

singulière

En Algérie, c'est surtout Abdelkader Alloula, fort d'une expérience concrète réalisée dans un village, Aurès el-Meida, qui s'insurge contre un lieu clos qui altère la communication et la rend inefficace.

Ainsi, la scène à l'italienne a été l'objet de très sérieuses contestations et critiques d'autant plus qu'un large public ne s'y reconnaissait pas, favorisant ainsi la remise en question du mode d'agencement conventionnel. Le travail élaboré par Alloula dans *Legoual* (*Les dires*), *Lejouad* (*Les généreux*) et *Litham* (*Le voile*) allait naturellement se heurter à la question du lieu théâtral. Où jouer ? Telle était la question-clé qui taraudait l'esprit de Alloula qui savait pertinemment qu'interpréter ces textes dans des salles conventionnelles n'apporterait rien de nouveau et neutraliserait tout simplement toutes les possibilités de transformation scénique. La *halqa* est avant tout un cercle, c'est-à-dire une forme qui suggère la présence d'une structure circulaire, mais paradoxalement ouverte. Il y a une entreprise de communication directe qui favorise l'échange pluriel.

L'expérience a parfois montré ses limites. Les salles du Théâtre national algérien (TNA, Alger) ou des théâtres régionaux, fermées et excluant toute possibilité de participation, ne pouvaient correspondre au discours développé par Abdelkader Alloula.

Le piège se refermait ainsi tout bonnement sur cette expérience qui se définissait également comme une sorte de continuité de l'entreprise brechtienne. D'ailleurs, Brecht, lui-même, malgré la présence d'un extraordinaire appareillage technique et la disponibilité du Berliner Ensemble, ne réussit pas à réaliser ses desseins, étant prisonnier du primat de l'appareil scénique conventionnel. Alloula s'était mis, à l'instar du dramaturge allemand, à s'interroger sur sa propre expérience et sur ses propres limites. Comment s'en sortir ? Faut-il revoir les instances scénographiques ? Faut-il multiplier les espaces de jeu ? Toutes ces questions posaient essentiellement le problème de l'espace physique de la représentation et de la relation avec le public, univers catalyseur de la plupart des recherches dramatiques et théâtrales.

Le rêve de l'auteur était de jouer ses pièces dans des espaces ouverts qui permettraient aux spectateurs de participer au spectacle, et d'éviter l'identification factice et l'illustration de l'action. Les marchés populaires et les places publiques séduisaient énormément l'auteur. Ces lieux constituaient les univers privilégiés du conteur populaire. Cette participation du spectateur donnait au signe théâtral une densité et une capacité de mouvement extraordinaires.

Alloula se résigna malgré lui à transporter le *gouwal* (conteur) et la *halqa* dans des scènes à l'italienne qui étouffaient ainsi la représentation populaire condamnée à obéir à la structure conventionnelle. L'expérience était donc vidée d'une partie de ses éléments fondateurs.

Le *gouwal* opérant dans un espace clos devenait tout simplement un simple comédien du théâtre dit «aristotélicien» et perdait certains traits pertinents.

On tombait ainsi dans le carcan du théâtre dans le théâtre. Deux structures s'entremêlent, s'entrechoquent et, parfois, se neutralisent. La structure européenne et la structure populaire obéissent à des schèmes particuliers. Chacune d'elles porte et produit ses propres signes et comporte sa propre logique. Ainsi, le fait de déplacer la structure du conte d'un espace ouvert vers un univers clos, c'est condamner celle-ci à obéir aux signes de la représentation conventionnelle. Le dispositif scénique, mis en place dans une structure à l'italienne, ne coïncide nullement avec les accessoires «mouvants» du spectacle populaire. D'ailleurs, Alloula a découvert cette réalité lors de la présentation de sa pièce sur la révolution agraire (*El-Meida*) dans «un village socialiste». Les spectateurs, des paysans, entouraient le plateau. Kateb Yacine a vécu la même situation dans un village de l'est algérien, pas loin de Sedrata, Khémissa.

La question du décor est intimement liée à l'instance scénique. Les décors construits par Boukhari Zerrouki, un décorateur algérien qui travailla beaucoup pour Alloula, se caractérisaient par une certaine lourdeur et ne correspondaient donc pas au discours initial de l'auteur.

Dans *Laalegue* (*Les sangsues*), nous avons affaire à un décor à deux niveaux. Lejouad se caractérise, certes, par la mise en place d'un dispositif simple et plus sobre, mais ne pourrait nullement être admis par le public visé par Alloula. Le problème du décor restait sérieusement posé et marquait la réflexion de l'auteur qui cherchait à alléger de manière significative pour pouvoir le déplacer dans les lieux reculés de l'Algérie et communiquer ainsi avec le public souhaité. Abdelkader Alloula s'intéressait, en premier lieu, aux formes populaires et aux performances de l'acteur. Le *gouwal* et la *halqa* étaient les deux structures autour desquelles s'articulaient la recherche et la réflexion de cet auteur qui tenta de transformer radicalement la structure théâtrale. L'intérêt porté pour le conteur n'est nullement une sorte de lecture archéologique de formes populaires dévalorisées et marginalisées, mais une tentative de mettre en œuvre un théâtre total qui donnerait à la parole et au verbe une fonction essentielle, celle de théâtraliser



les faits et les actions. Le conteur investit toute la représentation, prend en charge les instances spatio-temporelles et répartit les différentes variétés de la parole qui structure les contours immédiats de la scène. Il délimite les lieux de la représentation et esquisse les traits pertinents des personnages. Sa fonction fondamentale est de narrer et de raconter à un public des histoires et des récits qui captivent son attention et qui l'incitent à être partie prenante du procès narratif. Il se confond avec le comédien ou plutôt engendre un double, un personnage synchrétique, ambivalent. Il est à la fois narrateur et acteur. Il raconte tout en jouant. C'est un double regard qu'il porte sur les faits et les choses, du dedans et du dehors.

Cette double entreprise suscite une sorte de distance entre le personnage et le comédien, le spectateur et le personnage, la scène et le public. Sirat Boumediène, un excellent comédien aujourd'hui disparu, interprète souvent dans les pièces de Alloula ce rôle extrêmement dur et complexe. Dans *Lejouad*, il joue le rôle d'un travailleur de la santé tout en faisant la jonction entre les quatre tableaux qui exposent diverses situations. Djelloul Lef'haimi, ce personnage quelque peu exceptionnel, prend le parti des pauvres en racontant, avec un humour caustique, leurs malheurs tout en portant la blouse blanche d'un simple employé d'hôpital. Djelloul est à la fois un narrateur qui raconte des événements passés et présents et un acteur qui joue sa propre situation.

Le conteur met en scène l'acteur qui produit ses propres signes et illustre le discours du narrateur qui utilise la troisième personne avant de transposer sa propre personne dans le corps de l'acteur. Le «je» et le «il» vivent constamment une paradoxale métamorphose et dessinent les contours de l'espace scénique.

Le théâtre de Alloula présuppose la présence de comédiens talentueux qui connaissent plus ou moins le projet théorique de l'auteur. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien qu'il choisit souvent de travailler avec les mêmes comé-

diens : Sirat Boumediène, Azzedine Medjoubi, Brahim et Fadéla Hachemaoui, Hamid Rémas, Haïmour, Belkaid, Mohamed Adar... Dans les trois principales pièces, Sirat est à la fois acteur et conteur, c'est-à-dire celui qui met en branle les espaces libérateurs de la parole et qui illustre les contours tout en délimitant l'univers scénique et en provoquant le jeu des comédiens qui font souvent appel à l'expression gestuelle et aux prouesses corporelles. Le *gouwal* ou le *meddah* se transformait et épousait graduellement certains traits de l'acteur de type moderne. Il y a une sorte de fusion de deux réalités, de deux personnes qui donnent vie à un personnage, synthèse de deux paroles apparemment différentes. Alloula s'expliquait ainsi dans l'entretien précité : «Nous nous rapprochions graduellement du *meddah*. Celui-ci est, dans la tradition, un personnage seul, solitaire qui raconte une épopée en utilisant la mimique, le geste, la phonation. On refaisait la jonction avec un type d'activité théâtrale interrompue par la colonisation. A partir de là, nous avons pu comprendre le type de théâtre dont a besoin notre peuple, et c'est une chose très importante.»

L'acteur qui devait, en quelque sorte, constituer le centre de la performance spectaculaire était obligé de se familiariser avec l'expérience du conteur populaire et de maîtriser les aspects essentiels du comédien classique. On avait affaire à un incessant va-et-vient entre deux univers dramatiques, deux expériences dramatiques et deux modes d'agencement narratif. Contrairement à certains metteurs en scène et dramaturges arabes et africains, Alloula n'était nullement séduit par une hypothétique retour aux sources, mais tentait de développer une expression qui rassemblerait dans une seule attitude dramatique les attributs et les fonctions des deux expériences dramatiques. Il s'expliquait ainsi dans un autre entretien qu'il nous avait accordé en 1982 : «Nous avons dû comprendre, grâce à notre expérience, les multiples fonctions de l'art théâtral qui nous permet d'expliquer plusieurs

phénomènes complexes. Nous avons aussi remis en question tout le dispositif scénique. Dans notre travail, Brecht, Piscator et Meyerhold occupent une importante place. Nous ne rejetons aucun acquis scénique. Des hommes comme Allalou, Ksentini et Bachetarzi ont beaucoup donné au théâtre algérien.»

Sirat Boumediène prenait en charge le personnage complexe (double) dans la plupart des pièces de Alloula. Il employait gestes et mimiques et jouait, de manière extraordinaire de son corps. L'expression corporelle occupait une importante place dans le travail des comédiens. Le corps se transformait en un catalyseur de l'action et servait également à délimiter les différents lieux de la représentation. Le personnage-narrateur organisait l'espace, portait et produisait les signes de sa structuration et contribuait à la mise en relation des autres personnages. Il était le centre de l'expérience dramatique et un espace métaphorique. Porteur et producteur d'images, le personnage-narrateur construisait et déconstruisait continuellement l'univers de la représentation, fragmenté et morcelé, mais qui offrait, une fois tous les éléments rassemblés, une certaine unité, une certaine logique et une réelle cohérence.

Dans *Laalegue* (*Les sangsues*), Azzedine Medjoubi, en virtuose, était tantôt acteur, tantôt conteur. Il se dédoublait, faisait et défaisait les divers éléments du récit et construisait/déconstruisait l'univers scénique. Alloula faisait ici appel à plusieurs procédés dramatiques qui paraîtraient contradictoires au premier abord : la distanciation brechtienne, le *meddah*, le coryphée et des techniques empruntées à la *commedia dell'arte*. Ce patchwork n'est souvent en fait qu'une sorte de montage synchrétique.

La mise en scène, prisonnière du lourd dispositif scénique, reste limitée et parfois sans profondeur et réduit considérablement les mouvements des acteurs. Le décor surélevé, à deux niveaux, ne permet pas souvent de mettre en relief le discours originel de l'auteur ni l'écriture scénique ouverte.

A. C.
(À suivre)