

en scène

mais qu'il est inutile de chercher à dissimuler des évidences. Il n'y a plus de secret. Ils finissent par s'enlacer et s'embrasser. Ali, le jeune frère, prend sa mitraillette, sort dans la rue et se fait tuer alors qu'il voulait venger son frère et ses camarades de combat.

Le lieu est clos. Tout se passe dans une maison, univers où se cristallisent tous les conflits et se déroulent tous les événements du récit. C'est à partir de cette maison que les personnages observent le monde et donnent leur avis sur l'extérieur. Mais cet espace clos est paradoxalement ouvert aux rumeurs et aux bruits du dehors. C'est une sorte de microcosme de la tragédie qui frappe le pays. La maison est l'expression des réalités, des souffrances et des contradictions de l'époque. Le récit ne peut être sérieusement lu que si on le situe dans son contexte référentiel. Le hors-texte participe à la mise en branle des différents éléments du récit et de la production des formations discursives. Le signe n'est opératoire que s'il est mis en relation avec l'extra-texte (la lutte de libération nationale) qui contribue à la détermination du sens et du discours théâtral. Les échos extérieurs parviennent des entrées et des sorties des personnages. Cet espace clos qu'est le domicile familial reconstitue tous les éléments caractérisant les activités du dehors. Le dedans convoque continuellement le dehors qui articule et désarticule les différentes péripéties dramatiques. Le dehors ou le hors-cadre oriente le discours théâtral qui semble déréglé par les nombreux conflits intérieurs, domestiques. L'arrivée des militaires ouvre les portes de l'ailleurs. Le dedans et le dehors s'interpellent, s'interpénètrent, s'entremêlent et se confondent. Les personnages sont, en quelque sorte, marqués par leur appartenance politique.

Les Eternels (El Khalidoun) du même auteur déplace les actions dans le maquis. L'espace choisi présuppose et préfigure la violence. Ainsi, les oppositions sont plus affirmées et moins nuancées que dans le premier texte de Rais, *Vers la lumière*.

Le contexte de la montagne, agressif et refuge idéal des combattants, indique tout simplement un conflit où les belligérants sont clairement définis et installés dans une situation de confrontation. Le champ lexical est souvent limité à des mots renvoyant à la guerre et à la révolution.

Dans *Les Enfants de La Casbah*, la violence traverse la représentation et met en branle les différents éléments du récit.

Les contingences spatiales déterminent l'orientation des formations discursives et imposent parfois un parcours narratif précis. Le discours contraint limite le propos des personnages et engendre une sorte de parole «dirigée», marquée par des considérations idéologiques préalables. La phrase-clé, seule la mitraillette est susceptible de libérer la patrie, marque l'univers diégétique, investit le fonctionnement des personnages et met en œuvre les lieux de l'énonciation et la position du regard. L'auteur prend explicitement position et devient acteur majeur dans le récit. Ses interventions, prises en charge par différents personnages, sont claires. Dans cet univers caractérisé par la violence et des oppositions évidentes, les rumeurs de la ville ne sont pas absentes. La Casbah, espace exclusif de la pièce *Les Enfants de La Casbah*, revient sans cesse dans le récit.

Cette référence explicite et répétée à ce lieu s'explique par le contexte historique (1958-59) et les origines algéroises de l'auteur. La bataille d'Alger s'est déroulée essentiellement dans ce quartier populaire de la capitale. Les personnages musulmans, parfois agressifs mais généreux, appréhendent douloureusement l'arrivée de soldats français, de vrais monstres. Nous sommes en présence de deux espaces antagoniques et antithétiques : celui des colonisés et celui des colonisateurs. Les colonisés, soupçonneux, parfois à la limite de la paranoïa, vivent les mêmes misères et les mêmes souffrances et s'engagent dans le même combat tandis que les colonisateurs, méchants et antipathiques, représentent les forces répressives qui n'arrêtent pas d'user de violence et de brutalité. Deux blocs se font face. Cette dualité au

niveau spatial est déterminée par les contingences esthétiques et les partis pris idéologiques et politiques de l'auteur. C'était avant tout un théâtre de combat et de propagande qui ne s'embarrasse pas de clichés et de stéréotypes caractérisant le discours des personnages.

Les choix idéologiques préalables orientent sérieusement le discours théâtral et imposent un fonctionnement précis des personnages obéissant à ce discours qui leur fournit leur force et leur substance. Les animateurs reproduisaient donc un discours préétabli qui constituait la toile de fond de toute la représentation. La mise en scène, même si le spectacle comportait d'intéressantes trouvailles, restait embryonnaire et peu fouillée. Certes, quelques comédiens composant le groupe maîtrisaient les techniques de la scène, mais leur objectif était d'expliquer la cause des Algériens et de donner le plus grand nombre de représentations possible. Les conditions de préparation et de production des pièces ne permettaient pas aux comédiens de mettre en œuvre un travail rigoureux sur le plan scénographique et technique. Le théâtre obéissait, à l'instar d'autres modes de représentation, aux urgences et aux contingences du moment illustrées par le discours anticolonial. L'action théâtrale du Front de libération nationale (FLN) était essentiellement politique et correspondait, aux niveaux esthétique et artistique, à une conjoncture qui mettait en branle une pratique théâtrale caractérisée par les nécessités du combat et de l'urgence. L'indépendance acquise, les comédiens composant cette troupe allaient constituer l'ossature centrale du nouveau Théâtre national algérien (ex-Opéra d'Alger), institution structurée et organisée grâce à Mohamed Boudia et à Mustapha Kateb. Les pièces des années 1958-1962 ont été certes reprises, mais n'ont pas eu assez d'impact sur la production théâtrale de l'indépendance. Elles étaient marquées par la conjoncture et les contingences du combat. Cette situation s'expliquerait donc par la nature des pièces réalisées durant la guerre de Libération, considérées comme de simples témoignages et des œuvres de combat, traversées par les traits du témoignage. Cette période n'a pas engendré l'émergence, contrairement à ce qu'on pouvait attendre, d'un théâtre-document. La formation artistique du principal animateur de la troupe du FLN, Mustapha Kateb et ses compagnons, a empêché le passage à ce type d'écriture.

Au même moment, dans les prisons, d'anciens hommes de théâtre monaient des pièces dans le but d'expliquer l'importance et la nécessité de la lutte de Libération nationale et de divertir les prisonniers. L'entreprise était périlleuse et pas du tout aisée. Mohamed Boudia faisait du théâtre à la prison de Fresnes. Etienne Bolo, son compagnon de cellule et néanmoins ami, évoque cette expérience : «Il m'a immédiatement expliqué ses projets : organiser dans la détention un groupe théâtral qui permettrait à tous les "frères" de sortir de leur léthargie carcérale et de s'exprimer culturellement. Il m'a bombardé de questions et m'a demandé quelles pièces et quels auteurs — Shakespeare, Molière, Brecht — conviendrait le mieux à cette entreprise. Il ne séparait jamais le combat politique du combat culturel et il menait l'un et l'autre dans l'esprit de l'universalisme «progressiste». (...) Et chose peu courante dans une prison, il atteint le but qu'il s'était fixé, et il a monté, mis en scène et joué dans la chapelle de la prison transformée en théâtre sa pièce *L'Olivier* et la comédie de Molière *Le Malade imaginaire* qu'il avait traduite en arabe dialectal.»

Ce théâtre de l'instant permettait au discours du FLN d'être diffusé, expliqué par des éléments qui faisaient partie de la composante nationaliste. Ce n'était pas un théâtre didactique de conception brechtienne.

Il n'était pas question de héros tragiques mais de personnages mi-épiques mi-tragiques. Ce type de théâtre qui ne renoua pas sur le plan technique osa aborder des thèmes explicitement politiques. L'essentiel était le message à transmettre, le contenu. Tout concourait à expliquer et à faire comprendre mais sans jamais prétendre donner des

leçons. Mais après l'indépendance, les choses allaient changer. Malgré les appels incessants pour la réalisation de pièces traitant de la lutte de libération nationale, le nombre de textes mis en scène par les hommes de théâtre algériens est extrêmement réduit, si on exclut cette multitude de pièces faites sur commande ou, comme à l'occasion du cinquantenaire, tout le monde s'était converti au sujet de la guerre de Libération. La mode est désormais sonnante et rébuchante. Ce qui est anormal, d'autant plus qu'il existe des auteurs pouvant monter ce type de pièces historiques, en dehors des tentatives dérisoires et absurdes de ces «épopées», mal documentées et sans public. En dehors de cette logorrhée récente, sur une dizaine de pièces traitant de cette question, quatre sont des reprises : *Les enfants de La Casbah*, *le Serment* et *les Eternels* de Abdelhalim Rais et *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine, monté à deux reprises par le TNA en 1968 et en 2000. Ces quatre pièces, nées d'une forte conviction et participant d'un projet idéologique et esthétique clair et cohérent, arrivent à donner une image positive de la lutte de libération nationale algérienne, souvent schématisée par des «épopées», certes encouragées par les pouvoirs publics, qui dénaturent la portée de la lutte révolutionnaire nationale pour l'indépendance. D'autres textes furent montés à des fins de célébration d'anniversaires : 5 juillet, 1^{er} Novembre. Ce fut le cas notamment de *Soumoud (Résistance)*, montage poétique joué et *Errafd (Le Refus)*.

Toutes ces pièces, sauf *Hassan Terro*, insistaient en quelque sorte sur l'historicité des faits. *Les Enfants de La Casbah*, *El-Khalidoun (Les Eternels)* et *Le Serment* de Abdelhalim Rais, déjà jouées entre 1958 et 1962, ont pour cadre de représentation la ville.

Le regard est manichéen. Nous avons affaire à deux espaces antithétiques : les bons et les méchants. Cette dichotomie spatiale correspond, cela va de soi, au discours politique et idéologique de l'auteur. Si Abdelhalim Rais propose un univers manichéen, Mammeri, Assia Djebar et Walid Carn montrent surtout le caractère meurtrier et injuste de la guerre. Le ton n'est pas le même. Mammeri dénonce surtout le caractère absurde de cette guerre. La présentation de ses personnages suggère la présence d'un faisceau d'humanité dans les deux camps. Assia Djebar et Walid Carn présentent la violence coloniale tout en montrant également les absurdités des atrocités militaires françaises. La pièce *Rouge l'Aube* se termine ainsi : «Comme toi, je ne peux rien voir, ni le bourreau ni le martyr. Seulement le ciel et la pourpre de l'aube. Une aube rouge au-dessus du sang de mon frère.»

Ould Abderrahmane Kaki propose un montage d'événements qui caractérisèrent la présence coloniale en Algérie. C'est ce qu'on appelle le théâtre-document. La pièce la plus populaire demeure sans doute *Hassan Terro* de Rouiched qui, comme *Les enfants de La Casbah*, traite du thème de la résistance dans la capitale, Alger. Hassan, un personnage, mi-naïf mi-sérieux, peu engagé au départ, se retrouve pris dans l'engrenage de la lutte de libération, bien malgré lui. Il finira par la force des choses Hassan Terro (le terroriste). C'est un peu l'itinéraire de la mère dans *les Fusils de la mère Carrar* de Berlolt Brecht. Ce qui retient l'attention dans cette pièce, c'est le caractère comique et la personnalité problématique du personnage. C'est le rire qui structure le récit. Paradoxalement, la peur, vraie ou simulée, articule le discours du personnage central, trop prisonnier de concours de circonstances, de quiproquos et de jeux de mots. Le comique des situations et du verbe donne à cette pièce une tonalité exceptionnelle : Hassan Terro est l'unique pièce qui traite de l'Histoire en faisant appel au genre comique. Son succès populaire, au théâtre comme au cinéma, indique clairement que l'importance dans le traitement de l'histoire réside dans le système de représentation.

Déjà, par le passé, les pièces qui respectaient trop la chronologie des faits tout en respectant la «vérité» historique avaient subi de sérieux échecs. Seul Allalou, en recourant à la

parodie et à la satire, pouvait séduire le grand public. A la lecture des chiffres sur la fréquentation des théâtres, on peut avancer, sans grand risque de nous tromper, que les goûts du public n'ont pas fondamentalement changé. Hassan Terro qui reprend les techniques du conte (circularité du récit, répétitions, personnage de Hassan-ersatz du conteur, etc.) est très proche sur le plan du traitement de l'histoire des pièces de Allalou ou de Ksentini, Aboulhassan El Moughafel ou Antar Lehchaichi. Le héros est un homme du peuple, sans grandes qualités physiques ou intellectuelles. Il est simple, parfois naïf, comme d'ailleurs les personnages de Ksentini, de Allalou ou de Bachetarzi. Rouiched assumait totalement cet héritage, d'autant plus qu'il était l'élève de Bachetarzi. Cette pièce, contrairement aux autres textes traitant de la même question, a connu une réussite populaire extraordinaire : en 12 représentations, plus de 6 037 personnes, soit une moyenne de 503 spectateurs par spectacle.

Les autres pièces, empruntant une structure classique ou trop marquée par leur caractère «propagandiste», n'attirèrent pas grand monde. Les trois pièces de A. Rais, fonctionnant avec des personnages stéréotypés et proposant une quête généreuse (l'indépendance), construites sur un mode dramatique traditionnel, furent peu suivies par les spectateurs qui, souvent, préféraient les pièces comiques à des textes où historicité est marquée. Ce qui est d'ailleurs le cas des représentations à thèmes historiques produites vers les années 1910-1920. Nous avons l'impression, à la lumière de ces informations, que les goûts du public sont presque identiques. D'ailleurs le cas des représentations à thèmes historiques produites vers les années 1920 le prouve.

On pourrait prendre la liberté d'extrapoler en soutenant que la tradition du conteur investit de manière brutale l'imaginaire du spectateur. Ce qui le rend réfractaire à toute représentation linéaire, marquée par la tyrannie de l'expression didactique. Une pièce comme *Les Enfants de La Casbah* a été «visitée» par 1352 spectateurs en 8 représentations (une moyenne de 169 personnes par spectacle). *Le Foehn* de Mouloud Mammeri n'a pu rassembler plus de 2 718 spectateurs en 8 reprises (une moyenne de 194 par représentation). *Rouge l'aube*, pièce jouée en français, présentée durant sept fois, a réalisé un score très moyen : une moyenne de 279 spectateurs par spectacle. Certains textes comme *Soumoud (Résistance)* ou *Errafd (Le refus)*, montés respectivement en 1979 et en 1982, n'ont pas dépassé pas la centaine de spectateurs. Le thème de la guerre de Libération n'a pas suscité, outre-mesure, l'enthousiasme des hommes de théâtre, malgré la présence au sein du TNA des animateurs de la troupe du FLN.

Cette situation paradoxale s'expliquerait également par un phénomène essentiel : la censure. Se transformant en un lieu de légitimation du pouvoir, l'Histoire, otage du régime, fut tout simplement abandonnée par des auteurs qui avaient une autre lecture du mouvement historique national. La guerre des wilayas (grandes régions mises en place par l'ALN pour les besoins de l'organisation de la lutte nationale), les dissensions internes et les désaccords entre les acteurs du mouvement national ne facilitèrent pas les choses. Le traitement de l'Histoire posait également problème. Fallait-il mettre en scène ce qu'on appelle communément «l'épopée du peuple» en recourant à une multitude de personnages ou opter pour des destinées individuelles ? Rouiched choisit la deuxième voie en proposant l'itinéraire d'un résistant malgré lui, naïf mais foncièrement engagé, Hassan Terro. C'est à partir de ce personnage, sorte de sergent Shweik, que tout s'articule et que le lecteur-spectateur découvre l'atrocité des faits. *Rouge l'aube* de Assia Djebar et de Walid Carn insistait sur le caractère collectif de la lutte.