtre : « Quand le mensonge est notre seconde nature
> comment voulez-vous atteindre la vérité ! »[507].

Au-delà du contenu de ces propos, le plus choquant est peut-être de ce qu'ils proviennent de « L'Ancêtre » qui, s'il peut éclairer par sa sagesse un sentier à suivre, peut nous alerter dans la mesure où ce qu'il a voulu générer n'a strictement servi à rien. Voilà que les jeunes sont privés de leur libre-arbitre. Comment générer en ce cas une Algérie digne et intègre ? Pourquoi l'intégrité n'a-t-elle pas voix au chapitre et que tout discours à venir court le danger d'être intégriste ?

Mais Slimane Benaïssa ne s'avoue pas vaincu : il doit bien compter quelques personnes « généreuses » au pays pour reprendre le flambeau non pas de la haine mais celui de la construction sociale. Il appartient en effet à chacun de faire le pas vers le dialogue et un échange ouvert, à l'encontre de toute idée arrêtée ou définitive. Voilà le vrai danger, la menace réelle et sclérosante :

> L'ancêtre : « Restez. Dieu explique mais ne résout pas.
> Les solutions sont en nous, en notre mémoire.
> Ne rompez pas l'édifice...
> Je sais, les plaines sont veuves
> et les océans sortent d'océans stériles.
> Dans le désert de ma raison, j'ai élu résidence
> pour endiguer entre les dunes les tempêtes de mon désespoir.

507. *Id*.

On ne peut emprisonner la beauté.
On ne peut enfermer la splendeur.
Glorifier les Dieux, c'est facile.
Les tuer est aussi facile.
Libérer les fidèles est une autre affaire.
Ne laissez jamais le malheur en suspens, dites-le »[508].

C'est justement parce que les solutions dorment dans la gorge des Algériens qu'il s'agit de parler, c'est-à-dire de parler en son nom propre avant de pouvoir parler en « son » nom collectif. Sinon le « colonialisme de la haine fratricide » restera l'unique successeur du colonialisme occidental :

Farid : « C'est quoi « coloniser » ?
L'ancêtre : « Le colonialisme, c'est ton passé présent ;
Et ce sera longtemps ton avenir »[509].

Les aspirations du pays au travers de cette pièce sont bien de sortir de la peur d'être Algérien, comme tout peuple qui n'a jamais connu ou pu revendiquer une identité propre. C'est que l'Algérie éprouve les pires difficultés à exprimer sa propre culture et à s'émanciper du spectre de la colonisation, quand ce carcan est reproduit dans la division et ce que nous pourrions appeler une forme de suicide à l'échelle nationale, condamnant le pays à toujours demeurer en exil à lui-même. Peut-être est-ce parce que le pays est déraciné de sa mémoire, après avoir été colonisé « cent trente deux ans »[510]. Au-delà des aspirations émotionnelles – le cœur – il est bien question pour Slimane Benaïssa de s'interroger sur la façon dont l'Algérie désire incarner sa propre gouvernance – le squelette – au niveau de l'individu, comme au niveau de la nation :

508. *Ibid.*, p. 47.
509. *Ibid.*, p. 46.
510. *Idem*.

Merzak : « Aimer le pays est une chose, le gérer en est une autre.
Quand les valeurs de la citoyenneté n'existent plus,
et que la prise en charge émotionnelle baisse,
le peuple sombre dans toutes les formes d'extrémisme
parce qu'il se croit abandonné et qu'il a peur d'être face
à lui-même... ou face à la réalité tout bêtement.
Il s'invente alors un ennemi. Voilà ce qui me fait peur...
Ce qui nous arrive n'est pas une affaire de marabout.
La réalité est que notre fragilité intérieure ne peut pas tenir
face aux positions de force que nous avions
vis-à-vis de l'extérieur.
Nous n'étions pas à la hauteur de nos politiques,
elles étaient au-dessus de nos moyens ; d'où cette faillite.
Ce n'est pas parce qu'on a réussi une guerre de libération
Qu'on est prêt à toutes les guerres.
À bien réfléchir, on n'a jamais cessé d'être en guerre
avec nous-mêmes »[511].

Comment construire sur du sable et de la poussière ? Comment construire alors que la guerre habite encore un peuple manipulé pour moitié quand l'autre est suicidaire ?

Car cette peur d'être Algérien est la peur d'habiter une Algérie bâtie par des hommes armés des truelles de la répression :

Ammi Salah : « Pour bâtir ma maison, j'ai constitué
un commando de connaisseurs,
tous anciens maquisards en vieille tenue militaire,
et j'ai ouvert le chantier.
Après un terrassement rapide mais efficace, malgré une terre argileuse, on a coulé une première dalle à même le sol.
[...] Les briques, rares sur le marché, nous ont servi à encadrer
les fenêtres et les portes. On a plâtré en dedans,
on a cimenté l'extérieur, et la maison était finie.
C'est simple ! Pourquoi un architecte ?
Dix ans d'études pour me dire comment je dois
couler une dalle, c'est du vol !
Ces intellectuels ne valent rien, ils ont appris en dehors du pays,
ce sont des étrangers »[512].

Pour ne plus « cimenter l'extérieur » et pour ne plus se

511. *Ibid.*, p. 12-13.
512. *Ibid.*, p. 39-40.

résoudre aux situations politiques absurdes :

> Ammi Salah : « Moi, je préfère avoir une maison à moi qui marche mal,
> plutôt que d'être locataire d'une maison qui marche bien »[513].

Le temps est venu de faire appel à un architecte. Slimane Benaïssa se demande quel autre ciment trouver alors pour créer et solidifier le lien social. Entendez : le chantier que propose l'auteur n'est rien de moins que l'Algérie ne ressemble plus à un bunker, voire une prison pour les Algériens eux-mêmes, quand ils sont pris en otages par leur peur du dehors ; pour guérir d'une agoraphobie politique, savamment entretenue, pourrait-on dire.

Pour que l'Algérie ne reproduise plus *ad aeternam* les mêmes erreurs ; comme suit :

> L'ancêtre : « On a chanté les morts, et les portes ont perdu leur serrure. On a pansé les blessures, et les cours se sont dévoilées.
> L'Algérie est indépendante et le peuple est à lui-même. »
> Narrateur 1 : « Cinq jours à peine d'indépendance et un conflit éclate
> dans l'armée. La première sortie dans la rue du peuple algérien indépendant était pour hurler
> « Arrêtez le sang ; sept ans, ça suffit ! »
> Trois ans après, le 19 juin 1965, les chars sont encore
> au rendez-vous. L'armée prend le pouvoir.
> Fin juillet, Farid [le terroriste de la pièce] vient au monde »[514].

Il est temps que les armes de destruction laissent la place aux volontés citoyennes. Il est temps de « se » parler : se parler à soi, sans le voile intérieur qui recouvre et emprisonne la lucidité, et parler aux autres, afin que la civilisation naisse ou renaisse enfin.

C'est rejoindre la cadette dans *Au-delà du voile*, la

513. *Ibid.*, p. 41.
514. *Ibid.*, p. 38-39.

rejoindre dans son désir de partir, d'aller dans les rues d'octobre 1988 et de dire son mot, et de penser par elle-même, non pas pour reproduire une autarcie de plus, mais bien sur le chemin d'un dialogue possible avec les hommes, d'égale à égal. Il s'agit bien de passer des egos démesurés aux égaux politisés, acculturés, et socialisés.

Il n'est pas anodin de voir que dans le théâtre de Slimane Benaïssa, ce soit la femme qui fasse le premier pas civilisateur. La femme est bafouée, c'est vrai, et elle se bat pour être respectée, pour mener sa propre vie, comme nous l'avons vu plus haut. Mais elle se bat également pour faire entendre sa voix sur la place publique : il faut qu'elle soit entendue car elle fait partie et représente même la majorité silencieuse du peuple algérien.

En ce sens, c'est aussi aux femmes, ces considérées comme « étrangères » au fonctionnement politique, sur le même plan que les intellectuels, que Slimane Benaïssa fait référence lorsque l'ancêtre exhorte la foule à rompre le silence :

> L'ancêtre : « Libérez les mots qui en ces temps obscurs s'égrènent [...]
> Levez la voix pour dire simplement votre peine.
> Levez les bras pour dire simplement la paix.
> Respirez l'ai qui est là et dites les tempêtes d'ailleurs.
> Que les quelques gouttes d'eau qui imbibent vos lèvres
> racontent votre soif »[515].

Mais par-dessus tout, l'ancêtre convoque les hommes et les femmes à enfin se parler sur le même terrain, la place publique : ingrédients indispensables de cette alchimie civilisatrice :

515. *Ibid.*, p. 11.

L'ancêtre : « Femmes, soyez laitières de vos mots.
Hommes, soyez généreux de vos dires »[516].

Laitières, au sens de donner du lait comme une mère prend son sein pour donner la parole à son fils ; pour que le fils – et non le F.I.S. – puisse dire les maux de la mère et de la femme :

La mère de Youcef :
« Va, mon petit... Va, grandis, va mon fils, mon homme mon destin... Va, grandis. Montre-leur que j'ai souffert...Va, mon fils, mon ange, mon sceptre... Va, je suis là ! »[517].

L'homme doit se faire messager des paroles féminines, répandre la bonne parole maternelle ; véritable source et force de transformations. N'est-ce pas à ce labeur de l'Histoire que la société prendra son existence ?

Alors, cela prend du temps, certes :

Youcef : « Nous sommes les enfants de plusieurs grossesses »[518].

Mais n'est-ce pas le prix salutaire à payer pour que l'idée d'évolution sociale ait un sens ? Pour le dire autrement, la gestion du pays est absurde sans l'idée de sa gestation non pas perpétuelle mais perpétuée, continuée, engendrée. Quand le peuple aura compris que l'homme et la femme accouchent l'un de l'autre, et qu'ils accouchent ensemble, tous les deux du pays, alors la nation pourra se construire sur des bases autrement solides que sur le sable des douleurs ou le sang des fanatismes.

Et c'est à ce moment que la mission du théâtre est dévoilée au grand jour :

516. *Idem*.
517. *Ibid.*, p. 30.
518. *Ibid.*, p. 38.

> L'ancêtre : « Le théâtre est communion.
> Dieu est cérémonial.
> Pauvres humains que nous sommes,
> le solennel nous égare.
> Alors, essayez de ne pas vous perdre et dites ! [...]
> Dis pour que cela soit entendu [s'adressant à Youcef]. Et vous, acteurs et musiciens, funambules du malheur, aidez-le à raconter son histoire.
> Soyez de cette beauté rare et de cette force sereine
> qui, dans ces remous, reconstruit l'arabesque noyant les signes. Connaître ne suffit plus. Savoir ne suffit plus. Comprendre est une chance quand la clé est amour »[519].

Ainsi l'homme et la femme, dans cet acte d'amour de procréer la société, aux antipodes de « reproduire » les erreurs du passé, forment dans cette union, dans cette « communion du théâtre » et bientôt celle, espérée de la vie.

Une parole qui est celle de Slimane Benaïssa en recherche, au-delà d'un « duo logue » entre le citoyen et son idée de la citoyenneté, d'un dia-logue, autrement dit placé sous le signe de la pluralité, d'un continuum et d'une transformation permanente. Un dialogue qui se nourrit d'universel et donc qui se tisse et se métisse. Un Slimane Benaïssa avide et pratiquant d'une « parole davantage plurielle que consensuelle. Car la pièce est avant tout un regard multiple et complémentaire sur ma propre réalité. [...] Je me veux synthèse de plusieurs cultures et de plusieurs langues grâce auxquelles j'ai écouté les intégristes, les démocrates et les berbéristes en « version originale ». [...] Pardonnez-moi enfin de ne pas être « lacrymal » ; la scène est mon lieu de dignité, d'authenticité et de beauté. Sans elle, je ne pourrai remonter le malheur à contre-courant pour en rire. [...] Ma force est républicaine et elle me dicte le respect du citoyen dans ce que j'ai à

519. *Ibid.*, p. 11-12.

lui dire, et de la citoyenneté dans ce qu'elle a à me dire. Mon rire est républicain et anti-intégriste, et ma pièce une de ces « versions originales » que les métis ont l'art de transmettre au nom de leur pluralité, et sans la trahir. Car c'est bien de pluralité qu'il s'agit »[520]. Aussi, la pluralité, l'ouvert et l'inter culturalité, si chers au cœur de Benaissa, vont s'incarner davantage et de façon plus directe dans la pièce *Prophètes sans Dieu*, objet d'étude de notre dernier point du présent travail.

IV La contestation explicite du rôle troublé de la religion chez Slimane Benaïssa

Étudier une continuité comme nous venons de le faire entre la condition de la femme et la construction identitaire en Algérie ne peut avoir de sens si on n'étudie pas, chez Slimane Benaïssa, la contestation d'un pouvoir religieux pour le moins fanatique. Ce pouvoir religieux démesuré et carrément déréglé mais également dé-régulateur d'une société en train de se questionner sur son identité naissante n'est pas un paravent mais bien la toile de fond, le contexte le plus sombre pour notre auteur.

Autant dire que le thème de la religion est l'objet d'une interrogation quasi permanente pour Slimane Benaïssa, et ce, à tous les niveaux. Le « dérèglement » intérieur causé par la lecture extrémiste et par les actions fanatisées au nom d'un Coran mal compris, mal interprété voire digéré est au cœur des pièces *Au-delà du voile*, *Les Fils de l'amertume* mais encore de *Prophètes sans*

520. *Ibid.*, p. 8.

dieu[521].

Slimane Benaïssa établit dans ces trois pièces un état de faits avec lequel il faut composer pour comprendre les rouages de l'extrémisme et contre lesquels il faut lutter pour que le mécanisme démocratique et humain puisse voir le jour. Pour cela, il nous faut passer en revue la manière dont la religion est en amont conçue et en aval manipulée, pervertie pour être assimilée par les différentes catégories sociales. Ce qui revient à dépeindre les rouages du fanatisme comme un frein évident et un obstacle à toute idée de progrès social. Mais cette contestation explicite se traduit surtout en premier lieu par les ressorts comiques du théâtre.

En effet, Slimane Benaïssa dévoile que le pouvoir religieux est une entité qui refuse ouvertement le dialogue. Il s'agit, non pas d'enseigner véritablement des préceptes mais avant tout de dicter des ordres directifs qui ne souffrent aucune question, à l'encontre même de toute manière de pédagogie théologique :

> Youcef : « [...] Dieu, je t'appelle et je viens ;
> Dieu, je t'appelle et je rentre. »
> Le cheikh : « Dis et redis. »
> Youcef : « Dis et redis. »
> Le cheikh : « Ne dis pas « dis et redis », mais dis. »
> Youcef : « Dis. »
> Le cheikh : « Ne dis pas « dis et redis », mais dis au nom de Dieu. »
> Youcef : « Au nom de Dieu. »
> Le cheikh : « On ne te dit pas de dire « Au nom de Dieu », mais le Dit. »
> Youcef : « Dis »[522].

Outre que le discours du cheikh amène très rapidement au

521. Slimane Benaïssa, *Prophètes sans dieu*, Éditions Lansman, coll. « Nocturnes Théâtre », n° 54, 2e tirage, 1999.
522. *Les Fils de l'amertume*, p. 30.

dialogue de sourds, donc à la stérilité de l'enseignement dispensé, ses ordres excluent Dieu lui-même de cette spirale en circuit fermé. C'est bien à ce problème que Slimane Benaïssa veut en venir : il n'y a pas de dialogue ni même aucune communication entre le cheikh et le jeune Youcef. Aucune réflexion n'est alors possible tant le dogme est vissé mais encore vicié.

Cet acquiescement excluant toute réflexion, même basique, dépeint la couleur de la religion de certains hommes occupés à manipuler la classe sociale la plus pauvre :

> Le cheikh : « Tu feras ce qui est dit de faire. »
> Youcef : « Je ferai »[523].

On le voit, tout se met en place pour que dès lors, un pouvoir religieux discriminatoire et borné s'impose, et exacerbe cette absence de communication. Slimane Benaïssa imprime avec soin l'absurdité de ce que les hommes peuvent « penser » être une délivrance et la seule règle sociale possible alors que le dogmatisme le plus creux s'installe dans le cœur et le cerveau des plus démunis. Dans cette perspective de non communication, même et surtout dans la sphère privée et familiale, au lieu de se remettre en question soi-même, au lieu de réfléchir avec les armes du bon sens, cette idée falsifiée de Dieu se révèle être la solution à tous les problèmes :

> La cadette : « Qu'est-ce que tu fais ? »
> L'aînée : « Un couscous. »
> La cadette : « Pourquoi ? »
> L'aînée : « Ton frère m'a demandé de préparer une offrande...
> Pour que Dieu t'éclaire et te ramène dans le droit chemin »[524].

523. *Op. cit.*, p. 31.
524. *Au-delà du voile*, p. 17.

Et là, nous ne sommes encore que dans un absurde comique, mais infiltrant de la sorte toutes les sphères, tous les cercles, commandant les moindres faits et gestes de quiconque, on comprend alors que ce pouvoir peut s'avérer très dangereux. En effet, si c'est « Dieu » qui le veut, pourquoi ne pas tuer Youcef, un journaliste qui a osé dire tout haut que l'on devait penser par soi-même, et donc qui a voulu déchirer le voile de cette propagande faussement commise au nom de Dieu ?

De l'absurde, nous passons à la répression « proprement » dite, et de là au mobile parfait du crime. Youcef est par conséquent condamné à mort par les intégristes. Sa parole exprime son désarroi face à ce simulacre de société délétère :

> [...] la rue est comme toujours otage de la foule qui tourne. Spirale qui donne le vertige. [...] Et les jeunes chômeurs sont transformés en indics car il ne s'agit plus de ne pas voir[525].

Mais s'il s'agit déjà d'un certain regard, c'est encore et toujours celui de la surveillance, du contrôle fanatique qui divise les individus, et non d'une action saine de regarder en soi ou encore de regarder l'autre dans une vision constructive.

Ainsi et pour abonder en ce sens, parle le personnage de Moïse, inventé par l'auteur, car il s'agit bien de réinventer la religion, le fanatisme l'ayant détruite depuis longtemps :

> Moïse : « Moi j'essaye de comprendre pourquoi, en étant tous les trois les fils d'Abraham et en prêchant les mêmes fondements, les mêmes valeurs et les mêmes croyances, nos « croyants », eux, se font la guerre.
> Partout sur la planète, on s'entretue au nom de notre Dieu »[526].

525. *Les Fils de l'amertume*, p. 13.
526. *Prophètes sans dieu*, p. 11.

C'est que pour Slimane Benaïssa, cette utilisation des textes religieux et de la religion est un non-sens religieux par excellence : il s'agit d'une « religio » qui divise au lieu de rassembler ; où chacun doit se ressembler, à la manière du clonage des armées. Le fanatisme se sert de la peur des gens pour les manipuler à sa guise et non pour les délivrer de cette peur. Ainsi, pour Slimane Benaïssa, en l'état comme en l'État, il ne saurait être question de trouver dans ce travestissement de la religion une solution à la crise identitaire, désormais visible à l'échelle de l'Algérie comme à l'échelle de la planète, et ce, quelle que soit l'époque.

Ce contrôle, au service d'un extrémisme pragmatique, est tellement évident dans les rues du pays que l'on ne peut plus parler qu'en termes de loi du plus fort au lieu de parler de la force des textes :

> Tu sais, nous les Algériens, on est mal barrés. On a été juifs, ensuite chrétiens. Aujourd'hui, on est musulmans. Tu ne crois pas qu'avec nous, c'est le dernier qui parle qui a raison ?[527].

À croire que pour en finir avec le fanatisme, pour le couper à la base, il faudrait penser une solution saine et durable. Mais là encore serait-ce une solution ? Mais le théâtre de Slimane Benaïssa combat l'Islam, ou dénonce-t-il seulement et explicitement les islamistes. Nuance de taille ! Si on admet la deuxième proposition, on peut dire alors qu'il évoque et s'attaque à ce qui pose alors problème : religion trahie et oubliée par les fanatiques quand elle s'accouple à la politique.

On peut également voir un rapprochement intéressant

527. *Les Fils de l'amertume*, p. 17.

entre la femme et la religion, toutes deux bafouées par les extrémistes :

> Akli : « Dire que la femme doit être libre et égale aux hommes
> est un langage de fou. [...]
> Dire que la religion doit être séparée du politique
> est un langage de fou »[528].

Le plus intéressant est de se rendre compte que le dénominateur entre ces deux peurs, la reconnaissance de la femme sur la place publique et la naissance d'un état démocratique, va bien à l'encontre de l'intégrisme qui dicte sa loi sociale, en interdisant aux hommes dans leur ensemble de gouverner selon leurs propres désirs politiques, selon une imagination au service d'un pragmatisme éthique, d'une morale plus juste :

> Akli : « Dire que l'État doit gouverner à partir de lois humaines
> est un langage de fou »[529].

Or pour l'auteur de Prophètes sans dieu, l'articulation entre le pouvoir politique et la notion de justice est capitale pour le devenir des hommes :

> Avoir une idée juste du pouvoir et une juste de la liberté, c'est
> inventer la justice même[530].

Et le rapprochement entre religion et humanité peut alors de nouveau s'opérer, comme l'indique l'auteur en ces termes :

> Jésus : « [...] tu n'as pas l'air de te rendre compte
> que c'est mon âme qui a guidé mes pas »[531].

Comme le rappelle Moïse à Jésus dans *Prophètes sans*

528. *Ibid., p. 15.*
529. Idem.
530. Prophètes sans dieu, p. 16
531. Op. cit., p. 13.

dieu, le danger est prégnant même quand on n'a pas à faire à des fanatiques religieux, quand les religieux de bonne volonté se mêlent de politique :

> Jésus : « Toi aussi, tu crois que je suis assez fou pour chercher à me faire clouer ?! »
> Moïse : « Non ! Ce n'est pas de cela que je parle. Je dis que tu aurais dû être plus « politique »
> que tu ne l'as été. »
> Jésus : « Quand on a Dieu avec soi, on ne peut se rabaisser à faire de la politique. »
> Moïse : « C'est que les politiques sont capables de l'écraser, ton Dieu. Voilà ce que tu ne comprends pas »[532].

Car pour Slimane Benaïssa, même si c'est dangereux, le politique doit aller de pair avec le religieux. Encore faut-il tenir compte du pays et de l'époque dans lesquels on met les pieds. Et Jésus, amer mais sûr de son œuvre, même si un prophète ne suffit pas à ce que les hommes se comprennent et s'aiment, de se raviser :

> Jésus : « Je suis venu non pour détruire, mais accomplir »[533].

Place ainsi à l'invention, à la découverte de soi et des autres. Même si pour cela, il ne faut pas craindre les ratés et les recommencements, les retours en arrière comme les avancées toujours de mise. Avoir foi en l'homme juste et non en son enveloppe désincarnée, voilà le fin mot de l'histoire et le début de l'Histoire, de son continuum, de son sens, comme le rappelle Moïse à Jésus :

> Moïse : « [...] Jésus, tu es d'abord fils de l'homme, et fils de Dieu uniquement par ta fonction »[534].

Là, nous ne pensons certainement pas que pour l'auteur il

532. *Ibid., p. 15.*
533. Ibid., p. 16.
534. Ibid., p. 17.

s'agit de quitter l'Islam pour se convertir au christianisme, rejoindre une autre confession, d'autant plus qu'il a toujours avoué son athéisme ; Prophètes sans dieu se veut un carrefour d'idées où les trois prophètes et l'auteur mettent en commun les fruits de leurs cogitations pour éveiller l'homme à lui-même : dans sa dimension humaine, émotive, religieuse et politique.

Est-ce un rêve réellement impossible ? Il semble que dans ce contexte, les valeurs humaines, passées comme modernes mais encore futures, ne pourront jamais voir le jour en société, tant que le fanatisme continuera de causer des dégâts que l'on pourrait traiter d'irréparables :

> L'ancêtre : « Où est le temps des serments pour la paix
> Et des allégeances pour la fraternité ? »[535].

Au sujet du traitement de la religion, du fait religieux, la situation en Algérie, mais cela est valable aussi pour d'autres régions du monde, n'a pas tellement progressé. Toujours autant d'incompréhension, de mauvaise interprétation, d'amalgame et surtout de manipulation. Si les intégristes ont travesti le discours authentique, certains intellectuels ont à leur tour, sans bonne volonté de relativisme, attribué tous les dépassements à la religion et non à ceux qui usurpent son nom. Cette situation conjuguée au désarroi des jeunes nourrit parfois la spéculation médiatique. Prenons exemple de l'affaire de cette femme algérienne qui en mai 2008 s'est fait arrêter et encourt une condamnation de trois ans de prison pour avoir été en possession de plusieurs bibles. L'information est donnée en état brut, sans recul, sachant que les mouvements évangélistes prolifèrent en Algérie et ailleurs à coup

535. *Les Fils de l'amertume,* p. 9.

d'euros et de dollars profitant de la situation économique qui touche principalement les jeunes, pour leur proposer monts et merveilles en contre partie de prosélytisme pourtant interdit par la loi. Ne s'agit il pas, ce moment là de manipulation et de prosélytisme ? Certes la décision est disproportionnée, mais la presse algérienne et internationale n'ont fait qu'amplifier l'histoire, sans livrer d'explication. Pourtant plusieurs intellectuels algériens ont été contre cette décision. Citons par exemple le journaliste Arezki Aït Larbi, correspondant à *El-Watan* :

> La victime, une femme de 37 ans, risque 3 ans de prison ferme pour délit de chrétienté. C'est la peine requise, le 20 mai, par le procureur de la République (sic), qui l'accuse de « pratiquer un culte non musulman sans autorisation ». Le ministre des Affaires religieuses prônant un discours d'ouverture et de dialogue inter religieux et il confirme la liberté de culte qui est garantie par la Constitution
>
> La mise en avant d'une certaine « christianophobie » réduisant, selon certains journalistes, les néo-convertis à vivre leur foi dans la clandestinité, dans un certains nombre de pays musulmans, Algérie, Maroc, Égypte, Irak, Syrie etc. reste l'œuvre de manipulation. Rappelons que des siècles durant les différentes communautés ont cohabité dans le respect mutuel et sans problème de telle envergure.
> Face à ce type d'agissement des uns et des autres, des citoyens, journalistes et pouvoirs politique ou judiciaire, se développe, outre Méditerranée, un sentiment de peur, et donc de méfiance et par voie de conséquence de rejet provoquant un sentiment d'islamo phobie
> Cet état de chose fait naître un sentiment tout aussi dangereux : celui de l'intolérance, de l'exclusion et de la haine. Pour contre carrer ce type d'agissement des intellectuels, tel Mustapha Cherif, multiplient les conférences, les publications et les contacts entre différents représentants de religions pour concrétiser le mieux vivre ensemble. Tout comme le suggère la pièce de théâtre de Silmane Benaissa[536].

536. *El-Watan 27 mai 08*.

Slimane Benaïssa ne se voulait pas prophète, mais au vu de cet événement, comment ne pas songer à la fille cadette, l'une des deux protagonistes de la pièce *Au-delà du voile,* alors que le personnage de Slimane Benaïssa s'exclamait en 1991 :

> La cadette : « Ce n'est pas le port du hidjab qui m'indigne, c'est la manière dont on me l'impose. [...] Ce que la conscience ne me dicte pas, l'habit ne me l'imposera pas »[537].

Ou encore :

> La cadette : « L'histoire nous a imposé la clandestinité. C'est l'histoire qui a mis un voile sur nous. Alors, en matière de voile, je sais de quoi je parle. Et si je veux me dévoiler, je sais ce que je dis »[538].

Les attentats, quant à eux, n'ont jamais cessé non plus. Mais peut-être faut-il toujours garder espoir, comme Jamel-Eddine Bencheikh, qui écrivait sur le travail de Slimane Benaïssa en 1997 :

> Ainsi résiste la conscience au cœur de l'oubli et de la démence. Ainsi l'espoir se recommence et le sang annonce non point tant la mort que la renaissance[539].

En guise de conclusion à ce chapitre, il nous apparaît évident que Slimane Benaïssa pose la question de la paix des esprits, et du rassemblement dans un temps indéterminé, comme si son écho ricochait de génération en génération sans trouver de destinataire, sinon rare, ou en tout cas que ce dernier de tout temps n'avait pas le droit d'être respecté comme un citoyen.

Cependant, l'auteur ne capitule pas quand il dit :

---

537. Au-delà du voile, p. 21.
538. *Op. cit*., p. 23.
539. *Les Fils de l'amertume,* « Au risque de se taire », p. 9.

J’ai l’espoir d’être le fils sage d’un peuple fou...

Il ne s’agit plus de s’éduquer à un devoir de mémoire, qui serait bienvenu soi dit en passant, mais d’ouvrir sa pensée propre ou son cœur à un véritable travail de mémoire, dans la tradition philosophico poétique des humanistes qui, de tous temps sont de le trempe de Slimane Benaïssa, et qui écrivent non pas l’Histoire mais huilent par leur encre, la sueur de leur front et leur bonne volonté les leviers et les roues de celle-ci.

CONCLUSION

Dans ce travail, nous avons essayé d'exposer, au mieux, les thèmes majeurs de l'engagement dans le théâtre algérien, depuis sa naissance jusqu'à la fin des années soixante-dix, où il a commencé à montrer des signes d'essoufflement. Nous avons exposé, également, la démarche contestataire de ce théâtre depuis 1968 et jusqu'à nos jours.

Nous avons écarté la prééminence de la reconstitution historique et l'avions justifiée, dès l'introduction de cette étude. Néanmoins, nous avons pris en considération l'évolution historique de l'art dramatique algérien dans ses trois expressions : arabe dialectal, arabe littéraire et français.

Dans la première partie, nous avons essayé de montrer que le théâtre algérien, et, ce, depuis ses formes primitives, était engagé. En fait, il est bien difficile de dissocier l'art dramatique algérien de la conception de l'engagement : *al maddah,* ou le conteur *le Karagouz* et les saynètes étaient autant de formes exprimant le mécontentement et la contestation. De surcroît, le

passage de la troupe de Georges Abyad devait suggérer aux Algériens que l'art dramatique était autant, sinon plus un moyen de lutte politique qu'un simple divertissement ou qu'un loisir. D'ailleurs, la coïncidence entre la tournée de cette troupe moyen-orientale et les efforts déployés par l'Émir Khaled pour son succès, est une preuve irréfutable de l'avenir engagé et mouvementé du théâtre algérien.

C'est pourquoi, nous nous en sommes tenu, tout au long de notre travail, aux grandes phases de la vie politique algérienne. Nous avons, en effet, mis en rapport les thèmes de l'engagement du théâtre algérien, avec le mouvement nationaliste dans l'Algérie colonisée et l'option socialiste de l'État algérien.

En distinguant, sciemment, le théâtre d'expression dialectale du théâtre d'expression littéraire, nous voulions faire ressortir davantage leurs fortunes respectives que leurs divergences quant aux thèmes même de l'engagement. De plus, en expliquant les raisons du succès du théâtre dialectal, nous ne cherchions, nullement, à lui accorder une supériorité quelconque sur le théâtre littéraire, sachant que les circonstances historiques sont responsables d'un certain décalage entre les deux. On sait, communément, que la politique coloniale a marginalisé, à l'extrême, la langue arabe au sein de la vie culturelle de l'Algérie, faisant, de l'arabe dialectal, un recours obligé pour le théâtre algérien naissant.

En revanche, l'ankylose dont souffre, actuellement, l'art dramatique algérien, pourrait tout aussi bien être surmontée grâce à une langue médiane ou tout simplement à la langue arabe

littéraire, puisque celle-ci est la langue nationale et que son usage est de plus en plus généralisé. Plus encore : en la retrouvant, le théâtre algérien trouverait un champ d'engagement supplémentaire, et une solution pour sa propre édition.

Pour essayer de sortir de sa léthargie, le théâtre algérien devrait, à notre avis, se défaire des thèmes qui l'ont trop marqué jusqu'ici. Il est vrai que son évocation de la Guerre de Libération, au lendemain de l'indépendance, visait à consolider les efforts gigantesques du peuple. Mais, presque un demi siècle plus tard, d'autres réalités, parfois aussi importantes que la guerre, ont surgi, et, de ce fait même, les thèmes qui avaient abondamment nourri le théâtre jusqu'ici, accusent maintenant le vieillissement et la désuétude. Notre sentiment est que, sans renoncer à lui-même, le théâtre algérien devrait développer son champ d'engagement et intensifier sa recherche esthétique, comme le voulait, entre autres, Alloula.

Si l'Algérie a éprouvé, hier, le besoin d'un théâtre mobilisateur, afin de recouvrer une indépendance qui n'allait pas de soi, une indépendance intérieure pourrait-on dire, de renforcer les institutions de base de l'État et de consolider la construction du pays fraîchement indépendant, c'est, aujourd'hui, d'un art dramatique moderne dont elle a besoin, afin de renforcer son image culturelle, et de préserver ses acquis. Même si, il est vrai, nous ne pouvons que saluer encore ici l'entreprise du théâtre qui œuvra à la mobilisation collective, avec pour fer de lance la générosité identitaire d'un Alloula tantôt rêveur tantôt mélancolique et toujours en quête d'inciter les Algériens à renouer avec leurs racines ou au besoin d'en inventer, après cent trente-

deux ans de colonisation.

Nous avons soulevé, par ailleurs, la question des relations entre le théâtre et l'État. Lorsque, dans des circonstances précises, le théâtre algérien travaillait en symbiose avec les partis politiques nationalistes, la chose était fort compréhensible, en ce sens que l'engagement artistique se confondait, dans une large mesure, avec le processus de libération du pays. Il était, dès lors, normal que le théâtre fût, aussi, un moyen de sensibilisation et de mobilisation. Il est à souligner qu'avant l'indépendance, l'engagement du théâtre participait d'un choix libre, et, nous l'avons montré dans notre deuxième partie, que ce choix, fait dans l'intention de renforcer l'image de l'Algérie indépendante, en tant que nation et qu'État indépendant et socialiste, conservait son caractère libre.

Mais l'emprise de l'État sur le théâtre allait croissant, plongeant celui-ci dans un malaise certain, du moins est-ce notre avis. En réalité, un minimum de liberté et d'autonomie, vis-à-vis de l'administration étatique, est essentiel à tout théâtre, lequel, à défaut, sombrerait dans la propagande pure. Ainsi en fut-il du théâtre collectif (le T.R.O. ou le T.N.A., par exemple), parce que, justement, il se concevait comme le porte-parole à la fois d'un État éditeur, à la fois d'un peuple suiveur et souvent observant le silence.

Ainsi le théâtre d'Alloula, ne sacrifiant rien des procédés esthétiques, considéra que sa priorité résidait dans l'éducation des foules pour démontrer que les autorités administratives mais encore les vagues successives du libéralisme dès la fin des années soixante-dix étaient loin de prendre en charge les préoccupations

du peuple.

De ce fait la représentation théâtrale devait changer d'objet. Il ne s'agissait dès lors plus de montrer un divertissement mais de témoigner d'une reconquête identitaire, en même temps que de rendre compte d'une volonté d'impuissance d'une administration stérile qui ne voulait plus regarder en face les vrais problèmes ; incapable de gouverner... Son ambition n'était plus de générer mais de demeurer dans la lie de la corruption. Devant cet état de choses, le théâtre se devait de changer de statut. Peut-être pas de remplacer l'État, mais de donner la parole aux gens de la rue, à tous ces héros quotidiens qui allaient devoir se libérer une seconde fois. À cela, il fallait réagir.

C'est pourquoi, sans aller jusqu'à se substituer au rôle de l'État, le théâtre de Alloula allait alerter l'opinion algérienne mais également internationale sur une situation absurde et surréaliste. Ce théâtre identitaire allait devoir, non pas redorer un blason populaire, mais prendre les armes du verbe et du dire pour que les Algériens puissent se redécouvrir eux-mêmes, non plus comme spectateurs fatalistes mais comme autant d'acteurs de leur destinée. Le théâtre devint une tribune politique et idéologique de libération intérieure où on parlait à la place des déshérités. Puis les gens eux-mêmes étaient conviés à rompre le silence sclérosant, en donnant leur opinion sur leur réalité inique.

Abdelkader Alloula exhortait son peuple à ne pas se laisser faire et à vouer sa mission d'auteur à un théâtre pédagogique à la portée de tous. Ainsi, l'éducation fut le deuxième thème vital de ce théâtre. Comme le disait Antonin Artaud dans

son texte *Van Gogh ou le Suicidé de la société,* « Ce n'est pas l'individu mais la société qui est malade ». Voilà qui donne matière à l'arrière-fond de la scène alloulienne quand l'auteur fait tout pour sortir le pays de cette inexistence, de ce vide social.

Aussi Alloula parmi d'autres dramaturges transforme le rôle du théâtre. Il ne s'agira plus d'inviter un spectateur à un divertissement, mais d'amener à faire en sorte que la pièce devienne au fil des représentations l'œuvre collective des auteurs et du public. La mission du théâtre devient donc en deuxième lieu éducative.

Éduquer le peuple au socialisme mais aussi à sa propre Histoire, c'est-à-dire à son identité jusqu'ici fragmentée. Le travail de l'auteur est alors de mettre en scène des personnages miroirs du quotidien, pour que les Algériens défavorisés puissent à l'avenir s'instruire et par là, améliorer leur condition humaine.

C'est pourquoi les personnages de Alloula sont essentiellement des autodidactes. Mais à l'école de l'humanisme en marche, subsiste un espoir que les jeunes ne connaissent pas les mêmes privations que leurs aînés, et cela, seul l'enseignement libre peut le leur apporter. Tout se joue dans la réhabilitation du passé, contre le devoir d'oubli un travail de mémoire s'impose pour que l'avenir améliore le présent. Nous sommes bien, s'il était besoin de le rappeler, dans l'axe chronologique de l'humanisme, si salvateur et si rare dans ce XX^{e} siècle, tous pays confondus.

Une éducation au service d'une construction collective identitaire, enfin. Parlant des générations futures, il faut

commencer par générer de meilleures conditions de vie. Or ce sont aux Algériens des années soixante-dix de sortir de leur léthargie, parfois consentie, le plus souvent obligatoire, pour s'unir dans une lutte de tous les jours. Alloula change les règles du théâtre pour qu'un jour il n'y ait plus de spectateur, mais seulement des acteurs ordinaires qui œuvreront ensemble à une amélioration citoyenne commune.

Ce théâtre de la construction, Alloula le commence et espère qu'il sera suivi ; par d'autres auteurs comme par le pays tout entier. Il s'agit moins d'un rapport idéologique que d'une quête pragmatique, d'une « poiésis » de justice sociale et syndicale. Faire égale se faire. Auteur et public quittent leur rôle prédéterminé pour devenir tous deux acteurs instruits, éclairés voire éclairants, d'un destin pris en main, aux yeux du monde entier.

Mais l'aventure de la création collective, inspirée par celle que propose la construction plurielle et à plusieurs de ce théâtre révolutionnaire, voire *évolutionnaire*, présente des risques à ne pas négliger. Cette aventure humaine et citoyenne ne peut se réaliser que par un dépassement de soi. Il s'agit bien de devenir acteur à son échelle pour que les termes de comédie humaine soient remplacés par condition humaine universelle. En cela, accomplir des œuvres communes revient à s'accomplir soi-même. Dans cette perspective socialiste et solidaire, le théâtre de Alloula suggère en sous-titrés d'être à la portée de tous et que la société puisse ainsi être créée par tous et pour tous. Ce qui n'est pas sans rappeler la célèbre maxime de Lautréamont : « La littérature doit être faite par tous et pour tous ». Une littérature, certes, mais celle où les textes serviront alors de prétextes à une œuvre bien réelle, et tangible.

Quant au théâtre d'expression française, il est inutile d'insister sur l'engagement total et permanent de ses chefs de file, Kateb Yacine en tête. D'ailleurs, on retrouve chez cet auteur le prolongement du discours de Alloula au même degré d'intensité. Mais il s'agit chez lui davantage d'une contestation implicite dans les thèmes qui sont chers à ces deux auteurs : l'exploitation de l'homme par l'homme dans une Algérie colonisée et les rêves du socialisme quand la politique peut mettre en scène, mais non dévoiler, les accointances entre le colonialisme et le comportement de l'État algérien. Le socialisme offre également une issue chez Kateb Yacine : que l'homme puisse se réveiller à lui-même pour s'inscrire dans une œuvre de libération continue, où là encore le spectateur est invité à devenir un participant à part entière, dans la réception de la pièce comme dans sa liberté d'interprétation. De plus comme chez Alloula, il s'agit bel et bien de mettre en avant une déclaration de paix.

Ce que nous avons également étudié chez Slimane Benaïssa quand cet auteur s'ingénie lui aussi à la construction identitaire d'une Algérie qui tente de s'incarner dans son Histoire, au lieu de subir les jougs de l'étranger ou d'en attendre un nouveau. Là encore, l'Algérie cherche à atteindre une dimension internationale, alors même qu'elle se reconstruit. Il y a bien cette dialectique toujours présente : on retrouve la même polyphonie narrative que chez Abdelkader Alloula, mais quand chez ce dernier cette halqa est tonitruante ou dérangeante, chez Slimane Benaïssa elle se révèle certes explicite mais beaucoup plus mesurée.

Mais est-il plausible de continuer d'écrire des pièces et de les jouer en langue française, à présent que l'Algérie est arabisée, et

qu'elle revendique officiellement l'arabe comme langue nationale ? Là encore, ce sont les circonstances qui ont exigé que l'on s'exprime dans la langue de l'adversaire. Kateb Yacine, Djelloul Ahmed, Bouhazar Hocine, etc., ont su montrer qu'il était possible, et, même, nécessaire, d'utiliser la langue française contre la politique colonialiste.

Ce qui rapproche décidément Alloula, Yacine et Benaïssa, quelle que soit la forme du théâtre, qu'il soit implicite, explicite, ou qu'il glisse de l'un à l'autre, c'est bel et bien l'optimisme le plus provocateur. Entendez : la visée socialiste et politique engage moins l'auteur que le spectateur devenu acteur : de sa vie, de ses fantasmes, de ses espoirs retrouvés. Le dénominateur commun de ces trois dramaturges se résume en quelque sorte dans la phrase de Goethe : « Le pessimiste se condamne à rester spectateur ». Chaque Algérien porte en lui et va générer l'Algérie toute entière, à condition que les dires et les actes de chacun travaillent dans l'intérêt général à l'harmonie collective.

Ce à quoi procèdent ces trois grands dramaturges est l'incitation à éclater les lois traditionnelles du théâtre, à le bouleverser pourvu que l'œuvre continue au lieu de demeurer comme telle. La pièce peut alors être éphémère, le plus important est qu'elle se recommence. Ce qui revient à dire que dorénavant, le théâtre, dont l'engagement remonte à plus d'un demi-siècle, ne peut qu'évoluer au-dessus des crises conjoncturelles. Aux dires d'un homme qui symbolisait, lui-même, la révolution universelle et l'engagement pour la liberté des peuples, il y a, en Algérie, « un

théâtre proprement révolutionnaire »[540].

Et par voie corollaire, une question s'impose : puisque nous avons distingué, dans notre travail, trois formes d'expression de l'art dramatique algérien, c'est-à-dire en arabe dialectal, en arabe littéraire et en français, pouvons-nous dire qu'il s'agit, pour autant, de trois formes d'engagement distinctes ? En réalité, rien n'est moins sûr ; *Djeha* de Allalou, est, à nos yeux, aussi engagé que *Hannibal*, de Tawfiq al Madani, ou que *Le Cercle des représailles*, de Kateb Yacine. Dans une Algérie aliénée, étouffée et mise en coupe réglée par le colonialisme, même le burlesque et le comique, exprimés dans Djeha ne pouvaient être que salutaires, pour la culture algérienne menacée de dépérissement.

Zawaj bou Bourma, *Zawaj bou Aqlayn*, *Lounja al Andalousyya, Abou l Hassan al Moughaffal,* et d'autres, sont sans doute, moins expressément hostiles au colonialisme que le Karagouz ou les poètes « fuhul », mais le fait, qu'à un moment où la France allait fêter le centenaire du « Débarquement », ces pièces fussent adressées au peuple, dans sa langue et en puisant dans son propre patrimoine, ce fait était, déjà en soi, on ne peut plus salvateur. Un demi-siècle plus tard, l'image des dramaturges pionniers ne peut être que grandie, tellement l'impact de leurs œuvres fut bénéfique. Lorsque Bachetarzi chantait, dans ses pièces, la gloire de la nation arabe qui avait donné Averroès et Avicenne au monde, il mettait en avant une dimension culturelle encore plus grande que celle qui se restreignait à l'anti-colonialisme.

540. Cf. la déclaration de Che Guevara, à l'occasion des festivités du 1er novembre, lors de sa visite à Alger, en 1962.

Au demeurant, il était vital que l'art dramatique naissant ne tînt pas des propos anti-colonialistes directs, conscient de ce que la circonlocution et la subtilité étaient le prix de son existence même. Ce que nous avons appelé le théâtre de contestation implicite. En revanche, la virulence des pièces de la veille de la Deuxième Guerre mondiale, comme *Ala an nif*, ou *Faqou*, n'était devenue possible, que parce que l'art dramatique, lui-même, commençait à obtenir droit de cité.

En réalité, la concertation, entre l'art dramatique engagé et le mouvement nationaliste, était très étroite, bien avant la guerre d'indépendance. Nous avons vu, par exemple, la tournée, en France, de la « Troupe Mahieddine », dont les recettes devaient financer le parti de Messali Hadj. Plusieurs comédiens se sont ralliés, par après, au F.L.N., soit en tant qu'artistes, comme Abd al Halim Rayis et Mustapha Kateb, soit en tant que militants activistes, comme Ahmad Ayyad, dit Rouiched.

Le mérite de la troupe du F.L.N. était d'une toute autre mesure. Ce n'était plus au théâtre, en tant qu'art dramatique, qu'on faisait appel, mais à son côté agitateur, propagandiste et mobilisateur. Là encore, le théâtre algérien se montra conscient et à la hauteur des grandes missions qui lui étaient imparties. Les tournées, dans les pays amis et frères ont incontestablement renforcé et consolidé l'internationalisation de « la question algérienne ». Plus tard, cette même troupe s'est dépensée pour faire connaître d'autres causes et d'autres pays.

Quoique l'aspect esthétique fût, quelque peu, délaissé, dans les pièces jouées par la troupe du F.L.N., cela se fit,

certainement, en faveur d'un engagement plus prononcé et universel, puisque ces mêmes pièces étaient des hymnes, non seulement à l'Algérie révolutionnaire, mais encore à tous les mouvements de libération, historiquement compris. On décèle, de suite, la grandeur du thème et l'esprit romantique, dans *Nahwa n Nour, Damm al Ahrar ou al Khalidoun*, pièces conçues, en tout premier lieu pour susciter la sympathie d'autres pays, révolutionnaires surtout, ainsi que leur soutien à la cause algérienne.

Après l'indépendance, cette même troupe du F.L.N., victorieuse elle aussi, s'est attachée, une fois nationalisée, à garder la Guerre de Libération nationale présente dans les mémoires. Par les moyens qui lui sont propres, le théâtre algérien a suivi cet exemple, afin de conférer une dimension historique grandiose au recouvrement des fonctions étatiques de l'Algérie. *132 sana tarikh*, *Ch'ab ad-dhalma* et *Hassan Terro* ont donné une image éternelle de la révolution algérienne. Le souvenir de la guerre allait devenir, désormais, un thème important de l'art dramatique engagé, comme de toute la vie culturelle, en général, et cette réintégration a permis, par la suite, le passage à d'autres préoccupations.

En effet, encore une fois, le théâtre algérien se vit assigner la tâche de participer à la construction de l'État et du socialisme, et inaugura une période d'actualité et de réalisme accrus, n'hésitant pas à critiquer, courageusement, les agissements de certains éléments contre-révolutionnaires qui exploitaient l'atmosphère générale au bénéfice de leurs intérêts propres. Dans cet esprit, nous voyons al *Ghoula,* de Rouiched, mettre à nu les révolutionnaires tartufes, la corruption, la lourdeur bureaucratique et les éléments

réactionnaires. Tout se passe comme si le théâtre, qui avait toujours travaillé de concert avec le mouvement national, signifiait sa volonté de continuer à contribuer, dans l'esprit du même engagement, à l'avènement de la société socialiste. Ce fut alors le théâtre du dire en gestation du théâtre de la contestation explicite.

C'est bien cette voie qu'ont empruntée, encore une fois Alloula, mais aussi Slimane Benaissa avec leurs pièces. *Al Khoubza* est un hymne au socialisme et à l'égalitarisme, et, *Buoualem zid al Gouddam*, une critique des traditionalistes affolés par le socialisme et la justice. Un fait remarquable est qu'à cette période, le théâtre algérien a indirectement opté pour la langue nationale, puisque ces mêmes pièces, bien qu'écrites en arabe dialectal, comportaient un nombre appréciable de mots littéraires.

Enfin, nous avons vu que l'art dramatique, d'expressions arabe littéraire et française, a contribué, d'une manière non négligeable, à la grandeur du théâtre algérien et de son engagement. Si le théâtre arabe littéraire, pendant une période donnée, n'a pas connu une grande fortune, les portes, à présent, lui sont grand ouvertes. Nous pouvons, en toute objectivité, qualifier de salutaires, des pièces telles que *Bilal, al Mawlid an Nabawi, al Hijra, Hannibal* et *Jugurtha*. De son côté, le théâtre d'expression française a su, et d'une manière remarquable, exprimer les souffrances du peuple algérien, ses espoirs et ses grandes options. À cet égard, les pièces de Kateb Yacine sont autant de descriptions du cauchemar colonial et de l'héroïsme du peuple. D'autre part, si des dramaturges d'expression française tels que Kateb Yacine et Bouhazar Hocine, ont su montrer qu'ils pouvaient adopter des positions politiques nationalistes dans une langue qui n'est pas la

leur, d'autres, notamment Camus, ont, en revanche, montré leur incapacité à se rappeler la propre histoire de leur nation, berceau de grands idéaux comme la liberté et les droits de l'homme. En ce qui concerne les problèmes passés et présents du théâtre algérien, mentionnons celui - de taille - de la publication, qui se traduit par le fait que, fréquemment, les pièces étaient uniquement représentées et non publiées. Nous avons signalé, d'ailleurs, avoir souffert, au cours de nos recherches, du manque, sinon de l'inexistence de textes de théâtre. La faute en revient, selon toute vraisemblance, à l'absence d'institutions spécialisées dans la diffusion et la publication des œuvres de théâtre. La majorité des pièces étant en arabe dialectal, il était difficile de les publier intégralement en arabe littéraire.

Quant aux dramaturges d'expression littéraire, ils ont été, en quelque sorte, découragés par le fait que leurs pièces n'étaient pas, régulièrement, portées sur la scène. De leur côté, les dramaturges d'expression française se sont pliés, peut-on dire, à la politique d'arabisation menée en Algérie, et aucune pièce d'expression française n'est, en fait, représentée devant le public algérien. Tout au plus sont-elles adaptées en arabe dialectal, comme c'est le cas pour les dernières pièces de Kateb Yacine. En réalité, le problème du texte de théâtre est indissociable de celui de la langue dont le théâtre choisit de faire usage.

La question, ainsi posée, du choix de la langue, a été et continue d'être l'objet de nombreuses conférences, débats et recherches. En ce qui nous concerne, si l'avis nous était donné, il nous semblerait beaucoup plus logique d'opter pour une langue médiane ou que certains appellent une troisième langue, et, ce,

pour plusieurs raisons. Tout d'abord, la publication ne ferait plus défaut à l'art dramatique algérien, et, ensuite, l'engagement du théâtre algérien pourrait s'exprimer, une fois encore, en faisant siens l'option et l'idéal de l'arabisation. Le problème de la généralisation de la langue nationale ne se posant plus, le théâtre pourrait, aisément, se constituer un plus large public. Il suffit, pour s'en convaincre, de rappeler qu'à l'image de l'administration, les mass media et la production en matière de sciences humaines, pour ne citer qu'elles, fonctionnent en langue arabe.

À cela s'ajoute le fait que plus de soixante-dix pour cent des Algériens ont entre dix et vingt-cinq ans, et, que dans cette tranche d'âge, plus de la moitié de ceux-ci sont scolarisés, ce qui nous permet de dire qu'un théâtre arabe littéraire peut facilement réussir et s'affirmer. Pour cela, un tel théâtre devrait adopter une langue simple et accessible au grand public, ce qui serait, simultanément, profitable à l'arabisation et à l'art dramatique lui-même, dans ce sens qu'il susciterait un travail accru de la langue théâtrale. Il ne faut pas non plus oublier les dimensions culturelles de l'art dramatique, celles-là même qui consistent à rehausser le niveau des masses. De fait, si le théâtre doit aller vers les foules, il faudrait, aussi, que celles-ci viennent à lui, car le public est vital, non seulement pour l'art dramatique, mais également pour ce qu'il s'évertue comme nous l'avons vu, à mettre en mouvement : idéologique, humaniste.

En dépit de sa richesse, le théâtre algérien n'est pas arrivé à se créer un large public d'initiés et d'habitués, car, malgré le développement des troupes de théâtre amateurs et la multiplication de leurs tournées, le public reste, apparemment, loin

d'être familiarisé avec l'art dramatique. Aussi, une plus large information théâtrale pourrait-elle s'avérer très utile. Signalons au passage que la décennie noire a porté un coup certain au monde du théâtre comme à l'ensemble du paysage culturel algérien d'ailleurs : l'assassinat d'hommes de théâtre, exils d'autres n'ont fait qu'affaiblir cette activité.

Il nous faut, également, évoquer le problème de la critique théâtrale, parce que celle-ci peut jouer un rôle considérable dans l'activité théâtrale. Or, actuellement, hormis les écrits de presse, et quelques thèses universitaires une telle critique demeure quasiment inexistante, en tout premier lieu, bien sûr, du fait du problème du texte théâtral même. Aujourd'hui, ce problème devrait et aurait pu être dépassé puisqu'un Département d'Études Théâtrales a été fondé, en 1987, à l'Université d'Oran. Mais qu'en est il du rôle de ce département ?

Enfin, la formation des comédiens constitue à son tour un obstacle. Il est vrai qu'en 1964, une école d'art dramatique a été créée à Bordj al Kiffan, mais, pour des raisons inconnues, elle a cessé ses activités puis rouverte. Il nous semble que redynamiser cette école devient plus qu'urgent et la création d'autres instituts à travers le territoire algérien devient une nécessité si l'on veut que l'Algérie retrouve sa place dans le monde du théâtre maghrébin, arabe et universel. Les ministères de l'éducation, de l'enseignement supérieur et de la culture notamment se doivent de se pencher sur la question de la programmation de l'étude de la production théâtrale, la formation d'hommes de théâtre comédiens écrivains et critiques, tout comme la mise à disposition de budgets permettant un roulement soutenu.

Dans l'introduction, nous avions déjà fait allusion au théâtre amateur. Il aurait mérité une plus grande attention, mais nous n'avons trouvé, hélas, que très peu de documents qui s'y rapportent. Il n'en reste pas moins que toutes les villes algériennes ont, chacune, sa troupe, voire ses troupes de théâtre amateur, et qu'un grand Festival du Théâtre Amateur est tenu, chaque année, dans la ville de Mostaganem, et, ce, depuis 1966. On dénombre quelque deux cents troupes de théâtre amateur[541]. Ce festival évolue d'une façon continue : l'écho dont il bénéficie, auprès des pays arabes et étrangers, en fait foi. Néanmoins, on peut regretter qu'il ne possède pas d'archives, et que les pièces présentées soient égarées dès sa clôture.

541. Cf. Roselyne Baffet, *op. cit.*, p. 139.

BIBLIOGRAPHIE

1. Les sources en langue arabe (dialectale et littéraire) :

1.1- Les pièces d'auteurs :

Alloula, Abdelkader, manuscrit de la pièce *al-Khoubza* (Le pain), Archives du T.R.O.

Benaïssa Slimane, manuscrit de la pièce *Boualem zid el gouddam*, Archives du T.N.A.

Houhou, Ahmed Ridâ, manuscrit de la pièce *Anbassa,* Archives du T.N.A.

- *Madjmou'at Sâhibatou al-Wahî wa-qissas oukhrä*, présenté par Ahmad Mannour, Alger, E.N.A.L., 1983.

- *Madjmou'at Namâdhij bassariyya*, Silsilat Kitâb al-Bat, Tunis, 1955.

Kaki, manuscrit de la pièce *Ifrîqiyâ qabl Wâhed,* Archives du

T.N.A.

- manuscrit de la pièce Chaab Edhelma, Archives du T.N.A.
- manuscrit de la pièce *Koull Wâhed ou Houkmou*, Archives du T.N.A.
- manuscrit de la pièce *132 Sana Târîkh*, Archives du T.N.A.

Madani (Al), Ahmad Tawfîq, *Hannabaal*, 1ère éd., Alger, 1950.

Madwi, Abderahmane, *Yoûghoûrta*, 3ème éd., Alger, E.N.A.L., 1987, 141 p.

Rais Boualem, manuscrit de la pièce *Damm al-Ahrâr*, Archives du T.N.A.

- manuscrit de la pièce *Abnâ al-Qasba*, Archives du T.N.A.
- manuscrit de la pièce *al-Khâlidoûn*, Archives du T.N.A.

Rakibi, Abdellah, *Masra at-Toughât*, Dar an nachr Bouslama, Tunis, S.D.

Rouiched, manuscrit de la pièce *al-Bawwâboûn*, Archives du T.N.A.

- manuscrit de la pièce *Hassan Terroû*, Archives du T.N.A.
- manuscrit de la pièce *al-Ghoula*, Archives du T.N.A.

1.2- Les créations collectives :

Manuscrit de la pièce *al-Mâida*, Archives du T.R.O.

Manuscrit de la pièce *al-Mantouj*, Archives du T.R.O.

2. Les sources en langue française :

Allalou, *L'aurore du théâtre algérien*, Oran, C.D.S.H., 1982, 83 p.
Alloula, Abdelkader, *Les Généreux*, Paris, Actes Sud, 1995.
Bachetarzi, Mahieddine, -*Mémoires (1919-1939)*, T. I, Alger, S.N.E.D., 1968, 339 p.
- *Mémoires (1939-1951)*, T. II, Alger, E.N.A.L., 1984, 317 p.
Benaïssa, Slimane, *Prophètes sans dieu*, Lansmann, Bruxelles, 1999, 47 p.
- *Au-delà du voile*, Lansmann, Bruxelles, 1991, 40 p.
- *Les fils de l'amertume*, Lansmann, Bruxelles, 1997, 63 p.
Boudia, Mohamed, *Naissances*, Lausanne, La Cité, 1962, 107 p.
Bouhazer, Hocine, *Des voix dans la Casbah*, Paris, Maspéro, 1960, 117 p.
Kateb, Yacine, *Le cercle des représailles*, Paris, Seuil, 1959, 168 p.
- *Boucherie de l'espérance*, œuvres théâtrales, Paris, Seuil, 1999, 567 p.
- *L'homme aux sandales de caoutchouc*, Paris, Seuil, 1970, 284 p.
Kréa, Henri (A.), *Le Séisme*, Paris, P.J. Oswald, 1958, 83 p.
Robles, Emmanuel, *Montserrat*, Paris, Seuil, 1954.

3. Les écrits critiques en langue arabe :

Abd al-Masih, Tawrat Yoûsouf, *Maqalât fî l-adab wa l-fann*, al-Irâq, Ministère de l'Information, 1977, 314 p.
Aqla, Arsân Alî, *ad-Dhawâhir al-masrahiyya inda l-arab*, Damas, Manchourât ittihâd al-Kouttâb al-arab, 1981, 367 p.
Boukrouh, Makhlouf, *Malâmih an al-Masrah al-Djazairi, in :*

Amâl, n° 5, 1979, 71 p.

Bekhoucha Mohamed, *Diwan Sidi Lakhdar Benkhlou*f, Tlemcen, édition Ibn Khaldoun, 2001, 198P

Boukrouh Makhlouf, Le *« sociologique » au T.N.A.*, Mémoire de Magister, Université d'Alger,, 1989.

.Choukri, Ghali, *Adab al-Mouqâwama*, 2ème éd., Beyrouth, Dâr al-afâq al-Djadîda, 1979, 484 p.

Dabbouz, Mouhamed Alî, *Nahdhat al-Djazair al-hadihta*, T. I, II, III, Alger, al Matba a l-arabiyya, 1965, 1969, 1971, 401 p., 286 p., 286 p.

Darrar, Anissa Barkât, *Adab an-Nidhâl fî l-Djazair, min sanat 1945 hatta l-Istiqlâl*, Alger, E.N.A.L., 1984, 242 p.

Ghounaymi, Hilâl Mohamed, *Fî n-Naqd al-Masrahî*, Beyrouth, Dâr al-awda, 1975, 179 p.

- *an-Naqd al-adabî l-hadît*, 4ème éd., Beyrouth, Dâr al-awda, 1973, 699 p.

Al Hakim, Tawfîq, *Fann al-adab*, 2ème éd., Dâr al-Kitâb al-Loubnânî, 1983, 326 p.

Al Hammoudi, Nouri Qaysî, *al-Adîb wa-l-Iltizâm*, Bagdad, Dâr al-houriyya li t-tibâ a, 1979, 222 p.

Hammoumi, Ahmed, *Le théâtre et la réalité sociale, étude monographique du théâtre dans la ville d'Oran*, Mémoire de Magister, Université d'Oran, 1985.

Hammoumi, Ahmad, *al-Masrah wa-l-Wâqi al-igtimâ î, (dirâsa munûgrâfiyya li-l-masrah fî madînat Wahrân 1937-1977)*, thèse de magister, Université d'Oran, 1985, 182 p.

(Al) Jilali, Abderahmane, *Târîkh al-Djazair al-âmm*, T. IV, Alger, O.P.U., 1982, 501 p.

Kateb, Mustapha, *Masrahounâ yahtâj ilä rou'ya thaqâfiyya*

châmila, in : Koull al-Arab, n° 135, mercredi 27 mars 1985, p. 46-51.

Masayif, Mohamed, *an-Naqd al-adabî al-hadîth fî l-Maghrib al-Arabî*, Alger, S.N.E.D., 1979, 462 p.

- *ar-Riwâyya al-arabiyya al-djazairia al-hadîta bayna l-Wâqi wa l-Iltizâm*, Tunis, Charika al-wataniyya li-n-nachr wa-tawzi'a, 1983, 315 p.

- *Mîthâq al-Djazairr*, (Madjmou'at an-noussous al-mousâdaq alayhâ min taraf al-Mou'tamar al awwal li-Hizb djabhat at-Tahrîr al-Watanî, Alger, al-Matba a al-wataniyya, 1964).

Mourtad, Abdelmalek, *Nahdhat al-adab al-arabî al-mou âsir fî l-Djazair (1925-1954)*, Alger, S.N.E.D., 1983, 253 p.

Rai , Alî, *al-Masrah fî l-watan al-arabî*, Koweït, âlam al-ma rifa, 1980, 579 p.

Rakibi, Abdellah, *Tataour an-nathr al-djazairi l-hadîth*, Alger, E.N.A.L., 1983, 269 p.

Ramdani, Boualem, *al-Masrah al-djazairi bayna l-mâdhî wa-l-hâdhir*, Alger, E.N.A.L., 1985, 93 p.

Rached, Rouchî, *Nadhariyyat ad-drâma min Aristoû ilä l-ân*, Beyrouth, Dâr al-awda, 1975, 221 p.

Saadallah, Belkacem, *Dirâssât fî l-adab al-djazâ'irî l-hadîht*, 2ème éd., Alger, Dâr al-adabn, 1977

Sebiane, Nasreddine, *Ittidjâhât al-masrah al-arabî al hadîth fî-l Djazair (1945-1980)*, thèse de magister, Falculté des Lettres de Damas, 1985, 370 p.

Salman, Noûr, *al-Adab al-djazairi fî rihâb at-tataour wa-r-rafdh*, Beyrouth, Dâr al-ilm li-l-malâyyîn, 1981.

Sanab, Adil, *Masrah arabî qadîm, Karâgoûz*, Damas, Ministère de l'Information, s.d., 239 p.

Soudani, Mûsä, *Dirâsât fî-l-masrahiyya al-hadîtha,* al-Irâq, Ministère de l'Information, 1975, 157 p.

Yagi, Abderahmane, *fî l-Djouhoud al-masrahiyya*, Beyrouth, al-Mu'assasa al-arabiyya li d-dirâsât wa-n-nachr, 1980, 287 p.

Yahiatan, Mohamed, *Mafhoun at tammaroud inda Albert Camus, oua Mawqifouhou min Thawrat al Djazaïr,(Le concept de la rebellion chez Albert Camus et son attitude vis-à-vis de la guerre d'Algérie)*, Alger, O.P.U., 1984

Zakariyya, Fouâd, Djom*hoûriyyat Aflâtoûn*, Le Caire, Dâr al-Kitâb al-arabî li t-tibâ a wa-n-nachr, 395 p.

Ziyani, Cherif, *Nadhratoun alä al-masrah al-djazairi,* in : al-Yawm as-Sâbi, lundi 30 décembre 1985, p. 36-37.

4. Les écrits critiques en français :

Abou Merquem, Nadji, *Le théâtre algérien*, in : *Nouvelles Critiques*, n° 112, janvier 1960, p. 133-137.

Abou l naga, Atia, *Les Sources francaices du théâtre égyptien (1870-1939),* Alger, S.N.E.D., 329 p.

Amghar, Mohamed, *Le théâtre arabe miroir d'une société en mouvement,* in : *El Moudjahid Culturel* n° 159, vendredi 25 avril 1975, p. 4-5.

Amrani, Chérif, *Pour une réanimation de notre théâtre*, in *: El-Djeich* n° 248, janvier 1984, p. 42-51.

- *Le théâtre : ce parent pauvre*, in : *El-Djeich*, n° 225, février 1982, p. 49-53.

Arnaud, Jacqueline, *Recherches sur la littérature maghrébine d'expression française, le cas de Kateb Yacine,* thèse d'état, Paris III, 1978, éd. L'Harmattan, Paris, 1982, 2 tomes, 1171 p.

Aubailly, Jean-Claude, *Le théâtre médiéval*, Paris, Librairie Larousse, 1975, 207 p.

Aziza, Mohamed, *Les formes traditionnelles du spectacle*, Tunis, Société tunisienne de diffusion, 1975, 87 p.

- *Regard sur le théâtre arabe contemporain*, Tunis, Maison tunisienne de diffusion, 1970, 156 p.
- *Le théâtre et l'Islam*, Alger, S.N.E.D., 1970, 79 p.

Bachir, Hadj Ali, *Culture Nationale et Révolution algérienne*, in : *Nouvelle critique*, n° 147, juin 1963, p. 33-56.

Baffet, Roselyne, *Tradition théâtrale et contestation en Algérie*, Paris, L'Harmattan, 1986, 223 p.

Barbot, Michel, *L'engagement et la révolte selon le critique irakien Gabra*, in : *Annales des Instituts des Études Orientales (Nouvelle série)*, 1964, I, p. 77-100.

Belhadj, Moustefa Hassen, *Et le théâtre*, in : *Révolution Africaine*, n° 47, 21 décembre 1963, p. 20-23.

Belhalfaoui, Mohamed, *La poésie arabe maghrébine d'expression populaire*, Paris, Maspéro, 1982, 206 p.

Bencheneb, Rachid, *Les mémoires de Mahieddine Bachetarzi ou 20 ans de théâtre algérien*, in : *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, tirage spécial, 1970, p. 15-20.

- *Les grands thèmes du théâtre arabe*, in : *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditérannée*, Aix-en-Provence, 1er semestre 1970, p. 12 (tirage spécial).
- *La fête religieuse et populaire dans l'Islam*, in : E.P., *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965, p. 199-207.

- *Regard sur le théâtre algérien,* in : *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditéranée,* n° 6, 1er et 2ème semestre, 1969, Aix-en-Provence.

- *L'Islam, spectacle populaire,* in : *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des spectacles,* Paris, Gallimard, 1965, p. 490-507.

Bencheneb, Saadedine, *Le théâtre arabe d'Alger,* in : *Revue Africaine,* n° 3 et 4, 1935, p. 72-85.

Beneli, Zineb Ali, et alii, *Littérature, poésie algérienne,* Alger, O.P.U., 1983, 119 p.

Benhalima, Hamadi, *Les principaux thèmes du théâtre arabe contemporain (1914-1960),* Tunis, Publication de l'Université, 324 p.

Bensalma (S.), *La création collective dans le théâtre algérien,* in : *France-Pays Arabes,* n° 451, Avril 1975, p. 86-87.

Bereski, Lamia, *Culture populaire et jeux d'écriture chez Abdelkader Alloula,* Besançon, 2004.

Berque, Jacques, *Les Arabes d'hier à demain,* Paris, Seuil, 1969, 350 p.

Bideau, Paul-Henri, *Goethe,* Paris, P.U.F., 1984, 127 p.

Bouchentouf Siagh, Zohra, *Les usages linguistiques dans le théâtre amateur algérien (1978-1981),* doctorat de 3ème cycle, université de Paris V, 1985.

Boeglin, Jean-Marie, *Revendication Nationale,* in : *Partisan* n° 36, février-mars 1967, p. 93-98.

Boll, André, *Le théâtre total,* Paris, Olivier Perrin, 1971, 129 p.

Bonn, Charles, *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoignage d'une tragédie ?,* Paris, L'Harmathan, 1999, 185 p.

Bourges, Hervé, *L'Algérie à l'épreuve du pouvoir,* Paris, Bernard

Grasset, 1967, 245 p.

Boudali, Safir, *Théâtre arabe en Algérie*, in : *Revue Simoun*, Oran, 1953, p. 56-62.

Boutefnouchet, Mostafa, *Le Socialisme dans l'Entreprise,* Alger, S.N.E.D., 1982, 318 p.

- *La Culture en Algérie : Mythe et Réalité,* Alger, S.N.E.D., 1982, 169 p.

Bouzard, Wadi, *La culture en question*, Alger, E.N.A.L., 1984, 187 p.

Bouziane, Ben Achour, *Le théâtre en Mouvement. Octobre 88 à ce jour*, Oran, Éditions Dar El-Gharb, 2002, 270 p.

Brecht, Bertold, *Ecrits sur le théâtre I*, traduction Tailleur et Guy Delfel, Paris, L'Arche, 1953

Brecht, Bertold, *Les arts et la révolution*, Paris, Arche, 1977, 191 p.

Cardeau, Henri, *Pour un théâtre populaire,* in : *Révolution Africaine* n° 48, 28 décembre 1963, p. 17-19.

Césaire, Aimé, *Discours sur le colonialisme,* Présence Africaine, 1955

Chaulet–Achour, Christiane, *En mémoire du futur. Pour Abdelkader Alloula*, Actes Sud, Arles, 1997

Cheniki, Ahmed, thèse de doctorat, Paris IV Sorbonne, 1993

Théâtre en Algérie, histoire et enjeux, Edisud, 2002

Chikhi, Beïda, *Problèmatique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib*, Alger, OPU, 1989.

Collot, Claude, *Le Mouvement National Algérien, texte (1912-1954*), 2ème éd., Alger, O.P.U., 1981, 343 p.

Copferman, Émile, *Le théâtre populaire, pourquoi ?,* Paris, Maspéro, 1965, 165 p.

Couenne, Michel, *De la blessure à la révolte, Kateb Yacine,*

dramaturge politique, thèse de 3e cycle, Université de Caen, 1977, 242 p.

Courriere, Yves, *Le temps des léopards*, Paris, Fayard, 1969.

Daninos, Guy, *Les nouvelles tendances du roman algérien*, 2ème éd., Canada, Naaman, 1986, 313 p.

Déjeux, Jean, *La littérature algérienne contemporaine*, Paris, P.U.F., 1979, 128 p.

- *Djoha, hier et aujourd hui*, Canada, Naaman, 1978, 121 p.
- *La poésie algérienne de 1830 à nos jours*, Paris, Publisud, 1983, 108 p.

Dermenghem, Émile, *Le culte des Saints dans l'Islam maghrébin*, 2ème éd., Paris, Gallimard, 1954, 351 p.

Dib, Mohamed, *L'Incendie*, Paris, Seuil, 1952.

Djeghloul, Abdelkader, *Introduction à Hamdan Khodja*

Duvignaud, Jean, *Sociologie du théâtre*, Paris, P.U.F., 1965, 585 p.

Elias, Marie, *Le théâtre de Kateb Yacine*, thèse de 3ème cycle, Paris III, 1978, 283 p.

Fanon, Franz, *L'an V de la Révolution Algérienne*, Paris, Maspero, 1959.

Favrod, Henri-Charles, *Le F.L.N. et l'Algérie*, Paris, éd. Plon, 1962, 384 p.

Gaudeau, Jean-François, *Sartre, l'aventure de l'engagement*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Georges, Jean, *Le théâtre*, Paris, Seuil, 1977, 187 p.

Glissant, Edouard, *Introduction à Kateb Yacine*

Goethe, *Egmont*, Paris, Hatier, 1946, 109 p.

Goethe, *Faust, Trad. Gérard de Nerval*, Paris, Garnier – Flammarion, 1964.

Gomez-Muller, Alfredo, *Sartre : de la nausée à l'engagement*, Le

Félin, 2005.

Sartre et la culture de l'autre, Paris, L'Harmattan, 2006

Gouhier, Henri, *Le théâtre et l'existence*, Paris, éd. Montaigne, 1952, 222 p.

Grenier, Roger, *Albert Camus, Soleil et Ombre*, Paris, Gallimard, 1987, 341 p.

Hachemi, Chérif, *Thématique du théâtre algérien*, in : *Europe* n° 567-568, 54ème année, juillet-août 1976, p. 179-188.

Haciene, Mustapha, *La longue nuit du théâtre algérien*, in : *Jeune Afrique* 24 mars 1969, n° 429, p. 38-41.

Haddad, Youcef Rachid, *Essai sur l'art du conteur et du théâtre d'ombres dans les pays arabes*, thèse de 3ème cycle, Paris VIII, mars 1975.

Hamiche, Daniel, *Le Théâtre et la Révolution*, Paris, Union générale d'édition, 1973, 317 p.

Harbi, Mohamed, *Le F.L.N., mirage et réalité, des origines à la prise du pouvoir (1945-1962)*, Paris, les Éditions J.A., 1985, 446 p.

Une conscience libre, Les temps modernes, Paris, octobre – décembre 1990.

Ireland, John, *Sartre, un art déloyal*, Paris, édition Jean-Michel Place, 1977, 240p.

Julia, Didier, *Dictionnaire de la Philosophie*, Librairie Larousse, Paris, 1984, 304 p.

Kahn, Jean-François, *Les Algériens sont à la recherche d'un théâtre à la fois national et populaire*, in : *Le Monde* n° 5940, jeudi 20 février 1964, p. 14.

Kaki, *Le théâtre en chantier*, in : *La République*, mercredi 13 janvier 1971, p. 9.

Kateb, Mustapha, *L'origine et le développement du théâtre*

algérien, in : *Les lettres et les arts*, février 1957, p. 67-70.

Kateb, Yacine, *Le polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1966, 182 p.

- *Le provocateur provoqué !,* Paris, Actualité de l'émigration, 1987, 128 p.

Khodja, Hamdan, *Le miroir*, trad.Daghis Hassouna, Paris, Sindbad, 1985.

Krüger, Reinhard, *Le regard aliéné sur la réalité magrhébine : Isabelle Eberhardt, Albert Camus et Frantz Fanon aux origines de la littérature magrhébine, Voyage à l'Envers,* Presse Universitaire de Strasbourg, 2009.

Lacheref, Mustapha, *L'avenir de la culture algérienne,* in : *Lettres modernes*, 19ème année, 1963, n° 209, p. 720-745.

- *L'Algérie, nation et société,* Alger, S.N.E.D., 1978, 346 p.

Landau, Jacob, *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1965, 260 p.

Lecerf, Jean, *Littérature dialectale et renaissance arabe moderne,* extrait du Bulletin d'études orientales de l'Institut français de Damas, T. I et T. III, éd. Le Caire, 207 p.

Lénine, V.I., *Sur la littérature et l'art,* Paris, Éditions sociales, 1957, 232 p.

Lottman, Herbert R., *Albert Camus*, Paris, Seuil, 1978, 686 p.

Lounatcharsky, A.V., *Théâtre et Révolution*, Paris, Maspéro, 1971, 342 p.

Mahfoud, Kaddache, *Histoire du nationalisme algérien (question nationale et politique algérienne) (1919-1951),* T. I, 2ème éd.,S.N.E.D., 1981, 525 p.

Marcuse, Herbert, *La dimension esthétique* (*pour une critique de l'esthétique marxiste),* Paris, Seuil, 1977, 83 p.

Mazouni, Abdellah, *Culture et enseignement en Algérie et au*

Maghreb, Paris, Maspéro, 1969, 246 p.

Metref, Arezki, *Quel avenir attend le théâtre algérien* ?, in : *Echabab* n° 163, du 7 au 13 novembre 1974, p. 17.

Meziane, Abdelmadjid, *Miettes culturelles militantes*, in : *Révolution Africaine*, 19 juin 1970, numéro spécial, p. 81-88.

(El) Minai, Hacène, *Problème de l'authenticité dans le théâtre arabe moderne*, thèse d'état, Paris V, 1982, deux volumes, 468 p.

Miquel, André, *La littérature arabe,* 2ème éd., Paris, P.U.F., 1976, 127 p.

Mostefa Abderrahmane, KAKI Le dramaturge de l'esentiel, Alger, éd. Alpha, 2006, 234 p.

Moussignac, Léon, *Le théâtre des origines à nos jours*, Paris, Le livre contemporain Armiot Dumont, 1957, 438 p.

Murtad, Abdelmalek, *Les genres de la prose littéraire en Algérie (1931-1954)*, thèse d'état, Sorbonne Nouvelle, Paris, 1983, deux volumes, 562 p.

Muskau, Pukler, *Chroniques, lettres, journal de voyages,* T. III , Paris, Fournier, 1836 – 1837.

Mrah, Ali, *Expérience de la création collective dans le théâtre algérien*, in : Europe, n° 567-568, 54ème année, juillet-août 1976, p. 176-178.

Nisbet, Anne-Marie, *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des Indépendances à 1980*, Canada, Naaman, 1982, 187 p.

Nouschi, André, *La naissance du nationalisme algérien (1914-1954)*, Paris, Éd. de minuit, 1962, 162 p.

Ourad, Méziane, *Théâtre au ras des planches*, in : *Algérie Actualité*, n° 1096, semaine du 16 au 22 octobre 1986, p. 12-13.

Pantrieck, Svantzar, *La littérature algérienne moderne,* Académie

des Sciences de Prague, 1969, 193 p.

Peres, Henri, *Ahmad Chawqi, années de jeunesse et formation intellectuelle en Egypte et en France*, Alger, Annales de l'Institut d'Etudes Orientales, 1936.

Picard, Gilbert – Charles, *Annibal*, Encyclopédia Universalis, T.8.

Pignare, Robert, *Histoire du théâtre*, Paris, P.U.F., 1946, 127 p.

Piscator, Erwin, *Le théâtre politique*, Paris, Arche, 1972, 275 p.

Rachid, Sahnine, *Mémoire de Rouiched, un témoignage vivant sur l'Algérie contemporaine*, Paris, Publisud, 1991, 219 p.

Ricard, Alain, *Théâtre et nationalisme*, Paris, Présence Africaine, 1972, 231 p.

Rizk, Hadi, *Subjectivité et multitude : pouvoir constituant dans Critique de la raison dialectique,* in Sartre : écriture et engagement, colloque, Cerisy-La-Sale, 15 décembre 2007

Roth, Arlette, *Le théâtre algérien d'expression dialectale (1926-1954)*, Paris, Maspéro, 1967, 200 p.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimmard, 1984, 374 p.

Colonialisme et néo colonialisme, Gallimard, 1993.

Situation II, Paris, Gallimard, 1999.

Situation V, Paris, Gallimard, 1999.

Schnyder, Peter, *L'Homme – Livre*, Paris, Orizons, L'Harmattan, 2007.

Sourdel, Dominique, *Histoire des arabes*, Paris, PUF, 1985.

Stambouli, Nadjib, *À la scène comme à la guerre*, in *: Algérie Actualité*, n° 293, du 25 au 31 octobre 1984, p. 15.

Szondi, Peter, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983, 144 p.

Tahar, Ahmed, *La poésie algérienne populaire*, Alger, S.N.E.D.,

1975, 175 p.

Taleb Ibrahimi, Ahmed, *Culture et personnalité algériennes*, in : *Révolution Africaine* n° spécial, 19 juin 1970, p. 68-80.

Tamassia, Paolo, *Sartre, une esthétique postmoderne*, compte rendu du colloque de Cerisy-La Sale, décembre 2007.

Téguia, Mohamed, *L'Algérie en guerre*, Alger, O.P.U., 786 p.

Tengour, Habib, *Narration et identité « post coloniale », de l'Epreuve de l'Arc au Poisson de Moïse*, voyage à l'Envers, Presses Universitaires de Strasbourg, 2009.

Tomiche, Nada, *Le théâtre arabe*, Paris, U.N.E.S.C.O., 1969, 229 p.

Truong, Nicilas, Le théâtre des idées, 50 penseurs pour comprendre le XXI^{e} siècle, Paris, Flammarion, 2008, 383p.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, 4ème éd., Paris, Éd. Sociales, 1982, 302 p.

Victor, Serge, *Littérature et Révolution*, Paris, Maspéro, 1976, 122 p.

Vilar, Jean, *De la tradition théâtrale*, Paris, Gallimard, 1963, 188 p.

Virolleaud, Charles, *Le théâtre persan ou le drame de Kerbéla*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 1950, 141 p.

Weber, Edgard, *Maghreb arabe et Occident français*, Toulouse, Publisud, PUM, 1989.

5. Les revues et les journaux :

5.1- Les revues en français :

Les Temps Modernes.

UBU, Scènes d'Europe, N°27/28 Juin 2003.

5.2- Les journaux :

L'Express.
L'Horizon.
L'Humanité.
Le Monde Diplomatique.
Le quotidien d'Oran.
El Watan.

5.3- Les revues en arabe :

Al-Aqlam : (revue mensuelle) n° spécial : "théâtre arabe", 6ème numéro de la quinzième année, 1980, Bagdad, Ministère de la Culture et de l'Information ("théâtre algérien" p. 167-174).
Al-Halqa : Revue Culturelle de l'Administration du T.N.A, n° 1 de la première année 1972 et n° 2 de la première année 1972.
Al-Ma rifa : (revue mensuelle) n° spécial "théâtre arabe", Ministère de la Culture et de l'Orientation Nationale, Syrie, n° 124-125, juin-juillet, 1972.

6. Entretiens :

- Abdelkader Alloula, auteur de théâtre, comédien, metteur en scène, à Oran, 1986, et 1994.

- Bendimrad Kamel, journaliste à *Algérie Actualité*, à Alger, 1986.
- Djillali Benadlehalim, fondateur du Festival du Théâtre amateur de Mostaganem, à Mostaganem, 1986.
- Kâkî, auteur de théâtre, metteur en scène, directeur du T.R.O., à Oran, 1986.
- Kateb Yacine, écrivain, à Sidi Bel-Abbès, 1986, Alger 1989.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

A.I.S, 298, 300, 301
A.L.N. (l'armée de libération nationale), 162
A.U.M.A, 87, 131
Abbas Ferhat, 26, 57, 95, 104, 108
Abd al Mouttalib, 90
Abyad Georges, 30, 31, 32, 35, 36, 81, 82, 84, 343
Aït Larbi Arezki, 338
Al Basa'ir, 92
Al Madani Tawfiq, 92, 93, 96, 351
Allalou 52, 53, 54, 55, 56, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 361
Alloula Abdelkader, 10, 14, 24, 26, 37, 46, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 211, 221, 222, 225, 226, 228, 230, 231, 232, 233, 238, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 354, 361
Althusser, 17
Anbassa,, 91, 95
Annaba, 156, 194, 237
Annibal, 91, 92, 93, 94, 96, 102, 104, 108, 113
Aron Raymond, 22
Artaud Antonin, 346
AVO, 296

B

Bachetarzi Mahieddine, 52, 54, 55, 56, 59, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 82, 83, 89, 90, 92, 93, 161, 351, 361, 365
Banou Hicham, 90
Batna, 88
Baudelaire Charles, 18
Beldjenna Rabah, 295
Benaïssa Abdelkader, 26, 238, 297, 313, 350
Benaïssa Slimane, 14, 24, 39, 186, 237, 238, 287, 288, 290, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 308, 312, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 321, 323, 324, 326, 327, 329, 330, 331, 332, 334, 336, 339, 340, 349
Bencheikh Jamel Eddine, 339
Benkhlouf Lakhdar, 80
Berhoum, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231
Blum Leon, 57
Bonaparte, 43

Bordj al Kiffan, 357
Borj el Kiffana, 184
Boudia Mohamed, 144
Brecht Bertoldt, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 157, 176, 257, 367

C

Camus Albert, 12, 24, 30, 37, 115, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 237, 355, 368, 369
Césaire Aime, 28, 29
Chabbi Abou Kacem, 94
Chaplin Charlie, 164
Charlot Edmond, 144
Charpot, 65
Chawqi Ahmad, 114
Cheikh Abdelhamid Ben Badis, 57, 86
Cheikh Abderrahmane al Jillali, 89
Cheikh el-Ibrahimi, 57
Cherif Ali Taher, 63
Cherif Mustapha, 338
Choukri Ghali, 133
Colette, 26

D

Daninos Guy, 159
De Beauvoir Simone, 22
De Lautréamont , 348
Dib Mohamed, 11, 34, 237
Djebbar Assia, 115
Djelloul Ahmed, 143, 350
Dostoïevski, 150, 164, 229
Duras Marguerite, 297

E

El Jillali Abderrahmane, 139
Emir Abd el-Kader, 32
Emir Chakib Arslan, 31
Emir Khaled, 31, 53, 57, 58, 81, 343
Etoile Nord-Africaine, 53, 56, 68, 155

F

F.I.S, 298, 328
F.L.N, 57, 71, 99, 108, 121, 123, 132, 141, 142, 149, 161, 163, 315,

352, 353, 367, 368
Feuerbach,, 17
Front de Libération Nationale, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 156

G

Gestion Socialiste des Entreprises (G.S.E.), 183
Goethe, 16, 17, 19, 350, 366, 368
Gorbatchev, 240
Grenier Jean, 115, 150

H

Haciane Mustapha, 132
Hadj Ali Bachir, 58, 59
Hamel, 65
Harbi Mohammed, 26, 27, 57, 108, 131, 141, 143
Hegel, 17, 23
Hélène, 94, 139, 141
Hô Chi Minh, 259
Hocine Bouhazar, 143, 350, 354
Houhou Ahmed Rida, 95

I

Ibn Badis, 34, 86, 88
Ibn Chaddad Antar, 46
Ireland John, 12, 13

J

Jeanne d'Arc, 139
Jeanson Francis, 26
Jugurtha, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 108, 110, 354

K

Kaki, 46, 161, 165, 168, 172, 175, 177, 178, 179, 232, 238, 359, 368
Karagouz, 49
Kateb Mustapha, 71, 72, 73, 156, 157, 258, 259, 352
Kateb Yacine, 10, 14, 16, 24, 33, 36, 53, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 157, 187, 237, 238, 244, 245, 246, 247, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 266, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 290, 297, 303, 349, 350, 351, 354, 355, 364, 367, 373

Khadra Yasmina, 115
Kréa Henri, 145
Ksentini Rachid, 54, 63

L

La Fontaine Jean, 279
Lénine, 259, 264, 285, 369

M

M.T.L.D, 57, 70, 104
Madwi Abd ar Rahmane, 96, 97, 101
Mameri Mouloud, 143
Mao, 259
Marcuse Herbert, 18
Maréchal Marcel, 257
Marianne, 139
Marx, 17, 27, 131, 259, 264, 284, 285
Merleau-Ponty, 22
Mers el-Kébir, 182
Messali Hadj, 34, 53, 57, 104, 108, 352
Mimouni Rachid, 235
Mohamed Laid Al Khalifa, 88
Molière, 30, 157
Montaigne Michel, 260, 297, 368
Muskau Pukler, 52

N

Nakhla Abdellah, 143
Noé, 213, 219

O

Othello, 92
Ouchelouche Djaâffar, 296

P

P.P.A, 70, 87, 104
Pia Pascal, 30, 115
Pierre Bourdieu, 15, 17
Platon, 16

Q

Qurayche, 88

R

Rais Abdelhalim, 75
Rakibi Abdellah, 104
Relizane, 191
Révolution Agraire (RA), 183
Rimbaud Arthur, 18
Roblès Emmanuel, 30, 115, 144, 145, 147, 150
Roche Leon, 139
Rodinson Maxime, 50
Rouiched, 161, 162, 163, 164, 168, 172, 173, 174, 175, 176, 180, 232, 352, 353, 370
Roy Jules, 144

S

Saladin, 31, 82
Sartre Jean-Paul, 11, 12, 22, 25, 26, 27, 28, 166, 255
Schiller, 19
Sebiane Nasreddine, 89, 90, 134
Sétif, 104, 117, 118, 148, 253, 254
Shakespeare William, 92, 257, 311
Sidi Belabess, 156
Socrate, 16

T

T.N.A, 71, 95, 156, 161, 168, 188, 345, 359, 360, 362, 372
Témouchent, 190
Théâtre National d'Alger, 71, 74, 75, 186, 258
Tiaret, 190
Tripoli, 73, 155

U

U.D.M.A, 57
U.N.E.S.C.O, 48, 85, 371
UNFA, 251

Y

Yacine Reda, 270

Z

Zaydan, 31

Annexes

Table des matières

Avant-Propos 2

Sigles 6

Système de translitération 8

Introduction générale 9

Première partie : le théâtre antérieur à l'indépendance 41

Chapitre premier : Le théâtre d'expression dialectale des débuts jusqu'à l'indépendance 42

I Des formes préthéâtrales 43

1 .1 Le Conteur 45

1 .2 Les Saynètes 47

1.3 Le *Karageuz* 49

II Le théâtre de 1926 à 1954 53

2.1 Conditions socio-historiques et émergence d'un théâtre engagé 53

2.2 Allalou précurseur dans l'art dramatique moderne en Algérie : Djeha 60

2.3 Rachid Ksentini 63

2.4 Bachetarzi ou la concécration théâtrale 65

III Le théâtre durant la guerre de libération (1954-1962) 69

3.1 Contexte et naissance de la troupe du FLN 69

3.2 Vers la lumière, pièce inaugurale 73

3.3 Les enfants de la Casbah, Les eternels, Le sang des braves : pièces en tournée internationale 75

Chapitre second : Le théâtre d'expression arabe littéraire 78

I Débuts et expériences éphémères d'un théâtre d'expression littéraire 79

1.1 Pièces de théâtre montées suite à la visite de Georges Abyad ... 81

1.2 Pour la patrie : pièce interdite 83

1.3 Causes de l'échec du théâtre d'expression littéraire 84

II L'association des Ulémas réinvente un théâtre engagé d'expression littéraire 87

2.1 Thèmes religieux : Bilal, El Mouloud, El Hijra 88

2.2 Thèmes historiques : Hannibal, Jugurtha 91

Chapitre troisième : Le théâtre d'expression française 112

I Kateb Yacine : le combat par le théâtre 115

1.1 Le cadavre encerclé 116
1.2 La poudre d'intelligence 125
1.3 Les ancêtres redoublent de férocité..... 135

II Le théâtre des Européens d'Algérie 144
2.1 Henri Kréa..... 145
2 .2 Emmanuel Roblès 156
2.3 Albert Camus 157

Deuxième partie : **Le Théâtre dialectal post indépendance** **.....**152

Introduction **.....**153

Chapitre premier : Le thème de la guerre**.....**158

I Hassan Térro de Rouiched 161

II. Afrique avant I de Kaki 165

Chapitre second : Critique et satire sociales **.....**170

I El Ghoula (l'ogresse) de Rouiched 172

II El Bouwwaboun (les concierges) de Rouiched 174

III El Guerrab oua essalhine (Le porteur d'eau et les Saints) de Kaki 175

Chapitre troisième : l'art dramatique à partir des années 70 **.....**181

I L'expérience de la création collective 182
1.1 Contexte socio-politique : facteur de la création collective 182
1.2 El Khobza (le pain) de Alloula 186
1.3 El Mantoudj (le produit) de Alloula 190

II La Halqa ou le rôle du goual (le conteur) 192
2.1 La Halqa, élément authentique du théâtre à l'algérienne 192
2.2 Les généreux de Alloula 201
2.3 Le voile de Alloula 221

Troisième partie : Le Théâtre contestataire 234

Introduction 235

Chapitre premier : La contestation implicite 243

I La condition féminine 245

II L'horreur de la guerre 253

III De l'exploitation de l'homme aux espoirs du socialisme 268

Chapitre second : La contestation explicite 291

I Conditions socio-politiques et émergence d'une contestation explicite 292

II De la condition de la femme aux conditions d'existence de l'Algérie 303

III La construction identitaire de l'Algérie en question chez Slimane Benaïssa) 313

IV La contestation explicite du rôle troublé de la religion chez Slimane Benaïssa 330

Conclusion.....341

Bibliographie 359

Index des noms propres 376

Annexes 383

Table des matières..... 384