DU THÉÂTRE

à Slimane Benaïssa

personnages. Ils vivent cloîtrés dans un espace étroit qui finit par les broyer et les dénuder complètement à tel point qu'ils se racontent, sans voile ni censure. Les objets scéniques et l'éclairage, quelque peu contrasté, accentuent l'isolement de Rih et de Mokhtar qui, malgré leur désespoir, se réfugient dans le rire et l'humour qui, ici, paradoxalement rendent l'atmosphère encore plus lourde.

Le rire ne les libère pas, il les isole davantage. Ce qui n'est pas le cas, par exemple, chez Kateb Yacine. Azzedine Medjoubi s'en explique : «L'option est axée sur la forme tragi-comique, que nous situons aux antipodes du seul divertissement, et qui nous semble la meilleure voie pour la mise en évidence des sentiments profonds des personnages. On vise par là à extirper cette réalité enfouie, que les personnages tentent de dissimuler, en mettant à nu l'angoisse, voire le désarroi permanent de l'exilé.»

La situation des deux personnages, prisonniers d'un endroit aussi étroit que la cave, ne peut qu'engendrer des conflits, des confessions, des marques de sympathie, des coups de cœur ou de colère, le tout enveloppé dans un rire autodestructeur. Les objets participent de cette entreprise de désaliénation. Le vin qui réussit à libérer la parole donne aux deux protagonistes une sorte d'illusion de délivrance factice. La mise en scène de Azzedine Medjoubi réussit à donner à voir un microcosme de la société algérienne et à dessiner les contours de deux espaces en permanente opposition, mais complémentaires, qui se donnent la réplique dans une sorte de chuchotements qui les rapprochent, dans certains moments, l'un de l'autre.

Deux espaces bien délimités occupés par deux partenaires (un ouvrier et un intellectuel) qui se parlent, parfois pour ne rien dire, marquent la représentation. Les costumes (bleu de travail, pyjamas…) indiquent tout simplement l'appartenance sociale et inscrivent les deux protagonistes dans des catégories idéologiques précises. Le signe est, ici, marqué d'une transparence redondante et pléonastique. Ces signes renvoient à un discours réaliste.

Après ***Ghabou Lefkar***, Medjoubi avait monté une pièce au théâtre régional de Batna, ***Alem el-Baouche*** qui employait un dispositif scénique lourd faisant appel à un décor surélevé et à un matériel scénique qui, parfois, gênait considérablement les déplacements des comédiens. Certains «vides» au niveau du plateau provoquaient l'émiettement de l'espace scénique marqué par une occupation disproportionnée et déséquilibrée de l'aire de jeu. L'écriture scénique était surtout illustrée par l'usage de nombreux styles et des techniques différentes. L'objectif de Medjoubi était de «marier» de nombreux procédés techniques qui correspondraient à la pratique du théâtre «total». On ne peut évoquer la mise en scène en Algérie sans mentionner les noms de Slimane Bénaissa, Ziani Chérif Ayad, Mohamed Fellag, Mohamed Tayeb Déhimi et Ahmed Bénaissa. Certains, à l'instar de S. Bénaissa ont été l'objet de thèses, de mémoires ou de nombreux articles, ce qui nous amènera à ne pas trop nous appesantir sur leur expérience. Nous présentons les éléments essentiels autour desquels s'articule leur travail. Slimane Bénaïssa situe son travail dans une sorte de mise en espace où la parole détient une importante place et où la performance du comédien est capitale. Les conditions socio-politiques et les contingences culturelles déterminent les options esthétiques et marquent les contours du récit. Les pièces, ***Boualem Zid el Goudem***, ***Youm el Djema Kharjou Leryam***, ***Babour eghraq***, ***Enta Khouya wana Echnoune***, ***Le conseil de discipline***… recourent à deux ou trois personnages et à un léger dispositif scénique.

Ce choix s'expliquerait, selon Slimane Bénaissa, par une question de moyens : «Il y

Slimane Benaïssa.

a une sorte de lien dialectique entre la recherche que nous nous étions imposée au départ et les moyens que nous possédons. Plus les axes de recherche se définissaient avec précision, plus nous sentions que nous pouvions réduire encore plus nos moyens matériels. Ceci veut dire que plus on a de moyens, plus on peut développer un théâtre plus spectaculaire, car au théâtre, l'essentiel, c'est d'arriver à créer une structure dramatique forte.»

Chez Bénaissa, le matériel scénique utilisé obéit souvent à une logique marquée parfois par les pesanteurs extérieures et les pressions de l'actualité. L'auteur a recours, pour mieux illustrer son discours et mettre efficacement en situation différentes réalités sociales et politiques, à l'image, à la parabole et au symbole. Le signe opère sa propre mutation tout en se démultipliant et en engendrant plusieurs variantes frappant l'imaginaire du spectateur qui construit et déconstruit son propre univers, marquant l'espace scénique et la représentation théâtrale avec une multiplicité de sens et de significations. Ce fourmillement sémiotique parcours les instances scénographiques. L'objet surdétermine le discours théâtral, lui permet de retrouver son authenticité et investit grandement le procès de production du sens et détermine la construction physique et matérielle du spectacle. La charrette, élément essentiel du dispositif scénique de ***Boualem Zid el-goudem***, fait fonctionner le récit, met en branle tous les éléments indiciels et organise le discours. Ce n'est plus une charrette ordinaire, elle prend de nouvelles significations et devient le lieu d'articulation de tous les possibles narratifs et dramatiques. Cet objet acheté à El-Harrach (dans la banlieue algéroise) est l'espace autour duquel s'articulent toutes les oppositions et tous les conflits alimentant le quotidien de Boualem, un ouvrier, et Sekfali, un féodal, l'un tirant la charrette en avant, l'autre s'y opposant. C'est en quelque sorte un conflit entre une Algérie qui avance et une Algérie qui recule. L'avant et l'arrière constituent des instances discursives fondamentales qui organisent le récit et «convoquent» les différentes catégories temporelles (dominées par l'obsessionnelle opposition entre les temps du présent et du passé) et spatiales.

La parole du comédien transforme l'univers scénique, marque le parcours de l'imaginaire, investit les signes d'une sorte de surdétermination et donne vie à des objets apparemment inanimés. Les objets sont comme des signes latents. Deux espaces divergents se font face : l'accent, l'intonation, les costumes et même les gestes les séparent. ***Youm el-Djemaâ Kharjou Leryem***, qui poursuit la quête de Boualem, met en scène un univers qui commence à perdre ses valeurs. Boualem se retrouve dans un cercle fermé, impuissant, sans grande possibilité de changer les choses. Bénaissa utilise ici un décor plus ou moins léger. Trois personnages se répartissent l'espace, chacun occupant son champ et développant un discours correspondant à sa place sur la scène sociale et sur le plateau. Il y a une tentative de mettre en évidence une sorte d'homologie entre la matérialité scénique et le vécu quotidien. Mais les signes ne sont nullement équivalents, comme on pourrait le croire. Le théâtre n'est pas la vie. Chaque personnage exclut l'autre de son champ et de son univers porteur de sens et de significations particulières. Les trois personnages fonctionnent dans des espaces parallèles. Slimane Bénaissa expliquait ainsi sa manière de faire : «J'essaye de traiter de situations conflictuelles exprimées au niveau de l'espace. Chaque personnage est défini par le territoire qu'il occupe. Ainsi, chaque fois que l'un deux investit le territoire de l'autre, cela prend une signification. La mise en scène est orchestrée à partir de cette distinction spatiale et territoriale. (…). La mise en scène est une somme de techniques au service du projet dramatique. D'un autre côté, nous nous produisons dans des salles à l'italienne qui, a priori, ne facilitent guère le contact entre la scène et la salle. Dans des pièces comme ***Babour Eghraq***, ***Youm el-Djemaâ*** et ***Boualem Zid el-Goudem***, la mise en scène passe par la gestion rigoureuse des conflits entre les personnages, car à la moindre défaillance à ce niveau, la pièce pourrait suggérer un discours contradictoire. Dans ce type de travail, la responsabilité de l'auteur est très grande.»

Le décor est souvent suggestif, non vraisemblable, recourant à des constructions métaphoriques et à un langage symbolique. Ainsi, le hamac et les posters pour «l'américain», le lit pour enfants pour le personnage de l'intellectuel, les outils de travail pour l'ouvrier, les composantes d'un bateau, la charrette… sont autant d'objets qui signifient une réalité précise, construisent de multiples réseaux symboliques et engendrent l'émergence de nouveaux signes. L'objet, ici, est le lieu de convergence et de cristallisation de tous les éléments organisant le territoire scénique. Il dit quelque chose à un récepteur, il porte et produit continuellement du sens.

La charrette structure les éléments diégétiques, construit les différents réseaux de signification et met en relation les personnages. L'objet, chez Slimane Bénaissa, devient l'espace d'une remétaphorisation qui surdétermine le discours théâtral et démultiplie les effets de sens et de signification.

Il y a également dépassement de la métonymie qui opère une sorte de mue, c'est-à-dire qui va connaître un processus de métaphorisation. Les figures rhétoriques et poétiques opèrent une sérieuse transformation. L'éclairage est également un élément important qui illustre et caractérise le discours théâtral. La lumière isole, illumine le champ d'intervention d'un personnage et disparaît complètement dans les moments d'angoisse et de désespoir. La scène se fait le lieu où les personnages se divisent et se partagent des champs correspondant à leur place dans la société. Les lignes verticales, les intonations vocales et les divers objets sur scène traduisent les marques esthétiques et caractérisent le discours théâtral de Slimane Bénaissa qui accorde une place essentielle au comédien. Ce n'est pas pour rien qu'il fait souvent appel aux meilleurs acteurs algériens : Sid-Ahmed Agoumi, considéré comme l'un des meilleurs comédiens arabes du moment, Omar Guendouz, Abdelkader Tadjer… Ce bouquet de comédiens très professionnels utilise nécessairement l'expression du corps pour illustrer les contours de l'espace et la voix pour prendre en charge le discours et marquer les transitions possibles.

Si Slimane Bénaïssa opte pour l'allégement du dispositif scénique en fonction des moyens matériels et financiers disponibles, Ahmed Bénaïssa, apprécié surtout pour ses performances de comédien, tente de créer un univers dramatique correspondant au discours théâtral traditionnel, mais qui ne manque pas de force. Ahmed Bénaissa est un acteur qui interpréta de nombreux rôles au théâtre, au cinéma et à la télévision. Il réussit la gageure de décrocher en 1968 le premier prix d'interprétation à l'Université internationale du théâtre à Paris et de jouer dans des pièces mises en scène par Jean-Marie Serreau et Henri Cordereau (qu'il assista à plusieurs reprises) : ***La tragédie du roi Christophe*** d'Aimé Césaire et ***Les ancêtres redoublent de férocité*** de Kateb Yacine. Il a eu la possibilité de monter ***L'Olivier*** de Mohamed Boudia, assassiné en 1973 à Paris et ***L'Oiseau vert*** de Carlo Gozzi avant son retour en Algérie en 1971. Ce n'est qu'en 1986 qu'il a mis en scène au Théâtre national algérien (TNA) sa première pièce à Alger. C'est ***Adjajbiya wa Ajaieb***, d'après ***L'Art de la Comédie*** de Eduardo Filippo.

Il recourt naturellement aux techniques de la commedia dell'arte, aux procédés du conte populaire et au théâtre dans le théâtre. La technique du théâtre dans le théâtre et l'usage du masque a permis singulièrement au metteur en scène de bien mettre en évidence les mesures géométriques et les calculs scénographiques et de traduire, de manière fort plaisante, les épisodes comiques. L'histoire est simple : dans une petite ville d'Italie, une troupe est subitement privée de son théâtre, détruit par un incendie.

Le directeur de la troupe sollicite l'aide du préfet pour reconstituer l'équipe. Durant l'entretien, le préfet met à la porte le directeur et lui remet par erreur une liste de six personnes convoquées au cabinet. Les comédiens vont s'efforcer d'interpréter le rôle de ces six personnages.

Le théâtre dans le théâtre provoque quiproquos, jeux de mots et humour. Le prétexte dramatique (la fameuse liste des six noms) inaugure le protocole d'écriture scénique consistant à choisir un lieu unique : le bureau du préfet. Ahmed Bénaïssa explique sa manière de mettre en scène : «Sur le plan de la mise en scène, le premier prologue de ***L'Art de la Comédie*** est joué selon les normes de la représentation de la place publique. Dans le deuxième prologue (ajouté par De Filippo après l'écriture initiale de la pièce), le *meddah* (conteur populaire) se substitue à la prestation intimiste du personnage principal au profit du mode d'expression le plus proche du patrimoine algérien. Le décor, quant à lui, tient compte des habitudes du public, en ce qu'il ne reproduit cette région que par touches suggestives au lieu de reprendre carrément les costumes et le mobilier de l'époque. L'importance de la ville, du théâtre populaire et du lieu où se déroule la plus grande partie de l'action est rendue avec des éléments suffisamment chargés de sens. La musique insiste davantage sur les sentiments exprimés et la teneur dramatique des situations en choisissant de ne pas investir les temps morts ni les transitions.»

Bénaïssa ne transgresse nullement la règle des trois unités. Il choisit, pour ce faire, un dispositif scénique de facture réaliste. C'est d'ailleurs la même logique et la même démarche de la construction scénique de sa deuxième mise en scène, ***Ertila*** (L'araignée), une adaptation d'un texte de l'auteur cubain Eduardo Manet. C'est l'histoire d'une vieille aristocrate isolée qui vit dans sa chair la nostalgie coloniale. Subitement, elle voit son intimité violée par deux personnages marginaux, Lakhdar et Boualem.

Deux mondes incompatibles s'affrontent, se heurtent. Liliane, trop marquée par l'idéologie colonialiste, tente de se débarrasser de ces deux intrus qui s'opposent fermement à ses désirs. Bénaissa recourt, ici également, à un décor réaliste et à un espace unique.

D'autres metteurs en scène ont contribué à donner une autre dimension à la mise en scène séduite par les procédés conventionnels. Nourredine El-Hachemi a tenté des expériences en usant souvent d'un lourd appareillage correspondant à ses choix esthétiques et artistiques.

A. C.