

et traces d'Histoire

Il reprend dans ses textes des personnages et des situations de ses chroniques journalistiques, des actions puisées dans le conte populaire, des jeux d'écriture pris de formes athéniennes, vietnamiennes et des saynètes reprises de Ksentini. Ce n'est pas sans raison qu'il reprend la chansonnette comme espace de ponctuation de ses pièces.

Kateb Yacine avait toujours voulu s'imposer sur la scène théâtrale en mettant en forme un «théâtre de combat» prenant en charge les préoccupations et les problèmes des couches populaires tout en mettant en œuvre un discours internationaliste épousant les contours de moments révolutionnaires (Vietnam, Chili, pays arabes, Palestine, Afrique...) que la mémoire réinvente. Les intentions de l'auteur sont, dès le départ, politiques et idéologiques. Son expérience de l'écriture dramatique et sa rencontre capitale avec Jean-Marie Serreau lui donnèrent la possibilité de réfléchir à la transformation radicale de l'espace scénique. Kateb Yacine eut également la chance, au gré des circonstances, de faire la connaissance d'une extraordinaire équipe dirigée par Kaddour Naimi, aujourd'hui en Europe, Le Théâtre de la mer qui marqua profondément son époque (fin des années 1960-début des années 1970), grâce à ses recherches et à sa capacité d'utiliser, dans sa mise en scène, de nouvelles techniques faisant notamment appel à l'expression corporelle et gestuelle. Il écrivit et monta, avec la collaboration du groupe, sa pièce-fétiche, *Mohamed, prends ta valise*. Ce fut le départ d'une expérience qui allait durer plus d'une vingtaine d'années. Du Théâtre de la mer au Théâtre régional de Sidi-Bel-Abbès (Oranie) en passant par l'Action culturelle des travailleurs (ACT), Kateb Yacine qui voulait, à tout prix, toucher un public de travailleurs et de jeunes tentait constamment d'adapter l'outil technique à la réalité du public-cible. *Mohamed, prends ta valise*, en rupture très relative, avec les précédentes pièces, écrites en français (*Le cercle des repréailles* et *L'homme aux sandales de caoutchouc*), fut un événement-phare dans l'expérience de Kateb qui s'enorgueillissait souvent d'avoir touché à l'époque plus de soixante-dix mille émigrés. Ce fut un véritable exploit et une première remise en question de l'édifice théâtral conventionnel. L'auteur évoquait ainsi cette aventure : «Au début, la troupe s'appela Théâtre de la mer ; c'était une jeune troupe subventionnée par le ministère du Travail (1970-1971). J'avais rencontré Ali Zamoum qui était directeur de la formation professionnelle. C'était lui qui avait aidé la troupe.

Nous avions pensé qu'on pouvait faire une pièce sur l'émigration, c'était un thème d'actualité. C'était aussi le temps de parler et j'avais beaucoup de choses à dire. L'émigration était une chose que je sentais parce que j'ai vécu dix ans d'exil. Alors, nous avons constitué cette troupe.

Après huit mois de travail intensif, nous étions allés en France et nous avons fait pendant cinq mois le tour de ce pays avec *Mohamed, prends ta valise*. C'était une tournée unique dans son genre. Nous avons touché près de 70 000 émigrés. Notre style de théâtre est simple : peu de costumes, peu d'argent. Si on veut vraiment faire bouger le théâtre, il faudrait être léger.»

Cet extrait de l'entretien que j'ai réalisé avec Kateb Yacine en 1986 résume toutes les intentions et la problématique scénique de cet auteur qui avait pris la courageuse décision d'abandonner le roman, à la grande déception de certains de ses admirateurs qui connaissaient mal l'auteur et qui dévalorisaient la fonction de l'art théâtral, pour se lancer dans l'écriture théâtrale. Son objectif était clair : toucher le maximum de personnes et faire du théâtre une arme de combat.

Il se déplaçait dans des lieux ouverts (hangars, places publiques, marchés, casernes...) et utilisait un dispositif scénique extrêmement léger. Les choix politiques et idéologiques le poussaient à opter pour un lieu ouvert, susceptible de contribuer à la mise en circulation de son discours idéologique. L'essentiel était de se déplacer vers les gens pour transmettre une parole contestataire, à contre-courant de la politique officielle. Kateb avait donc la possibi-



Une scène du cadavre encerclé.

lité de déplacer sa troupe dans divers endroits, des espaces ouverts conférant plus de liberté de mouvement et de manœuvre aux comédiens qui pouvaient ainsi se mouvoir aisément sur le plateau.

La scène fonctionne comme un espace interchangeable, ouvert à toute transformation et remodelage des signes de la représentation. Le signe se pose comme espace alternatif. La scène est presque vide. Le dispositif scénique est sérieusement allégé. Les acteurs opéraient aisément dans les différentes aires de représentation. Kateb Yacine expliquait ainsi cette réalité :

«C'est le temps du théâtre, du grand public. Maintenant, je pense que le théâtre peut aller à la rue, au stade... La culture, c'est qu'on laisse le théâtre sortir dans la rue.

On l'a fait. A H'amr el-Aïn (un village) par exemple : pour attirer le public, on a pris quelques comédiens et on a commencé à chanter dans la rue. Et tout de suite, ça avait marché, le public était là. On a fait des spectacles dans les douars (petits villages) et dans les domaines de la révolution agraire. On pêche le public à la source. Une fois, nous étions allés à Khémissa (est de l'Algérie), et comme nous étions arrivés à la tombée de la nuit, et que nous étions obligés de partir, nous n'avions joué que vingt minutes, éclairés par les phares des gendarmes. Nous avons joué dans des cités universitaires. Nous avons touché une très grande force d'étudiants qu'on ne peut négliger.»

C'est ainsi qu'il opta pour un attirail léger permettant à ses comédiens de jouer dans n'importe quel lieu. Ce qui facilitait considérablement la communication. C'était un théâtre qui allait vers les gens et qui se déplaçait juste dans les lieux de travail et les petits villages. Les conditions de production du discours théâtral impliquaient la mise en branle de mécanismes souples libérant le comédien des contraintes d'un attirail lourd et d'un espace figé et favorisaient la participation active des spectateurs qui avaient également la possibilité de se déplacer et de converser entre eux. Le théâtre de Kateb Yacine était un théâtre nu, un «espace vide» pour reprendre la belle expression de Peter Brook. Les objets, identifiables et dotés d'une forte charge symbolique, dominaient la représentation. Dans toutes ses pièces (*Mohamed, prends ta valise*, *Sawt ennissa* ou la voix des femmes, *La guerre de deux mille ans*, *Palestine trahie*, *Le roi de l'Ouest...*), l'auteur employait des objets et des accessoires qui participaient d'une occupation de l'espace imaginaire incluant la participation active et dynamique du spectateur. Le regard du spectateur construisait les décors nécessaires à la représentation et structurait la scène donnant l'impression que le plateau était disposé en fonction de calculs scénographiques précis. L'objet qui était un élément central du théâtre de Kateb se transformait et remodelait continuellement l'espace scénique. Le décor était surtout constitué d'accessoires qui fonctionnaient parfois comme des substituts de per-

sonnages précis. Un simple chapeau pouvait signifier un pays ou un dirigeant politique. Les objets utilisés produisaient et articulaient une pluralité de signes qui ne perturbaient nullement le regard parce que renvoyant à des modèles et à des situations précises. Les signes scéniques mettaient en pièces le regard traditionnel et subvertissaient le discours officiel. Le public avait la possibilité de voir les comédiens se changer, les musiciens jouer et les objets changer de statut et de fonction au fur et à mesure du déroulement de la pièce. La scène «vide» s'emplit d'accessoires qui changeaient de fonctions et d'attributs permettant à l'œil de tenter de déconstruire et de reconstruire des faits et des événements connus par le public.

Tous les effets utilisés concourent à installer une distance entre le(s) comédien(s) et le(s) personnage(s) et le(s) personnage(s) et le spectateur. Les comédiens, en s'habillant sur scène et en interprétant plusieurs personnages, réduisent considérablement les possibilités d'identification et perturbent la relation cathartique (sans la supprimer définitivement) et l'illusion. Les comédiens étaient appelés à maîtriser plusieurs catégories d'interprétation pour pouvoir bien donner à voir des situations et des événements renvoyant à des réalités historiques et politiques particulières. Mais le manque de formation et de professionnalisme de beaucoup de ses comédiens desservaient son discours et neutralisaient sa force suggestive. Kateb Yacine reprenait l'idée de distanciation à Bertolt Brecht, même si dans certains de ses entretiens, il attaquait ce procédé qu'il considérait comme peu opératoire et inefficace dans des sociétés comme l'Algérie.

Le chant constituait un important élément de ponctuation permettant la transition entre différents tableaux et l'accélération ou la décélération du rythme. L'auteur qui, s'inspirant du conte populaire, construisait son texte comme une suite de sauts elliptiques, privilégiant une sorte d'écriture en fragments qui mettait côte à côte contes, aphorismes familiers, plaintes et vieilles chansons satiriques. Ce qui retenait surtout l'attention, c'était cette propension à transformer le contenu des chansons populaires et à conserver les airs et le rythme.

Chez Kateb, les musiciens, installés sur scène durant tout le long du spectacle, se transformaient en comédiens et participaient ainsi activement à la représentation.

La musique est également impliquée dans l'action. Elle n'a plus uniquement une fonction d'illustration. Elle prend en charge les moments forts de la pièce et contribue à l'articulation et à l'harmonisation des tableaux. Les comédiens devaient, dans le théâtre de Kateb Yacine, interpréter plusieurs rôles et prendre en charge plusieurs fonctions. Réussirent-ils à assimiler le message de l'auteur ? Dans de nombreux cas, la performance des comédiens dénaturaient le discours théâtral. L'espace vide (ou lieu nu) exige de sérieuses qualités et une préparation sans faille. Le corps devait conjointement à la parole dessiner les contours de l'espace scé-

nique. L'usage des techniques du conteur populaire et le choix du personnage légendaire Djeha exigeaient des acteurs une formation rigoureuse et précise, et une sérieuse connaissance des conditions d'émergence et du fonctionnement des schèmes et des modèles de la culture populaire. Ce qui n'était pas le cas de l'équipe de Kateb dont beaucoup d'éléments semblaient ignorer les rudiments élémentaires du jeu d'acteur. Djeha, installé sur un plateau de théâtre, devait acquérir un double statut et de multiples lieux référentiels : il est personnage de théâtre, mais également conteur ou narrateur. Les personnages typés ou les archétypes correspondaient en quelque sorte à des marionnettes qui apportaient une note de gaieté et de sympathie.

La redondance est une des particularités essentielles de l'œuvre dramatique de Kateb Yacine. On retrouvait des séquences entières reprises dans toutes ses pièces. Mais c'est Djeha (Nuage de fumée ou Moh Zitoun) qui, en quelque sorte, colle les morceaux et apporte une sorte de caution et de légitimité au récit. Il trône au-dessus de la mêlée, fournit des indications, sous forme de paraboles ou de métaphores et trace les contours de la construction dramaturgique.

Alléger le dispositif scénique devenait une nécessité impérieuse et permettait ainsi à la troupe de se déplacer en toute liberté dans tous les lieux de représentation. Kateb Yacine me parlait ainsi de son public : «Le public, ce n'est pas une chose dans l'absolu. (...). Nous avons joué pour eux (les travailleurs), et avec de jeunes travailleurs, nous allons dans les centres professionnels, dans les lycées, dans les lieux où on peut rencontrer de jeunes travailleurs, des jeunes en général. (...) Pour une troupe comme la nôtre, et pour ce qu'on veut faire, il faut définir ce public – pas n'importe quel public –, c'est pour ça que nous ne voulons pas affronter ce qu'on appelle le grand public.» Le travail s'articulait autour du public qui déterminait les contours de l'espace scénique, marquait les instances esthétiques et artistiques et imposait un type de lieu précis (souvent ouvert). La troupe qui se déplaçait dans des villages de l'Algérie profonde jouait devant des gens qui n'avaient jamais entendu parler de théâtre, mais qui pouvaient, une fois le personnage de Djeha et les airs musicaux reconnus, participer pleinement à la représentation. Kateb Yacine ne pouvait nullement échapper à cette réalité.

La mémoire s'introduisait par effraction dans un univers nouveau qui ne pouvait résister à cette incursion transformant fondamentalement la structure théâtrale. Profondément ancrés dans l'imaginaire populaire, les faits culturels originels se réveillent, de façon désordonnée et éparse, au contact de valeurs et de formes extérieures. La latence est marquée par la durée. Les signes latents caractérisent le vécu social et restent en éveil, en attente. On ne peut évacuer un élément important, La culture populaire, prétendument disparue et considérée comme définitivement morte, se métamorphose subitement et réussit jusqu'à transformer les formes dites savantes, produit d'une autre histoire et lieu d'articulation d'une autre mémoire. C'est surtout l'inattendu qui caractérise cette intrusion dans des espaces apparemment fermés.

La place publique s'introduisait ainsi en force, virtuellement, dans le théâtre. Le spectateur la transportait dans les salles de spectacles. Contrairement à cette nouvelle mode de certains hommes de théâtre qui, quittant la salle à l'italienne, ne font finalement que la déplacer dans un lieu ouvert condamné paradoxalement à une certaine clôture. Kateb Yacine articulait la structure narrative autour du personnage de Djeha (devenu, pour la circonstance Nuage de Fumée ou Moh Zitoun) qui se transformait radicalement sur scène et qui devenait le centre d'événements actuels, porteur de deux espaces mémoriels.

Il faisait appel à Djeha, multipliant les espaces et les temps et fragmentant le récit, renouant essentiellement avec l'expérience du théâtre athénien, désirant rompre avec le théâtre européen (mais en conservant Shakespeare) qu'il considère comme trop éloigné de l'expérience athénienne.

A. C.