



HAL
open science

**Le Théâtre algérien, de l'imitation ambiguë au
dépassement par l'écriture scénique. À propos de L'OEil
et l'Oreille, de Mohammed Kali**

Denis-Constant Martin

► **To cite this version:**

Denis-Constant Martin. Le Théâtre algérien, de l'imitation ambiguë au dépassement par l'écriture scénique. À propos de L'OEil et l'Oreille, de Mohammed Kali. 2023. halshs-04276440

HAL Id: halshs-04276440

<https://shs.hal.science/halshs-04276440>

Submitted on 9 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

Le Théâtre algérien, de l'imitation ambiguë au dépassement par l'écriture scénique À propos de *L'Œil et l'Oreille*, de Mohammed Kali

Denis-Constant Martin

Citer : Martin, Denis-Constant, 2023. Le Théâtre algérien, de l'imitation ambiguë au dépassement par l'écriture scénique : À propos de *L'Œil et l'Oreille*, des langues aux langages dans le théâtre algérien, de Mohammed Kali.

<https://elam.hypotheses.org/5381>.

Version PDF : 14 pages.

L'auteur : Denis-Constant Martin est chercheur associé au laboratoire Les Afriques dans le monde.

Ce texte propose une lecture de Kali, Mohammed. 2022. *L'Œil et l'Oreille*, des langues aux langages dans le théâtre algérien. Alger : Chihab éditions. <https://www.cairn.info/l-oeil-et-l-oreille--9789947395073.htm>.

Mohammed Kali, ancien enseignant, journaliste (notamment à *El Watan*) spécialisé dans la critique théâtrale et cinématographique¹ avait, dans un précédent ouvrage, *Théâtre algérien, La fin d'un malentendu* (2005), finement analysé les mutations que le théâtre algérien avait connues durant la « décennie noire »², mutations qu'il qualifiait de : « refondation » et de « renaissance ». Ce fut paradoxalement dans les conditions tragiques de cette période que les artistes et les compagnies « commencent à appréhender autrement les choses et qu'ils développent une autre manière de rendre le réel »³ et réussissent à susciter l'intérêt du public. De nouvelles compagnies sont alors apparues et sont parvenues à se dégager de la tutelle d'autorités qui prétendaient régir dans ses moindres détails la vie artistique du pays. Cela permit au théâtre algérien dans son ensemble de s'émanciper également des idéologies issues de la lutte de libération qui avaient profondément imprégné et son éthique et son esthétique. Il a abandonné les adaptations au profit de traductions des pièces elles-mêmes ; il a adopté une nouvelle approche vis-à-vis des langues et a mis en scène leur diversité algérienne : arabe littéral et dialectal, tamazight, français. C'est à partir du constat des changements que la tragédie de la guerre civile a stimulés que Mohammed Kali revient dans le présent ouvrage sur l'histoire du théâtre algérien depuis l'époque coloniale. Il y examine les directions dans lesquelles il s'oriente aujourd'hui et les perspectives qui s'offrent à lui. Sans suivre un plan chronologique, l'auteur met en évidence la vitalité, la diversité et la créativité des auteurs dramatiques, des troupes, des metteurs en scène et des interprètes actifs dans pratiquement toutes les régions du pays. Étudiant l'utilisation des langues, leur

¹ Il a également publié de passionnants mémoires (Kali 2007a) et des essais historiques sur les villes de Béni-Saf (Kali 2007b) et Ain Témouchent (Kali 2009).

² Voir Martinez (1998).

³ « Introduction » ; je ne dispose que d'une version aux pages non numérotées de ce livre.

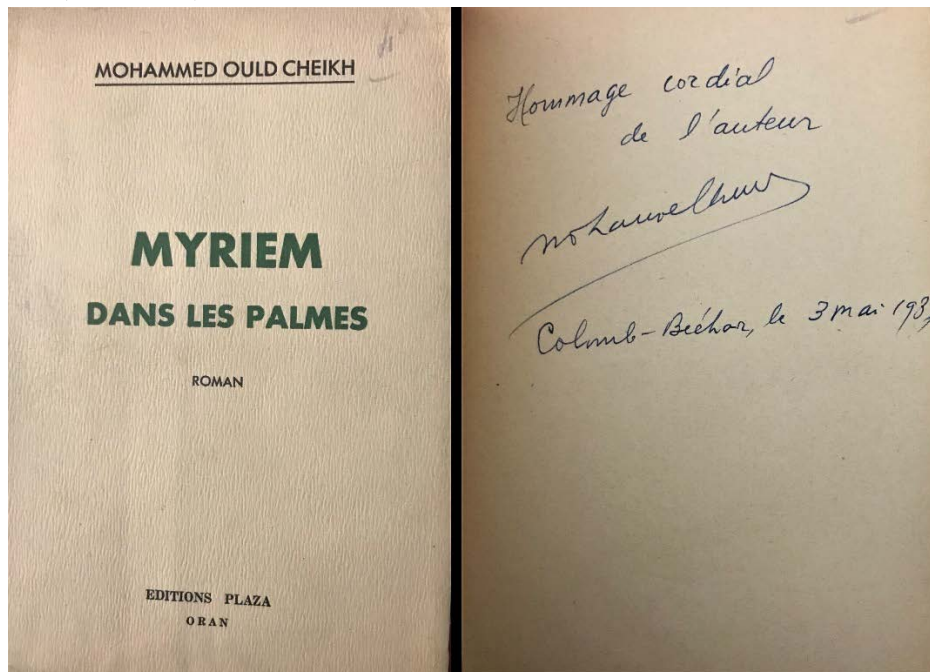
rapport au silence et aux langages du corps, il retrace une évolution qui alla de l'imitation ambiguë du théâtre français à une création contemporaine visant à l'universel. *L'Œil et l'Oreille* se lit ainsi comme une synthèse des réflexions de l'auteur, observateur attentif et passionné d'un champ de productions qui permettent de mieux comprendre la complexité mouvante de la société algérienne.

Imitation ambiguë

Le poids des traditions théâtrales françaises en Algérie a été très lourd. Selon le décompte de Mohammed Kali, ce sont au total 489 pièces qui ont été écrites en français par des auteurs algériens⁴ (p. 78). Alors que préexistaient un théâtre de marionnettes (*garagouz*) et un théâtre folklorique (p. 67) très populaires, c'est en 1910 que Abdelkader Hadj Hamou signe la première œuvre dramatique en français avec *L'Offense*, en même temps qu'apparaissent les premières représentations en arabe littéraires (*fus'ha*). L'utilisation de la langue du dominant par une « élite indigène » avait pour but de « faire la preuve de son "assimilabilité" » et de « s'afficher à son avantage dans le domaine des arts et lettres françaises » (p. 83). Comme le constataient Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Mdarhi-Alaoui (1996, cité p. 83), « jusqu'aux indépendances, la question du choix du français, langue du colon, comme langue d'écriture ne se pose pas véritablement. Le français offre en effet le seul moyen de se faire entendre de l'opinion publique du pays colonisateur ». Toutefois, ce recours au français n'était pas dépourvu d'ambiguïtés dans la mesure où, s'il servait à faire l'éloge de la civilisation occidentale, il n'en traduisait pas moins une volonté de préserver l'identité nationale algérienne en se servant de la langue française (p. 88). De ce fait, il ne peut être rapidement qualifié d'« assimilationniste » car, comme le constatait le sociologue Abdelkader Djeghloul : « [...] chaque auteur en fonction de son style, de sa sensibilité propres et de ses attitudes politiques et idéologiques "tord" à sa manière le cadre du roman colonial pour faire apparaître sous des modalités diverses l'affirmation de la permanence irréductible de l'identité algérienne » (cité p. 88), affirmation qui s'applique tout aussi bien au théâtre. En témoigne l'œuvre de Mohamed Ould Cheikh (1905-1938). Pour son roman *Myriem dans les Palmes*, publié en 1936 (Ould Cheikh 1985), il retravaille en français le thème récurrent du couple mixte, franco-algérien, afin de montrer l'impossibilité de l'assimilation et de faire triompher l'« identité algérienne ». Selon Abdelkader Hani, sociologue et archiviste : « Le jeune écrivain du Sud a donc nettement évolué. Tout en s'exprimant dans cette langue française dont il aime la poésie, il prend conscience de la différence de l'Algérien, de son identité. De là à lutter pour imposer et émanciper cette identité, il n'y a qu'une œuvre littéraire et Mohamed Ould Cheikh, puisant dans ses dernières ressources, va l'écrire » (Hani 2009). Ce sera *Samson l'Algérien*. Il y exprime encore plus fermement, écrivit le metteur en scène Mahieddine Bachetarzi qui traduisit le texte français en arabe dialectal (*darja*), « toute l'indignation d'un jeune musulman qui jugeait à sa juste valeur le paternalisme qui nous engluait. » (cité p. 88) Représentée en 1937 sous la direction de ce même Mahieddine Bachetarzi, elle connut un

⁴ L'auteur a placé en annexe un « Répertoire du théâtre algérien de langue française » (p. 159-171).

grand succès et fut reprise en 1947, puis en 1951. Selon Lamine Lamoudi, dirigeant ouléma et rédacteur du journal *La Défense*, « l'auteur de l'émouvant roman *Myriem dans les palmes*, manifeste comme toujours son désir de voir les hommes de ce pays se rapprocher, s'entendre, s'aimer et, dans une scène empreinte d'une indicible grandeur, il symbolise, avec Santoine et Khaled, la fraternité que souhaitent tous les hommes de bonne foi » (cité dans Hani 2008). Enfin, à la suite de la production de 1951, l'écrivain Mohamed Dib la jugea « révolutionnaire », ouvrant « une étape nouvelle dans le théâtre d'expression arabe » parce qu'elle évoquait des « événements, [des] préoccupations, qui touchent l'ensemble d'entre nous. » et, de ce fait, demeurerait d'une actualité brûlante quinze années après sa rédaction (Hani 2008).



Mohammed Ould Cheikh, *Myriem dans les palmes*, page de titre et dédicace (« Myriem dans les Palmes », s.a., *Vie de livre*, 14 novembre 2018. <https://viedelivre.fr/2018/11/14/myriem-dans-les-palmes/> [archive]).

La traduction de *Samson l'Algérien* du français en dialectal algérien, juste avant qu'Albert Camus ne dénonce la « misère de la Kabylie » dans *Alger républicain*⁵, a ainsi fait basculer l'œuvre d'un auteur amoureux de la langue française vers un théâtre de la contestation qui pouvait encore, à la veille du déclenchement de la guerre de libération nationale, nourrir une aspiration nationaliste à l'harmonie entre communautés. Puis, entre 1954 et 1962, des écrivains algériens (Mohamed Boudia, Henri Kréa, Hocine Bouzaher) continuèrent à présenter des pièces en français qui, à destination d'un public surtout métropolitain, constituaient un répertoire de combat, cependant que d'autres (Kateb Yacine, Mouloud Mammeri), s'adressant également à l'opinion publique française, voulaient parvenir à une clarification de la situation algérienne en ambitionnant l'universel (p. 91).

⁵ Série d'articles disponibles sur : <https://gallica.bnf.fr/html/und/france/albert-camus-dans-alger-republicain?mode=desktop>; consulté le 10 juillet 2023.

Appropriation transformatrice

Au-delà d'une utilisation du français, susceptible de véhiculer une pensée assimilatrice aussi bien que l'opposition à la domination coloniale, le théâtre populaire français, dans la tradition du Théâtre national populaire (TNP), fut aussi un modèle dont s'inspirèrent plusieurs générations de responsables du Théâtre national algérien (TNA) (p. 35). Mais deux répertoires attirèrent tout spécialement auteurs et metteurs en scène algériens : le théâtre de l'absurde et l'œuvre de Shakespeare.

De 1976 à 2019 se multiplient les productions en arabe dialectal, en arabe littéraire ou en tamazight, de pièces signées Samuel Beckett (*En attendant Godot*, *Fin de partie*) et Eugène Ionesco (*Rhinocéros*, *Le roi se meurt*, *Macbeth*). C'est en 1976 que l'acteur, metteur en scène et directeur de théâtre (Tizi Ouzou, Annaba, Constantine, TNA) Sid Ahmed Agoumi monte au Théâtre régional d'Annaba une adaptation de *En attendant Godot*. Pour Mohamed Kali, cette production place la pièce « dans une tout autre perspective que Beckett. Godot, qui peut représenter n'importe quelle entité, il lui donne pour nom El Mahdi dans le sens du Mahdi le rédempteur⁶. Le titre du spectacle devient *Fi intidhar el Mahdi*. C'est la première algérianisation du théâtre de l'absurde » (p. 38-39). Sid Ahmed Agoumi expliqua précisément cette assimilation de Godot à un Mahdi en partant de « deux devises-phare : "malheur à un peuple qui a besoin de héros" (maxime brechtienne) et "malheur à un peuple qui veut attendre son salut d'un autre" [...] Je disais dans la pièce qu'un peuple ne doit son salut qu'à lui-même » (Cheniki 2019, 110-111). Dans l'Algérie de 1976, à la fin de la présidence de Houari Boumedienne, cela revenait, selon Mohamed Kali « à tirer le diable par la queue sous le règne de la dictature et du culte de la personnalité. »

En 2002, au Festival de théâtre de Sidi Bel Abbès, la troupe Essarkha de Miliana joue *El malik yamout* (*Le roi se meurt*, traduit en *darja*) et y obtint le grand prix, signe que « le théâtre de l'absurde commença à correspondre à un ressenti de la réalité nationale » (p. 43). Cette correspondance devenait encore plus tangible lorsqu'y étaient insinuées des formes vernaculaires comme dans *Nibaya*, adapté de *Fin de partie* en arabe dialectal par Ahmed Belalem, qui obtint le premier prix lors du 8^e Festival régional du théâtre professionnel de Sidi Bel Abbès en 2014. La langue façonnée en ce cas se trouvait imprégnée de l'esthétique de la poésie populaire du *melhoun*⁷ (p. 54).

Entre-temps, en 1994, Azzedine Abbar (un des fondateurs d'Art scénique de Sidi Bel Abbès) avait réécrit *Destination : le cratère de Chicago* de Ray Bradbury pour mettre en scène un « monde de la désespérance » fourmillant de silences, d'attentes, de lenteurs pesantes évoquant le théâtre de la cruauté de Tadeusz Kantor (p. 41). L'année suivante, Omar Cherrouk, avec la compagnie Masrah Tedj de Bordj Bou Arreridj, monta *Caténa*, basé sur la pièce radiophonique de Friedrich Dürrenmatt *Entretien nocturne avec un homme méprisé*, écrite en allemand, initialement traduite en *fus'ha* puis remise en dialectal. *Destination : le cratère Chicago* et *Caténa* jouent sur une théâtralité du silence et de l'attente dans laquelle

⁶ Le Mahdi est, selon l'islam, le rédempteur qui viendra à la fin des temps restaurer la religion musulmane et la justice. Il est attendu par l'ensemble des musulmans.

⁷ Terme générique qui désigne la poésie populaire écrite en arabe dialectal.

« la mutité devient une forme de communication de l'indicible » et où « c'est physiquement que les comédiens sont tenus d'exprimer ce qui passait plus volontiers par la parole. » Tout y devient occupation de l'espace (p. 42).

Chez William Shakespeare, ce sont *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*, *Jules César* (au TNA, en tamazight) mais aussi *Le songe d'une nuit d'été* et *Nissa al madina* (« Les citadines » d'après *Les joyeuses commères de Windsor*) qui intéressent les metteurs en scène algériens. En 2012, Rabie Guichi transforme *Hamlet* en y introduisant un « théâtre dans le théâtre ». Dans une sorte d'entrepôt, alors qu'un groupe de jeunes s'essaye à interpréter cette pièce, une histoire d'amour se développe alors entre deux comédiens, Mounir et Yasmina. Les deux intrigues se trouvent imbriquées par le fait que les acteurs tenant ces rôles jouent aussi dans le drame purement shakespearien. Rendant compte de la représentation donnée au Théâtre régional Kateb-Yacine de Tizi Ouzou, Sara Kharfi (2012) explique : « Ce couple de comédiens, qui vivent d'amour et d'eau fraîche et qui prévoient d'officialiser leur relation, se retrouvera également confronté aux mêmes doutes et questionnements qu'Hamlet vis-à-vis d'Ophélie et vis-à-vis de sa mère et son beau-père. » En outre, les comédiens cherchent à imaginer les réactions du public, de sorte que la mise en scène s'efforce de placer le spectateur au cœur du spectacle. Mohammed Kali conclut que cette production « [...] fait la démonstration de la fusion des langages, la langue étant dans le même statut que les autres. La variété de langue est d'ailleurs en *darja* "relevée" pour ce qui est du volet tragédie de Shakespeare et en parler actuel dans son contrepoint tragicomique dû à Guichi » (p. 71).



Photographie de *Hamlet*, de Rabie Guichi
Tiré de Kharfi (2012).

Qu'ils reprennent les pièces du maître anglais ou s'inspirent du théâtre de l'absurde, les metteurs en scène algériens s'intéressent surtout à des pièces qui illustrent le trouble du pouvoir (politique, de genre y compris, dans un univers onirique) en tant qu'il provoque des troubles dans la société, des abus menant à une oppression inacceptable, et sont ainsi aisément transposables dans la situation que connaît l'Algérie à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècles.

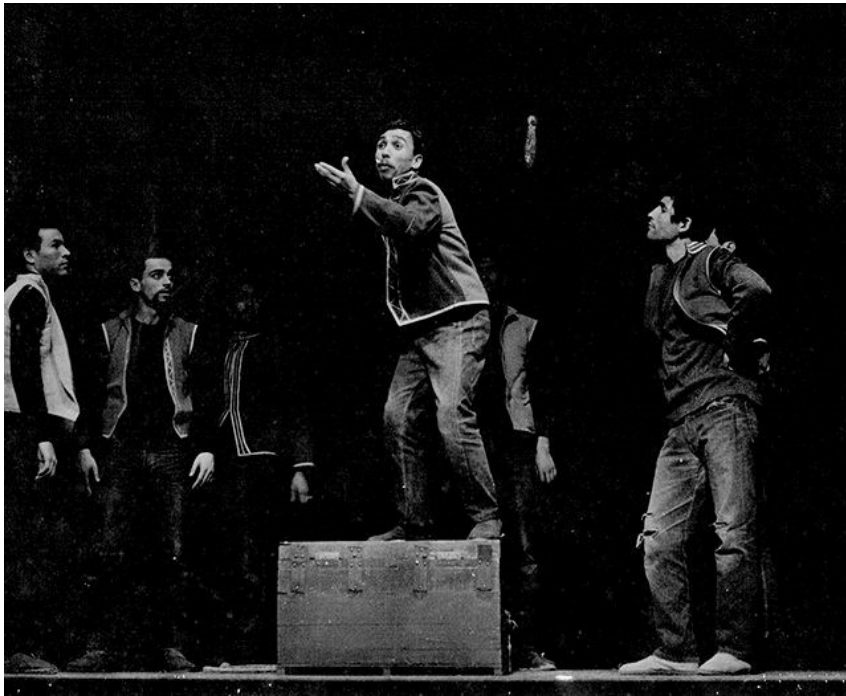
Reprise des langues algériennes

Le succès que connut *Samson l'Algérien* traduit en arabe dialectal fut, d'une certaine manière le signe avant-coureur d'un mouvement qui allait, après l'indépendance, placer les langues algériennes au cœur de l'activité théâtrale. C'est en 1847, l'année même de la capitulation de l'émir Abdelkader, que l'Algérois Abraham Daninos⁸ (1797-1872) écrit en *darja* la première œuvre théâtrale algérienne, *Nazabat al mushtaq wa ghust al 'ushaq fi lmadinat Tiryak bi l'Irak* (« Le plaisant voyage des amoureux et la souffrance des amants dans la ville de Tiryak en Irak »), où la langue ouvre sur un « imaginaire arabo-islamique » (p. 65). En 1912, c'est une traduction de *Macbeth* en arabe littéraire que Mohammed Kali considère comme marquant « la naissance du théâtre algérien » (p. 67) et, dans ce cas comme dans quelques autres, « l'usage de la langue *fus'ha* au théâtre répondait à un dessein revivaliste, celui de réaffirmer et de revigorer l'identité arabo-musulmane » (p. 15).

C'est surtout après l'indépendance que les langues parlées en Algérie, *fus'ha*, *darja*, *tamazight*, retrouvent une place centrale sur les scènes théâtrales. Le pionnier de ce mouvement fut Ould Abderrahmane Kaki (1934-1995) qui, dès 1962, écrivit une pièce intitulée *132 ans* dans laquelle il retraçait l'histoire coloniale du pays. Disposant de moyens très limités, il imagina un langage original reposant sur le mouvement des acteurs et s'inspirant de la culture populaire pour élaborer un théâtre de célébration festive. Il utilisa ainsi le personnage du *meddah*⁹. Ahmed Cheniki, spécialiste des littératures et du théâtre du Maghreb, enseignant à l'université Badji Mokhtar d'Annaba soulignait : « Nous retrouvons le *meddah*, le chœur et le chant dans de nombreuses pièces de Kaki. Le *meddah* possède les mêmes caractéristiques que le coryphée. Il relance, décélère et accélère les actions et raconte les événements tout en participant à la disposition spatiale. Il provoque une sorte de distance avec le spectateur qu'il interpelle et pousse à la participation. Le chœur joue aussi ce rôle de catalyseur du récit. Les fonctions du conteur subissent un glissement sérieux et déplacent les réseaux sémantiques tout en s'enrichissant avec la mise en œuvre des attributs du coryphée et du chœur qui s'intègrent dans le discours théâtral global. » Plus généralement, il ajoutait : « À côté de l'usage des formes dramatiques populaires, l'auteur recourt à des techniques empruntées à différents types de théâtre : tragédie grecque, comédie de Plaute, Molière, drame élisabéthain, Artaud, absurde et Brecht. Son texte est en quelque sorte un lieu où se retrouvent agencés plusieurs procédés dramatiques qui donnent au discours une dimension plurielle. Ce qui caractérise Kaki, c'est sa maîtrise de l'écriture dramatique et sa capacité de regrouper ensemble plusieurs expériences dramatiques souvent considérées comme incompatibles. La forme se révèle ouverte, se compose et se recompose pour produire une structure « *synchrétique* » » (Cheniki 2023). Du point de vue linguistique, complète Mohammed Kali, il assembla une « langue qui n'est ni de la *darja*, ni la *fus'ha*, mais une langue médiane s'inspirant de l'art oratoire du *meddah* » (p. 25).

⁸ De confession juive, il obtint la nationalité française en 1849 et fut, entre autres, interprète judiciaire au tribunal de commerce et aux deux justices de paix d'Alger (p. 65).

⁹ Conteur populaire présent dans les traditions marocaines et de l'Ouest algérien (*halqa*, cercle des spectateurs).



Photographie de *132 ans*, de Ould Abderrahmane Kaki (« 132 ans (une fresque historique) ». TNA, s.d. <https://tna.dz/fr/132-ans/> [archive]).

L'autre grand novateur de cette période fut Abdelkader Alloula (1939-1994¹⁰). Il promut un « théâtre de l'écoute » qui fit entendre un arabe algérien poétisé porté, ici encore, par la parole du *meddah* (p. 26) ; il s'agissait d'« un théâtre du récit, expliquait-il, et non plus d'un théâtre de la figuration de l'action du type aristotélicien [...] un théâtre qui s'alimente sur le plan de la forme du patrimoine culturel populaire et du patrimoine universel » (Djellid s.d. [1985]).

Les innovations de Ould Abderrahmane Kaki et Abdelkader Alloula vont irriguer le théâtre algérien dans les années 1970 et 1980 jusqu'au point où, au cours de la décennie suivante, « la langue, ou plus justement le texte dramatique qui lui donne corps, n'est plus considéré comme l'élément central dans l'expression scénique. Le théâtre s'exprime désormais sans tabous dans les langues du pays » (p. 27). Ainsi, Ahmed Rezzak, dans *Khatini*, présenté au TNA, utilise presque tous les accents et parlers du pays, suggérant une forme d'unité dans la diversité linguistique qui aboutit à une « cacophonie théâtralement heureuse [...] De la sorte, la *darja* devient une langue mosaïque dans un théâtre qui s'appuie sur l'action » (31-32).

Fertilisations

L'association de différentes langues et parlers qu'avaient pratiquée Ould Abderrahmane Kaki puis Ahmed Rezzak se double chez le premier d'une insistance sur le jeu physique des acteurs qui puise dans le patrimoine maghrébin aussi bien que dans le théâtre populaire

¹⁰ Il mourut le 14 mars 1994, des suites d'une agression terroriste perpétrée à Oran le 10 mars 1994. Sa nièce, Elissa Alloula, est pensionnaire de la Comédie française depuis 2019.

français d'avant-garde, notamment grâce aux interventions dans un grand nombre de régions d'Algérie de Henri et Yvette Cordreaux au sein de L'Équipe théâtrale d'Alger durant la décennie 1952-1962 (p. 23). Dans *Fin de partie* remanié par Yacine Benaïssa, le texte enchevêtre une traduction en arabe classique due au Libanais Paul Chaoul et une adaptation en arabe algérien de Abdallah Hamel mais surtout cet effacement des frontières linguistiques est renforcé par un engagement du corps des comédiens qui privilégie, à la manière de Constantin Stanislavski, l'action du personnage (p. 55-56).

Dans les années 1970-1980, des directives inscrites dans des textes du parti/État avaient déclenché des réflexes d'auto-censure. Durant la « décennie noire » qui suivit, face à la menace terroriste, des auteurs, metteurs en scène et comédiens algériens décidèrent de s'installer en France où ils purent s'exprimer plus librement (p. 101). Complétant les analyses proposées dans *Théâtre algérien, La fin d'un malentendu*, Mohammed Kali constate qu'il en résulta un important développement du répertoire algérien en langue française entre 1990 et 2020 : sur un total de 489 pièces écrites en français depuis 1830, 398 œuvres furent produites pendant cette période, soit 81,39 %, dont 249 après 2001, soit 62,5 %. Il en résulta une mutation vers un théâtre franco-algérien (p. 110-111). La rencontre du théâtre algérien avec la « scène beur » (p. 114-129) favorisa l'adoption d'une écriture collective renouant avec l'oralité algérienne dans une langue triplement métissée : français, arabe populaire et berbère (p. 117-118). Le travail de Moussa Lebkiri, auteur, humoriste, comédien qui mêle « le parler imagé et volontiers métaphorique des conteurs africains à la modernité métissée de la société française dans laquelle il vit » (p. 122) en est exemplaire.



Moussa
(Photographie : http://www.lebkiri.com/HTML/Galerie_Photo.html [archive]).

Lebkiri
l'artiste.

Plus généralement, analyse Jeanne Le Gallic : « Les créations prennent forme et sens par une hybridation permanente des références culturelles et identitaires : conciliation de l'oralité et de l'écriture ; utilisation de formes traditionnelles comme le conte et de son espace scénique [...] L'hybridation entre la tradition et la modernité, entre la langue du colon et la langue du colonisé, permet de signifier symboliquement les rapports de force qui existent encore après la décolonisation [...] Lieu de la rencontre, la scène devient l'espace d'une reconfiguration spatio-temporelle : passé, présent, tradition, contemporanéité se confondent dans l'univers scénique. L'esthétique théâtrale issue de l'immigration postcoloniale pourrait ainsi se présenter comme une esthétique du décentrement qui joue avec les normes identitaires, temporelles et spatiales, tout en les reconfigurant : elles deviennent des entités discontinues, mouvantes et dynamiques » (Le Gallic 2014, 21). Ziani Cherif Ayad, metteur en scène et scénographe dont les spectacles ont été joués, entre autres, au Théâtre des Amandiers à Nanterre, au Festival des Francophonies en Limousin, au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, précise : « C'est à son esthétique de la langue qu'on reconnaît ce théâtre [franco-algérien], du moins celui qui a véritablement percé en France. Ce qui le distingue du théâtre français, c'est qu'il s'écrit dans une langue détonante et fait montre d'une liberté de ton qui bouscule les tabous [...] » (cité p. 131-132). Quant à lui, le musicien, romancier et dramaturge Aziz Chouaki proclamait en 2000 dans la fiche de présentation de son roman *Aigle* : « J'écris en français, certes, histoire oblige, mais à bien tendre l'oreille, ce sont d'autres langues qui se parlent en moi, elles s'échangent des saveurs, se passent des programmes télé, se fendent la poire. Il y a au moins, et surtout, le kabyle, l'arabe des rues et le français. Voisines de palier, ces langues font tout de suite dans l'hétérogène, l'arlequin, le créole. On avait ça dans *Les Oranges*, ce côté patché, rhapsodie – au sens étymologique des coutures » (cité dans Chaulet Achour 2006, § 8). Dans *Les Oranges* (1997), pièce en forme de conte, il fait entendre avec une « écriture très célinienne » (p. 139), peuplée d'argot et d'humour, « une sorte de rap théâtral qui raconte les maux de l'Algérie et les traumatismes de l'exil » (Bozonnet et Tilouine 2018). Enfin, Mohamed Kacimi El Hassani qui publie sa première pièce, *1962*, en 1997, confesse : « Je n'écris pas en français, j'écris en moi-même » (cité p. 133), et Mohammed Kali juge que ses textes « ont cette particularité de remuer le couteau dans la plaie et de rudoyer le politiquement correct » (p. 136).

Ce théâtre franco-algérien, très brièvement évoqué ici, a éveillé des vocations chez des artistes ne vivant pas en France, « nés après l'indépendance et pleinement décomplexés dans les années 1990 par rapport à la question des langues » (p. 150).



Les oranges, de Aziz Chouaki, mise en scène Laurent Hatat, Lille, Théâtre du Nord, 2012 (disponible sur Youtube : *LES ORANGES d'Aziz CHOUAKI - EXTRAITS (5 minutes)* ; mise en ligne par Théâtre du Nord, 23 juin 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=RQV8p18wfmw> [consulté le 11 juillet 2023].)

Créations

Toutes ces associations, combinaisons, synthèses ont naturellement ensemencé un terrain favorable à la création. Mohammed Kali constate que « [...] si, dans les années 1990, dans la foulée d'octobre 1988 et de la tragédie nationale, de nouvelles thématiques et esthétiques sont profusément investies, dans les années 2000, la singularité dans la création se manifeste, les artistes se démarquant d'un copier-coller devenu prégnant dans les mises en scène et les thématiques » (p. 51). La question des langues se trouve dépassée par la possibilité de leur intrication, à laquelle s'ajoutent d'autres procédés qui donnent à la création théâtrale algérienne une forte singularité. Mohammed Kali considère que, dans le théâtre algérien, la nouveauté s'affirme parce que le « travail sur l'écriture scénique devient tout aussi fondamental que l'écriture dramatique ; l'écriture scénique ne se contentant plus d'être l'exacte traduction du texte dramatique mais son dépassement » (p. 38).

Abdelkader Aloula, à propos de ses pièces *El Ajouad* et *Lagoual*, définissait en ces mots le chemin sur lequel il s'engageait : « Il est question ici d'un théâtre du récit et non plus d'un théâtre de la figuration de l'action du type aristotélicien tel que pratiqué en Europe depuis le début du [XX^e] siècle et tel qu'on l'a pratiqué en Algérie depuis les années [19]20 à nos jours. C'est donc un théâtre qui s'alimente sur le plan de la forme du patrimoine culturel populaire et du patrimoine universel [...] En fait, mes plus grands héros font partie des petites gens, des anonymes, des ignorés, des laissés pour compte... C'est de la "grisaille" du quotidien que suintent, s'assument et se réalisent les plus grandes valeurs, les plus grandes vérités et c'est en ce sens que les patrimoines populaires sont porteurs d'universel. » Dans cette perspective, il projetait « un théâtre qui vise à toucher et concerner au plus profond le spectateur avec des représentations d'un substrat idéologique, émotionnel et social très large, enfin un théâtre où le spectateur rompt avec l'habitude traditionnelle de

“consommateur” et de “voyeur” pour occuper une nouvelle fonction, celle d’un “co-créateur” » (Djellid s.d. [1985]).



Capture d'écran de *El Ajouad (Les généreux)*, de Abdelkader Alloula (disponible sur Youtube : *EL AJOUAD (Les Généreux) الأجواد*, mise en ligne par Rencontres Alloula, 5 mars 2018. https://www.youtube.com/watch?v=mCwmo_p7cbc [consulté le 11 juillet 2023].)

Dans *L'Exta*, présentée lors de la 12^e édition du Festival national du théâtre professionnel d'Alger (FNTP) en 2017, c'est par l'écriture scénique associant silence, expression corporelle et musique qu'Ahmed Deddah procéda à une véritable recreation de *Fin de partie* (p. 58-60). On peut faire remonter cette insistance sur les langages du corps à 1959, lorsque Ould Abderrahmane Kaki, pionnier en ce domaine encore, présenta au théâtre de verdure d'Oran *Cauchemar*, dans une interprétation centrée sur l'expression corporelle accompagnée de musique rythmée et avec une stylisation du jeu dans laquelle on a pu saisir une influence du Nô japonais (p. 23-24).

En 1996, dans *Morstane* de Khaled Belhadj, d'après *Les méfaits du tabac* d'Anton Tchekhov, plusieurs langages sont combinés : corps, lumières, musiques, projections vidéo. Celui-ci explique : « [...] ma troupe, formée solidement à la pantomime, ne s'appuie pas que sur le verbe. Mes comédiens le respirent autrement. Pas seulement par la voix mais par l'expression corporelle également. En ce sens, je considère que la pantomime est une grammaire dans le fondement d'un langage » (cité p. 29).

Pour le 48^e Festival du théâtre amateur à Mostaganem en 2015, Rabie Guichi a composé et mis en scène *El Mizbala El Fadila* (« L'idéale décharge »), à partir d'un texte du saoudien Abbas El Hayek dans lequel il a inséré des extraits du poète irakien Ahmed Mattar. Mêlant arabe littéraire et arabe dialectal, il y dénonce les dangers d'une société ayant perdu ses repères et sans projet en « utilisant le langage du corps et de la gestuelle, [en] se jouant des intonations vocales et [en] faisant adopter toutes les postures possibles » (Nawel.d 2015).

Cette focalisation sur le jeu du corps culmine chez Mohamed Charchal qui opère une réduction radicale du dialogue. À propos de *Ma bqat Hadra*¹¹ (« Il ne reste rien à dire », déjà tout un programme), sacrée meilleure pièce de théâtre du 12^e Festival national du théâtre professionnel au TNA en 2017, un commentateur anonyme a pu écrire : « Ce qu'a accompli Mohamed Charchal dans *Ma bqat hadra*, c'est la mise en acte et en parole d'un travail d'écriture scénaristique brillant, une parole active, dynamique, signifiante parce que parlant, touchant, remuant, impliquant, impliquée, faisant sens, un sens, des sens fruits des diverses subjectivités, sens qui n'est jamais figé puisqu'il se construit, se déconstruit, se reconstruit, se reformule, se relit, se réinterprète. Le sens nourrit sa dynamique et se nourrit d'elle, le sens est un terrain privilégié de la lutte politique et sociale » (« Du théâtre et de l'oralité... » 2018). L'épure radical du jeu aboutit en 2019 à *GPS*¹², où la parole acquiert un statut « potentiellement facultatif » (p. 13), où l'expression faciale disparaît sous le masque pour laisser la scène à des « personnages agissants » (p. 14). De son côté, l'auteur a expliqué : « Le dialogue n'existe pas, mais le texte existe à travers des métaphores d'images, délibérément démunies de l'action verbale, pour donner lieu à une histoire, avec des conflits bien présents » (« "GPS" : Dernière prestation avant le départ pour les Émirats Arabes Unis » s.d.)



Ahmed

Charchal,

GPS

(« "GPS" représente l'Algérie aux Journées théâtrales de Carthage » s.d.)

Ces créations, que l'on pourrait encore qualifier d'« essais », sont en tout point fascinantes et c'est le mérite de *L'Œil et l'Oreille* d'attirer l'attention, et plus encore l'intérêt, sur ce que propose aujourd'hui le théâtre algérien, dans des approches particulières mais aucunement coupées de ce qui se fait ailleurs. Le livre de Mohammed Kali permet de

¹¹ On peut voir cette pièce sur Youtube : مابقات هدرة لمحمد شرشال *Ma bqat hadra de Mohamed CHARCHAL*, mise en ligne par Alger la Blanche, le 16 avril 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=pygwos0smWo> [consulté le 19 mai 2023].

¹² On peut voir cette pièce sur Youtube : جي بي أس لمحمد شرشال *GPS de Mohamed CHARCHAL*, mise en ligne par Alger la Blanche, le 2 avril 2020. https://www.youtube.com/watch?v=PKQ_gkl0Lak [consulté le 19 mai 2023].

reconstruire un itinéraire qui va de l'imitation de la langue du colonisateur à la création originale. En chemin, la question des langues se trouve dépassée ; les ressources des patrimoines maghrébins du jeu et du texte sont recouvrées ; le corps est mis au centre de l'action ; toutes démarches qui visent à l'universel. Cet ouvrage peut ainsi se lire comme le récit d'un parcours décolonial vu de la « base » par un spectateur passionné et attentif, même si le mot n'est jamais employé, ni la notion évoquée.

Pièces citées disponibles en ligne

- Alloula, Abdelkader. 1985. *El Ajouad (Les généreux)*, mise en scène de l'auteur, Alger. Disponible sur Youtube : https://www.youtube.com/watch?v=mCwmo_p7cbc (mise en ligne par Rencontres Alloula, 5 mars 2018 ; consulté le 11 juillet 2023).
- Charchal, Mohamed. 2017 *Ma bqat Hadra* (« Il ne reste rien à dire »), mise en scène de l'auteur, Alger. Disponible sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=pygwos0smWo> (mise en ligne par Alger la Blanche, le 16 avril 2018 ; consulté le 19 mai 2023).
- Charchal, Mohamed. 2020. *GPS*, mise en scène de l'auteur, Alger. Disponible sur Youtube : https://www.youtube.com/watch?v=PKQ_gkl0Lak (mise en ligne par Alger la Blanche, le 2 avril 2020 ; consulté le 19 mai 2023).
- Chouaki, Aziz. 2012. *Les oranges*, mise en scène Laurent Hatat, Lille, Théâtre du Nord, 2012. Extraits disponibles sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=RQV8p18wfmw> (mise en ligne par Théâtre du Nord, le 23 juin 2012, consulté le 11 juillet 2023).

Références

- Bonn, Charles, Naget Khadda, et Abdallah Mdarhi-Alaoui. 1996. *Littérature maghrébine d'expression française*. Vanves : EDICEF.
- Bozonnet, Charlotte, et Joan Tilouine. 2018. « Aziz Chouaki, la plume des bas-fonds d'Alger ». *Le Monde Afrique*, 25 septembre. https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/09/25/aziz-chouaki-la-plume-des-bas-fonds-d-alger_5360068_3212.html [archive].
- Chaulet Achour, Christiane. 2006. « Aziz Chouaki : entre héritage et dispersion, le contemporain métis ». *Insaniyat*, n° 32-33 : 141-154. <https://doi.org/10.4000/insaniyat.3454>.
- Cheniki, Ahmed. 2019. « Sid Ahmed Agoumi, L'élégance faite comédien ». In « Rencontres (presque) imaginaires avec des artistes et des intellectuels algériens », 109-115. <https://hal.science/hal-02380681/document>.
- Cheniki, Ahmed. 2023. « Ould Abderrahmane Kaki, le génial porteur d'eau du théâtre ». *LinkedIn*, 1^{er} février. <https://fr.linkedin.com/pulse/ould-abderrahmane-kaki-le-g%C3%A9nial-porteur-deau-du-ahmed-ahmed-cheniki> [archive].
- Djellid, M'Hamed. S.d. [1985]. « Interview de Abdelkader ALLOULA » (propos recueillis par M'Hamed Djellid, à Oran, en octobre 1985). *Ajouad Algérie Mémoires*. <https://ajouadmemoire.wordpress.com/interview-de-abdelkader-alloula/> [archive].
- « Du théâtre et de l'oralité... ». 2018. *Les belles sources*, 21 mars. <https://lesbellessources.wordpress.com/2018/03/21/du-theatre-et-de-la-parole/> [archive].
- « "GPS" : Dernière prestation avant le départ pour les Émirats Arabes Unis ». S.d. *TNA*. <https://tna.dz/fr/gps-la-derniere-presentation-avant-le-depart-vers-emirats/> [archive].
- « "GPS" représente l'Algérie aux Journées théâtrales de Carthage ». S.d. *TNA*. <https://tna.dz/fr/gps-represente-lalgerie-aux-journees-theatrales-de-carthage/> [archive].
- Hani, Abdelkader. 2008. « En mai 1936, Mohamed Ould Cheïkh, fils de bachagha et écrivain autodidacte, conteste l'ordre colonial ». *Vitamines DZ*, 6 juin.

<https://www.vitamedz.com/fr/Algerie/en-mai-1936-mohamed-ould-cheikh-168567-Articles-0-0-1.html> [archive].

Hani, Abdelkader. 2009. « De la poésie, puis un roman marquant l'identité, puis un théâtre beaucoup moins ambigu ». *Vitamines DZ*, 2 janvier.

<https://www.vitamedz.com/fr/Algerie/de-la-poesie-puis-un-roman-141589-Articles-0-0-1.html> [archive].

Kali, Mohamed. 2005. *Théâtre algérien, la fin du malentendu*. Alger : Ministère de la Culture.

Kali, Mohammed. 2007a. *Mémoires nomades*. Alger : Éditions Alpha.

Kali, Mohammed. 2007b. *Béni-Saf, le legs du large et des entrailles de la terre*. Kouba : Dar el Kitab el arabi.

Kali, Mohammed. 2009. *Aïn Témouchent, le temps de la colonie*. Kouba : Dar el Kitab el arabi.

Kali, Mohammed Kali. 2022. « Réédition de Meriem dans les Palmes de Mohamed Ould Cheikh : un auteur emblématique de la littérature algérienne sous régime colonial ». *El Watan*, 4 janvier. <https://elwatan-dz.com/reedition-de-meriem-dans-les-palmes-de-mohamed-ould-cheikh-un-auteur-emblematique-de-la-litterature-algerienne-sous-regime-colonial> [archive].

Kharfi, Sara. 2012. « "Hamlet" du Théâtre régional d'El-Eulma Réflexion(s) du théâtre ». *Vitamine DZ*, 23 septembre. <https://www.vitamedz.com/fr/Algerie/hamlet-du-theatre-regional-d-el-eulma-reflexion-s-591471-Articles-0-0-1.html> [archive].

Le Gallic, Jeanne. 2014. « L'immigration algérienne sur la scène théâtrale française (1972-1978) : d'une lutte postcoloniale à l'émergence d'une reconfiguration historique et temporelle ». Thèse de doctorat en études théâtrales. Rennes : Université Rennes 2 (École doctorale : Arts, Lettres, Langues EA 3208 : Arts : pratiques et poétiques). <https://theses.hal.science/tel-01127550/>.

Martinez, Luis. 1998. *La guerre civile en Algérie, 1990-1998*. Recherches internationales. Paris : Karthala.

Nawel.d. 2015. « 48e FNTA : "El Mizbala El Fadila" ou la mise en garde contre les risques d'une société sans repères ». *Algérie 360°*, 1^{er} septembre. <https://www.algerie360.com/48e-fnta-el-mizbala-el-fadila-ou-la-mise-en-garde-contre-les-risques-dune-societe-sans-reperes/> [archive].

Ould Cheikh, Ahmed. 1985 [1936]. *Meriem dans les palmes*. Alger: OPU.