Les ouvrages du CRASC, 2018, p. 115-122

ALLOULA : Poétique-politique

Philippe TANCELIN [1]

Introduction

L'importance de cet intitulé que je propose tient en ce qu'il génère aujourd'hui plus encore qu'hier de très grandes peurs qui sont propres à une époque de fragilisation des repères, de consumérisme de la distraction, mais aussi un certain effacement de la mémoire où le concept d'engagement subit de vastes déviances autant que des défiances jusqu'à être parfois même banni ou ridiculisé.

Qu'en est - il du poétique et du politique en particulier lorsque le théâtre, consécutivement à la rupture brechtienne avec l'héritage aristotélicien, s'interpelle lui - même en tant qu'acteur social dans sa propre fonction de représentation... lorsqu'il questionne sur sa scène même le rapport de l'homme à la parole qu'il tient. C'est une parole qui veut s'offrir comme parole de vérité au nom de l'échange qu'elle propose avec le témoin-spectateur, parole qui se cherche à travers une langue elle-même en rupture avec la langue d'ordre, la langue du diktat de réalité qui clôt les possibles. Le théâtre confronte ainsi au plan éthique autant que politique l'idée d'homme, à la représentation qu'il s'en fait librement et livre à la communauté des témoins-spectateurs rassemblés non pour assister à quelque chose mais pour devenir des acteurs à qui est rendu la liberté d'interpréter (prêter) du sens à ce qu'ils agissent, ce qu'ils vivent.

A l'heure de l'hybridation des genres, non moins que du mêle volontariste et plus ou moins heureux des arts au titre d'une post - modernité forcenée du théâtre, nous voudrions souligner ici comment cette relation « poétique-politique » si souvent dénigrée,

[1] Université Paris 8, Poète-philosophe / Professeur d'esthétique du théâtre.

permet de soulever maintes questions que l'on pense à tort réglées (confusion entre le politique et la politique, relation de soumission du poétique au politique, art de commande), autant de problématiques qui devraient être l'occasion de reformuler les termes de ce rapport de violence qui s'établit justement entre le théâtre de représentation pacifiante qui peut et sait créer des atmosphères poétiques et l'irreprésentable de la rébellion de la poésie en tant que mode de penser de façon radicalement différente le monde et en quoi ce mode heurte la scène théâtrale. Lorsque j'ai employé le terme « violence », je l'ai fait au sens d'énergie vitale et non à celui des règles morales auxquelles on le renvoie sans cesse.

A. ALLOULA est un homme de théâtre. Il l'est en tant que metteur en scène, acteur et dramaturge mais il est également un poète grâce à cette singularité d'un mode de penser poétique que nous évoquions plus avant. C'est à dire qu'il est de ceux-là dont la vision d'équité face à l'iniquité des organisations sociales, relève de la poésie en ce que celle - ci se propose d'écrire un chant rebelle, ce chant d'insoumission radicale du vivant confronté aux déterminations clôturantes des saisons théâtrales de la politique.

Le verbe et son geste qui le parle au-delà du dire sont cette façon pour ALLOULA d' « habiter poétiquement le monde » comme le proposait Hölderlin et en cela, d'être **authentiquement politique et non politicien**.

On peut dire que ALLOULA est de cette famille des *poètes civils* dont parlait avec tant de force le poète et dramaturge italien Pier Paolo Pasolini dans les années 1960.

Nous venons de l'évoquer et nous allons y revenir, l'essence poétique du théâtre de ALLOULA émerge au plan du rapport entre le verbe, ce qu'il dit et l'in - dit (ce qui n'est pas dit) par lui et que révèle le geste, non pas en l'accompagnant ou en s'y substituant, ou encore en le prolongeant mais en l'interpellant, le questionnant sur cet in - dit qui ne relève pas de l'indicible mais de la limite du verbe de la langue de communication confrontée à l'expression de l'être qui sait et peut quant à elle accueillir la langue du poétique.

Situons-nous d'abord au plan de ce qu'on nomme la gestuelle, c'est-à-dire l'ensemble des gestes et mouvements corporels qui accompagnent des activité sociales individuelles dans un espace-temps donné.

Nous connaissons au regard de son caractère populaire la place singulière et importante qu'elle occupe dans l'œuvre de ALLOULA.

On n'ignore pas l'abondance de la gestuelle méditerranéenne et ses profonds ancrages dans la culture populaire. L'Algérie en particulier ne saurait y échapper qui propose une écriture de gestes considérable laquelle sait passer de l'accompagnement à la précision, au déploiement ou au contraire au dédit du verbe en ouvrant son sens à d'autres perceptions.

Parmi les possibles de cette gestuelle on peut distinguer les gestes expressifs qui rendent visibles des émotions (arracher sa coiffure et la jeter parterre), se frapper le visage avec les deux mains en descendant le long des joues (pour exprimer une grande douleur), sans oublier les mains en pyramide qui sont d'abord embrassées puis rejetées en avant pour exprimer le bien que l'on pense de quelqu'un.

Il y a aussi les gestes conatifs les signes d'avertissement d'ordre ou d'injure comme lorsque la main tient le menton en faisant bouger la tête pour exprimer une menace, et puis bien sûr les gestes de serment.

Tous ces gestes entretiennent un rapport spécifique avec la parole qui est au centre de la recherche de ALLOULA.

ALLOULA on le sait en introduisant le conteur et la ronde *halqa* avec la place qu'ils prennent dans son théâtre, établit volontairement et en toute conscience politique une relation avec la culture populaire qui est spécifique je cite :

> « C'est de mettre en œuvre un théâtre total qui donnerait à la parole et au verbe la fonction de théâtraliser les actions et les faits cette théâtralisation vise une interprétation simplifiée et épurée pour ne pas prendre le pas sur la puissance du verbe, du dire ».

A travers *Les dires Les généreux* et *Le voile* on remarque la présence de plusieurs conteurs. Ils sont ainsi introduits quelquefois simultanément, selon une étonnante synchronicté-résonnance. Ils apparaîssent comme autant de sources du dire auxquelles va puiser la dramaturgie qui chez ALLOULA est une

dramaturgie toute en devenir et n'est pas préétablie ou figée.

C'est dans le rapport du verbe au dire et du dire au faire que la parole recouvre sa dimension de lien entre les porteurs de voix dans l'espace social souffrant qui se rebelle.

La parole est d'or chez ALLOULA mais un or fluide comme fondu dans la matière physique du corps qu'il énergétise et fait briller de tous ses feux par le geste et en le geste.

Le geste ne se joint pas à la parole comme l'expression langagière commune le propose, dans la perspective de l'accomplir au risque de l'achever. Non, il en émerge autant qu'il la prévient et c'est dans ce mouvement de va et vient, cette mobilité, que la langue s'ouvre aux sens et à elle-même. Elle devient inventive, créative jusqu'à ce point d'étrangèreté (au sens du « verfrendungsseffekt » de BRECHT... une étrangèreté à elle-même qui la rend profondément subversive.

Dans cette perspective subversive, la fonction du conteur on le voit, est essentielle car le conteur se situe en tant qu'homme-orchestre qui à la fois rassemble les instruments et est entre eux un passage des uns aux autres, il bouge lui-même en les faisant bouger.

Le conteur est le nomade qui nomadise autant le verbe que le geste et dresse vers le ciel du sens, sa tente-poème, cette même tente que le nomade monte dans l'intervalle de la nuit et du jour, dans l'intervalle des pas qu'il fait. Le conteur fait faire au sens de grands pas, une longue marche intervallaire, celle de l'intervalle du verbe et du geste, du dire et du non-dit du franc dit et du sur-dit comme le suggère ALLOULA.

Dans ces intervalles la voix du conteur est fondamentale. Elle inventorie et invente des registres vocaux autant que narratifs. Ainsi on peut saisir que par le passage sans transition « du murmure au cri, du débit normal à la transe verbale », grâce à ces transitions-chocs entre les catégories se crée un intervalle. On pourrait dire qu'il relève de l'éclair, en effet il permet d'entrevoir et d'entre-entendre au sein du dire autant que du montrer, de l'exhiber, ce qui était jusqu'alors in - ouï (non entendu) et in-vu (non vu) c'est-à-dire autant de manquements à la parole et au geste. De tels manquements sont on le sait le plus souvent excusés ou justifiés ou encore effacés en les refoulant dans l'invisible autant que dans l'indicible. C'est dans ces intervalles comme

autant de vacuoles de silences et de déserts que le poétique émerge comme un ouvert à d'autres possibles. Il s'interpose entre la fatalité et le déraisonnable, réintroduit le devenir en suscitant l'imaginaire créateur au cœur même de l'évènementiel. Chaque témoin - spectateur de ces intervalles devient alors acteur du poétique qui en surgit.

Le conteur est dans le vouloir dire. Il dit clairement qu'il veut. Il ne fait pas de déclaration d'intention. Il n'ordonne pas. Il ne fait pas croire qu'il tient les choses, qu'il les détient. Il n'est pas comme on pourrait le penser dans la maîtrise du dire laquelle a le défaut d'enfermer et d'abandonner les choses réelles dans les mots. Mais il maîtrise son vouloir. A travers le récit de ce qui s'est passé, il veut qu'il se passe quelque chose, entre son récit et ceux qui en sont témoins. Sa parole s'inscrit dans cette volonté et elle est de ce fait politique au sens où elle prend en compte la gestion de l'échange qui peut s'instaurer entre les témoins et lui.

Dans *Les généreux*, le conteur est à la fois narrateur, personnage et comédien comme chacune, chacun d'entre nous au sein du quotidien, de la réalité vivante avec toute la fiction qui en est sans cesse créée. Si le conteur est passeur de la narration d'un fait au personnage de conteur et de ce personnage au comédien qui assume ce personnage, il est surtout passeur de la permutation des uns aux autres, il la rend possible selon une grande fluidité qui monte en intensité au point de créer de l'imprévu, de l'inattendu chez le spectateur. C'est par cet inattendu surprenant que le spectateur s'ouvre au possible contre l'impossible de la raison pragmatique qui se transforme souvent en réalisme pragmatique. Le témoin-spectateur est alors appelé à son désir de rêve, d'échapper par l'imaginaire à la fatalité, à l'attendu. Il lui est alors permis de se rendre le droit, son droit de nomadiser, d'imaginer réellement un monde autrement possible, c'est-à-dire de déjouer les stratégies d'oppression et de pouvoir qui cantonnent, fixent, sédentarisent le penser et l'agir.

Cette nomadisation est bien entendu politique autant que poétique, les deux étant intimement liés l'un à l'autre, inséparables du fait même de l'ouverture à d'autres possibles.

ALLOULA dans sa recherche esthétique-politique, va savoir magistralement se faire le passeur d'une telle nomadisation du public en créant deux publics : le public actif de la salle et le public actif des conteurs.

Si nous parlons de public actif des conteurs c'est parce que celui-ci adopte sur la scène non pas un comportement passif de spectateur assistant à un donné là de la représentation vis à vis de laquelle il serait solitaire dans sa réception. Mais le public des conteurs n'est pas non plus une représentation-délégation du public de la salle sur la scène, comme lorsqu'on passe dans le monde hellénique du théâtre sacré au théâtre profane et que l'acteur apparaît sur la scène en délégation de la communauté des présents favorisant ainsi l'identification.

Chez ALLOULA, le public des conteurs rend visible et lisible le processus de distanciation de l'acte de conter. Certes le conteur raconte quelque chose mais mieux encore, il fait signe au public de la salle, par sa voix, ses gestes, son style de narration que ce n'est pas tant ce qui est narré que la narration elle-même en train de se faire dans l'échange entre conteur et témoins-spectateurs qui écrit véritablement l'histoire, l'agit, la forge. Le conteur fait ressortir et ressentir que cette narration appartient en propre à la salle car dans l'intervalle entre le conteur principal à un moment donné du récit et le public des conteurs, le public de la salle est acteur. Il devient l'écrivain-prophète de la narration à partir de ce qu'il en interprète, c'est à dire de ce qu'il produit comme sens qui lui est propre et vient s'interposer entre le sens livré par le conteur et celui qui doit être perçu. Le public est actif en ce qu'il fait du sens, en invente autrement par cet intervalle entre le donné et le reçu. Ce faire sens est le propre de la poésie qui ne livre aucun sens établi mais en suscite un ou plusieurs libres.

Cela fait dire à Paul ELUARD que le poète n'est pas inspiré mais inspirateur.

Dans cet esprit, ALLOULA invente une sorte de chorégraphie de la narration qui résonne fortement avec sa proposition d'une chorégraphie des mouvements comme on peut le voir dans *El - Ajouad* où des ballades ponctuent les différents tableaux.

Ainsi lorsque le conteur évoque le personnage de l'éboueur, les acteurs jouent tous ensemble le personnage, de même que pour le raisonneur ; ils ne jouent pas des doubles mais suggèrent des résonances.

Une telle chorégraphie n'est pas seulement festive et agréable aux yeux, elle ne dénote pas uniquement la dimension plurielle du personnage mais rend visible, sensible le concept même de personnage à la différence de la personne et de la personnalité.

Ici encore c'est dans de tels écarts où nomadisent les formes et les catégories esthétiques que ALLOULA nous fait pleinement prendre conscience de ce que le poétique peut apporter au politique. En quoi le poétique participe du politique car il prend en charge historique la dimension ontologique du sujet vis à vis des représentations plus ou moins arbitraires ou que le pouvoir impose. Le poétique est politique en ce qu'il bouleverse les catégories qui fixent la représentation. Il fait émerger entre l'événement et le rêve, l'être-là possible d'une perspective de vie... Nous sommes rendus à cette évidence jusqu'alors cachée que nous devons vivre la réalité et créer l'événement à hauteur de nos rêves. Notre devenir est dans ce mouvement de création. De ce fait on mesure la dimension hautement subversive d'une telle démarche au regard des catégories carcérales de l'idéologique et du religieux.

Conclusion

Le théâtre de ALLOULA est avant tout un théâtre de l'incitation, de l'inspiration de la provocation de l'imaginaire du spectateur, sa convocation à devenir contre l'attente d'un à venir.

De ce fait le spectateur n'est plus passif et le quatrième mur tombe sans avoir besoin de faire des clins d'œil, ou des gestes, ou de créer des situations dites interactives formelles. Le spectateur est actif en ce qu'il est rappelé à sa position de témoin c'est à dire celui qui est investi de la charge sensible, politique et poétique de ce qui arrive et dont il va transmettre l'essentiel c'est à dire ce qui participe du devenir de l'être depuis cet événement et la relation-narration qui va en être faite.

Le témoin-spectateur est alors sollicité on pourrait dire convoqué à partager son désir, sa grande quête utopique-critique au cœur même de la réalité sensible en sa narration.

ALLOULA a ce grand mérite hérité de son non moins immense courage intellectuel et esthétique de nous rapporter au-delà des styles et des genres la question fondamentalement humaine et historique : qui raconte à qui ?

A cette question, pas de réponse mais une invitation: celle du poète qui raconte à des poètes, les poètes qui sont en devenir depuis cette intention, la volonté de rendre à la narration sa liberté de nomade, de traversée des territoires au-delà des frontières, d'être traversière d'elle-même, de se libérer de ses propres limites.