

Un théâtre de l'irréelle réalité : quelques écritures dramatiques contemporaines algériennes

Mireille Losco-Lena
Université Lyon 2-Lumière



Synergies Algérie n° 10 - 2010 pp. 75-86

Résumé : *Le présent article est un retour sur des pièces d'Arezki Mellal, Omar Fetmouche, Merzak Allouache, Habib Ayyoub, Hajar Bali et Aïssa Khelladi présentées au printemps 2003, lors d'un festival d'une semaine consacré aux textes dramatiques contemporains algériens. Ces textes, non nécessairement publiés, sont tous travaillés par un rapport fondamentalement problématique - et assumé comme tel, en toute lucidité - à la réalité algérienne contemporaine, rapport qui alimente la théâtralité des œuvres et façonne les dramaturgies, faisant apparaître que les inventions formelles, dans le théâtre algérien contemporain, ont partie liée à une profonde quête d'identité. Quête d'identité qui est à la fois une quête de sens, dans un monde vécu comme chaos, et une quête d'apaisement cathartique, dans le douloureux contexte de l'Algérie de la dernière décennie du 20^e siècle. Quête de réalité, en somme : d'une élaboration artistique qui permette aux auteurs - mais aussi aux spectateurs - de se saisir d'un réel en souffrance.*

Mots-clés : *théâtre algérien contemporain - quête d'identité - théâtralité.*

Abstract: *This article deals with dramatic texts of Arezki Mellal, Omar Fetmouche, Merzak Allouache, Habib Ayyoub, Hajar Bali et Aïssa Khelladi presented in Grenoble in spring 2003, at a weeklong festival dedicated to Algerian contemporary theatre. These texts, not necessarily published, are all worked by a relationship fundamentally problematic - and assumed as such, in all lucidity - to the contemporary Algerian reality. This relationship contributes to the theatricality of the works and shapes the dramatic art, showing that the formal inventions in the Algerian contemporary theater were partly due to a deep search for identity. It is a quest for identity that is both a quest for meaning in a world experienced as chaos and a quest for cathartic healing, within the painful context of Algeria for the last decade of the 20th century. A Quest for Reality, in short: an artistic development that allows writers - but also the audience - to capture reality in pain.*

Keywords: *Algerian contemporary theater - identity quest - theatricality.*

المخلص: ينطرق هذا المقال إلى مسرحيات ارزقي ملال، عمار فطموش، مزراق علواش، حبيب ايوب، حجار بالي و عيسى خلادي التي قدمت بفرنويل في ربيع عام 2003 ، أثناء مهرجان أسبوعي مخصص للنصوص الدرامية الجزائرية المعاصرة. هذه النصوص التي لم تنتشر بالضرورة، لها جميعا علاقة إنشكالية مع الواقع الجزائري المعاصر تغذي مسرحية النصوص و تشكل الدرامية مظهرة أن الاختراعات الشكلية في المسرح الجزائري المعاصر تتعلق في جانب منها بالبحث العميق عن الهوية. هذا البحث عن الذات هو في آن واحد بحث عن المعنى في عالم تسوده الفوضى وسعي لتحقيق السكينة النفسية في السياق المولم الذي عاشته الجزائر طوال العقد الأخير من القرن العشرين.

الكلمات المفتاحية : المسرح الجزائري المعاصر، البحث عن الهوية، الدرامية.

Au printemps 2003, le collectif artistique Troisième Bureau organisait, à Grenoble, un festival d'une semaine consacré aux textes dramatiques contemporains algériens. La manifestation avait été élaborée pendant plusieurs mois, par un comité de lecture composé de comédiens, d'auteurs, de metteurs en scène et... d'une universitaire en études théâtrales : l'auteure même de cet article. Les textes dramatiques de six auteurs algériens furent retenus par le comité et donnés en lecture publique lors du festival ; ces auteurs étaient Arezki Mellal, Omar Fetmouche, Merzak Allouache, Habib Ayyoub, Hajar Bali et Aïssa Khelladi.

Le désir du comité était de donner à entendre des voix encore inconnues ou peu connues en France, non nécessairement publiées, qui toutes parlaient de l'Algérie contemporaine et qui faisaient des choix esthétiques singuliers, proposant un faisceau de dramaturgies pour notre temps .

C'est ce faisceau que je voudrais à nouveau déployer ici, sur un mode analytique ; un tel retour sur les pièces, s'il doit mettre en évidence les univers poétiques de chacun des auteurs, se donne aussi pour objectif d'en souligner la convergence profonde. Car ils sont tous travaillés par un rapport fondamentalement problématique - et assumé comme tel, en toute lucidité - à la réalité algérienne contemporaine. Ce rapport alimente la théâtralité des œuvres et façonne les dramaturgies, faisant apparaître que les inventions formelles, dans le théâtre algérien contemporain, ont partie liée à une profonde quête d'identité. Quête d'identité qui est à la fois une quête de sens, dans un monde vécu comme chaos, et une quête d'apaisement cathartique, dans le douloureux contexte de l'Algérie de la dernière décennie du 20^e siècle. Quête de réalité, en somme : d'une élaboration artistique qui permette aux auteurs - mais aussi aux spectateurs - de se saisir d'un réel en souffrance.

Se trouver dans le désert Les exils intimes d'Arezki Mellal

Le théâtre des « généreux » d'Abdelkader Alloula a établi un lien profond entre identité algérienne et parcours d'errance ; il n'a cessé de mettre en scène des personnages incarnant un peuple toujours en quête de lui-même et toujours exclu ou marginalisé. Par exemple, le héros du *Voile*, Berhoum le Timide, connaît un cheminement d'exclusion qui s'achève dans l'exil du cimetière chrétien de la ville. « *Vous vivez en marge de la société, dans un cimetière, et vous êtes satisfait de vous ?* » demande Si-Khélifa à son ami Berhoum². La quête de soi aboutit à un décentrement, une marginalité, comme si l'exil se cristallisait en utopie de l'identité algérienne.

C'est précisément dans une telle configuration imaginaire que s'élabore et s'épanouit l'œuvre du romancier et dramaturge Arezki Mellal ; la solitude récurrente de ses personnages débouche sur une autarcie paradoxalement source de délivrance et de liberté, au sein de laquelle ils peuvent enfin toucher à eux-mêmes, à leur identité - et réinventer peut-être leur Algérie. Le roman *Maintenant, ils peuvent venir*, écrit à la première personne³, raconte un parcours intime qui va de la Mère terrible à la terreur islamiste³.

L'exil intérieur fait jaillir une parole âpre et crue, très originale et iconoclaste dans un pays qui - selon l'auteur - refuse la mise à nu du sujet, et particulièrement la prise de conscience de la violence familiale. L'intimité se présente dès lors comme un refuge tragique, un espace de repli qui réexamine le monde dans la radicalité du divorce. Le théâtre de Mellal poursuit cette exploration du territoire de l'exil, où le regard sur le monde prend la forme d'un procès radical. *La Délégation officielle* semble le cauchemar du personnage principal, directeur d'un théâtre qui essaie vainement de faire renaître son art. Travaillé par de longs monologues, qui alternent avec des scènes parodiques où la langue de bois politique est dénoncée avec virulence, ce texte invite au repli sur l'intimité, la parole du « cœur » dit Mellal. C'est-à-dire l'espace d'une langue vraie, d'une sincérité qui préfère s'exiler plutôt que de renoncer à se trouver. Les territoires de l'exil, ce sont dans cette pièce les « îlots » rêvés où la vie algérienne se réinvente, des îlots isolés dans une mer de chaos et de mensonges, des îlots qui se dressent au cœur du territoire algérois et qui sont les traces utopiques d'une autre Algérie : « El Djazaïr », qui signifie originellement « les îles », exilées de l'Algérie contemporaine et pourtant fragments isolés de la vraie Algérie. Celle du moins de l'auteur :

« Ils sont nombreux ces îlots, il y en a tellement d'éparpillés que j'ai fini par imaginer un nom d'un pays, un archipel qui s'appellerait tout bêtement Les Ilots, El Djazaïr. Je rêve qu'un jour cela puisse faire un pays. Mais je rêve, je rêve. [...] Je ne suis pas le pasteur Luther King, je ne sais pas rêver. El Djazaïr n'existe pas. »⁴

La scène de théâtre, pour Arezski Mellal, est cet îlot d'utopie où se reconstitue l'identité. *Sisao*, sa deuxième pièce, opte pour une forme singulière, largement monologique, qui s'apparente à un « jeu de rêve »⁵. Ramo, le personnage central, s'endort en effet au début de la pièce : « Je sens monter une délicieuse envie de dormir. Elle s'insinue dans ma tête, engourdit mes bras, mes jambes, s'installe dans ma poitrine, tout le corps et, surtout, me pèse sur les paupières »⁶. Sa parole nous entraîne dans une divagation onirique, sorte de « road movie africain » qui tourne au cauchemar. L'écriture de la pièce est foncièrement narrative, et les fragments dramatiques ou les poèmes qui s'insèrent dans le cours du récit semblent issus de souvenirs ou de rêves : de la psyché du personnage central.

La pièce s'écarte ainsi de toute objectivité pour nous entraîner dans un jeu d'errance, à la fois épique, lyrique et dramatique. Du théâtre mental, du théâtre de mots, tel est ce *Sisao* qui a quelque chose d'un parcours initiatique, mais qui ne mène qu'en soi-même, au plus intime du Moi, en un lieu de douleur qu'il est pourtant nécessaire de trouver. La pièce est construite sur un réseau symbolique qui organise la quête intime de Ramo en un montage d'espaces piégés, un peu comme dans un long rêve angoissé.

Tout est vectorisé par le Sud : le personnage descend toujours plus loin vers le désert, en quête d'une oasis qu'il ne trouvera pas : l'espace rêvé se transforme, dans son cauchemar, en un no man's land nommé « sisao », anagramme d'« oasis ». Ce Sud, thème essentiel de l'imaginaire du Maghreb, Mellal le nomme « le triangle des Bermudes des Oasis »⁷ ; c'est un espace de l'immobilité, dans lequel tout mouvement s'annule : les nomades qui vivent dans le désert

« n'ont pas de boussole, ils n'ont pas de calendrier. [...] Quand ça les arrange, ils utilisent le calendrier solaire, quand ça ne les arrange pas, ils utilisent le calendrier lunaire. [...] Ils comptent les mois avec la lune, ils comptent les heures avec le soleil. Comme ça ils n'ont pas de saisons, juste la nuit et le jour et puis, plus rien. »⁸

Le cheminement de Ramo aboutit à l'immobilité du désert, espace métaphorique de son intimité, voire de son inconscient. Au milieu de cet espace improbable, Ramo retrouve une gare désaffectée, où il attend un train qui ne viendra pas : or ce train, c'est son jouet d'enfance détruit par le Père - devenu ici, dans le cauchemar, un vieux chef de gare. Un ancien désir de meurtre ressurgit, et avec lui une rage extraordinaire : « Je connais ce décor, ça ne m'impressionne pas. (Il se bouche les oreilles, on entend un train siffler) Le train arrive. Adieu, adieu, adieu. (Vacarme d'un train qui traverse la scène, qui diminue, s'éloigne, disparaît. Ramo s'écroule) Pourquoi as-tu brisé mon train ? »⁹. La révolte intime contre le père, si elle permet à Ramo de coïncider avec lui-même, d'aboutir à sa vérité, le voue à un perpétuel exil : « Où m'emmèment-ils ? Où m'emmèment-ils ? » seront les derniers mots de la pièce. Le lieu de la parole intime, le cœur du monde, demeure tragiquement exilé du monde.

Les monades de Hajar Bali : d'un désert où le chaos prend sens

Ce goût du paradoxe ou de la tension des contraires, en vertu duquel identité et perte, intimité et exil, se superposent, alimente également le théâtre de Hajar Bali ; mais il prend des chemins moins psychanalytiques et plus délibérément spirituels. L'auteure ne cache pas l'influence qu'exerce sur elle le soufisme : l'ascèse et la traversée des apparences sont des motifs récurrents dans son œuvre. Mathématicienne, Hajar Bali envisage l'écriture dramatique comme une construction géométrique. Depuis un certain point de l'espace, dit-elle, le chaos prend sens. De même que dans l'art des mosaïques, il faut trouver la bonne distance pour voir la figure reconstituée dans l'ensemble des fragments colorés. L'œuvre que construit l'auteure serait ainsi une fresque en mosaïque, dont elle ne connaît pas la figure finale, mais dont elle pose les fragments. Ou bien un cosmos constitué de ce qu'elle nomme des « monades », qui chacune correspondrait à l'un de ses textes.

Toutefois, si l'auteure recherche le point de vue duquel le chaos puisse s'ordonner, ce point de vue-là est toujours radicalement fuyant, faisant des textes des micro-paraboles dont le sens ultime échappe. Sa dramaturgie, qui privilégie le rapport intuitif à l'image et aux mots, fait le pari du fragment d'une extrême densité, placé sous le signe de l'énigme. Des textes comme *Homo-Sapiens*, *Le Détour*, *Constantine*, *Birmandreis* ou *Le Testament*¹⁰ sont des fictions toujours très imagées qui, par leur caractère parabolique, nous projettent dans un espace à la fois violent et mystérieux : ils présentent une Algérie dont la réalité échappe toujours.

Par exemple, on ne trouve jamais de voix unifiée dans son univers dramatique, mais une pluralité de points de vue, un entrelacs de paroles désaccordées : *Birmandreis*, qui raconte l'errance de deux automobilistes dans un quartier anarchique d'Alger, fait entendre à la fois les paroles prononcées par les personnages et leurs propos

intérieurs. Or, selon l'auteure, cette polyphonie dénonce l'hypocrisie des usages de la parole en Algérie : l'impossibilité d'un langage direct, sincère, génère un monde de fausses perspectives que seul le point de vue surplombant du divin - s'il pouvait être atteint - pourrait venir démêler. À cela s'ajoute ce que Hajar Bali nomme, dans *Homo-Sapiens*, la « conception horizontale de l'histoire. Syndrome classique de l'homme arabe »¹¹ toutes les strates temporelles sont constamment présentes, de façon a-chronologique, dans le présent de la pensée ; la mémoire est spatialisée et fait se juxter des événements de toutes époques. Les « monades » de Hajar Bali sont donc des fragments d'espaces et de temps, qui cohabitent dans un ensemble s'apparentant à un chaos.

Certains textes d'Hajar Bali tâchent toutefois de dépasser le désordre, d'ouvrir peut-être la voie de l'Unité des soufis. *Le Détour* s'apparente assez directement à la poésie initiatique ; l'auteure y cite d'ailleurs le nom de Jala Eddine El Rûmi ainsi qu'un fragment de sa parole : « *J'ai voyagé, j'ai voyagé, et suis arrivé à un désert* »¹². Désert qui rappelle celui d'Arezki Mellal, en ce sens qu'il est un lieu paradoxal où l'ordre et le désordre, la perte et l'identité, se superposent. Le personnage du *Détour* fait l'expérience d'une traversée progressive des apparences, symbolisée par l'image d'un chemin de lumière : « *Le souvenir du petit espace de lumière entrevu tantôt, lui revenait sans cesse* » ; « *Le petit chemin de traverse s'était singulièrement éclairé* ». Au sein même du tissu complexe du réel, il existe des chemins de traverse qui font basculer vers le désert des mystiques. Cette façon personnelle qu'a Hajar Bali de regarder le réel, en imaginant des mondes parallèles, est peut-être une forme de tragique optimiste, un mode de résistance intérieure à la violence de son pays.

Au sein du vaste chaos qu'est l'Algérie, l'auteure entreprend de dégager de la beauté, de trouver le « petit chemin de traverse » ou « le détour » par lesquels peut se trouver l'apaisement. Et ce sont souvent les figures féminines, dans son théâtre, qui expérimentent un tel chemin. Dans *Homo sapiens*, un dérisoire personnage de psychanalyste dit de ces femmes : « *Elles savent tout... ou presque. Elles ont encore assez de courage pour contrecarrer tout projet de fin du monde* »¹³. Car les femmes d'Hajar Bali parviennent contre vents et marées à réinventer les chemins de traverse désertés par la folie des hommes :

« *Si tous ces hommes n'étaient qu'amour pur se donnant, se soumettant, il en résulterait nécessairement quelque chose : on verrait une lumière monter puis, telle un volcan d'amour, se répandre enfin sur le monde. Car Dieu ne prend pas. Il renvoie.* », écrit l'auteure dans *Le Testament*. »¹⁴

Le chemin de l'ascèse - qui est encore une forme d'exil - ramène l'humanité au monde, dans un mouvement de « renvoi » de Dieu aux hommes. Décidément, il n'est de réalité de soi et du monde que dans le désert - parce qu'il est peut-être le lieu du « renvoi ». Mais cette réalité a toujours foncièrement à voir avec son contraire, une irréalité radicale.

L'irréalité du réel

Dans un texte écrit en hommage à son frère assassiné, Malek Alloula décrit ainsi la réalité – l'irréalité ? – de l'Algérie des années 1990 :

« Nous sommes aujourd'hui au-delà de la barbarie. Médusés, nous nous mouvons dans une sorte de stupéfiant no man's land qui laisse sans voix. Car, comment évoquer cette situation-là sans qu'aussitôt les mots et les phrases employés ne soient renvoyés à une confondante irréalité qui ferait presque douter de notre qualité d'êtres pensants et parlants »¹⁵.

Les auteurs présents au Festival Regards Croisés ont tous décrit, chacun à sa manière, cette expérience de l'irréalité : le réel algérien a dépassé la fiction, et la pensée n'arrive plus à l'appréhender. Écrire des fables de théâtre devient alors une mise à l'épreuve radicale du sentiment du réel. Une sorte de grande « fantaisie », au sens originel du terme, vient habiter les scènes imaginaires de ces pièces ; toutes s'inscrivent ainsi dans une dramaturgie que Jean-Pierre Sarrazac a nommée le « détour », et qui peut se définir avec cette citation du metteur en scène tchèque Otomar Krejca : « *La vraie force de l'art théâtral réside dans le détour par lequel de la réalité, il retourne à la réalité* »¹⁶. Les détours - ou « renvois » - algériens ramènent à une Histoire récente, dont les auteurs disent à la fois qu'ils cherchent à l'appréhender mais qu'il est impossible de le faire. La vision directe des événements méduserait sans doute l'auteur et son public, les empêchant de (pour)suivre la fable. Le détour vise à « *conjuré la mort qui menace toute parole* »¹⁷.

La tragédie désagrégée d'Omar Fetmouche

Cette menace sous-tend toute la dramaturgie de *Yasmine* d'Omar Fetmouche, courte pièce écrite en six tableaux. La pièce se déroule dans une atmosphère de cauchemar qui met en crise la tentative que font les deux narrateurs de raconter l'histoire. Cette histoire, la voici : Yasmine a été enlevée de son village par un groupe d'islamistes, le jour de la fête de l'Aïd ; après avoir été violée, elle retourne chez elle enceinte, mais personne ne veut plus d'elle. La jeune fille s'enfuit dans la montagne pour accoucher de son « monstre » sur le tombeau des ancêtres, entourée d'oiseaux immenses couvant leurs œufs : « *Noir. Gazouillis d'oiseaux qui se font de plus en plus forts sur scène. Lumière. On découvre un grand nombre de femelles d'oiseaux géants couvant leurs œufs. Yasmine au fond en fait de même* »¹⁸.

La vision semble sortie d'un imaginaire animalier archaïque. La pièce, extrêmement fragmentaire, renoue avec la tragédie mais n'en restitue ainsi que des images frappantes et désarticulées. C'est toute la dimension « apollinienne » de la tragédie grecque, pour reprendre un terme nietzschéen, qui est mise en échec : ce principe de clarté plastique et de mesure, qui tempérait, dans la Grèce antique, la cruauté tragique. Ahmed Cheniki a déjà souligné que, dans le théâtre contemporain, « *L'Algérie se transforme en un univers en désagrégation. Avenir sans issue, désespoir, désarroi, vaines attentes et impasses sont les éléments clés de la représentation artistique* »¹⁹.

Chez Fetmouche, l'ancien chœur se voit ainsi réduit à deux citoyens-témoins, qui finissent par reconnaître l'impossibilité d'achever l'histoire, et surtout d'en tirer une morale tragique. Ce chœur n'accompagne plus l'itinéraire du héros jusqu'en son terme : il s'en dissocie, perd contact avec la clarté de la mémoire, laquelle s'enfuit sur les hauteurs de la montagne aux côtés d'une Yasmine

sauvage - encore une exilée. Le récit final nous entraîne dans une déroute comique où l'absurde a pris le pas sur toute rationalité. Le chœur conte la folie qui s'est emparée du village, prise d'une peur aussi panique qu'aberrante de la contamination du mal. La chasse aux sorcières, commencée avec Yasmine, se propage jusqu'au délire, menant la tragédie vers le grotesque : pour « arrêter la propagation du mal », on décide de couper les cheveux et de raser les têtes de tous les villageois ; et, comme cela ne suffit pas, « il faut déshabiller le peuple pour l'intérêt du village ». La pièce s'achève sur cette vision à la fois cocasse et sinistre d'un peuple terrorisé, rasé et mis à nu.

Des farces ubuesques

La farce ou la comédie, sur lesquels s'achève *Yasmine*, constituent une autre forme de dramaturgie de l'irréalité du réel, particulièrement présente dans le théâtre algérien contemporain. Les pièces d'Aïssa Khelladi, Habib Ayyoub et Merzak Allouache optent pour le schématisme propre à l'écriture théâtrale comique, produisant une optique insolente et « étrangéifiante », qui suscite une relecture abrupte de la réalité contemporaine. C'est avec la légèreté formelle propre à la farce qu'Aïssa Khelladi, dans *Le Paradis des fausses espérances*, recycle les gags comiques les plus éculés ; mais ici le gag se charge de sens ; le procédé devient un raccourci aussi signifiant que saisissant sur l'Algérie, et notamment sur la vague de massacres de la « décennie noire ».

Ainsi, le classique jeu scénique de cache-cache, sur lequel se fonde la pièce, devient la métaphore obsédante - et angoissante - d'une crise politique profonde, où terroristes et militaires se confondent. Salam, le héros clownesque, nomme ce jeu le « qui tue qui ? », et s'y prête avec un bonheur comique extraordinaire. La scène 1 de l'acte II est un incroyable sketch où Salam parle au téléphone avec un militaire qui, muni d'un portable, se trouve dans la même pièce que lui : « *La porte s'ouvre. Un militaire se présente en uniforme et barbe. Dans une main une clef. Dans l'autre un portable. Il referme la porte derrière lui. Salam ne le voit pas, il continue de lui parler au téléphone* »²⁰. Puis un deuxième personnage frappe à la porte, au moment où le militaire barbu s'apprête à tuer Salam avec son sabre ; le héros s'écrie alors : « Arrête de frapper à la porte, je ne t'ouvrirai pas (*Le barbu est désespéré, il cherche une issue pour fuir*) D'ailleurs, franchement, je ne comprends pas comment tu peux être à la fois au téléphone et derrière ma porte. (*Le barbu tente de s'échapper par la fenêtre*) Tu dois être le diable ! Je suis certain que tu peux sauter de ma fenêtre sans te casser la figure ! (*Le barbu renonce à la fenêtre*) »²¹. La réalité algérienne prend la forme d'un théâtre de guignols, où se croisent terroristes et militaires dans une confusion indescriptible. L'auteur aura l'insolence de mener ce jeu de farce jusqu'au bout, plongeant la scène dans le noir au moment de l'assassinat de son héros, nous faisant ainsi douter là encore de l'identité des assassins. La farce s'est constituée en parabole, et le genre est réexaminé à l'aune d'une conscience aigüe du temps présent.

Dans sa pièce de théâtre intitulée *Normal !*, le cinéaste Merzak Allouache travaille lui aussi sur la condensation et le schématisme pour construire une parabole de la réalité algérienne contemporaine. La scène s'érige en microcosme désolé

de la société, ce « no man's land » évoqué par Malek Alloula : c'est un espace-poubelle, peuplé de quatre personnages. Le temps est traité sur le mode du raccourci : une seule journée des personnages retrace la « décennie noire », car la pièce commence à la fin des années 80, sous le régime socialiste, puis elle fait écho aux émeutes qui amènent, en 1988, la démocratie. Libéralisation, économie de marché et constitution de partis politiques défilent alors sous nos yeux, en une saga grotesque. Enfin, c'est l'émergence de l'islamisme, l'interdiction du FIS, les débuts de la terreur et de la guerre civile. La pièce s'achève dans un marasme total : on retrouve le jeu du « qui tue qui ? » déjà traité par Aïssa Khelladi, et qui évoque la terrifiante confusion entre l'armée et les terroristes. Mais, tandis que Khelladi centrait sa pièce autour de ce jeu mortifère, Allouache propose une parabole plus large sur l'Algérie.

Le raccourci historique et la condensation des événements en une seule journée donnent un rythme trépidant à la fable, mais ils ne font pourtant que raconter un terrible immobilisme. Le peuple algérien, que cette parabole pointe du doigt, est englué dans le fatalisme et s'avère incapable de prendre son destin en mains. Tout au long de la pièce, l'ouverture de *La Force du destin* de Giuseppe Verdi ponctue ironiquement cette saga de l'immobilité. « (*Tante Lou regarde de tous côtés*). Ici rien n'a changé... »²⁰.

Le no man's land est régulièrement traversé par un pouvoir oppresseur qui a toujours le même visage, sans jamais porter le même costume. Les Frères Hograin, dont le nom est tout un programme, sont d'abord des politiciens de la « révolution socialiste », puis ils deviennent les chantres du libéralisme, avant de se retrouver, barbus, dans les qamis des islamistes. Mais le pire est encore à venir : ils ressurgissent à la fin de la pièce avec leur costume initial, créant un effet de bouclage temporel et ramenant à la case départ. Le rythme effréné de la pièce est celui d'une ronde infernale mais immobile sur la musique de Verdi.

La pièce brise constamment toute illusion dramatique et rappelle le traitement grotesque de la tragédie inauguré par Jarry dans *Ubu Roi*. Cette pièce est d'ailleurs citée par Tante Lou : « *Ça devient franchement ubuesque !* ». Ce à quoi Soual répond : « *Nous sombrons dans la névrose...* ». La référence psychiatrique n'est pas sans importance. Elle éclaire le recours algérien à la parabole, en montrant que la substitution d'une réalité par une autre est devenue une maladie endémique, et que l'art est là pour la questionner.

De ce point de vue, la parabole est bien une façon de pointer l'impossibilité de saisir un réel qui n'existe plus, tant il est débordé par le délire. « *Tout nous paraît normal alors que plus rien n'est normal...* ». Les jeux paraboliques sont peut-être les seuls à même de dire cette tension permanente entre le sens et le non-sens, la logique et la folie : « *Nous ne savons plus qui est qui... Qui fait quoi... L'embrouille normale est totale, et vous...* ».

Ce qui est remarquable, dans cette pièce, c'est que la folie inaugurée par Jarry y est questionnée de l'intérieur, un peu comme si les personnages n'en revenaient pas de se découvrir pris dans la fable d'*Ubu*. Là où les personnages de Jarry tuaient et massacraient sans aucune conscience de leur propre barbarie,

ceux d'Allouache ne cessent de s'ébahir de ce que le réel historique algérien a dépassé la fiction ubuesque :

« *Tout le monde décapite, tout le monde mutile... Nous nous haïssons à la vie à la mort, enveloppés dans le linceul de cette damnation qui a fondu sur nous sans que l'on en sache les causes... Ce cataclysme qui a fait de nous des tueurs, des assassinés, des couards, des traîtres, des lâches...* ».

La farce n'est plus une esthétique de l'exagération et de la caricature : elle est dictée directement par l'Histoire elle-même, dont les horreurs excèdent infiniment les excès formels du dramaturge – un peu comme si la fiction était prise de court par la folie réelle des hommes.

Le court-circuitage de la folie de la fable par la folie du réel conduit le romancier et dramaturge Habib Ayyoub sur les voies d'une écriture extrêmement libre, fragmentaire et métissée. Sa pièce *Le Diable m'en est témoin* n'obéit nullement au principe d'une composition formelle ; l'écriture s'exhibe elle-même dans son mouvement d'errance, de jaillissement des trouvailles au gré de la création.

Habib Ayyoub aime à dire que son écriture se fait sous le signe d'une impulsion « déconnante » : le terme renvoie à la fois à la posture de la raillerie et au déraillement de la raison. C'est pourquoi son texte, railleur et dérailleur, ne cesse de déconstruire tout ce qu'il a construit, de dénoncer toutes les vérités qu'il a posées, nous entraînant dans une parfaite et jubilatoire déroute.

Ici - et malgré la présence forte d'un narrateur-conteur qui mène la danse - plus de réelle parabole, tant l'écriture se découd : les fragments de métaphores ne se constituent jamais en discours. Le titre de sa pièce révèle la posture de l'écrivain-conteur, avatar ironique du *gouwal* traditionnel : la subjectivité se place sous le signe du diable, c'est-à-dire du rire de la déconstruction. Le point de vue du paraboliste ou du *gouawal* prend un malin plaisir à se faire démoniaque, brouillant les pistes et nous empêchant de nous raccrocher à un sens stable. Habib Ayyoub rit beaucoup en écrivant, et l'impulsion de ce rire produit une écriture en constant débordement, digression et autodestruction ironique :

« *Bref, voici les faits : Afin donc d'inaugurer les vitrages antimissiles, [le Président] a subrepticement, par un kumikata impitoyable, empoigné le gras ministre qu'il a immédiatement envoyé valdinguer à travers la pièce, grâce à une vulgaire, quoique vigoureuse première de hanche qu'il maîtrisait depuis son stage à Kobé du temps où il était ambassadeur au Japon à 19 ans et demi* »²².

Tous les personnages de la pièce sont dérisoires ou guignolesques : les agents du pouvoir et autres ministres ont pour seule qualification d'être des « *SLE (sait lire et écrire)* » ; ils constituent une assemblée politique parodique, là encore placée sous le signe de Jarry : on offrira aux ministres un « *crochet à finance de la meilleure efficacité [...] afin de mieux pressurer les gueux* », ainsi qu'un Traité de Pataphysique. Tandis que le narrateur-diablotin mène la danse de l'écriture, un vampire moribond et désabusé, venu des Carpates, dirige les débats politiques : « *S'oubliant parfois dans le corps de la pétulante jeune fille, il se mettait à influencer les débats* ».

Manipulation macabre et délire jubilatoire excèdent la parodie elle-même, faisant régresser la fable vers des éléments farcesques épars et au bout du compte effrayants : le peuple dévore un ministre, en le préparant en « *pot-au-feu normand* » ; quant aux agents du pouvoir, pris entre pétomanie et boulimie, ils confondent définitivement leurs attributions : « *digérer... euh ! diriger* ». La folie fictionnelle de cette pièce, parce qu'elle parodie la parodie elle-même, s'avère radicalement désabusée, et sans doute éminemment tragique.

Au-delà de la satire : la traversée du cataclysme par l'humour

C'est peu dire que l'humour est très présent chez les auteurs algériens, qui n'ignorent pas quel sens du tragique il camoufle - et tout à la fois dévoile. Cet humour opère dans les pièces un *double traitement* : il traite avec distance les réalités improbables, ubuesques, du pays ; en ce sens il est une forme de mimésis paradoxale, permettant de capter la réalité à travers son irréalité même ; mais il « traite » aussi, au sens quasiment médical du terme, la blessure permanente que constitue ce réel.

Traitement mimétique et traitement psychique vont de pair dans l'élaboration de farces tragiques qui espèrent conduire à une forme de catharsis. L'audace du geste d'écriture dit et contrecarre tout à la fois le dépassement des limites d'une réalité catastrophique. Lorsqu'il n'y a plus rien qui tienne, il n'est plus possible de sauvegarder le sérieux de la pensée. L'humour des dramaturges contemporains n'a, ainsi, plus grand chose à voir avec la dramaturgie moliéresque, qui fut pourtant très importante dans la constitution du théâtre algérien avant l'indépendance²³. Loin d'être une simple posture de châtement ou de dénonciation, cet humour est le terrain fertile sur lequel la parole du poète peut s'ancrer pour tenter de dire quand même le monde. Car, contrairement à la logique de raison propre à la satire, il a la même puissance de folie que le réel. Alors que le drame et la comédie ont une morale, donc un sens, alors que la tragédie a une logique, l'humour a pour lui la force de l'illogisme et de la pensée contrariée. L'humour se place sur le territoire même de la catastrophe, territoire où l'on peut tout briser, tout détruire d'un éclat de rire. Territoire où s'active une autre folie, celle du rire dont Arezki Mellal parle ainsi dans *Sisao* :

« Avez-vous entendu un fou rire ? C'est-à-dire rire un fou ? Ce n'est pas comme lorsque vous êtes saisi d'un fou rire. C'est le fou qui vous saisit pour rire. Pour rire comme un fou. Ce n'est pas parce qu'il est fou qu'il rit. C'est le rire qui l'a rendu fou. Il est devenu fou pour continuer à rire. [...] Mais la folie, elle, ne fait pas rire »²⁴.

De cette destruction radicale propre à l'humour, de cette affirmation jubilatoire d'un non-sens, il naît quelque chose qui échappe au néant. Ce quelque chose ressemble à l'amour qui parvient malgré tout à pousser, telle une herbe folle mais vivace, dans « l'enfer des vraies désespérances » de Khelladi ou dans « les îlots » de Mellal. Au bout du désastre s'affirme un cœur vibrant, le cœur des « généreux » qui reconstituent une communauté idéale d'hommes et de femmes, utopique peut-être, mais nécessaire à l'acceptation de la vie. L'humour laisse en nous comme un dépôt, un « reste » de vie conscient d'être encore là, malgré tout, par-delà la traversée du cataclysme.

On sait que les grandes tragédies mènent à l'amour de la vie : c'est bien aussi le cas de ces pièces comiques, qui nous embarquent dans l'affrontement de l'horreur. Par ce *reste*, par cet amour de vie, l'humour est un défi à la mort. Le personnage de Salam, dans *Le Paradis des fausses espérances*, fait l'apprentissage de cet humour au travers de son parcours : au départ figure du « naïf » de farce, qui brave de façon inconséquente la mort, il découvre progressivement, grâce à l'expérience de la mort et de la traversée de l'enfer, la persistance de la vie : « J'ai quand même compris une chose : la mort, ça ne compte pas beaucoup en définitive. C'est notre regard qui compte. Notre regard, c'est ça la vie »²⁵.

Cet humour-là sait accueillir les larmes, une fois le parcours accompli, et dévoile son cœur battant d'humanité au terme du voyage. Ces larmes et ce cœur sont infiniment précieux, non seulement parce qu'ils sont lucides, mais aussi parce qu'ils ont su échapper à la fascination de la mort. L'humour de ces textes dramatiques est peut-être cela en définitive : un affrontement sans compromission au désastre, qui jamais ne plonge dans la fascination, et qui permet par là même de nous acheminer, bon an mal an, vers la vie. Instinct de survie, il dit l'urgence d'échapper à la figure de Thanatos et fait du théâtre un espace de résistance à la fascination du désastre.

Les dramaturgies algériennes contemporaines témoignent incontestablement d'un pouvoir de résistance. Sans jamais fuir l'Histoire ni renoncer au pari de s'affronter à l'irréelle réalité, elles élaborent des jeux d'optique qui leur permettent de regarder le réel sans céder aux forces de mort qui s'en dégagent. La résistance dont on parle ici est une résistance vitale, une capacité à se tenir à distance, coûte que coûte, de l'irréalité de la vie. Désespérés, certes, les auteurs le sont ; la conscience tragique est chez eux permanente et la vision de l'avenir souvent très noire. Mais dans le présent de leur écriture, dans le geste même de la mise en fiction du monde, un espace de sauvegarde de la vie s'invente avec une force extraordinaire. Qu'il soit utopique ou humoristique, cet espace - qui n'est, en définitive, autre que la scène de théâtre - fait aboutir la quête.

Notes

¹ Le festival Regards Croisés, organisé chaque année par le collectif artistique Troisième Bureau de Grenoble, a été consacré aux nouvelles écritures algériennes en 2003 (19-28 mai 2003). Voir le site internet <http://www.troisiembureau.com>. Plusieurs analyses ici présentées sont étayées par des entretiens avec les auteurs menés durant le festival.

² Abdelkader Alloula, *Le Voile* in *Les Généreux*, traduit de l'arabe par Messaoud Benyoucef, Arles, Actes Sud-Papiers, 1997, p. 203.

³ Arezki Mellal, *Maintenant ils peuvent venir*, Actes Sud, coll. " Bleu ", 2002 (1ère édition : Barzakh, Alger, 2000).

⁴ Arezki Mellal, *La Délégation officielle*, suivi de *Sisao*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2004, p. 58.

⁵ Expression inventée par Strindberg pour désigner sa pièce *Le Songe* (1901).

⁶ Arezki Mellal, *La Délégation officielle*, suivi de *Sisao*, *op. cit.*, p. 63.

⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁸ *Ibid.*, p. 87-88.

⁹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁰ Il s'agit là des textes d'Hajar Bali lus au cours du festival Regards Croisés. *Homo-Sapiens, Constantine* et *Birmandreis* ont été publiés dans Hajar Bali, *Rêve et vol d'oiseau*, Lyon, L'acte mem, 2007.

¹¹ *Ibid.*, p. 20.

¹² Hajar Bali, *Le Détour*, pièce inédite.

¹³ Hajar Bali, *Homo-Sapiens*, in *Rêve et vol d'oiseau*, p. 20.

¹⁴ Hajar Bali, *Le Testament*, pièce inédite.

¹⁵ Malek Alloula, « Avant-propos », *En mémoire du futur. Pour Abdelkader Alloula*, Arles, Actes Sud, collection « Sindbad », 1997, p. 12.

¹⁶ Cité par Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belval, Circé, collection « Penser le théâtre », 2002, p. 24.

¹⁷ J.-P. Sarrazac, *ibid.*, p. 25.

¹⁸ Omar Fetmouche, *Yasmine*, pièce inédite.

¹⁹ Ahmed Cheniki, *Le Théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*, préface de Robert Jouanny, Aix-en-Provence, Edisud, 2002, p. 69.

²⁰ Aïssa Khelladi, *Le Paradis des fausses espérances*, Marsa, 2001.

²¹ Merzak Allouache, *Normal !*, 1995, pièce inédite.

²² Habib Ayyoub, *Le Diable m'en est témoin*, 2002, pièce inédite.

²³ Voir Ahmed Cheniki, *Le Théâtre en Algérie, op. cit.*, « Présence de Molière », p. 63-64.

²⁴ Arezki Mellal, *La Délégation officielle*, suivi de *Sisao, op. cit.*, p. 75.

²⁵ Aïssa Khelladi, *Le Paradis des fausses espérances, op. cit.*

Bibliographie

Allouache, Merzak. 1995. *Normal !* Pièce inédite.

Alloula, Abdelkader. 1997. *Le Voile* in *Les Généreux*. Traduit de l'arabe par Messaoud Benyoucef, Arles : Actes Sud-Papiers.

Alloula, Makek. 1997. « Avant-propos », *En mémoire du futur. Pour Abdelkader Alloula*, Arles : Actes Sud, collection « Sindbad ».

Ayyoub, Habib. 2002. *Le Diable m'en est témoin*. Pièce inédite.

Bali, Hajar. 2007. *Rêve et vol d'oiseau*. Lyon : L'acte mem.

Bali, Hajar. *Le Testament*. Pièce inédite.

Cheniki, Ahmed. 2002. *Le Théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*. Préface de Robert Jouanny, Aix-en-Provence : Edisud.

Fetmouche, Omar, *Yasmine*. Pièce inédite.

Khelladi, Aïssa. 2001. *Le Paradis des fausses espérances*. Alger : Marsa.

Mellal, Arezki. 2000. *Maintenant ils peuvent venir*. Actes Sud, coll. " Bleu ", 2002 (1ère édition : Barzakh, Alger).

Mellal, Arezki. 2004. *La Délégation officielle*, suivi de *Sisao*. Arles : Actes Sud-Papiers.

Sarrazac, Jean-Pierre. 2002. *La Parabole ou l'enfance du théâtre*. Belval : Circé, collection « Penser le théâtre ».