

Alloula, une expérience

(1^{re} partie)

Cela fait dix-sept ans que le grand Abdelkader Alloula, un authentique homme de théâtre, nous a quittés, laissant un extraordinaire vide dans un univers culturel où l'opportunisme le dispute à la médiocrité.

Par Ahmed Cheniki

Jamais l'Algérie n'a atteint un stade de déliquescence aussi avancé au niveau culturel. Alloula, qui était d'une profonde culture, a laissé une œuvre immense, même si contrairement aux gens d'aujourd'hui, décidément trop pressés, il ne produisait qu'une pièce tous les deux ans, comme d'ailleurs les vrais auteurs et metteurs en scène. Il savait que l'écriture dramatique et l'univers scénique sont deux mondes, certes complémentaires, mais différents.

Perfectionniste à l'extrême, grand lecteur devant l'Eternel, il estimait que l'écriture était une adaptation qui n'en finissait pas, rejoignant ainsi Borges, Brecht et Barthes. Ses détracteurs, aujourd'hui, qui ne manquent, d'ailleurs, pas l'occasion de se revendiquer de lui ou de le mettre en avant dans leurs écrits, cherchent, on ne sait par quelle hypocrisie manifeste, à en faire une sorte de reproducteur de textes antérieurs. Tout texte, comme le disent si bien Barthes et Borges, emprunte aux autres, cultivant dans le patrimoine littéraire et artistique sa singularité.

La relation avec Tewfik el-Hakim pour *El-khobza* ? Il se trouve que les deux auteurs sont partis du même fond littéraire, un texte français classique que l'auteur a puisé dans d'autres sources. Mais contrairement à Abdelkader Alloula, Tewfik el-Hakim a été pris en flagrant plagiat en reproduisant un opéra de Vanloo et de Busnach (1867), *Ali Baba*, reprenant les mêmes erreurs du texte initial.

Alloula était d'une autre trempe, un remarquable homme de théâtre. Ceux qui le dénigrent en cachette, tout en n'arrétant pas de profiter de son nom, l'exhibant dans des livres ou des conférences, sont encore trop petits pour arriver à cette force tranquille d'un homme qui n'arrêterait pas de partager avec les autres. Ce sont souvent de petits intrus dans un art où la critique devient inexistante et le théâtre réduit à sa portion congrue, sans public, avec trop peu de connaisseurs. Quand Alloula parlait, il était écouté. Il était surtout un homme de principe qui refusait toutes les compromissions, il aimait, par-dessus tout, sa patrie et le théâtre qu'il connaissait sur le



Photos : DR

bout des ongles. Le grand Antoine Vitez m'avait dit un jour qu'il admirait cet homme de théâtre et, bien entendu, Kateb Yacine. C'est vrai que Vitez a interprété le rôle de Lakhdar dans *Le Cadavre encerclé* dans une mise en scène de Jean-Marie Serreau.

Alloula a, depuis longtemps, considéré l'organisation de l'entreprise théâtrale obsolète, trop peu opératoire, alors qu'il a contribué à faire avancer les choses en 1974, avec une mesure ponctuelle de régularisation de la question des salaires. En 1982, où nous étions, lui et moi, invités à un colloque sur le théâtre afro-asiatique à Damas, il avait présenté une brillante communication, insistant sur la nécessité de la mise en œuvre de réformes radicales, projet qu'il avait repris en 1990 alors qu'il était membre du Conseil national de la culture. Mais ce qui le tenait le plus à cœur, c'était la question de la citoyenneté et des libertés. C'était un homme qui refusait toute compromission, refusant l'exclusion, se battant pour les autres, à tel point qu'on se pose des questions sur le fait que quelques anciens membres de son équipe soient devenus aussi amorphes, trop peu performants, parfois gagnés par les jeux de la rente. Mais il y a de belles choses faites ici et là : quelques unes de ses pièces sont éditées, notamment à Actes Sud et un remarquable travail de mémoire entrepris par notre amie Raja

Alloula, avec la publication aux Editions Les 3 pommes de toute l'œuvre dramatique de l'auteur, en arabe populaire. Ce qui est un travail fantastique méritant tous les égarés.

Alloula avait toujours cherché à aider et à former les autres. Je me souviens de ces soirées interminables qu'il consacrait, avec nous, M'hamed Djellid et moi, à l'écoute de jeunes lui lisant leurs textes, à des heures très reculées de la nuit. Il a toujours cherché à interroger le théâtre et les espaces sociologiques et anthropologiques nationaux pour pouvoir construire une expérience théâtrale singulière. Les traces de Alloula sont manifestes dans les textes de nombreux auteurs d'aujourd'hui. Comment a-t-il pu mettre en forme son théâtre ? Quels sont ses éléments fondamentaux ? On ne peut parler de son expérience sans évoquer cet extraordinaire intérêt qui a marqué le choix d'une sorte de «mixage» de l'expérience théâtrale et des formes populaires. Il ne faudrait pas négliger dans ce choix l'apport d'Artaud, de Meyerhold, de Grotowski et de Mnouchkine, Brook et les formes populaires, sans oublier Ksentini et Allalou.

De nombreux hommes de théâtre arabes ont commencé ces dernières décennies à s'interroger sur leur propre pratique, à tenter de nouvelles expériences, à remettre en question le discours théâtral conventionnel et à se tourner vers les formes

dramatiques populaires. Dans les pays du Maghreb, les expériences de Alloula, Kaki, Saddiki, Berrechid et bien d'autres dramaturges et metteurs en scène ont permis en quelque sorte le «repêchage» de formes populaires condamnées à une disparition certaine. Cette opération de «remise à flots» de ce type de jeux est souvent le résultat d'une réflexion théorique prenant comme lieu d'interrogation et d'investigation les différentes strates de la représentation dite classique jugée trop hermétique et statique. Ainsi, les dramaturges investissent les signes de la représentation populaire pour les mettre en accord avec le système dramatique européen. Cette opération n'est en fait qu'une sorte de mise en évidence de signes culturels extraits du substrat culturel populaire appelés à servir d'espace de légitimation du discours théâtral dominant.

Ces expériences, marquées parfois par un parti pris théorique et les velléités d'une pratique souvent traversée par le schéma brechtien, ont mis en question les lourdeurs et les inadéquations du lieu théâtral conventionnel. Le public (ou le récepteur) détermine sérieusement cette manière de faire. Abdelkader Alloula, qui débuta sa carrière avec des pièces classiques (*El-Ghoul* ou *L'ogresse* de Rouiched, 1964, *Essoultane el-hair* ou *Le roi inquiet* de Tewfik el-Hakim et *Monnaie d'or* de Chu Su Sen, 1967) et un regard conventionnel, entreprit avec *Homk Selim* (adapté du *Journal d'un fou* de Gogol), en 1968, une intéressante expérience consistant en une tentative de mettre en forme une sorte de théâtre total, une synthèse de deux structures dramatiques. Ainsi, Alloula cherchait à se libérer des carcans et des normes d'une pratique qui lui semblait en porte-à-faux avec les besoins d'un public accoutumé à une mise en espace de la parole et à une attentive écoute des péripéties et des rumeurs d'un récit associant humour et situations répétitives.

Homk Selim permettait à Alloula d'utiliser certaines techniques du conte et à se familiariser avec la nécessaire théâtralisation de la parole. Sélim devenait une sorte de créateur d'espaces et de temps pluriels, le porteur de signes qu'il convertit dans un autre système. Cette paradoxale réappropriation des signes de l'univers culturel populaire entraîne une autre manière d'appréhender la représentation théâtrale. Le signe théâtral, mouvant, se déplace vers l'instance d'une parole qui favorise les structures figées, fixes. C'est autour de la parole de Sélim que s'organise le récit et s'articulent les différents éléments de la représentation scénique. Déjà commençaient à poindre à l'horizon les premiers signes de la contestation de la pratique dra-

matique conventionnelle. Tout allait basculer définitivement lors de la présentation de deux pièces écrites et montées collectivement par une équipe du théâtre régional d'Oran (dirigée par Alloula) en 1972 et en 1974. L'auteur s'exprimait ainsi à propos de cette expérience dans un entretien qu'il m'avait accordé en 1986 : «Il y a d'abord une expérience qu'on a entamée il y a quelque temps et qui a pour origine un type d'activité qui a longtemps existé dans notre pays : la *halqa*, le *meddah*. Toute cette réflexion sur notre patrimoine n'a pu connaître le jour, qu'après la réalisation d'*El-Meida* (La table, pièce qui traite de la nécessité de l'application de la révolution agraire. ...) Nous sommes partis à Aurès el-Meida (un village situé dans l'Oranie, à l'Ouest de l'Algérie) avec un camion-décor, c'est à dire un décor qui correspond à celui utilisé sur les scènes de théâtre. Parti d'une réflexion théorique, notre travail initial se voyait mis en question sur le terrain. Les spectateurs nous recevaient sur le plateau. Nous jouions en plein air ; nous nous changions en public. Les spectateurs s'asseyaient autour des comédiens, ce qui faisait penser à la *halqa* (cercle). Cette réalité nous obligeait à supprimer progressivement certains éléments du décor (surtout là où le public nous regardait de dos).

Certains spectateurs nous regardaient avec un air hautain. Une attitude gestuelle ou verbale remplaçait tout élément ou objet enlevé. A la fin de chaque représentation, on ouvrait un débat avec les paysans.»

Deux expériences (*Homk Selim* et *El-Meida*) constituent les éléments centraux autour desquels s'articule toute la réflexion sur la nécessité de transformer l'univers théâtral dominant. Le lieu théâtral, le mode d'agencement du récit, le jeu des comédiens et le dispositif scénique sont autant d'espaces appelés à être remis en question, remodelés et transformés.

La question du lieu théâtral demeure le sujet essentiel autour duquel se mobilisent de nombreux hommes de théâtre qui veulent en finir avec un lieu clos qui ne correspondrait pas, selon eux, à la réalité actuelle. Peter Brook parle d'«espace vide», Lucien Attoun de «théâtre ouvert». Le Living Theater occupe la rue. Dans les pays arabes, le Marocain Abdelkrim Berrechid (qui a collaboré à un moment donné avec Tayeb Saddiki) utilise le syntagme «théâtre cérémoniel», le Libanais Roger Assaf évoque un retour au Hakawati (sorte de conteur), d'autres dramaturges et metteurs en scène comme le Syrien Saâdallah Wannous, l'Égyptien Youssef Idriss, le Tunisien Azzedine Madani ou Théâtre nouveau de Tunis et bien d'autres ont emprunté cette voie. La scène à l'italienne est ainsi sérieusement contestée.