



Brecht et le théâtre algérien

Dr Benaoumeur KHELFAOUI

Département de Lettres et de Langue Française
Faculté des Lettres et des Langues
Université Kasdi Merbah Ouargla

Le théâtre algérien engagé n'est pas orphelin. Il s'inscrit dans un vaste mouvement algérien bien sûr, mais aussi européen. D'ailleurs, les deux représentants principaux du théâtre politique sont bien connus : Jean-Paul Sartre et Bertolt Brecht. De ce point de vue, force est de reconnaître que le théâtre engagé dans l'Algérie coloniale et post coloniale coïncide avec le théâtre engagé européen, étant donné que son histoire présente, du point de vue du peuple un vaste panorama épique et documentaire, de l'histoire mondiale impérialiste. Le soulèvement littéraire d'auteurs algériens est donc inspiré et nourri par un mouvement plus large, plus international de contestation et de désobéissance alimenté par les pères du théâtre engagé comme Sartre ou Brecht. Kateb Yacine dira d'ailleurs : « *Le théâtre de Brecht m'a confirmé dans la voie que j'avais choisie, parce que c'était alors le théâtre le plus directement politique* ». ¹ Toutefois, il est utile d'observer, dans le théâtre politique algérien une certaine singularité, marquant une différenciation idéologique et esthétique d'avec Sartre et Brecht par exemple. La nuance est fine mais elle est certaine. **Mots-clés** : *théâtre, soulèvement, politique, Brecht, algérien*

The committed Algerian theater is not an orphan. It is part of a vast Algerian movement of course, but also European; moreover, the two main are well known: Jean-Paul Sartre and Bertolt Brecht. From this point of view, it must be recognized that the theater engaged in colonial and post-colonial Algeria coincides with the European theater, given that its history presents, from the point of view of the people, a vast epic and documentary panorama of imperialist world history; the literary uprising of Algerian authors is thus inspired and nourished by a broader, more international movement of protest and disobedience fueled by the fathers of the theater engaged as Sartre or Brecht. However, it is useful to observe in the Algerian political theater a certain singularity, marking an ideological and aesthetic differentiation with Sartre and Brecht for example. The shade is fine but she is certain. **Keywords**: *theater, uprising, policy, Brecht, algerian*.

¹ Yacine KATEB, « Le Théâtre n'est pas sorcier », *Le Poète comme un boxeur : Entretiens 1958-1989 (Boxeur)*, Seuil, Paris, 1994, p. 81-82.

Introduction

Parler du théâtre en Algérie nécessite, en premier lieu, de proposer la problématique de la définition du théâtre par rapport à une société, en quête de réappropriation d'identité culturelle, qui plus est avait connu les pires atrocités des séquelles de la colonisation française principalement celle de l'aliénation culturelle. Ce rapport qui est – on peut plus clair – dans cette citation de Frantz Fanon : « *Un peuple ne peut pas exister si jamais il n'arrive pas à produire sa culture dans laquelle il puisse s'identifier* ». ²

Qu'en est-il du théâtre algérien ?

Quelle forme a-t-il adopté, dès son éclosion dans la scène culturelle algérienne ?

De quelle source s'est-il abreuvé ?

Jusqu'à quel niveau l'apport et l'impact de Brecht a influencé les dramaturges algériens ?

Nul doute que l'auteur dramaturge est le produit de son temps, de son milieu social et de son environnement immédiat. Ainsi, comme le dit Borgia Marie Evembé :

« Pour confectionner un discours théâtral, il me faut puiser dans mes objets mentaux, dans mes racines ethniques, dans mes racines contextuelles, dans mes synthèses prospectives pour m'exprimer et exprimer mon environnement ». ³

Émergence du théâtre algérien

Abordons en premier lieu la question de la temporalité, de l'identité voire du genre du théâtre algérien tant avec le contexte historique que culturel de l'Algérie. Il s'observe évidemment sur la question une sorte de conflit mémoriel, soulignée par le Professeur Hadj Miliani dans ce passage :

« À la différence d'autres champs culturels dont on a pu formaliser l'histoire événementielle sans trop de difficultés, le théâtre en Algérie a, très tôt, été l'enjeu d'une sorte de conflit mémoriel. En effet, dès la parution des mémoires de Mahiedine Bachtarzi au lendemain de l'indépendance, la très jeune histoire de ce théâtre va s'appuyer pour l'essentiel sur les récits de ses principaux protagonistes qui auront à

² Abdelkader DJEGHLOUL, « Frantz Fanon », *Mémorial international*, communication du 31 mars au 03 avril 1982, organisé par le Comité Frantz Fanon de Fort-De-France, Éd. Présence Africaine, 1984, p. 71.

³ Borgia Marie EVEMBE, « L'importance de la sémantique dans une pièce de théâtre », *Théâtre camerounais*, Yaoundé : Clé, 1988, p. 160.

cœur de porter témoignage de leur "histoire personnelle", de leur contribution, voire de certaines rectifications. »⁴

Quant à l'ex comédien professionnel, journaliste et romancier Bouziane Benachour, dans son œuvre *Le Théâtre en Mouvement*, il confirme cette temporalité ainsi :

« Le théâtre voit le jour de manière assez régulière à partir des de la moitié des années 20. Timide dans sa forme, il n'a qu'une autonomie partielle et continue de s'appuyer dans ses références majeures sur le théâtre de l'importation ».⁵

Parallèlement, d'autres travaux de recherches ont essayé de déterminer la date précise de la naissance de l'art théâtral en Algérie en prenant en considération les circonstances entourant son apparition. Ils tendent ainsi à considérer les années vingt du siècle dernier comme première période de la naissance du théâtre en Algérie. Aujourd'hui il est donc clair, suivant les recherches académiques (A. Cheniki, H. Miliani, A. Roth, R. Baffet, J. Arnaud et B. Ouardi)⁶, que les premières pièces de théâtre ont vues le jour dès le début du siècle dernier et non à partir des années vingt.

Parmi ce chapelet d'académiciens, le professeur Hadj Miliani nous expose explicitement cette historicisation emblématique du théâtre en Algérie :

« Il y aurait une sorte d'étymon mémoriel du théâtre algérien illustré par la personne de Mahieddine Bachtarzi à travers ses mémoires qu'il commence à publier au début des années 1960. Il inaugure en quelque sorte un acte fondateur de l'histoire nationale du théâtre en Algérie et du récit biographique. C'est autour de cette pratique que s'impose une nouvelle donne dans l'espace de la référence historiographique. En 1967 paraît l'ouvrage d'Arlette Roth s'appuyant essentiellement sur les textes et l'expérience de Bachtarzi. Il serait selon ce

⁴ Hadj MILIANI, « Représentation de l'histoire et historicisation du théâtre en Algérie », *L'Année du Maghreb* [en ligne], IV | 2008, mis en ligne le 08 juillet 2010, Disponible sur : <<http://anneemaghreb.revues.org/429> ; DOI : 10.4000/anneemaghreb.429>, consulté le 23 Mars 2015 à 22 h 00.

⁵ Bouziane BENACHOUR, *Le théâtre en mouvement, octobre 88 à ce jour*, Dar el Gharb, Oran, 2002, p. 15.

⁶ Ahmed CHENIKI, *Le Théâtre en Algérie, Histoire et enjeux*, Éd. du Sud, Aix-en-Provence, 2002, p. 176. Hadj MILIANI, *op.cit.* Jacqueline ARNAUD, *Recherche sur la littérature maghrébine de langue française : le cas de Kateb Yacine*, tome I, L'Harmattan, Paris, 1982, p. 399. Arlette ROTH, *Le Théâtre algérien*, Maspero, Paris, 1967, p. 182. Roselyne BAFFET, *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, L'Harmattan, Paris, 1985, p. 221. Brahim OUARDI, *op. cit.*

qu'en dit Allalou dans son témoignage, le fruit d'un court séjour effectué par l'auteur à Alger en 1963. En 1968 l'édition des Mémoires (t. 1) de Mahieddine Bachtarzi préfacé par Sadeddine Bencheneb premier doyen de la Faculté des lettres d'Alger après l'indépendance mais également premier intellectuel à avoir rendu compte dans les années 1930 des débuts du théâtre algérien en arabe populaire, signera l'acte de constitution de l'histoire de la tradition théâtrale en Algérie. »⁷

Néanmoins, et à notre humble avis, les travaux de recherche notamment universitaires ont encore des textes et des scènes à dépoussiérer pour pouvoir arriver à une évaluation exhaustive du théâtre algérien, depuis sa naissance à nos jours, ce théâtre typiquement algérien qui était différent des formes élitistes de la culture occidentale caractérisant ce quatrième art universel, comme l'atteste Abdelkader Djaghoul dans sa préface de l'œuvre de Allalou *L'Aurore du Théâtre Algérien* :

« En ce sens, le théâtre est très différent à la fois des formes élitistes de culture qui critiquent de l'extérieur l'indigence de la culture populaire et de certaines formes de culture populaire qui s'épuisent dans une crispation phantasmatique à la tradition islamique. Certes, le théâtre de Allalou est lui aussi imprégné d'Islam, mais de manière différente. Histoire islamique décrispée, banalisée, ramenée aux proportions de la quotidienneté du petit peuple d'Alger. Histoire qui continue à faire rêver mais fait aussi sourire. »⁸

En dépoussiérant les conditions de l'émergence, en cette période, de l'art du théâtre tout comme les relations qu'il a tissées avec les autres éléments constituant la vie culturelle, un simple coup d'œil sur la nature de la programmation et la production théâtrale nous révèle l'existence des effets, des scènes et des idées véhiculées dans la structure en général des productions théâtrales.

En effet, les premières productions théâtrales en Algérie durant le début du XX^e siècle, on peut constater que des promoteurs tels Allalou, Ksentini et Bachtarzi, qui déjà puisaient dans les principes européens, sont quand même restés très attachés au fonds dramatique populaire qui investit l'imaginaire et la culture de leur théâtre agissant comme une véritable force magnétique. C'est ce que constate le professeur et critique Ahmed Cheniki, qui dit :

⁷ Hadj MILIANI, *op. cit.*

⁸ Ali SELALI, *L'Aurore du Théâtre Algérien (1926-1930)*, [préface d'Abdelkader Djaghoul], Dar El Gharb, Oran, 2004, p. 10.

« La pièce théâtrale obéissait, certes, à la forme européenne d'agencement, mais devenait le lieu qui cristallisait volontairement ou non, les signes de la culture populaire. »⁹

Mais qu'apporte précisément cette culture populaire dans le théâtre algérien ?

Qu'est-ce qu'elle a de spécial ; voire d'inédit ?

L'apport véritable de cette culture populaire se trouve dans la manifestation de l'imaginaire collectif qui renaît, après avoir été mis à mal par un contexte historico social d'enfermement colonial. Ainsi, avec le théâtre, ressurgit la sécularité des sociétés et des formes populaires enfouies, à l'état latent, dans le subconscient et qui se révèlent, à des moments peu précis d'expressions culturelles et sociales. Dès lors, cette culture populaire, qu'on a pu croire disparue ou qui a été à tort considérée comme définitivement morte, se métamorphose subitement et réussit à transformer les formes modernes, savantes, les formes européennes.

Le brechtisme du théâtre algérien

Le théâtre algérien n'est pas né du néant. Il va voir le jour après une gestation causée par un vaste mouvement algérien bien sûr, mais aussi européen. D'ailleurs, la source principale où vont s'abreuver les dramaturges algériens demeure la scène domptée, apprivoisée et métamorphosée par Bertolt Brecht.

Kateb Yacine dira d'ailleurs : « *Le théâtre de Brecht m'a confirmé dans la voie que j'avais choisie, parce que c'était alors le théâtre le plus directement politique.* »¹⁰

Toutefois, il est utile d'observer, dans le théâtre algérien une certaine singularité, marquant une différenciation idéologique et esthétique d'avec Brecht par exemple. La nuance est fine mais elle est certaine.

Force est de constater, qu'après l'indépendance du pays, le débat sur l'activité théâtrale allait dominer l'espace culturel. Les articles et traitements journalistiques se multiplièrent sur ce sujet. Les hommes de théâtre, qui étaient tant bien que mal libérés et surtout armés de moyens matériels et techniques,

⁹ Ahmed CHENIKI, *op. cit.*, p. 78.

¹⁰ Yacine KATEB, *op. cit.*, p. 81-82.

avaient commencé à se pencher sur leurs manières d'exercer tout en s'autocritiquant et en abordant et initiant de nouvelles expériences théâtrales.

Chemin faisant, la question d'un inventaire du patrimoine culturelle était devenue une obsession essentielle pour les auteurs et réalisateurs, lesquels dès qu'ils avaient été équipés techniquement avaient commencé à *affronter* une nouvelle forme d'aventure théâtrale...

Des dramaturges comme, entre-autres, Mustapha Kateb, Kateb Yacine et Ould Abderrahmane Kaki avaient initié d'une façon dialectique la question se rapportant au théâtre populaire, à l'inspiration, l'adaptation et la créativité etc. Au moment où les uns avaient choisi l'adaptation, les autres privilégièrent ce qu'ils appelèrent *le retour aux sources* et *la découverte de soi*, tandis que d'autres avaient préféré opter pour une fusion entre ces deux réalités. Ceci va engendrer un élan et un enthousiasme, nés à partir des premières années de l'indépendance, qui amenèrent les acteurs dans la scène culturelle à s'interroger sur la fonction voire les fonctions de l'art théâtral. Quel théâtre fallait-il produire et pour quel public ou quelle masse (surtout si on prend en considération le contexte sociopolitique de cette période, à savoir l'adoption par le pays de la doctrine socialiste...) ? De ce fait, la projection directrice dominante visait dans sa ligne de mire un théâtre populaire à l'écoute et au service de la société et ses attentes voire même en lui greffant la nature de *révolutionnaire*.

Ainsi, la relation du théâtre algérien était étroitement liée avec les éléments de la culture populaire, des formes populaires qui caractérisèrent le monde culturel algérien : *el-halka*, *el-gouwal*, *el-meddah*, etc. Ces types de performance et de présentation, avec lesquelles s'était habitué le citoyen lambda (donc le public cible), présentaient un défi quant à la manière avec laquelle elles allaient être incarnées sur la scène de la représentation dramatique.

Cette intrusion de l'inattendu dans des espaces apparemment fermés s'avère créatrice d'un théâtre nouveau pour lequel l'emprunt, souvent latent, parcourt les lieux traditionnellement *hermétiques* et peu accueillants de la forme empruntée. Ainsi, les textes de Allalou, de Ksentini ou de Bachetarzi contiennent, plus ou moins, des résidus de la culture originelle et populaire de la société algérienne, sans obéir forcément aux formes et au primat de l'appareil théâtral occidental.

personnages tirés des contes populaires et de la littérature orale et écrite. Le diamant qui relie ce chapelet de dramaturges, demeure, à notre avis, Ould Abderrahmane Kaki...

Kaki et sa relation avec Brecht

En effet, Kaki, surnommé par bon nombre de critiques comme le Brecht algérien, allait essayer de puiser du répertoire très riche du patrimoine culturel national, constitué principalement de l'oralité, pour en renforcer les acquis dramatiques universels, tant la présence de la culture européenne était une présence naturelle étant donné que le théâtre demeure caractérisé par le phénomène de l'adaptation.

En conséquence, la présence de l'auteur et metteur en scène allemand Brecht et son collègue (et concitoyen) Piscator semble claire et évidente dans les textes de Kaki, en particulier *Guerrab oua salihines* (Le porteur d'eau et les marabouts).

Cependant, si Brecht s'était permis d'adopter partiellement l'analyse des communautés développées par l'intermédiaire de certains animateurs de l'œuvre dramatique, Kaki, durant les toutes premières années de l'indépendance (en 1965), pour les besoins de son œuvre théâtrale citée ci-haut, avait adapté, avec une nouvelle touche brechtienne, la pièce de *La bonne Âme de Set Chouan* de ce dernier, en s'appropriant certains éléments techniques brechtiens et en conseillant à bon nombre de troupes théâtrales amateurs (festival du théâtre amateur de Mostaganem), qui usaient et puisaient des procédés formels du théâtre épique, de se consacrer sur l'héritage de Brecht. Ce dernier qui allait presque être algérianisé :

« Bertolt Brecht prendra la nationalité algérienne sans l'avoir demandée. Son théâtre est privilégié. Sa distanciation est cours obligé pour tout homme de théâtre qui se respecte. Tout le monde se met à lire L'exception est la règle. La bonne âme de Set Chouan est jouée par plusieurs théâtres. On fait acte d'allégeance à ce théâtre de combat, ce théâtre-combat. »¹¹

Ainsi, le théâtre va connaître en Algérie des heures de grande vulgarisation dès lors qu'il a été approprié par les masses populaires et en est devenu le reflet.

¹¹ Bouziane BENACHOUR, *op. cit.*, p. 25.

Ahmed Cheniki reconnaît ainsi une place fondamentale au théâtre algérien populaire. Même s'il considère que le théâtre est d'abord un « art d'importation », il reconnaît que son creuset populaire l'a fortement enrichi, lui conférant un aspect totalement et résolument algérien. C'est le public et l'emprunt à la culture populaire qui fera du théâtre importé un « théâtre algérien ». Il écrit :

« L'assimilation du modèle français n'effaçait pas les lieux culturels populaires qui se manifestaient dans les pièces écrites par les auteurs trop marqués par l'imaginaire collectif et les stigmates de la littérature populaire. C'est vrai que plusieurs formes « traditionnelles » connurent une disparition certaine, une fois le théâtre adopté par les Algériens, et surtout sous la pression des changements et des événements qui secouaient de fond en comble la société algérienne. »¹²

L'histoire théâtrale consignera dans ses pages, en lettre d'or, que les dignes représentants de ce courant qui ont repris volontairement le corpus de la culture populaire, demeurent – on ne peut plus – Kateb Yacine, Ould Abderrahmane Kaki et par la suite Abdelkader Alloula, Slimane Benaïssa ect.

Pourquoi ?

Tout simplement, parce qu'ils ils avaient initié une autre théâtralité, une nouvelle forme de théâtre reliant et alliant « tradition » et « modernité ». Et là apparaît et se concrétise l'originalité, la richesse du théâtre algérien.

Kateb Yacine notamment fait partie des promoteurs de ce théâtre populaire et précieux. C'est en effet cet auteur qui articula la structure narrative autour du fameux personnage de *Djeha* (même transformé, pour la circonstance, en *Nuage de Fumée* ou *Moh Zitoun*). Les transformations régulières sur scène de son personnage, en ont fait, un acteur clé de faits de société et d'événements d'actualité au sein de la population algérienne.

En effet, après le vif succès de ses œuvres romanesques et théâtrales particulièrement appréciées par l'élite coloniale, Kateb avait décidé de se tourner vers le peuple algérien, vers les masses populaires algériennes. Kateb choisit de déplacer sa parole d'auteur littéraire vers celle de dénonciateur, d'éveilleur de conscience, afin de rompre le vaste silence autour des brutalités de l'histoire imposées aux opprimés. C'est dans cet esprit qu'il conçoit « un théâtre politique dans la langue populaire ». Cette approche lie profondément en Algérie, approche adoptée tout aussi par Kaki, deux faces d'une même pièce : théâtre

¹² Ahmed CHENIKI, « Le théâtre algérien : dédoublement et parole syncrétique », *op.cit.*, p. 77.

populaire et théâtre engagé. Le théâtre populaire épousera en effet les contours d'un théâtre de contestation qui deviendra le théâtre algérien engagé.

Notons que ce phénomène visible et important de la tendance de plusieurs auteurs algériens à s'inspirer de la culture populaire a été de nature à enrichir le théâtre algérien. Plusieurs auteurs utilisant des récits et des histoires héritées du patrimoine littéraire, une série d'éléments tirés de la culture populaire, étaient contenus dans de très nombreux textes dramatiques algériens. Certes, le phénomène a diminué avec l'occidentalisation qui a gagné de nombreux espaces. Mais nos auteurs cités ont, avec leur baguette de maestro, majestueusement toujours réutilisé les anciennes formes dramatiques (la *halqa*, le *gouwal*, le *meddah*, *aïssaoua* ou jeu de transes).

Ce trait caractéristique s'attache à ces auteurs algériens principalement comme Kateb mais aussi Kaki. Les dramaturges algériens empruntent certes aux pères du théâtre politique les principes existentialistes, mais ils les adaptent afin d'extraire l'aspect didactique potentiel qui semble aller intrinsèquement avec cette posture existentialiste.

Tentons d'expliquer cette posture. Tout comme Sartre et Brecht, Kateb et Kaki expliquent que l'injustice, la pauvreté, la soumission ne sont pas innés. En cela ils adoptent clairement une approche existentialiste, laquelle place l'Homme et sa noblesse au-dessus de tout.

Rappelons avec Sartre que l'être humain est libre de par les situations. Sartre, justement dans son « théâtre de situations » démontre que l'être humain peut se dépasser et dépasser les injustices. En fait c'est sa raison d'être, c'est son humanisme.

Brecht, dans la même verve adopte dans son théâtre cette posture résolument anti-déterministe : « *On peut montrer que le comportement humain est transformable, que l'homme dépend de certains facteurs politiques et économiques et corrélativement qu'il peut les transformer.* »¹³

¹³ "Human behaviour is shown as alterable; man himself as dependent on certain political and economic factors and at the same time as capable of altering them." Bertolt Brecht, « On the Use of Music in an Epic Theatre », *Brecht on Theatre*, ed. and trans. by John Willett, London, Methuen, 1964, p. 86. Repris par Claire FINBURGH, *Ibid.*

Le théâtre algérien traite beaucoup en ce sens de la situation de l'opprimé et s'inspire largement dans la façon d'aborder ce thème, du théâtre de Sartre et de Brecht.

Les nouvelles formes du théâtre algérien et leurs divergences avec Brecht

Dans le théâtre algérien, dans celui de Kateb par exemple¹⁴, la situation des opprimés est présentée, rappelée, décrite, dénoncée, mais aucune solution n'est expressément proposée. Très souvent, les auteurs algériens évitent de distiller un message politique définitif et univoque. L'approche est plus subtile que celle de Sartre pour qui il faut prendre position : « *Le théâtre doit présenter à l'homme contemporain un portrait de lui-même, ses problèmes, ses espoirs et ses luttes.* »¹⁵

L'approche est aussi plus indirecte que celle de Brecht pour qui les personnages théâtraux doivent absolument démystifier des situations d'injustice et démontrer que l'acceptation passive n'est pas inévitable.

Le théâtre politique algérien joue davantage dans le registre de la suggestion. Kateb comme Kaki excluent de leur théâtre le dénouement, l'issue, la conclusion. Autrement dit, ils ne proposent aucune solution définitive.

Illustrons cela dans le détail avec un extrait de l'excellent article de Claire Finburgh qui s'est penché sur cette différence avec les pères du théâtre politique, en tentant de l'expliquer chez Kateb :

« Contrairement aux personnages de Brecht, ceux de Mohamed prends ta valise subissent continuellement l'échec. Mohamed, personnage éponyme, se laisse exploiter inéluctablement. Ernest, colon français en Algérie, considère que son droit à la terre est inhérent. « Tu es chez moi ! » rugit-il à Mohamed, ahuri. Dans la pièce, la colonisation est perçue comme partie intégrante du programme capitaliste, lorsque le Négrier européen réquisitionne la terre de Mohamed pour l'y faire travailler. L'exploitation continue. Le Négrier l'asservit, mais le Mufti algérien ne le traite guère mieux. L'un des camarades de Mohamed se plaint : « Le colon nous donne / Le reste de ses chiens ». Mohamed répond, « Alors que le mufti / Ne nous donne rien ! ». Pendant ce temps, sa femme Aïcha, servante, est malmenée et par le

¹⁴ Yacine KATEB, *Mohamed prends ta valise*, in *Boucherie de l'espérance : œuvres théâtrales*, Seuil, Paris, 1999.

¹⁵ Jean-Paul SARTRE, « Forger des mythes », *Un Théâtre de situations*, textes rassemblés par Michel CONTAT et Michel RYBALKKA, Gallimard, Paris, 1992, p. 63.

Négrier et par le Mufti. Mohamed et ses compatriotes sont recrutés contre leur gré par l'armée coloniale, pour réprimer les campagnes indépendantistes à Saïgon et au Cambodge. Quand l'armée française n'a plus besoin d'eux, ils rentrent en Algérie, où ils font face au chômage, à la famine, au typhus. »¹⁶

Les opprimés de Sartre et Brecht trouvent des solutions. Ceux de Kateb, résignés, passent d'une calamité à une autre comme s'ils étaient du bétail que l'on déplaçait. Le théâtre populaire katébien refuse l'optimisme béat du théâtre de Brecht. Mais il ne s'agit pas de laisser aller ou de laisser faire, bien au contraire. Kateb présente la violence et l'injustice sans complaisance. Mais en évitant de prescrire des solutions, évite-t-il que son théâtre devienne un pamphlet didactique. Il provoque une prise de conscience de la part du spectateur, qui est invité à concevoir ses propres solutions. La prise de conscience est d'autant plus grande et probablement plus efficace.

Parallèlement, chez Kaki l'oralité est très importante. Une lecture de ce trait dramaturgique permet de dégager la richesse de cet auteur. En effet, pétri d'oralité le théâtre de Kaki va directement interpeller le spectateur qui se sentira concerné, interrogé et impliqué par l'événement scénique en représentation chez Kaki. Il peut s'agir autant du paysan que du citadin (Kaki, ça tombe bien, parle à l'un comme à l'autre).

Kaki réussit à insérer le verbe du *meddah*, si prépondérant dans l'oralité, dans la liturgie théâtrale. Plus jeune, Kaki se cachait en effet pour écouter les *meddahates*, chanteuses traditionnelles réservées aux seules femmes. Il exploitera plus tard cette richesse. Du point de vue de la société algérienne, Kaki est celui qui répond le mieux au défi posé par Antonin Artaud qui donne deux définitions du « langage théâtral pur » dans *Théâtre oriental et Théâtre occidental*. En effet, selon lui, la nature des éléments du langage oriental se résume en ces définitions :

« 1° D'une part, comme la matérialisation visuelle et plastique de la parole. 2° Comme le langage de tout ce qui peut se dire et se signifier sur une scène indépendamment de la parole, de tout ce qui trouve son expression dans l'espace, ou qui peut être atteint ou désagrégé par lui. »¹⁷

Le fait est que Kaki est d'abord le produit d'une culture orale, en relation constante avec la tradition de l'écrit. Toutes les sources orales héritées de sa

¹⁶ Claire FINBURGH, *op.cit.*, p. 89.

¹⁷ Antonin ARTHAUD, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, p. 67.

jeunesse et de son environnement constitueront l'essentiel de ses inspirations. Kaki a saisi très tôt qu'il y a mille et une manières de narrer une même histoire. L'une d'elles, le meddah avec son éloquence et son improvisation, d'autres comme dans la halqa, avec ses gestes et ses déplacements. Kaki joue de cette oralité dans ses œuvres.

Les œuvres de Kaki se jouent, elles ne s'écrivent pas. Le texte n'est qu'accessoire. Kaki rejoint en cela Artaud en s'éloignant d'une conception très occidentale du théâtre basée sur un texte immuable et intouchable. Le théâtre de Kaki c'est bien plus que du texte. Mostefa et Benchehida le résumant parfaitement :

« Kaki a vu que c'est là un théâtre qui répond à nos coutumes langagières. Mais il a quelque peu adapté cette vision. Puisque de la position antinomique de parole et de scène, il a réalisé une conjugaison harmonieuse de la parole du meddah et de la scène d'Artaud. C'est une expression dans l'espace. »¹⁸

Kaki est en cela révolutionnaire. Il donne une nouvelle dimension au théâtre algérien, en allant puiser dans les entrailles de la culture algérienne. Il met la société profonde algérienne sur un piédestal puisqu'il permet au spectateur de la vivre dans les moindres recoins et expressions. Il en devient aussitôt l'un des meilleurs représentants. Mostefa et Benchehida poursuivent, à propos de Kaki :

« Faire lier le théâtre aux possibilités de l'expression par les formes, et par tout ce qui est gestes, bruits, couleurs, plastiques, etc., c'est le réhabiliter, le réconcilier avec l'univers maghrébin. »¹⁹

La gamme d'œuvres théâtrales, introduite par Kaki, s'inscrit dans la recherche d'un théâtre algérien authentique. Comme nous l'avons cité ci-haut, dans la pièce *Guerrab oua salihine* le thème fut inspiré d'un mythe populaire et adapté dans un moule dramatique remarquablement soigné, qui est similaire au mythe chinois dont Brecht en a façonné sa pièce *La Bonne âme de Se-Tchouan*.²⁰

¹⁸ Abderrahmane MOSTEFA et Mansour BENCHEHIDA, Kaki : *Ould Abderrahmane Abdelkader, le dramaturge de l'essentiel*, [en ligne]. Disponible sur : <http://mostaghane.free.fr/Files/17_la_vie_de_kaki.pdf>, consulté le 02 Avril 2014 à 16 h 30.

¹⁹ *Ibid.*, p. 32.

²⁰ *La Bonne Âme du Se-Tchouan*, est une pièce de théâtre écrite par Bertolt Brecht, commencée en 1938 au Danemark, achevée en 1940 en Suède, avec l'aide de sa collaboratrice Margareth Steffin.

Cependant, Kaki a réussi le traitement du sujet, ce qui ne semble pas étrange de l'environnement algérien, il ne privait pas le village de sa foi, en procédant à un jeu d'événements religieux par le remplacement des trois dieux par trois marabouts (*salihines*), et le personnage *Se-Tchouan* par la vieille Halima, une femme aveugle mais très pieuse.

En fait, l'expérience théâtrale de Kaki a été caractérisée par la recherche d'espaces et formes d'expression esthétique singulières, basée sur une combinaison de la nature locale et la dimension humaine, tout en profitant des expériences universelles dans un effort de contact permanent avec le public acteur/spectateur. Tout comme ses tentatives qui se sont singularisées par sa quête permanente pour relancer et renouveler les méthodes traditionnelles de communication menacées d'extinction en raison des évolutions qu'avait connues la société algérienne.

Quant aux techniques de la représentation, Kaki a su fusionner entre l'espace traditionnel de l'adage populaire et les capacités communicationnelles du narrateur, en reprenant au début le lieu du spectacle traditionnel « *el-halka* », où les spectateurs s'attroupent dans un cercle pour prendre part au spectacle. Cela signifie qu'il a transféré la relation acteur/public *d'el-halka* vers le théâtre en travaillant à recréer la sensation et l'émotion qui caractérisent ce type d'attroupelement. Attroupelement où le troubadour « *el-meddah* » joue un rôle important dans ce spectacle caractérisant *el-halka*, contant des épopées tout en usant, dans un style argumentaire fort persuasif, de l'éloquence et la rhétorique accompagnées de rythme pondéré (*gasba* et *galla*) avec des mouvements harmonieux, technique qui s'avère comme un élément passionnant de la relation entre la scène et le public.

En réhabilitant cette forme d'art qui était menacée d'extinction et ce en l'employant en dehors de son contexte habituel social (dans les souks et durant les fêtes religieuses), par son adaptation avec les nécessités de la scène du théâtre moderne, Kaki a calqué les techniques européennes de l'espace théâtral. Techniques au service d'une forme expressive, engendrée par les traditions populaires, réalisée par l'équation triangulaire : *le style, le contenu du message et le destinataire*, une fusion entre les traditions de la poésie populaire et les techniques de la communication moderne – l'importance de cette expérience réside donc dans la dramatisation de traditions populaires anciennes.

Dans sa quête de formes expressives puisées du folklore populaire, convaincu que le théâtre aristotélien né dans un environnement culturel occidental ne

correspondait pas à la spécificité de la culture algérienne, Kaki a revendiqué la nécessité de revenir aux formes d'art populaire, en adoptant le style *d'el-halka* et du *meddah*, qui se focalise sur un discours auditif qui interpelle à son tour l'imagination.

Conclusion

Pour conclure, nous pouvons aisément avancer comme constat comparatif, entre, d'une part, l'art de l'écriture dramatique ponctué par des chansons qui avait marqué particulièrement l'expérience du dramaturge Brecht. Tout comme le principe de la simulation imaginaire (distanciation), très souvent adopté, mais qui n'était pas adéquatement appliqué par un bon nombre d'auteurs. Et d'autre part, les auteurs phares du théâtre algérien comme Kateb Yacine, Abdelkader Alloula et Ould Abderahmane Kaki, qui demeurent des dramaturges hors mesure du fait qu'ils avaient pu, d'une façon magnifique, marier entre les formes populaires et le monde dramatique européen : Kateb avait restauré le personnage de Djeha en réinvestissant de nouveaux signes théâtraux, Alloula avait transformé le structure du *Gouwal* et d'El-Halka, et Kaki, quant à lui, avait exploré les horizons de la poésie populaire du Maghreb arabe.

Néanmoins, la relation avec Brecht au sujet de ce répertoire du patrimoine culturel, concerne essentiellement le procédé dont Kaki s'est distingué. En effet, il avait fait appel à de nombreux éléments de la culture populaire tout en mettant dans une structure de parallélisme contradictoire Brecht et Artaud.

C'est d'ailleurs, suite à cette relation, que Kaki, dans le monde du théâtre algérien, a été surnommé le Brecht algérien...

Principales références bibliographiques

ARTHAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, p. 67.

BENACHOUR Bouziane, *Le théâtre en mouvement, octobre 88 à ce jour*, Dar el Gharb, Oran, 2002, p. 15.

CHENIKI Ahmed, « Le théâtre algérien : dédoublement et parole syncrétique », op.cit., p. 77.

–, *Le Théâtre en Algérie, Histoire et enjeux*, Éd. du Sud, Aix-en-Provence, 2002, p. 176.

DJEGHLOUL Abdelkader, « Frantz Fanon », Mémorial international, communication du 31 mars au 03 avril 1982, organisé par le Comité Frantz Fanon de Fort-De-France, Éd. Présence Africaine, 1984, p. 71.

EVEMBE Borgia Marie, « L'importance de la sémantique dans une pièce de théâtre », *Théâtre camerounais*, Yaoundé : Clé, 1988, p. 160.

KATEB Yacine, « Le Théâtre n'est pas sorcier », *Le Poète comme un boxeur : Entretiens 1958-1989 (Boxeur)*, Seuil, Paris, 1994, p. 81-82.

–, *Mohamed prends ta valise*, in *Boucherie de l'espérance : œuvres théâtrales*, Seuil, Paris, 1999.

La Bonne Âme du Se-Tchouan, est une pièce de théâtre écrite par Bertolt Brecht, commencée en 1938 au Danemark, achevée en 1940 en Suède, avec l'aide de sa collaboratrice Margareth Steffin.

MILIANI Hadj, « Représentation de l'histoire et historicisation du théâtre en Algérie », L'Année du Maghreb [en ligne], IV | 2008, mis en ligne le 08 juillet 2010, Disponible sur : <<http://anneemaghreb.revues.org/429> ; DOI : 10.4000/anneemaghreb.429>, consulté le 23 Mars 2015 à 22 h 00.

MOSTEFA Abderrahmane et Mansour Benchehida, Kaki : *Ould Abderrahmane Abdelkader, le dramaturge de l'essentiel*, [en ligne]. Disponible sur : <http://mostaghane.free.fr/Files/17_la_vie_de_kaki.pdf>, consulté le 02 Avril 2014 à 16 h 30.

SARTRE Jean-Paul, « Forger des mythes », *Un Théâtre de situations*, textes rassemblés par Michel Contat et Michel Rybalka, Gallimard, Paris, 1992, p. 63.

SELALI Ali, *L'Aurore du Théâtre Algérien (1926-1930)*, [préface d'Abdelkader Djeghloul], Dar El Gharb, Oran, 2004, p. 10.