

Date de soumission : 20/05/2021 ; Date d'acceptation : 16/06/2021 ; Date de publication : 30/06/2021

TROIS FIGURES D'ENGAGEMENT DANS LE THÉÂTRE ALGÉRIEN DE LA POST- INDÉPENDANCE : KATEB YACINE, MOHAMED BOUDIA ET ABDELKADER ALLOULA

THREE FIGURES OF COMMITMENT IN THE POST-INDEPENDENCE ALGERIAN THEATER: KATEB YACINE, MOHAMED BOUDIA AND ABDELKADER ALLOULA

KASMI Hafida

Université Kasdi Merbeh- Ouargla/ Algérie
kasmi_hafida@yahoo.com

Résumé : Le présent article tente de mettre en lumière l'émergence d'un théâtre algérien engagé et d'interpréter en filigrane les nouvelles formes dramatiques en se référant aux icônes de l'art dramatique en Algérie à savoir Kateb Yacine, Mohamed Boudia et Abdelkader Alloula tout en expliquant les divergences dans les conceptions même de l'engagement chez ces écrivains. Sachant que le théâtre algérien se voit pour autant engagé dès sa naissance dans toutes ses formes et ses expressions, les dramaturges, quoiqu'ils ne s'inscrivent pas sur le même axe diachronique, tiennent tous le même flambeau larmoyant et libérateur pour éclairer la situation d'une Algérie colonisée et aspirer à une Algérie nouvelle !

Mots-clés : Théâtre algérien, engagement, nouvelles formes, emprunt, trois icônes

Abstract : This article attempts to highlight the emergence of a committed Algerian theatre and to interpret in watermark the new dramatic forms by referring to the icons of dramatic art in Algeria namely Kateb Yacine, Mohamed Boudia and Abdelkader Alloula while explaining the differences in the very conceptions of engagement among these writers. Knowing that Algerian theatre is nevertheless committed from its birth in all its forms and expressions, the playwrights, although they do not fit on the same diachronic axis, all hold the same torch teasing and liberating to illuminate the situation of a colonized Algeria and aspire to a new Algeria!

Keywords: Algerian theatre, commitment, new formes, borrowing, three icons

* * *

L'on sait que le théâtre algérien était fidèle au contexte politique et au besoin d'un peuple voulant mettre fin à l'aliénation coloniale. Cet art et ce mode d'expression, récupéré du monde du beau et du sublime, contribue explicitement à la reconstitution d'une Algérie déchirée. Cela confirme l'idée qu'il est considéré comme l'une des pratiques de l'émancipation des peuples colonisés dans l'histoire littéraire.

Les productions dramatiques de Mohamed Boudia et de Kateb Yacine s'inscrivent dans la lignée d'un théâtre où l'engagement est exprimé en langue française. Ces auteurs prolifiques écrivent dans cette langue l'Histoire de l'Algérie post coloniale et c'est ainsi que la lutte prendrait de l'ampleur et aurait un écho international.

De même, les pièces de Boudia *Naissances* et *l'Olivier* (1959-1962) représentent le peuple algérien en révolution. L'enjeu de toutes ces pièces théâtrales est de montrer la conscience patriotique face au paroxysme du système colonial et la nécessité de la réappropriation du patrimoine culturel algérien rien que pour « *l'introduire dans le courant d'un universalisme créateur* » (Jules Crétois, 2017) avance Mohamed Boudia lors d'un entretien.

Un autre nom s'ajoute à ces dramaturges engagés, c'est celui d'Abdelkader Alloula. Son théâtre d'expression dialectale de post indépendant adopte un nouvel engagement qui se cristallise dans la construction identitaire en vue d'une construction socialiste. Avec sa trilogie *Legoual, Lejouad et Lithem* (1980-1989), Alloula propose juste des pistes et des interrogations au public afin de l'inciter à jouer son rôle. Cette complémentarité entre le texte et la prise de conscience des spectateurs trace les chemins d'une construction collective. En outre, il propose une autre manière de construire le récit dans la mesure où son écriture tend à être « synchrétique ». Son expérience se nourrit, à la fois, de la théorie de la Distanciation de Bertolt Brecht, de la tragédie grecque et de l'influence de la comédia dell'arte. Il reprend les formes populaires comme la *Halqa* et emprunte de la culture des usages linguistiques spécifiques, comme il réemploie aussi les formes du conteur populaire. De ce fait, son texte se familiarise avec les techniques du conte selon un procès narratif adopté.

Le présent article s'interroge sur les nouvelles formes d'engagement chez ces trois dramaturges d'une manière générale. Donc, cette contribution tente de montrer comment Kateb, Boudia et Alloula ont réussi à donner un nouvel essor au théâtre algérien à partir des motifs identitaires à savoir les valeurs sociales culturelles et politiques tout en façonnant l'héritage international en théâtreologie.

1. Kateb Yacine ou le dramaturge en guerre

Depuis son jeune âge, Kateb Yacine est impliqué dans la vie politique et les combats d'idées. C'est la raison pour laquelle ses écrits, quel que soit leur genre littéraire, se plongent dans une longue quête libératrice. Tahar Djaout l'asserte dans ce qui suit :

Aussi bien pour le roman poème que pour le théâtre, c'est toujours la même marque violente imprimée au langage ; le même questionnement sur les origines, le pouvoir, sur ceux qui régissent l'histoire et ceux qui en sont les victimes. Pour beaucoup de jeunes et moins jeunes, il a régulièrement incarné une conscience irrécupérable et insoumise, un courage qui le situe aux antipodes de l'intellectuel serviteur. (Ben Achour, 2015)

Cet intellectuel engagé s'exprime dans une langue aussi violente et tranchante que les colons, autrement dit, il se sert de ce « butin de guerre » pour mettre en péril toutes les formes de répression que les colons exercent sur les Algériens.

Ses drames s'inspirent de trois points qui fondent une nation indépendante : l'Histoire, l'identité et la culture nationale.

D'ailleurs, la dimension politique embellit presque toutes ses pièces. Elle dépasse même les frontières géopolitiques pour reprendre Pears. Dans *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, Kateb compare la guerre du Vietnam avec celle de l'Algérie et valorise les

droits de l'homme dans le monde entier afin d'« *inscrire son combat dans un contexte internationaliste, [il] avait l'ambition de défendre les causes de tous les opprimés, et s'élevait contre l'injustice ou comme disait Rachid Mimouni, des causes perdues, mais justes.* » (Nabil Boudraa, 2006 : 19)

Cette pièce marque le début d'un théâtre qui se veut universel après avoir été national et populaire ; une telle lutte universaliste puise ses origines de la guerre du Vietnam et dénonce les pratiques coloniales. En d'autres termes, il estime véhiculer sa philosophie idéologique de la révolution contre toute oppression en décrivant un peuple qui prend son destin en main et trace le chemin de sa liberté malgré sa faiblesse et son déchirement. Les mots choisis par le dramaturge sont tellement significatifs et poignants tout comme la cause en question : « *Le prix de l'homme baisse, Quand il n'est plus en liberté.* » (Kateb Yacine, 1994 :45) Il ajoute :

« Indépendance !
[...]
En avant, cher compatriotes !
Que celui qui a un fusil se batte avec un fusil.
Que celui qui a une épée se batte avec l'épée.
Que celui qui n'a ni fusil ni épée
Se batte avec des pelles, des pioches, des bâtons.
Et que pas un reste en dehors de la lutte.» (Kateb Yacine, 1994 : 53)

En effet, Kateb Yacine donne une dimension internationale et universelle à cette pièce pour juxtaposer la guerre de libération de l'Indochine à celle de l'Algérie afin que l'écho de ses idées soit répandu d'une manière légitime et devienne le porte-parole du peuple algérien ; un peuple opprimé.

À vrai dire, les dimensions de l'engagement marquent toute l'œuvre katébiennne. Cet auteur prolifique affirme que « *le théâtre, c'est mettre le doigt sur ce qui ne va pas, le théâtre c'est avant tout, le risque de dire la vérité* » (Kateb, 1987: 24-25). Son écriture quoique poétique, née en pleine guerre, laisse entendre que son ton est teinté avec une violence latente. Cela renforce l'idée que Kateb soit le porte-parole de « *la génération de 1945* » (Buchet Chastel, 2012). Il se met à critiquer l'ordre politique et le pouvoir voire même le peuple d'une manière acerbe dans *La Poudre d'Intelligence*, deuxième volet de *Cercles Des Représailles*:

Nuage De Fumée : Vingt ans de pensée philosophique !
Cinquante ou cent volumes sont sortis de ma tête.
Et nul n'a eu l'idée, la simple idée de les écrire à ma place.
Ni le peuple ni le sultan.
Ne veulent convenir qu'un philosophe
A besoin beaucoup d'argent
Et même d'un secrétaire
Pour avoir l'esprit vraiment libre
D'ailleurs, ce bel esprit
Je commence à le perdre
À force de heurter les grosses têtes.
Les ennemis de la philosophie ont inventé le turban
Comme un rempart protégeant contre toute séance
Leurs crânes désertiques
Je n'ai plus rien à faire dans mon pays
Me voici dans la force de l'âge
Sans bourse ni pension
Et moi qu'on appelait le père du peuple
Je ne suis plus que le dernier de ses orphelins ! (Kateb, 1959 : 44)

Il s'y inspire du répertoire culturel algérien et des anecdotes d'un personnage légendaire, Djeha, qui s'est transformé dans ce monologue en Nuage De Fumée. En effet, le dramaturge livre les déboires de la vie politique du peuple algérien pendant la guerre, il critique les pouvoirs que les colons veulent établir au sein de la société via l'humour noir qui bouscule toutes les vérités et les revers de l'homme. Quoique philosophe et cultivé, *Nuage De Fumée* se sent marginalisé et délaissé par ses confrères. Les gens ne cherchent plus des têtes remplies autant que l'argent. La faim et la misère les poussent à inventer les chemins qui leur permettent juste de survivre. Ils estiment, certes, avoir l'esprit libre pour échapper à la dépendance qui les accable mais la survivance demeure leur premier souci.

Les mêmes facettes de cette vie cruelle sont décrites dans le premier volet de la trilogie, *Le cadavre Encerclé*, un drame qui s'inscrit d'emblée dans les circonstances de violence ; l'idée de la révolte et du combat s'est profondément ancrée dans les propos des personnages. De plus, le rideau se lève sur un espace symbolique qui révèle une Algérie secouée, déchirée par les séquelles de la guerre :

Lakhdar : Ici est la rue des Vandales. C'est une rue 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 ; et je retourne à la sanglante source, à notre mère incorruptible [...] Ici est la rue de Nedjma 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'atomes au bord de l'explosion. (Kateb, 1959 : 17-18)

Le personnage Lakhdar qui veut dire en arabe le vert (une couleur de l'espérance et l'une des couleurs du drapeau algérien) annonce dans cette longue tirade la cause algérienne par sa référence à Nedjma et l'avenir maghrébin d'une manière générale par rapport à son Histoire « les Vandales ». Lakhdar ne pourrait être que le peuple algérien résistant à la répression sanglante et Nedjma ne serait que l'Algérie libre et indépendante. Les propos de ce personnage brossent un tableau fidèle à la vérité d'une Algérie opprimée dont l'auteur défend mortellement par son choix esthétique, ses positions et sa détermination consciente vis-à-vis de son engagement politique en affirmant :

Notre théâtre est un théâtre de combat ; dans la lutte des classes, on ne choisit pas son arme. Le théâtre est la nôtre. Il ne peut pas être discours, nous vivons devant le peuple ce qu'il a vécu, nous brassons mille expériences en une seule, nous poussons plus loin et c'est tout. Nous sommes des apprentis de la vie. (Colette Godard, 1975 : 13)

Kateb Yacine n'était pas le seul écrivain à faire connaître la cause algérienne et exposer les souffrances des Algériens à travers son théâtre de combat ; il y a tant d'écrivains, des poètes et surtout des dramaturges qui ont essayé de sensibiliser la foule et de décrire noir sur blanc le combat du peuple algérien. Ahmed Cheniki affirme que « *ce n'est qu'après 1954 que les écrivains commencèrent à s'intéresser au théâtre. Kateb Yacine, Hocine Bouzaher, Henri Kréa, Ahmed Djelloul et Mohamed Boudia se mirent à exposer la tragédie algérienne.* » (Ahmed Cheniki, 2006 :95)

2. Mohamed Boudia, le militant et l'internationaliste

Mohamed Boudia est une figure héroïque qui a marqué l'Algérie postcoloniale, une icône du courage et de détermination. Il s'est donné à fond au service de la cause nationale ainsi

que la cause palestinienne. Il revendique la nécessité de l'émancipation des peuples sur tous les plans en créant haut et fort la libération de l'Algérie.

C'est un artiste, un homme de culture puisqu'il insiste sur l'importance de la culture dans l'essor et l'émergence des nations et des pays opprimés comme le rapporte les éditeurs dans l'introduction de l'ouvrage de Mohamed Boudia : *Œuvres, écrits politiques, théâtre, poésie et nouvelles 1962-1973* : « *En arrivant à faire dialoguer une théorie de la culture populaire avec une théorie politique radicale dans le temps de l'action révolutionnaire, Boudia a esquissé une sorte de troisième voie féconde permettant de dépasser les binarismes coloniaux, et l'impasse du passage du temps anticolonial au postcolonial.* » (Mohamed Boudia, 2017 : 13).

Il rejoint Kateb Yacine quant à la culture populaire, cette dernière demeure un champ fertile aussi bien pour leurs productions littéraires que pour leur esprit révolutionnaire. C'est un processus d'interaction entre ce qui est imposé par les colons et ce qui fait les piliers d'une quelconque nation. La culture traditionnelle ou populaire pourrait bien faire face à la confusion des valeurs et la perte de l'identité ainsi que préserver le patrimoine culturel. Elle demeure un point de référence qui se réjouit d'une capacité défensive face à la puissance colonisatrice et aux mécanismes d'imposition.

D'ores et déjà, la productivité des pièces théâtrales favorisant et s'inspirant des richesses sociales, ethniques et religieuses d'un pays, permet la régénération de son espace culturel et sert de courroie de transmission pour les futures générations au détriment d'un projet d'aliénation culturelle tant que la culture est aussi considérée comme un acte politique.

Comme ils sont tourmentés par les problèmes de l'identité et la cause de l'Algérie ne les laisse pas indifférents, nos dramaturges enrichissent le répertoire théâtral de pièces qui traduisent parfaitement leurs prises de position vis-à-vis de l'occupation française et la nécessité d'agir contre la violence coloniale. Boudia, cet intellectuel engagé ne manque pas de lutter pour l'émancipation de son pays par l'écriture : « *Dans la guerre révolutionnaire que menait le peuple algérien contre le colonialisme, le théâtre avait une place, une place qu'il se devait, qu'il se doit d'occuper encore.* » (Ferkhi Abdelouahab, 2020 :7)

Les deux pièces théâtrales : *Naissances* et *L'Olivier* sont écrites en pleine guerre de libération, et éditées en 1962. *Naissances* composée de trois actes, relate l'histoire de Rachid, un jeune militant du FLN, qui se sent dans l'obligation de venir en aide à ses compatriotes et implique toute sa famille surtout sa mère qui craint le perdre tout comme son frère aîné mais la cause nationale que défend son fils la pousse à « *embrasser la défense de la libération.* » (Mohamed Boudia, 1962 :16). Baya réalise combien son fils avait besoin d'elle plus qu'une autre personne, elle réplique: « *[tu as] besoin de moi ?* » (Mohamed Boudia, 1962 :17) en s'adressant à Rachid. La puissance du lien fils- maman renforce l'idée d'accompagnement moral pour un épanouissement durable, elle serait entre autres « *le moteur se sa créativité* » (Kaltenbeck Franz, 2003 :9) et la cause de sa réussite.

Baya symbolise la mère-patrie et la naissance du fils de Rabah symbolise un nouvel espoir pour la lutte du peuple algérien. En effet, l'enfantement indique sur cette histoire de continuité, de relève dont les petits fils se chargent pour la libération de l'Algérie.

Il est à noter que cette pièce se caractérise par un réalisme et une authenticité frappante tout comme les pièces de Kateb ou Alloula qui défendent haut et fort leur patrie déchirée et en péril de mort. Elle s'inscrit d'abord dans les circonstances de l'époque de son dramaturge, un militant sur plusieurs fronts, les noms sont pris du répertoire algériens :

Rachid, Baya, Aicha, Rabah, Tahar, Omar, etc. En effet, « *toutes les sujétions* » (Mohamed Karim Assouan, 2014) sont prises de l'intérieur algérien, l'espace ne sort pas de la Casbah ; un endroit mystérieux qui protège la lutte du peuple de tout danger extérieur.

Sa deuxième pièce comportant un seul acte s'annonce par un long silence qui introduit par la suite la scène de la guerre in media res, par le fracas des mitrailleuses et des bombes « *bruits des bombes, de mitrailleuses, de maisons qui s'écroulent et tout ce qui rappelle un bombardement, (...) bruit mourant d'un avion lançant ce laconique message de guerre* » Cette pièce décrit une guerre qui met en péril tout le pays surtout dans la campagne. Aïssa âgé de 16 ans est contraint de quitter son refuge après avoir appris la mort de tous les villageois suite aux bombardements des avions de l'ennemi. Dans les décombres, il tombe sur sa jeune voisine Zineb qui gît toute souffrante des blessures profondes.

Un autre personnage apparaît : Si Kaddour hurlant la destruction de son foyer et pleurant la perte de son unique arbre qui est l'olivier.

« *Cet arbre est en quelque sorte l'univers fondateur de la nation et un repère spatial fondamental qui met en relief une relation ombilicale entre Kaddour et cet arbre.* »

Cet arbre sacré marque surtout la collectivité des peuples méditerranéens, elle symbolise le refuge, la terre-mère, la culture et tout l'imaginaire de leur univers complexe. Cet objet de culte est fortement connu dans la Grèce antique selon la littérature qui nous est parvenue. Dans l'Odyssée d'Homère, les passages répliqués par Ulysse, décrivent bel et bien cet arbre mystérieux et majestueux.

Quand Ulysse fait naufrage dans l'île des Phéaciens, à bout de forces, perdu, il cherche un abri où reprendre ses sens : Il s'en alla vers la forêt et se glissa sous une double cépée issue d'un même tronc, un olivier sauvage et un olivier cultivé. Ni la force humide des vents qui soufflent n'y pénétrait, ni jamais le soleil brillant ne les transperçait de ses rayons, ni la pluie ne les traversait. (...) C'est sous son abri qu'Ulysse se cacha (...) et il se fit une couverture de feuilles.[Il estime tout de même se frotter d'huile d'olive]. Ces oliviers de l'île phéacienne sont d'une espèce sûrement différente de ceux d'Ithaque, mais c'est à travers le soin de son propre corps qu'Ulysse retrouve son identité, son paysage. Et ce n'est pas un hasard si c'est ici aussi qu'il retrouve sa propre histoire. L'olivier est en même temps paysage de l'âme et de la peau, deux entités pour les Méditerranéens qui sont souvent superposables. (Ferrini Costanza, 2003 :130-140)

Véritablement, l'Olivier de Boudia ne serait que ce refuge paisible (terre) que tous les Algériens ou les Palestiniens revendiquent mortellement et protègent jalousement. C'est leur Histoire, leur identité, leur culture et toute leur force spirituelle. Le poids du passé de cet espace de culte leur communique la nécessité de prendre la relève et de se manifester par tous les moyens pour préserver cet élément vital. C'est ainsi que les peuples et les intellectuels engagés procèdent et se sacrifient pour la libération de leur patrie. Ils se trouvent dans l'obligation de résister comme ce fameux et mythique arbre.

De ce fait, Mohamed Boudia¹ est reconnu par « *l'infatigable agitateur. De la politique, il allait au théâtre et revenait à la politique. Pour lui, les deux entités étaient intimement liées. Les pièces qu'il avait écrites obéissaient d'ailleurs à un schéma politique précis : la quête de l'indépendance de l'Algérie.* » [Il affirme:] *L'Algérie, c'est ma vie, mais plutôt toutes les révolutions* ». (Cheniki, 2017)

¹La mort de Boudia : L'origine de sa mort est incertaine. Selon une hypothèse, il a été victime d'une mauvaise manipulation en déposant la bombe qu'il transportait sur le siège arrière de sa voiture. L'autre hypothèse imputant sa mort à un attentat organisé par les renseignements israéliens. (Cf. Wikipédia).

C'est ainsi que Boudia était comme Abdelkader Alloula quant à la défense artistique de la cause algérienne.

3. Abdelkader Alloula ou l'artiste *complet*

Considéré comme l'un des pionniers du « théâtre populaire », l'acteur, le metteur en scène ou le directeur du théâtre, Abdelkader Alloula embrasse très jeune la scène théâtrale algérienne et y apporte du nouveau. Cette innovation créatrice se manifeste dans le choix de la langue de ses répliques. Pour être en contact direct avec le public algérien, le dramaturge puisant dans le patrimoine et la culture populaires ; ses pièces sont écrites en arabe dialectal en reprenant des formes dramatiques traditionnelles à savoir *la Halqa, le Medah, le Goual*.

Son engagement artistique passe par la présence de l'arabe dialectal et son combat politique lui pousse de se rapprocher de son public en leur chuchotant des répliques épiques ou argotiques, il affirme lors d'une interview avec son ami le sociologue M'hamed Djellid que :

Les modèles qu' [il] propose sont puisés dans la vie de notre peuple. C'est dans ses couches sociales les plus déshéritées que la société se reflète le mieux dans ses préoccupations, dans ses luttes, dans ses contradictions, dans ses valeurs, dans ses espoirs. C'est dans ces couches et par elles que notre société se saisit le mieux, qu'elle est la plus « apparente », la mieux présente et la plus dense et forcément et aussi parce que j'y suis le plus ancré, les personnages y sont puisés dans ces couches là. Ces personnages, lorsqu'ils sont théâtralisés, peuvent devenir extrêmement éloquents et permettent à la représentation artistique d'assumer une fonction sociale très large. (Djellid, 1985).

Les propos d'Alloula expriment en filigrane sa vigilance et sa méfiance quant à l'étiquette « engagé » collée souvent à son théâtre. Toutefois, le nouveau modèle puise incessamment ses sources de la vie sociale de son peuple. Ces couches sociales les plus démunies reflètent, en effet, le mieux « les préoccupations », « les luttes », « les espoirs » et « les valeurs » de toute une nation. Cet homme populaire, maître de la scène maghrébine introduit le monologue dans l'espace théâtral algérien.

Quoiqu'il se méfie des étiquettes d'un théâtre engagé, la raison même de son assassinat, le dramaturge parle plutôt d'un théâtre de critique sociale où il appelle au changement et à l'action, tout se joue dans un « *air d'optimisme* » (Alloula, Kouah, 2008) total pour rendre espoir à un large public et attiser le feu de la stabilité au sein de sa vie sociale. Il affirme que « *le souci de l'avenir pousse les jeunes à chercher la pureté, la loyauté et la vertu et à rejeter les compromis et le pessimisme désespéré.* » (Abdelkader Alloula, 1989 :10)

Par l'intermédiaire de ses pièces à savoir *Ledjouad, Leguoual, Litham (Les Généreux, Les Dires, Le Voile 1980-1990)*, il réussit à dénoncer les différentes facettes du pouvoir et l'obscurantisme dans lequel baigne le peuple algérien. À travers *le Goual*, porteur de la parole considéré comme un personnage typique dans ses pièces, le public est fortement sollicité à écouter les péripéties de son vécu afin d'agir et de réagir : « *Abdelkader Alloula tendait vers un théâtre où le dit émanait de la voix du spectateur pour qu'il reçoive sur scène avec un nouvel impact et une nouvelle prise de conscience. [Son rôle] est d'interpréter sur scène les voix multiples du peuple.* » (Lamia Bereksi, 2008 :21-25)

Les pièces de *Legoual*, *Lejoued*, *Lithem*, quoique inachevées, traduites en français par Messaoud Benyoucef mettent en lumière une pratique théâtrale unique car il s'y intéressait au discours, à la langue, aux thèmes, au décor et à la mise en scène d'une manière générale.

Le dramaturge s'inspire à la fois du registre populaire par son recours à la *Halqa*, au conteur et à des conventions dramatiques universelles à savoir la distanciation de Brecht, la tragédie grecque et la comédie *Dell'arte*. Il explique le fait que :

les écrits de Piscator, Lounatcharski, Meyerhold, Maiakoveski et surtout Brecht intéressaient et continuent d'intéresser (...) l'art théâtral. Ces écrits alimentèrent grandement la réflexion en la matière (...) Ces nouvelles connaissances [contribuèrent] à l'élévation du niveau artistique de nos représentations théâtrales. (Alloula, 1995 :11)

Sa démarche et son expérience tissent des liens entre le poétique et le politique ; en l'occurrence, la dimension artistique et politique crée une jonction et un approfondissement entre l'Histoire, l'espace social et l'héritage culturel. L'histoire représentée dans *Ledjoued* raconte des événements historiques réels mais le conteur *Djelloul Lefahimi* (le Raisonneur) ou l'intelligent à la manière de Djeha ou *Nuage de fumée* dans *Le Cercle des Représailles* met une distance entre ce qui est raconté et le fait réel. Ce personnage est, en effet, un syndicaliste qui défend la cause des laissés et des démunis mais il finit toujours par être récompensé d'une manière injuste ; les problèmes l'assaillent dans son travail. C'est l'image d'un homme responsable et mesuré qui se heurte aux forces d'une société inique. Il s'exprime tout désolant et frustré :

Djelloul. Moi le Raisonneur, je ne vauds rien !...Le malheur s'acharne sur moi !...Ils ont raison, ceux qui m'injurient !...Ils ont raison ceux qui me nomment Djelloul le Fouineur ! Si je vivais dans un autre pays, j'aurais été condamné à mort !...Je ne vauds rien !...Je mérite des coups ! Des coups ! Le fouet ! (... Djelloul le Raisonneur est une tare ! Un fléau social ! Ligotez Djelloul le Raisonneur et battez-le ! Tuez-le ! Pourquoi le laissez-vous en vie ! Suturez moi la bouche et coupez moi le nez, cela vaudra mieux pour vous ! Et des coups ! Des coups ! Des coups. (Abdelkader Alloula, 1995 :68-69)

Le monologue de Djelloul et son attitude dévoile une des vérités du pays, c'est le fléau de la bureaucratie et la manipulation étatique et idéologique pour les intellectuels engagés. Ceux qui raisonnent sont toujours menacés et visés par le pouvoir. Cette fresque est tirée de la vie sociale et raconte les injustices et l'inlassable combat mené par les ouvriers. Alloula dévoile le contenu de sa pièce la plus aboutie, affirme-t-il :

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 encombrant 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. (...). En un mot, chaque représentation théâtrale a son support idéologique et est, de ce fait, porteuse, même malgré elle, d'un message. (Simone Lorca, 1997 :156-157)

Dans la pièce *Les Généreux*, le personnage Djelloul, le raisonneur, se lance dans un regard à la fois critique et vigilant, un être qui souffre de sa franchise, le trouble verbal qu'il

manifeste, accentue l'effet de sa frustration et de son désarroi. Le délire dans lequel il s'est plongé interpelle sans doute le spectateur et stimule son esprit critique. Le personnage prend une distance par rapport à la situation dans laquelle il fut embourbé, le lecteur-spectateur s'identifie rapidement à ce personnage imaginaire et fait appel à ses facultés réflexives pour accomplir l'action et trouver une solution à ce dilemme et aux problèmes qui demeurent le plus souvent insolubles ! De ce fait, le rôle du personnage ne sort pas de l'univers fictif de l'histoire mais celui du spectateur devrait se produire dans la vie réelle. Telle est la tâche du dramaturge : amener le public à s'insurger grâce à une matière qui a du poids, transposer le fait réel dans le fait fictif et vice versa.

4. Divergence, convergence ou complémentarité entre les pionniers du théâtre algérien

Il paraît assez difficile de comparer toutes les productions dramatiques de Kateb Yacine, Mohamed Boudia et Alloula et leur démarche vis-à-vis de l'art théâtral puisque le présent article ne propose en aucun cas une analyse approfondie de leurs œuvres. Néanmoins, nous nous contentons de mesurer la valeur de leur conception artistique quant aux grandes mutations sociales, politiques, culturelles et sociétales. Ces pionniers se considèrent comme des garants et des porte-paroles de la cause algérienne ; leur plume s'est mise au service d'une lutte idéologique interminable. Certes, les formes d'engagement varient d'un dramaturge à un autre mais ils plaident tous la même cause comme le montre le schéma suivant :

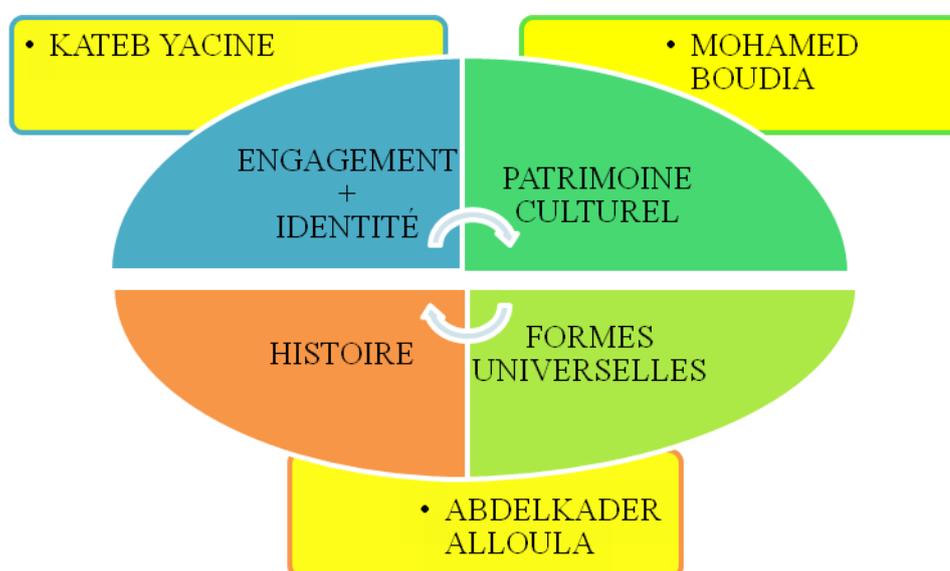


Figure 1 : Points convergents entre les pionniers du théâtre algérien

Le schéma montre les points convergents entre les trois dramaturges sans oublier les nuances que laisse entendre leur parcours et les formes d'engagements dont ils se servent dans leurs écrits : d'abord, si nous prenons en considération le processus diachronique, nous nous heurtons à deux périodes bien distinctes ; celles de la période coloniale et de l'après indépendance mais le sens d'engagement lié à l'Histoire et à la question des

origines ou l'identité, qui émane assurément des productions dramatiques de ces intellectuels. Ils sont tous sur le même pied d'égalité quant à l'émergence du mouvement national et l'affirmation identitaire. En effet, « *L'esprit de l'histoire, ou du moins l'intérêt pour les rappels historiques, est probablement une des caractéristiques que révèlent les observateurs de la naissance de l'activité théâtrale en Algérie* » (Hadj Miliani, 2008)

De ce fait, nous trouvons en filigrane des récits historiques qui rappellent les conflits et les combats des autres peuples comme la guerre du Vietnam dans la pièce de Kateb Yacine, conçus en parallèle avec la lutte des Algériens. De son côté, Mohamed Boudia était à la fois un grand militant de la cause algérienne et palestinienne.

Le langage dramaturgique de ces pionniers puise ses origines dans le patrimoine culturel local d'où l'intégration du *Meddah*, *Goual* et *Halqa* dans les pièces d'Alloula et Kateb Yacine, car ces formes sont « *menacé[es] de disparition à mesure que la domination culturelle européenne s'étend en Algérie* » (Jawida Khadda, 2002)

En outre, Abdelkadder Alloula explore le verbe et monte des pièces en arabe dialectal pour peindre avec finesse un décor intérieur et extérieur purement algérien. L'écho de la lutte du peuple algérien se fait grandiose avec les autres dramaturges puisqu'ils écrivent dans une langue étrangère que Kateb la considère comme un butin de guerre ou un acquis amplement mérité. À cet égard, Jean Marc Moura trouve que :

L'écriture [dans la langue de l'autre, quoique symbolique] est une entreprise singulière, mais elle ne se détache pas de préoccupation collective, qu'il s'agisse de traduire une expérience linguistique commune, de [mettre en lumière des tensions politiques], de traduire une expérience socioculturelle, d'accepter ou de refuser tel aspect de l'histoire occidentale. (...) Elle [demeure] un lieu de conflits, de refus, d'ententes, de compromis qui détermine les modes d'insurrection. (Jean Marc Moura, 1999 :55)

Par ailleurs, la portée universelle caractérise la dramaturgie de ces artistes ; la forme du cycle qui est proche de l'épique, puisqu'il y a un mélange de genre et la présence des héros symboliques et légendaires surtout dans les pièces de Kateb ainsi que le phénomène de la distanciation chez Alloula, fait élargir l'audience de ces créations artistiques pour répondre constamment aux conceptions théâtrales conventionnelles.

Conclusion

Pour conclure, nous appréhendons que la dimension universelle recouvrant ces pièces donne une forte légitimité à la lutte du peuple opprimé qui rejoint explicitement la lutte artistique et morale de ces intellectuels engagés, ce qui a été investi par l'écriture par rapport aux jalons de l'Histoire, la culture, l'identité, fait jaillir tout de même les jalons du présent et les horizons de l'avenir.

L'esprit révolutionnaire de toute création théâtrale conduit à l'éclatement du public et aboutit à l'éloge du changement. D'ailleurs, « *un peuple, c'est comme l'océan, on s'y perd mais il faut plonger et toujours plonger, même si on ne rapporte en guise de perle qu'une vieille savate. Il faut plonger au sein du peuple et retrouver ses vieilles savates* » (Roselyne Baffet, 1985: 36) réclame Kateb Yacine.

Le voyage entrepris par les trois dramaturges par le biais de l'écriture n'est en réalité qu'un ensemble d'« *expériences de passage, non seulement d'un état à un autre mais de passage intérieur vers l'intérieur de soi où se joue sa propre refondation* » (Corine Chapat-Le Bars, 2014: 23) et l'intérieur de soi sera incarné par le lecteur-spectateur tant qu'il est fortement sollicité par le dramaturge.

Donc, les hommes du théâtre algérien écrivent tous incontestablement pour les mêmes raisons humanistes et politiques à la manière de l'écrivain communiste Aimé Césaire qui ne cesse de répéter: « *Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont pas de bouche, ma voix, ma liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir.* » (Bougerra, 2010 : 36) En effet, nos dramaturges ont réussi tout de même de rendre le théâtre plus dynamique même si son contexte ne sort pas du cadre de la révolution, car il est né en pleine guerre. Le dynamisme et la richesse du théâtre algérien trouve ses origines dans « *les éléments culturels et les formes occidentales* » (Hadj Dahmane, 2018) auxquels les écrivains font référence. Bref, La créativité réside au niveau de l'adaptation des emprunts à la spécificité de la scène culturelle algérienne ; les influences sont visibles et parfois subtiles mais la verve de création de l'artiste est ancrée dans le contexte algérien.

Références bibliographiques

- ALLOULA A. « La Halqa est un théâtre complet », Entretien inédit et posthume avec le dramaturge algérien Abdelkader Alloula, in *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N° 58, 2008. Le théâtre arabe au miroir de lui-même - œuvre de l'artiste marocain Hassan Bourkia et texte du romancier et critique d'art Edmond Amran El Maleh. pp. 12-20; doi : <https://doi.org/10.3406/horma.2008.2587>https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2008_num_58_1_2587, consulté le 13/11/2020.
- ALLOULA A. 1995. *Les Généreux*, traduit de l'arabe par Messaoud Benyoucef, Actes Sud, Paris.
- ALLOULA A. 1989. « Le Ciel est serein », in *Entreprise Nationale du Livre (Avant-propos)*, Alger.
- ASSOUANE. M-K. 2015. « Mohamed Boudia: l'œuvre en action », *Aleph*, Vol.1 (1) | 2014, mis en ligne le 25 juin 2015. [En ligne] : <https://aleph-alger2.edinum.org/788>, consulté le 19 novembre 2020
- BAFFET R. 1985. *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, L'Harmattan, Paris.
- BEN ACHOUR. B. 2015. « Kateb Yacine, un théâtre agitateur », *Réflexion* [en ligne]: https://www.reflexiondz.net/Kateb-Yacine-un-theatre-agitateur_a19441.html, consulté le 07/08/2020.
- BEREKSI L. « L'expression du théâtre chez Abdelkader Alloula », in *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N° 58, 2008. Le théâtre arabe au miroir de lui-même - Œuvre de l'artiste marocain Hassan Bourkia et texte du romancier et critique d'art Edmond Amran El Maleh. pp. 21-25; doi : <https://doi.org/10.3406/horma.2008.2588>https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2008_num_58_1_2588
- BOUDIA M. 1962. *Naissance, suivie de L'olivier*. La Cité. Lausanne.
- BOUDIA. M. 2017. *Œuvres : écrits politiques, théâtre, poésie et nouvelles (1962-1973)*, Premiers matins de novembre, Toulouse.
- BOUDRAA N. 2006. *Hommage à Kateb Yacine*. L'Harmattan. Paris.
- MILKOVITCH R. C. 2012. « Littératures de la guerre d'indépendance », *In mémoire Vive d'Algérie*. Buchet Chastel, Paris.
- Chaput-Le Bars. C. 2014. *Traumatisme de guerre, du raccommodement par l'écriture*, L'Harmattan, Paris.
- CHENIKI. A. 2007. *Vérités du théâtre en Algérie*. Dar Elgharb. Oran.
- CHENIKI. A. 2017 « Une rencontre (presque) imaginaire avec Mohamed Boudia », *Liberté* du 13/10/2017 disponible sur : <https://www.liberte-algerie.com/contribution/rencontre-presque-imaginaire-avec-mohamed-boudia-279155>, consulté le 22/12/2020
- CRETOIS. J. 2017. « Algérie : Mohamed Boudia, le théâtre comme art de combat. » [en ligne] <https://www.jeuneafrique.com/480385/culture/algérie-mohamed-boudia-le-theatre-comme-art-de-combat/>, consulté le 12/12/ 2020.
- DJELLID. M. 1985. « Entretien avec Abdelkader Aloula » dans *Algérie Actualité*, octobre, [En ligne]. <https://ajouadmemoire.wordpress.com/interview-de-abdelkader-alloula/>, consulté le 19/11/2020
- FERINI. C. 2003 « Pour une littérature de l'olivier », *La pensée de midi*, 2003/2 (N° 10), pp. 136-140. URL : <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2003-2-page-136.htm>, consulté le 15/12/2020
- FERKHI. A. 2020, « Rubrique Culture », in *Le Maghreb*, 3 février, p.7 [En ligne] : <https://pro.medias-dz.com/pdf/277/2020/02/lemaghreb203022020.pdf>, consulté le 24/06/2020
- GODART . C. 1975. « Le théâtre algérien de Kateb Yacine », *Le Monde*, 11 septembre 1975.
- HADJ. D. 2018 .« Les influences occidentales sur théâtre algérien », in *Horizons/Théâtre* [En ligne], 12 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2019, consulté le 21 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ht/308> ; DOI : 10.4000/ht.308.
- KALTENBECK. F. 2003. « De la mère au symptôme », *Savoirs et clinique*, 2003/1 (n°2), p. 9-15. DOI : 10.3917/sc.002.0009. [En ligne] : <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2003-1-page-9.htm>

- KATEB. Y. 1959. *Le Cercle des Représailles*. Seuil. Paris.
- KATEB.Y. 1987. *Le Provocateur Provoqué*. Actualité de l'Emigration. Paris.
- KATEB.Y. 1994. *L'homme aux sandales de caoutchouc*. Seuil. Paris.
- Khadda. J. « Le théâtre algérien : éléments de réflexion et d'histoire » : une figure emblématique, Abdelkader Alloula », in *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N° 47, 2002. Musiques d'Algérie : mémoire de la culture maghrébine. Algérie : histoire, société, théâtre, arts plastiques. pp. 144-151;doi : <https://doi.org/10.3406/horma.2002.2072>https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2002_num_47_1_2072, consulté le 18/11/2020.
- LORCA. S. 1990 . «Un théâtre non aristotélien » (entretien), in *Révolution*, n° 533, 18 mai 1990, in « En mémoire du futur. Pour Abdelkader Alloula », Actes Sud, Arles, 1997, coll. « Sindbad », pp. 156-157.
- MILIANI. H. « Représentation de l'histoire et historicisation du théâtre en Algérie », *L'Année du Maghreb* [en ligne], IV | 2008, Online since 01 October 2011, connection on 09 December 2020. URL : <http://journals.openedition.org/anneemaghreb/429> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/anneemaghreb.429>, consulté le 17/11/2020.
- MOURA. J.M. 1999. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF, France.
- RIDHA. M. 2010. *Histoire de la littérature du Maghreb, Littérature francophone*, Ellipses, Paris.