

LE CORPS POLITIQUE DANS LE THÉÂTRE : UNE APPROCHE DIACHRONIQUE

Amel Ouanezar

DOI 10.46522/CT.2023.S1.03

Résumé

Compte tenu des nombreuses fonctions qu'il occupe, le théâtre politique, comme nous nous proposons de l'étudier à travers cet article, nous permettra de sillonner les principales périodes qui ont marqué l'histoire du théâtre politique dans le monde en général et de façon particulière le théâtre politique en Algérie. Les questions centrales qui motivent cette présente étude sont les suivantes : Quel contexte historique a vu naître le théâtre politique ? Est-il né d'un besoin ou est-il un simple fait du hasard ? Pour faire du théâtre, faut-il être politiquement engagé ?

Mots-clés :

théâtre politique, révolution, distanciation, biomécanique, propagande

Actuellement, quelle définition peut-on attribuer au théâtre ? Et quel théâtre pour quel public ? De nos jours, il est impérativement nécessaire de mettre le point sur le fait que la pratique dramaturgique offre une alliance particulière de la société et de la vie politique, à la fois, distincte et inséparable, qui font la particularité de ce que M. Vinaver appelle le théâtre du quotidien. L'objectif de ce théâtre est de susciter des réflexions, des débats, de porter un regard critique sur le monde et de dénoncer les malversations d'une société. Le théâtre du quotidien ou ce que l'on peut appeler le théâtre de l'évènement doit veiller à ce que le spectateur prenne une

part active sur scène et dans la vie réelle par la suite. Ce théâtre a été source d'inspiration inépuisable pour beaucoup de dramaturges de toutes les périodes et de divers genres dramaturgiques ! Piscator, Brecht, Meyerhold, Vinaver, Alloula... Le théâtre du quotidien a indubitablement marqué le répertoire dramatique universel.

Erwin Piscator (1893 - 1966), pour un théâtre prolétaire

Vie et œuvre passionnantes sur plusieurs plans. Auteur allemand du théâtre d'Agitation et de propagande politique le plus célèbre, Erwin Piscator, disciple studieux de Reinhardt¹, révolutionne la scène théâtrale en s'adressant à la masse ouvrière. La question du politique était ubiquiste chez Piscator qui dès le départ préconisait un théâtre de contestation et de lutte prolétaire. Puisant dans le mouvement communiste, il tenait à révolutionner l'art des idées héritées du théâtre naturaliste et expressionniste jugés exclusivement photographiques et une falsification du réel. La scène n'est plus seulement une copie fidèle du réel mais un lieu où se débattent les enjeux politiques et de prise de conscience. Piscator s'est formé sur le terrain : une bonne méthode, mais avec des débuts trébuchants. En 1918, Piscator adhère au groupe dadaïste berlinois et choisit le parti communiste. Soucieux du devenir du théâtre, il dessine les premiers traits d'un théâtre prolétaire d'agit-prop : « on ne veut pas jouir de l'art qu'on donne à l'enfant son vrai nom : propagande ! ... De l'art ! C'était la plus plate réalité. Un placard » (Erwin 1972, 42).

Il intègre la *Volkbühne* (Théâtre des syndicats ouvriers) et introduit, le premier, la distanciation dans la pièce didactique (*Drapeaux*, 1924) d'A. Paquet. La pièce met en scène le procès et l'exécution des militants syndicalistes ouvriers, en 1880, à Chicago. La représentation de l'auteur allemand fuse de projections photographiques, cinématographiques, d'articles de presse et de documents qui éclairent et orientent le



1. Metteur en scène du théâtre autrichien et américain. Auteur de la célèbre adaptation cinématographique (*Songe d'une nuit d'été*).

spectateur dans l'enchaînement de la fiction dramatique. En 1926, Piscator prolonge ses réflexions sur l'esthétique théâtrale et signe *Les Brigands* de Schiller où la notion du héros est complètement abandonnée au profit d'un personnage prolétaire auquel le spectateur s'identifie. L'expérience de Piscator dans le *Volkbühne* ne fait pas long feu, ses remaniements scéniques (scènes à trois dimensions, ombres chinoises) et ses ambitions idéologiques déchantent les nationalistes et les socio-démocrates précipitant son départ.

Dans *les Trois théâtres* qu'il fonde à Berlin entre 1927 et 1931, il crée ce qu'il appelle le *Théâtre de masse* où des courtes scènes ou des scènes juxtaposées jouées dans des espaces non-conventionnels résistent aux traditions du théâtre classique. Il use de projections de commentaires et de rappels adressés aux spectateurs en les renvoyant directement à la réalité historique. Son théâtre s'adapte littéralement au goût de prolétariens et la caste ouvrière.

En 1927, il met en scène *Hoppla, nous vivons !* de Toller et *Le Brave soldat Chveïk* de Jaroslav Hašek, en 1928, ces deux pièces enflamment le milieu de la critique et attisent la curiosité du grand public.

Quelques temps après, Piscator collabore avec Brecht et c'est en couple qu'ils vont créer le théâtre épique. Celui-ci condamne le théâtre de l'empathie tant idolâtré par Aristote et consolide l'idée d'un théâtre de la narration et de l'intervention sociale et politique. Cette forme de théâtre libère la scène de la tradition des rideaux baissés et des coulisses du spectacle et favorise la projection de documents, de pancartes et d'adresses au public. Il bannit, également, la notion du héros et fait triompher la notion de la collectivité sociale en mettant en scène des personnages prolétaires. Piscator se nourrit, de plus en plus, de l'actualité sociale pour donner le meilleur de son talent d'homme de théâtre.

L'auteur allemand a voulu octroyer un nouveau rôle du spectateur. Il veut que ce dernier reste une entité passive, le temps de la représentation, mais il doit se transformer, par la suite, en entité active révolutionnaire dans la vie réelle, ainsi souligne Louis Althusser sur le rôle du spectateur dans ce nouveau théâtre : « Une pièce de théâtre est bien la production

d'un nouveau spectateur, cet acteur qui commence quand finit le spectacle, qui ne commence que pour l'achever, mais dans la vie » (Louis 1996, 151).

Avec l'avènement du Nazi en 1933, Piscator s'évade aux Etats Unis, en France pour finalement s'installer définitivement en Allemagne à Berlin-Ouest. En 1966, il met en scène *Le Vicair* (1963) de Rolf Kochhuth et *L'Instruction* (1965) de Peter Weiss, deux pièces subversives et une critique brûlante de la société. Piscator lutte d'une façon exemplaire pour créer un théâtre à usage politique et révolutionnaire. Pour lui, le théâtre est, en même temps, un évènement politique et un moyen de prise de conscience du spectateur. L'auteur militant met en place les principes de ce théâtre, en 1929, dans son célèbre ouvrage « Théâtre politique ». Il qualifie son théâtre d'émancipation sociale puisant sa force dans la classe prolétaire. Piscator est considéré comme le parrain de Brecht. Ce dernier crée le théâtre dialectique et prolonge la réflexion de son mentor sur la notion de la distanciation, l'élément moteur de ce théâtre. Le théâtre politique de Piscator convenait parfaitement aux préoccupations artistiques de Brecht. Les sujets, du théâtre épique, sont une fresque historique et une critique acérée des évènements politiques.

Même si le théâtre politique trouve sa plus grande frénésie en Allemagne sous la République de Weimar et en Union soviétique (URSS), on distingue, très rapidement, une volonté de faire un théâtre politique qui enjambe les frontières et submerge divers pays d'Europe, d'Asie et des Etats unis. En Europe, c'est en France que les travaux de Firmin Gémier ont suscité un immense intérêt. En effet, l'auteur français décline l'idée que le théâtre puisse être un « raffinement énervé des amuseurs parisiens. »²

Il favorise notamment un « art nouveau pour un monde nouveau » (Rolland 2003, 27), plus précisément, précurseur du Théâtre national ambulant, Gémier réclame un théâtre au « service du public », selon son créateur Jean Vilar, c'est-à-dire un art qui s'adresse à la masse populaire en leur offrant des



2. Expression employée par Romain Rolland (1866- 1944) pour qualifier le théâtre populaire.

œuvres toujours plus remarquables. L'accès à la culture n'est plus exclusif à l'élite intellectuelle, comme le prétendait Jacques Coupeau, mais également accessible à la caste ouvrière.

En s'inspirant du théâtre de l'Agit Prop beaucoup de groupes émergent dans le théâtre populaire français comme l'illustre *Groupe Octobre* qui remporte brillamment le premier prix du Festival International du Théâtre Ouvrier, en 1933, en Russie.

La seconde guerre mondiale est marquée par d'immenses bouleversements politiques et culturels et l'entreprise théâtrale, en France, s'est engagé dans un premier temps, à produire un espace rassemblant toute la hiérarchie sociale ce qui a permis l'apogée du théâtre populaire, et dans un second temps, libérer l'art dramatique en cédant la possibilité aux jeunes artistes de faire leur preuve sur scène en faisant abstraction à leurs appartenances sociales.

La démocratisation de la pratique dramatique rimait avec la décentration. Beaucoup d'auteurs, à l'image de Jean Vilar et Jeanne Laurent, ont réussi à greffer des Centres Dramatiques Nationaux (CDN) dans diverses régions de France. En plus de la création des CDN, le nouveau théâtre se transformait en un véritable mouvement culturel et social qui vise à instruire et à éveiller le public.

Pendant cette période, l'objectif du théâtre politique est double : d'une part, représenter la masse ouvrière, et rompre avec les fondements du théâtre bourgeois, d'autre part rendre la scène un lieu de débats et de réflexion de la condition humaine face aux bouleversements socio-économiques du XX^{ème} siècle.

Ce genre de pratique théâtrale est connu sous l'appellation de théâtre Existentialo-engagé. Parmi les grands auteurs de ce genre de théâtre, nous devons citer Jean Paul Sartre et son incontournable œuvre *Huis Clos* en 1943. Cette œuvre dramatique consiste à retrouver et à mettre en exergue les rapports avec autrui.

En juin 1943, le Théâtre de la Cité, dirigé par Charles Dullin, présente *Les Mouches* de Sartre. C'est un drame surprenant et riche en problèmes. Il dénonce la colonisation allemande en France pendant la deuxième guerre mondiale. L'approche thématique des œuvres de Sartre nous offre une

vision critique du contexte historique de l'époque. La guerre d'Indochine, la révolution algérienne ou même la résistance cubaine sont autant de sujets traités dans les œuvres de l'auteur pour éveiller le public.

A l'instar de Jean Paul Sartre, Albert Camus se nourrit de la mouvance politique et réalise une adaptation de l'œuvre romanesque *Le Temps du Mépris* d'André Malraux en 1935. Cette adaptation était une réponse rapide et efficace à une réalité historique. L'auteur philosophe a mis son génie de créateur au service d'un théâtre populaire où la lutte algérienne, la liberté et la condition humaine se débattaient les premières places. Le militantisme affirmé de Camus exerce une véritable influence sur les travaux de Michel Vinaver après leur rencontre à New York en 1946.

En effet, Vinaver produit un nombre considérable de pièces comme *Les Huissiers* (1957), *Aujourd'hui* ou *Les Coréens* (1956) et *le 11 septembre 2001* (2001). Ces pièces qui traitent avec virulence les bouleversements de Mai 1945 en Algérie, La guerre en Corée et les événements du 11 septembre en Amérique.

Aux Etats Unis, les bouleversements et les scandales économiques ont fait la Une des *journaux vivants*. Seulement, cette expérience fut brève (1935-1939). Les journaux Vivants ont beaucoup œuvré pour dénoncer la société américaine avec notamment *le Krach boursier de Wall Street* en 1929. Cette tendance sociale et politique s'est éteinte, en 1939, suite à la fin de la crise économique et après avoir qualifié ses adeptes de fidèles communistes.

Sous le régime communiste, la pratique théâtrale, en Asie de l'est, est liée de manière organique à la révolution économique et sociale de l'époque. Elle devient un outil de lutte contre les dangers du capitalisme. Des troupes engagées organisent des spectacles dans de vieilles usines, des endroits abandonnés avec des amateurs plutôt que des comédiens professionnels. Ces spectacles deviennent des divertissements mais aussi des moments de réflexion, de débat et répondent de façon explicite au réel représenté.

Le théâtre en Russie a, petit à petit, renoncé à l'interprétation psychologique et à la représentation fidèle du théâtre naturaliste, il est devenu plus critique et expérimente la relation complexe

entre le comédien et l'espace scénique. La relation de l'acteur et la scène a été étudiée par beaucoup de praticiens de théâtre : à titre d'exemple, citons Vsevolod Emilievitch Meyerhold et ses travaux sur le théâtre populaire. Il s'intéresse aux arts populaires comme le cirque, la foire et plus encore à la *commedia dell'arte* et trouve que ces derniers mettent en harmonie l'expression du corps et le matériau scénique. Meyerhold critique de façon virulente le théâtre de la Renaissance jugé comme un théâtre de l'exclusion (séparation public /public). Il s'inspire des travaux controversés des cubistes et des futuristes pour concevoir ses décors. Il libère la scène, des coulisses, du rideau baissé et favorise les scènes ouvertes accessibles au grand public. L'auteur russe donne de l'importance à la poésie et à la beauté que peut émettre une œuvre dramatique. Ces procédés permettent d'émerveiller le spectateur et de l'inciter à porter un œil critique sur ce qui se passe sur scène.

Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Pour un théâtre biomécanique

Né à Penza en Russie le 28 février 1874, Meyerhold est issu d'une famille allemande bénéficiant de la russification. Il esquisse des activités artistiques à Moscou puis à Saint-Pétersbourg. Attiré par la musique depuis son plus tendre âge notamment le violon, il intègre l'école de la société philharmonique de Moscou et se fait remarqué par le chef de file du théâtre d'Art de Moscou Vladimir Nemirovitch-Dantchenko³.

Suite à la découverte du théâtre d'Art, en 1895, le jeune russe qui avoue son goût non prononcé pour les artifices du théâtre naturaliste représenté par Konstantin Stanislavski, était justement à la recherche de nouvelles formes théâtrales. En 1902, Meyerhold crée le *théâtre théâtral*, un projet ambitieux qui lui permet de rassembler un bon nombre de jeunes artistes sous le nom de la *Confrérie du Drame Nouveau*. Il se nourrit de diverses formes artistiques cubistes et futuristes et



3. Auteur dramatique, metteur en scène russe et l'un des précurseurs du Théâtre d'art de Moscou (1858-1943).

invente la *biomécanique*, une technique qui met en avant les performances scéniques.

En 1918, l'artiste russe s'engage dans le parti communiste et se fond dans la troupe *Octobre théâtre*. A Moscou, il prône le théâtre révolutionnaire qui vise à transformer le spectateur en un citoyen vigilant, par le biais de la représentation de fresques historiques sur scène. D'abord russe ensuite soviétique naturalisé, il se laisse bercer par la mouvance futuriste et crée *La punaise et Mystère-Bouffe* de Vladimir Maïakovski. Il réalise aussi *Le Cocu magnifique* de Crommelynck dans un décor constructiviste de Popova.

L'expérience théâtrale de Meyerhold est fascinante. Le dramaturge russe revendique inlassablement l'aspect révolutionnaire de son art, selon lui, une scène de théâtre doit être génératrice et doit tisser des liens étroits avec le spectateur. Pour ce faire, il commence par rénover la scène en apportant des remaniements techniques par le biais de la théorie de la *Biomécanique*. L'auteur tire son inspiration de la théorie pavlovienne sur les réactions inconditionnelles de l'organisme. Il puise également dans la théorie de Taylor sur l'organisation du travail scientifique. En effet, la *Biomécanique* de Meyerhold repose sur le principe de l'activité sportive notamment des exercices acrobatiques et gymnastiques voués aux acteurs. Il trouve dans la discipline des arts martiaux, un champ fécond pour nourrir ses ambitions artistiques. L'objectif de la *Biomécanique* est la représentation du corps et de la voix et leur prédisposition à émerveiller et à bousculer le spectateur : « En trouvant l'état physique qui convient à tel ou tel personnage, l'acteur parvient à une situation dans laquelle naît en lui cette excitabilité qui constitue l'essence de son jeu, qui se communique aux spectateurs et qui les fait participer à son jeu. Il est question d'une série de situations ou d'états physiques que naissent ces « points d'excitabilité » qui ne se colorent qu'ensuite de tel ou tel sentiment » (Meyerhold 1975, 80). En 1928, il réalise une tournée dans les pays de l'Est et crée le *Théâtre de l'acteur*, à Moscou. En Chine, l'auteur russe découvre le masque, l'objet fétiche du théâtre chinois. Il assiste à de nombreuses représentations qui mettent en harmonie le corps et le décor. Il fait la rencontre de l'acteur chinois Mei-Lan-Fang et tombe sous

le charme de ses performances joliment dessinées sur scène. Il apprécie aussi la symétrie du geste et le symbolisme de la lumière dans le théâtre chinois, à prendre comme modèle en Russie. De retour en Russie et avec la révolution soviétique, Vsevolod Emilievitch se rend compte que ce climat politique tendu contrecarre la réalisation du projet de la *Biomécanique* étant donné qu'un bon nombre de pièces sera censuré et l'index est mis sur la pièce *Le Mandat* d'Erdman. Plus tard, le parti communiste accuse Meyerhold de formalisme et sera emprisonné et exécuté en 1940.

Avec la *biomécanique*, le génie de l'auteur est d'avoir créé un théâtre nouveau, grâce à une richesse foisonnante d'une pièce à l'autre font de lui l'un des plus grands metteurs en scène qui ont marqué le XX^{ème} siècle. Promoteur du *Théâtre de l'acteur*, il fait du spectateur, un complice sur scène et dans la vie réelle. Meyerhold est parmi les précurseurs du théâtre révolutionnaire. Ses pièces demeurent des chefs-d'œuvre au répertoire universel et seront réhabilitées, en 1955, par la Cour Suprême de l'URSS.

En Allemagne, l'idée de créer un théâtre politique inspire plusieurs auteurs, en 1920, deux théâtres font surface : le *théâtre d'actualité* « *Zeittheater* » et le *théâtre épique*. La recherche documentaire et les fresques historiques envahissent la scène. Les bouleversements sociaux et politiques se disputent les premières places dans le théâtre allemand et l'idée de la forme épique ne pouvait qu'assouvir les besoins artistiques des auteurs engagés. En effet, cette forme de théâtre se développe sous le Troisième Reich régie par Adolf Hitler saisissant la faiblesse de la République de Weimar pour imposer sa dictature. Le théâtre épique est intimement lié au théâtre politique et opère un double objectif : la représentation de la politique sur scène et l'éveil de la conscience critique du spectateur.

Ce théâtre veut rompre avec la tradition du théâtre classique notamment la tension dramatique et la règle des trois unités (temps, espace et action). Le théâtre épique use de la narration, ses actions dramatiques sont rapportées plutôt que jouées sur scène. Cette forme s'inscrit fortement dans le sillage du théâtre d'Erwin Piscator.

En Algérie, la révolution algérienne (1954) et les évènements socio-politiques inspirent un bon nombre d'auteurs dramatiques qui inscrivent leurs œuvres dans la mouvance politique. *Mohamed Prends Ta valise*, écrit par Kateb Yasin en 1977, révèle le génie et représente l'accomplissement de l'expérience théâtrale de Kateb Yacine. Sa thématique tisse un évènement social : l'immigration, la liberté et la situation des Harkis invoquant des questions identitaires et se retrouvant piégés dans l'espace de l'entre-deux : France/Algérie. Cette pièce a son public-cible : les travailleurs et les jeunes. En 1978, l'auteur signe un autre chef-d'œuvre *La Boucherie de l'espérance* (Chergui 1999, 566) ou *Palestine trahie*. Un drame qui met en scène l'éternel combat de la Palestine contre l'occupation illégitime d'Israël. L'Histoire, le tragique et l'humour caustique y sont mêlés. « *La Boucherie de l'espérance* » ou *Palestine trahie* est une pièce ancrée dans la veine politique et traduit explicitement le parti pris et l'idéologie de son auteur. Si Kateb Yacine a marqué considérablement le théâtre politique en Algérie, notons quand même, de nombreux hommes de théâtre engagés ont participé activement à la promotion de la pratique théâtrale au service du théâtre populaire. Citons entre autres : Slimane Benaïssa, Rachid Ksentini et Abderrahmane Kaki.

Pour un théâtre algérien de contestation politique

Dans son ouvrage, *Le théâtre en Algérie* (Chéniki 2002, p.102), Ahmed Chéniki souligne que les premières manifestations dramatiques socio-politique en Algérie ont vu le jour avec des troupes d'amateurs et d'auteurs-compositeurs dans les années 70. Cette forme de théâtre est connue sous l'appellation *le théâtre de combat* ou *le théâtre de propagande*.

En effet, le théâtre de propagande envahit la scène des années 70, son objectif était d'éveiller la conscience critique



4. Slimane Benaïssa : de l'expression théâtrale à l'écriture romanesque *Entretien réalisé par* Christiane Chaulet-Achour, http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_33_3.pdf (Dernière visite 25.02.2017)

du spectateur-citoyen. Le théâtre régional de Constantine où de nombreux auteurs dramatiques adoptent ce genre de pratique : « [...] Les pièces de Slimane Benaïssa, de Kateb Yacine ou A. Alloula proposent souvent une lecture politique directe de la réalité sociale » souligne assez justement le critique-journaliste Ahmed Chéniki. Dans ce contexte, Slimane Benaïssa s'exprime : « Les sociétés porteuses de conflits à tous les niveaux ne peuvent qu'être des sociétés qui nous inspirent, dans la douleur peut-être, mais qui nous inspirent »⁴. La théâtralisation du fait politique et social sur scène exigeait une esthétique que seul le genre épique pouvait accomplir. L'action, dans ce théâtre était réduite à des séquences narratives et descriptives. La parole, seule, avait son pouvoir d'évocation.

Dans un entretien accordé au journaliste *Wahid Megherbi*, Benaïssa prolonge ses réflexions sur les fonctions du théâtre en disant : « Je ne choisis pas mes sujets. Je parle d'une société qui est l'Algérie. Je m'intéresse à ses problèmes. L'anticipation vient du fait que, nous les hommes de théâtre, nous travaillons sur les conflits qui sont sous-jacents dans notre société »⁵. Pour l'auteur algérien, si le théâtre est considéré comme un divertissement, il est capable aussi de susciter débat et réflexion chez le spectateur. C'est cette double mission que devront accomplir les hommes de théâtre. Ahmed Chéniki affirme, quant à lui, que si les préoccupations politiques et idéologiques ont inspiré les auteurs, l'aspect poétique et l'esthétique de la réception sont elles aussi au cœur de ce débat.

Comme beaucoup d'hommes de théâtre qui optèrent pour la dimension sociale et idéologique du théâtre, Abdelkader Alloula a œuvré dans la même optique mais celui-ci considère le théâtre comme un lieu d'engagement politique mais



5. Dramaturge algérien Slimane Benaïssa à Montréal « La culture est essentielle pour connaître notre Histoire et mieux la comprendre », *Entretien réalisé par Wahid Megherbi*, Publié le 5 juillet 2013 <http://www.atlasmedias.com/2013/07/le-dramaturge-algerien-slimane-benaïssa-a-montreal-la-culture-est-essentielle-pour-connaître-notre-histoire-mieux-la-comprendre/> (Dernière visite 25.02.2017)

en plus un engagement poétique. L'auteur algérien insiste sur la beauté du texte dramatique pour dénoncer la laideur de la réalité sociale. Connu particulièrement pour ses activités sociales et culturelles, Abdelkader Alloula fut tout le temps un inlassable résistant. D'abord un militant communiste ensuite membre actif dans le parti de l'avant garde socialiste (PAGS), l'homme de théâtre expérimente différentes formes esthétiques et se laisse emporter par la narration dans les récits de la culture populaire. Il découvre aussi le personnage du *Goual* (Le Diseur) et l'intègre dans son théâtre.

Abdelkader Alloula (1939-1994), pour un théâtre d'engagement politique et poétique

Abdelkader Alloula est depuis son jeune âge animé par les arts du spectacle et particulièrement le théâtre. Il entame une carrière de comédien dans la troupe *Echabab* (la jeunesse) au Théâtre National d'Alger. Il fait ses preuves au cinéma et joue dans *Les Chiens* et *Ettarfa* de Chérif El Hachemi, *Combien je vous aime* de Azzedine Meddour, *Hassan Nia* de Ghaouti Bendedouche. Il se met à l'écriture romanesque et produit un bon nombre de romans comme *Le ciel est serein*, une critique brûlante de la guerre d'Algérie.

Alloula s'initie à l'écriture dramatique et produit un nombre considérable de pièces, citons entre autres : *El-Làalag* (*Les Sangsues*) (1969), *El Khobza* (*Le Pain*) (1970), *Homk Salim* (*La folie de Salim*) (1973). Mais les pièces comme *El-Agoual* (*Les Dires*) (1980) *El-Ajouad* (*Les Généreux*) (1985) et *El-Litham* (*Le Voile*) (1989) sont considérées comme des œuvres maitresses du succès de l'auteur humaniste. Cette trilogie est une fresque historique et un vif témoignage de la réalité sociale d'une catégorie de gens. Alloula puise dans la *commedia dell'arte* traduit et adapte *Arlequin valet de deux maîtres* de Carlos Goldoni en 1993. Une production qui achève son parcours artistique. En mars 1994, Abdelkader Alloula est assassiné de deux balles par des extrémistes.

Une sombre période (les années 90), connue sous l'appellation de la décennie noire, plonge l'Algérie dans un bain de sang visant des journalistes, des artistes, des citoyens

innocents, des universitaires et des hommes de théâtre : « Il était l'une de ces figures symboliques qui font le lien entre la culture internationale et la voix du peuple algérien, il était l'un de ces esprits indépendants qui refusent les tutelles autoritaires et l'endoctrinement. Il était aussi la voix d'une ville, l'âme de sa vie associative. Sa conscience politique le mettait à l'écoute de toutes ces souffrances. Il est mort, de tout cela ; c'est tout cela qu'on a visé. » (Pierre 1997, 75)

Le théâtre algérien, marqué historiquement, est riche en figures emblématiques du théâtre politique universel. L'influence de Piscator, Maïakovski et Brecht fut décisive dans le parcours artistique de Alloula et d'ailleurs de plusieurs hommes de théâtre. En effet, les écrits théoriques et *Le Petit Organon* de Brecht envahissent la scène algérienne et sont l'essence de la nouvelle conception de la pratique théâtrale. Le théâtre aristotélicien cède le pas à la distanciation brechtienne. Alloula explique ainsi le phénomène : « C'est à partir de 1980 et sous l'impulsion des nouvelles expériences vécues en Algérie, les hommes de théâtre commencent à se démarquer du moule aristotélicien d'agencement de la représentation. La « Halka » fait l'objet d'une étude approfondie et apparaissent déjà, dans les dernières productions de notre théâtre, les prémisses d'un genre nouveau privilégiant le récit, le dire à la figuration de l'action » (Alloula 1987, 15-21).

Dans la dramaturgie de Alloula, la narration l'emporte sur l'action représentée. Le verbe et la culture populaire sont la matière première de cette dramaturgie. *El-Agoual (Les dîres)*, *El-Ajouad (Les Généreux)* et *El-Litham (Le Voile)* cette trilogie a été écrite entre 1980 et 1989 et représente la quintessence et l'accomplissement du projet brechtien dans le théâtre en Algérie. Par ailleurs, le principe de la discontinuité de l'action, l'omniprésence de la narration et de la fable épique sont autant de procédés brechtiens mis en spectacle par l'auteur.

Avec beaucoup d'engouement, Abdelkader Alloula adopte, dans sa pratique, un bon nombre d'éléments esthétiques épiques brechtiens. Il explore tous les genres et trouve dans la culture populaire la substance motrice de son théâtre à savoir la parole poétique. Celle-ci représente le sens de l'œuvre et son unicité. Il découvre également la *halqua* (les

gens se rassemblent et forment un cercle au sein duquel *le Goual (le Diseur)* s'adonne à la narration) et l'implante dans son théâtre. Les expressions allusives, les figures métaphoriques, la symétrie du verbe, les proverbes omniprésents bercent l'imaginaire du spectateur et suscitent son émerveillement. *Le Goual* use de ses talons d'orateur et multiplie ses adresses au public sollicitant souvent sa vigilance et sa prise de position quant à l'action contée.

Il faut admettre que le succès du théâtre de Alloula est étroitement lié à sa thématique : la révolution agraire, le licenciement des employés, la bureaucratie, le syndicalisme, etc. Une œuvre poétique originale qui s'inspire du quotidien (l'immédiat) pour tramer une fiction dramatique. Ces thèmes sont éminemment variables. Ils évoluent selon les événements sociaux politiques et historiques algériens. Pour lire et interpréter le théâtre de Alloula, une connaissance préalable de l'Histoire et de l'être algérien s'impose.

Conclusion

Cet article se veut une lecture non exhaustive de l'évolution de l'art théâtral. En effet, cet art, depuis sa genèse, porte des substrats d'intérêt politiques. Il a su transcender l'aspect festif de la tragédie grecque pour dénoncer les vices qui rongent la société contemporaine. De nos jours, tout fait historique, politique ou encore social est prétexte à spectacle. La guerre d'Algérie, le syndicalisme, l'expansion du capitalisme, l'argent sont divers sujets qui nourrissent la pratique théâtrale. Nous assistons dans l'évolution de l'histoire du théâtre à la prolifération des théories qui témoignent de la présence de débris politiques qui suscitent de plus en plus d'intérêt dans la pratique théâtrale moderne. De la biomécanique à la forme populaire passant par le théâtre épique, le théâtre reste obstinément politique et l'ancrage du quotidien sur scène devient indispensable. Nous sommes submergés par une sorte de structure de mise en scène, où le corps de l'acteur, la narration de l'action et la présence de projections documentaires et photographiques, nous rappelle que la fiction dramatique imprégnée et sublimée par ses nouvelles techniques n'est

que la projection de la vie réelle. Ainsi, souligne Ludovic Vitet dans la préface de la scène historique *Les Barricades en 1826* : « Ce n'est point une pièce de théâtre que l'on va lire, ce sont des faits historiques présentés sous forme dramatique, mais sans la prétention d'en composer un drame » (Ludovic 2009, 85).

Bibliographie :

- ALLOULA, Abdelkader, 1987, *Intervention conçue pour le colloque du x^e congrès de l'Association Internationale des Critiques de théâtre* (A.I.C.T. /I.A.T.C.), Berlin : pp. 15- 21.
- ALLOULA, Abdelkader, 1989, *Le Ciel est serein*, Alger : Entreprise nationale du livre (ENAL).
- ALTHUSSER, Louis, 1996, *Pour Marx (1965)*, Paris : La Découverte.
- BOURDIEU, Pierre, 1997, *En mémoire du futur : pour Abdelkader Allo-ula*, Arles : Sindibad -Actes sud.
- BRECHT, Bertolt, 2005, *Petit Organon (scène ouverte)*, Paris : L'Arche.
- CHERGUI, Zebeida, 1999, *Boucherie de l'espérance*, Paris : Seuil.
- KATEB, Yacine, 1977. *Mohamed, prends ta valise*. Texte de base en français, non publié. In annexe de la thèse de troisième cycle de Michel Couenne : *De la Blessure à la Révolte, Kateb Yacine Dramaturge politique*, Institut d'Etudes Théâtrales, Dir. Pr. Abirached, Caen.
- MEYERHOLD, V., 1922, « L'acteur et la biomécanique », in *Ecrits sur le théâtre*, No. 2, Lausanne : La Cité, L'Age d'Homme.
- PISCATOR, Erwin, 1972, *Le Théâtre politique*, Paris : L'Arche.
- ROLLAND, Romain, 1913, *Le Théâtre du peuple*, essai d'esthétique d'un théâtre nouveau, Paris : Albin Michel.
- VINAVER, Michel, 1998, *Ecrits sur le théâtre*, Paris : L'Arche.
- VITET Ludovic, 2009, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris : Armond Colin.

Sitographie :

- http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_33_3.pdf
<http://www.atlasmedias.com/2013/07/le-dramaturge-algerien-slimane-benaissa-a-montreal-la-culture-est-essentielle-pour-connaître-notre-histoire-mieux-la-comprendre/>