

ALLOULA au miroir de son théâtre

Benamar MEDIENE ^(1,2)

Hommage

« Toute l'eau de la mer ne suffira
jamais à laver le sang du poète
assassiné. (Lautréamont) ».

Prolégomènes mémoriels

Jeudi 10 mars 1994, lundi 10 mars 2014. Vingt ans ont passé. Comment mesurer l'absence, ami Abdelkader, comment combler la béance, symboliser la perte, accepter cette archaïque profanation ? Laisser le deuil faire son travail, et le chagrin se dissoudre dans le feuilleté du temps ? C'est hors de propos et de raison ! C'est un leurre revoilé de sombre, tombé des mains barbares sur une Algérie hébétée, et son peuple ne comprend pas ce châtement des âges farouches. Qui peut avoir une idée de la mort brutale, inouïe, quand au soir d'un ramadan pluvieux et froid, elle frappe le père, l'époux, le fils, le frère ? Comment ritualiser le deuil, le partager, quand il se répète, s'amplifie, atteint la terre et le ciel d'un pays, et devient le miroir spectral d'une société dévastée ? Il faudrait avoir un cœur d'acier pour qu'il n'éclate pas de sa souffrance, ne sombre pas dans les abîmes obscurs de son désarroi, de la folie. Le travail du deuil ne crée pas de richesse, ni de sens, si la mort n'est pas symbolisée, si la vérité sur le meurtre n'est pas prononcée, si la justice reste dans le silence glaçant, si l'Etat impose, à tous, l'amnésie, puis inscrit l'amnistie dans la loi. Le déni et le non-dit brouillent la substance.

⁽¹⁾ Université d'Aix-en-Provence

⁽²⁾ Université d'Oran, 31000, Oran, Algérie.

vivante de la mémoire, défait les liens solidaires, reproduisent le deuil de ceux pour qui le passé de cette terre des douleurs ne sera que du présent qui s'accumule dans une torpeur sans fin. Ne sommes-nous pas devenus, dans cette opacité mémorielle, des individus normalement détraqués ?

Acte I : Une manière de dire ALLOULA

Je ne suis pas le biographe d'ALLOULA. Simplement compagnon de route, ami des espérances, copain des soirées baroques et de joutes à la belote. Je sais qu'une grave incertitude pèse surtout projet biographique, sur l'ambiguïté du rapport qui s'établit entre la vie d'un homme et l'écriture qui le découvre, le représente et qui aboutit parfois à sacrifier la singularité et la richesse historique de l'homme à la graphie, parfois à la fiction. Il y a dans la vie d'ALLOULA des lieux et des moments de jonction entre l'Histoire, les grandes et petites mythologies et son roman familial, c'est-à-dire cet ensemble fait d'un pays et de ses paysages, de son histoire et de ses légendes, de ses héros et de ses questions.

Son image persiste, son nom et sa voix résonnent, la silhouette arpente les rues d'Oran, et quand elle trébuche, c'est sur une idée, une pensée vagabonde, un trait d'humour. Son œuvre le continue dans un temps dilaté où chacun de ses personnages le réincarne dans le feuilleté du passé, et dans la postérité.

Je me propose de suivre un moment la ligne de crête qui dessine la vie d'Abdelkader ALLOULA, marquer quelques arrêts sur son parcours, le situer dans son roman familial, dans sa filiation artistique, dans l'espace-temps de sa société et du monde. Une biographie exige de l'amplitude, des incursions dans le monde intime, de sonder le cœur énigmatique de l'artiste, de visiter les coulisses de sa vie et de ses œuvres, d'ouvrir les portes dérobées de ses nostalgies et ses utopies, ses espérances et ses désillusions, ses combats contre les fantômes qui assaillent l'écrivain qu'il était et contre les murs de bêtises et de haine que dressent les adeptes de la pensée unique et les nervis d'un Dieu - gouverneur des âmes et de la cité. Simple jeu d'ombres chinoises projetées sur l'écran de la rétine, le modelé d'une silhouette qui déambule dans les rues d'Oran, puis, par touches légères ou avec des mots, tenter d'épaissir le trait, de focaliser le regard sur un geste, de suggérer et nommer une émotion, et enfin faire surgir la figure et incarner

l'homme avec les seules ressources de la représentation. L'image, en peinture ou en littérature, en musique ou au théâtre, est une sorte d'œil ouvert qui cristallise l'histoire, un œil qui voit et en même temps montre ce qui dans l'histoire fait son esprit.

Me voilà tout à coup assailli par l'image de Djelloul El-Fhaïmi, principal personnage de la pièce *Les Généreux*, par la prouesse de Boumédiène SIRAT qui l'incarnait, il y a trente ans. L'œil d'ALLOULA qui cristallisait dans *Les Généreux* l'histoire algérienne des années 1980, semble, par effet de miroir, réitérer cette séquence du passé, dans le présent. Après avoir vu la pièce j'ai posé à ALLOULA ces questions : « Pourquoi fais-tu courir Djelloul à perdre souffle, pourquoi le faire tourner en rond en rythmant la cadence de ses jambes sur sa respiration et sur le tempo et les césures de son monologue ? Pourquoi coupler la force d'un texte à la force physique de l'acteur ? Pourquoi soumettre les poumons et les muscles de SIRAT à cette épreuve d'athlète, qu'il n'est pas ? » « La réponse est dans tes questions, m'avait-il répondu ». Après un long silence, il ajouta : « tu connais le récit de ce soldat grec qui, parti de Marathon, alla d'une seule course annoncer à Athènes la victoire des Athéniens sur les Perses, et à l'arrivée, il s'effondra et mourut d'épuisement. Les Grecs avaient le sens du tragique, l'exploit s'achève sur la mort, et la gloire posthume devient légende universelle. Djelloul, mon personnage, n'est pas un héros homérique ni picaresque, ou alors il faudrait le situer du côté de Sophocle ou de Cervantès. Il est un caractériel intelligent, un lucide impulsif, un subversif à feu continu, en conflit avec la délinquance sociale, et non pas contre des moulins à vent. Il court et s'auto-flagelle faute de pouvoir agir et changer les choses, faute de pouvoir museler sa conscience et nouer sa langue. Que signifie tourner en rond ? Que signifie courir pour rien, pour n'atteindre aucun but, ne gagner aucun trophée ? Sinon fatiguer son corps, risquer un infarctus, pour permettre à l'esprit de se calmer, aux nerfs de se détendre ? Pourquoi n'ai-je pas choisi des effets scéniques moins agités, par exemple un plan fixe sur un Djelloul allongé sur une natte, assis à la terrasse d'un café ou sur un banc de l'hôpital ? Il aurait très bien pu moduler sa voix sur la dramaturgie du monologue, mais pas sur ce qui traîne derrière le texte et qui ne peut être expulsé de la gorge qu'avec la force d'une grenade qui explose. Il vit en Algérie, mais le mode d'emploi de cette vie algérienne le révolte, le neutralise et l'assigne au silence,

qu'il refuse. Il me fallait rendre sur scène la psychologie du personnage, donc soumettre l'acteur à une forte pression physique et mentale, sans tomber dans la caricature. Djelloul court pour rien, mais il révèle, il montre, il dénonce, il s'individualise. Tourner en rond, c'est de l'inertie en mouvement, une dépense d'énergie à gain zéro et un retour au point zéro. Oui, c'est un paradoxe ! Courir après les ombres, est un paradoxe algérien ! L'autre face de la course frénétique de Djelloul est peut-être celle de son individuation. Le spectateur est libre de l'interpréter ainsi, ou autrement ».

Suivre la vie d'Abdelkader ALLOULA, repérer la force et la prégnance de cette qualité humaine que l'on appelle la vertu artistique précoce, qui déjà se prononce chez lui par ce je-ne-sais-quoi qui vibre dans le regard et que l'on appelle le talent, et, qui, vite, annonce l'âge d'homme respirant la poussière des planches. ISSIAKHEM, KHADDA, BENANTEUR, KATEB, BAYA, MESLI, Ould abderrahmane KAKI, HACHEMI Chérif, Azzedine MEDDOUR, Mohamed IFTICEN, Sid-Ahmed AGOUMI... sont des artistes algériens qui ont été, dès l'adolescence, attirés dans le champ magnétique de l'art et ils l'ont défriché, déchiffré, décliné sur tous les modes créatifs et l'ont incarné dans le texte, sur la toile, sur les tréteaux.

ALLOULA aurait soixante-quinze ans, le huit juillet de cette année 2014. Son image ne jaunit pas, sa parole reste vive et résonnera encore et toujours dans celle des siens, dans la nôtre et celle des comédiens qui le continuent et le continueront. Il reste le jeune homme qu'il n'a jamais cessé d'être, élégant dans l'être et le paraître, dans le geste large et franc, dans la voix de baryton ou de celle du conteur qui murmure à l'oreille d'un enfant malade, dans le rire en staccato ou en froissements de papier, et toujours cette pointe d'humour en embuscade. Toujours franc ALLOULA, toujours Cœur-d'homme (Conrad), toujours Homme-océan (Victor HUGO), « un lion », disait Zoubeida HAGANI : « un lion amical et rassurant, frère des deux fauves, gardiens de la ville ».

Il est né à Ghazaouet un 8 juillet 1939, ville portuaire, ouverte sur la Méditerranée avec ses légendes de pirates et de razzias, ses sardinières et ses cargos remplis du minerai de fer, destiné, avant, aux hauts fourneaux de France. La famille d'ALLOULA est itinérante, elle suit le parcours professionnel du père,

fonctionnaire de la gendarmerie. A Aïn-el-Berd, où il était élève à l'école primaire, il aurait pu avoir l'écrivain Mohamed DIB, ou Abdelkader et Jacqueline GUERROUDJ, comme instituteurs. Au collège de Slane, il aurait pu avoir Sid-Ahmed INAL comme professeur d'Histoire, qui mourra en maquisard martyrisé à vingt-quatre ans, âge de toutes les promesses.

Acte II : Naître au théâtre, Naître au monde

Une première date, l'initiation : 8 avril 1954, année du tremblement de terre à El Asnam et du séisme historique, l'Algérie, tendue comme une catapulte, s'apprête à entrer dans l'histoire par effraction. Ce 8 avril, sur une scène théâtrale du collège de Slane, à Tlemcen, Abdelkader ALLOULA connut, à ses quinze ans, le premier vertige du succès et des applaudissements du public. Parmi les 15 comédiens cosmopolites, distribués dans *l'Avare*, comédie en 5 actes, de Molière, son nom est en haut de l'affiche ; il tient le premier rôle, celui d'Harpagon.

Une seconde date, la confirmation : le 14 septembre 1962, huit ans après *l'Avare*, aux premières semaines de l'indépendance, Abdelkader ALLOULA met en scène une pièce du répertoire universel, *Les captifs*, de Plaute, adaptée par Mohamed ABID. Le regretté Malek-Eddine Kateb tient le rôle principal aux côtés de BOUDJEMA Brahim. L'Echo d'Oran du 15 septembre 1962, sous la plume compétente d'Amar MEKKI, en fait un compte rendu élogieux tant sur la scénographie sobre et efficace, que sur le jeu des comédiens et applaudit à l'initiative de la Troupe Ech Chabab. Pourquoi *Les captifs*, pourquoi Plaute ? La réponse à ces questions viendra plus tard, quand ALLOULA affinera son projet esthétique en éliminant, selon Raja ALLOULA, « de son répertoire adapté ou écrit, les effets d'un théâtre illustratif pour une dramaturgie à effets évocateurs qui sollicitent les pensées du spectateur, ses qualités de jugement, son plaisir et ses émotions ». MILIANI Hadj parlera lui, très justement « de rupture d'avec le théâtre BACHTARZIEN ». Dès 1963, ALLOULA ouvre les portes du théâtre mondial, accumule et intègre les théories de Stanislavski et de Meyerhold, absorbe les expériences modernes de BRECHT, de Piscator, d'O'Casey, de Cervantès... Autour de Mohamed BOUDIA, Mustapha KATEB, Jean - Marie BOËGLIN, Wahid OMARI, musicien-chorégraphe, KATEB Yacine, KAKI... Alger devient une ville de

tous les possibles, une capitale des révolutionnaires, une scène ouverte aux troupes étrangères, aux grands ballets africains, soviétiques, chinois, aux cinéastes PONTECORVO et Costa GAVRAS. ALLOULA voyage, lit, apprend, accumule des savoirs et des expériences, à Nancy, à Paris-Sorbonne, à Berlin, à Cuba... Partout où la culture se densifie, se montre, s'échange, il est présent et absorbe, reçoit et donne. Il affronte les grands auteurs : SHAKESPEARE, en jouant dans *La Mégère apprivoisée* et *La vie est un songe* ; MOLIERE, avec un rôle dans *Don Juan* ; il met en scène *Numance*, tragédie incandescente de CERVANTES ; il joue dans la pièce *Roses rouges pour moi*, de Sean O'Casey ; monte *Le Sultan embarrassé* de Tewfik EL HAKIM... Raja ALLOULA a écrit un précieux texte, « Etre artiste, c'est toute une vie, qui condense la pratique théâtrale, tous domaines confondus, de son défunt époux ». Un document incontournable pour tout projet biographique ou d'histoire de l'art, en Algérie.

Dans *Les captifs*, PLAUTE, auteur latin du III^e siècle AJC, rompt avec le modèle théâtral grec, et donc élimine de son texte les classiques intrigues autour de l'amour, de la guerre, du pouvoir, de la fatalité et du destin de l'homme. Il construit un équilibre entre l'instance de la comédie et celle de la tragédie, l'obligeant à une grande maîtrise des effets scéniques autour d'un décor austère et un éclairage direct, la sobriété vocale et la précision des déplacements des acteurs. Les costumes d'époque et la musique énergique de Frantz LISZT, donnent à la mise en scène un rythme syncopé qui place l'antique dans le moderne. Mais c'est probablement la richesse des situations, la complexité des sentiments, les contradictions de l'existence et la modernité dramaturgique de l'œuvre qu'ALLOULA perçoit dans *Les captifs*. L'intrigue se déroule sur deux lignes qui se croisent, se heurtent ou se diffractent tantôt dans la dualité des relations père-fils, tantôt dans le rapport maître - esclave, mais sans jamais les figer sur un schéma binaire ou simplement hiérarchique, ni à les soumettre à un jugement moral.

Parlant d'ALLOULA, c'est l'artiste algérien polyphonique qui apparaît. Artiste algérien, il l'était, et par sa pensée et ses actes, il débordait les frontières du terroir. D'accord avec la tradition, disait-il reprenant la formule de Picabia, mais est-on obligé de toujours la suivre... ne doit-on pas la changer ? Algérien, oui, mais

en cassant les cloisons du local, en démolissant les murs du nationalisme, en surgissant au ciel de l'universel. Qui était ALLOULA ? Me faut-il pour l'incarner, fabriquer un panégyrique ou dresser un tableau comptable de ses œuvres et de ses qualités d'homme ? Au lieu du traveling qui aplatit le sujet ou du gros-plan qui l'isole, je cède, sans beaucoup hésiter, à la tentation d'avoir recours à la mythologie, de mettre l'image d'ALLOULA au miroir d'un dieu qui me fascine. Il s'agit de Janus. Un Janus qui ne serait pas Romain, mais de chez nous, d'Oran ; un dieu pacifique, rayonnant et joyeux, créatif et partageur ; un Janus au torse puissant et aux bras ouverts, moustachu, fraternel et grondeur, comme le luth d'Ahmed WAHBI. Janus, dieu solaire, avait deux figures pour saisir tous les cardinaux de la Terre, pour voir les deux mondes, du dedans et du dehors : d'une face, il faisait lever le jour, sonnait l'instant du commencement et de la création ; de l'autre figure, il se faisait ouvreuse de portes, protecteur des ports et des voyages maritimes. Avec M'hamed DJELLID, dévoreur de livres, fin connaisseur de l'esthétique d'Aristote, de Platon, de Kant, les discussions sur l'art théâtral, se menaient jusqu'à pas d'heure. ALLOULA et DJELLID formaient une espèce de cellule de vibrations intellectuelles, mises en cohérence ou en dialectique par l'expérience pratique, esthétique et théorique du dramaturge et par la mise en perspective historique du sociologue-philosophe. ALLOULA était ainsi : il regardait le monde avec la lucidité du marin et la sensibilité du poète, celui qui perçoit les choses avant nous, qui anticipe les rêves. Le théâtre était sa passion, son boulot, et de l'autre côté des décors, la politique était aussi sa passion, son boulot citoyen, sa part de solidarité. ALLOULA ouvrait et découvrait. Deux exemples : Boumédiène SIRAT était vendeur à la sauvette, son échoppe sanglée à son buste. ALLOULA remarqua sa verve, ses mots d'esprit, son audace espiègle et l'aisance avec laquelle il place son corps dans l'espace. Il en fera un des plus grands comédiens algériens des décennies 1970 et 1980, lauréat, en 1985, du Prix d'interprétation au festival de Carthage. Mourad SENOUCI était étudiant en sociologie. DJELLID remarqua sa sensibilité et l'émergence d'un désir d'art, une vocation pour la chose théâtrale. Il le présenta à ALLOULA qui appliqua sa pédagogie du compter sur soi, trouver en soi les ressources et l'énergie pour être ce que l'on veut être. Mourad SENOUCI, aujourd'hui, artiste majeur, continue ALLOULA. Une matinée par

semaine, ALLOULA allait faire son boulot de comédien, d'homme politique citoyen, auprès des enfants malades, hospitalisés, vulnérables et attentifs. Il faisait son one-man-show, les enfants riaient.

Acte III : Oran, repaire, repère. Ecrire et dire

ALLOULA était un artiste de talent, à l'aise en amont du plateau par l'écriture, au cœur de l'action par la mise en scène, comédien en son centre et présent dans les coulisses. Homme des espaces ouverts, dans l'esprit et la géographie, un nonchalant qui sent vivre sa ville par la plante de ses pieds, un buveur de café à la terrasse de « qahwatt A'Najah », un arpenteur du Plateau et de l'esplanade de la gare, de « Tahtaha de M'dina Jdida », des ruelles du « Derb », un sourcier du boulevard « Front de mer », un voyant-visionnaire au sommet panoptique du « Murdjadjjo ».

Il s'immergeait dans les paysages de son pays, dans les rues de sa ville et parmi les gens qui y marchaient ; il saisissait, par intuition, les drames et les joies, les douleurs secrètes et les espérances tombées en cendre ; atteignait le lyrisme atmosphérique de la cité, en dégageait l'humanité, l'âme même du peuple de la ville, fondue en celle de l'univers. ALLOULA se faisait anthropologue, mais plus dans la poésie que dans le positivisme. Observant les gens, il s'imprégnait de leurs gestes, écoutait leurs paroles, leur humour acide et leur colère, leurs aphorismes sages ou blasphématoires, suivait de l'œil leurs actes et leurs pantomimes, comme si tous étaient animés de désirs d'échanges et de connaissance, comme si tous attendaient la pluie, et n'avaient pas de parapluie. Que faisait ALLOULA d'autre que de raisonner, comme *Djelloul El Fhaïmi*, sur une idée rencontrée dans la rue, une idée à creuser ou des mythologies de rien du tout, mais à prendre au sérieux. Sa philosophie tenait dans cette idée et avait la pertinence d'un préambule d'une Constitution idéale, à laquelle KATEB Yacine aurait applaudi d'un « wah, wah ya çahbi », tu as raison ! Il nous faut sortir de notre longue insomnie, revenir à l'imaginaire d'où nous avons été exilés, retrouver ce qui fait la substance de nos songes et celle qui nous humanise dans l'égalité et les libertés. « Les mythes » disait Camus « n'ont pas de vie en eux - mêmes, ils attendent que nous les incarnions ». Et dans la ville, au café où claque un double six de dominos, à l'usine,

ailleurs, partout et de tout temps, des mythes sont ravivés et se déploient dans une dramaturgie de la vie sociale et de l'histoire poétisée, jouée sur une scène, en temps réel et à ciel ouvert. C'est donc de l'imaginaire qu'il s'agit, gisement immatériel nourrissant tout artiste qui dort en tout homme, et cet imaginaire n'est rien, s'il n'est pas incarné par l'art, la langue, la parole ou tout autre signe qui l'évoque. Jean-Paul SARTRE disait : « on parle dans sa propre langue, on écrit toujours dans une langue étrangère ». ALLOULA connaissait la leçon, il inventait sa langue dans de farouches étreintes, luttait contre ses contraintes, se méfiait de ses facilités, ramait devant ses résistances ou ses débordements, choisissait les mots, les mettait à l'épreuve de la sonorité et du sens, et tel le peintre à la jonction de sa palette et de sa toile, le musicien entre le solfège et sa partition, il composait son texte et chaque espace entre les mots en ponctuait le rythme, en délivrait l'image et le sens. Il admirait Bachir HADJ ALI, ami et camarade, d'avoir trouvé la clé des mots : « mots de nuées, mots de jaspé amulette sanguine de l'Idé, mots de tempête... (In Mémoire clairière) ». En écriture rien n'obéit au projet préétabli, « parce que la langue » disait Roland BARTHES « est tyrannique et donc, par ce pouvoir, elle contraint ». C'est le travail d'écriture qui détient la capacité d'enseigner à la pensée ce qu'elle ne peut anticiper ». ALLOULA disait : « mille personnages en moi exigeaient de s'émanciper du chaos de mon monde intérieur, d'avoir un nom, un corps, une langue et d'aller parler à la foule; mille prétextes dramaturgiques s'affrontaient dans la fiction qui pointait, se tramait, s'élaborait phrase à phrase, jusqu'au moment où il me semblait que la réalité et mon être devenaient la conscience subjective du monde, alors que l'écriture, mise en scène et jouée, en serait la conscience objective ». Mohamed KHADDA, avec qui ALLOULA avait travaillé sur des scénographies, théorisait son expérience picturale dans cette dialectique inversée du dehors subjectif et du dedans objectif. La conscience subjective de l'artiste s'empare du réel et le transcrit ou le recrée dans la conscience visuelle d'un tableau ou une pièce. C'est dans cette appréhension de l'art qu'une alliance substantielle se noue, ici, entre Abdelkader ALLOULA et Erwin PISCATOR, auteur allemand (1893-1966). Piscator s'impliquait totalement dans les luttes de la classe ouvrière allemande. Pour lui le théâtre est une sorte de parlement où, démocratiquement, avec le concours du public, se

joue à chaque représentation, le destin d'un peuple. On retrouve dans les écrits d'ALLOULA et dans les entretiens qu'il a eus avec DJELLID, une approche identique. Pour les auteurs allemand et algérien, le but est d'inciter le spectateur non pas à s'abandonner, à s'identifier purement et simplement à l'action, mais à juger celle-ci et ses composantes et à en tirer les conséquences pour la vie de tous les jours. C'est ça l'esthétique, ce rapport invisible qui se tisse entre une œuvre et celui qui la perçoit par les sens, qui la juge par la sensibilité et l'intelligence, et la traduit dans le langage.

« Et d'insister : Il faut frapper l'imagination en la surprenant par des inventions, par des perspectives scéniques inattendues. Il ne s'agit pas d'un théâtre à message codé, ni d'une logorrhée fabriquée de phrases ronflantes et d'humour gras, ni une idéologie déguisée en poésie ».

Le théâtre, comme tous les autres arts, nous prémunit contre la perte du monde, contre la perte de l'histoire.

ALLOULA écrivait dans la solitude. Il cherchait le meilleur tempo entre le signifiant et le signifié pour que la gestuelle et la parole du comédien, tenant le rôle de tel ou tel personnage, soient immédiatement audible pour le spectateur. Ahmed CHENIKI, à la fois par empathie et rigueur, a très bien cerné dans son excellent ouvrage, *Le Théâtre en Algérie*, ce qui fait la force et l'originalité de l'œuvre ALLOULIENNE. Je le cite : « ALLOULA entreprend un extraordinaire travail sur la langue, sa rythmique, sa prosodie et sa syntaxe. Simple, sans fioriture, condensée et synthétique, elle donne à voir un univers ouvert, évitant les redites, les stéréotypes et les clichés. Donner à voir » dit CHENIKI « là est le cœur battant du théâtre », et ALLOULA lui répond : « j'interviens dans la musicalité et le rythme du mot. Je fais un travail d'artisan. NERUDA que j'admire beaucoup parle à ce propos de mots qu'il cisaille, qu'il perce. Paul ELUARD faisait souvent sonner les verbes : Voir et Comprendre, et les déclinait dans sa poésie. Pour ELUARD, voir et comprendre sont au commencement de la condition humaine et seront sa finalité sans fin ». Avec *el halqa*, ALLOULA pourrait ajouter les verbes écouter, entendre, mémoriser, imaginer, fermer les yeux, refaire le monde à sa mesure, ouvrir et lever les yeux et ressentir que quelque chose en soi vient de changer, peut-être de s'enrichir. Lamia BEREKSI, dans

sa thèse *Culture populaire et jeux d'écriture chez A. ALLOULA*, a très bien vu et analysé les subtiles stratifications linguistiques, concordées ou opposées, assonantes ou dissonantes, neutres ou métaphorisées, relevées dans la pièce *Les Dires*. L. BEREKSI insiste, à raison, « sur le va et vient de la parole scandée sur scène et opérant une relation quasi organique, flottante et éphémère, au-dessus ou par en dessous du jeu, entre *legoual* et les comédiens et entre ces deux configurations et le public. ALLOULA donnait corps et esprit à ses personnages, avec cette double précaution que jamais le réalisme ne l'emporte sur la poésie ni celle-ci sur la forme. Ici, il fait jonction avec KATEB Yacine. Il soude une fraternité de signes et de sens avec BRECHT. Alors, ALLOULA peut très bien se lire dans l'argument artistique sur lequel l'auteur allemand fonde et déploie son art ». BRECHT (1898-1956), dans une scène du *Petit Organon* pour le théâtre, fait un parallèle entre la vision que doit offrir le spectacle, et celle que Galilée a eue en regardant un lustre en train d'osciller. Le savant italien s'étonna devant les oscillations comme devant un phénomène inattendu et inexplicé. En mettant en synergie l'observation et la raison, la sensibilité et la capacité de penser, Galilée put découvrir les lois de ce mouvement, et par extension celui de l'univers. C'est ce regard aussi difficile et aléatoire que fructueux que le théâtre a pour but de provoquer en recréant des images de la vie sociale, dont il faut à la fois saisir et comprendre les flottements, les métamorphoses, et les mettre en relations les uns aux autres. Là aussi la poésie émerge, grandit, se transforme en force de feu, et atteint le spectateur à l'endroit du cœur et de l'esprit. Y a-t-il plus magnifique dénouement que la parabole qui clôt la pièce *Le Cercle de craie caucasien* : « Chaque chose appartient à qui la rend meilleure ». Écoutons encore l'épilogue de *La Résistible ascension d'Arturo Ui* :

« Nul ne doit chanter victoire hors de saison. Le ventre est encore fécond, d'où a surgi la chose immonde. Nous, Algériens, qui avons chanté victoire en juillet 1962, n'avons-nous pas déchanté tant et tant de fois après les premiers jours de liesse ? Et le ventre d'où sont sortis tant de malheurs est-il devenu stérile ? »

Acte IV : Alliances substantielles

Faut-il imiter ceux pour qui penser fatigue, ceux qui pensent que les goûts et les couleurs ne se discutent pas, et ceux, qui, par

paresse regardent le présent et l'avenir avec les yeux du passé, et tous sont conduits à voir le passé dans sa caricature et à le perpétuer dans d'éternels retours névrotiques à la scène initiale. C'est avec les questions d'aujourd'hui, c'est-à-dire avec la pensée d'aujourd'hui, que l'on doit appréhender l'histoire du théâtre et de l'art en général, sans pour autant céder à des illusions prométhéennes. Cesare PAVESE avait raison d'insister sur cette vérité : « l'art prouve que la vie ne suffit pas. On ne transforme pas la vie, on ne fait pas la révolution ou le socialisme avec le théâtre pour arme, serait-il labellisé populaire, avant-gardiste, libérateur, joué dans les rues, dans l'usine ou au milieu de paysans ». Raymond Jean disait, « le théâtre éclaire, il ne brûle pas. Si tel était le pouvoir de l'art, les guerres auraient disparu avec Aristophane, la folie du pouvoir avec Sophocle ou SHAKESPEARE, la bigoterie et la bêtise avec MOLIERE, la vanité avec VELASQUEZ, l'arrivisme avec BALZAC, les atrocités avec GOYA, le fascisme avec BRECHT, le colonialisme avec KATEB et le bonheur du monde serait atteint avec RIMBAUD, Nazim HIKMET, Bachir HADJ-ALI... Une révolution délivre les possibilités dont la réalité ou la société est grosse, à l'exemple de la littérature délivrant dans les mots leur puissance poétique ».

A l'exemple d'Abdelkader Ould abdrahmane, (1934-1995) dit KAKI, qui a su nouer les qaçidates à la scène moderne, à ranimer le vieux fonds culturel maghrébin, comme l'avait fait Carlo GOZZI de Florence. KAKI, frère aîné et frère astrologique, né à Mostaganem, ville voisine, d'ambre et de chants, ville de Mohamed KHADDA, de Mustapha KAÏD... Frère de scène et des grands textes, des fables d'Anatolie et des Garagouz algéro-ottomans, de Carlo GOZZI, auteur Florentin du XVIII^e siècle, à BRECHT, du génie de Peter Brooks, des plaintes de Cheikh HAMMADA et la poésie baroque de Garcia-MARQUEZ. Homme cultivé et rayonnant sur une jeunesse qui écoute et apprend les armes de la séduction par le verbe déclamé sur scène et le rythme dansé. *132 ans*, pièce de fin d'une histoire, commencement d'une autre, donnée partout, dans un théâtre à l'italienne, sur une plage de Sidi Feruch, dans une ferme autogérée *Afrique avant un* replace l'Algérie en Afrique, son continent. Che GUEVARA, spectateur, apprécie, applaudit.

L'histoire ne se répète pas, les expériences humaines ne se superposent pas l'une sur l'autre. Rien de linéaire, de mimétique

ou de hiérarchique. Pourtant que de similitudes entre l'Irlande prise dans les mâchoires britanniques et l'Algérie colonisée, que de ressemblances dans la puissance des sentiments patriotiques et ouvriers, que de proximité artistique dans les thèmes théâtraux et leurs formes esthétiques, que d'affinités en art et en politique entre Abdelkader ALLOULA et Sean O'Casey. L'Algérien jouera dans *Roses rouges pour moi*, de l'auteur irlandais. Oui, il est souvent utile de recouper des biographies, de les mettre l'une face à l'autre, et s'étonner devant cette évidence : le poète est souvent sur le front, armé d'un poème, comme KATEB, d'un tableau, comme DELACROIX, d'un chant, comme *le Temps des cerises* ; il prend des risques et subit le bâillon, la geôle, la question, la potence... Oui, l'histoire nous révèle parfois qu'elle fonde de mystérieuses filiations par-delà l'espace et le temps. Quand O'Casey meurt, en 1964, ALLOULA joue dans sa pièce *Roses rouges pour moi*.

Sean O'CASEY (1880-1964) enfant d'une famille pauvre était né dans un taudis. Menacé de cécité, il apprend à lire à l'âge de treize ans. Sa conscience patriotique est en parfaite osmose avec sa vocation précoce d'écrire pour le théâtre et de la poésie. Engagement politique et ferveur artistique l'entraînent vers les luttes nationalistes et ouvrières. Il est un des meneurs syndicalistes de la grève de 1913, et secrétaire de *L'Armée des Citoyens*, lors de la sanglante semaine de Pâques de 1916. Arrêté, condamné à mort, il est sauvé par hasard ou par miracle de l'exécution. *Roses rouges pour moi*, est une pièce au lyrisme et au chant profond mise en scène dans un style et un rythme du dialogue clownesque pour rendre ce que le caractère irlandais offre de meilleur, et de dénoncer le danger de ses défauts. Sans didactisme, directement, par le choc d'une réalité mise en relief par le discours satirique, O'Casey s'emploie à déranger la bonne conscience d'un pays sûr de lui pour l'inciter à faire l'effort critique indispensable à sa complète libération. La question posée par en dessous est celle de l'emprise cléricale, avec ses codes rigides et ses interdits, qui font que les Irlandais participent eux-mêmes à leur oppression. Parler d'Irlande de cette façon, n'est-ce pas parler de l'Algérie, d'une autre façon ? D'une autre façon, pour dire la même chose.

Acte V : Akli, le Généreux, nous parle-t-il d'ALLOULA ?

Mort, Akli persiste à nourrir les élèves du collège. De son vivant, Akli le veuf, chimiste des épices, amateur d'anisette à la taverne du coin, magicien des sauces, adjoint pédagogique sans titre, pion occasionnel, résistant sans médaille, avait désigné son camarade Menouar comme exécuteur testamentaire. L'unique bien qu'il possédait était son propre corps, qu'il légua à la Science et au collège. Revenu d'outre-sépulture, squelette magnifique, les reins ceints d'un pudique pagne de hammam, porté avec mille précautions par Menouar, Akli s'éternise dans le regard curieux des élèves. Héros positif, Akli ? La générosité posthume est-elle un acte héroïque ? Oui, si l'on libère la notion de son idéal picaresque ou romantique et que l'on la ramène à ce qu'en disait Romain ROLLAND :

« Le héros est celui qui fait ce que les autres ne font même pas ».

Ici la satire sociale ne s'achève pas dans la catharsis provoquée par le rire, elle se déploie, s'élève et atteint la philosophie. L'effet scénique surprend le spectateur, le sujet est tabou, il touche à la mort, au sacré de l'inhumation, donc du retour à Dieu, et à son jugement. Par des jeux de scène et de situations baroques, de jeux de mots, de métaphores, de prosopopées, l'intrigue dramatique est immédiatement couplée à la parodie. C'est Menouar qui joue les deux rôles et celui d'Akli, l'absent, éclaire le sien. Akli n'existe pas, n'existe plus ; sa présence est imagée dans et par le langage. C'est un revenant doublement incarné, par et dans la parole de Menouar et par son squelette, exhumé de la tombe. Akli est invisible et pourtant omniprésent dans son double osseux devenu l'objet pédagogique. ALLOULA le désincarne au sens anatomique du terme, il lui enlève son enveloppe charnelle pour ne garder que son squelette. Akli n'est pourtant pas un spectre, une apparition ou un revenant chargé de faire peur aux vivants, de hanter leurs consciences ou de se projeter en une image terrifiante de la destinée humaine, telle qu'elle apparaît dans « Du matin à minuit » la pièce de Georg KAISER. Dans cette célèbre création allemande l'on voit, en fond de scène, l'ombre d'un squelette gigantesque face auquel un homme interroge sa conscience, et, désarmé, cherche sa destinée dans ses réactions oniriques. Le propos d'ALLOULA n'est pas inscrit dans cette dramaturgie de l'entre-deux, expressionniste et métaphysique, en vogue dans l'Allemagne

bismarckienne de la fin du XXe siècle. Akli était cuisinier, homme de bien et de peu, un laborieux qui aime les livres, parler politique et, au comptoir, lever le coude. Il prolonge sa vie, et en quelque sorte, l'anticipe et l'offre à la science. ALLOULA, le généreux, sublime la mort, avalise la métempsycose d'akli. Il le rehausse au statut d'artiste éternisé dans son œuvre, et cette œuvre destinée à la postérité, est lui-même, son propre corps ou ce qu'il en reste, 208 os, comptés, avec précaution, un à un par le vigilant Menouar. Sa condition sociale est au plus proche de ce que l'on nomme la condition sous-prolétarienne. Il est à la fois la force de travail, le travail et la valeur - travail. Le bréviaire marxiste est, pour ainsi dire, transgressé, mais cette transgression fait naître une des images possibles de la condition humaine. Avant, son travail consistait à préparer la nourriture destinée aux estomacs des jeunes élèves du collège. Maintenant, il nourrit leur intelligence, les prépare à devenir des êtres cultivés, des citoyens. Le principe de générosité tel qu'il est montré par ALLOULA s'inscrit dans le tissu anthropologique des solidarités concrètes, illustrées dans l'idée que George ORWELL nomme la « décence ordinaire », notion qu'il a élaborée et qu'il considérait comme étant la condition première et de possibilité de l'avènement du socialisme.

Chez ALLOULA, comme chez PISCATOR, O'CASEY, ou BRECHT, la pensée s'insinue, travaille et va au-delà des décors et de la scène ; c'est une pensée acide, pénétrant le jeu et pointe, par l'humour, la dérision ou le drame, ce qui contraint, mutile, paralyse et parfois anéantit l'homme. La décence ordinaire, en Algérie, a buté contre une autre forme de solidarité, plus organique et distributive, centrée sur l'obligation religieuse. Elle est devenue une affaire partisane, qui sous le couvert de l'aide de fraternité, mobilise une clientèle de frères - croyants et vise à substituer au vivre ensemble politique, un ordre social théocratique. « Dans le théâtre, comme dans la vie, rien n'est jamais acquis, avertit BRECHT ».

Akli, Er - Rebouhi, Berhoum – le - timide sont trois personnages qui mettent en œuvre et personnifient cette « décence ordinaire » orwellienne. Er - Rebouhi, le métallo, tel un Noé prolétaire, est un sauveur des animaux du zoo de la ville. Dans ce tableau, ALLOULA voyage librement dans les grandes fables du patrimoine universel. D'Esopé à Kalila wa dimna, de Hariri à La Fontaine, Les fables

animalières sont souvent des leçons philosophiques que Les hommes se donnent, quand la censure verrouille la liberté d'expression. Pour ALLOULA, la condition des animaux du zoo, enfermés, livrés aux maladies et à la faim, n'est pas loin de celle de leurs voisins, les humains. Er - Rebouhi va révéler cette proximité, et agir. Pour lui, dénoncer ne suffit pas. Imiter Noé et construire une arche pour conduire ce peuple animal vers le paradis végétal perdu, est un idéal aussi vaniteux qu'impossible. Il tente de les nourrir en affrontant un double obstacle : celui, infranchissable, de la bureaucratie ; celui de trouver la viande pour les carnivores, la paille, le maïs, les fruits, pour les animaux végétariens ou omnivores... Er - Rebouhi - Noé fonde une société protectrice des animaux clandestine. Mettre en scène le pathétique humain ou animal sans verser dans le pathos, est un art difficile. ALLOULA dépasse la difficulté par l'humour, par le calque de la situation sociale des Algériens de l'époque sur celle des animaux : humanisme versus animalité ; liberté versus enfermement ; se nourrir versus pénurie ; pitié versus solidarité... ALLOULA ne démontre rien, n'inflige aucune leçon de morale, n'exhibe aucun cliché sur la charité ordinaire, la bêtise des hommes et l'humanité des bêtes. Et les colombes sont mises en cage, et ce fonctionnaire se proposant de prendre le perroquet chez lui afin de l'élever dans la voie musulmane... Et le Conseil communal de délibérer sur un arrêté obligeant les singes à mettre un pantalon, au motif d'une exigence de pudeur à l'égard des enfants et des familles. Trente ans après, le puritanisme appliqué aux animaux du zoo est transposé aux comportements humains, aux femmes, en particulier. Sur les plages, en période caniculaire, elles bronzeront et se baigneront, foulard sur la tête et corps entièrement couvert d'habits de ville.

En 1982, année du premier thème de la trilogie, le malaise social engendré par le libéralisme chadliste en expansion, commence à fissurer la « décence ordinaire », à greffer des rapports marchands spéculatifs sur le système de solidarité, en même temps qu'un repli sur le religieux s'amorce, se structure sur les crédos de la char'ia, laminant le politique et le syndical au profit d'une espérance de justice égalitaire, fondée sur la fidélité du croyant et non sur le citoyen militant. L'artiste est celui qui voit ou pressent les choses un peu avant les autres. La difficulté pour lui est de traduire en langage et en images, ses intuitions.

ALLOULA dédramatise la mort, détourne les tabous, dynamite les comportements sociaux les plus réactionnaires, pointe d'un humour mordant le ridicule du puritanisme et des tartufferies, cible les bureaucrates - rentiers, les trabendistes et les proxénètes en tout genre. Le public rit. De qui, de quoi ? Du spectacle ou de lui-même ?

Acte VI : Le héros et le fou

L'héroïsme chez ALLOULA est toujours un héroïsme à hauteur d'homme, celui du peuple d'en bas, qui se surpasse dans le seul fait de vivre la tête haute. *Mère Courage*, de BRECHT, est - elle une héroïne nourrie aux légendes germaniques et au romantisme allemand d'un Goethe, d'un Schiller ou d'un Wagner ? Non ! *Mère Courage*, la cantinière, traversant une Allemagne dévastée, déchirée par la guerre, ne gagne aucune bataille, ne sauve aucune vie, pas même celle de ses trois enfants. Elle est installée dans la guerre, comme elle est installée dans sa carriole, vend et achète des bouts de rien. Son héroïsme est pour ainsi dire soudé à son malheur, elle prend le parti de vivre, y compris dans le malheur. Sèchement, sans pathos et dans des élans baroques et imprécatoires, BRECHT autopsie une réalité dans laquelle, et par les effets de la guerre, des individus sont laminés, écrasés et, déshumanisés, se disloquent, mais persistent à marcher, à vivre.

ALLOULA connaît le répertoire gogolien. En 1972, il adapte *Le journal d'un fou*, sous le titre de *Homk Salim*, qu'il transpose de façon étourdissante dans la société algérienne de cette décennie, marquée, d'une part, par des réformes sociales et institutionnelles, d'autre part, et paradoxalement, par un verrouillage drastique des libertés publiques. Avec *Homk Salim* ALLOULA fabrique un oxymore génial connu dans la culture populaire à travers les saints vagabonds, les fous de village, imprécateurs, devins et autres guérisseurs. De ce paradoxe de la folie et de l'esprit sain, ALLOULA va jouer, pour ainsi dire, sur deux tableaux : jeu du dédoublement, énonciation du discours : un signifié rationnel, un autre, fantasmatique, plongé dans *l'océan des songes*. Qui parle, à qui ? Qui dit le vrai ou l'insensé ? Où est la raison ? La déraison ? Le délire ? ALLOULA va à contre-courant d'un optimisme fabriqué dans les officines du FLN et déclamé par

des goul rétribués. Dans cette pièce, Il impose la grande illusion d'un bonheur pour tous, un bonheur clef en mains, qu'un pouvoir arrogant et déjà anachronique promettait à un peuple pas aussi crédule que semble l'être Salim. Comme chez tous les poètes de talent, ALLOULA est bourré de doutes, et de ce doute, il va au plus loin, derrière les apparences pour atteindre ce qui n'est pas encore visible, mais imaginable. Il peut très bien négocier avec la réalité, l'habiller de réussite et de joie et élever Salim au grade de chef de tous les chefs. Non ! Salim ne convolera pas en juste fornication avec la fille du directeur. Les noces canines n'auront pas lieu : Loubana, la chienne de la fille du directeur ne se frottera pas à Atiq, le chien errant. Dans sa solitude et ses délires, Salim sera couronné Roi des bureaucrates par son double schizophrène.

Adaptateur, metteur en scène, comédien, ALLOULA est seul sur scène, jouant le rôle-titre dans les décors de Zerrouki. Zerrouki est peintre, sculpteur et scénographe. L'agencement des décors devaient répondre aux exigences d'une pensée de *fou*, fonctionnant de manière sinusoïdale, spiralée ou en faisceaux, dans ses excès, sa densité, ses écarts, ses redites, son humour féroce ou naïf, puis se fixe, se calme, se coagule presque et organise l'irrationnel dans des images acoustiques, qui, soit, frôle l'absurde, soit exprime ou sous-entend, des vérités d'évidence, des vérités vécues ici et maintenant par les Algériens. ALLOULA est maître du jeu, tout en nuances, en ironies à doses comptées mais toujours acérées, et en retenue. Tout sur-jeu ferait éclater la bulle dans laquelle le contenu subversif de la pièce se transformerait en un moralisme bégayant. ALLOULA admirait GOGOL. Il lui lance un clin d'œil, en faisant du nez un prétexte dramatique, alors que l'auteur russe va le situer comme personnage dans une situation loufoque. Un assesseur de collègue perd son nez ; un barbier trouve ce même nez dans le pain de son petit déjeuner. Le nez libéré du visage qui le portait devient personnage autonome et anticipe, presque d'un siècle, la littérature surréaliste. Le nez, transposé en corps humain, s'incarne en haut fonctionnaire, un conseiller d'Etat, se promenant en ville en habit officiel.

Berhoum le Timide, tête sous le couffin porté comme un casque, va au marcher aux puces, espérant trouver un nez d'occasion à acheter. Par cette scène, jouée par un SIRAT génial,

ALLOULA crée un pont imaginaire entre l'auteur russe et lui-même, entre le théâtre d'ailleurs et nous.

Acte VII : Berhoum le Timide ou les petits malheurs en avalanche

ALLOULA va à l'essentiel. Berhoum le Timide ne sera pas un héros positif, un combattant de la première ou de la vingt-cinquième heure, un meneur d'hommes, un martyr, un vainqueur promis à la légende. Ces référents glorificateurs saturent le discours idéologique algérien. Ils altèrent la substance qui fait d'un symbole une valeur, et ainsi perdent de leur efficacité identificatoire, donc socialement glorifiant. Mais tel *Mère Courage*, Berhoum est celui qui donne à l'histoire la possibilité d'être révélée à elle - même par ceux-là même qui en sont la chair vive. Avec Berhoum le Timide, né sept jours après une insurrection paysanne menée par son père, l'histoire vient à nous et se figure dans ce personnage malchanceux, falot, introverti... un personnage qui subit plus qu'il n'agit, et quand il agit, héroïquement, c'est encore pour perdre. Son baptême d'état civil sera un piètre ratage, annonce prémonitoire de ratages ultérieurs, de petits métiers, de malchance, de moqueries, de souffre-douleur, et de timidité malade. Il sera un être introverti, velléitaire, pleutre.

ALLOULA campe le personnage, le met à nu, comme il met à nu l'histoire dans laquelle Berhoum circule, bute contre tout et n'importe quoi. ALLOULA, lui aussi, circule. Il va ailleurs. Sa pensée fouille dans la culture universelle, laissant le spectateur libre d'interpréter ou de faire le lien entre un patronyme et un fait, un fait du quotidien ou allégorique. Le non-dit n'est pas une fermeture. Il est une respiration, une allusion, une flèche de signalisation vers le côté invisible. Berhoum le Timide est le fils de Ayyoub le sec. Ayyoub n'est pas un nom neutre. Il est chargé de fortes connotations théologiques et anthropologiques ; il est le titre d'un livre de la Bible, et inscrit dans le Coran. C'est un nom et une allégorie confondus. Ayyoub - Job, corps souffrant, est la métonymie de toutes les formes de violence, de souffrance et de patience ; c'est aussi la métonymie de l'Algérie coloniale, puis résistante sous le feu, le fer, la torture, la mort ; puis à peine indépendante, abimée dans la guerre des frères. Mais le lieu et le

temps où le Ayyoub - Job des écritures, apparaît sous la figure de l'Algérie, c'est dans la séquence hallucinante qui commence avec la mort de BOUDIAF, père sacrifié sur une scène de théâtre. Commence alors le temps de la légende noire, le temps d'une fitna archaïque commencée avec le meurtre d'Abel par son frère Caïn, meurtre mille fois répété. Le tragique s'empare du réel et le broie avec ses épreuves qui rappellent celles subies par Ayyoub-Job.

Comme Akli, cuisinier philosophe et pédagogue obstiné, comme Ayyoub le sec qui garde la nuque raide, comme Djelloul l'impulsif qui court dans les allées de l'hôpital pour calmer son ardeur anticorruption, comme Chérifa, *une Mère Courage*, mais plus véhémement que la brechtienne, comme Er - Rebouhi, le Noé du parc zoologique comme tout poète, ALLOULA s'obstine, ne se soumet ni aux menaces, ni aux diktats, ni à la peur. Il nage à contre-courant du fleuve délétère. Il monte Goldoni et la Commedia dell'arte fait vibrer les théâtres algériens.

Ayyoub le sec, comme l'ancêtre éponyme, perd sa terre, son travail, son épouse, son fils, son pays, sa liberté et sa vie. Il est jugé sept jours après son arrestation. Evadé du bagne de Cayenne, dit le conteur, il aurait péri en mer, dévoré par un requin. Pas comme Jonas, avalé, lui, par une baleine. Berhoum grandit en ouvrier itinérant, adroit en tout, mais sans panache, sanglé dans sa timidité. Autant de métiers que d'échecs. Il veut faire et ne le peut. ALLOULA le campe presque férocement, par la voix du conteur : « Tu ne peux rien faire insensé ! Ton destin est aux mains des autres. Qu'espères-tu donc faire ? Alors que toi-même tu es fait par les autres ! Fait, défait et refait ». ALLOULA se met à distance de la réalité sociale qu'il observe. Il ne décrit pas le personnage de Berhoum à partir d'un modèle aperçu dans la société, mais dresse un portrait anthropologique par prosopopées, Berhoum est fait par les autres. Il ressemble à tant d'autres.

Sept jours après l'indépendance, Berhoum convole en juste fornication, dit ALLOULA répétant la formule coranique qui rend licite toute union maritale, avec Chérifa, sa cousine.

Dans le couple Berhoum - Chérifa, c'est la femme qui révèle à l'homme « qu'être héros, c'est d'abord à soi-même qu'il faut l'être ». Héros, Berhoum le sera par la conquête de la bête, une chaudière sabotée par des corrompus-corrupteurs. Il la domptera. Comme Jonas dans la baleine, il entrera dans le ventre du monstre

mécanique. Dans la scène de réparation de la chaudière avec ses tuyauterie, ses soupapes, ses rouages et ses pistons, et du rapport de Berhoum à la machine, ALLOULA introduit habilement une référence aux *Temps modernes* de Charly Chaplin et, ensuite, il fait agir son personnage dans la simulation d'une étreinte érotique : « Ah ! la brune, cette nuit Berhoum te fouillera les entrailles et te stimulera... Cette nuit, tes articulations vibreront, ô la vaporeuse ! Cette nuit tu beugleras, ou je ne suis pas un homme ! » Héros, il le devient, malgré lui, porté en triomphe par les ouvriers. ALLOULA souligne ici l'incongru d'une situation : l'usine, bien public est sabordé par ses dirigeants, qui veillent scrupuleusement à son inactivité. En la réparant clandestinement, Berhoum devient hors-la-loi, saboteur. De cette étrange dialectique, Berhoum ne sort pas indemne. Héros et nez coupé. Encore une dialectique dont les termes s'annulent. Le prestige acquis retombe dans l'échec. Perdre son appendice nasal neutralise l'héroïsme. La mutilation sera portée comme une infamie visible sur le visage qu'il cache sous une voilette ou sous un couffin renversé sur la tête, comme un casque. L'amputation du nez, pendant la guerre de libération, était le châtiment infligé aux contrevenants aux règles édictées par le FLN. Signe spectaculaire de l'opprobre, les mutilés étaient exclus de la communauté. Pour Berhoum, perdre son nez, même pour la bonne cause, signale le déshonneur, la castration. De cette supposée perte de la virilité, imagée par la voilette dissimulant la blessure, il est féminisé. Un passant, par la voix du conteur, en fait l'allusion. ALLOULA semble vouloir conduire Berhoum vers la fin de ses épreuves, de ses échecs et de ses inhibitions. Le biblique Ayyoub - Job, le souffrant innocent et plein de ferveur, subit de la part de Dieu de terribles violences, auxquelles il répond par la patience, la soumission et l'adoration. Alors pourquoi Berhoum doit être culturellement stigmatisé et socialement mis hors-jeu, alors qu'il a réalisé un exploit, au crédit de la classe ouvrière et dénoncé la bourgeoisie bureaucratique ?

Acte sans titre : Lever de rideaux

Pourquoi ALLOULA fait subir d'aussi pénibles épreuves à Berhoum le timide, fils de Ayyoub le sec, lui-même relégué au baignoire et noyé en mer ? Par pessimisme ou par lucidité ou par pessimisme et lucidité ? Qu'est ce qui retient notre attention, quand nous regardons une œuvre théâtrale ? N'est - ce pas cette

chose que nous voyons et ne comprenons pas et voudrions comprendre ? Une pièce de théâtre, ou un tableau d'ISSIAKHEM, de Goya ou de KHADDA, ne se réduisent jamais à leur intelligibilité première. C'est ce que l'on ne comprend pas qui est essentiel. Il faut laisser sa pensée se glisser derrière les apparences et aller là où gît le mystère, l'inconnu, le sens caché des choses et de l'être. « Voir et comprendre », ELUARD toujours.

Même l'auteur est incapable de répondre, et s'il répond, il ne donnera qu'un avis, le sien, pas plus légitime que le vôtre. À l'instant où le rideau se lève ou se baisse, tout auteur se pose ces questions et celle-ci notamment : « Pourquoi les gens viennent-ils au théâtre » ? Ils viennent depuis l'antique *theatrica*, la mère de tout spectacle, donné à Olympie, à Corinthe, à Delphes, à Rome, sur les gradins d'Epidaure. Les Grecs ont inventé le rationalisme, la politique, l'altérité et le théâtre ; les romains nous ont légué l'idée de frontière derrière laquelle se situe le barbare ; ils nous ont légué les jeux du cirque et le spectacle en direct de la mort du gladiateur.

Les gens qui viennent au théâtre d'Oran, participent physiquement et par l'esprit, à la vie d'un pays réel ou mythique, à son histoire ; ils vivent l'expérience personnelle d'être un parmi plusieurs, donc d'être seul, avec son histoire singulière pour voir ce que l'on ne voit ordinairement pas du reste du monde et de soi. Ils viennent assister au dévoilement de ce qui est caché, au monde fictif, imaginé par les poètes. Voir du théâtre, c'est voir autrement ce qu'on voit dans l'espace public, chez soi, hors les murs du théâtre. On vient voir un monde transfiguré, *Un songe d'une nuit d'été* ou *Les Généreux*, un monde au - dessus du monde, qu'on jugera, ou non, légitime, juste, moral, subversif, et sur lequel on s'interrogera, seul ou ensemble parmi les autres. En rentrant chez soi, on se dira, tiens je suis intrigué par ce que j'ai vu. Etre intrigué, n'est-ce pas le don que possède chacun d'entre - nous à faire son propre théâtre ?