

**REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE  
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE  
SCIENTIFIQUE UNIVERSITE AHMED BEN AHMED –ORAN 2-**



**FACULTE DES LETTRES DES LANGUES ETRANGERES  
DEPARTEMENT DE FRANÇAIS**

**Filière : Français**

**Spécialité : Sciences des textes littéraires**

**Option : Littérature comparée.**

**L'ÉVENEMENT ET SON TRAITEMENT DANS LE THEATRE DE  
ABDELKADER ALLOULA ET DE MICHEL VINAVER,  
UNE APPROCHE COMPAREE**

**Thèse de doctorat Es Sciences**

**Présentée par Mme Amel OUANEZAR**

**Sous la direction de**

**Monsieur le Professeur Hadj MILIANI**

**Soutenue devant le jury composé de:**

Pr MEHADJI Rahmouna	Université d'Oran	Présidente
Pr MILIANI Hadj	Université de Mostaganem	Rapporteur
Pr CHENIKI Ahmed	Université d'Annaba	Examineur
Pr OUARDI Brahim	Université de Saida-	Examineur
Pr EL-BACHIR SAYAD Hanane	Université d'Oran	Examinatrice
Pr MEDJAD Fatma	Université d'Oran	Examinatrice

**2019**

## Remerciements

Je tiens à exprimer entièrement ma gratitude et ma reconnaissance à mon directeur professeur Hadj MILIANI, sans qui ce projet d'étude n'aurait point vu le jour. Merci pour votre implication et vos précieux conseils.

Je remercie tous mes professeurs, en particulier professeur Rahmouna MEHADJI de m'avoir accordé l'honneur de présider le jury.

Je sais tout particulièrement gré au professeur Ahmed CHENIKI, pour sa générosité et sa disponibilité.

Je remercie également Professeur Fatma MEDJED, Professeur Hanane EL-BACHIR SAYAD et Professeur Brahim OUARDI, qui ont bien accepté de porter un regard critique sur cette modeste recherche.

## Dédicace

Je dédie cette modeste recherche à ma mère non pas parce qu'elle m'a donné la vie une première fois en me mettant au monde, mais parce qu'elle m'a sauvé la vie une seconde fois en acceptant de me faire don d'une partie d'elle : tu trouveras, à travers ces mots, l'expression de ma gratitude et mon dévouement.

A celui qui a voulu m'octroyer une nouvelle chance dans le monde des vivants et que la loi de la nature et celle des hommes l'ont empêché : ta présence aiguisé les sombres moments de ma vie. Mille excuses pour mes innombrables états d'âme, mon époux

A celui qui a les yeux perçants et indifférents qui veulent tout dire sans rien dire. A l'esprit pinailleur, aux mains géantes et aux gestes fins : je vous dois à Mabthéra et à vous le restant de mes jours, Docteur Colonel Ghebellou Azziouz.

A ceux qui m'ont appris à être plus forte que la maladie et que la réussite soit la meilleure revanche, Docteur Colonel Hamiti, Docteur Commandant Saadi, Docteur Benachenhou, Docteur Colonel Maghnine.

Professeur (Maître) Miliani, je dirai de vous ce que disait Alloula à propos de Brecht : mon père spirituel et mon compagnon de route.

A celui qui berce mon imaginaire et continue à nourrir mon inspiration à toi A. ALLOULA : deux coups de folie auraient suffi pour éteindre, à tout jamais, un flambeau. Mener une recherche sur tes œuvres, combler le rêve de la petite fille de 4 ans que j'étais.

Aux généreuses qui ont comblé ma vie de joie, je vous suis reconnaissante : Dr Zinai-Boukri Souhila, Dr Bouhdjar-Kadri Souad et Pr Bendjellid Faouzia, Pr El Bachir Sayad Hanane.

Et puis, plus que tout, un grand merci à ceux qui ont tout mis en œuvre pour rendre un quotidien ordinaire à mon grand corps malade : ma sœur Bakhta et son époux Karim, à mon frère Karim et ses enfants, à Nadia et au personnel de l'hôpital militaire d'Oran.

## Sommaire

Introduction générale.....	7
<b><u>PREMIERE PARTIE:L’EVENEMENT DANS LE THEATRE DE ALLOULA ET DE VINAVER</u></b> .....	15
<b>CHAPITRE I - L’Evènement et le théâtre</b> .....	16
I.1. Qu’est ce qu’un théâtre de l’évènement ?.....	17
I.2. Le théâtre et l’évènement social.....	20
I.3. Entre la préoccupation esthétique et l’évènement politique, le théâtre s’emballe.....	24
I.4. Les figures emblématiques du théâtre politique.....	35
<b>CHAPITRE II- Approche thématique de l’œuvre de Abdelkader Alloula</b> .....	49
II.1.Parcours théâtral de Abdelkader Alloula (1939– 1994).....	50
II.2. Un théâtre en constante recherche thématique.....	52
II.3. L’esthétique de la distanciation.....	61
II.4. Le théâtre de Abdelkader Alloula ou l’histoire d’un héritage universel.....	69
II.5.Alloula, un théâtre à portée didactique.....	75
II.6. Pour un théâtre autour du politique.....	78
<b>CHAPITRE III- Mettre en scène le monde: Michel Vinaver</b> .....	81
III.1. Parcours théâtral de Michel Vinaver (1927) .....	82
III.2. L’œuvre de Vinaver ou la chronique socio-économique .....	85
III.3. Le fait historique, le fait divers ou la réécriture du mythe.....	87
III.4. La thématique du travail et l’avènement des médias.....	102
III.5. La traduction, la réécriture et les adaptations .....	115
III.6. L’écriture du Quotidien ou le théâtre de Chambre ?.....	120
III.7. Tableau comparatif.....	125
<b><u>PARTIE DEUXIEME : L’UNIVERS SCENIQUE DE PAR- DESSUS BORD, EL -AJOUAD (LES GENEREUX) ET EL- LITHAM (LE VOILE)</u></b> .....	141
<b>CHAPITRE I- <i>El-Ajouad (les Généreux), une œuvre politique à l’ère brechtienne</i></b> .....	142
I.1. Fiche technique et résumé de <i>El-Ajouad (Les Généreux)</i> .....	144

I.2. L'architecture du récit de <i>El-Ajouad (Les Généreux)</i> : .....	146
I.3. <i>El-Ajouad (Les Généreux)</i> : une pièce éclatée en trois tableaux.....	147
I.4. Schéma de la structure fragmentée de <i>El-Ajouad (Les Généreux)</i> .....	154
I.5. L'action dans <i>El-Ajouad (Les Généreux)</i> et les influences brechtiennes.....	159
I.6. La manifestation du héros dans <i>El-Ajouad (Les Généreux)</i> .....	166
I.7. L'entreprise scénographique de l'œuvre d'Alloula.....	170
I.8. <i>El-ajouad (Les Généreux)</i> et le décor épique.....	181
I.9. Le costume et l'inspiration réaliste.....	183
I.10. Eclairage et ambiance dramatique.....	187
I.11. Le <i>gestus social</i> et l'interprétation gestuelle.....	185
I.13. Le rôle de la musique dans <i>El-Ajouad (Les Généreux)</i> .....	191
<b>CHAPITRE II-El- Litham (le Voile), une fresque sociale à l'ère aristotélicienne</b> .....	194
II.1. Fiche technique et résumé de <i>El-Litham (Le Voile)</i> .....	196
II.2. <i>El-litham (Le Voile)</i> et la suppression des tableaux.....	198
II.3. <i>El Litham (Le Voile)</i> et la mise en relief du <i>Héros individuel</i> .....	199
II.4. <i>El-litham (Le Voile)</i> et la linéarité de l'action dramatique.....	204
II.5. L'utilisation de l'espace scénique dans <i>El- Litham (le Voile)</i> .....	207
II.6. Pour un décor réaliste dans <i>El- Litham (le Voile)</i> .....	212
II.7. Le costume du goul et les autres personnages.....	213
II.8. Projection et utilisation de l'éclairage.....	214
II.9. Etude du procédé gestuel et la mise en relief de la <i>mimésis</i> .....	215
II.10. Chant et ambiance chorale.....	218
<b>CHAPITRE III- Par -dessus bord, un mythe socio-économique à l'ère universelle</b> .....	222
III.1. Fiche technique et résumé .....	224
III.2. <i>Par-dessus bord</i> , une pièce montée en mouvements.....	226
III.3. Schéma de la structure de montage de <i>Par- dessus bord</i> .....	227
III.4. <i>Par- dessus bord</i> ou le procédé de mise en abyme.....	230
III.5. L'action dans <i>Par-dessus bord</i> et le modèle brechtien .....	234

III.6. La structure phrastique et l'échange verbal dans <i>Par-dessus bord</i> .....	236
III. 7. Les personnages entre rôle et thématique.....	239
III.8. Le dispositif scénographique de <i>Par-dessus bord</i> .....	242
III.9. <i>Par-dessus bord</i> : un décor réaliste et / ou un décor distancié ?.....	242
III.10. Le costume dans <i>Par-dessus bord</i> .....	244
III.11. Projection et utilisation de l'éclairage.....	245
III.12. Le <i>music-hall</i> , la <i>dance chorégraphique</i> et le retour du <i>happening</i> dans <i>Par-dessus bord</i> .....	246
III.14. Tableau récapitulatif et comparatif.....	255
<b><u>CONCLUSION GENERALE</u></b> .....	270
<b><u>BIBLIOGRAPHIE DES AUTEURS CITES</u></b> .....	278
<b><u>BIBLIOGRAPHIE GENERALE</u></b> .....	280
<b><u>ANNEXES</u></b> .....	291
<b><u>TABLES DES MATIERES</u></b> .....	302

# INTRODUCTION GENERALE

*Une pièce de théâtre, c'est quelqu'un. C'est une voix qui parle, c'est un esprit qui éclaire, c'est une conscience qui avertit. Œuvres complètes : océan (édition 1989)-  
Victor Hugo*

A l'époque classique, le théâtre grec est associé à un ensemble de rites, de festivals et de cérémonies religieuses qui rendaient grâce à Dionysos, dieu de la mythologie. Les cérémonies dionysiaques duraient plusieurs jours et réunissaient tous les citoyens. Les spectacles mettaient en avant des sujets à caractère historique et religieux. Le dithyrambe et le drame satyrique, par exemple, usaient abondamment de sujets historiques irrigués par la mythologie gréco-romaine qui glorifie le héros-surhumain et en le plaçant au cœur de l'univers. Au-delà de son aspect traditionnellement religieux et festif, le genre dramatique classique avait un penchant hautement politique. D'ailleurs, le terme politique vient du grec *polis*, qui veut dire Cité. Subséquemment avec l'avènement de la démocratie athénienne, le théâtre est devenu une institution politique et un lieu de représentation d'une communauté de citoyens libres, par excellence. Il avait pour objectif de reproduire et de projeter un modèle de la Cité et des citoyens-spectateurs sur scène.

L'idée de considérer le théâtre comme une action d'engagement politique semble, véritablement, séduire les plus illustres dramaturges contemporains dont Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Jean Paul Sartre, Arthur Adamov, et tant d'autres. En effet, la majorité des écritures dramatiques contemporaines revendiquent la dimension politique au théâtre comme un héritage grec, par excellence. Ainsi, la présente citation prise du *Dictionnaire Larousse* nous saisit davantage le rapport entre le théâtre contemporain et le théâtre grec et leurs rôles dans la vie politique :

Un autre élément caractéristique du théâtre contemporain est le fait qu'on ait affirmé avec force le rôle social et politique du théâtre. Il est évident que les Grecs les premiers en avaient eux aussi conscience. [...] En inventant le théâtre, au sens moderne du mot, les grecs inventaient aussi un nouveau type de discours politique qui avait un rôle spécifique à jouer dans la cité.<sup>1</sup>

D'autres dramaturges comme Abdelkader Alloula et Michel Vinaver voient dans l'art théâtral une forme d'engagement et un moyen d'émancipation pas seulement politique mais aussi sociale et culturelle.

---

<sup>1</sup> Larousse Dictionnaire, *Le théâtre : idéologies et sociétés*, p.14.



Ces deux auteurs ont scellé de façon indissociable la création théâtrale et l'actualité socio- politique. En effet, nous ne pouvons comprendre leur théâtre qu'en interrogeant ses relations à l'Histoire et à la politique et *Alors, le spectacle rejoint l'Histoire*, comme le souligne assez justement Arthur Adamov.

Il serait, donc tentant de s'arrêter sur ces deux expériences artistiques qui, d'un point de vue thématique et esthétique, partagent plusieurs points, des sujets d'ordre politique, social et économique, le principe de la discontinuité, l'utilisation de la parole-action, le foisonnement des procédés ironiques, etc. La question que nous aborderons dans ce présent travail de recherche est celle de la façon dont Abdelkader Alloula et Michel Vinaver mettent en scène la société. Au-delà du caractère singulier de chaque théâtre, les deux auteurs assignent-ils les mêmes fonctions au théâtre : une fonction didactique, un moyen de divertissement ou un outil permettant d'interroger l'Histoire et le monde politique ?

Cette question en présuppose une autre : la transposition des événements historiques et socio- politiques sur scène exige-elle une transgression de la pratique d'écriture dramatique (texte) et /ou une réflexion sur les pratiques de représentation (scène) ; ce qui expliquerait le foisonnement des formes théâtrales contemporaines ?

## **A. Pourquoi Vinaver et Alloula ?**

Cette recherche s'inscrit dans la continuité de celle que nous avons abordée en magister sur l'expérience dramaturgique de Abdelkader Alloula<sup>2</sup>, en doctorat nous avons jugé nécessaire de maintenir le choix de Alloula mais dans l'intention d'élargir le champ d'investigation et d'aller vers une optique comparatiste.

Un éventail de choix et une palette très riche d'auteurs français, algériens et même anglais, nous est, alors, présentées partant de Sara Kane, Bernard-Marie Koltès, Harold Pinter, Philippe Minyana, Kateb Yacine à Abderrahmane Kaki. Mais à aucun moment, nous avons ressenti, pendant la lecture de ces œuvres, un quelconque rapprochement avec la pratique de notre auteur algérien.

---

<sup>2</sup> OUANEZAR Amel, *Le théâtre de Abdelkader Alloula entre influences universelles et évolution : Au delà de Brecht*, Université Oran 2, Juin 2008.

Cela dit et au cours de notre lecture quasi-complète du répertoire vinavérien, un nombre considérable de points nous a interpellés tels que : la présence d'une parole rythmique, polyphonique, chorale et une parole-action, un narrateur qui rapporte, commente et parfois même contredit les propos des personnages, des thèmes puisés dans l'Histoire, la mise en scène de la société, des influences esthétiques, des procédés techniques et d'écriture universelle.

Par ailleurs, nous sommes conscients que nous ne pouvons assimiler et comparer en vain les principes de fondements de deux théâtres dont le premier est beaucoup plus économique que politique mais nous allons essayer de les confronter et de voir quelle est la part de Brecht et de la dramaturgie universelle (Beckett, Stanislavski, Tchekhov) dans leurs écrits, notamment dans les mises en scènes qu'on a faites de leurs matériaux dramatiques (pour Vinaver, nous accentuerons notre analyse sur les mises en scène de Vitez et de Planchon, soulignons que ces metteurs en scène sont des adeptes brechtiens).

Pour Alloula, la tâche semble plus accessible étant donné que c'est lui même qui réalise ses propres projets.

## **B. Pourquoi *El-Ajouad (Les Généreux)*, *El- Litham (Le Voile)* et *Par-dessus bord* ?**

Nous admettons le fait que le choix de *Par-dessus bord* nous a été imposée car c'est la seule captation disponible de Vinaver (une version DVD éditée en 2008). Les autres captations ont été filmées soit par des compagnies privées ou bien par le TNP (Théâtre National de Paris), par ailleurs, beaucoup de considérations entrent en jeu parmi lesquelles les droits d'auteur, ce qui expliquerait l'inexistence d'une copie des captations.

De pouvoir se procurer les captations de Vinaver c'est comme chercher une aiguille dans une botte de foin (nous avons tenté de contacter, en vain, ces compagnies et le TNP). Il faut souligner que la première version de la pièce durait sept heures et les pauses se faisaient pendant les entractes ce qui était pénible pour le spectateur.

Vinaver a voulu compresser le volume de la pièce et c'est de là qu'est née la deuxième version (on a dû réduire les séquences chorégraphiques et les passages musicaux). Après la lecture des autres pièces et la visualisation de *Par-dessus bord*, nous avons constaté que cette dernière représente la quintessence d'une expérience de cinquante (50) années de recherches esthétique et thématique. Pour Vinaver la beauté d'une pièce de théâtre réside dans le choix du thème. Celui-ci doit-être en étroite relation avec l'actualité politique et les préoccupations majeures des hommes.

Ainsi *Par-dessus bord* se caractérise par la suppression de la ponctuation, la technique du montage et du collage, la mise en abyme ou le jeu de miroir de l'auteur-personnage à travers le personnage de *Passemar-Vinaver*, etc. Il est évident que le mot aboutissement rime avec expérimentation.

En ce qui concerne Alloula, nous avons choisi sciemment *El-Ajouad (Les Généreux)* et *El-Litham (Le Voile)* parce que nous pensons vivement que ces deux dernières représentent l'aboutissement de l'expérience dramaturgique de l'auteur. Des adaptations du répertoire classique (Molière, Gogol, Goldoni), des influences brechtiennes au refus des formes pré-modernes aristotéliennes, Alloula fera de son parcours artistique une expérience authentique et singulière.

### **C. Choix, motivation du sujet et prolongement de la réflexion littéraire**

Force est de reconnaître que nous ne pouvons pas formuler une problématique unique étant donné que l'analyse des pièces de Alloula et de Vinaver suscite d'autres questionnements. Outre d'un théâtre thématique de sujets socio- politiques et économiques, les deux auteurs proposent une esthétique théâtrale basée sur le principe de la discontinuité, la fragmentation de l'action, la présence des chœurs, etc. Il est, de ce fait, indispensable de se demander, si la théâtralisation d'un événement de la société, exige-t-elle un traitement esthétique particulier qui nécessiterait un recours à d'autres expériences universelles ?

Pour notre part, ce qui attise notre curiosité, c'est de savoir, d'une part, et d'une autre quels sont les procédés de l'écriture vinavérienne; et si Vinaver a réellement puisé dans la pratique épique brechtienne, comme l'a souligné Pavis et comme l'ont annoncé les critiques de l'époque : *la naissance d'un Brecht français* notamment à la sortie de sa fameuse pièce *Aujourd'hui ou les Coréens* ou si au contraire, l'œuvre de Vinaver est-elle un croisement d'une expérience personnelle et d'une écriture dramatique universelle qui remonterait jusqu'à Tchekhov ?

Pour Alloula ce sont les propos de Messaoud Benyoucef<sup>3</sup> qui nous ont incitées à nous pencher sur son expérience :

Abdelkader Alloula se rendit, ce soir-là (le jour de son assassinat), à la maison de la culture d'Oran pour y donner une conférence sur le théâtre. Dans sa petite serviette de cuir, il y avait deux livres : *La Poétique* d'Aristote et *Le Petit Organon* de Bertolt Brecht. Voulait-il les réconcilier, lui le grand contempteur du « mode d'agencement aristotélicien », le « brechtien convaincu » ? Entendait-il revenir à des formes prémodernes de la représentation théâtrale ?

Pour cerner la notion de théâtre de l'évènement, il paraît indispensable de ne pas réduire le champ d'étude à l'analyse thématique, mais d'étudier le processus scénique. Dés lors, il était question pour nous de vérifier le bien fondé de ces hypothèses et de savoir quelle était le part de chacune des dramaturgies aristotéliciennes et brechtiennes dans l'écriture dramaturgique de A. Alloula.

## **D. Structure de la recherche et méthodologie**

Pour répondre aux questions posées précédemment, nous solliciterons différentes approches et théories, dont celles de Bertolt Brecht, d'Anne Ubersfeld et de Marie-Claude Hubert.

---

<sup>3</sup> Les Généreux : *Les Généreux, Les Dires, Le Voile*, théâtre – Arles : Éd. actes/sud, trad. BENYOUCEF Messaoud, p.7.

Comme textes fondateurs, nous solliciterons respectivement *La Poétique*<sup>4</sup> d'Aristote, *La Formation de l'acteur*<sup>5</sup> de Constantin Stanislavski, ainsi que les écrits critiques de Catherine Naugrette, Patrice Pavis et de Roland Barthes<sup>6</sup> sur l'esthétique théâtrale brechtienne et l'expérience de Michel Vinaver.

Ayant, d'abord, pour visée de définir la notion de l'évènement et son rapport avec la pratique théâtrale, il nous a paru indispensable de commencer par remonter à la genèse du théâtre. Le théâtre est-il synonyme de révolution politique et sociale ou est-il un simple acte de divertissement? Nous essayerons, dans la première partie de notre recherche *L'évènement dans le théâtre de Alloula et de Vinaver*, de situer le rôle de la pratique théâtrale dans la vie sociale et politique.

Dans un premier temps, nous essayerons d'appréhender la notion de l'évènement et les domaines qu'elle recouvre. Dans un second temps, nous brosserons l'historique du théâtre politique et du théâtre social. Ce voyage à travers l'histoire nous permettra de cerner de près les spécificités du théâtre de l'évènement et les véritables précurseurs de ce genre. Nous nous efforcerons de trouver dans les archives, les écrits critiques et les dictionnaires dont nous disposons, une représentation de ce qui est le théâtre de l'évènement, dans l'optique où ce genre qui intéresse en particulier notre recherche est celui qui a pour objet de mettre en scène les contraintes sociales et politiques qui affectent l'homme et accablent son quotidien.

Une approche thématique, appliquée dans le second chapitre *Lecture thématique de l'œuvre de Abdelkader Alloula*, nous permettra de démontrer que l'ensemble des écrits dramatiques constituant l'œuvre de Abdelkader Alloula se présente comme un choix politique et un engagement social. Il serait tentant aussi de déterminer, dans le troisième chapitre *Mettre en scène le monde, Michel Vinaver*, le climat politico-économique dans lequel baigne l'œuvre de Michel Vinaver. De ce point de vue, elle semble puiser dans la distanciation de Bertolt Brecht mais qui échapperait, de fond en comble à son didactisme.

---

<sup>4</sup> Aristote, *Poétique* [1932], Paris : Éd. Les Belles Lettres, 1979.

<sup>5</sup> Stanislavski Constantin, *La Formation de l'acteur*, Ed. Payot « Petite bibliothèque Payot », 1992.

<sup>6</sup> Barthes Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Paris : Éd. Seuil, 2002.

L'objectif phare dans cette partie est d'explorer les alliances thématiques entre le théâtre de Michel Vinaver et de Abdelkader Alloula.

Dans la deuxième partie de notre projet de recherche *L'univers scénique de Par-dessus bord, El-Ajouad (Les Généreux) et El-Litham (Le Voile)*, nous explorerons l'univers scénique de *El-Ajouad (Les Généreux)*, *El-Litham (Le Voile)* et *Par-dessus bord*. Conscients qu'une œuvre dramatique n'accomplit son sens qu'au travers sa représentation sur scène. Ainsi, le décor, le son, les effets de lumière et le jeu du comédien sont autant de signes pourvus d'acceptions accompagnant le spectateur dans la construction de sa propre représentation dans son monde de référence. Nous décèlerons dans le premier chapitre *El-Ajouad (les Généreux), une œuvre politique à l'ère brechtienne*, la part de Brecht dans les pratiques spectaculaires de Abdelkader Alloula et le traitement qu'en fait le dramaturge de la distanciation ou *l'effet V*.

Dans le second chapitre *El-Litham (le Voile), une fresque sociale à l'ère aristotélicienne*, nous procéderons à une analyse scénique afin de souligner une éventuelle évolution esthétique dans *El-Lithem (Le Voile)* et d'en déterminer, dans le cas affirmatif, sa nature.

Une approche sémiologique du signe dramatique, nous permettra dans le troisième chapitre *Par-dessus bord, une esthétique universelle ?*, d'affirmer que la fragmentation de l'action, l'omniprésence d'un narrateur et l'agencement du récit en mouvements conjugués à d'autres éléments scénographiques contribuent à véhiculer l'effet de la *distanciation*, d'une part et d'assurer le glissement vers le processus de *l'identification* d'autre part.

Nous nous tenterons, pour finir, de brosser un tableau récapitulatif et comparatif de : *El-Ajouad (Les Généreux)*, *El-Litham (Le Voile)* et *de Par-dessus Bord*. Notre objectif consiste à mettre en évidence les convergences et les divergences entre ces trois représentations et de souligner la nature de l'évolution de chacune.

PARTIE PREMIERE : L'ÉVENEMENT  
DANS LE THÉÂTRE DE ABDELKADER  
ALLOULA ET DE MICHEL VINAVER

**CHAPITRE PREMIER-**  
*L'évènement et le théâtre*

---



## I.1. Qu'est ce qu'un théâtre de l'évènement ?

Selon le dictionnaire *Le Grand Robert*<sup>7</sup>, le mot événement, dans différents domaines, peut désigner : « dans **la presse écrite** ; un fait d'actualité notable, **événement historique** ; fait aux conséquences importantes, événement (espace-temps) ; dans le **cadre de la théorie de la relativité** ; un point de l'espace-temps. **En science** ; il s'agit d'un changement d'état ou de contexte, lié à une modification substantielle de la valeur d'un paramètre mesurable, dans un intervalle de temps bref à l'échelle de l'expérience. **En histoire**, un **évènement** (ou événement) est un fait qui survient de manière imprévisible et unique, et dont les conséquences sur le devenir historique sont importantes.»

A partir de cette définition, nous soulignons que le temps, l'actualité et le fait historique semblent être étroitement liés à la notion de l'évènement. Dans l'expression qui nous occupe, le terme évènement est un nom commun, qui vient qualifier tout fait d'actualité marquant l'histoire d'une société dans une période donnée.

Nous voudrions pour commencer évoquer le rapport du théâtre à la notion de l'évènement et voir quels sont les domaines que cette notion recouvre. Nous allons voir si le théâtre a toujours été un lieu qui abrite l'évènement politique, social ou même culturel ou est-il une pratique propice à un domaine précis ?

Pour répondre à cette question, nous allons parcourir l'histoire du théâtre depuis l'antiquité à nos jours afin de déceler les véritables préoccupations qui nourrissent la pratique théâtrale.

Dans le théâtre antique, une place de premier ordre est évidemment allouée à la mythologie grecque. Plusieurs pièces mettaient en avant Dionysos et ses forces surnaturelles.

On prêtant même qu'au Moyen- Âge, les pièces, à caractère religieux, étaient représentées dans l'église et là on pense à la pièce *Le jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel (1200) et à la pièce *Le Miracle de Théophile* de Rutebeuf (1263-1264). L'utilisation des masques était l'une des caractéristiques du théâtre grec.

---

<sup>7</sup> *Le Grand Robert de la langue française*, 2<sup>e</sup> édition dirigée par Alain Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2001, 6 vol., p 432

La place réservée à l'historique était très restreinte dans ce théâtre. Il est un constat jusqu'à présent remarquable : malgré son immense valeur, l'Histoire n'a inspiré que peu d'auteurs. La seule pièce qui se réfère aux événements historiques reste celle d'Eschyle : *Les Perses*.

La politique, en revanche, était omniprésente dans les représentations de la Grèce antique. Des dramaturges comme Sophocle, Eschyle et Phrynichos saisissaient l'occasion des jeux pour exposer et discuter des sujets politiques sur scène. Cette expérience a permis à Sophocle et à de nombreux auteurs de trouver la voie de la tragédie comme genre théâtral. Il faut noter aussi que souvent, les pièces à caractère comique étaient dotées d'une forte charge politique, en l'occurrence la pièce *Lysistrata* d'Aristophane. Cette pièce qui d'apparence comique et joviale était une critique de la guerre et ses effets néfastes sur la vie des citoyens.

A l'instar du théâtre grec, le théâtre romain a vu dans la représentation théâtrale un lieu de réflexion et de débat des sujets politiques de la société.

Au Moyen Âge, le théâtre sombre dans un coma profond et les manifestations théâtrales se font de moins en moins. L'église reprend les relais en main et décide d'encourager les œuvres d'inspiration biblique. La quête humaniste et l'imitation du modèle antique se poursuivent en marquant le théâtre du XVI<sup>ème</sup> siècle. En effet, le théâtre de la Renaissance était friand aux sujets inspirés de la mythologie antique et de la Bible. Une grande importance est accordée à la poétique du mot et la rhétorique du beau a pris le dessus sur le fond.

La distinction entre la comédie et la tragédie fut concrètement établie au XVII<sup>ème</sup> siècle. Molière puise dans le répertoire universel et saisit la *Commedia dell'arte*.

Appartenant exclusivement au répertoire populaire italien, cette dernière a permis à l'auteur de *Tartuffe* d'aborder des sujets politiques importants et de proposer une critique acerbe de la société française à cette époque dans un moule comique. Il inverse les valeurs sociales et fait du valet, le héros de la pièce. Molière a fait de la farce et de la grande comédie pas seulement un moment de divertissement mais aussi un moment qui suscite la réflexion et la prise de conscience ainsi dira l'auteur de *Tartuffe* dans le premier Placet présenté au roi:

«Sir, Le devoir de la comédie étant de corriger les vices des hommes en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules, les vices de mon siècle.<sup>8</sup> »

Ce n'est qu'au XVIII<sup>ème</sup> siècle que Diderot voit véritablement dans la représentation un moyen d'enseignement et de didactisme. Les sujets puisés dans la mythologie grecque et la religion cèdent la place aux problèmes socio- politiques qui préoccupent le spectateur. La critique de la bourgeoisie devient le sujet central de chaque pièce. Beaumarchais expose, à travers le drame bourgeois, les conflits sociaux. L'auteur du *Mariage de Figaro* reprend le personnage du valet, hérité autrefois du théâtre de Molière, pour en faire un personnage affecté politiquement et œuvrant pour la justice sociale. Les pièces de Beaumarchais et de Marivaux représentaient les prémisses du théâtre pré- révolutionnaire.

Le théâtre qui témoigne de l'abolition des trois unités énoncés par Aristote est bel et bien le théâtre du XIX<sup>ème</sup> siècle. En effet, des auteurs comme Victor Hugo ou Alfred de Musset voient dans la pratique théâtrale un lieu de représentation de la réalité sans artifice. Hugo annonce, à travers sa fameuse pièce *Hernani* (1830), les principes du drame romantique.

Celui-ci repose sur l'exaltation du moi et la rupture définitive avec le théâtre classique. Les évènements historiques représentent des thèmes pivots de toute pièce de théâtre. Le héros, dans le drame romantique, est marqué socialement. Il subit l'injustice sociale et politique et se révolte contre elles. Si nous devrions qualifier ce théâtre, nous dirons que ce théâtre est un théâtre d'engagement politique et historique

Avec l'avènement du cinéma, le théâtre est en crise. La représentation fidèle de la réalité à travers l'image cinématographique, pousse les auteurs à redéfinir le rôle du théâtre.

---

<sup>8</sup> Molière, préface de *Tartuffe ou l'imposteur*, Texte établi par Charles Louandre, Charpentier, 1910 (2, pp. 369-370).[https://fr.wikisource.org/wiki/Tartuffe\\_ou\\_l%27imposteur/%C3%89dition\\_Louandre,\\_1910/Premier\\_Placet](https://fr.wikisource.org/wiki/Tartuffe_ou_l%27imposteur/%C3%89dition_Louandre,_1910/Premier_Placet) (date de consultation 28.01.2018).

Quel théâtre pour quelle fin? Faire du théâtre pour divertir ou faire du théâtre un témoin de l'Histoire et un miroir de la société? Le théâtre est-il un art de la revendication?

Beaucoup d'auteurs comme Antoine Artaud, Eugène Ionesco, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Samuel Beckett, se sont penchés sur ces questions et chacun a apporté, à sa manière, sa pierre à l'édifice du nouveau théâtre.

## **I.2. Le théâtre et l'évènement social**

1. *«L'auteur dramatique peut-il évoquer en une synthèse intense les luttes sociales des temps présents? - Ne peut-il au contraire leur donner un caractère de généralité que par la représentation de conflits individuels significatifs?»*

2. *«Croyez-vous à l'avènement d'un cycle de pièces sociales et quelle action ce mouvement prolongé vous semble-t-il destiné à exercer sur l'opinion publique?»<sup>9</sup>*

Ce sont là deux questions qui ont été posées à une trentaine de nouveaux écrivains lors d'une enquête menée par la revue d'art dramatique en février 1898. En effet, cette dernière a consacré entièrement un numéro au rôle du théâtre dans la société. Les réponses recueillies ont permis de dresser deux orientations complètement distinctes :

Pour de nombreux écrivains, le théâtre est d'abord et avant tout un art. Il devrait se libérer de toutes les contraintes sociales soient-elles ou politiques. Le seul souci que le théâtre devrait avoir serait l'aspect esthétique. Selon ces écrivains, la transposition de la société et de ses problèmes sur scène risque de la transformer en un lieu de litige. A ce moment là, l'œuvre dramatique serait davantage exposée au phénomène de la censure à cause des idéologies et du parti pris que pourra afficher l'auteur à travers son œuvre. Ainsi, l'œuvre perdra toute sa splendeur stylistique et poétique.

---

<sup>9</sup> « Enquête sur la question sociale au théâtre », Revue d'art dramatique, février 1898. <https://raforum.info/dissertations/spip.php?article114> (date de consultation 31.01.2018).

Or, d'autres écrivains affirment que le théâtre devrait avoir une fonction éducative et pour ce faire il doit aborder l'actualité sociale afin de *corriger les mœurs*<sup>10</sup>. Un an après la parution du numéro de la revue, Jaurès publie un article d'une conférence intitulée *Le théâtre social* qu'il avait donné à l'occasion de la sortie de la pièce de Louis Marsolleau. Jaurès inaugure son texte par ce petit préambule, en disant :

En annonçant une conférence sur le Théâtre Social, je me suis servi d'une expression un peu trop générale et un peu vague, car le théâtre est toujours nécessairement social en ce sens qu'il est toujours l'expression d'une société déterminée. Mais j'ai pensé surtout, et c'est le point sur lequel je veux appeler votre attention, au théâtre considéré comme moyen de lutte sociale, comme moyen de hâter la décomposition d'une société donnée, et de préparer l'avènement d'une société nouvelle.

C'est dans cet esprit qu'est conçue l'œuvre brève et forte que vous allez, que nous allons entendre tout à l'heure. Vous y trouverez la révolte, l'avertissement de ceux qui souffrent et qui signifient à la société d'aujourd'hui que l'heure de l'iniquité devra bientôt passer<sup>11</sup>.

Une phrase, en particulier, retient toute notre attention, à savoir : « *comme moyen de hâter la décomposition d'une société donnée, et de préparer l'avènement d'une société nouvelle* » suppose que le théâtre ne devrait point se contenter de projeter la société sur scène mais il va falloir proposer un modèle idéal de ce que devrait être cette même société. Jaurès poursuit son discours en citant l'exemple de Denis Diderot qu'il considère comme le père du théâtre foncièrement social. Il explique, ainsi que dans la dédicace de la pièce *Le père de famille*, l'encyclopédiste invite Son altesse Sérénissime Madame la Princesse de Nassau Saarbriick à sensibiliser ses propres enfants en leur faisant goûter aux misères du petit peuple. Ainsi, il dira : « *Je veux qu'ils voient la misère afin qu'ils y soient sensibles et qu'ils sachent par leur propre expérience qu'il y a autour d'eux des hommes comme eux, peut-être plus essentiels qu'eux, qui ont à peine de la paille pour se coucher et qui manquent de pain.*<sup>12</sup> »

---

<sup>10</sup> -Expression souvent utilisée par Molière pour rappeler la fonction éducative de la comédie.

<sup>11</sup> [http://www.jaures.eu/ressources/de\\_jaures/le-theatre-social-1900/](http://www.jaures.eu/ressources/de_jaures/le-theatre-social-1900/) (date de consultation 31.01.2018).

<sup>12</sup> . [www.jaures.eu](http://www.jaures.eu), Op.Cit.

Comme un véritable visionnaire, Diderot ne cessait de tirer la sonnette d'alarme sur le danger de ce qu'il appelle *La bourgeoisie grandissante*. Cette caste sociale qui prend de plus en plus d'ampleur au détriment des petites gens, des paysans et des ouvriers.

Dans sa conférence, Jaurès continue à citer tous les auteurs, à l'instar de Diderot, qui ont octroyé à leur théâtre un statut social. Schiller et Beaumarchais, comme de nombreux hommes de théâtre, n'échapperont pas à la tentation de rester dans un engagement purement social.

En effet, dans *Le mariage de Figaro*, Beaumarchais, en véritable révolutionnaire, saisit l'occasion d'une comédie en cinq actes pour critiquer le gouvernement et dénoncer les attributions illégitimes de la noblesse. A la lecture du manuscrit, Louis XVI, conscient des conséquences d'une telle œuvre, refuse sa mise en scène. Ce n'est que quatre ans plus tard, que le Roi revient sur sa décision et la représentation verra le jour en 1784.

Nombreuses sont les œuvres qui témoignent de l'engagement social acéré de leurs auteurs. Citons à titre d'exemple *Les Brigands* de Schiller. Représentée pour la première fois en Allemagne en 1782, cette pièce subversive et d'actualité politique et sociale traite de l'injustice sociale qu'exercent les autorités allemandes sur les petites gens. L'auteur raconte, à travers un drame en cinq (05) actes, l'histoire d'un ensemble de brigands bourgeois se révoltant contre la monarchie et l'archaïque univers des princes.

Cette anarchie bourgeoise s'ambitionne pour instaurer un système de lois, réaliser la justice sociale et abolir la loi des puissants qui régnait pendant longtemps en Allemagne du XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, Schiller occupait pleinement la position d'un auteur engagé - si l'on donne tout crédit aux propos d'Helga Zepp- La Rouche<sup>13</sup> :

---

<sup>13</sup>-<http://www.solidariteetprogres.org/documents-de-fond-7/culture/article/qui-est-friedrich-schiller-et-pourquoi-l-étudie-t.html> (consulté 07.02.2018).

Toute sa vie, Schiller s'est efforcé de répondre à la question, devenue brûlante après l'échec de la Révolution française : comment se fait-il que dans un « grand moment de l'histoire », un « petit peuple » soit capable de saisir l'occasion pour améliorer sa situation politique ?

Pour lui, le théâtre devait contribuer à « l'éducation morale de l'homme et de la nation », comme il écrivait dans son essai *Le théâtre comme institution morale*. Il devait promouvoir le « bonheur général », et Schiller définissait ce terme de « bonheur » dans le sens leibnizien, tel qu'il figure dans la Déclaration d'Indépendance américaine.

Si nous nous fions aux propos de Jean Jaurès prononcés lors de sa conférence, nous dirions que la fin du XVIII<sup>e</sup> a été marquée par une révolution menée principalement par la classe bourgeoise. Celle-ci s'autocritiquait mais avec beaucoup de modération et de réserve. Elle ne pouvait point tolérer une critique venue d'un auteur lui faisant des reproches d'une classe autre que bourgeoise. Ce n'est qu'après temps que l'on témoigne de l'émergence d'une nouvelle classe sociale : celle des ouvriers qui prenait son destin en main.

Les prémisses de la révolution de la classe ouvrière se font sentir d'abord dans le roman de *Germinal* d'Emile Zola pour ensuite passer au théâtre avec le drame de Gerhart Hauptmann : *Avant le lever du soleil en 1889*. Assumant pleinement les influences de la *Terre* de Zola, le dramaturge allemand a puisé l'ensemble des personnages, de son œuvre, dans le milieu paysan ce qui représente un véritable bouleversement littéraire et social.

En réalité, la conception même d'un engagement social, ne détermine pas forcément le genre théâtral : « *Le « théâtre social » alors très en vogue se prête évidemment à la récupération. Ainsi voit-on des dramaturges, célèbres « boulevardiers », investir les thématiques sociales à leur manière.*<sup>14</sup> » En effet, le théâtre du boulevard se montre très friand aux sujets sociaux.

---

<sup>14</sup> -Caroline Garnier, *"Nous sommes des briseurs de formules". Les écrivains anarchistes en France à la fin du dix-neuvième siècle*. Thèse de doctorat de l'Université Paris 8. 6 décembre 2003, <https://raforum.info/dissertations/spip.php?article114> (consulté le 05.03.2018).

Cette tradition émergeant essentiellement des Grands Boulevards de Paris, s'empare des sujets tels que le divorce, les misères des classes ouvrières, l'alcoolisme, l'avortement et autant de sujets qui ont fait du théâtre de Boulevard, dans les temps, un théâtre foncièrement social.

Le rapport du théâtre à la société est indispensable et vital. Or, toute conception mise à cela près. C'est ainsi, à des phases de l'Histoire, on avait besoin, non seulement que le théâtre accole à la société, mais également qu'il s'en serve de moyen, l'essentiel qu'il émane d'une volonté collective. C'est-à-dire, le théâtre doit-être le porte-parole d'un groupe social et dire tout haut ce que les petites gens pensent tout bas. Beaumarchais, tout comme Henrik Ibsen de plus, avait critiqué le prestige fallacieux de la bourgeoisie, c'est ce qui a marqué l'authenticité de leurs pièces. Effectivement, ces auteurs ont été eux aussi, proches des mouvements sociaux, cela n'a affecté nullement la valeur esthétique et poétique de leurs œuvres.

Le fait est que, si le théâtre est primordial à la société, il lui appartient fréquemment de se sacrifier lui-même pour la véritable légitimation de celle-ci. Ce théâtre embrasse alors les préoccupations d'un peuple à la recherche d'une égalité sociale et à la volonté de rétablir l'ordre des choses.

### **1.3. Entre la préoccupation esthétique et l'évènement politique, le théâtre s'emballe**

Certain auteurs défendent l'idée du beau. Ils attestent qu'une pièce de théâtre est avant tout une œuvre d'art et doit émerveiller le spectateur. Ils pensent que la représentation est d'abord une préoccupation esthétique. Le plaisir visuel prime sur la réflexion. Ils défendent l'idée que l'activité théâtrale est un fait créatif est complètement indépendant de la politique. Le seul engagement que doit porter l'art c'est l'engagement esthétique.

---



Comme le précise Catherine Miller et Dominique Caubet dans une étude sur l'engagement politique dans la chanson contestataire au Maroc, « *Pour beaucoup, l'engagement des artistes est avant tout dans leurs démarches créatives, dans le fait même d'exister en tant qu'artiste, et n'a pas besoin de se traduire par un positionnement politique explicite, qui nuit plutôt à la qualité créative des œuvres présentées* <sup>15</sup>»

Dans un entretien avec Christian Schiaretti, un célèbre metteur en scène français et directeur du Théâtre National Populaire (TNP), on a posé la problématique suivante : Quel rôle le théâtre doit-il jouer sur la scène politique - et la politique sur la scène théâtrale ?

Christian Schiaretti apporte un éclairage à la question en disant:

Le théâtre doit faire du théâtre et la politique du politique. Cela relève d'arts complexes et lents dans leur maturation respective [...] Ce qu'il y a de politique dans nos activités, c'est de lutter contre l'amoindrissement social. Sinon, s'il veut agir pour le monde, le théâtre doit se lever tôt. Partage de midi.<sup>16</sup>

Ainsi cette réponse de Schiaretti nous montre la dimension sociale de son activité dramaturgique. Pour que le théâtre puisse aborder la politique, cela exige une connaissance approfondie et un suivi régulier et en permanence de l'actualité. Le théâtre doit aussi se mettre à jour et faire preuve d'une créativité esthétique étant donné que chaque transposition scénique d'un événement ou de thème demande des méthodes scéniques particulières : « *L'alternative qui se joue, entre convoquer et évoquer, s'inscrit dans le choix de formes dramaturgiques spécifiques, les deux pôles étant la fable parabolique et la pièce verbatim, entre lesquels se situerait la « faction » ou fonctionnalisation de faits réels.*»<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Cathrine MILLER et Dominique CAUBET, *Langue et ses textes dans la chanson contestataire au Maroc : de Nass El Ghiwane à la nouvelle scène avant et après le 20 février 2011*. Dans « *Productions et réceptions culturelles, Littérature, musique et cinéma* » sous la direction de Hadj MILIANI, Algérie, Editions CRASC, 2016, p.123.

<sup>16</sup> Propos recueillis par Jérôme Provençal pour le Festival d'Automne, 2009.

<sup>17</sup> SARRAZAC Jean-Pierre, *rhapsodie*, in *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, Etudes théâtrales, n°22, Louvain La Neuve, 2001, p.105.

Cependant, la terreur des deux guerres mondiales a stimulé l'inspiration de certains auteurs qui voulaient que le théâtre soit foncièrement politique et doit dénoncer les ravages causés par cette dernière.

De plus dans ce cadre de l'étude, nous allons reprendre la question ayant fait l'objet en 1958 d'une rencontre animée par Gilles Martinet avec Sartre, Butor, Vailland et Adamov pour débattre la question suivante : « *Le théâtre peut-il aborder l'actualité politique ?*<sup>18</sup>»

Selon nous, cette problématique suscite d'autres questionnements : le théâtre de l'événement serait-il un théâtre qui interroge et représente l'Histoire par le biais d'un matériau dramatique ? Le théâtre serait-il un genre propice au politique ou serait-il un simple acte de divertissement?

Le rapport du théâtre au politique date de la première guerre mondiale plus précisément en Union Soviétique (URSS) et en Allemagne sous la République de Weimar. Erwin Piscator est le premier à avoir employé la notion de théâtre politique pour définir les fonctions de la pratique dramatique.

Celle -ci, explique-t-il, n'est pas une pratique en soi mais un moyen d'émancipation politique et un éveil de la conscience.

Pour contester l'idée de la gratuité de l'art et en réaction contre la conception anachronique et inféconde de *l'art pour l'art*, Piscator précise dans son ouvrage *Théâtre politique* publié en 1930: « *Je commençai aussi à voir clairement la mesure dans laquelle l'art n'est qu'un moyen en vue d'une fin. Un moyen politique. Un instrument de propagande.* »<sup>19</sup>

Le rapport du théâtre à la scène politique a fait couler beaucoup d'ancre et a suscité de très nombreuses controverses dans le monde de la critique journalistique et universitaire. Certains auteurs et metteurs en scène pensent que le rapport à la politique est fort présent dans le théâtre. En effet, ces auteurs affirment que l'art théâtral est un véritable projet de société c'est-à-dire un lieu qui mettrait en scène les inquiétudes, les aspirations et les préoccupations sociales et économiques de toute une société.

---

<sup>18</sup> France-Observateur, 13 février 1958.

<sup>19</sup> PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962 (première édition en allemand : 1930), p. 27.

Le théâtre devient, dès lors, un moyen de rassemblement et de rencontre de citoyens à l'image de la tragédie athénienne. Et si le théâtre doit saisir la politique pour lutter contre l'exclusion sociale sous toutes ses formes, il lui reconnaîtra une dette. Accepter cette conception de l'art veut dire que la politique alimente le fait théâtral.

Compte tenu des nombreuses fonctions qu'il occupe, le théâtre de l'évènement, comme nous nous proposons de l'étudier dans cette partie, nous permettra de sillonner les principales périodes qui ont marqué l'histoire du théâtre politique dans le monde en général et de façon particulière le théâtre politique en Algérie dans une perspective à la fois historique et politique.

Nous retenons la définition du théâtre de l'évènement que cette notion désignerait tout fait d'actualité politique, sociale, économique et culturelle qui a marqué une société. C'est la raison pour laquelle beaucoup d'auteurs se sont inspirés des événements qui animent notre quotidien dans leur théâtre.

La question du politique était omniprésente chez Piscator qui dès le début prônait un théâtre contestataire et révolutionnaire en s'adressant à un public prolétaire. S'inscrivant dans la veine communiste, il s'engagea dans la révolution dramatique aussi bien sur le plan des idées que sur le plan de la mise en scène soutenant le principe que l'art ne devrait guère tuer l'idée mais la renforcer et la consolider. Du théâtre d'Agitation et de propagande politique, plus communément appelé théâtre d'Agit-prop, au théâtre épique, Piscator revendiquait sans trêve le rôle (politique) du théâtre dans la société. Pour ce faire, il a créé ce qu'on appelle un théâtre de masse constitué de courtes scènes ou des scènes ouvertes jouées dans des espaces non-conventionnels (milieux ruraux, usine, lieux publics, etc.) par des comédiens- amateurs ou semi- professionnels devant un public de non connaisseur.

Il n'est que justice d'admettre que même si le théâtre politique a trouvé son plus grand élan en Allemagne « folle » de la République de Weimar et en Union soviétique (URSS), beaucoup de pays d'Europe, d'Asie et même les Etats Unis se sont, cependant, montrés friands à ce genre de pratique. En France, par exemple et contre tout '  *raffinement énervé des amuseurs parisiens*<sup>20</sup> et dans l'ambition de réaliser un  *art nouveau pour un monde nouveau*<sup>21</sup>, Firmin Gémier propose un théâtre populaire qui évoque l'actualité politique sur scène.

En effet, Créer un théâtre élitiste ou un théâtre pour les intellectuels comme le prétendait Jacques Copeau n'était pas dans les perspectives de Gémier. Ce dernier a voulu faire de son théâtre un éveil de conscience qui s'adresse à tout le monde et particulièrement à la masse ouvrière. Ce théâtre populaire remet en question le théâtre bourgeois conçu sur une architecture à l'italienne qui favorise la politique de l'exclusion sociale et de la séparation scène / public.

Toutefois le théâtre populaire français s'ouvre sur des espaces publics qui dans cette période a vu naître plusieurs groupes dont le célèbre  *Groupe Octobre*. Celui-ci a obtenu le premier prix au Festival International du Théâtre Ouvrier en Russie.

Après la deuxième guerre mondiale, la pratique théâtrale, en France, répondait à une double finalité : d'une part, créer un espace réunissant toutes les couches sociales qui a permis l'épanouissement du théâtre populaire, et, d'autre part, démocratiser l'entreprise théâtrale en donnant la chance à de talentueux jeunes artistes de participer à la création artistique sans tenir compte de leur appartenance sociale.

La démocratisation théâtrale allait de pair avec la décentralisation. A l'instar de Jean Vilar et Jeanne Laurent, des partisans du théâtre populaire ont concrétisé la décentralisation théâtrale par l'implantation des Centres Dramatiques Nationaux (CD N) dans différentes régions de la France. Outre la création des CDN, le nouveau théâtre est devenu une action culturelle et sociale et partait en quête de son public alors qu'autre fois c'était le public qui allait vers le théâtre.

---

<sup>20</sup> Expression employée par Romain Rolland (1866- 1944) pour qualifier le théâtre populaire.

<sup>21</sup> Romain Rolland,  *Le théâtre du peuple*, essai d'esthétique d'un théâtre nouveau, nou. éd., Paris, Albin Michel, 1913, rééd. Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles, Complexes, 2003, p. 27.

Cette forme de théâtre foncièrement philosophique que l'on qualifie de théâtre *Existentialo-engagé* dont le principal représentant reste Jean-Paul Sartre submerge le monde littéraire. *Les Huis Clos* (1942) fait partie d'une série de romans, de pièces de théâtre et d'essais philosophiques exposant les questions métaphysiques et les conditions de l'homme face au matérialisme bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle. L'auteur attribue à son engagement une dimension philosophique.

Sartre produit en 1938, *Le Sursis*. Celui-ci est le second roman de la tétralogie de J-P Sartre des *Chemins de la liberté*. Un roman écrit une année avant le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale. Cette fresque historique raconte la répression allemande au Sudète de la Tchécoslovaquie.

Grâce à des enregistrements des discours des personnalités politiques (discours d'Hitler) et la collecte documentaire, L'auteur de *La Nausée* s'est saisi de l'Histoire pour en faire un drame romanesque : « Sartre fixe le cadre de l'action d'après des documents véritables, des témoignages vécus enrichis par « l'art de conter » et par des procédés adéquats au fond, et met l'accent sur le caractère ambigu de l'univers créé ». <sup>22</sup>

Dans *Les Mouches* (1943), Sartre remet en question les véritables valeurs humaines en dénonçant l'illégitime occupation allemande en France de 1940 à 1944. La guerre d'Espagne, les misères de la Seconde Guerre mondiale et l'impitoyable machine hitlérienne, la révolution cubaine, la révolution algérienne ou encore la guerre d'Indochine et la dénonciation de l'impérialisme américain deviennent des sujets de prédilection dans la production sartrienne.

Parmi les auteurs qui s'inspirent de l'actualité socio- politique dans leur théâtre, citons Albert Camus avec l'adaptation du roman *Le Temps du mépris* d'André Malraux (1935).

---

<sup>22</sup> Tabaki Frédérique, Histoire politique et techniques romanesques dans *Le Sursis* de Jean-Paul Sartre [ Le roman politique], 1998 Volume 54 Numéro 1 pp. 42-52, p42.

Avec ce projet, A. Camus entend la volonté de faire de son théâtre un théâtre populaire où la révolution algérienne et les misères causées par le colonialisme se disputaient les premières places. Fervent communiste, il fonde, à Alger, le *Théâtre du Travail* en 1936 et témoigne de la guerre d'Espagne avec *La Révolte dans les Asturies*. Une pièce qui traite la révolution de la masse ouvrière d'Asturies d'octobre 1934. L'auteur de *l'Etranger* use de ses talents d'écrivain humaniste pour défendre la cause des peuples opprimés. Ses textes ne pouvaient assouvir le goût d'un public à la recherche de divertissement. Son engagement et ses opinions politiques importunaient l'ordre établi par le colonisateur.

Il fut éjecté de parti communiste à cause de ses prises de position vis-à-vis de la révolution algérienne. Conscient de la dure mission d'un écrivain engagé, il avoue lui-même lors de la réception du prix Noble de littérature à Stockholm en 1957, en soulignant que:

Dans toutes les circonstances de sa vie, obscur ou provisoirement célèbre, jeté dans les fers de la tyrannie ou libre pour un temps de s'exprimer, l'écrivain peut retrouver le sentiment d'une communauté vivante qui le justifiera, à la seule condition qu'il accepte autant qu'il peut les deux charges qui font la grandeur de son métier ; le service de la vérité et celui de la liberté. Puisque sa vocation est de réunir le plus grand nombre d'hommes possible, elle ne peut s'accommoder du mensonge et de la servitude qui, là où ils règnent, font proliférer les solitudes. Quelles que soient nos infirmités personnelles, la noblesse de notre métier s'enracinera toujours dans deux engagements difficiles à maintenir : le refus de mentir sur ce que l'on sait et la résistance à l'oppression.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup>[http://www.larousse.fr/encyclopedie/sons/Albert\\_Camus\\_discours\\_devant\\_lAcad%C3%A9mie\\_du\\_prix\\_Nobel/1102331](http://www.larousse.fr/encyclopedie/sons/Albert_Camus_discours_devant_lAcad%C3%A9mie_du_prix_Nobel/1102331) (consulté le 3 Aout2017).

Avec la création du *Théâtre de l'Equipe* en 1937 par substitution au *Théâtre du Travail*, Camus renonce progressivement à ses opinions et ses positions politiques de ce qui va devenir son inédite pièce au service de celui du témoignage historique, n'y laissant que quelques évocations à la cause algérienne « *il allait même évoluer vers un théâtre plus humaniste*<sup>24</sup> ». Il affiche une espèce de neutralité quant à la révolution algérienne : « *Lorsque surgit la « question algérienne », Camus montra un tel silence que son engagement - celui de l'artiste et de l'intellectuel en général - fut remis en cause, car son cas avait ceci de particulier qu'il était Algérien, bien sûr, mais, aussi, Européen*<sup>25</sup> ».

L'influence Camusienne fut déterminante sur les travaux de plusieurs dramaturges notamment les travaux de Michel Vinaver suite à leur rencontre à New York en 1946. Celui-ci produit un nombre considérable de pièces faisant des évènements de Mai 1945 en Algérie, La guerre de Corée et le 11 septembre 2001 aux Etats Unis, les thèmes pivots respectivement des pièces suivantes: *Les Huissiers* (1957), *Aujourd'hui* ou *Les Coréens* (1956) et *le 11 septembre 2001* (2001).

Aux Etats Unis, les prémises du projet théâtral d'ambition politique ont vu le jour grâce à l'apparition des *journaux vivants*. Cette brève expérience s'est étalée sur quelques années (1935- 1939) et a consisté à dénoncer les travers de la société américaine suite au déclenchement de la crise économique par *le Krach boursier de Wall Street* en 1929. En 1939, cette forme de protestation et de revendication sociale et politique s'était vite vue tomber dans l'oubli après la crise économique et après avoir qualifié ses meneurs de piètres sympathisants communistes.

En Asie de l'est, sous le régime communiste, le recours à un théâtre révolutionnaire devient une question vitale. En effet, des troupes engagées luttent contre l'expansion capitaliste. Dans des lieux et des conditions qui sont loin d'être conçus pour l'art de la scène : des comédiens non professionnels improvisent et montent collectivement des scènes visant à changer le monde, à interpeler et à éveiller la conscience d'un public de travailleurs.

---

<sup>24</sup> - Dahmane Hadj, *Engagement et contestation dans le théâtre algérien des origines à nos jours*, thèse de doctorat, Mulhouse 2009, p.149.

<sup>25</sup> - Dahmane Hadj, op. cit., p.149.

En Allemagne, pour consolider l'idée d'un théâtre politique, au tournant des années 1920, deux catégories de théâtre apparaîtront : le théâtre d'actualité et le théâtre épique. Le théâtre d'actualité est fondé sur la documentation et la recherche historique. Il fallait penser à une nouvelle forme de théâtre qui émerge des profonds bouleversements sociaux et politiques.

L'idée de théâtre épique ne pouvait que tenter les hommes du théâtre politiquement engagés. Elle se propagea rapidement sous le Troisième Reich dirigé par Adolf Hitler qui saisit la faiblesse de la République de Weimar pour imposer sa dictature.

Le genre épique est souvent associé au théâtre politique qui était une forme de salut à la pratique sociale révolutionnaire. De l'autre côté et dans l'ambition de rompre avec le théâtre classique basé sur la tension dramatique (au sens du drame aristotélicien) et la règle des trois unités (temps, espace et action), le théâtre épique mettait en avant le processus narratif.

Les actions dramatiques, dans le genre épique, sont plutôt racontées que montrées ou jouées sur scène. Le chef de file de ce théâtre est bel et bien Erwin Piscator. L'influence de ce dernier fut importante pour Bertolt Brecht qui mettra en place les fondements théoriques du théâtre dialectique où la notion de la distanciation ou l'*Effet 'V'* devient sa clé de voûte.

L'auteur allemand hautement engagé contribue à la politisation de l'action dramatique. Les principes du théâtre prolétaire de Piscator correspondaient à la conception même du théâtre politique que développait Brecht. Sur le plan thématique, le théâtre politique usait de l'Histoire immédiate et du réel pour éveiller la conscience des peuples opprimés. L'actualité socio-économique, les idées politiques et révolutionnaires nourrissaient les créations artistiques. Les guerres, les révolutions, la lutte des classes, la lutte contre l'idéalisme, l'argent, la prostitution sont autant de sujets politiques et sociaux qui envahissent la scène contemporaine :



« *L'art doit dire le monde, la fiction doit raconter le réel* », affirme Luc Rosello, metteur en scène français engagé. Le théâtre dépasse son aspect festif cher aux grecs. Il n'est plus seulement un moyen de divertissement, à l'image du Vaudeville ou du Beaumarchais.

L'art dramatique abandonne, peu à peu, l'utopie des cérémonies et des rassemblements de citoyens au profit du jeu (fête, dance, chant) pour un théâtre qui correspondrait et répondait davantage aux enjeux socio-politiques actuels.

Peu importe les étiquettes et la démultiplication de terminologie auquel avait droit ce genre théâtral: théâtre populaire, théâtre de l'opprimé, théâtre ouvrier, théâtre prolétarien; le genre dramatique reste résolument politique c'est-à-dire un lieu qui représente la société bourgeoise pour dénoncer ses tares et la défiance de son système. Sur la page de présentation de ses *Barricades* en 1826, Ludovic Vitet précise : « *Ce n'est point une pièce de théâtre que l'ont va lire, ce sont des faits historiques présentés sous forme dramatique, mais sans la prétention d'en composer un drame.* »<sup>26</sup>

En Algérie et après la guerre de libération, le théâtre acquiert une fonction pédagogique et devient un lieu de revendication de l'identité nationale et arabo-musulmane : « *l'indépendance considérée comme un détenteur pour la société algérienne a donnée naissance à de nombreux dramaturges qui réfléchissent sur la manière d'utiliser l'héritage culturel : Abdelkader Ould Abderrahmane Kaki, Mustapha Keteb, Abdelkader Alloula, Slimane Benaïssa...etc.* »<sup>27</sup> souligne assez justement Lamia Breksi Meddahi.

Dans *Mohamed Prends Ta valise*<sup>28</sup>, Kateb Yacine dénonce viscéralement, les problèmes identitaires des harkis qui se retrouvent piégés entre deux rives : l'Algérie et la France.

---

<sup>26</sup> Vitet Ludovic, dans. Roubine Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris: Éd. Armond Colin, 2009, p.85.

<sup>27</sup> - Breksi-Meddahi Lamia, *Abdelkader Alloula : Culture populaire et jeux d'écriture dans l'œuvre théâtrale*, Paris : Ed. L'harmattan, 2012, p.13.

<sup>28</sup> Kateb Yacine. 1977. *Mohamed prend ta valise*. Texte de base en français, non publié. In annexe de la thèse de troisième cycle de Michel Couenne : *De la Blessure à la Révolte, Kateb Yacine Dramaturge politique*, Institut d'Etudes Théâtrales, Dir. Pr. Abirached, Caen, 1977.

En 1978, l'auteur algérien met aussi en scène le perpétuel conflit israélo-palestinien dans *La Boucherie de l'espérance*<sup>29</sup> ou *La Palestine trahie*. Si Kateb Yacine joue un rôle important dans la constitution de l'identité culturelle en Algérie, n'oublions pas qu'à la même époque, beaucoup d'auteurs engagés ont, dans la même perspective, mené des actions individuelles et collectives pour promouvoir la création théâtrale mise au service du peuple. On pense à Allel El Mouhib, Hadj Slimane, Slimane Benaïssa, Azzeddine Medjoubi.

Dans son ouvrage, *Le théâtre en Algérie*, Ahmed Chéniki (2002, p. 102) explique que les prémisses du théâtre socio-politique en Algérie appelé *théâtre de contestation* ou *théâtre de propagande* se sont manifestées dans les années 70 grâce à des troupes d'amateurs et quelques auteurs de théâtre:

Ce théâtre de propagande domina la scène des années 70. Le théâtre régional de Constantine et les troupes d'amateurs travaillèrent énormément dans ce sens [...] Les pièces de Slimane Benaïssa, de Kateb Yacine ou A. Alloula proposent souvent une lecture politique directe de la réalité sociale.

Ainsi, selon Chéniki, la politique n'est pas un sujet quelconque, puisqu'elle est un des principes capables d'inspirer les dramaturges afin qu'ils transforment les maux d'une société en une poétique théâtrale. Il atteste aussi qu'il y a des dramaturges pour qui la critique politico-idéologique est la substance fondamentale de leurs œuvres. Slimane Benaïssa en serait un exemple, car pour lui : « *Les sociétés porteuses de conflits à tous les niveaux ne peuvent qu'être des sociétés qui nous inspirent, dans la douleur peut-être, mais qui nous inspirent.* »<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> *Boucherie de l'espérance*: œuvres théâtrales; textes établis par Zebeida Chergui. Paris : Seuil, 1999, 566 p.

Réunit : « *Boucherie de l'espérance ou Palestine trahie* »; « *Mohamed prends ta valise* »; « *La guerre de 2000 ans ou Le roi de l'Ouest* »; « *Le bourgeois sans-culotte ou Le spectre du parc Monceau* ».

<sup>30</sup> Slimane Benaïssa : de l'expression théâtrale à l'écriture romanesque *Entretien réalisé par* Christiane Chaulet-Achour, [http://www.revues-plurielles.org/\\_uploads/pdf/4\\_33\\_3.pdf](http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_33_3.pdf) (date de consultation 25.02.2017)

Dans un autre entretien, l'homme de théâtre ajoute « *Je ne choisis pas mes sujets. Je parle d'une société qui est l'Algérie. Je m'intéresse à ses problèmes. L'anticipation vient du fait que, nous les hommes de théâtre, nous travaillons sur les conflits qui sont sous-jacents dans notre société.* »<sup>31</sup>»

Dans les points suivants, nous allons brosser les portraits ainsi que les parcours artistiques époustouflants de Meyerhold, Piscator et Brecht. Ces pionniers qui ont marqué l'histoire du théâtre politique contemporain aussi bien en Russie, en Allemagne que dans le monde entier.

#### **I.4. Les figures emblématiques du théâtre politique**

##### **A. Pour un théâtre du futur, Vsevolod Meyerhold (1874– 1940)**

Après l'élaboration d'une théorie *Biomécanique* de l'art dramatique, Vsevolod Meyerhold a réussi à s'imposer comme l'un des metteurs en scène majeurs du XXème siècle. Directeur du théâtre de la révolution, auteur dramatique, acteur, théoricien et promoteur de la mise en scène contemporaine, son théâtre est foncièrement symbolique et constructiviste. Il est également connu pour son ambition de créer un *Théâtre théâtral* où un quatrième créateur se joint à l'auteur, au comédien et au metteur en scène : le spectateur.

##### **Pour une théorie *biomécanique* de l'art dramatique**

Vsevolod Emilievitch Meyerhold né à Penza en Russie le 28 février 1874, dans une famille allemande russifiée. Il entreprend d'abord une carrière artistique à Moscou ensuite à Saint-Pétersbourg. En 1895, Meyerhold attiré par la musique (il joue du violon) intègre l'école de la Société philharmonique de Moscou où il fut brillamment remarqué par Vladimir Nemirovitch- Dantchenko<sup>32</sup>, qui le fait entrer au théâtre d'Art de Moscou en 1898, à qui il doit de rencontrer Konstantin Stanislavski, chef de file du théâtre naturaliste.

---

<sup>31</sup> Dramaturge algérien Slimane Benaïssa à Montréal «*La culture est essentielle pour connaître notre Histoire et mieux la comprendre*», Entretien réalisé par Wahid Megherbi, Publié le 5 juillet 2013 <http://www.atlasmedias.com/2013/07/le-dramaturge-algerien-slimane-benaissa-a-montreal-la-culture-est-essentielle-pour-connaître-notre-histoire-mieux-la-comprendre/> (date de consultation 25.02.2017)

<sup>32</sup> Auteur dramatique, metteur en scène russe et l'un des précurseurs du Théâtre d'art de Moscou dont il partage la paternité avec Constantin Stanislavski.

En 1902, l'artiste russe quitte le théâtre artistique. Il décide d'entreprendre son propre projet théâtral baptisé *Théâtre théâtral* et fonde une troupe de jeunes acteurs : *Confrérie Du Drame Nouveau*. Il a tenu aussi à préciser la différence de sa démarche *biomécanique* basée sur l'interprétation scénique avec celle de son maître : Konstantin Stanislavski. Meyerhold critique sévèrement le théâtre naturaliste, le jeu psychologique et l'imitation du réel tant chéris par ce dernier. Il puise dans le répertoire symboliste et s'intéresse à la relation entre l'espace scénique et le jeu de l'acteur.

Il trouve dans les formes populaires telles que le théâtre de foire, le cirque ou encore la *commedia dell'arte* un champ d'investigation de ses recherches sur l'expression du corps en scène mise en harmonie avec la musique, le décor, et le discours poétique dont use toute pièce de théâtre.

L'auteur russe remet en question l'architecture théâtrale hérité de la Renaissance qui sépare les spectateurs du jeu. Il décline vivement la tradition des rideaux baissés constituants des murs rappelant le quatrième mur qui exclue le spectateur et contraint son accès à la scène. Il opte pour une scène ouverte, sans coulisses, qui laisse entrevoir toute la construction technique de la représentation. Les décors de son théâtre sont inspirés des travaux des cubistes et des futuristes.

Il importe de souligner aussi que le texte littéraire, pour Meyerhold, prime sur toute réalité scénique. De 1902-1905, Meyerhold multiplie les expériences de mise en scène, en produisant *Le Coq rouge* de Hauptmann, *La Neige* de Przybyszewski et *Monna Vanna* de Maeterlinck.

Il rompt littéralement avec le naturalisme et annonce les prémises d'un théâtre de la convention à travers des adaptations d'*Ennemi du peuple* d'Ibsen et *Les estivants* de Gorki qui sera interdite par la police de Tiflis. En 1918, Meyerhold rejoint le parti communiste et s'engage dans l'*Octobre théâtre*. À Moscou, il dirige le théâtre de la révolution. A cette période, l'auteur d'abord russe puis soviétique, il se rapproche progressivement du mouvement futuriste et monte *La Punaise* et le *Mystère- Bouffe* de Vladimir Maïakovski.

Il réalise *Le Cocu magnifique* de Crommelynck dans un décor de Popova, un artiste constructiviste.

La vision de Meyerhold de l'art dramatique est profondément dominée par le rôle du théâtre dans la révolution. Pour ce faire, il procède à une véritable rénovation de la scène et de l'art théâtral de manière générale par ce qu'il qualifie de : la *Théorie de la biomécanique*.

Inspirée de la théorie pavlovienne sur les "réflexes inconditionnés" et la théorie de Taylor sur l'"organisation scientifique du travail", la *biomécanique* désigne un ensemble d'exercices sportifs et des réalisations acrobatiques destinées aux acteurs, puisant dans différentes disciplines que sont les arts martiaux et la gymnastique.

Tout le principe de la dite *biomécanique* repose sur l'expression du corps, de la voix et leur pouvoir évocateur de l'émotion et d'adresse au public, ainsi expliquera-t-il :

En trouvant l'état physique qui convient à tel ou tel personnage, l'acteur parvient à une situation dans laquelle naît en lui cette excitabilité qui constitue l'essence de son jeu, qui se communique aux spectateurs et qui les fait participer à son jeu. C'est de toute une série de situations ou d'états physiques que naissent ces « points d'excitabilité » qui ne se colorent qu'ensuite de tel ou tel sentiment.<sup>33</sup>

En 1928, Meyerhold fonde à Moscou le théâtre de l'acteur et fait une tournée dans les quatre coins du monde. Il découvre l'acteur chinois Mei-Lan-Fang dont le jeu est basé sur le masque, le corps en harmonie avec le décor et la géométrie du geste. L'auteur de la biomécanique retourne en Russie et voit ses créations conditionnées par la révolution soviétique qui correspondait de moins en moins à la technique *biomécanique*. Ses pièces seront censurées et certaines interdites comme *Le Mandat* d'Erdmann. Accusé de formalisme et d'espionnage par le Parti Communiste, Meyerhold sera emprisonné et exécuté en 1940.

---

<sup>33</sup> Meyerhold, V, *L'acteur et la biomécanique*, 1922, in *Ecrits sur le théâtre*, II, 1975, p. 80, traduction de B. Picon-Vallin, Lausanne, La Cité, L'Age d'Homme.

L'œuvre meyerholdienne tombe très rapidement dans l'oubli jusqu'en 1955 où elle sera réhabilitée par la Cour suprême de l'URSS.

Meyerhold est considéré comme l'initiateur du théâtre moderne. Il est le premier à avoir assigné la tâche révolutionnaire de la pratique théâtrale en mettant en relief le rôle considérable de l'entrepreneur du spectacle.

### **B. Erwin Piscator (1893- 1966), chef de file du théâtre politique en Allemagne**

Considéré comme l'initiateur du théâtre politique et le genre épique en Allemagne, Erwin Piscator a su marquer l'histoire du théâtre de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, au même titre que son mentor Max Reinhardt<sup>34</sup>. Homme et directeur de théâtre, metteur en scène et comédien, sa vocation théâtrale s'inscrit dans la veine communiste et prolétaire. Il est autant reconnu pour avoir révolutionné la scène théâtrale en introduisant des projections cinématographiques (documents, films) que pour son adoption des nouvelles techniques architecturales (scènes à trois dimensions, ombres chinoises, etc).

### **Les prémisses d'un théâtre révolutionnaire**

Né le 17 décembre 1893 près de Wetzlar en Allemagne. Erwin Friedrich Max Piscator est issu d'une famille protestante. Très jeune, il s'initie à l'art de la scène et confirme sa vocation des planches en devenant comédien en 1917.

En 1918, Piscator rejoint le groupe dadaïste berlinois qui sera à l'origine de son adhésion au Parti Communiste allemand. A cette époque, l'auteur allemand façonne les contours d'un théâtre prolétaire que l'on nomme *Théâtre d'agit-prop*. Dans ce mouvement, Piscator ne cesse de dénoncer les travers de l'impressionnisme et du naturalisme jugés superficiels et inféconds.

---

<sup>34</sup> Metteur en scène du théâtre autrichien et américain. Auteur de la célèbre adaptation cinématographique (*Songe d'une nuit d'été*).

Selon lui, le théâtre doit être une arme et non un ornement : « *on ne veut pas jouir de l'art qu'on donne à l'enfant son vrai nom : propagande ! ...De l'art ! C'était la plus plate réalité. Un placard.*»<sup>35</sup>

Après cette série de changements de procédures et la portée esthétique de ce nouvel intérêt pour le théâtre, il y parvient à diriger le Volksbühne (das Volk signifie : le peuple, die Bühne : la scène, le théâtre) à Berlin en 1924.

Dans cette période marquée par les bouleversements socio- politiques notamment la Révolution Bolchevique en 1917, Piscator établit de nouveaux rapports avec la scène.

Cette dernière devient un lieu de reconstitution de l'Histoire et de prise de conscience ouvrière. Pour ce faire, il fera appel à certains procédés esthétiques tels que : la scène à trois dimensions, l'utilisation des slogans politiques et des pancartes, la projection de documents et de films, etc.

Disposant de son propre théâtre en 1927, Piscator propose un théâtre de contestation politique contre le patronat et défendant les intérêts de la caste ouvrière. Pendant cette période, l'auteur allemand brille de mille feux et réalise des mises en scène (*Hoppla, nous vivons !* de Toller, en 1927, *Le brave soldat Chveik* de Jaroslav Hašek, en 1928) qui suscitent un engouement considérable dans le milieu théâtral.

Plus tard, Piscator collabore avec Bertolt Brecht où ils auront ensemble fondé le théâtre épique. Celui-ci tente de rompre avec le théâtre *émotionnel* de tradition aristotélicienne en favorisant la forme narrative et les interventions du chœur.

---

<sup>35</sup> Piscator Erwin, *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962, 1972, p. 42.

Le genre épique révolutionne la scène et introduit des techniques cinématographiques (projections de films, des documents et des enregistrements sonores). Il détourne le protocole théâtral en faisant jouer ses comédiens en costumes modernes, ce qui laisse transparaître ses convictions politiques et son parti pris. Piscator aspire à mettre en scène le destin d'un individu au sein d'un groupe social et non pas un individu comme une entité singulière.

Du côté de la réception, il s'est essayé à inventer un nouveau statut du spectateur. Ce dernier se transforme d'un élément passif au théâtre en un acteur politique vigilant dans la vie. En effet, comme l'explique Louis Althusser: « *Une pièce de théâtre est bien la production d'un nouveau spectateur, cet acteur qui commence quand finit le spectacle, qui ne commence que pour l'achever, mais dans la vie.* »<sup>36</sup>

Avec l'avènement nazi en 1933, Piscator préfère s'installer en France, ensuite aux Etats Unis. Enfin, il retourne en Allemagne à Berlin- Ouest contrairement à Brecht qui choisit Berlin- Est. En 1966, il dirige la Frei Volksbuhnetmet et monte deux pièces qui provoquent une polémique, *Le Vicaire* (1963) de Rolf Kochhuth et *L'Instruction* (1965) de Peter Weiss. Il décède le 30 mars 1966 à Sternberg.

Avec Piscator, le théâtre est à la fois un fait politique et un outil d'enseignement de l'Histoire. Il se jette dans de multiples expériences sur lesquelles sa haute culture artistique et son engagement prolétaire lui permettent d'énoncer, dans son ouvrage *Théâtre politique* (1929), la théorie et les différentes approches de son théâtre. Un théâtre qu'il qualifie de théâtre d'émancipation sociale et politique puisant ses ressources dans la culture prolétaire sans négliger son aspect artistique.

---

<sup>36</sup> Althusser Louis, *Pour Marx* (1965), Paris, La Découverte, 1996, p. 151.



## C. Pour un théâtre didactique, Bertolt Brecht

Auteur d'une importante œuvre politique. Il est aussi poète épique, metteur en scène, critique et théoricien du théâtre contemporain. Eugène Berthold Friedrich Brecht est né le 10 février 1898 à Augsburg, en Bavière. Fils d'un dirigeant d'une fabrique de papier, Brecht fait ses études en lettres avant d'aller étudier la médecine à l'Université de Munich.

En 1918, le jeune Brecht sera mobilisé en tant qu'infirmier dans les rangs de l'armée allemande. Les horreurs de la Première Guerre mondiale nourrissent ses convictions politiques.

L'éducation entièrement bourgeoise qu'il a reçue, ne l'a pas empêché d'écrire, en 1919, trois pièces pour dénoncer le génocide et la répression du mouvement spartakiste par le gouvernement social-démocrate allemand à Berlin, notamment suite à l'assassinat de Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht, les leaders de la ligue spartakiste, *Baal*, *Dans la jungle des villes* et *Tambours dans la nuit (Spartakus)*.

Outre l'aspect linguistique populaire, cette œuvre au ton caustique est foncièrement politique et vaut à son auteur le prix *Kleist* en 1922.

### **Sur les sentiers du succès**

Brecht s'installe à Berlin et travaille au Deutsches Theater de Max Reinhardt. Lors de cette période, il produit un nombre considérable de pièce, telles que : *Homme pour Homme*, *Sainte Jeanne des abattoirs*, *La Mère*, etc. Ces pièces ne rencontrent pas le succès espéré jusqu'à la création de *L'Opéra de quat' sous* en 1928 qui lui apporte la célébrité. Brecht démarre une carrière politique en rejoignant le camp des marxistes et anti- nazies.

Il rencontre des personnalités qui marquent son parcours artistique et son engagement politique : en 1920, l'humoriste Karl Valentin, dans l'animation de cabaret à Munich ; en 1924, la comédienne Hélène Weigel, qui monte ses pièces et deviendra sa femme par la suite; en 1927, Kurt Weill (1900-1950), dans la composition de la musique des *Chants de Mahagonny* ("*Songspiel Mahagonny*") et *L'opéra de quat' sous*; en 1929, le philosophe Walter Benjamin, qui l'encourage à approfondir la théorie marxiste en 1940 et enfin, sa rencontre avec Erwin Piscator marque vivement sa carrière professionnelle. En effet, sa collaboration avec ce dernier se concrétise par l'apparition d'un nouveau genre théâtral, le théâtre épique. Ils définissent ensemble le théâtre par ses fonctions sociales, politique et didactique.

## **La pièce didactique brechtienne**

B. Brecht opte pour un théâtre didactique qui ne vise pas uniquement à divertir, mais à préparer et à faire du spectateur un élément actif et une partie prenante dans la représentation et par la suite dans la vie réelle. Il explique d'ailleurs à ce propos que :

La pièce didactique enseigne pour être jouée, non parce qu'elle est vue. En ce principe, la pièce didactique n'a pas besoin du spectateur, mais elle peut tirer partie de lui. Ce qui est à la base de la pièce didactique, c'est l'espoir que celui qui joue peut-être socialement influencé par l'exécution de types d'actes bien précis, l'adoption d'attitudes bien précises, la restitution d'un discours bien précis, etc.<sup>37</sup>

Pour ce, le dramaturge allemand donne lieu à un ensemble de représentations, se terminant chacune par une question destinée au lecteur- spectateur c'est à lui seul d'en trouver l'issue, *La Décision* (1930).

---

<sup>37</sup> Bertolt Brecht, «*Sur la théorie de la pièce didactique* », in *Écrits sur le théâtre [L'Arche]*, volume II, traduits par Jean Tailleur et Édith Winkler, Paris, L'Arche Éditeur, 1979, p. 341.

Un autre point caractérise le théâtre brechtien, ce sont les pièces qui se jouent successivement sur deux versions complètement différentes, offrant à l'assistance deux solutions, voire deux issues pour la fin, *Celui qui dit oui et Celui qui dit non* (1930).

A travers cette pièce, Brecht demande au spectateur de prendre une décision, de pouvoir la débattre pour triompher l'intérêt social et collectif. Ainsi, dans l'épilogue de *La bonne Âme de Sé-Tchouan* (1942), il convie le public à trouver la solution : « *cher public, va, cherche le dénouement : il faut qu'il en existe un convenable, il faut, il faut !* ».

D'ores et déjà la genèse d'un théâtre nouveau, plus expressément un théâtre didactique, c'est-à-dire : « *tout théâtre qui vise à instruire son public, en l'invitant à réfléchir à un problème, à comprendre une situation ou à adopter une certaine attitude morale ou politique* » (Pavis, 1996 : p372).

A l'arrivée du nazi au pouvoir, Brecht s'exile et ses œuvres seront brûlées et sera déchu de sa nationalité allemande. Il parcourt l'Europe et une partie de l'Amérique partant du Danemark, la Finlande, la Californie à Zurich en Suisse.

Il met à profit son exil et continue à produire des pièces ancrées dans la veine politique : *La Mère courage et ses enfants* (1938), *Maître Puntila et son Valet Matti* (1940), *La Bonne Âme de Sé-Tchouan* (1940), *Le Cercle de Craie Caucasien* (1945). Épousant parfaitement le discours marxiste, ses pièces sont à la fois une critique socialiste du phénomène nazi et un vif témoignage de la misère humaine en période de guerre. L'intérêt central de Brecht, c'est la *conscience de soi* et le renouvellement du public. Il assigne un nouveau rôle au spectateur. Celui-ci découvre qu'il en est *Spect-Acteur* dans la vie réelle.

De retour en Allemagne, Brecht s'installe à Berlin- Est et fonde, avec sa femme Hélène Weigel, la fameuse troupe le *Berliner- Ensemble* en 1947. Chef de troupe, auteur, cinéaste et théoricien du théâtre, il écrit *Le Petit Organon* (ouvrage théorique) (1948) et un éventail d'essais de critique théâtrale dans lesquels il définit les principes d'un théâtre à visée didactique. Le 14 août 1956, Brecht meurt d'un infarctus.

#### D. Du théâtre de l'absurde au théâtre politique, Arthur Adamov

Arthur Adamov est considéré comme l'un des pionniers du théâtre de l'absurde, au même titre que Beckett et Ionesco. Homme de théâtre engagé, poète surréaliste, traducteur, adaptateur, ses œuvres sont souvent autobiographiques, elles mettent en relief ses tendances anarchiques. Son écriture subversive et son caractère de provocateur font grimacer de colère ses détracteurs. Il est autant connu pour ses complexes sexuels que pour son malaise intérieur dû, à la fois, à une éducation puritaine et à une adolescence tourmentée.

Il ne renonce jamais dans son écriture de subordonner l'intime au quotidien politique : « *Le corps, chez lui (Adamov), est victime d'une double persécution, individuelle et sociale, toujours funeste pour le héros...* »<sup>38</sup>, ainsi s'exprime Marie-Claude Hubert sur l'écriture d'Adamov dans *La Grande et la Petite Manœuvre*.

#### **Une adolescence troublée et des débuts littéraires difficiles**

Né le 23 août 1908 à Kislovodsk (Caucase), Arthur Adamov, de son vrai nom Adamian, est issu d'une famille héritière de puits de pétrole de la Caspienne. C'est à Bakou, une petite ville en Russie que le jeune Adamov passe une partie de son enfance. Il reçoit une éducation purement française et se montre friand aux récits fantastiques que lui racontaient sa nourrice et sa sœur aînée au point de s'inventer un ami fictif puisé dans la mythologie. En 1914, la vie à Bakou semble être insupportable à cause des grèves ce qui a provoqué la fermeture des usines et la fuite des industriels.

---

<sup>38</sup> Hubert Marie- Claude, *Le théâtre [2<sup>e</sup>]*, Paris : Éd. A. Colin, 2008, p.188.

Les Adamian émigrent successivement en Allemagne et en Suisse. Après la nationalisation des puits par l'Armée Rouge en 1918, la famille s'appauvrit et vit grâce à la vente de ses biens (bijoux). En 1924, ils émigrent encore et une dernière fois à Paris et s'installent dans le XV<sup>ème</sup> arrondissement. Pendant cette année-là, le jeune Arthur s'initie à la poésie surréaliste et rencontre André Breton et Louis Aragon.

Il fréquente le café du Dôme et se lie d'amitié à Georges Neveux, Jacques Prévert, Roger Vitrac, Antonin Artaud, Roger Blin et Roger Vaillant.

Souvent absent, son père est un véritable adepte de jeu au casino. Épuisé par les dettes, il mettra fin à ses jours par un empoisonnement au gardénal en janvier 1933. Arthur plonge dans une dépression qui ne durera pas longtemps grâce à ses nombreux voyages (Slovénie, Portugal) notamment à son séjour à l'hôtel *De Passe* situé à la frontière hongroise.

De retour à Paris en 1935, Adamov traduit l'œuvre « *Livre de la pauvreté et de la Mort* » de Rilke qui sera publiée dans la revue *Combat* dirigée par Claude Bourdet. Il publie sa première pièce de théâtre, *La mort Chaude* (1940). Cette dernière aurait répertorié son auteur dans la catégorie du théâtre de l'absurde.

En 1941, Adamov sera interné, pendant une durée de six mois, en Argelès, un camp de concentration à Marseille, pour ses propos hostiles au Gouvernement de Vichy et sera libéré le 10 novembre de la même année. Pendant, cette année-là, il sombre de plus en plus dans l'alcoolisme et rencontre de graves difficultés financières au point d'accepter de travailler comme livreur dans une librairie.

Installé une nouvelle fois à Paris, il retrouve Antonin Artaud dont il avait fait connaissance sept ans plus tôt. Cette rencontre aura une grande influence sur l'écriture dramatique d'Adamov, elle sera même à l'origine de l'aspect social, politique et intime qui caractérise ses œuvres.

De 1946 à 1954, il publie un nombre considérable de pièces dont le contexte socio-historique varie d'une pièce à l'autre : en 1946 *L'Aveu*, confession dessinant minutieusement les méandres de la personnalité d'un auteur-personnage mal dans sa peau, éprouvant sans cesse un sentiment d'humiliation, de culpabilité et de malaise ; *La parodie* (1947) et *L'invasion* (1949) qui ont pour théâtre la vie intime de l'auteur et sa solitude; en 1950, *La grande et la petite manœuvre*, en témoignage à la guerre en Russie et la position antisoviétique d'Adamov; en 1952 *Le professeur Taranne*, une satire inspirée de la vie de son auteur qui met en scène la bêtise humaine reposant sur les apparences et les préjugés.

Lors du festival d'Avignon et à la demande de Jean Vilar, Adamov traduit et adapte *La mort de Danton* (1948) du poète allemand Büchner.

### **Porter l'actualité au théâtre**

Après le surréalisme et le théâtre de l'absurde, Adamov adhère au discours brechtien, en 1954, suite à une représentation donnée par le *Berliner- Ensemble* au Festival International de Paris. Très admiratif devant cette icône emblématique du théâtre politique, Adamov devient un sympathisant du parti communiste. Il opte pour un théâtre qui remettrait en question les valeurs de la société capitaliste. Il épouse, ainsi, les tendances d'un théâtre politiquement engagé.

Adamov participe activement dans la scène politique. Il prend part dans la guerre du Viêtnam aussi dans les événements relatifs à la guerre d'Algérie. Il fut l'un des premiers signataires d'un *manifeste des 121* s'opposant à la guerre en Algérie, en 1960. Ainsi les propos de Marc Dalmais, témoignent de cet engagement : « *Je l'(Adamov) ai vu plusieurs fois prendre des coups aux premiers rangs de manifestations contre la guerre d'Algérie.*»<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Dalmais Marc, dans. [www.revue-interrogations.org/](http://www.revue-interrogations.org/) S'engager par et hors du théâtre. Arthur Adamov dans les années 1950 et 1960.

La période de l'engagement d'Adamov témoigne d'un foisonnement de productions théâtrales : *Ping- Pong* en 1955, il faut admettre que même si tous les espoirs d'Adamov reposaient sur cette pièce, elle ne tiendra que deux mois d'affiche dans de petites salles.

En 1957, *Paolo Paoli* que la critique qualifie de théâtre hautement politisé : « *Après Brecht, après Sartre, Adamov ouvre ici une des voies possibles au théâtre réaliste historico-politique, comme tout grand théâtre satirique, comme tout théâtre social, aujourd'hui*<sup>40</sup> », souligne assez justement Guy Leclerc.

Joignant le comique à la critique, elle incarnera le premier de ses grands succès. *Paolo Paoli* annonce les prémises de la Grande Guerre et l'expansion du système capitaliste mettant en scène trois personnages d'une certaine catégorie sociale, *un Général, un Abbé et un industriel* qui gonflent leur chiffre d'affaire par le commerce de papillon et de plumes. Adamov enchaîne les succès d'un auteur engagé et célèbre plus à l'étranger (Londres, Oxford, Gênes, Pays de l'Est, etc.) qu'en France.

Il use sans modération de l'actualité et du politique en écrivant : *Printemps 71* (1963), une vaste fresque historique de la Commune de Paris. Entre 1963 et 1969, il écrit trois pièces, *La Politique des restes, Monsieur le modéré et Off Limits*, une métaphore de la guerre du Viêtnam. Contraint à continuer d'écrire à cause de son état de santé qui ne cesse de se dégrader suite à une consommation excessive de drogue et d'alcool, Adamov s'éteint le 15 mars 1970 à Paris.

Pour Adamov, le théâtre est à la fois une recherche de soi et un fait politique qui tend à révolutionner la société capitaliste des années 1960.

---

<sup>40</sup> *L'Humanité* A. Adamov 15 Juillet 1966.

En somme, depuis sa genèse, l'art théâtral était associé à la notion du politique. Le théâtre politique a permis d'interroger la société et les hommes. Souvent un événement social, économique ou encore politique a fait l'objet d'une scène dramatique. Porter l'événement au théâtre implique en partie un engagement d'ordre stylistique et des techniques de jeu particulières, telles que la *biomécanique* de Meyerhold et la *distanciation* de Brecht pour répondre à de nouvelles exigences dramaturgiques.

Nous avons brossé l'historique du théâtre politique afin de cerner ses spécificités mais aussi et principalement de voir si le théâtre de Michel Vinaver et le théâtre de Abdelkader Alloula correspondent au profil de ce théâtre. Pour ce faire, nous allons faire, dans le second et le troisième chapitre, un survol de leurs œuvres respectives ce qui nous permettra en partie de dresser un inventaire des principaux thèmes traités dans leurs théâtres.

Dans cette perspective, il s'agira pour nous d'apporter un éclairage aux questions suivantes :

- Les œuvres de M. Vinaver et de A. Alloula subissent-elles une évolution thématique ?
- Alloula et Vinaver puisent-ils dans un même répertoire thématique ? Peut-on leur attribuer une étiquette d'un théâtre de l'évènement ?
- Comment se manifestent la théâtralisation du récit (la forme narrative) et du quotidien dans l'œuvre vinavérienne et alloulienne?



## ***CHAPITRE SECOND-***

### *Approche thématique de l'œuvre de Abdelkader Alloula*

---

...Deux coups de  
folie... et le flambeau  
s'éteint pour  
toujours... A.  
OUANEZAR

## II.1. Parcours théâtral de Abdelkader Alloula (1939– 1994)

Considéré comme homme d'une rare culture et un artiste hors pairs, Abdelkader Alloula est à la fois directeur du théâtre et metteur en scène, adaptateur et traducteur. Mais Alloula est également acteur-comédien et militant communiste. Sa pratique théâtrale s'inscrit dans le Parti de l'avant-garde Socialiste (PAGS). Il est autant connu pour avoir révolutionné la scène théâtrale en introduisant la figure populaire du *Goual* (*Le Diseur*) que dans le développement de sa dite *Halqua*.

### Un parcours artistique parsemé de gloires

Abdelkader Alloula est né le 8 Juillet 1939 à Ghazaouet à l'ouest d'Oran. Après des études secondaires, sa vocation innée et son dévouement pour le quatrième art le menèrent au Théâtre National d'Alger (TNA) où il est recruté en tant que comédien dans une troupe baptisée *Echabab*. Il décroche des rôles de cinéma et joue dans : *Les Chiens* et *Ettarfa* de Chérif El Hachemi, *Combien je vous aime* de Azzedine Meddour, *Hassan Nia* de Ghaouti Bendedouche, et tant d'autres.

Il s'initie à l'écriture romanesque en écrivant *Le ciel est serein*<sup>41</sup>, un témoignage de la révolution algérienne.

Très vite Alloula multiplie les expériences artistiques et passe du simple rôle de comédien vers d'autres horizons comme la réalisation et l'écriture dramaturgique. Dans cette perspective artistique, le *Lion d'Oran*\* brille de mille feux, excelle en usant de ses talents d'écrivain humaniste et produit un nombre important de pièces telles que :

---

<sup>41</sup> *Le ciel est serein*, Alger, ENAL, 1989.

\* Désignation attribuée à Abdelkader Alloula lors de ses obsèques.

*El- Lâalag (Les Sangsues)* (1969), *El Khobza (Le Pain)* (1970), *Homk Salim (La folie de Salim)* (1973). Le succès obtenu de ces pièces ne l'a pas empêché à continuer d'écrire en faveur des petites gens et réalise également : *El-Agoual (Les Dires)* (1980) *El-Ajouad (Les Généreux)* (1985) et *El-Litham (Le Voile)* (1989), une trilogie qui a marqué un tournant décisif dans l'histoire du théâtre algérien.

Notons que *El-Ajouad* a été jouée plus de 400 fois, a obtenu le prix du meilleur spectacle, le prix du meilleur texte, et celui de la meilleure interprétation masculine pour l'acteur *Sirat Boumediene* pour le rôle de *Djelloul El-Fhaïmi (Djelloul Le Raisonneur)* au Festival du Théâtre National Professionnel d'Alger en 1985. Lors du Festival du Théâtre Méditerranéen de Carthage en 1987, la pièce *El-Ajouad* bénéficiait d'une mention spéciale du jury.

Enfin, il réussit la traduction et l'adaptation libre de la pièce italienne *Arlequin valet de deux maîtres* de Carlos Goldoni en 1993. Cette adaptation couronne le parcours artistique du dramaturge algérien.

Au printemps 1994, le théâtre régional d'Oran éteint ses lumières et baisse ses rideaux : Si Abdelkader quitte prématurément le monde de la représentation et du spectacle pour toujours, laissant derrière lui un riche legs culturel et un répertoire de chefs-d'œuvre puisés dans la tradition onirique et le patrimoine populaire par excellence :

Il était l'une de ces figures symboliques qui font le lien en culture internationale et la voix du peuple algérien, il était l'un de ces esprits indépendants qui refusent les tutelles autoritaires et l'endoctrinement. Il était aussi la voix d'une ville, l'âme de sa vie associative. Sa conscience politique le mettait à l'écoute de toutes ces souffrances. Il est mort, de tout cela ; c'est tout cela qu'on a visé<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Bourdieu Pierre dans. *En mémoire du futur : pour Abdelkader Alloula*, Par Chowki Abdelamir Arles : Éd. Sindibad -Actes sud, 1997, ISBN 2742713905, p. 75.

Il convient de souligner que l'ensemble de l'œuvre alloulienne compose un corpus vaste. Une diversité esthétique et thématique apparaîtra. La lecture de son théâtre et son interprétation exige une véritable connaissance de l'histoire et de l'identité algérienne. Dans ce volet de l'étude, nous allons faire un rapide survol de l'œuvre de Alloula. Le but est ici double. Déceler, d'une part, la nature de son théâtre et les principaux thèmes traités dans ce dernier. Souligner, d'autre part, l'évolution au niveau même du choix thématique qui est en outre imposé par le contexte historique. Le tout réuni est susceptible de révéler une évolution esthétique.

## **II.2. Un théâtre en constante recherche thématique**

Il n'est que justice d'admettre que le véritable succès du théâtre de Alloula est lié en grande partie aux sujets qu'il traite : la révolution agraire et le licenciement des employés, la bureaucratie et l'expansion de l'impérialisme. Une œuvre pertinente qui se nourrit du quotidien pour tisser sa matière dramatique. Cette thématique est en permanent mouvement. Elle évolue en fonction des événements sociaux, politiques et économiques du quotidien algérien. Dans le parcours théâtral d'Abdelkader Alloula, nous distinguons les trois phases suivantes :

### **Les premiers pas dramatiques**

Alloula est à la fois acteur, metteur en scène, adaptateur et auteur dramatique. Ces premiers pas dans l'écriture dramaturgique furent en 1968. Le trait qui caractérise ses premières pièces est traditionnel et aristotélicien.

Cet ensemble de pièces: *Làalag (Les sangsues)*, *El khobza (Le pain)*, *Homk Salim (La folie de Salim)*, *Hammam rabi (Les thermes de bon Dieu)*, *Hout yakoul hout (Les poissons se dévorent)* obéit au principe des trois unités (espace, temps, action) tel que défini par Aristote dans sa *Poétique*.

Alloula écrit, joue et met en scène sa première pièce en 1969 : *Làalag (Les sangsues)* ; ce texte en quatre tableaux : **Tableau 1** : *El- tabàa (Le tampon)*. **Tableau 2** : *El- korsi (la chaise)*. **Tableau 3** : *El- hogra (la morgue ou l'humiliation)* et **Tableau 4** : *El-biroukratia (La gestion bureaucratique)* met en contraste deux mondes (les arrivistes, les riches et les bureaucrates ≠ les opprimés et les pauvres) qui s'entre-déchirent, pour (sur)- vivre. L'élément moteur de la pièce est la mégalomanie d'un directeur qui goûte au pouvoir puis chute. *Làalag (Les sangsues)* foisonne de fragments du discours politique. Les comédiens défilent, sur scène, avec des pancartes comportant des slogans politiques de l'époque: révolution agraire, etc.

Elle évoque avec acuité le passage du '*socialisme benbeliste*<sup>43</sup>' au '*socialisme-capitaliste d'Etat*' et l'industrialisation non conséquente de l'Algérie depuis les services d'une administration étatique, avec sa galerie de personnages de subalternes et de directeur, de petites gens et de grands corrompus.

*Làalag (Les sangsues)* fonctionne comme partition sonore diffusant des échos des supercheries administratives et des situations comiques engendrées par celles-ci. Alloula s'explique à la sortie de la pièce : «*Je suis pour un théâtre compris comme élément vital, un élément de réflexion et de discussion [...]. Il est certain que même lorsqu'on présente les problèmes les plus sérieux, il faut une part de plaisir pour aboutir à la fête populaire, à une sorte d'identification dans la joie.* »<sup>44</sup>

Dans *El khobza (Le pain)* par exemple, la fable est linéaire, unique et complète. Les trois phases successives (initiale, événementielle, finale) s'enchaînent et suivent un rythme (chrono) logique strict où *Si Ali (rôle interprété par Mohamed Adar)* est un écrivain public dans un quartier populaire, cet homme aux gestes généreux est sans cesse à l'écoute de ses clients, partageant avec eux les angoisses quotidiennes, les préoccupations et les conditions d'une vie infâme et pitoyable.

---

<sup>43</sup><http://www.international-communist-party.org/Francais/Relation/Algerie/Algerie6.htm>(Consulté le 8 mai 2017)

<sup>44</sup> Algérie Actualité, Semaine du 1 au 7 juin 1969, Tête à tête avec Alloula, B.K.

Révolté contre sa misérable situation et la leur, *Si- Ali* décide d'écrire un livre intitulé *El- Khobza*. Suite à sa publication, le livre connaît un succès fulgurant, parce qu'il est inspiré de la vie de ces gens (un chômeur, un serveur dans un café...). C'est exceptionnellement à ces gens humbles, pleins de générosité et de bonté que l'écrivain public dédit son œuvre. Effectivement, *Si- Ali* qui n'est que le dédoublement de l'auteur dans la pièce, consacre une partie de son œuvre à ces gens afin qu'ils puissent participer à cette création et dont ils sont les véritables auteurs.

Le contexte historique de la pièce est celui de l'Algérie des années 70. Les événements dramatiques retracent le destin d'un pays tombé en proie d'une triade (Armée- Etat –Parti unique) impitoyable et nocive à son épanouissement économique et politique. Un pays où tous ses revenus reposent essentiellement sur l'exportation de l'hydrocarbure et où l'agriculture ne pouvant couvrir que 30 % des besoins alimentaires de la population<sup>45</sup>.

Dans ce climat extrêmement tendu politiquement et économiquement déstabilisé favorise l'implantation de tous les fléaux sociaux à commencer par la bureaucratie et la corruption:

Au cours des années 1970, la grande corruption puise sa source dans l'économie de rente fondée sur les exportations d'hydrocarbures et les grands contrats d'industrialisation. Des proches du président de la République (Boumediene) sont chargés, de concert avec la Sécurité militaire (la police politique), de gérer les commissions occultes sur les grands contrats et d'en assurer la redistribution au sein du système, favorisant l'apparition d'une nomenklatura, la clientèle du régime. Comme l'Algérie ne parvient pas à assurer une production suffisante de biens de consommation, les autorités recourent massivement aux importations (café, sucre, médicaments) qui donnent lieu au versement de pots-de-vin.

---

<sup>45</sup> Op.cit. (Consulté le 8 mai2017).

A travers cette pièce, l'auteur affiche un goût particulier pour la parole et son potentiel de théâtralité. Il revisite la culture populaire et réhabilite le *goual* (le diseur) sur scène ; parole polyphonique et langage poétique-rythmé semblent assouvir les besoins dramaturgiques de l'auteur. Ce dernier a lui-même souligné l'objectif de sa pratique où il exprime son véritable le désir d'esthétiser la parole :

Mon objectif est d'esthétiser le mot, d'induire la théâtralité dans le verbe, le dire. Dans mon théâtre, le théâtre est parole et la parole est théâtre... dans cette théâtralité, il y a simultanément acte de parole en acte qui travaille fondamentalement dans le sens de donner à l'oreille à voir et aux yeux à entendre.<sup>46</sup>

Lors du 2<sup>ème</sup> Festival National du Théâtre Professionnel, *El-Khobza (Le pain)* a reçu le prix du meilleur texte, en 1987.

*Homk Salim (La folie de Salim)* montée et jouée par Alloula en 1973 pour le Théâtre Régional d'Oran (TRO). Elle est la première d'un genre en Algérie : le monologue. Alloula réécrit et adapte la nouvelle russe *Journal d'un fou* de Gogol au contexte algérien. Une adaptation qui figure au palmarès des meilleures réalisations dramatiques des années soixante-dix (70). Cette pièce dure trois heures exaltantes et délirantes.

Elles mettent en scène le passage du socialisme à proprement parlé au socialisme capitaliste de l'Etat, et révèlent la décadence économique par la désolation mentale de *Salim*, personnage-victime du système bureaucratique, qui se proclame «*Salim I<sup>er</sup> roi de la bureaucratie*».

En effet, *La folie de Salim*, crée une polysémie, voire une ambivalence sémantique, offrant une double lecture au titre. D'une part, une dimension **dénotative**. En effet, si nous considérons que Salim est un nom propre, « **la folie de Salim** » devient une fonction **identificatrice** : Salim, nom d'un personnage aliéné. D'une autre part, une dimension connotative : Salim pris comme adjectif = **L'esprit sain**.

---

<sup>46</sup> Djellid M'hamed, entretien avec Abdelkader Alloula, Algérie (Oran), Octobre 1985.

Ainsi le titre prend un sens métaphorique : « **La folie saine** » deux qualités paradoxalement liées. Selon Messaoud Benyoucef : «*Si la folie a un sens, alors elle se nie en tant que folie, c'est à dire en tant que non sens, dé- raison, absurdité.*»<sup>47</sup>

Cette pièce met en scène les chagrins d'amour d'un jeune qui n'arrive pas à gérer sa vie quotidienne face aux débâcles sociaux et économiques en Algérie des années 70. Jusqu'où peut aller le népotisme dans une Algérie qui compte un (01) million de chômeurs sans terre ni travail ...

L'état représenté par le parti unique détenait l'économie du pays. La liberté d'expression et de pensée était opprimée par l'idéologie socialiste. Toute tentative politique ou action sociale ou même culturelle portant atteinte ou critique au système sont considérées comme des délits et seront sévèrement réprimandées. Ce système foisonne de fléaux sociaux : corruption, bureaucratie ; etc.

Alloula choisit de lever le voile sur les maux qui rongent le pays, dans une pièce dotée d'une dimension à la fois historique, humoristique et mythique.

C'est dans l'Histoire turque et la dynastie Ottomane qu'Abdelkader Alloula puise son inspiration. *Salim I<sup>er</sup> roi de la bureaucratie* rappelle le personnage historique de *Sélim I<sup>er</sup>* neuvième empereur des Ottomans, appelé *Le Terrible* par les Français ou *Le Cruel* par les anglais. Le Roi qui a conquis l'Égypte et a réussi à installer un réseau d'espionnages dans tous les pays y compris les pays voisins. *Sélim I<sup>er</sup>* a aussi soutenu les deux frères *Barberousse Arudj* et *Khair-Eddine* pour conquérir l'Algérie et la Tunisie, en leur procurant des navires et des armes.

Si nous admettons des correspondances entre *Sélim I<sup>er</sup>* et *Salim I<sup>er</sup> roi de la bureaucratie*, nous dirions que si le premier a voulu conquérir l'Algérie, le second aurait voulu bâtir un royaume de la bureaucratie sur cette même Algérie. Celle-ci tombait, alors, en proie de ces deux personnages aliénés.

---

<sup>47</sup> Benyoucef Messaoud, *La folie de Salim*, théâtre – Arles : Éd. actes/sud, 2003, p.15



L'aspect mythique de la pièce ne demeure pas seulement dans le choix de la royauté *Royaume de la bureaucratie*, mais aussi dans le décor insolite et des effets de lumière dans lesquels évolue le jeu du personnage. Il s'agit, en effet, d'un décor permanent constitué de formes géométriques qui inspire à un univers mythique. Le scénographe a usé des projections d'images de l'Égypte antique et des images pharaoniques notamment le chat pharaonique (considéré comme symbole de la protection dans la civilisation égyptienne antique), sur un écran suspendu, afin d'inscrire l'univers mythique dans le quotidien d'un personnage mal dans sa peau : *Salim roi de la bureaucratie*. Des moments et des paroles mythiques incrustent les événements réels de la pièce comme les correspondances canines entre un chien de rues et une chienne bourgeoise et *Salim* qui sombre dans la folie s'invente tout un monde bureaucratique avec un langage qui lui est propre. Selon Roland Barthes : *Le mythe est un langage*<sup>48</sup>. De ce fait le mythe passe en grande partie par la parole que par tout autre effet visuel (costume, décor).

*Homk Salim (La folie de Salim)* est une virulente lecture de la réalité algérienne. Cette réalité est mise en corrélation avec le mythe. *Le royaume de la bureaucratie* n'a-t-il jamais existé dans une Algérie socialiste représentée par un Parti politique unique ?

Alloula monte *El Maïda (La table basse)* en 1972 et *Hammam Rabi (Les thermes de bon Dieu)* en 1975, exemple d'un théâtre d'intervention sociale et politique. *Hammam Rabi (Les thermes de bon Dieu)* dont le titre est inspiré d'une station thermale près de la ville de Saida (Algérie) ressuscite les méandres de la révolution agraire. Le titre de la pièce est une métaphore des biens qui tombent du ciel. Une action dramatique unique et complète dresse le parcours âpre d'un personnage : *Dribzane Ould El-brâag* œuvrant par tous les moyens possibles de pénétrer dans un établissement thermal, en vue, de rencontrer une influente personnalité politique *Si Mokhtar* (le maire) et de le faire part des problèmes dont souffrent les agriculteurs et les paysans; tels que:

---

<sup>48</sup> Barthes Roland, *Mythologies*, Paris : Ed. Seuil, 1957, Avant-propos.

le manque terrible de matériel agricole et les eaux d'irrigation. Cependant, toutes ses tentatives sont vouées à l'échec.

Le contexte politique et économique-social de *Hammam Rabi (Les thermes de bon Dieu)* renvoie à la révolution agraire établie en 1971. Un programme mis en place par le Président de la République de l'époque Houari Boumediene et qui compte revaloriser le domaine de l'agriculture sous le slogan « La terre à celui qui la cultive ». Un projet qui s'ambitionne à réaliser, d'une part, une autonomie quant aux besoins alimentaires de la population, et à inscrire le socialisme dans le milieu de la paysannerie, d'autre part. De nouveaux rapports entre Etat et les classes sociales s'annoncent dans les horizons.

Pour bannir la culture de l'exploitation de l'homme par l'homme, le chef de l'Etat algérien procède à la distribution des terres agricoles aux paysans même ceux qui ne sont pas véritablement agriculteurs.

Ceux-ci deviendront propriétaires à plein temps si en cinq (05) ans les résultats sont remarquables. Le projet donnera un nouveau souffle dans l'industrie et permettra de créer des emplois diversifiés et d'éradiquer ainsi le chômage de manière définitive. Les autorités locales se charge de la distribution des lots à compter cinq (5) hectares par personne. Cependant, cette distribution s'avère injuste et a fait l'objet *de nombreux cas de copinage*<sup>49</sup>. Beaucoup d'espairs reposent sur cette nouvelle stratégie économique qui après dix années d'application le bilan est frustrant et cela est dû à:

La faiblesse des instruments de contrôle politique de l'administration (partis, syndicats) dans un pays comme l'Algérie accentue le processus de segmentation caractéristique de tout appareil bureaucratique. Chaque organe de l'Etat tend à fonctionner selon une logique de défense et de renforcement de ses prérogatives sans se soucier de sa place et de son rôle dans le système d'ensemble<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> -Ibid. (Consulté le 8 mai2017).

<sup>50</sup> - De Villiers Gauthier, *L'Etat et la révolution agraire en Algérie*. Dans. Revue française de science politique, 30<sup>e</sup> année, n° 1, 1980. pp.112- 139; p. 134.

La révolution agraire a confirmé que l'Etat était la seule force dominante. L'absence de structures syndicaliste, de porte-parole des paysans ou de ce qu'on appelle communément le pouvoir-opposant permet à l'Etat de monopoliser le système économique et politique dans le pays. Ainsi, Philippe Adrair résume les circonstances de l'échec de la révolution agraire, dans un article intitulé : *Mythes et réalités de la réforme agraire en Algérie (Bilan d'une décennie)*, en soulignant qu' :

Au terme de dix années, le résultat apparaît assez décevant : l'extension du secteur public agricole reconduit sous une autre forme le « Dualisme antérieur » ; la redistribution des terre est limitée et la production stagne ; la création d'emplois, caractérisée par le développement du salariat demeure insuffisante et l'aménagement de l'espace reste à l'état de projet. L'échec de la réforme se manifeste par la marginalisation de l'agriculture, toujours subordonnée à l'industrialisation<sup>51</sup>.

Dans un autre article Gauthier De Villiers ajoute :

Dans ce contexte, et du fait des tendances inhérentes à un Etat centralisateur et autoritaire, la RA sera bien une révolution « par le haut », dont le contenu et la démarche d'application sont définis sans aucune intervention de porte-parole ou de représentants de la paysannerie.

Mais cela ne signifie pas que la RA manifeste la pure logique d'action d'un Etat, auteur et maître d'œuvre souverain d'un projet de transformation de la société rurale. L'Etat intervient dans la question agraire en fonction de la position qu'il occupe dans champ des forces sociales<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> -Adrair Philippe, *Mythes et réalités de la réforme agraire en Algérie*, Etudes rurales, 85 /1982, pp 49-66, p.49.

<sup>52</sup> - De Villiers Gauthier, Op.cit., p. 124.

*Hammam Rabi (Les thermes de bon Dieu)* de Abdelkader Alloula dénonce avec acuité la fragilité du système politico-économique algérien. La pièce en témoigne de la vie misérable des agriculteurs après la nationalisation des terres.

D'un côté, elle met en relief la thématique du chômage et l'accroissement de la bureaucratie et la corruption, dans le milieu paysan, après l'échec de la révolution agraire.

De l'autre côté, Elle retrace la montée fulgurante de *la caste parasitaire* des opportunistes et des arrivistes du Parti National au pouvoir (FLN). On y découvre aussi le discours des hommes de l'état, de grands bavards, débordant de mesquinerie.

Sur la question de l'engagement de son théâtre, A. Alloula souligne la nature de son théâtre en disant :

Je me méfie, à vrai dire, des étiquettes de façon générale. Moi, je proposerai une autre chose, je pense plutôt à un théâtre de critique sociale. Bien sûr il pourrait être à la fois engagé et d'intervention. Et surtout d'action [...] il appelle à la transformation de la société, il appelle à l'optimisme, il appelle à la joie, il appelle à l'intervention des masses dans la vie sociale, dans l'organisation de la vie sociale de façon générale. Mais je préfère le limiter à l'appellation de théâtre de critique sociale<sup>53</sup>

*Hammam Rabi (Les thermes de bon Dieu)*, *El Mentouj (Le récolte)* et *Hout yakoul hout (Les poissons se dévorent)* avaient été créés simultanément. Cette dernière est sans doute la pièce la plus inconnue des pièces de Alloula mais rejoint entièrement dans sa thématique les autres créations de l'auteur. *Hout yakoul hout (Les poissons se dévorent)* évoque explicitement le tournant du népotisme, la gestion socialiste des entreprises et les problèmes des pêcheurs soumis aux lois des mandataires de poissons.

---

<sup>53</sup> Entretien avec Abdelmadjid Kaouah, *Le théâtre arabe au miroir de lui même et son contact avec les créations des deux rives de la méditerranée* (invités du numéro : Abdelkader Alloula, Wajdi mouawad et Tayeb Seddiki), *Horizons maghrébins (Le droit à la mémoire)*, 58 / 2008- Presses universitaires du Mirail, p14.

### II.3. L'esthétique de la distanciation

La deuxième phase dans le parcours théâtral de Alloula, à l'instar de beaucoup d'hommes de théâtre algérien, est marquée par la découverte des écrits politiques et dramatiques de Piscator, Maïakovski et Brecht. La pensée et les travaux théoriques de ce dernier furent décisifs sur la conception du nouveau théâtre en Algérie. Ainsi, Alloula s'explique à ce propos :

C'est à partir de 1980 et sous l'impulsion des nouvelles expériences vécues en Algérie, les hommes de théâtre commencent à se démarquer du moule aristotélicien d'agencement de la représentation. La « *Halka* » fait l'objet d'une étude approfondie et apparaissent déjà, dans les dernières productions de notre théâtre, les prémises d'un genre nouveau privilégiant le récit, le dire à la figuration de l'action <sup>54</sup>

L'écriture dramatique de l'auteur prend un nouvel élan, le verbe représente sa substance première où la parole s'amplifie et se donne en spectacle. *El- Agoual (Les dires)*, *El- Ajouad (Les Généreux)* et *El- Litham (Le Voile)* ont été écrites entre 1980 et 1989 ; à cette période, la forme épique et des éléments de la dramaturgie brechtienne fêtaient leur entrée dans le théâtre algérien.

La mouvance épique brechtienne, qui compte de nombreux adeptes dans le monde, repose sur le principe de discontinuité de l'action dramatique, la fable épique et la mise en relief de la notion de distanciation ou l'*effet V*.

Cette nouvelle forme dramatique séduit de nombreux auteurs et metteurs en scène algériens : Ould Abderrahmane KaKi, Kateb Yacine, Hadj Omar puisqu'elle leur permettait d'interroger la réalité sociale, de dénoncer l'occupation coloniale et d'éveiller la conscience du spectateur-citoyen. Ces auteurs qu'on appelait autrefois les brechtiens algériens, mettaient les techniques de la distanciation au profit de la dénonciation politique et sociale dans leurs pratiques dramaturgiques.

---

<sup>54</sup> Alloula, Abdelkader, Oran le 20 Octobre 1987. Intervention conçue pour le colloque du x<sup>e</sup> congrès de l'Association Internationale des Critiques de théâtre (A.I.C.T. /I.A.T.C.), Berlin : 15- 21 Novembre 1987.

La thématique politique et historique qui dominait les premières pièces en Algérie exigeait une esthétique toute particulière que seul un genre épique puisé dans l'idéologie marxiste pouvait satisfaire.

L'action dramatique se réduit en parole poétique irriguée par une culture populaire (étant donné que la majorité des algériens était des illettrés, les premières pièces étaient écrites en arabe dialectal. Une langue dramatique qui use énormément des proverbes et des maximes populaires).

Avec beaucoup de ferveur, Alloula accueille dans son théâtre des éléments épiques brechtiens et explore de nouvelles perspectives. Il puise dans la culture populaire et effectue un véritable travail sur le verbe et son pouvoir évocateur. La parole dans son théâtre atteint son potentiel de théâtralité. Elle constitue le sens de l'œuvre, son un(c)ité, son engagement politique et social. Alloula prélève la *halqua*, clé de voûte de la culture populaire, et l'a greffé dans son théâtre en lui octroyant des formes modernes.

*El- Agoual (Les dire)*; cette pièce est dominée par un système de tableaux:

**Tableau I** : *Kaddour le chauffeur*, **Tableau II** : *Ghachem, fils de Daoud*, **Tableau III** : *Zinouba, fille de Bouziane le gardien*.

Le texte déborde de passages narratifs pris en charge, tantôt, par les personnages eux-mêmes. Tantôt par l'élément fétiche de la dramaturgie de Alloula, à savoir le *goual*. Celui-ci raconte la vie de trois personnages ordinaires qui ne se connaissent pas et ne se croiseront jamais sur scène mais partagent les conditions d'un quotidien âpre et monotone. En effet, la pièce dresse trois récits autonomes dans la structure mais restent soudés par une unité thématique. Ils révèlent un monde étouffé par les clivages sociaux. Dénonçant ainsi une société où les valeurs humaines et authentiques se perdent de plus en plus à travers le récit auquel se livre l'héroïne *Zinouba*, fille de *Bouziane*. Atteinte d'une insuffisance cardiaque, *Zinouba* rend visite à son oncle.

Elle y découvre les conditions de vie mornes et pitoyables des villageois, à cause d'une grave crise de chômage. Dans le second tableau de la pièce, par exemple, règne l'univers de la corruption où Monsieur *Nacer* est cadre dans une importante société algérienne et *Kaddour* est son chauffeur. Ce n'est pas la différence sociale qui crée une distance entre les deux protagonistes menant à leur rupture. Mais le fait que *Si Nacer* avec son compagnon de route *Kaddour* ont combattu avec ardeur pour une Algérie indépendante.

Après avoir bénéficié d'un rang social et professionnel important, *Si Nacer*, à l'instar des autres cadres de l'Etat, devient un bureaucrate contraint l'épanouissement économique et social de cette Algérie indépendante, par les excès de la corruption : « [...], les cadres de l'Etat gèrent sans partage et sans réel contrôle populaire- du fait de la faible autonomie des syndicats et des autres organisations de masse, donc de l'absence de contre- pouvoirs- l'affectation et la mise en valeur des ressources économiques. <sup>55</sup>»

Les personnages dotés d'une forte charge émotionnelle s'entredéchirent ; certains résistent pour (sur)vivre et d'autres tombent en proie de leur vices et s'écroulent. Loin de toute provocation mais fidèle à sa vocation, le texte de Alloula donne la parole à des gens dépourvus de parole dans la vie réelle.

Cette pièce est un théâtre des évènements de la crise économique des années 1980 en Algérie qui a ouvert voies au clientélisme et à la corruption. La pièce rompt avec le moule aristotélicien puisqu'elle éclate l'instance spatio-temporelle, l'auteur y investit tous ses talents d'arabisant dans le développement de la parole où figures métaphoriques, allusives et polyphonique saisissent une place privilégiée dans son œuvre.

---

<sup>55</sup> - De Villiers Gauthier, *L'Etat et la révolution agraire en Algérie*. Dans. Revue française de science politique, 30<sup>e</sup> année, n° 1, 1980. pp.112- 139 ; p. 126.

*El- Agoual (Les Dires)* d'Abdelkader Alloula représente le genre de pièces à caractère social qui mettent en scène des modèles héroïques de gens humbles et de citoyens opprimés s'opposant aux fléaux sociaux qui accablent leur quotidien.

*El- Ajouad (Les Généreux)* est la pièce la plus accomplie de l'expérience dramatique de Alloula. Dans un entretien avec M'hamed Djellid, l'auteur souligne ainsi à propos de cette pièce :

Je considère que « *El- Ajouad* » (*Les Généreux*) est la pièce la plus aboutie de toutes mes pièces. Elle concentre actuellement le mieux mon expérience d'écrivain de théâtre et de metteur en scène. Il y a une espèce de métamorphose ; surtout à partir de *El- Agoual (Les dires)* et je pense que cette métamorphose, est loin de s'achever. « *El- Ajouad* » (*Les Généreux*) et *El- Agoual (Les dires)* sont des moments actifs, moteurs...La «rupture» avec mes anciennes pièces n'est pas une rupture nue, mécanique [...] <sup>56</sup>

En 1985, Alloula produit *El- Ajouad (Les Généreux)*, exemple d'un théâtre-récit. Cette pièce cultive et développe le phénomène de l'action fragmentée ; elle éclate en trois (03) tableaux, titrés et emboîtés de ballades : **Tableau I** *Er- Rebouhi El- Habib* le ferronnier: *Er- Rebouhi El- Habib* le ferronnier vient au secours des animaux du zoo en leur apportant de la nourriture illégalement tous les soirs afin de les sauver.

Un soir, surpris par le gardien *El- Hachemi*, *El- Habib* lui explique le motif de son geste. Ils finiront tous deux par agir pour l'intérêt collectif. **Tableau II** *Akli* et *Menouer* : *Akli* et *Menouer* sont deux bons amis. Tous deux exercent dans le même lycée. L'un est cuisinier, l'autre est portier. *Akli*, alcoolique, sachant sa mort proche veut faire don de son squelette comme support pédagogique. Son ami *Menouer* l'aidera à réaliser son rêve et prendra soin du squelette. **Tableau III** *Djelloul El- Fhaîmi* (*Djelloul Le raisonneur*):

---

<sup>56</sup> Djellid M'hamed, Op. Cit.



*Djelloul El- Fhaïmi* est un ancien syndicaliste dans un hôpital public. Il défend sans relâche la cause des petites gens et des laissés- pour compte, mais fini toujours par récolter les ennuis au sein de son travail. Cette situation est celle qui oppose explicitement un homme aux forces d'une société injuste. *Sakina* est amputée d'un pied à cause d'un accident de travail à l'usine.

Elle surmonte son handicap en continuant à travailler chez elle. D'autre part, *Sakina La Pauvre* essaie de prévenir ses collègues du danger qui les guette et des conditions pénibles du travail à l'usine.

Trois récits concomitants donnent à voir et à entendre des *fragments de réalité*, relatant l'histoire de trois personnages humbles aussi bien dans le vécu que dans le geste. L'auteur décrit minutieusement le destin de travailleurs effréné comme si le progrès économique révélait ses désagréments et contribuait à leur perte. Des personnages marqués socialement par des tensions économiques : le syndicalisme, l'essor exponentiel de l'économie du marché au détriment d'une frange de gens, les événements politiques (le printemps berbère 1980). Les sujets de la détresse humaine, le dégoût, la manipulation de l'homme par l'homme, le sabotage économique, le pouvoir de l'argent, trouvent refuge dans cette œuvre majeure.

Ses personnages ne font que raconter des expériences qu'ils avaient vécues et l'engagement qu'ils avaient envers les siens. Leurs actions (au sens aristotélien du terme) se limitent à la narration. Tout est dans la magie d'une parole poétique, celle du *goual*, qui constitue et assure la chronologie et le sens de la pièce. Comme un véritable artisan de la langue, il façonne les contours de son texte tel une partition musicale truffée de mots rimés et rythmés, des images allégoriques, des phrases sonores permettant d'octroyer à ce théâtre l'étiquette d'un théâtre de la parole.

Abdelkader Alloula insiste sur la question du social, son œuvre au style dense ne (se con)tente pas d'imiter la réalité pour en faire un théâtre naturaliste, au contraire, il s'en sert pour former un nouveau statut du spectateur, un spectateur actif, vigilant et capable de distinguer le lieu de la représentation et sa vie au quotidien.

*El- Ajouad (Les Généreux)* a été jouée dans divers lieux publics, dans les établissements scolaires, les administrations et les villages ce qui a contribué en grande partie à la réduction de son décor jugé à la fois lourd et encombrant par la critique théâtrale. La plupart des spectacles étaient soit gratuits soit à des prix très étudiés. L'auteur continuait la quête de ce qu'il nomme *La politique des ponts*.

Il cherchait dans les villages et les endroits qui sont loin d'être conçus pour le spectacle : un nouveau public, sans doute, moins connaisseur, mais capable de saisir, de discuter le sens de la pièce et d'apprécier le jeu théâtral. Parlant de l'expérimentation de l'espace scénique dans le théâtre de Alloula, Ahmed Chéniki souligne que :

Ce fut d'ailleurs, une expérience concrète avec un public paysan lors de la présentation de sa pièce *El- Maïda (La table basse)* en 1972 dans un village du même nom dans l'ouest algérien qui poussa Alloula à repenser sa vision du théâtre et à entreprendre une réflexion, à l'origine de la réalisation de pièces comme *Legoual*, *Lejouad* et *Litham*. Il avait, à l'époque constaté que le public entourait le plateau, ce qui incita les comédiens et les machinistes à supprimer graduellement les éléments du décor et à laisser l'espace vide<sup>57</sup>.

La recherche esthétique susceptible de représenter au mieux les petites gens et se déployant sur l'ensemble des pièces d'Alloula notamment dans la pièce *El- Litham (le Voile)*. Une pièce dont les événements sont inspirés de la nouvelle russe « *Le Nez* » de Gogol, dépeint les mésaventures d'un ouvrier ; *Berhoum Le Timide* qui s'engage à réparer la chaudière en panne de l'usine de papier, le soir et sans l'autorisation administrative.

---

<sup>57</sup> Chéniki Ahmed, *Les beaux jours de Alloula*, *Le Quotidien d'Oran*, 19 Mars 2005.

Cette infraction au règlement lui coûtera son emploi à l'usine et la mutilation de son nez par les saboteurs. Privé de ses droits et contraint à vivre en marge, *Berhoum* tente l'ultime expérience pour reconquérir et son identité bafouée et son vrai nom *Daham* (*Le fonceur*).

Le personnage dans *El-Lithem (Le Voile)* vit un dilemme psychologique et social. Il se sent seul mais éprouve du mal de pouvoir s'insérer dans un groupe social. *Berhoum* rêve de devenir un bon citoyen et servir ses siens mais ignore la manière. Il est souvent partagé entre l'amour de sa femme, de son pays et la peur de perdre son emploi et sa dignité. Il est mitigé entre le courage de servir sa nation et la peur de tout perdre. Dans certaines situations, personne ne peut freiner ses ambitions et son dévouement pour le travail et dans d'autres, il ne se manifeste pas et se laisse emporter par les événements. La trame narrative des événements met en contraste des thèmes en couples opposés : l'amour et la haine, le rejet et l'insertion sociale, le courage et la lâcheté ; etc.

La pièce témoigne des événements politiques et d'une grave crise économique (pénurie des produits alimentaires) qu'a connue l'Algérie en 1989 : une vague de violence touche toutes les infrastructures.

Une extraordinaire montée des mouvements contestataires sanglants hostiles au pouvoir à Constantine refusant de se soumettre à la discrimination sociale et culturelle. Le taux excessif de chômage et l'explosion démographique démesurée sont les principales causes du déficit économique. Le système politique, affaibli par les fléaux sociaux, n'arrive pas à gérer cette réalité :

La révolte des masses en octobre était d'abord le résultat de la politique gouvernementale. Sa compromission avec les instructions du FMI à propos du remboursement de la dette écrasante avait mené à une flambée du chômage, notamment parmi les jeunes, à une pénurie alimentaire, à une remise en cause systématique des acquis sociaux et à une augmentation des taxes et des impôts<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> - Gallet Emile, 1992-09 *Algérie: la montée du FIS [PO]*, paru dans *Trotskyist International* N° 09 (Sept-Dec 1992) sous le titre *The menace of Islamic fundamentalism* et mis en ligne en français sur le site de *Pouvoir ouvrier*. (Date de consultation : 8/07/2017).

Les mouvements d'agitation ne cessent de s'amplifier et la répression militaire marque son passage. Elle tire sur les émeutiers et enregistre 400 victimes. Un génocide dont on se souviendra longtemps.

Une représentation qui tire le signal d'alerte sur une Algérie tombée en proie d'un total libéralisme. L'auteur met l'accent à la fois sur la fragilité et la décadence d'un système économique garni de corruption et de précarité administrative mais aussi ses répercussions dans la destruction des cellules sociales privées et familiales. Les personnages, sous l'emprise de l'angoisse et du désespoir, tentent de se défendre. Ils se révoltent contre leur condition de vie et se battent, tant bien que mal, pour réaliser une justice sociale. *Le goual* s'exprime, ainsi, dans l'épilogue de la pièce : « *Dès qu'un homme est né, il n'en finit plus de se battre jusqu'à la mort. Prends un peu de repos et hume l'air de la mer, tu as encore un long chemin à faire* »<sup>59</sup>. Un épilogue qui ouvre voie à de nombreux prologues.

Dans *El-Litham (le Voile)*, Alloula renoue avec quelques principes de la tradition aristotélicienne. La règle des trois unités revient en force ; l'unité de la fable, du temps et de l'espace dramatique sont préservés. Alloula conjugue autant les séquences narratives que les séquences actionnelles. Si l'auteur recourt au mode aristotélicien, il ne sacrifie pas pour autant la figure et la fonction du *goual*. Présente en éventail, la parole poétique du *goual* reste l'élément central de la pièce.

A cette trilogie liminaire, s'ajoute au compte de cet auteur réaliste une pièce ancrée dans l'histoire du vécu des algériens : *Ettéfah (La pomme)*.

En 1992, Alloula signe *Ettéfah (La pomme)*. Un drame social où l'auteur engagé y prouve le besoin de mettre en scène le quotidien accablant des algériens. La pièce a pour théâtre un urinoir public tenu par un sexagénaire.

---

<sup>59</sup> Les Généreux : *Les Généreux, Les Dires, Le Voile*, théâtre – Arles : Éd. actes/sud, trad. Benyoucef Messaoud.

Le salaire mesquin qui comble difficilement les nécessités de la vie, pousse un client, le rôle interprété par Bouziane Blaha (un des célèbres acteurs de sitcoms algériens notamment le rôle de *Nouri* dans la célèbre série *Achour el Acher* de Gassem Djaffer), à ne plus vouloir quitter cet endroit pénible. Le personnage sur scène dit tout haut ce que les spectateurs- citoyens pensent tout bas.

La pièce montre avec force les résidus socio- économiques de l'impitoyable politique du pouvoir étatique (l'état monopolise l'économie du pays) : La cherté de la vie, les prix exorbitants des produits alimentaires, les crises de logement, le chômage technique, etc.

Alloula, écrivain visionnaire, tisse la trame d'un évènement politique en Algérie où l'état de siège est proclamé et le processus électoral est suspendu à cause de la montée du Front Islamique du Salut (FIS) au pouvoir avec 54 %, prévenant d'un danger éminent : une guerre civile. Une frange de gens se retrouve piégée et réprimée par l'armée. L'économie du pays est monopolisée par le parti du Front de la Libération National (FLN).

Cette pièce est une écriture de l'urgence, un lieu d'audience, de témoignage où des personnages ordinaires et frustrés viennent se défouler et partagent avec le spectateur leurs peines et leur quotidien morne et sans espoir. Par ailleurs, la structure du texte reste linéaire : l'unité de l'action et la chronologie sont respectées. L'absence de la figure du *goual* est très apparente. La scène se libère pour ainsi dire de la scénographie ; seul le jeu du comédien l'a meuble et lui donne vie.

#### **II.4. Le théâtre de Alloula ou l'histoire d'un héritage universel**

Depuis sa naissance, le théâtre algérien a toujours abondamment puisé dans le répertoire universel. L'adaptation, la traduction et l'actualisation des œuvres classiques restent encore les principales pratiques de la production dramaturgique algérienne.

Si nous consultons le catalogue des pièces du théâtre algérien, nous évaluerons à cents le nombre les adaptations faites de l'œuvre moliéresque, rien que *L'Avare* cette pièce-phare de l'auteur français a été jouée plus de 26 fois et a fait une recette de 12931 entrées<sup>60</sup> ce qui représente, il faut le reconnaître, un record en Algérie. Loin de nous l'intention de répertorier toutes les œuvres qui ont fait l'objet d'une adaptation, mais il semble primordial d'évoquer le rapport du théâtre de Alloula et le répertoire universel (roman, nouvelle et pièces de théâtre).

#### II.4.1. La commedia dell'arte comme Evènement culturel dans le théâtre de Alloula

*Arlequin valet de deux maîtres* a fait l'objet de plusieurs adaptations dans le monde entier à l'occasion des deux centièmes anniversaires de l'un des précurseurs de la comédie italienne moderne. La pièce a jouit d'une popularité dans le théâtre algérien des années 90 et surtout elle a fait l'objet de plusieurs adaptations par des dramaturges à la même époque.

En 1993, feu le regretté Abdelkader Alloula traduit, adapte et met en scène la pièce goldonienne pour rendre hommage à l'auteur italien d'une part et dans le but d'initier le public algérien à la littérature universelle d'autre part:

Carlo Goldoni est mort en 1793 et de nombreux théâtres du monde entier vont célébrer en 1993 le bicentenaire de sa mort. Notre théâtre peut lui aussi, même si certains le croient à l'agonie, s'accorder sans complexe le droit de célébrer une des grandes figures du patrimoine théâtrale de l'humanité.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Chéniki Ahmed, *Le théâtre En Algérie, Histoire et enjeux*, Aix- en- Provence, Ed. Edisud, 2002, p. 158.

<sup>61</sup> Alloula Abdelkader, Présentation publiée dans le prospectus d'*Arlequin*, in. Recueil des pièces théâtrales de Alloula. Tom III, Oran, Ed. Algerian Grafic Press Oran, 2009.

On pourrait s'étonner de voir Alloula s'intéresser à Goldoni qui paraît si loin de sa pratique et de sa culture mais l'auteur algérien a toujours manifesté un goût particulier pour les classiques puisqu'il a adapté un nombre important des œuvres de la littérature universelle. Citons: *Les bas fonds* de Maxime Gorki, *Les bains* de Maïakovski, *Tartuffe* de Molière, *Le journal d'un fou* et *Le Nez* de Nikolaï Gogol, *Tàam likouli fàam (De la nourriture pour chaque bouche)* de l'auteur égyptien Tawfik El- Hakim, *Arlequin valet de deux maîtres* de Carlos Goldoni et *Nessin w Salatines (Nessin et les Sultans)* de Aziz Nassin, un auteur turc. Alloula adapte et met en scène, pour la télévision algérienne, cinq nouvelles de ce dernier mais les pièces ne seront jamais diffusées :

*Es soltan ouel ghirbane (Le sultan et les corbeaux); El Wissam (La médaille); Ec-chaâb faq (Le peuple s'est réveillé); El wadjib el watani (Le devoir national).*

En effet, il s'agit d'un homme d'une rare culture et un dramaturge de grande envergure et le fait de s'approprier des œuvres du passé dont les genres semblent-être différents de sa propre pratique artistique témoigne de son génie.

#### II.4.2. Choix et contexte de l'adaptation

Les années 90 marquent une phase tragique dans l'histoire de l'Algérie. Le peuple sombre dans le pessimisme et le désespoir imposés par une guerre civile. Une vague de violence cible les intellectuels (auteur, journaliste, enseignant), les artistes (chanteur, musicien) et même les citoyens sans défense. Des écoles et des usines sont incendiées, une véritable terreur semée dans l'esprit des algériens. Les actes terroristes ont aussi atteint les institutions militaires et les lieux publics. Les théâtres, les espaces culturels et les salles de cinéma sont complètement désertés. Comme tous ces gens, Alloula n'était pas à l'abri du danger, recevant souvent des lettres de menaces, qu'il prenait à la dérision.

Le spectre de la mort ne lui faisait pas peur, il répétait sans cesse à sa femme : « *Raja, notre pays vit une tragédie, mais il s'en sortira...si nous devons payer le prix, nous le paierons [...] Quoique qu'il advienne, comporte-toi toujours dignement.* »<sup>62</sup>

Il s'obstinait à rester dans son pays dans l'espoir qu'un jour le soleil se lève sur une Algérie libre et épanouie. Pendant ces temps de crise, Alloula multipliait ses créations parce qu'il savait pertinemment que l'art était une arme contre l'opresseur. Usant de sa qualité d'humaniste, il voulait redonner le sourire aux jeunes par le biais de son théâtre. Alors, il expérimente des pistes esthétiques et trouve une passerelle pour réaliser ses objectifs.

D'une part, il puise dans le legs culturel populaire et se laisse entièrement séduire par *El- goual* (le diseur) qui est l'armature de la *Halqa*. D'autre part, Alloula cherche dans le patrimoine universel et ses œuvres épousent la mouvance épique brechtienne, les formes pré- modernes aristotéliennes et la *commedia dell'arte*<sup>63</sup>.

Il pensait qu'avec *Arlequin valet de deux maîtres*, une pièce truffée de farce et chargée d'une forte dose de rire, pouvait –être une sorte d'échappatoire pour les jeunes :

De par sa thématique et son traitement théâtral, '*Arlequin valet de deux maîtres*' qui est une comédie qui traite de l'amour par le biais de situations plaisantes et de multiples rebondissements pourrait apporter, particulièrement à nos jeunes spectateurs, un agréable divertissement»<sup>64</sup> Ainsi dira-t-il pour expliquer son choix du texte.

---

<sup>62</sup> Alloula Raja, *La parole d'une femme* in. *Une expérience en cours : florilège d'entretiens et d'interviews avec A. Alloula*, p. 21.

<sup>63</sup> Forme de comédie populaire apparue en Italie dans les années 1550, fondée sur l'improvisation.

<sup>64</sup> Abdelkader Alloula, Présentation publiée dans le prospectus d'*Arlequin*, op. cit.



Si le contexte et les événements politiques ont été à l'origine de l'adaptation de la pièce italienne, qu'en est-il de son esthétique : autrement dit, en adaptant *Arlequin valet de deux maîtres*, Alloula voulait-il mettre en contraste les convergences de la *commedia dell'arte* et le théâtre populaire de la *halqa* et du *goual* ? De ce fait, la *commedia dell'arte* serait-elle une continuité de la *Halqa* ? *Arlequino* serait-il le personnage qui unit la *commedia dell'arte* à la culture populaire de la *Halqua*? Sa prise de parole et son mode de narration correspondent-ils à ceux du *goual* ?

#### II.4.3. Arlequin ou le goual algérien ?

*La commedia dell'arte* est une forme artistique construite autour d'un personnage-type en l'occurrence *Arlequin*. Par le biais de la narration de ce dernier, le public connaît déjà le dénouement de l'histoire. Ainsi, le spectateur est à la fois averti et informé sur la fin de l'histoire, il ne s'intéresse plus au dénouement de l'action mais plutôt à son déroulement.

Il ne se demandera plus ce que va arriver au personnage d'*Arlequin* mais comment procéderait-il, pour se tirer d'affaire. Quand, le personnage d'*Arlequino* surgit sur scène et s'engage dans le jeu, le spectateur assistera à l'accomplissement des actions sans contraintes du dénouement. Il connaît le personnage et l'histoire via la narration. Les apartés qu'*Arlequin* adresse au public tissent des liens de connivence avec ce dernier. Dans la *commedia dell'arte*, toute la théâtralité réside dans le dire. La parole substitue à l'action. Ce théâtre intéresse Alloula dans sa réflexion sur la théâtralité qu'il mène. Ainsi, il s'explique à propos du choix de l'adaptation :

*Arlequin valet de deux maîtres* est une comédie d'intrigue et comme toute comédie d'intrigue, le verbe (à savoir le dire humoristique et le jeu de mots qui nouent et dénouent les situations) prend une place dominante dans la représentation. Nous envisageons, sur ce terrain, d'induire dans le travail de réalisation de cette pièce les résultats acquis de notre expérience en la matière. De plus, ce genre théâtral qui rejette l'illusion et l'identification implique le spectateur tout au long de la

représentation dans un rapport d'échange et de complicité. Ce type de communication nous intéresse tout particulièrement dans le cadre du développement de notre dite '*Halqua*'<sup>65</sup>

Les principes du théâtre de Abdelkader Alloula sont pleinement bercés par la culture populaire du *goual* et de la *halqua*. Celle-ci est une tradition ancienne qui se manifeste en particulier dans les marchés et dans les souks populaires où les gens venaient assister à la narration d'un évènement.

Au sein du cercle, *El-goual* (Le Diseur) se donne en spectacle et prend en charge la narration d'une histoire. La magie du verbe trouve sa place dans la *halqua*. Entrant en transe, il raconte de manière très subtile en empruntant divers procédés gestuels, vocaux et mimique. Il choisit le rythme (accélération, au ralenti), la manière (en prose, en chantant) et le timbre (grave, rauque, aigu), pour émouvoir l'assistance.

Avec une extraordinaire souplesse physique, il dessine des chorégraphies surprenantes, dans le dessein d'attirer l'attention de l'assistance. Tantôt, il incarne le personnage raconté. Tantôt, il prête uniquement son corps et les nuances de sa voix à ce dernier. La grâce gestuelle et physique conjointe du *goual* constitue amplement ce que R. Barthes appelle *l'acte de la théâtralité*. A ce titre Bertolt Brecht souligne que : « *Le théâtre n'est autre que l'art de se mouvoir sur le plan du corps comme sur celui de l'esprit* »<sup>11</sup>.

Ainsi, *El-goual* représente une figure active de cette théâtralité. Afin d'instaurer une certaine distance et d'arracher le spectateur à sa passivité : *El-goual* interrompt souvent la narration en demandant une aumône ou tout bonnement pour lancer des prières et des louanges aux prophètes et aux saints.

---

<sup>65</sup> Alloula Abdelkader, Présentation publiée dans le prospectus d'*Arlequin*, op. cit.

*Le goulal*, au sein de la *halqua*, crée un champ d'interaction avec le public en projetant constamment des rappels et des commentaires. Il instaure une complicité avec l'assistance pour casser toute illusion mimétique et en favorisant d'avantage une prise de position positive et critique. De ce fait, *Arlequino* serait-il le personnage qui unit la *commedia dell'arte* à la culture populaire de la *Halqua*? Sa prise de parole, son mode de narration et son jeu correspondent-ils à ceux du *goulal* ?

L'échange verbal et l'interaction sur scène entre le public et personnage ne vont pas sans rappeler la *halqua* et qu'en une fraction de seconde *Arlequin* se transforme en *goulal*. Il est vrai qu'il porte un costume-multicolore différent du costume traditionnel du *goulal* mais *Arlequin*, tout en maîtrisant l'art du verbe et les différents procédés de narration, a assumé pleinement des fonctions de ce dernier. Ainsi, il convient de dire qu'*Arlequin* est celui qui unit la culture populaire à la *commedia dell'arte*. Alloula voulait créer, avec *Arlequin*, un *goulal* universel. Un *goulal* qui voyage au fil des temps, des espaces et des genres théâtraux.

A sa sortie, la pièce d'*Arlequin valet de deux maîtres* a été saluée par l'ensemble des critiques. Elle reste très présente dans l'esprit des milliers de spectateurs. Plus encore cette adaptation a fait découvrir à l'ensemble des algériens l'auteur italien, Carlos Goldoni. La dernière représentation de cette pièce a été donnée le 9 mars 1994 à Oran : la veille de son assassinat.

## **II.5. Alloula, un théâtre à portée didactique**

Apparaissant dans la même pensée que celle de la dramaturgie épique, Abdelkader Alloula attribue à son théâtre une dimension aussi bien instructive que didactique. Détourné de la genèse des pièces qui présentent deux versions dans le jeu proposé par Brecht, l'auteur algérien surpasse en puisant dans son expérience dramaturgique et en dressant une nouvelle création artistique afin d'instruire et divertir simultanément son public.

Pour cela, il glisse carrément un cours didactique pendant la représentation. *El-Ajouad (Les Généreux)* par exemple, dans le deuxième tableau de *Akli et Menouer*, il s'agit d'une séquence didactique : un cours d'ostéologie, au sens propre du terme.

Quant au décor, une chaise et un bureau sont placés, une rangée de livres est dressée sur le bureau à côté duquel on aperçoit le squelette d'*Akli*. En faces du bureau, on a éparpillé un ensemble de cagettes, disposées en demi-cercle, faisant office de tables pour les élèves-comédiens.

L'enseignante apparaît sur scène portant une blouse blanche, des lunettes de vue et munie d'une règle à la main, cet accoutrement répond au stéréotype de l'enseignant. En un temps record, la scène théâtrale prend l'allure d'une classe d'écoliers, le spectateur et les comédiens se transforment en apprenants.

En revanche, le cours d'ostéologie n'est pas dirigé seulement par la maîtresse mais il est assuré par alternance avec le gardien *Menouer* évoquant celui qui portait les os : son ami *Akli* : « *l'enseignante explique que : le discours du concierge pourra avoir du poids didactique pour notre cours, comme il pourra vous être profitable pour d'autres matières...* »<sup>66</sup>. Sur un ton offensant et sérieux, l'enseignante explique aux élèves un cours en langue arabe (classique) scolaire et en utilisant des termes scientifiques qui appartiennent strictement au jargon médical: le maxillaire inférieur, le condyle, cage thoracique, les os du tronc, etc.

Cependant, *Menouer*, nostalgiquement et ironiquement, commente les paroles de l'enseignante en arabe dialectal engageant, sans arrêt, le rire de son public (les élèves) et le public (la salle). Une remarque attire notre attention au moment où *Menouer* prend la parole, les élèves écoutent de manière attentive et curieuse (inversement à la prestation de l'enseignante qui n'attirait pas convenablement l'attention des élèves), nous avons l'impression qu'ils refusaient de savoir ce que contient le squelette, l'intérêt est porté sur l'histoire de la personne / personnage qui le portait.

---

<sup>66</sup> - *Les Généreux*. Op.Cit. p.47.

Considérons les exemples suivants :

**L'enseignante** : *les os de la tête sont huit os du crâne et ceux du visage...Les os du crâne sont huit os plats qui s'imbriquent les uns dans les autres en un relief précis semblable aux dents d'une scie ; ils forment ainsi une boîte osseuse, dure et fermée en totalité, qui contient et protège le cerveau. » (Les Généreux) (p.53).*

**Menouer** : *Sa tête ! Il avait une tête pleine de vin et de science ! (Le public rit) Excuse-moi cher ami, je t'aime et je te respecte. Il a appris la lecture seul, car il vivait en célibataire et passait ses nuits à lire ; à éplucher les livres... (Les Généreux) (p.54).*

De ce fait, l'enseignante et le gardien se relaient quant à la prise de parole, accomplissant de cette manière un va-et-vient entre les duos arabe scolaire / arabe dialectal, le squelette (assemblage d'os) / celui qui les portait à savoir *Akli* et le sérieux (les savoirs) / le rire (le divertissement). La duplicité énonciative (Enseignante / *Menouer* et / ou *Menouer* / Enseignante) dont le code linguistique diffère (langue savante/ langue dialectal) donne naissance à une agréable ambiance de relaxation permettant au public de conserver sa lucidité et son extrême vigilance par rapport à ce qui se passe sur scène.

Parfois, l'enseignante interroge les élèves sur le nombre des os de la face ou autre. Elle fait des remarques aux élèves exigeant leur attention (*avez- vous pris notes*) (p.53). Parfois et pour ne pas perdre le fil de la narration de l'histoire, elle procède à des retours au passé, en demandant davantage d'explications au gardien *Menouer*, à propos de son ami *Akli* :

« *Et alors, monsieur Menouer ? Que s'est-il passé après l'épisode du cimetière ?* » (*Les Généreux*) p.53

Marqué par une nostalgie extrême, *Menouer* est emporté par les nombreux souvenirs de son ami *Akli*. Il immerge dans les souvenirs éloignés et les remémore avec une adoration énorme comme s'ils dataient d'hier. Les yeux étincelants de joie, *Menouer* est perdu au milieu des images du passé qui restent plus vivaces que jamais. Par ailleurs, la surexcitation affective du gardien peut entraîner le spectateur dans un monde imaginaire. Cependant, les interventions et les rappels inflexibles de l'enseignante garantissent la désaliénation. Ceci permet au spectateur d'être à juste distance de ce qui se passe sur scène. En conséquence, il se transforme en maître libre de ses émotions (pris dans le sens de contrôler) ne se laissant pas incarner une identification stérile. Cette séquence didactique permet impérativement au lecteur-spectateur d'apprendre et de s'amuser dans un espace qui était réservé auparavant seulement aux animations ludiques et à la distraction.

Concentré sur les espérances de son public, A. Alloula lance une réflexion sur le devenir du théâtre. A ce titre, il semble réfléchi d'avancer, que nos deux dramaturges (Brecht, Alloula) ambitionnent à la même création instructive du théâtre. Selon, le maître de la dramaturgie épique : « *les deux fonctions du théâtre : divertir et instruire* »<sup>67</sup>. A son tour, A. Alloula déclare : « *je suis pour un théâtre compris comme un élément vital, un élément de réflexion et de discussion (...). Il est certain que même lorsqu'on présente les problèmes les plus sérieux, il faut une part de plaisir pour aboutir à la fête populaire...* »<sup>68</sup>.

## **II.6. Pur un théâtre autour du politique**

Un jour, on a demandé à Alloula : « *Pour qui écris-tu ?* »  
Tout en soulignant que son théâtre était un théâtre populaire par excellence, il a répondu :

---

<sup>67</sup> - Brecht Bertolt, dans Naugrette, C. *L'esthétique théâtrale*, Paris : Éd. Nathan, coll. « Fac », 2000, p.219

<sup>68</sup> - B. K, Algérie actualité, Samedi Juin 1968.

Pour notre peuple, avec une perspective fondamentale : son émancipation pleine et entière. Je veux lui apporter, avec mes modestes moyens et à ma manière, des outils, des questions, des prétextes, des idées avec lesquels, tout en se divertissant, il trouve manière et moyens de se ressourcer, de se revitaliser pour se libérer et aller de l'avant.<sup>69</sup>

Le théâtre d'Alloula se présente comme un choix politique ; soucieux des problèmes de l'homme et de sa condition de vie, l'auteur algérien a incontestablement scellé l'importance de la pratique qui met la création théâtrale au sein de l'actualité socio- politique. Son œuvre est un lieu d'une prise de parole où chômage, révolution agraire, amour, désespoir, *El Hogra* (l'injustice) germent à travers un langage rythmé qui lève le voile sur les tabous et les transgressions sociales.

Il traite des sujets actuels et d'autres sujets qui sont vieux comme le monde comme par exemple : l'amour, la passion, le mensonge. Ses héros sont des gens humbles, aussi bien, dans le geste que dans le vécu quotidien. Ils se révoltent et font entendre les échos de leurs cris teintés de désespoir et de pessimisme, dans une société corrompue. Des personnages comme *Hassan Vaseline* ou *le professeur exilé*, dans *El wadjib el watani (Le devoir national)*, suffoquent dans une société truffée de faux-semblants. Avec une précision digne de grands maîtres, A. Alloula réussit la description de la lâcheté et des comportements odieux qui caractérisent, à ses yeux, les esprits cupides et corrompus.

Avec une très fine touche d'ironie et une parole poétique, son œuvre expose d'une part, les misères et les rapports tumultueux que mène une frange de gens : les opprimés et les dépourvus. D'autre part, elle s'efforce de les aider à l'édification d'un avenir bien meilleur et faire croire à un lendemain plus prometteur et plus fleurissant.

---

<sup>69</sup> *Une expérience en cours : un florilège d'entretiens et d'interviews avec A. Alloula* par M'hamed Djellid, p. 21.

Cette œuvre majeure importune nos habitudes et ébranle notre perception coutumière des choses en temps que spectateur et en temps que citoyen. Elle ne cesse d'interroger le monde et de révéler son dysfonctionnement.

C'est ce qui semble lui octroyer toute sa dimension politique. La volonté de questionner le réel et de le représenter sur scène n'inscrit nullement ce théâtre dans le genre naturaliste mais il s'agit, selon Philippe Tancelin:

D'un théâtre du devenir, devenir de l'homme en train de produire le sens d'une histoire de l'homme comme intervalle entre les événements qu'il écrit librement et ceux qui voudraient le sur-déterminer. Ce théâtre n'est ni dans la nostalgie du passé ni dans la fascination d'une projection d'avenir ; il s'écrit au présent du désir de l'homme de dépasser à la fois hier, sans en achever le rêve de toute éternité et de commencer demain, sans être captif de sa nouveauté ni aveuglé par sa brillance.<sup>70</sup>

Très proche de la volonté didactique de Brecht, Il est question d'un théâtre où le spectateur prend conscience, grâce à la représentation scénique de la réalité, de sa condition de vie. Il en sait davantage sur ses droits biffés. Toute l'ambition de ce théâtre ne s'arrête pas à la l'imitation du réel mais à l'interpréter et d'expliquer ses innombrables avatars.

---

<sup>70</sup>Tancelin Philippe, « *Alloula l'éveilleur* », intervention conçue pour le Colloque International « *Comment lire le théâtre de Alloula ?* » à L'ex-I. G. A. M. O de l'université d'Oran du 02 au 03 Mai 2005.



## **CHAPITRE TROISIEME - Mettre en scène le monde, Michel Vinaver**

---

La distanciation que Bertolt Brecht opérait de manière dénonciatrice, elle est moléculaire chez moi. **Michel Vinaver**

### III.1. Parcours théâtral de Michel Vinaver (1927)

Michel Vinaver est considéré comme l'un des plus importants hommes de théâtre qui ont marqué l'histoire de la scène contemporaine. Dans toutes ses pièces, l'auteur français a su capter l'intérêt autour de l'insolite et du banal, tendant à la responsabilisation du regard et à la prise de position du spectateur et de lui-même.

#### **Entre auteur dramatique et PDG de Gillette, le cœur de Vinaver chavire**

Né en 1927 à Paris. De son vrai nom Michel Grinberg, il est d'origine russo-juive. Son père détenait un magasin d'antiquité, à Paris, avec son oncle. En 1940, le gouvernement de Vichy dirigé par le maréchal Philippe Pétain décrète la loi anti-juive interdisant aux juifs de pratiquer toute activité lucrative. Pendant cette période, la famille Grinberg s'est liée d'amitié avec le jeune Farouk, roi d'Egypte. C'est grâce à ce dernier que les Grinberg ont pu s'enfuir et s'installer à New York. Après des études entamées à Paris et achevées aux états-unis, Michel Vinaver s'installe enfin en France menant une double carrière d'abord un cadre ensuite directeur dans l'entreprise Gillette et auteur-critique dramatique. Ce qui explique l'omniprésence thématique du monde du travail et du syndicalisme dans son théâtre. En 1947, il fait ses premiers pas en littérature avec la traduction de *The Waste Land* de T.S. Eliot. Sa rencontre avec Albert Camus fut décisive sur sa carrière de romancier puisqu'il a signé son premier roman *Lataume* ou *La Vie quotidienne*, en 1950, chez Gallimard. Michel Vinaver s'explique sur sa relation avec Albert Camus :

Je l' (Camus) admirais sans réserve, pour *L'étranger* et *le mythe de Sisyphe*... Cela a été le début d'une relation : il m'a encouragé à écrire, a été mon lecteur chez Gallimard, et a fait publier mon premier roman, et le deuxième.

Ce qui me reliant à lui, très intimement, c'était le thème de l'étranger: le fait de ne pas appartenir. D'être réfractaire, et non pas révolté- je n'ai jamais été un homme révolté. Cette incapacité à être dans la conformité générale qu'a *Meursault* dans *L'Etranger*<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> -« Théâtre- contemporain.net », 2001 (Date de consultation : 16/ 03/ 2009).

En 1951, il publie son second roman : *L'objecteur*. Ce qui a valu à l'auteur le prix *Fénéon*. Encouragé par le célèbre metteur en scène Gabriel Monnet, il écrit sa première pièce *Aujourd'hui ou les Coréens* ; 1955 dont la première mise en scène est celle de Roger Planchon (en collaboration avec l'auteur) qui ravit le public. Plus tard, J-M. Serreau, C. Joris, A. Knapp se sont succédés pour la mettre en scène en y apportant chacun sa touche personnelle. Il semble que l'écriture dramatique répondait aux ambitions de l'auteur et y prend goût pour la simple raison que : « *Dans l'écriture du théâtre, c'est que ce sont d'autres qui parlent, toujours....* »<sup>72</sup>

En 1958, il publie *Les Huissier* qui sera succédée par *Iphigénie Hôtel* (1960), *Par-dessus bord* (1969). Traduites en plusieurs langues même en japonais, ces pièces ont eu un franc succès et ont séduit les plus illustres metteurs en scène, citons entre autres : Gabriel Monnet, Antoine Vitez, Jean- Marie Serreau, Christian Schiaretti et Alain Françon. Ce dernier mettra en scène six pièces vinavériennes dont une à deux reprises.

En 1978, Vinaver publie trois pièces aux Editions de *L'Arche* : *Dissident, Il va sans dire et Nina, C'est autre chose* qui seront répertoriées dans le *Théâtre de Chambre* puisque l'action centrale se situe exclusivement dans une chambre. A travers ces pièces, l'auteur a voulu pénétrer dans l'intimité de ses personnages et dire tout haut ce qu'ils pensent et font tout bas.

En 1977- 1979, il écrit *Les travaux et les jours* et *A la Renverse*. Dans ces pièces, Vinaver relie intimement son œuvre dramatique à sa carrière dans le monde des affaires.

Du côté de la critique théâtrale, l'auteur publie un ensemble d'essais dont *Ecrits sur le théâtre I et II* où il propose une grille d'analyse appliquée sur les œuvres classiques : *Pour un oui ou pour une non* de N. Sarraute, *Le barbier de Séville* de Beaumarchais et *Les trois sœurs* de Tchekhov. Il mène une réelle recherche sur les techniques d'écriture dramatique contemporaine et ses enjeux scéniques.

---

<sup>72</sup> Michel Vinaver en séminaire à Dijon le 31 janvier 2003.

En 1982, Vinaver décide de quitter *Gillette* pour l'Institut d'études théâtrales de Paris III où il est recruté en tant que Professeur associé. Avec la création et la mise en scène de *L'Ordinaire* en 2009, l'auteur arrache avec succès son billet d'accès au répertoire de la *Comédie française*. Celle-ci accueille une nouvelle forme théâtrale plus expressément le théâtre du Quotidien dont Vinaver est parmi ses principaux représentants. En 2001, Vinaver puise son inspiration dans les événements qui ont bouleversés les Etats Unis avec la pièce : *11 Septembre* 2001.

L'Histoire n'a cessé d'inspirer l'auteur et sa plume succombe à l'actualité puisqu'en 2014, il publie *Bettencourt Boulevard ou une histoire de France*, un scandale politico-financier et dont les véritables protagonistes sont Nicolas Sarkozy l'ex-président de l'Etat français et Liliane Bettencourt, l'héritière de l'Oréal et sa fille. Vinaver a reproduit fidèlement le cours des faits de cet événement y compris les noms des personnages. La pièce sera montée au TNP de Villeurbanne par Christian Schiaretti.

L'œuvre de Vinaver jouit d'une notoriété imposante et a exercé une grande influence sur de nombreux dramaturges et metteurs en scène du théâtre contemporain. Par son sens de l'observation très développé, il investit dans son théâtre, sa verve poétique et ironique pour mettre en relief les contraintes du monde économique et les paradoxes sociaux.

Nous allons procéder à une analyse thématique du théâtre de Vinaver, dans cette partie afin de cerner de près sa nature en espérant répondre à la question suivante : Le théâtre de Vinaver est-il un *théâtre du Quotidien*, un théâtre de l'évènement ou un théâtre réduit à l'étiquette *d'un théâtre de Chambre* ?

### III. 2. L'œuvre de Vinaver ou la chronique socio-économique

Longtemps, l'on a débattu la question de la catégorisation du théâtre de Vinaver. Les critiques considèrent que le théâtre de l'auteur français est un théâtre du quotidien, par excellence. En effet, les années soixante-dix témoignent de l'émergence des auteurs qui puisent leur matériau dramatique dans le quotidien. Parmi ces auteurs, on peut citer Michel Deutsch, Jean-Paul Wenzel, Jacques Lassalle. Tous ces auteurs vont travailler sur la manière de mettre en scène notre quotidien sans tomber dans l'excès du naturalisme. Le théâtre du quotidien foisonne de thématique du travail et des employés. Il est fait de gens humbles, de personnes ordinaires qui animent la vie de tous les jours. L'action dramatique dans ce théâtre se résume au dialogue fragmenté et morcelé. Des répliques hachées qui parfois ne signifient rien mais correspondent plus souvent à notre parlé au quotidien. Des répliques dépourvues de ponctuation ou pour reprendre les propos de Yannis Kokkos<sup>73</sup> sur le texte vinavérien, *un espace blanc, délivré de ponctuation relevant de notre parlé ordinaire et qui échappent complètement aux règles canoniques de l'écrit*. Michel Vinaver explique que l'absence de ponctuation dans ses pièces revient à l'influence qu'a la ponctuation sur les partitions théâtrales et l'impact de l'oral sur l'écrit : « *lorsque nous parlons, nous ne ponctuons pas*<sup>74</sup> », cette écriture qui semble obéir à l'ordre de l'oral que de l'écrit a stimulé la création des plus illustres metteurs en scène tels Jacques Lassalle, Michel Didym et même Jean Pierre Dognac. Le metteur en scène Robert Cantarella ajoute dans ce contexte que l'absence de ponctuation chez Vinaver, permet une certaine liberté, aux metteurs en scène, d'appréhender son œuvre. Il faut rappeler que l'absence de la ponctuation dans les textes théâtraux existe depuis le théâtre de Samuel Beckett et sa majestueuse pièce : *En attendant Godot*. Celle-ci usait abondamment aussi bien de phrases longues complètement dénuées de ponctuation que de répliques très brèves réduites à des oui et à des non.

---

<sup>73</sup> Kakkos Yannis, *Théâtre de Chambre : Notes et Relevés*, Ed. Les Presses jurassiennes, 39101 Dole- 2<sup>e</sup> trimestre 1978-Dépôt légal N°617, N° de commission paritaire : 50911.

<sup>74</sup> Michel Vinaver, *Intervention lors de la journée pédagogique du 7 février 2004 à Théâtre-Ouvert*

Dans les pièces de Michel Vinaver, nous retrouvons les techniques du montage et du découpage. C'est dans l'absence de ponctuation et des répliques anarchiques qui brouillent le sens et parfois même les traces de ses et /ou son destinataire(s), que l'auteur inscrit son théâtre. Il poursuit la recherche de ce qu'il considère *un théâtre de la parole*.

Il refuse l'idée d'un théâtre d'illusion réaliste et projetant sur scène des modèles de la perfection humaine. Ce qu'il favorise, c'est un théâtre d'observation du réel où la parole contient dans sa matrice l'action dramatique, peut-être ennuyeux et fatigant, mais capable de créer, par des bribes de répliques ironiques, un enchaînement et un rythme dramatique sinueux, un moment de réflexion et de critique chez le spectateur. La lecture de ses pièces révèle un théâtre au présent étant donné que toutes les pièces sont réalisées au moment même où elles se produisent réellement.

L'écriture de ce présent est en constante évolution en fonction des innombrables mutations du monde. Ainsi Tchekhov affirme que : « *Le théâtre contemporain est un monde d'incohérence*<sup>75</sup> ». Cette actualité saisit le quotidien et lui octroie, au travers des techniques de montage et de discontinuité, une dimension mythique. Pour ainsi dire que son théâtre est un moment de jonction du quotidien et du mythe. Ces propos de Michel Vinaver expliquent la particularité de son écriture dramatique :

Le décalage (mais ça se recalc tout aussitôt pour se décaler à nouveau et ainsi de suite) est le principe même qui préside, par ailleurs, à la jonction du quotidien et du mythique, mais aussi à l'accolement du grave et de l'insignifiant, de l'intime et du large, du pathétique et du neutre, du dialogue individualisé et de l'éruption chorale. Ainsi, il est partout : dans la matérialité du texte et dans les contenus ; dans le moléculaire et dans les grands ensembles.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Tchekhov, *Tout ce que Tchekhov a voulu dire sur le théâtre*, Paris : Ed. L'Arche, 2007, p. 86.

<sup>76</sup> Vinaver Michel, in. Théâtre Aujourd'hui N°8, *Vinaver Michel*, Paris : Éd. SCEREN-CNDP, mai 2000, p151.

Les techniques d'écriture de chaque pièce se montrent très différentes des œuvres précédentes. Il y a en permanence une nouvelle manière d'appréhender l'actualité. Dans certaines pièces, nous constatons que l'actualité est abordée de façon mythique dans d'autres c'est tout le contraire où le mythe devient un fait d'actualité et un récit contemporain. Il faut souligner aussi qu'un thème traité dans une œuvre est mis en corrélation avec d'autres thèmes. C'est la raison pour laquelle Michel Vinaver associe les thèmes d'actualité (chômage technique, déboires amoureux, le suicide) à la dimension mythique.

Tout le génie vinavérien réside dans le fait de soumettre le mythe au service de l'actualité politique, sociale et économique. Le foisonnement des thèmes (le chômage et le chômage technique, la mise sur la touche sociale, les déboires amoureux, le dysfonctionnement des entreprises, le terrorisme, les scandales financiers) qu'il traite dans une seule pièce ne permettrait point d'octroyer une seule et unique étiquette à son théâtre.

Dans ce sens, nous allons faire un survol de l'œuvre vinavérienne. Nous tenons à souligner que notre étude ne sera pas exhaustive puisqu'elle sera basée sur les thématiques des pièces que par leurs axes chronologiques. En effet, Dans le parcours de l'écriture vinavérienne, il faut distinguer les trois phases suivantes :

### **III.3. Le fait historique, le fait divers ou la réécriture du mythe**

L'écriture dramatique de Michel Vinaver se caractérise d'abord par la thématique historique. La transposition d'un événement historique sur scène a toujours tenté l'auteur. Dans cette optique de la réécriture de l'histoire, Michel Vinaver choisit d'écrire sur les événements qui ont marqué notre temps au travers la pièce *Aujourd'hui ou Les Coréens* (1956).

L'écriture de l'histoire reste le thème central de ses autres pièces *Iphigénie Hôtel, Les Huissiers, Le 11 Septembre 2001. Benttencourt Boulevard ou une histoire de France*, sa toute dernière pièce, est aussi le premier témoignage d'un des scandales du siècle qui a bouleversé l'opinion publique française en 2014. C'est cette particularité que nous espérons explorer dans cette partie, l'évènement politique, social et économique, qui sont mis en avant dans les œuvres de Vinaver ou pour reprendre Edwy Plenel qui considère Michel Vinaver comme: «*notre histoire, notre présent : le récitant inlassable, depuis un demi siècle, des fracas de notre temps.* <sup>77</sup>»

Ecrite en 1955 et mise en scène en 1956 par Roger Planchon<sup>78</sup>, *Aujourd'hui ou Les Coréens* est le premier témoignage à la guerre de Corée vu et raconté par un étranger. Michel Vinaver reprend avec minutie le contexte politico-historique des années cinquante plus précisément en 1954 où la Corée se divise en deux pôles : Corée du Nord et Corée du Sud. En 1953 et à l'instar de beaucoup de pays, le gouvernement français décide de prendre part dans le conflit d'un pays ami en expédiant un bataillon d'infanterie afin de préserver la dignité et la liberté du peuple coréen. Le bataillon est formé de 3421 soldats volontaires de l'armée terrestre française. Le bulletin français a été très conséquent par la perte de 269 soldats, 1350 blessés et 7 autres qui sont portés disparus.

Dans la pièce, Vinaver évoque l'itinéraire initiatique d'un soldat français qui se trouve laissé pour mort par ses compères lors d'une patrouille nocturne et récupéré par une petite fille coréenne : *Wen-Ta*. Celle-ci le ramène au village et le soigne.

L'histoire ne fait que commencer puisqu'elle retrace le chemin qu'entreprend le personnage de *Blair* pour être accepté dans un milieu étranger et dans un groupe qui est censé être un ennemi et un colonisé. *Blair* découvre la générosité, les traditions des villageois, l'absurdité et les horreurs de la guerre.

---

<sup>77</sup> Registres hors Série I revue d'études théâtrales, Michel Vinaver, Côté texte / Côté scène, Coll., Paris : Hiver 2008.

<sup>78</sup> Il faut souligner que Roger Planchon est un adepte de Brecht ce qui explique le fait que la mise en scène d'*Aujourd'hui ou les Coréens* puise énormément dans l'esthétique brechtienne.



Outre l'avènement de la guerre de Corée, la pièce développe l'importance de l'insertion de l'individu dans un groupe social.

Le personnage de *Blair* exprime tout au long de la pièce un sentiment de rejet et d'être mis sur la touche par les siens et le désir d'appartenir à une société complètement différente de la sienne. Il se sent pris au piège du système politique. Un système qui le met au défit et lui impose de faire la guerre à des innocents au nom des intérêts et la souveraineté de son Etat. Les évènements ne restent pas centrés sur un thème particulier. La pièce est dominée par des thèmes en couples opposés : le rejet et l'insertion sociale, l'amour et la haine, la guerre et la sérénité. Serait-il une forme de dépaysement ou une façon de montrer la faculté et le besoin de l'homme d'appartenir à une cellule sociale ?

C'est au travers la narration des évènements de la guerre de Corée que se dévoilent les ambitions de l'auteur à vouloir mettre à nu les rapports humains et l'instinct de dominance de l'homme par l'homme. La pièce n'impose aucun point de vue ou critique mais laisse à voir et à entendre ce qui ne va pas dans la société moderne.

*Aujourd'hui ou Les Coréens* rompt avec la forme dramatique classique puisqu'elle abandonne nettement l'intrigue et les situations de crise au sens aristotélicien du terme. La pièce s'étale sur de longues et interminables répliques échangées dans un sens chaotique. Le jeu des comédiens évolue sur une scène dépourvue de décor et foisonne d'adresses au public. Un détail tant cher à Bertolt Brecht ce qui a poussé les critiques de l'époque à annoncer la naissance d'un *Brecht français*.

Or, Vinaver s'était ardemment défendu en expliquant que le théâtre de Brecht l'intéressait dans la mesure où ce dernier permettait de créer un espace de réflexion et d'éveil politique. Son théâtre n'est nullement un théâtre d'endoctrinement didactique à l'image de la dramaturgie brechtienne. Il est, ce pendant, pour un théâtre d'observation et d'objectivité au réel.

Nous ne nions point la volonté de vouloir trouver coûte que coûte des correspondances et des rappels entre le personnage de Brecht dans sa fameuse pièce *La Décision* (1930) et le personnage de Blair dans *Aujourd'hui ou Les Coréens*. Rappelons les faits de *La Décision* : un groupe de soldats communistes part, en expédition en Chine, pour inciter les travailleurs et les ouvriers à se révolter contre leurs conditions pitoyables. Un soldat se fait blesser pendant une patrouille, ses compagnons décident de l'abandonner de peur de perdre tout le groupe. Dès leur retour à Moscou, les soldats comparaissent devant la Direction du parti pour justifier leur acte. Ils ont réussi à convaincre la Direction en soulignant qu'ils étaient obligés de sacrifier leur camarade pour préserver l'union du groupe c'est-à-dire que l'intérêt du groupe social prime sur celui de l'individu.

La pièce se termine par une question adressée au public : Ces soldats avaient-ils raison ou tort d'avoir laissé leur compagnon ? Cet acte serait-il un acte de bravoure ? De notre côté, nous allons aussi exprimer les hypothèses suivantes: Si le personnage de Brecht est ressuscité dans *Aujourd'hui ou Les Coréens*. Et si celle-ci s'inscrivait dans la continuité de *La Décision* de Brecht ?

Et si Michel Vinaver décide de reprendre en main le destin tragique du personnage de Brecht en voulant lui accorder une seconde chance et de pouvoir commencer un nouveau départ et une nouvelle identité. Une vie libérée de toutes les considérations politiques.

La machine historique de Michel Vinaver ne fait que se prolonger au travers les pièces qui vont succéder aux *Coréen*. *Les Huissiers*, écrite en 1957, une pièce proche de l'opérette étant donné qu'elle foisonne de passages musicaux et choraux. Le témoignage de faits historiques sur la guerre d'Algérie et le massacre de *Melouza* en 1957 donnent force et caractère à cette pièce qui évoque simultanément la guerre des coiffeurs. Une guerre qui oppose violemment les conservateurs de la mode des cheveux courts (courtistes) et les industries de la *permanente chez soi* du postiche (longistes) en France.

Le spectateur des *Huissiers* est souvent pris comme détective de l'histoire. Il doit repérer les rappels et trouver en permanence des correspondances entre ce qui se passe sur scène et ce qui s'est réellement passé dans l'Histoire : «*Les Huissiers est une pièce qui, comme l'image de la Joconde, vous suit des yeux quand vous vous déplacez. Son actualité sans cesse rebondit, sans doute en raison de la façon dont l'Histoire, en même temps qu'elle va son chemin, retourne éternellement sur ses pas.*<sup>79</sup>»

La parole chorale et ironique de six huissiers convoque un moment historique, celui de l'affaire Maurice Audin, professeur de mathématiques et membre du Parti communiste algérien qui se fait exécuté au centre de parachutistes d'El Biar (Algérie). La mission *Evohé* dans la pièce fait aussi écho à l'échec de la mission *Goeau-Brissonnière* du gouvernement français qui devait entrer en contact avec le FLN. L'échec de cette mission est dû à l'attitude confuse d'André Morice, ministre de la Défense nationale de l'époque.

Sa passion immodérée pour la lecture des journaux *qu'il absorbait comme une éponge*<sup>80</sup>, le pousse à reconstituer, comme les infimes pièces d'un puzzle, des épisodes historiques au théâtre en prenant en compte l'enjeu esthétique. *Les Huissiers* relève d'un véritable travail de mise en mémoire, dont le principe ne se résume pas seulement à l'enchaînement de strates profondes de l'Histoire politique mais, à la façon dont les médias et les journaux s'emparent de la vérité, de l'information et les déjouent.

---

<sup>79</sup> Vinaver Michel, *De King aux Huissiers* (auto-interrogatoire II), Extrait de LEXI/textes 2, (Théâtre National de Paris

<sup>80</sup> -Expression utilisée par Michel Vinaver pour qualifier sa passion dévorante des journaux.

Après *Les Huissiers*, *Iphigénie Hôtel* (1959) persévère dans la thématique historique puisqu'elle relate les épisodes de mai 1958 en Algérie, la chute de l'IVe République et le général De Gaulle est en tête du pouvoir encore une fois. L'action de la pièce se situe à Mycènes en Grèce, une ville qui rappelle le mythe et où le séjour de vacanciers français tourne en catastrophe et leur retour chez eux est contraint à cause des tensions politiques qui enflamment Alger et Paris : insurrection d'Alger, un comité de salut public est mis en place par le Général Massu.

La démission de Pierre Pflimlin, chef du gouvernement de la IVe République, afin d'empêcher le coup d'état éminent du général De Gaulle.

L'Algérie tombe en proie au pouvoir militaire. A côté, nous assistons à la montée vertigineuse de M. Alain, un ancien valet de chambre, à la gérance de l'hôtel saisissant la mort de M. Oreste, le véritable propriétaire de l'hôtel. M. Alain impose sa notoriété sur tout le personnel de l'hôtel et jouit des aventures amoureuses simultanées. A la dimension historique ou la lecture de l'actualité de la pièce s'ajoute une dimension mythique plus expressément une dimension antique qui s'opère d'abord au travers l'onomastique des personnages comme *Paidoux* qui renvoie à *Œdipe* et *Agôn* à *Antigone*. La dimension mythique se trouve aussi ancrée dans le discours des personnages. Nous constatons que l'entité mythique telle qu'elle apparaît n'est jamais seule, elle est toujours mise en relation avec l'actualité. Ce serait donc par rapport à l'ensemble de strates historiques que le mythe se redéfinit dans un contexte contemporain. Michel Vinaver s'explique ainsi : « *Qu'est ce qu'Iphigénie Hôtel sinon de la mythologie mise dans les vêtements du XX e siècle, une résurgence.*<sup>81</sup> » A ce propos, Antoine Vitez estime qu'*Iphigénie Hôtel* se réfère à travers des évènements racontés à une dimension Historico-mythique:

---

<sup>81</sup> Théâtre Aujourd'hui N°8, *Vinaver Michel*, Paris : Éd. SCEREN-CNDP, mai 2000, p. 100.

Et derrière ces gens ordinaires, semblables à nous, qui sont les acteurs de cette histoire, se profilent des figures immenses, cachées, celles du mythe et de la grande Histoire. Les petites affaires ne sont pas vulgaires, les grandes affaires ne sont pas nobles. Une douce pitié, une aimable tendresse accompagnent la cruauté de l'auteur.<sup>82</sup>

Ainsi, cette citation nous éclaire sur l'importance de la dimension mythique qui se situe entre les actions dramatiques et les événements historiques. Pour reprendre l'expression de l'auteur, la dimension mythique se situerait dans l'*entre-deux*. Or, il faut souligner que le mythe n'est jamais mis en avant mais il est scellé à l'actualité et y puise son interprétation dans sa matrice. Ceci nous amène à poser la question suivante : Comment monter un mythe sur une scène contemporaine ?

Nous essayerons d'apporter un éclairage à la question posée dans la partie suivante consacrée exclusivement à une étude scénographique.

Ecrite en 1982, *L'Ordinaire* marque son entrée dans le répertoire de la *Comédie Française* en 2009 avec une magistrale mise en scène de Gilone Le Brun. *L'Ordinaire* est une pièce dotée d'une forte dose de comique et de tragique. La pièce est inspirée d'un fait divers d'un crash d'avion dans la Cordillère des Andes en Argentine. L'avion transportait des joueurs de Rugby uruguayens ainsi que leurs amis et leurs parents. Sur 45 passagers, seulement 16 ont survécu au drame et se sont retrouvés en train de se nourrir des corps des morts.

Michel Vinaver a repris les faits mais avec un jet privé qui transportait un président d'un *Trust* américain avec sa femme et sa secrétaire pour un voyage d'affaire. A bord, il y avait aussi trois vice-présidents.

---

<sup>82</sup> Extrait d'Antoine Vitez (1977). *Le Théâtre des idées*, Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Editions Gallimard, 1991. Cité par Ryngaert Jean- Pierre, *Michel Vinaver : Iphigénie Hôtel (Dossier dramaturgique)*, Arles : Ed. Actes Sud, 1993, p247.

L'un d'eux était accompagné de sa fille et l'autre de sa maîtresse. *L'Ordinaire* met en scène l'impitoyable anthropophagie capitaliste, elle est une métaphore des débâcles financières et les tensions politiques que traverse l'entreprise économique américaine (crise des dettes de PVD), suite à un choc pétrolier en 1973. La CIA (Central Intelligence Agency) a exercé une pression sur le Chili en 1973 afin de contraindre, en vain, la montée au pouvoir du socialiste et le fondateur du Front d'action Populaire: Salvador Allende. Trois ans plus tard, Le général Augusto Pinochet, épaulé par les Etats Unis, est en tête du pouvoir après un violent coup d'état contre le gouvernement populaire socialiste et le suicide du président communiste chilien Salvador Allende. Le général Pinochet prône un régime militaire sévère. Au Brésil, un système dictatorial est à l'ascension au pouvoir jusqu'à 1985.

En effet, les débâcles financières des petites entreprises qui se font dévorées par les grandes entreprises occupent une importante place dans les événements dramatiques de la pièce. Contrairement au titre de la pièce qui renvoie à tout ce qui est banal et sans importance particulière, le début de *L'Ordinaire* a tout d'un fait extraordinaire, une tragédie : un crash d'un jet privé. La construction dramatique de la pièce évoque le destin de onze (11) personnages qui se malmènent et s'entredéchirent pour survivre. Elle marque à la fois la fin des passagers de l'avion qui s'achèvent successivement les uns après les autres mais aussi elle souligne la résurrection des deux derniers rescapés. Les événements politiques et culturels sont ancrés dans le discours des personnages.

Ces derniers convoquent explicitement le désordre, le terrorisme et des mouvements protestataires en Amérique du Sud contre le rude régime militaire de droite.

*L'Ordinaire* est une œuvre aux résonances mythiques, un récit bouleversant, subtil et tragique. L'histoire suscite la réflexion sur l'essence humaine animée par l'égoïsme et le matérialisme. Elle met aussi en scène les rapports tumultueux entre les riches et les subalternes, les forts et les plus pitoyables.

C'est dans le mythe du cannibalisme capitaliste que Vinaver inscrit sa pièce. Le mythe actualisé devient une lecture de notre quotidien. Michel Vinaver s'explique sur la l'actualité de ses pièces, en disant :

Contemporanéité : chaque pièce est en adhérence avec l'actualité du moment même de sa production. Cette adhérence ne relève pas d'un choix mais plutôt d'une nécessité [...]. La contemporanéité se matérialise par l'inclusion, dans la matière textuelle, de fragments arrachés à l'environnement politico-économico-culturel.<sup>83</sup>

Le fait divers occupe une place privilégiée dans la reconstitution de l'Histoire dans la dramaturgie de Michel Vinaver. En effet, sa passion immodérée pour la lecture et la collecte des fragments de presse, le pousse à en collectionner des tonnes chez lui. Composant une véritable pièce d'archives, il procède à la sélection des événements importants pour les théâtraliser. Les faits divers sont, par la suite, réécrits et adaptés après avoir subi un travail de montage et de collage sur la langue.

Dans cette optique, tout le travail de Vinaver ne se résume pas à la reproduction de l'Histoire sur scène mais, à un désir de réaliser une symbiose entre le réel et l'art poétique de sorte à ce que des tissus de fiction se griffent à des fragments de parole quotidienne ce qui en résulte n'est pas un théâtre réaliste où règne l'effet du miroir. C'est d'un théâtre qui met en doute et dérange nos perceptions habituelles des choses, qu'il s'agit. La parole fragmentée des personnages sur scène rend le réel imperceptible et échappe à notre portée.

Force est de reconnaître que les faits divers sont dotés d'une particularité qui semble être l'un des principes de fondement du théâtre vinavérien: une parole quotidienne prononcée par des personnages ordinaires. Ceux-ci sont puisés dans la vie de tous les jours. Des personnes comme on en rencontre souvent dans nos rues, lieux publics et au travail (un chômeur, journaliste, un couple de retraités, un directeur d'une entreprise et sa secrétaire et / ou sa maîtresse...).

---

<sup>83</sup> Vinaver Michel, *Mémoire sur mes travaux*, in *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche Éditeur, 1998

Ils ne sont jamais présentés. Non individualisés, ils n'existent qu'à travers leur prénom, leur situation sociale et leur parole sur scène. Ils sont privés de toute référence physique et épaisseur psychologique. Parfois, ils sont même réduits à des abrégés ou à des qualificatifs: *Nan, Bess, individu 1, individu 2, voix 1, une vieille, Le garçon* : « *Pierre Delile, cinquante-trois ans, Rose Delile, sa femme, cinquante ans Paul (sans aucune autre précision).*

Toutefois, ces personnages vivent des conflits et des dilemmes psychologiques et économiques, ils tentent d'épouser les convenances de citoyens exemplaires. Mais leur sentiment d'être en marge des exigences sociales, les transforme en personnes réfractaires refusant de se soumettre aux traitements socio- économiques imposés.

*Portrait d'une femme* est écrite en 1984 et représente la quintessence de l'expérience de Michel Vinaver sur l'adaptation des faits divers sur scène. La pièce est inspirée d'un fait divers du procès de *Pauline Dubuisson* en 1953.

Dans cette représentation, il laisse voir une étudiante en médecine, qui tue son ex-amant parce qu'il a cessé de l'aimer. La pièce s'ouvre sur une cour d'assises où l'on voit se défilier un bon nombre de témoins qui dressent respectivement le portrait de la victime *Xavier* : gentil, sérieux, amoureux de *Sophie* au point de la demander en mariage. De l'autre côté, celui de la coupable *Sophie Auzanneau*, vue par son entourage, c'est une femme hors pair, indifférente, matérialiste, insolite, ingrate vis-à-vis de ses parents et qui se jette sans peine dans les bras des hommes âgés.

Le procès s'achève sur la condamnation à perpétuité à l'encontre de celle qu'on a eu du mal à cerner son personnage et visiblement hostile à sa différence.

*Sophie*, l'héroïne, dans *Portrait d'une femme*, est un personnage réfractaire et indifférent face à un entourage injuste : « *Cette incapacité à être dans la conformité générale qu'a Meursault dans L'Etranger*<sup>84</sup> ».

---

<sup>84</sup> Michel Vinaver, *Eléments biographiques*, dans. *Bettencourt Boulevard ou une histoire de France*, de Michel Vinaver : mise en scène de Christian Schiaretti, propos recueillis par Fabienne Darge [http://www.tnp-villeurbanne.com/cms/wp-content/uploads/2015/09/15-16-Bettencourt%E2%80%A6\\_dossier.pdf](http://www.tnp-villeurbanne.com/cms/wp-content/uploads/2015/09/15-16-Bettencourt%E2%80%A6_dossier.pdf) (date de consultation : 17/01/2016).



*Sophie* se sent, cependant, aliénée par les systèmes imposés dans une société déséquilibrée et traversée de contradictions. Le procès auquel nous sommes conviés et en sommes témoins ne serait-il pas un procès non seulement d'une simple personne mais celui de toute une société ? Une société tombée en proie de scandales financiers et aux apparences. Ces maux sociaux sont-ils les résidus du système capitaliste ?

*Sophie*, le double dramatique de Pauline Dubuisson, est en perpétuelle recherche d'une stabilité affective et sociale mais finit par se perdre et s'auto-détruire. Tout au long du procès, elle ne cessait de manifester des propos d'indifférence et d'incertitude : *je ne sais pas, peut-être*; etc. Dans cette pièce, l'image et la construction du récit donne l'impression qu'il s'agit simplement d'une enquête judiciaire ordinaire et qu'on essaye de retrouver les mobiles du meurtre mais le thème reste sans conteste centré sur le portrait, la personnalité et l'étrangeté de la coupable-victime : *Sophie*.

La pièce révèle, de manière fluide et ironique, le paradoxe et la superficialité de la machine judiciaire.

L'étrangeté de ce personnage ne va pas sans rappeler celle de *Mersault*, le personnage emblématique du roman camusien dont le procès tournait autour de l'indifférence du personnage plutôt qu'au crime qu'il a commis. Le procès se transforme en dérision et de ce spectacle surgit une forte charge ironique. Une ironie qui en résulte est celle du fait de langage et des situations dramatiques aussi réalistes et banales que métaphysiques et absurdes.

Par ailleurs, le contexte dans les deux œuvres est différent : l'action, dans *L'Étranger* (1942) d'Albert Camus, se situe en Algérie sous l'occupation française alors que l'action, dans *Portrait d'une femme* de Michel Vinaver, est ancrée dans la défaite française face à l'armée nazie.

Certaines pièces de l'auteur français sont dotées d'une didascalie introductive qui décrit minutieusement l'espace de la représentation (décor, musique), meuble les scènes et nous introduit dans le vif de l'action. Cette didascalie extrêmement détaillée qu'on retrouve dans *Portrait d'une femme* : « *Un plateau qui peut être circulaire ou ovale, sans décor fixe. Présence permanente d'un machiniste qui apporte, retire ou déplace, en cours de jeu, les éléments mobiliers ; ceux-ci appartiennent à deux registres fortement contrastés :(...)* <sup>85</sup> ».

De la scène au costume des comédiens, cette pièce commence par une unique et très longue indication didascalique. Celle-ci scrute les moindres détails de la scène. Les autres didascalies sont exclusivement des indications de lieu et sont rassemblées au début de chaque scène.

Pour un lecteur, une telle description lui permet d'imaginer la scène de s'y projeter. Alors que pour un metteur en scène, le fait de porter l'œuvre à la scène devient plus un exercice d'application qu'un acte créatif puisqu'il suffit de suivre les instructions scéniques prescrites dans l'œuvre (Vinaver tenait à être présent dans toutes les mises en scène de ses pièces).

L'actualité continue à irriguer l'inspiration de l'auteur. En effet, les événements du 11 septembre 2001 en Amérique et le crash des deux tours jumelles World Trade Center de Manhattan, marquent le parcours théâtral de Michel Vinaver et nous leur devons la pièce du 11 septembre 2001. L'attentat terroriste qui a atteint et a déstabilisé le système politico-économique américain. Un événement gravé à jamais dans la mémoire collective et dans l'Histoire mondiale. L'œuvre vinavérienne saisit l'évènement par le biais des techniques du reportage journalistiques et du montage-collage.

Dotée d'un trait d'originalité, elle est bel et bien l'ébauche d'un nouveau théâtre celui du théâtre documentaire. Cette pièce offre un autre versant du talent de l'auteur puisqu'elle est conçue à partir d'une recherche documentaire, de témoignages des survivants et des enregistrements authentiques.

---

<sup>85</sup> Michel Vinaver, *Portrait d'une femme, L'Emission de télévision* [Théâtre complet], Paris : Ed. Actes Sud, 2002, p.7.

*Le 11 Septembre* est la première pièce où l'on entend simultanément la voix d'Oussama Ben Laden, celle du président des Etats Unis George W. Bush et les employés-témoins du trust américain. Une pièce dénuée de toute ponctuation.

Se sont leurs doubles dramatiques qui racontent les faits sur scène. Au travers cette pièce, Vinaver continue la recherche de ce qu'il considère le « théâtre de la parole ». Il refuse, lui aussi le projet réaliste : « *Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai...*<sup>86</sup> ».

Ce qu'il préfère, c'est un théâtre de la parole polyphonique, sans doute morcelée et fragmentée, mais capable de créer de véritables résonances sémantiques et musicales. Ainsi, entre la reconstitution de l'Histoire et l'œuvre de Vinaver réside le travail d'une écriture hybride qui conjugue plusieurs techniques de la fragmentation.

Dans ce contexte de l'écriture polyphonique, *Le 11 septembre 2001* de Vinaver use de la technique des citations et de la parole rapportée. En effet, les paroles des personnages sont extraites des enregistrements authentiques et des comptes rendus réalisés autour du drame.

Dans cette pièce, l'auteur ne laisse transparaître aucune position. Il expose, aux spectateurs, les faits tels qu'ils se sont produits sans afficher un parti pris : « *J'ai toujours voulu être en prise avec l'actualité, ce qui ne veut pas dire être militant ou engagé, mais être en alerte, dans l'immédiat de l'événement*<sup>87</sup> ».

Cette absence de positionnement de l'auteur serait à l'origine de la censure de la pièce en 2002. Le public américain a été hostile à la représentation et a reproché à l'auteur sa neutralité.

---

<sup>86</sup> BURY, M., article « Guy de Maupassant » dans le *Dictionnaire universel des littératures*, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, PUF, 1994.

<sup>87</sup> Michel Vinaver, *dramaturge du réel*, dans. LE MONDE MAGAZINE | 23.01.2009 à 17h05 • Mis à jour le 23.01.2009 à 17h29 |Propos recueillis par Propos recueillis par Fabienne Darge

Abordant le théâtre de Michel Vinaver, Jean-Claude Lallias explique que :

Son œuvre (de Michel Vinaver) demeure cependant réfractaire à tout didactisme, à tout « engagement » affirmé. [...] Elle fuit [aussi] les logiques du néo-naturalisme, se méfie de la psychologie explicative, se moque des fausses clartés du réalisme. [...] Car l'entreprise de Vinaver, dès le premier jour, se donne pour projet de révolutionner à sa façon les formes de l'écriture dramatique.<sup>88</sup>

*Bettencourt Boulevard ou une histoire de France*, dont le titre est inspiré du film américain de Billy Wilder, *Sunset Boulevard*, et, à l'essence, comme une matière juteuse de cet évènement de juin 2010 ou plus exactement les témoignages que la presse française et internationale ont fait du scandale de l'*affaire Bettencourt*. Pendant cette période, Michel Vinaver collectionnait tous les articles de presse abordant l'évènement politico- économique, dans l'optique que ce dernier servirait de matériau dramatique pour sa prochaine création.

Quatre ans plus tard, l'auteur avouant s'être sous le charme de cette affaire, en réalise une matière première de sa pièce, et fait de la citation et de la parole rapportée son principal procédé théâtral. L'écrivain conserve les noms des véritables protagonistes de cette affaire : Nicolas Sarkozy, Liliane Bettencourt, François-Marie Banier, etc.

Il reproduit fidèlement dans le discours des personnages des citations de mots utilisés par les journalistes sur l'évènement. L'effet citationnel préserve l'aspect réel de la pièce et consolide l'idée du reflet qui se propose comme un modèle calqué sur l'évènement. Cet emploi, où l'art embrasse le réel, a donné naissance à une œuvre poétique à tendance réaliste.

Les faits de l'affaire seraient le conflit de l'héritière de la maison *L'Oréal* et sa fille qui se transforme en une véritable affaire d'état. Liliane Bettencourt âgée de 85 ans est atteinte de la maladie d'Alzheimer. Sa fille unique Françoise Bettencourt- Meyers accuse son entourage d'abuser de sa mère affaiblie par la maladie. Elle porte plainte contre les proches de sa mère notamment le photographe François-Marie Banier qui sera mis en examen pour abus de faiblesse.

---

<sup>88</sup> Jean-Claude Lallias, *L'entreprise Vinaver*. in *Théâtre Aujourd'hui n°8*, CNDP, 2000, p. 4

Des rebondissements surgissent dans *l'affaire Bettencourt*, en juin 2010, des enregistrements des conversations entre Liliane Bettencourt et son gestionnaire révèlent l'implication douteuse de nombreuses personnalités politiques, citons entre autres Nicolas Sarkozy, l'Ex Président Français bénéficiant d'un non-lieu, Eric Woerth, l'Ex Trésorier de l'UMP et même le Ministre du Budget. *L'affaire Bettencourt* se transforme d'un simple conflit de famille à une affaire politique la plus médiatisée dans le monde.

Tous les enregistrements de l'affaire rendus publics par la presse sont l'opportunité pour l'écrivain d'en réaliser une fresque socio-politique truffée de situations sarcastiques.

Quatre ans plus tard, l'écrivain, retrace par des fragments de la parole quotidienne, le *crash*<sup>89</sup> politico-économique qui a bouleversé la France, en remettant en question les valeurs authentiques de l'ordre violemment piétinés par des personnalités influentes. L'auteur ne propose aucune leçon et n'affiche aucun parti pris mais il aligne une sorte de clin d'œil à l'Histoire et nous donne à voir différemment ce qui nous ait commun, ainsi s'explique Michel Vinaver: « *Ma pièce ne cherche pas à juger ni à dénoncer. C'est une observation de notre société à travers cette histoire.* »<sup>90</sup>

Dans l'œuvre de Michel Vinaver, il y a une reconstitution de l'Histoire, pas en imitant le réel, mais en côtoyant les formes mythiques et en effectuant un travail sur la parole des personnages. Le résultat en est une œuvre poétique qui se nourrit de l'actualité et lui octroie une dimension mythique. Des victimes du système témoignent de leur (in)capacité d'insertion sociale (*Aujourd'hui ou les Coréens* et *Portrait d'une femme*), les personnages de Vinaver sont des résidus de la manipulation médiatique (*11 Septembre 2001* et *Bettencourt Boulevard ou l'Histoire de France*).

---

<sup>89</sup> Une expression de Michel Vinaver sur l'affaire Bettencourt, ainsi, dira-t-il: *l'affaire Bettencourt est un crash.*

<sup>90</sup> <http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/09/03/michel-vinaver-l-affaire-bettencourt-est-un-crash> (consulté le 26. 03.2015)

L'écriture fragmentée, dans l'œuvre de Michel Vinaver, rend le quotidien de ses personnages banal et sans épaisseur.

### **III.4. La thématique du travail et l'avènement des médias**

Nous avons constaté que la thématique du travail et le monde des affaires occupe une place fondamentale et se déploie sur toute l'œuvre de Michel Vinaver. En effet, Jean Pierre Richard souligne que

Les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle. La répétition, ici est comme ailleurs, signale l'obsession.<sup>91</sup>

Nous pourrions, par ailleurs, évoquer la thématique dans l'œuvre de Michel Vinaver où le thème du travail est omniprésent et se met en corrélation avec d'autres thèmes tels que le rôle des médias dans la manipulation de l'information et de notre quotidien. Le résultat en est une œuvre à thématique éclatée. Cette récurrence thématique du travail s'explique par la double carrière que menait l'auteur puisqu'il était cadre ensuite directeur dans l'entreprise Gillette avant de se consacrer exclusivement à l'écriture et à la critique dramatique.

Le thème du travail devient, selon Doubrovsky, la *coloration affective*<sup>92</sup> en l'occurrence, ici, une coloration professionnelle de la vie de l'auteur.

---

<sup>91</sup> Jean Pierre Richard, *l'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Ed. du Seuil, 1961, p 20, cité par Michel Collot (1988, p 80).

<sup>92</sup> Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, Mercure de France, 1970, cité par Michel Collot (1988, p 80).

Vinaver établit une correspondance entre le travail et les médias, correspondance qui se révèle fondamentale et dont nous subissons quotidiennement les conséquences : «*Vinaver s'attaque à son tour, sans plus de colère et ou d'assurance, à l'ordre économique et politique du monde dans lequel il vit et travaille*<sup>93</sup>» souligne assez justement Danielle Chaperon.

*Par-dessus-bord*<sup>94</sup>(1967) ouvre voie à une série de textes traitant le thème du travail. Dans cette pièce Vinaver expose les fondements du marché du travail et les stratégies commerciales qui régissent le domaine du marketing.

*Par-dessus bord* est une pièce en six mouvements titrés et incrustés de passages chorégraphiques : 1<sup>er</sup> Mouvement. ***Cartes sur table***, 2<sup>ème</sup> Mouvement. ***Bleu Blanc Rouge***, 3<sup>ème</sup> Mouvement. ***La prise de pouvoir***, 4<sup>ème</sup> Mouvement. ***Mousse et Bruyère***, 5<sup>ème</sup> Mouvement. ***Le triomphe***, 6<sup>ème</sup> Mouvement. ***Le festin de mariage***

Plus de sept heures d'un spectacle plaisant et une soixantaine de personnages de tous les rangs professionnels (dirigeant, secrétaire, agent commercial) et sociaux (maîtresse, belle-fille, enfant illégitime, etc) défilent sur scène et se livrent à des situations aussi sérieuses et émouvantes que drolatiques et divertissantes. Les rangs sociaux et professionnels des personnages apparaissent sous formes de systèmes opposés : cadre commercial ≠ représentant commercial, Directeur exécutif ≠ secrétaire, etc.

---

<sup>93</sup> Europe (revue littéraire mensuelle), N° 924 spécial *Michel Vinaver*, avril 2006.

<sup>94</sup> Des quatre versions de cette pièce établies par l'auteur celle qui figure dans le présent travail de recherche, dite « brève » est la seule demeurant jusqu'à présent inédite. Les trois autres sont :

- La version intégrale, publiée par l'Arche en 1972 ; rééditée par le Théâtre Populaire Romard, collection du répertoire N°37, Canevas éditeur ; reprise par la revue Acteurs dans ses numéros 51- 52 et 53 (aout-septembre et octobre 1987) ;
- La version « super-brève », publiée dans théâtre complet 1, Actes Sud- L'Aire, 1986 ;
- La version « hyper-brève », publiée dans le volume 2 de la présente édition du Théâtre Complet, Actes Sud, 2003.
- Une lecture publique de *Par-dessus bord* dans la version brève a été faite par l'auteur, au festival « Frictions » organisé par le Théâtre Dijon-Bourgogne, Centre Dramatique National, à Dijon, le 23 mai 2002.

*Passemar*, cadre commercial et le double dramatique de Michel Vinaver, raconte la lutte de deux entreprises, sur le marché français. L'une est une puissante société américaine qui tend à conquérir et à monopoliser le marché économique. L'autre est une moyenne entreprise familiale française de papier hygiénique (*Ravoire* et *Dehaze*) qui s'efforce à préserver ses prérogatives économiques. Deux phases caractérisent cette concurrence économique. Dans la première phase, la société américaine semble mener à bien ses affaires ce qui est loin d'être le cas de la société française. Dans la seconde phase, la société française reprend de manière fulgurante ses affaires en adoptant de nouvelles stratégies marketing par la promotion de *Blanc- Bleu- Rouge*, un papier de toilette de qualité. Un produit typiquement français puisque les couleurs choisies sont inspirées de l'emblème national de l'état français. Le résultat obtenu déterminera le cours des événements puisque nous assistons à une absorption économique massive de l'entreprise américaine par l'entreprise française. Le combat âpre mené par l'entreprise française inspire *Passemar* et décide d'écrire une pièce qui rappelle le mythe des *Ases* et des *Vanes*, la guerre des dieux scandinaves. La pièce ne se livre pas seulement à une guerre industrielle, mais aussi à des conflits familiaux pour l'héritage, l'antagonisme des civilisations et le mythe du rêve américain comme le répétait souvent un des personnages de la pièce *the dream américain (le rêve américain)*.

Au travers *Par-dessus bord*, Michel Vinaver dévoile un certain nombre de caractéristiques de l'impitoyable machine capitaliste. D'abord, il évoque les difficultés financières et les anachroniques méthodes commerciales de *Ravoire* et *Dehaze*.

N'ayant pas vraiment pas le choix, celle-ci décide de s'allier à une puissante entreprise américaine pour sauver ses affaires. Cette alliance ne pouvait trouver sens, selon l'auteur, qu'en puisant dans la mythologie nordique, celle de la guerre des dieux scandinaves : *les Ases et les Vanes*. Ceux-ci, dans le mythe nordique, sont un groupe de dieux célestes, les premiers sont représentés par *Odin* et les seconds par *Freyr*. Ils sont des dieux mortels contrairement aux dieux de la mythologie grecque.



Les *Ases* déclarent la guerre aux *Vanes* en brûlant à vif la voyante *Gullveig* (Une méchante sorcière qui semait la haine entre les *Vanes* et les *Ases*), à trois reprises. Mais à chaque fois, celle-ci est ressuscitée par *Loki* qui lui donnait un nouveau nom à chaque nouvelle résurrection. Les *Ases* et les *Vanes* se livrent à une guerre sans merci et ne voyant pas de vainqueur, le combat se réduit à un échange de butins.

Une autre version du mythe atteste que les deux peuples se sont réconciliés en mariant *Skodi* et *Niord*. L'union de leurs salives donne naissance au *Kvasir*, un géant dont le sang mélangé au miel résulte de l'hydromel. Le récit mythique inspire le théâtre de Vinaver. Il trouve dans la guerre des *Ases* et des *Vanes* de quoi nourrir les événements de *Par-dessus bord*. Puisque de tout union en résulte un fruit, le fruit de la fusion de la société française et américaine, dans *Par-dessus bord*, résulte une impitoyable machine capitaliste, capable de dévaster tous ce qui contraint son épanouissement quitte à détruire même les cellules sociales.

De l'imaginaire mythique à la société contemporaine, des dieux scandinaves aux hommes, la politique capitaliste ne se limite pas à la fusion des intérêts mais à l'absorption des petites entreprises c'est ce que *Ravoire* et *Dehaze* a fini par assimiler et à réagir en fonction du principe de l'anthropophagie.

La guerre du capitalisme, conquérante et impitoyable a, selon Vinaver, son pouvoir de fascination.

Dans ce contexte, le mythe nordique des dieux scandinaves l'intéresse spécialement. Il atteste que, dans ce mythe, tout dieu est vainqueur. Cette réalité évoque le danger imminent du capitalisme moderne qui se livre à une guerre interminable et dont il sera l'ultime vainqueur.

De là se manifeste alors une correspondance entre un système politico-économique et le mythe où le capitalisme se transforme en une véritable guerre mythique de la société moderne. Citons des exemples de correspondances entre le mythe et le capitalisme, Vinaver évoque ce qu'il considère la « guerre » des dieux scandinaves et la société de *Ravoire & Dehaze*. Il s'agit bien entendu, dans le premier cas, d'une guerre, sans fin, de deux peuples scandinaves qui refuserait de prendre fin pour prépondérance divine.

Dans le second cas, il est question de l'anthropophagie capitaliste, dont la société américaine demeure le principal représentant. Selon Michel Houellebecq, le capitalisme « *est dans son principe un état de guerre permanente, une lutte perpétuelle qui ne peut jamais avoir de fin*<sup>95</sup> ».

Vinaver affirme, au travers *Par-dessus bord* que le capitalisme est à l'origine de la dégringolade sociale actuelle. Il illustre des exemples où les relations familiales sont réduites à des considérations matérielles et personnelles.

L'étendue de la pièce est consacrée aux manigances du système capitaliste américain et son objectif de dominer le monde à commencer par le marché français. Une autre conséquence du capitalisme est qu'il transforme les être en machines programmées et leur quotidien systématique et monotone:

Benoît. Mon petit roseau il est temps de dormir

Margerie. Manger travailler dormir

Benoît. Faire l'amour

Margerie. Deux fois par semaine (*Par-dessus bord*, p 163).

---

<sup>95</sup> Michel Houellebecq, plateforme, 2001, éd. j'ai lu, 2007 (isbn 978-2-290-32123-2), p. 158.

Finalement, Vinaver met en scène le mythe capitaliste et le rêve américain en affirmant qu'il y a derrière cette machine impitoyable une image poétique. Il trouve dans les dialogues des cadres dirigeants sur les affaires et le monde de l'entreprise, un moment pour parler de peinture, de la civilisation française et des amours de Madame de Pompadour : les affaires économiques et l'art y sont mêlés et par conséquent, une œuvre politique au style poétique usant du *happening*, de la comédie musicale et du marketing échappe à tout genre et à toute thématique singulière. *Passemar*, le doublet humble de l'auteur dans la pièce, s'exprime de vouloir réaliser une œuvre totale :

*Passemar*. C'est une idée qui m'est venue de corser un peu ces récits légendaires par une action mimée et dansée qui pourrait avoir du charme beaux costumes une musique très moderne pourquoi pas ? L'extrêmement moderne va bien avec l'extrêmement ancien et puis je suis tenté par le théâtre total où toutes les formes d'art concourent au spectacle le ballet le cirque le cinéma l'opéra c'est assez exaltant d'imaginer un théâtre sans plus aucune limite au niveau des moyens d'expression évidemment ça sera un spectacle cher à monter est-ce que je ne diminue pas d'autant mes chances d'être représenté ? (*Par-dessus bord*, p 147).

Michel Vinaver considère que le texte de théâtre est: « *hybride* <sup>96</sup> ». Convaincu que le texte dramatique serait un lieu qui abrite plusieurs formes artistiques, il incruste dans *Par-dessus bord* un moment alternant dialogues, partitions musicales, passages chorégraphiques et de débris mythiques.

#### *La Demande d'emploi (1973)*

Parmi les pièces de Vinaver, *La Demande d'emploi*, une pièce en trente (30) morceaux, occupant une place importante grâce à sa thématique de travail explicitement évoquée. En effet, Vinaver ne puise pas uniquement dans l'Histoire, mais tente aussi de mettre en scène l'aspect professionnel de notre quotidien.

---

<sup>96</sup> Michel Vinaver, Cité par Bradby David, *Le théâtre en France de 1969 à 2000*, Paris : Ed. Honoré Champion, 2007, p.613.

Pour Michel Vinaver, le thème du travail est la clé de voûte de ce quotidien. On notera que la pièce traite le travail en tant qu'entité économique et dont la substance est de sceller les liens humains et familiaux. Au travers les mésaventures de *Fage*, un cadre des ventes en chômage depuis trois ans. Celui-ci tente de reprendre ses affaires en main et cherche, en vain, une nouvelle activité professionnelle. Il passe des entretiens d'embauche mais ces derniers tournent au désastre. Il subit péniblement les questionnaires interminables de *Wallace*, un chasseur de têtes. *Fage* vit aussi une situation précaire chez lui.

D'abord, sa femme, *Louise* qui accepte tant mal que bien sa nouvelle vie et son statut de femme d'un chômeur. Ensuite, sa fille, *Nathalie*, une adolescente de 16 ans, qui manque de responsabilité et tombe enceinte d'un camarade de classe noir. L'auteur, nous introduit dans les méandres d'un personnage frustré et mal dans sa peau qui mène un combat quotidien pour améliorer sa condition de vie.

Puisque le travail est l'essence de l'équilibre économique, il est aussi, pour Vinaver, le noyau des réseaux familiaux. Pour l'auteur, si le travail est capable de réaliser l'autosatisfaction et l'estime de soi, sa perte est aussi capable de nuire à la vie sociale de la personne. En effet, Vinaver opère des associations entre le monde économique et les cellules sociales. Celles-ci se trouvent, selon lui, menacées par l'insécurité économique.

Vinaver souligne que le plus grand danger de la société contemporaine serait l'influence de l'industrie économique. Au fur et à mesure que l'ambition économique s'étendait sur le marché mondial, la tentation de cette entité devient plus apparente et plus dévastatrice.

Les personnages, dans *La Demande d'emploi*, sont des personnages ordinaires puisés dans la vie de tous les jours. Leur langage correspond à la parole quotidienne. Une parole familière qui saisit les bouts de leur vie et révèle les angoisses et les pressions économiques qui les accablent.

Cela donne lieu à des situations hilarantes et à une langue saisissante où discours intime (amoureux) et discours public (économique, professionnel) s'alternent et s'entrelacent. La peinture à effet réaliste qu'il extrait du quotidien de ces gens fait de *La Demande d'emploi*, une œuvre éclatée excédant à la mimésis et à l'illusion naturaliste. Cela correspond au témoignage de Logbo Blédé parlant ainsi du théâtre de Michel Vinaver : « *La preuve est ainsi faite que la discontinuité des paroles échangées sur le lieu de l'exercice professionnel assure aux textes de Vinaver une autonomie relative en tant que la fiction théâtrale s'émancipant du réalisme pur et dur*<sup>97</sup>. »

Il est vrai que *La Demande d'emploi* a été écrite en 1972 mais reste, sans l'ombre d'un doute, une pièce d'une interminable actualité.

Dans *Les travaux et les jours* (1979), le thème du travail est associé, aux liens affectifs et à l'insertion sociale de l'individu. Le principe du rapport est la complémentarité, c'est-à-dire le besoin de l'individu de réaliser un équilibre socio-économique en appartenant à une cellule professionnelle (cadre dirigeant, employé, secrétaire) et au même temps à une cellule sociale (vie intime, familiale, conjugale, parentale).

Les événements se déroulent dans l'entreprise familiale *Cosson*, une célèbre marque de moulins à café. *Guillermo* s'occupe du service de réparation des moulins à café; *Joudouard* est le cadre dirigeant de l'entreprise. *Cosson* décide de supprimer définitivement le service après-vente ce qui pousse les standardistes, *Anne*, *Yvette*, et *Nicole* à faire face aux doléances des clients. Ceux-ci tiennent à leur moulins *Cosson* et pour rien ne monde; ils souhaiteraient le sacrifier. Il y a une espèce d'affection qui relie les clients aux moulins *Cosson*.

Cette fidélité sentimentale scelle et consolide aussi les relations des employés à leur entreprise. La fin de la pièce semble tragique car les moulins en pannes seront perdus à jamais et les employés qui ont atteint l'âge de la retraite ne seront plus réintégrés.

---

<sup>97</sup> Logbo Blédé, *Le théâtre de Michel Vinaver : expression d'un monde au travail*, Editions Publibook Art (Art du spectacle), 6 déc. 2012, p 288.

*Guillermo* malgré sa loyauté à *Cosson* est mis sur la touche. Dans *Les travaux et les jours*, nous pénétrons dans l'univers intime de ces personnages qui ne sont autres que les employés de *Cosson*.

Elle révèle les relations mitigées que les uns entretiennent avec les autres : *Guillermo* en couple avec *Nicole* et convoité par *Yves* décidant à la fin de mener un ménage à trois, *Joudouard* qui fait la cour à *Yvette*, etc. Cette mobilité amoureuse s'infiltré dans l'écoulement charnel d'ensemble qui compose la sphère *Cosson*, écoulement qui implique les employés, les cadres dirigeants et les clients.

La pièce met en scène aussi le dévouement des employés à l'entreprise et l'ingratitude de cette dernière envers eux. Prise par une incroyable impulsion capitaliste, l'entreprise *Cosson* n'hésite pas à éjecter, sans trop de peine, toute personne ne répondant pas à ses aspirations financières.

*Les travaux et les jours* usent de la parole. Une parole ironique dont la texture est hétérogène et colore la condition humaine révélant son absurdité. Le dialogue amoureux et le dialogue professionnel s'entrelacent et donnent lieu à des situations décalées et causasses. Le spectateur se soucie souvent du décalage entre les faits et le langage par lequel sont racontés. Comme un puzzle, il doit en composer toutes les pièces pour savourer, à la fin, le sens:

Dans *Les Travaux et les jours*, le SAV répond aux dégâts matériels comme aux souffrances morales. Le besoin de réparation en passe par la narration. Si aucun ustensile technique ne se répare plus, la moindre parole, elle, se récupère, qu'elle porte sur le fonctionnement des objets ou sur les aspirations des sujets. Mais qui, une fois *Cosson* absorbé, écoutera les récits de vie qui cherchent une oreille patiente et bienveillante ?<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Marie-Hélène Boblet, *Le theatrum mundi de Michel Vinaver*. Esprit, 2009, pp.6-7. <halshs-00461858>

Toujours avide d'actualité et de la lecture démesurée des journaux, Vinaver décide d'écrire, en 1979, *A la renverse*. L'anecdote racontée dans la pièce revoie explicitement à l'histoire de Jean Robison (1973), une jeune fille atteinte d'un cancer décidant de médiatiser son agonie.

Tous les médias se mobilisent pour offrir, au téléspectateur et au lecteur, un spectacle de la plus célèbre victime à l'exposition solaire. Six ans plus tard, Michel Vinaver reprend l'incident tragique et le théâtralise dans une pièce qui abrite une trentaine de protagonistes de tous les rangs sociaux : des chefs petit et grands, des employés subalternes, cadre dirigeant d'une multinationale, animateur de télévision, etc.

*Bronzex* est une célèbre multinationale connue pour sa production d'une magique crème de bronzage *Mi Fa Sol*. Le produit se vend comme des petits pains et le monde des affaires s'ouvrit à *Bronzex* avant qu'un drame s'éclate : *Bénédicte de Bourbon-Beaugency* atteinte d'un mélanome malin (une variété de cellules cancéreuses suite à l'excessive exposition solaire) et décide de mener, depuis son lit d'hôpital, une campagne médiatique acharnée contre l'exposition au soleil. Les médias se montrent friands à ce genre de sujets et décident de faire de *Bénédicte de Bourdon* l'héroïne d'une série hebdomadaire de télé-réalité. Les témoignages de *Bénédicte* et les campagnes de sensibilisation médiatique ont connu un front succès au point de mettre en péril les chiffres d'affaires de la multinationale. Les ventes de produits sont en baisse. Le soleil devient le pire ennemi de la population et la mode des peaux blanches revient en force.

Dans *A la renverse*, la narration commence sans présentation des personnages. Les événements, nous introduisent, sans préliminaires, dans le quotidien des employés de la multinationale et celui de *Bénédicte* depuis les couloirs d'un hôpital. On y découvre leur peine et leurs espoirs. La pièce révèle le caractère des personnages et leurs pulsions contradictoires : *Bénédicte* victime de sa passion pour le soleil se montrant à la fois faible et motivée à l'idée de rendre sa souffrance publique.

Dans cette pièce, nous assistons à une mise en abîme, une espèce de théâtre dans le théâtre. D'abord, le spectacle que nous livre Vinaver au travers le quotidien de la multinationale : *Bronzex*. Ensuite, le spectacle que nous offre Michel Beuret, l'animateur de télévision, sur le quotidien d'une condamnée par une maladie incurable. Outre la mise à nu du quotidien, Michel Vinaver nous fait découvrir un autre genre d'association : Les médias et le monde économique, une liaison qui s'avère dangereuse et nuisible à la société. L'auteur révèle l'impact que peut avoir les médias notamment la télé- réalité sur la vie des gens.

Un sujet qui s'annonce d'actualité et menace la liberté de l'opinion publique. Celui-ci se retrouve submergé, envahi et piégé par le foisonnement des formes de diffusions. En effet, la télévision représente, de nos jours, un puissant moyen économique. Elle n'est pas seulement considérée comme un moyen de diffusion et de transmission de l'information. Elle peut-être, cependant, un outil de manipulation et de déformation de cette dernière.

Dans un article sur l'entreprise Vinaver, Jean Claude Lallias précise que : « *Nous baignons dans un monde où les médias façonnent le regard et l'opinion, où les vies sont préfabriquées, rendues télégéniques et données en pâtures à toute vitesse aux foules, avec l'évidente force de réel des images* »<sup>99</sup>.

*L'émission de Télévision* en 1988 creuse profondément la thématique d'*A la Renverse*. Dans cette pièce, l'avènement des médias et des émissions de télé- réalité est mis en relation étroite avec la violation de la vie intime des gens.

Vie privée et vie publique semblent être en constante opposition, combat se révélant nuisible aux deux cellules (privée / publique). Par conséquent, cette opposition se répercute sur le discours, amenant à l'apparition d'une parole polyphonique.

---

<sup>99</sup> Théâtre Aujourd'hui N°8, *Vinaver Michel*, Paris : Éd. SCEREN-CNDP, mai 2000, p.3.



*L'émission de Télévision* met en situation simultanée une enquête policière sur le meurtre d'un sexagénaire en retraite et les problèmes journaliers d'un vieux couple en retraite qui espérait trouver à nouveau un travail via une émission de télévision.

Au début, ces deux récits semblent être indépendants l'un de l'autre car l'enquête progressait en dehors des autres événements mais à un certain moment les deux récits s'entrecroisent et finissent par en constituer une seule et unique histoire puisque la présentatrice de l'émission se transforme en détective privé et les candidats (le couple) en présumés coupables.

*L'émission de Télévision* est une pièce ornée de situations comiques ne pouvant que séduire le spectateur mais aussi et surtout qu'elle traite de manière fluide et ironique l'un des maux de la société actuelle : le chômage et ses ultimes conséquences. Dans cette pièce, nous sommes dans un univers de désordre où tout se mêle et s'entrecroise des émissions de télé-réalité qui conditionnent la vie et la parole de ses candidats, aux problèmes quotidiens d'un couple en retraite. Seule une parole prise au vif résiste à tout ce vacarme. La parole est spontanée identique à la parole de notre quotidien. Par exemple, la diffusion télévisée de la vie du couple, dans la pièce, présente une parole orale non stylisée qui transgresse toutes les règles canoniques de l'écrit. D'autre part, l'importance des médias est mise en exergue au même titre que le rôle du monde économique dans notre vie.

Fidèle à sa réputation d'un observateur réfractaire, Michel Vinaver n'affiche, à travers cette pièce, aucun parti pris. C'est dans les allures proches du comique moliéresque que l'auteur nous raconte la tragédie des temps modernes.

En 1998, Michel Vinaver réalise le portrait et le parcours professionnel fulgurant de *King C. Gillette*, dieu de l'une des plus célèbres multinationales des rasoirs jetables. Le personnage apparaît dans la pièce éponyme.

*King*, une pièce en trois morceaux et comporte un ensemble de monologues pris en charge par trois personnages représentant simultanément les trois phases de la vie de *King Gillette* : *King jeune*, *King mûr*, *King âgé*. Les trois morceaux fonctionnent comme une sorte micro- pièces, autonome dans la structure mais chacun contribue à l'accomplissement du sens de la pièce.

Très admiratif devant cette icône de l'industrie américaine du vingtième siècle, Vinaver raconte le combat âpre et sinueux de *King Gillette*. Un homme à la moustache mythique qui a fait d'abord de la culture de pamplemousse un fond de commerce inépuisable, il se lance dans l'immobilier menant avec brio cette activité. Ensuite, il se consacre à la réalisation de sa majestueuse invention de lames jetables qui marqua son âge d'or. Trois ans plus tard, il meurt ruiné jusqu'au cou. N'est-il pas cruel et sans foi le système capitaliste?

Trois personnages sur scène nous livrent des moments de délire aussi bien sur le plan de la mise en scène que sur le langage dramatique. Vinaver poursuit son évolution vers un théâtre de l'évènement. Outre l'exploration du quotidien, ses pièces nous dévoilent l'ultime contraste entre l'Homme et l'économie; une équation dont la réalisation est juste impossible :

L'Homme et l'économie y apparaissent en constante opposition, conflit portant atteinte à l'intégrité des deux parties. Par capillarité, cette déflagration s'étend aux structures dramaturgiques, amenant une recomposition de la *mimèsis* qui présente des personnages disloqués, au langage fragmentaire<sup>100</sup> .

---

<sup>100</sup> Johannes Landis-Fassler, *Michel Vinaver : déflagration des rapports humains et économiques*, dans. *Discours dramatique*, Volume 1, N°1, Ed. Université de Pitesti, 2012.

### III.5. La traduction, les réécritures et les adaptations

Dans son expérience, Michel Vinaver a usé de plusieurs procédés d'écriture à commencer par la traduction de l'œuvre de T.S. Eliot, de l'écriture du roman à la réécriture ou l'adaptation théâtrale. C'est cette dernière qui constitue le point de départ de cette partie. En effet, nous allons nous intéresser au choix des adaptations et aux procédés théâtraux qu'ont subis les œuvres sources. L'auteur français a été souvent interrogé sur le choix et les motivations de chaque adaptation et ce dernier ne manquait jamais de préciser que : « *Le coup de foudre, on ne l'a pas généralement, pour qui vous ressemble. Cela dit, il n'y a pas non plus de coup de foudre sans la sensation même obscure, indicible, d'une identité avec l'objet rencontré.*<sup>101</sup> »

Dans son ouvrage *Ecrits sur le théâtre* édité en 2002, Michel Vinaver explique que le phénomène de l'adaptation est avant tout un méticuleux travail de traduction fidèle de l'œuvre source. Après avoir fini dans un premier temps son travail de traducteur, il devient libre par la suite et façonnera l'œuvre traduite de manière à en créer une œuvre nouvelle et personnelle différente de l'œuvre source, ainsi l'auteur des *Coréens* dira sur sa première adaptation de *La Fête du cordonnier* de Thomas Dekker :

Dire en quoi mon adaptation consiste est malaisé. Je ne suis parti d'aucun projet préconçu. J'ai commencé par traduire, aussi littéralement que possible, l'œuvre de Dekker. A partir de cette traduction, je me suis mis, très progressivement, en état de liberté ; n'essayant ni de me distinguer de Dekker pour déboucher sur une œuvre originale, ni de rester fidèle au modèle, j'ai fait comme si ce brouillon- la traduction littérale-était un premier jet de ma main, une matière première dont il s'agissait maintenant de « dégager » le sens, à laquelle il s'agissait de « donner forme ». Plus qu'une transposition, une substitution s'est opérée. Il me semble pas faux de dire que j'ai pris la place de Dekker. En fin de compte, en admettant que je n'ai pas échoué dans cette opération, Dekker est là tout entier, et je suis, moi, là aussi, tout entier. Comment s'explique, et comment se justifie, pareil larcin ?<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Michel Vinaver, *Mémoire sur mes travaux*, Paris : Censier, Avril 1986, p.50.

<sup>102</sup> Vinaver Michel, *Ecrits sur le théâtre (Réunis et présentés par Michelle Henry) 1*, Paris : Éd. L'Arche, 1998, p82.

*The Shoemakers Holiday (Le jour de fête du cordonnier)* de Thomas Dekker est par essence une critique satirique de la société anglaise du VI<sup>e</sup> siècle. A travers cette pièce, l'auteur anglais se sert de l'intrigue de l'*Aimable Artisan (The Gentle Craft)* de Thomas Deloney pour faire une lecture acérée de la petite bourgeoisie. En 1958, Michel Vinaver traduit et adapte *La fête du cordonnier*.

L'adaptation de cette dernière n'est pas un simple fait de traduction de l'œuvre Elisabéthaine, mais aussi et plus essentiellement un fait d'actualisation de l'œuvre en effectuant un véritable travail sur le langage dramatique.

Voilà donc, à travers cette adaptation, une autre façon de montrer que Vinaver s'empare d'une œuvre du passé et lui octroie les nouvelles formes du théâtre contemporain. Il se sert de l'entrelacs des situations ironiques, la voix chorale et des répliques décalées pour faire un théâtre qui nous met face à nos vices sans pour autant imposer un jugement quelconque. Dans une comédie caricaturale et sans intrigue particulière comme *La fête du cordonnier* qui ridiculise tout, Vinaver trouve un moyen pour nous montrer les travers de notre société actuelle.

L'adaptation de cette œuvre de Dekker était probablement nécessaire pour saisir cette dimension ironique qui constitue la matière première du théâtre vinavérien. Ainsi assouvira-t-il à travers cette pièce sans action particulière (au sens aristotélicien du terme), un besoin de faire une critique acerbe de la société sans tomber dans l'excès du réalisme provoquant.

En 1980, Vinaver tente une nouvelle fois le phénomène de l'adaptation théâtrale et succombe au charme du *Suicidé*, une traduction et une adaptation revisitée de l'œuvre de Nicolaï Erdman. Ecrite en 1928, cette pièce au penchant hautement politique que propose le dramaturge. Elle se veut une lecture socio-économique de la société russe des années vingt. La pièce est d'une importance considérable et fut interdite pendant le régime stalinien. Erdman fait du chômage, pendant le régime totalitaire stalinien, le thème pivot d'une pièce à l'humour grinçant.

*Sémione Sémionovitch Podsékalnikov*, dit *Sénia*, est un homme au chômage. Sa femme et lui vivent dans l'appartement de sa belle-mère et souffrent de graves difficultés financières. L'homme se remet en question et espère trouver dans le jeu de l'hélicon (un instrument musical à vent en cuivre) une échappatoire à ses problèmes. *Sénia* réveille sa femme, en pleine nuit, et lui demande un sandwich au saucisson de foie. Mais celle-ci est fatiguée, elle décide donc de se rendormir. Frustré, il décide de mettre un terme à sa vie. *Alexandre*, son voisin, profite de cette situation et gagne beaucoup d'argent. *Sémione* tombe en proie des vices de dix-huit personnages de différentes catégories (homme d'affaire, artiste, etc.) qui défilent tout au long de la pièce et nous offrent un spectacle époustouflant. Après maintes péripéties *Simoine* finit par comprendre que son suicide devrait être pour l'intérêt communautaire et non un acte égoïste et personnel.

Même si *Le Suicidé* a toute l'apparence d'une pièce comique : de gestes grotesques, de situations et de répliques ironiques et de personnages bouffons. Elle demeure aussi et essentiellement une lecture acerbe des événements politico-économiques des années vingt et la prise de pouvoir du parti socialiste en URSS par Staline. En véritable leader du parti communiste en Russie, celui-ci mettra en place un système politico-économique répressif manifesté par la violation des libertés.

Michel Vinaver continue son chemin d'adaptation et croise cette fois-ci *Les Estivants*. Un célèbre chef-d'œuvre du théâtre russe de Maxime Gorki. Ecrite en 1904, la pièce est une critique de l'intelligentsia issue du peuple mais complètement déracinée et détachée des problèmes socio-politique d'une société russe anéantie par les guerres.

L'action se déroule dans une datcha au bord de mer où cette frange de gens tente de trouver un peu de répit en causant des problèmes sentimentaux et banals. Mais ce séjour vire au cauchemar et ne sera pas de tout repos puisque l'arrivée d'un couple d'intelligentsia engagé va déranger leurs habitudes et les mettre mal à l'aise. Ils vont tenter d'éveiller en eux le sens de la critique de l'engagement quant aux souffrances de leurs semblables.

Loin de tout ton provocateur, l'auteur russe dépeint une fresque sociale où la bêtise humaine complètement dévorée par les apparences se livre à un discours et des situations absurdes. Il tente, à travers la mise en scène de personnages rongés par leurs émois, d'inciter le spectateur à développer un œil critique quant à ce qui se passe sur scène et par la suite dans la vie réelle.

L'œuvre de Gorki se situe à l'écart du théâtre à thèse et à l'image du théâtre de Tchovski. Comme le souligne Eric Lacascade, lors de sa présentation de la mise en scène *Des Estivants* en 2008, « *Gorki ne produit pas un théâtre d'idées mais un théâtre matérialiste, où être est un processus d'adaptation aux circonstances de la vie, chacun devant composer entre son bonheur individuel et son désir d'appartenance à la communauté*<sup>103</sup>. »

Son théâtre met en scène des personnages en devenir. Ils se malmènent se détruisent pour qu'enfin ils se reconstruisent. Pour Gorki, le théâtre est synonyme de plaisir et de critique.

Toujours épris par cette espèce d'envie de s'incruster dans le texte de l'autre, Vinaver s'empare de la pièce. Il l'a transformé en un véritable chantier effectuant, ainsi, un travail sur la parole et la structure phrastique. Il saisit l'absence de l'intrigue pour multiplier les bouffées délirantes des situations cocasses. Une œuvre dépourvue d'action dramatique mais marquée par un enchaînement déroutant et fracassant.

Quoi de plus majestueux que de couronner le parcours des adaptations par le chef d'œuvre du maître de la comédie française à savoir Molière. En effet, Michel Vinaver monta *Molière et son dernier sursaut* en 1988. La pièce a été mise en scène par Michel Didym au théâtre de Rungis.

---

<sup>103</sup> -Lacascade Eric, Les comédiens un travail de troupe, *Les Estivants*, Théâtre national de Bretagne / Rennes [www.aupoulailler.com/article-critique-les-estivants-maxime-gorki-eric-lacascade-467](http://www.aupoulailler.com/article-critique-les-estivants-maxime-gorki-eric-lacascade-467)(date de consultation : 11 /03/2017).

Des extraits du *Misanthrope*<sup>104</sup> ont servi de prologue à la pièce de Michel Vinaver. Les événements dramatiques s'inspirent de la polémique qui a suivi la sortie, en France, du film de Martin Scorsese, *La dernière tentation du Christ* en 1988. Une adaptation fidèle du roman éponyme de Nikos Kazantzakis, un romancier grec.

Un film qui sème le doute quant à l'existence même du Christ et où la prophétie chrétienne serait une piètre manigance humaine. Le film a bouleversé le monde de la critique cinématographique et a provoqué de violentes réactions dans les milieux religieux notamment chez les catholiques.

Ceux-ci accusent le film d'avoir déformé l'image de Paul qui a annoncé la résurrection du Christ. Une fulgurante vague de colère envahissait les rues de France et des actes d'agressions enregistrent un nombre important de blessés.

*Le dernier sursaut* de Vinaver raconte l'histoire d'une troupe de comédiens qui vénère Molière et le considère comme le maître incontestable de la comédie voire du théâtre français.

Ils montent avec ferveur toutes ses pièces et apprennent par cœur ses textes comme on avalerait les versets bibliques. Un Dieu Molière et ses œuvres sacrées sont une véritable religion pour ces comédiens. Ce pendant, les convictions de ces derniers vont être mises à rudes épreuves suite à la sortie d'un film retraçant le parcours du dramaturge. Le film parcourt sa carrière artistique et personnelle et montre qu'à la fin de sa vie Molière s'est identifié non pas à son personnage d'*Aragon*, du *Malade imaginaire* mais à *Alceste* du *Misanthrope*. Un redoutable film où l'on assiste à l'effondrement du mythe moliéresque. Les adeptes de Molière n'ont qu'un but c'est d'arrêter la diffusion du film qu'ils l'assimilent à une mascarade. Ils œuvrent pour préserver l'image de l'une des figures proue du théâtre comique français.

---

<sup>104</sup> -Une pièce comique de Molière montée au Palais Royal en 1966.

### III.6. L'écriture du Quotidien ou le *théâtre de Chambre* ?

Il faut dire que la réalité n'a jamais cessé d'inspirer Michel Vinaver. Il a puisé du plus profond de notre vécu pour le débiller et l'exhiber sur scène. Cette pratique n'a pas pu assouvir les besoins du dramaturge. Il a continué à chercher l'essence de la nature humaine à tel point qu'il a pénétré dans notre intimité dans un endroit où on est face à nous même avec nos propres défaillances, nos défauts et nos faiblesses. Vinaver fait de la chambre qui est censée être lieu privé et clos, un lieu public.

Un lieu de débats non seulement psychologiques, amoureux mais aussi politiques. Il écrit en 1976, *Nina, c'est autre chose* et *Dissident, il va sans dire*, deux pièces comiques que le metteur en scène Jacques Lassalle rassemble sous l'étiquette de *Théâtre de Chambre*. Ce dernier est une forme de théâtre que Vinaver qualifie de Théâtre pauvre d'un point de vue de décor.

Un théâtre dispensé de tout artifice ornemental (décor élaboré, accessoires), il se contente d'un dialogue qui devient le seul langage théâtral : « *Le théâtre de Chambre est un théâtre pauvre, ou disons léger, par ses moyens. Pas d'histoires. Dialogues où le silence joue avec la parole.* <sup>105</sup> »

Ainsi dira Michel Vinaver, en définissant le *Théâtre de Chambre*, lors de la présentation de sa pièce *Dissident, il va sans dire*, en 1976.

Avant d'énumérer les spécificités du Théâtre de Chambre et de citer les pièces de Michel Vinaver qui en fait d'une chambre un théâtre, il nous faut définir avant la notion de Théâtre de Chambre, qui semble être la jonction de deux termes : Théâtre et Chambre.

---

<sup>105</sup> - Michel Vinaver, dans. « *Dissident, il va sans dire* », Nicolas Charentin création 2004-2005 Compagnie Daru <http://dissident.polemarionnette.com/dossierdissidentpresse.pdf> (date de consultation 25 avril 2017).



Le dictionnaire CNT<sup>106</sup> en ligne, affirme que Le théâtre est un **edifice public** fait en forme de demi-cercle, où le peuple s'assemblait pour voir jouer les jeux, Theatrum. Quant au terme de Chambre s. f. il se dit De la plupart des pièces d'une maison, et principalement de **Celle où l'on couche**. *Chambre à coucher*.

Ainsi la notion de *Théâtre de Chambre* est composée de deux notions complètement opposées car la première représente un lieu public, un lieu ouvert et la seconde est une valeur spatiale qui représente un lieu intime et clos. La Chambre est non seulement considérée comme un espace intérieur à une maison mais aussi un espace qui correspond au personnage auquel il renvoie puisqu'on pourrait dire qu'il n'y a pas de chambre qui ne soit pas la chambre de quelqu'un.

Et si on considérait le théâtre de Michel Vinaver comme une sorte de chambre de ses personnages comme *Nina* ou *Sébastien*, dans *Nina c'est autre chose*, ou celle de *Philippe* dans *Dissident, il va sans dire*.

Comme si son théâtre pénètre notre intimité et étale nos problèmes les plus personnels sur scène. Les problèmes politiques et économiques sont débattus dans un lit d'une chambre. Ce théâtre se situe souvent dans l'entre-deux où le privé côtoie le public. Des entrelacs entre le personnel et le professionnel, la famille et le monde du travail, émois amoureux et opinions politiques. Le fondement de ce théâtre est basé sur une relation binaire et où chaque paramètre ne s'explique que par rapport et en opposition, souvent, aux autres paramètres. Dans ses notes et relevés sur le *Théâtre de Chambre*, le metteur en scène Yannis Kokkos<sup>107</sup> explique que :

---

<sup>106</sup>ARTFL Project, The University of Chicago, Copyright © 2001 All rights reserved. PhiloLogic Software, Copyright © 2001 The University of Chicago. (Date de consultation 06.05.2017).

<sup>107</sup> - Kokkos Yannis, théâtre de chambre (Notes et Relevés) dans. Travail théâtral (cahiers trimestriels) Sur Michel Vinaver (Le tragique / La tragédie / Le politique), n°30 janvier-mars 1978, p .78.

Théâtre / chambre « théâtre de chambre », Le théâtre de Michel Vinaver, à la fois « littéral » et « figuré », donne, de prime abord, un reflet immédiat, reconnaissable, de la parole ordinaire. Il débouche, en réalité, sur une formidable « trompe-l'œil » : une vertigineuse perspective du devenir historique de la société française de l'après guerre. Ce devenir qu'ont façonné tant les mécanismes économiques et politiques que l'impératif d'un subconscient individuel et collectif. Sans exclure le facteur du hasard.

Au milieu d'un discours amoureux entre deux personnages s'incrument des discours et des avis politiques. Cette violation de l'intimité va au-delà du décor et de la thématique mais elle atteint aussi la langue. En effet, Les dialogues sont en éclats, ils n'obéissent, cependant, à aucune suite logique.

Un échange verbal rapide et simultané entre deux ou plusieurs interlocuteurs, et le spectateur doit fournir un effort supplémentaire pour détecter le destinataire de chaque réplique. Dans ce chaos verbal, une interrogation d'emblée s'impose: Qui parle à qui ?

Souvent, des répliques s'incrument sans aucun lien causal (justification) et sans pour autant répondre aux précédentes, ce qui explique sans doute la présence d'un défilé de plusieurs répliques pour qu'enfin parvienne la réponse que le lecteur- spectateur souhaitait avoir depuis un moment. Prenons l'exemple d'une scène dans *Nina, c'est autre chose*<sup>108</sup> au moment où Sébastien se fait blesser lors d'une bagarre avec son collègue algérien et Nina lui demande de raconter les circonstances de cet incident :

*(Sébastien, le crâne ensanglanté, laisse Nina nettoyer la plaie, la panser.)*

Sébastien.- Tu sais y faire

Nina.- Infirmière c'était mon rêve j'ai fait l'école pendant un an il t'attendait ?

Sébastien.- A la sortie de l'usine oui

---

<sup>108</sup> Michel Vinaver, Théâtre complet 3, *La Demande d'emploi, Dissident, Il va sans dire- Nina, C'est autre chose, Par-dessus bord (version brève)*, Paris : Éd. L'Arche, Octobre 2006, p.49.

Nina.- C'est un métier de misère comme shampooineuse avec les  
pourboires on gagne mieux  
Sébastien.- T'as pas perdu la main  
Nina.- Et il t'a sauté dessus ?  
Sébastien.- Non il voulait parler  
Nina.- Toi parle pas trop  
Sébastien.- On a fait un bout de chemin ensemble je tenais mon vélo à  
la main  
Nina.- Tranquille tu vas encore tourner de l'œil Sébastien.- Il marchait  
à mon côté on s'expliquait calmement Tahar écoute que je lui ai dit  
j'avais pas le choix et je savais que de toute façon tu voulais rentrer en  
Algérie dans les deux mois alors deux mois de plus ou de moins je  
comprends qu'il m'a dit il a sa femme et des enfants là-bas écoute je lui  
ai dit cette affaire de coulage de stock...

L'exemple illustre un échange de parole où une question est posée et la réponse n'est parvenue qu'après quatre (04) répliques qui n'ont aucun rapport avec la question posée. Outre le chemin chaotique des répliques dans l'écriture de Michel Vinaver s'additionne la suppression de la ponctuation car souvent dans la lecture de ses textes nous sommes confrontées à des phrases interminables. Sur la question d'une élève à propos de l'absence de ponctuation dans ses partitions théâtrales, M. Vinaver riposte: « *Lorsque nous parlons, nous ne ponctuons pas.*<sup>109</sup> »

Hormis les points d'interrogation ou d'exclamation quand il s'agit d'interjections ou de questions, nous constatons une omission complète de la ponctuation, c'est pourquoi nous retrouvons des phrases très longues à couper le souffle. Celles-ci semblent, quelques fois, échapper à l'interprétation scénique. L'extrait de la pièce qui précède renforce cette constatation. De telles répliques qui sont récurrentes posent souvent des problèmes d'interprétation et de la sélection du ton approprié à chaque énoncé; c'est pourquoi les comédiens et les metteurs en scène abordent avec beaucoup d'appréhension et de réticence le texte vinavérien. Cependant, l'auteur considère l'absence de ponctuation comme un fait libérateur puisque chaque personne peut approcher le texte selon sa propre perception des choses.

---

<sup>109</sup> - [www.educ.theatre-contemporain.net](http://www.educ.theatre-contemporain.net) (date de consultation : 20 / 12/ 2009).

Parfois aussi, des phrases et des répliques sont très brèves (Non, Oui) qui ne sont pas sans rappeler les procédés d'écriture beckettien amorcés, autrefois, dans *En attendant Godot*. Ainsi, le manque de ponctuation crée, parfois, une certaine polysémie sémantique même quand il s'agit d'un énoncé, habituellement banal et sans ambiguïté particulière (dans certains énoncés, un Oui prêter à la fois une affirmation et une négation).

Très proche de la réalité, Il est question d'un théâtre où le spectateur prend conscience de sa condition de vie, grâce à la représentation scénique de la réalité et à une parole proche de notre quotidien. Il en sait davantage sur ses droits biffés. Toute la portée de ce théâtre ne s'arrête à la projection du réel mais de revoir et de remettre en question notre propre perception des choses à l'ère technologique et loin des médias qui envahissent notre quotidien et nous manipulent.

L'ambition initiale de cette partie était d'explorer les alliances thématiques entre le théâtre de Michel Vinaver et de Abdelkader Alloula. Pour ce, nous allons brosser un tableau récapitulatif<sup>110</sup> ainsi que comparatif des deux œuvres respectives (Alloula / Vinaver) en soulignant le contexte socio- politique et économique de chaque pièce.

Le but ici est d'essayer de trouver des correspondances entre deux théâtres qui révèlent bien des similitudes alors qu'ils soient différents d'un point de vue historique et linguistique.

Les contextes socio- politiques de chaque pièce ont été énumérés à partir d'une recherche documentaire (revues, sites) que nous aurons l'occasion de citer les références dans la synthèse.

---

<sup>110</sup> La liste des pièces est exhaustive d'un point de vue chronologique, alors que dans le chapitre les pièces ont été répertoriées par ordre thématique.

### **III.7. Tableau récapitulatif et comparatif (ALLOULA / VINAVER)**

#### **a. L'œuvre d'Abdelkader Alloula**

Il faut noter que l'intérêt dans ce tableau n'est point de dresser fortuitement un inventaire des thèmes, mais bien de comprendre et de cerner le contexte historique de chaque pièce de Abdelkader Alloula en contraste avec les pièces de Michel Vinaver :

Auteur	Titre de la pièce	Année de réalisation	Thématique	Contexte historique, politique, social et économique
--------	-------------------	----------------------	------------	--

Abdelkader  
Alloula

*Làalag (Les sangsues)*

1969

La gestion bureaucratique,  
*El- hogra (l'injustice)*,  
crise de logement.

#### Sur le plan politique

- L'ascension de Houari Boumediene au pouvoir après le coup d'état contre Ben Bella en 1965.
- Ce coup d'état est survenu après avoir senti une ouverture vers le multipartisme.
- Le passage du 'socialisme islamique' de Ben Bella au 'socialisme du capitalisme de l'Etat' de Boumediene.
- L'air d'une dictature militaire règne en Algérie.
- Le FLN, un parti anti-ouvrier est en tête du pouvoir

#### Sur le plan économique, social et culturel

- La caste 'militaire' monopolise le pouvoir économique et politique.
- La liberté d'expression est réprimée.
- La presse écrite était soumise à la censure par le FLN.

<b>A. Alloula</b>	<i>El khobza (Le pain)</i>	1970	Le chômage, la décadence économique.	<b><u>Sur le plan politique</u></b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La politique de Boumediene accentue les maladroites du FLN vis-à-vis de l'islam.</li> </ul>
				<b><u>Sur le plan économique et social</u></b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La nationalisation de 50 % de cinq sociétés pétrolières exploitées par la France.</li> <li>- Une économie fondée exclusivement sur l'importation de l'hydrocarbure.</li> <li>- Interruption des travaux publics et une grave crise de logement causée par une pénurie des matériaux de construction.</li> <li>- La hausse des dettes de matériaux de construction importés de l'étranger qui atteint de 2,7 milliards en 1972</li> <li>- L'Algérie s'investit dans une industrialisation lourde et peu rentable qui ne dépassera pas le 30% des capacités.</li> <li>- Le projet de l'arabisation de l'école algérienne.</li> </ul>
<b>A. Alloula</b>	<i>Homk Salim ou la folie de Salim</i>	1973	La nomenclature des affaires, l'argent, le monopole économique (les carriéristes et les opportunistes) ≠ les marginalisés, quotidien laborieux, petits fonctionnaires, la mégalomanie des projets économiques.	<b><u>Sur le plan politico-économique et social</u></b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- L'Algérie tombe en proie d'une grave crise économique des années 70-80 qui ouvre voies à l'affairisme et à la corruption.</li> <li>- L'erreur commise par l'Etat est de verser tous les efforts dans l'industrie au détriment de l'agriculture.</li> </ul>

A. Alloula	<i>Hammam Rabi (Les thermes de bon Dieu)</i>	<b>1975</b>	La corruption, la précarité, le travail étatique, le manque terrible de matériel agricole, des eaux d'irrigation; etc.	<p><b><u>Sur le plan politique et social</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- L'échec du projet de la révolution agraire.</li> <li>- La distribution inégale des terres agricoles renforce le fléau de la discrimination sociale.</li> <li>- Le manque terrible de matériel agricole et des eaux d'irrigation.</li> </ul> <p>L'extension de l'exorde rurale plus de 100.000 personne par an.</p>
A. Alloula	<i>El- Agoual (Les dire)</i>	<b>1980</b>	La montée de bureaucrates, grave crise de chômage, le licenciement des petits fonctionnaires.	<p><b><u>Sur le plan politique économique et social</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- 1979 : Le décès de Houari Boumediene.</li> <li>- Février 1979 : l'ascension de Chadli Bendjedid au pouvoir.</li> <li>- Une réforme constitutionnelle est mise en place et la naissance du multipartisme se dessine à l'horizon.</li> <li>- L'extension du chômage</li> </ul>
<b>A. Alloula</b>	<i>El- Ajouad (Les Généreux)</i>	<b>1985</b>	Le syndicalisme, le travail, les tensions économiques, l'injustice, la corruption et la bureaucratie qui infectent l'appareil étatique.	<p><b><u>Sur le plan politique, économique et social</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Le FLN considère la classe ouvrière comme un moyen de pression utilisé dans son jeu entre l'impérialisme et la bourgeoisie algérienne.</li> <li>- Répression de la parole et l'interdiction de toutes les manifestations culturelles.</li> </ul>



---

Dénonciation de la défaillance du secteur sanitaire et le secteur de la justice.

- Révision du code de la famille et revoir le statut de la femme. Cette dernière doit obéir à son mari respecter ses parents et ses proches.

A. Alloula *El- Litham (Le Voile)* 1989

L'usine, le chômage technique, les saboteurs du système économique et social.

Les conditions de travail à l'usine, l'impérialisme, l'économie du marché, l'argent

#### **Sur le plan politique**

- La situation économique et politico-sociale est très critique en Algérie :
- Les événements *d'Octobre 1988* et le réveil des masses populaires: une vague de violence envahie le pays : Le printemps berbère 1980, les émeutes de Constantine 1986. L'armée tire sur des émeutiers et provoque 500 morts.
- 1989 : Le président libère la parole et annonce suppression de la censure sur la presse écrite.

#### **Sur le plan économique et social**

- Une grave pénurie des produits de base : huile, café, céréales, etc.
- La baisse du prix de pétrolier face à l'éclatement démographique.
- Augmentation de la taxe et des impôts.
- L'éclatement du taux du chômage touchant particulièrement les jeunes.

<p>A. <b>Alloula</b></p>	<p><i>Es- Soltan ouel Ghirbane (Le sultan et les corbeaux), El wissam (La médaille), Chàab Faq (Le peuple s'est réveillé) et El wadjib El- Watani (Le devoir national)</i></p>	<p>1990</p>	<p>La corruption, l'exil des cerveaux, les tabous, les vérités étouffées.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- De nouvelles mesures politiques sont mises en place par le président de l'époque Chadli Bendjedid :</li> <li>- L'ouverture vers le multipartisme et le FIS (Front islamique du salut) est en tête de listes législatives.</li> </ul>
------------------------------	--	-------------	---	---

<p><b>A. Alloula</b></p>	<p><i>Etteffeh (La pomme)</i></p>	<p>1992</p>	<p>La cherté de la vie, l'insécurité sociale et économique, chômage crise de logement.</p>	<p><b>Sur le plan politique</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Le triomphe du FIS aux législatives de 1992 avec 54 % de voix face à FLN.</li> <li>- L'Etat a du mal à digérer la défaite et suspend les élections.</li> <li>- Les dirigeants du FIS à savoir Ali Belhadj et Abbes El Madani décident de provoquer à nouveau les événements d'Octobre 88. Ils sortent dans les rues d'Alger et incitent la population à une grève générale.</li> <li>- L'armée tire sur les émeutiers et enregistre au moins 20 morts.</li> <li>- Les élections législatives sont annulées.</li> <li>- Démission de Chadli Bendjedid.</li> <li>- Mohamed Boudiaf, nommé Chef de l'Etat en janvier 1992.</li> <li>- Février 1992: L'état d'urgence est décrété et la dictature militaire est de retour.</li> <li>- Juin 1992, l'assassinat de Mohamed Boudiaf lors d'une conférence à Annaba.</li> </ul>
--------------------------	-----------------------------------	-------------	--	--

**A. Alloula**

*Arlequin Khadim  
Essayideyn (Arlequin  
serviteur de deux  
maîtres*

1993

L'amour, la joie, le rire, le mensonge, les jalousies, le divertissement, la détente, la farce à l'italienne.

- Attentat à l'aéroport Houari Boumediene et l'exécution de 8 intégristes.

**Sur le plan social et économique**

- La contrebande (Tranbendo) envahie le marché noir. Cette pratique permet de blanchir l'argent de la corruption.

**Sur le plan politique et social**

- 
- L'Algérie est ravagée par une agressive guerre civile entre l'ANP et les islamistes.
- Des massacres quotidiens visant les intellectuels et les artistes: Azzedine Medjoubi, Ismail Yefsseh, Tahar Djaout, Cheb Hasni, Cheb Aziz, Abdelkader Alloula, etc.
- On dénombre plus 97 journalistes assassinés entre 1993 et 1997.
- Une vague terroriste engendrée par l'armée et l'armée islamiste envahissent particulièrement les milieux modestes (paysans, les pauvres).

**Sur le plan culturel**

- Beaucoup de pays européens et maghrébins fêtent les deux centièmes anniversaire de Carlos Goldoni.
- L'Algérie s'initie à la littérature universelle.
- Les auteurs cherchent une forme littéraire fluide afin de divertir un peuple épuisé et frustré par les horreurs qu'il vit au quotidien.
- La fuite des cerveaux vers l'étranger.

## b. L'œuvre de Michel Vinaver

Auteur	Titre de la pièce	Année de réalisation	Thématique	Contexte historique, politique, social et économique
<b>Michel Vinaver</b>	<i>Aujourd'hui ou Les Coréens</i>	<b>1955</b>	La guerre de Corée, L'Indochine et les relations humaines. Les thèmes se regroupent en contraste : le rejet et l'insertion sociale, l'amour et la haine, la guerre et la sérénité.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La réécriture des évènements de la guerre de Corée.</li> <li>- En 1950, la Corée du Nord se sépare de la Corée du Sud. Cette séparation provoque une fulgurante guerre qui perdura 3ans.</li> <li>- La France va expédier un bataillon d'infanterie. Elle lance un appel à une unité de volontaires baptisée <i>Le bataillon de Corée</i>.</li> </ul>
<b>M. Vinaver</b>	<i>Les Huissiers</i>	<b>1957</b>	La guerre d'Algérie, la guerre des coiffeurs, la chute de la IV République.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Le massacre de Melouza le 31 mai 1957.</li> <li>- L'exécution de Maurice Audin, professeur de mathématiques et membre du Parti communiste algérien.</li> <li>- La querelle des coiffeurs en 1956 : la tendance des cheveux longs contre les cheveux courts.</li> <li>- l'échec de la mission <i>Goeau-Brissonière</i> du gouvernement français qui devait établir un contact avec le FLN. l'échec de cette mission est dû à l'attitude confuse d'André Morice, ministre de la Défense nationale de l'époque.</li> </ul>

<b>M. Vinaver</b>	<i>Iphigénie Hôtel</i>	1959	Le conflit algéro-français et les évènements du 13 mai 1958, le mythe de Mycènes. Etat de psychose dans un hôtel.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Des tensions politiques enflamment Alger et Paris.</li> <li>- Le génocide du 8 mai 1958 en Algérie.</li> <li>- 28 mai 1958 : La démission de Pierre Pflimlin, chef du gouvernement de la IVe République.</li> <li>- L'ascension de De Gaulle au pouvoir en 1958.</li> </ul>
<b>M. Vinaver</b>	<i>Par-dessus bord</i>	1969	L'industrie américaine, le capitalisme la guerre industrielle, la société économique française, les lois du marché, l'amour, le mariage.	<p data-bbox="1335 459 1615 488"><b>Sur le plan politique</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Le départ prompt de De Gaulle suite à une forte crise sociale en 1968.</li> <li>- Une vague de colère traverse la France et des mouvements de manifestations culturelles, sociales et politiques se répandent dans tout le pays.</li> <li>- Le malaise social se fait sentir de plus en plus dans milieu étudiant et paysan.</li> <li>- Georges Pompidou est élu Président et signe avec les structures syndicales les accords de Grenelle.</li> <li>- Une sérieuse révision des conditions de travail et de rémunération avec les syndicats.</li> <li>- Révision des allocations familiales et augmentation des SMIG.</li> </ul> <p data-bbox="1335 1050 1653 1078"><b>Sur le plan économique</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Les entreprises françaises se modernisent pour faire face à une ardue et agressive concurrence internationale.</li> <li>- L'ouverture économique vers les marchés internationaux. L'expansion capitaliste grâce au marché américain.</li> </ul>

				<ul style="list-style-type: none"> <li>- La métamorphose de la société française qui devient, de prime abord, une société de consommation.</li> <li>- Epanouissement économique et l'éradication du chômage. Cette phase est baptisée « Les trente glorieuses » par l'économiste français Jean Fourastié.</li> <li>- Gérard Nicoud, syndicat des travailleurs indépendants, fonde le CID-UNATI, pour la couverture sociale des artisans.</li> <li>- Le congrès d'Issy-les-Moulineaux signe la création du Parti Socialiste.</li> </ul>
<b>M. Vinaver</b>	<i>La demande d'emploi</i>	1971	Le monde du travail, le chômage, les entretiens d'embauche, les relations humaines (vie de couple et de famille), L'avortement.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- L'aide sociale touche de nouvelles bénéficiaires. Création des centres réadaptation sociale et d'hébergements.</li> <li>- Révision du code de famille.</li> <li>- En 1971 la législation autorise l'avortement.</li> <li>- Le projet nucléo-industriel est plein expansion.</li> </ul>
<b>M. Vinaver</b>	<i>Dissident, Il va sans dire, Nina, C'est autre chose</i>	1976	Un théâtre de chambre, les relations conflictuelles de couple, la complexité des relations entre une mère et son fils, l'amour.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- L'économie de 1974 fait des Trente glorieuses un vague souvenir et le spectre du chômage hante, à nouveau, l'économie française.</li> <li>- L'épidémie du chômage se propage dans tout le pays à cause de l'expansion industrielle et la transformation de l'emploi.</li> </ul>
M. Vinaver	<i>Les travaux et les jours</i>	1977	Les liens professionnels et extra-professionnels, l'insertion sociale.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- LIP, la fabrique d'horlogerie de Besançon ferme ses portes et des ouvriers se retrouvent sans emplois.</li> </ul>

				<ul style="list-style-type: none"> <li>- 3 janvier 1975 : une nouvelle loi permet le versement d'une allocation supplémentaire d'attente (ASA), garantissant 90% du salaire aux chômeurs.</li> <li>- Avril 1975 : L'extension de la sécurité sociale à l'ensemble de l'activité professionnelle.</li> <li>- juin 1975: la commission paritaire syndicaliste réforme l'indemnisation du chômage partiel.</li> </ul>
<b>M. Vinaver</b>	<i>A la renverse</i>	1979	Mise en scène toutes les classes sociales : ouvrières à la chaîne, cadres, subalterne, cadres dirigeants de multinationale et animateur de télévision.	<p><b>Sur le plan historique</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Le fait divers de Jean Robinson (1973), une jeune fille atteinte d'un cancer, décidant de rendre public son agonie. Tous les médias se mobilisent pour offrir, au téléspectateur et au lecteur, un spectacle de la plus célèbre victime à l'exposition solaire.</li> </ul> <p><b>Sur le plan politico- économique</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- En juillet 1979, le congrès du Parti Communiste français renonce à la dictature du prolétariat.</li> <li>- Les employés de la société Stouff international, boycottent le tunnel du Mont-Blanc suite aux 250 licenciements programmés à cause des crises économiques.</li> </ul>
<b>M. Vinaver</b>	<i>L'Ordinaire</i>	1981	Le monde impitoyable de l'entreprise capitaliste et l'anthropophagie de survie). Les relations confuses : employé / employeur. La concurrence	<p><b>Sur le plan historique</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Fait divers 1972 (Crash du vol 571 dans la Cordillère des Andes.</li> <li>- L'avion transportait des joueurs de Rugby uruguayens ainsi que leurs amis et leurs parents. Sur 45 passagers, seulement 16 ont survécu au drame et se sont retrouvés en train de se nourrir</li> </ul>

			<p>commerciale. L'instinct de survie. La mise en relief de la loi du plus fort.</p>	<p>des cadavres de leurs amis. <b>Sur le plan politico-économique</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- La France est sous la présidence d'un socialiste, François Mitterrand.</li> <li>- C'est la première dans l'histoire de la France qu'un Parti de Gauche soit à la tête de l'assemblée générale et le gouvernement.</li> <li>- Des difficultés financières et des tensions politiques que traverse l'entreprise économique américaine (crise des dettes de PVD), suite à un choc pétrolier de 1973.</li> <li>- Des mouvements terroristes et des mouvements protestataires en Amérique du Sud contre le rude régime militaire de droite.</li> </ul>
M. Vinaver	<i>Portrait d'une femme</i>	1984	Meurtre, relation amoureuse tumultueuse, passion, ambition, la bêtise humaine.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fait divers de Pauline Dubuisson, en 1952, qui tue son amant parce qu'il ne l'aimait plus. Après sa sortie de prison, elle met fin à ses jours au Maroc.</li> <li>- La transformation de la société française qui devient de plus en plus une société matérialiste.</li> </ul>
M. Vinaver	<i>L'émission de télévision</i>	1988	Télé-réalité, entretien d'embauche, meurtre.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- L'avènement des programmes de télé-réalité et son impact sur la vie des gens.</li> </ul>
M. Vinaver	King	1998	L'argent, le monde de l'industrie, les relations employé-employeur.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Une pièce autobiographique où l'auteur retrace son parcours professionnel chez Gillette.</li> </ul>



<b>M. Vinaver</b>	<i>Le 11 Septembre 2011</i>	2002	Destruction des tours jumelles du World Trade Center de Manhattan, terrorisme, victime, témoignage.	- L'attentat du 11 Septembre 2001 aux USA, un évènement qui a marqué la mémoire collective.
<b>M. Vinaver</b>	<i>Bettencourt Boulevard ou une histoire de France</i>	2014	Escroquerie, Opinion publique, l'avènement médiatique.	- Le scandale politico-financier du siècle. L'affaire Bettencourt, en 2010, et l'implication des personnalités politiques comme l'ex-président de la République Française Nicolas Sarkozy.

### III.8. Interprétation du tableau comparatif

Lorsque nous lisons le répertoire des pièces de théâtre de Alloula et de Vinaver, nous nous rendons rapidement compte qu'il s'agit d'un théâtre qui se nourrit de la société. Il met en scène la condition de l'être face aux faits historiques et socio-politiques, comme par exemple : le chômage (thème récurrent), l'usine, les enjeux du monde de l'entreprise, la guerre de l'Algérie, les événements du 11 Septembre, etc.

Souvent leurs pièces respectives portent sur un double thème ou pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Sarrazac<sup>111</sup>, un thème *jumelé* c'est-à-dire que l'un met en contraste les problèmes identitaires et les rapports d'adhésion et d'acceptation de l'individu dans un groupe et de l'autre une sensation de peur d'être mis sur la touche et d'être complètement rejeté par la société. L'amour, la passion, la (l'in)justice, le mensonge et la difficulté de la vie de couple sont autant de sujets traités par les deux auteurs et qui permettent de comprendre l'essence de la nature humaine.

Cette dualité omniprésente et ce va-et-vient constant d'un thème à l'autre portent un impact sur la langue puisqu'on décèle un éventail de registres linguistiques qui relèvent du discours privé au discours public et du soutenu au familier. Ils sont en perpétuelle recherche de situer l'individu par rapport à deux entités opposées mais complémentaires qui ne sont autres que la société humaine (la famille, la vie de couple) et la société économique. Ces deux entités thématiques subtilement fusionnées forment un ensemble signifiant : autrement dit, la pièce. Le théâtre de Vinaver et de Alloula sont-ils des théâtres politiques ?

---

<sup>111</sup> SARRAZAC Jean-Pierre, *Critique du théâtre (De l'utopie au désenchantement)* [Penser le Théâtre], Pologne : Ed. Circé, 2009, p.67.

Les questions posées par Alloula et Vinaver puisent leurs sujets dans la société et dans l'Histoire, mais ils sont foncièrement politiques. Rappelons que la pièce *Aujourd'hui ou les Coréens* de Vinaver réalisée en 1958 avait pour théâtre la guerre de Corée. En Algérie, les événements d'Octobre 1988 inspirent Alloula et nous leur devons la magistrale pièce *El-litham (Le Voile)* en 1989. Il importe de souligner, alors, que tout théâtre social est de prime abord un théâtre politique puisqu'il exige une recherche documentaire (historique), une prise de position et parfois même un parti pris en présentant et en défendant une thèse.

Avec une fine touche d'ironie et un humour grinçant limite caustique, ils sont susceptibles d'aborder parallèlement les problèmes du plus graves au plus ordinaires voire parfois absurdes tels que la guerre de l'Algérie et la guerre des coiffeurs dans *Les huissiers en 1957* de Michel Vinaver.

Au milieu du licenciement des ouvriers de l'usine de papier et dans une Algérie du chômage, dans *El-Litham (Le Voile)*, nous assistons à une histoire d'amour idyllique entre *Barhoum* et *Ecchrifa*, son épouse. Des événements majeurs et d'autres qui recèlent du banal demeurant toujours comme des moments qui ont marqué notre Histoire.

La dramaturgie vinavérienne et la dramaturgie alloulienne ne sont pas principalement une recherche de thèmes et de nouveaux sujets ; ils s'ambitionnent de rompre avec la tradition néfaste des théâtres politiques et didactiques où l'art scénique est conçu comme une institution d'enseignement et d'apprentissage à l'image de la dramaturgie épique brechtienne.

Ils ne sont pas non plus un champ d'exécution, de condamnation ou de purgation affective comme en témoignent la scène classique et la scène aristotélicienne. Les deux auteurs sont, cependant, pour un théâtre d'actualité, de recherche documentaire qui vise à analyser, à comprendre l'Histoire, et à stimuler l'esprit critique des spectateurs.

Par le biais d'une parole crue, polyphonique et ironique, ils font une lecture critique du quotidien. Ils racontent et interrogent le monde : de petites histoires mêlées dans l'Histoire ; c'est ce qui caractérise leur théâtre.

Sur un autre plan Alloula et Vinaver expérimentent différentes formes d'écriture et posent avec acuité une réelle réflexion esthétique voire un véritable questionnement sur les nouvelles formes de la pratique théâtrale contemporaine :

Je ne débats jamais dans mon théâtre. Mes pièces ne sont pas faites pour présenter une thèse et une thèse opposée. Pour moi, le théâtre est un théâtre qui permet d'observer comment les choses fonctionnent en décalage par rapport à nos perceptions habituelles.<sup>112</sup>

Cette réflexion se fait en écho avec celle d'A. Alloula :

Je suis pour un théâtre compris comme un élément vital, un élément de réflexion et de discussion (...). Il est certain que même lorsqu'on présente les problèmes les plus sérieux, il faut une part de plaisir pour aboutir à la fête populaire [...] <sup>113</sup>

Nous retrouvons souvent les notions d'observation et de réflexion associées au théâtre de Vinaver et de Alloula.

---

<sup>112</sup> [www.arretsurimage.net](http://www.arretsurimage.net) (N° Spécial Michel Vinaver à l'occasion de la sortie de sa pièce *L'ordinaire* : *l'émission est* diffusée le 24 Mars 2009 (cette date correspond à la dernière date de consultation).

<sup>113</sup> B. K, Algérie actualité, Samedi Juin 1968.

PARTIE DEUXIEME- L'UNIVERS  
SCENIQUE DE *PAR- DESSUS BORD, EL*  
*-AJOUAD (LES GENEREUX) ET EL-*  
*LITHAM (LE VOILE)*

## **CHAPITRE PREMIER –**

*El-Ajouad (les Généreux)*, une œuvre  
politique à l'ère brechtienne

---

*El- Ajouad*

*(Les Généreux)* (1985)

---



## **I.1. Fiche technique et résumé d'*El-Ajouad (Les Généreux)***

***El- Ajouad (Les Généreux) 1985***<sup>114</sup>

**Durée :** 3 h 22 min

**Ecrit par :** Abdelkader Alloula

**Décor :** Boukhari Zerouki (Artiste et peintre Algérien)

**Musique :** Rachid et Fethi (Fethi est un musicien algérien assassiné une année après l'assassinat de Alloula)

**Maquillage :** R. Belhadj

**Texte traduit en langue française par :** Messaoud Benyoucef (Auteur de deux pièces théâtrales: *Lettres à Jeanne* et *Dans les ténèbres gîtent les aigles*).

### **Les comédiens et distribution des rôles :**

- Sirat Boumedienne : *Djelloul El- Fhaimi (Le raisonneur) / goul.*
- Adar Mohamed : *Er- Rebouhi Lahabib El- Haddad (Le ferronnier) / goul.*
- Belkaïd Abdelkader : *Akli Amezran (Le cuisinier) / goul.*
- Hachmaoui Fadela : *L'institutrice/ goul.*
- Hachmaoui Brahim : *Elève (goul).*
- Ghassoul Yamina : *Sakina/ goul.*
- Himour Mohammed: *Meddah- goul- Menouer*
- Alloula Abdelkader : *L'inspecteur (Brève et dernière apparition de Alloula sur scène, en tant que comédien).*

---

<sup>114</sup> - Alloula Abdelkader, des pièces de A. Alloula (*El- Agoul, El- Ajouad, El- Litham*), Alger : ENAG, 1997.

- Les Généreux : *Les Généreux, Les Dires, Le Voile*, théâtre – Arles : Éd. actes/sud, trad. Benyoucef Messaoud.



## Résumé de *El – Ajouad (Les Généreux)* (1985)<sup>115</sup>

*El- Ajouad (Les Généreux)* comporte trois grands tableaux. Chaque tableau comprend trois histoires séparées par des ballades et met en scène un personnage principal :

**Tableau 1 :** *Er- Rebouhi El- Habib* le ferronnier vient au secours des animaux du zoo en leur apportant de la nourriture illégalement tous les soirs afin de les sauver. Un soir, surpris par le gardien *El- Hachemi*, *El- Habib* lui explique le motif de son geste. Ils finiront tous deux par agir pour l'intérêt collectif.

**Tableau 2 :** *Akli* et *Menouer* sont deux bons amis. Tous deux exercent dans le même lycée. L'un est cuisinier, l'autre est portier. *Akli*, alcoolique, sachant sa mort proche veut faire don de son squelette comme support pédagogique. Son ami *Menouer* l'aidera à réaliser son rêve et prendra soin du squelette.

**Tableau 3 :** Enfin dans le troisième et dernier tableau, nous sommes en présence de deux personnages audacieux :

*Djelloul El- Fhaïmi* est un ancien syndicaliste dans un hôpital public. Il défend sans relâche la cause des petites gens et des laissés- pour compte, mais fini toujours par récolter les ennuis au sein de son travail. Cette situation est celle qui oppose explicitement un homme aux forces d'une société injuste. *Sakina* est amputée d'un pied à cause d'un accident de travail à l'usine. Elle surmonte son handicap en continuant à travailler chez elle. D'autre part, *Sakina La Pauvre* essaie de prévenir ses collègues du danger qui les guette et des conditions pénibles du travail à l'usine

Les trois tableaux restent centrés dans leur thématique sur la générosité, la bonté et la solidarité du petit peuple ainsi que la remise en cause de la gestion bureaucratique.

---

<sup>115</sup>- La pièce a été jouée plus de 400 fois, elle a obtenu le prix du meilleur spectacle, le prix du meilleur texte, et celui de la meilleure interprétation masculine pour l'acteur Sirat pour le rôle de *Djelloul El- Fhaïmi* au festival du théâtre national professionnel d'Alger en 1985. Sirat est encore une fois récompensé du premier prix d'interprétation masculine lors du festival du théâtre méditerranéen de Carthage en 1987 alors que la pièce *El- Ajouad* bénéficiait d'une mention spéciale du jury.

## **I.2. L'architecture du récit de *El- Ajouad (Les Généreux)***

Les réalisations artistiques subissent une multitude d'étapes et d'avatars, un tant soit peu compliqués, pour atteindre son consommateur : lecteur / spectateur. Or, l'accomplissement d'une pièce théâtrale passe essentiellement et initialement par le texte qui édifie sa structure et spécifie l'unité de ses personnages. Par ailleurs, elle utilise de différents matériaux scéniques lui donnant vie sur scène. En effet, une œuvre dramatique est tout d'abord un spectacle. Qu'est ce que le langage théâtral ? Le langage théâtral se réduit-il à la langue ? Le langage dramatique est-il vecteur d'une vision esthétique particulière ? Est-il révélateur de l'idéologie de l'auteur ?

Nous tenterons, dans cette partie consacrée exclusivement à l'étude scénographique, de répondre à ces questions. Elles estiment que nous ne percevons pas uniquement l'œuvre dramatique comme une création dont il ne suffit pas de l'étudier d'un point de vue linguistique, mais comme un événement scénique où le jeu de lumière, musique, décor marqueront un tournant décisif dans la compréhension de son sens.

Poser ces questions, c'est poser un problème crucial d'ordre esthétique et idéologique ; et s'interroger sur le rôle que joue le théâtre dans le climat politique et social. Aristote et Bertolt Brecht ont consacré à ce sujet deux ouvrages considérables : *La Poétique* d'Aristote et *Le Petit Organon* de Brecht que nous considérons comme deux importants supports théoriques et nous ferons souvent appel à ces écrits; mais il importe de souligner, en nous plaçant dans une autre perspective, qu'elles peuvent être les convictions politiques et esthétiques du dramaturge au moment même d'écrire ou de mettre en scène son œuvre.

Il nous paraît intéressant, avant d'entamer une étude scénique de la pièce *El-Ajouad (Les Généreux)*, de remarquer que la structure du récit de cette pièce échappe complètement aux schémas classiques habituels des pièces de théâtre. En effet, la pièce est dominée par le principe de la discontinuité de la narration et de l'action. Elle est composée de tableaux autonomes d'un point de vue de l'histoire et des personnages.

Afin de mettre en évidence la fonctionnalité de ces procédés techniques, nous présentons une étude structurale du récit scénique suivie d'une lecture scénographique exhaustive de *El-Ajouad (Les Généreux)*.

### **I.3. *El-Ajouad (Les Généreux)*: une histoire éclatée en trois tableaux**

#### A. Le principe des tableaux chez Bertolt Brecht

Les écrits de la critique théâtrale de Bertolt Brecht exercent inlassablement une influence démesurée plus de soixante ans après la mort de leur auteur. Sans le *Petit Organon pour le théâtre* et *Ecrits sur le théâtre*, le théâtre épique n'aurait sans l'ombre d'un doute pas vu le jour en tant que tel dans le monde. A partir des années cinquante, ces écrits ont envahi la scène contemporaine et ont été traduits et interprétés en plusieurs langues. Reprenons brièvement les fondements du théâtre épique qu'il propose.

La fragmentation de l'action, ou plus expressément, l'agencement du récit en tableaux est l'un des préceptes du théâtre épique énoncés par B. Brecht. L'auteur pense que le découpage en tableaux (séquences), en d'autres termes, en unités fournissant du sens, autonomes et où chaque scène fonctionne de manière indépendante de la suivante, interrompt le rapport de causalité entre les scènes. D'après lui, grâce à ce découpage, le spectateur réussit à se libérer de ses propres passions en recommandant principalement sa clairvoyance, ses dons d'observation et son esprit critique.

En fait, l'autonomie de chaque tableau ne sacrifie pas l'unité de la pièce mais elle renforce sa compréhension.

En abordant l'usage des tableaux chez Brecht, il convient, nous semble-t-il, d'évoquer aussi la fable épique. Cette notion qui a le plus intéressé l'auteur allemand : « *elle (la fable épique) constitue le cœur (âme) du spectacle théâtral* », disait Brecht, faisant écho à Aristote. De son côté P. Pavis a donné une définition de la fable brechtienne, en soulignant qu'elle : « *ne repose pas sur une histoire continue et unifiée, mais sur le principe de discontinuité : elle ne raconte pas une histoire suivie, mais elle aligne des épisodes autonomes (...)*<sup>116</sup>. »

Retenons de cette définition que *la fable épique* ou communément appelée *la fable brechtienne* est confortée par une structure narrative rompue et fractionnée. Par ailleurs, l'entremise des tableaux et l'agencement accolé des scènes fragmentent non pas la signification mais l'architecture de la pièce. Les événements se déroulent de manière sinueuse et continuellement interrompus par des commentaires autour de l'événement et du personnage, le chant des chœurs intervient également, et cela au risque de détruire l'attention et la satisfaction de l'assistance par la linéarité de la narration : « *le public n'est surtout pas invité à se jeter dans la fable comme dans un fleuve pour se laisser porter indifféremment ici et là.*<sup>117</sup> ». Les propos de Brecht sont clairs : le spectateur doit rester lucide et porter un regard critique sur ce qui se passe sur scène et par la suite dans la vie réelle.

La fable épique est à distinguer de la fable dramatique : il s'agit de l'agencement d'une série de séquences narratives qui font l'unité de la pièce. Elle projette uniquement une série de flashes consolidés par une charge significative qui se déploie pour éviter l'adhésion aveugle, hypnotique et involontaire du spectateur.

Une fable épique se compose d'un ensemble de scènes ou de tableaux. Chaque tableau est indépendant du suivant. Ils sont séparés par les Songs (passages musicaux) des chœurs.

---

<sup>116</sup> - Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Éd. Sociales, 1980, p. 169.

<sup>117</sup> - Brecht Bertolt, *Petit Organon pour le théâtre (scène ouverte)*, Paris: Éd. L'arche, 2005, p.89.

Le seul lien qui relie les tableaux est bien la thématique puisée dans la vie sociale celle des dépourvus et des prolétaires. Selon l'auteur allemand, cette répartition de la pièce en tableaux permet de créer cette espèce d'effet V où le spectateur prend une distance par rapport à ce qui est montré sur scène.

Cette construction fragmentée de la représentation théâtrale est loin d'assujettir la conscience du spectateur qui est, au contraire, appelé à participer activement grâce aux commentaires et aux adresses directes (pancartes), qu'émettent en son honneur, les comédiens sur scène.

Brecht, dans *Ecrits sur le théâtre*, a essayé d'expliquer l'impact psychologique de l'action dramatique sur le spectateur. L'action, au sens aristotélicien du terme, est habituellement jouée par les comédiens. Elle contient des tensions dramatiques qui se terminent par un dénouement souvent triste, lequel suscite de l'empathie chez le public. Le théâtre de l'ère scientifique que propose Bertolt Brecht repose sur une action discontinue qui propose des fins ouvertes offrant au public la possibilité de chercher la solution selon ses propres convictions. Un tel procédé libère l'esprit du spectateur et le transforme en un élément actif dans la vie réelle.

### B. Le fonctionnement des tableaux dans *El-Ajouad (Les Généreux)*

Ecrite en 1985, *El-Ajouad (Les Généreux)* est une pièce d'une importance capitale dans le théâtre algérien, du fait même de son rapport thématique intimement lié au climat politique et les problèmes socio-économiques qu'elle traite. Elle est une succession de tableaux. *El-Ajouad (Les Généreux)* comporte trois (03) grands tableaux autonomes. Chaque tableau met en scène et se concentre sur un personnage principal :

**Tableau 1 :** *Er-Rebouhi El-Habib El-haddad (Le ferronnier)*, **Tableau 2,** *Akli et Menouer*, et dans le **Tableau 3,** *Djelloul le raisonneur*. Chaque tableau possède un répertoire de personnages secondaires et une instance spatio-temporelle qui le distinguent des deux autres :

(T1 : Le jardin public, T2: Lycée, T3 : hôpital public). Néanmoins, les scènes entretiennent un lien thématique étroit avec la pièce qui les engendre. Les trois tableaux témoignent de la bonté et la générosité des petites gens.

Procédons à la description de chaque tableau:

### Tableau I

Le premier tableau s'ouvre sur une ballade interprétée par les *gouals*. Ceux-ci se succèdent, sur scène, afin de nous présenter le portrait du personnage de *Allel Ez-Zebbel (L'éboueur)* et nous relater son histoire. Ils fredonnent son triste et ennuyeux quotidien. En revanche ce quotidien est loin d'offusquer le personnage :

Allel l'éboueur est un maître ès balai. Une fois son secteur nettoyé et les saletés des gens ramassées, Il emprunte la grande artère, promeneur gai, Pour se détendre après la peine et échapper à l'anxiété <sup>118</sup>

Puis, l'un des *gouals* grimpe sur le praticable pour annoncer le personnage principal de *Er- Rebouhi El- Habib*. Les *gouals* décrivent à tour de rôle un personnage absent sur scène, sans chanter, en brossant soigneusement ses traits physiques et moraux. Nous sommes entraînés dans les détours de sa personnalité qui impliquent la singularité et l'étrangeté. Les *gouals* décrivent un fou qui s'adresse à des animaux comme étant la chair de sa chair:

HABIB : Salut ...Salut mes petits, bonsoir...Chut ! Doucement, L'affaire est secrète...Chut ! Silence !...Vous, laissez-moi...je m'occuperai de vous plus tard...Chut !Vous, vous êtes libres...vous pouvez vous débrouiller seuls...Alors que ces malheureux...incarcérés au service de l'humanité...Faites la queue sans cohue, mes enfants...Nous commencerons par les singes, car le plus proche de l'homme par l'apparence...Là, là...Comme il danse !...Aujourd'hui, je t'ai apporté des coings...Si je ne craignais de m'abuser, je dirais que les jeunes les ont pris du verger de monsieur Hadj Brahim [...] <sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> - Abdelkader Alloula, *Les Généreux*, tr. Messaoud Benyoucef, Actes Sud, Arles, 1995, coll. « Papiers », p.19

<sup>119</sup> - Abdelkader Alloula, Op. cit., p26.

*Er -Rebouhi El-Habib (Le ferronnier)* apparaît à la fin de ce tableau, il prend en charge son récit, sans faire appel à la médiation des *gouals*. L'apparition du personnage sur scène permet au spectateur d'accéder à la vérification des informations données auparavant par *les gouals*.

## Tableau II

Ce tableau débouche sur une ballade interprétée par le *meddah*, cette fois-ci. Il chante l'épreuve malheureuse de *Kaddour*. Il s'agit d'un maçon subalterne dont les journées s'écoulent dans les chantiers de construction, éloigné de son foyer familial :

Il a bâti et érigé ; il a coulé ses forces dans la brique et le mortier.

Il a quitté le chantier un vendredi pour aller chez lui se ressourcer.

L'absence de sa femme et de ses enfants lui pèse comme un boulet<sup>120</sup>

Ce passage agrémenté de chant, repris sans cesse, revient (répété 5 fois) tel un leitmotiv ou une forme de rappel. Le *meddah* déploie toute son énergie pour que le spectateur ne perde pas de vue le personnage. Il projette ces passages dans le but de marquer une halte et extirper la passivité du public.

Les personnages principaux du second tableau : *Akli* et *Menouer* sont annoncés par les *gouals*, suite à cette instance musicale.

Les deux personnages sont unis par une complicité indestructible, et les *gouals* la mettent en relief en usant de la narration : « *il y avait entre Akli et Menouer une grande amitié, une douce affection et une solide camaraderie les unissait ; ils se confiaient tout et ne faisaient rien sans se consulter* »<sup>121</sup>. Ils relatent le rude parcours que les deux amis ont traversé afin de concrétiser le rêve d'*Akli*.

---

<sup>120</sup> - Ibid., p39.

<sup>121</sup> - Ibid., p 41.

*Akli* et *Menouer* apparaissent sur scène après que les *gouals* aient pris en charge d'infinis passages descriptifs. *Akli* est naturellement représenté dans une apparence de squelette alors que *Menouer* s'engage totalement dans le jeu et le mène strictement sans le moindre appui des *gouals*.

### Tableau III

Pareillement, le tableau s'ouvre sur une ballade chantée et racontée en alternance par le *meddah* et les *gouals*. Ils chantent en rendant hommage au personnage de *Mensour*. Il s'agit d'un homme qui répond parfaitement à l'éthique professionnelle mais qui a été mis à la retraite d'office.

*Mansour* partage avec sa bien aimée *la machine de l'usine* des instants d'intimité, de piété et de relations intimes, avant les adieux : « *Il s'est arrêté devant la machine, perdu, et sur elle son ballot a posé. Il a soupiré et l'a enlacée comme s'il y avait entre eux quelque complicité. Avec lenteur et douceur, il l'a apostrophée, respectueux (...)*<sup>122</sup> »

Les *gouals* annoncent, par la suite le personnage principal de ce tableau : *Djelloul El- Fhaïmi (le raisonneur)*. Ils relatent le puissant engagement de ce dernier, dans son lieu de travail à l'hôpital public. Après un moment de narration pris en charge exclusivement par les *gouals*, le personnage de *Djelloul* fait finalement son apparition sur scène et s'engage à part entière dans le jeu.

Le *goual* monte une fois de plus sur scène, après avoir chanté l'histoire de *Kaddour*, annonçant l'histoire du personnage suivant : *Sakina* qui travaille en sa qualité d'employée dans une usine de souliers. Un accident de travail coûte à *Sakina* la perte de l'usage de ses pieds, en raison du poison de la colle utilisée pour les souliers. Elle perd donc son métier et forcée à vivre sans revenus :

---

<sup>122</sup> - Ibid., p 60.



Le joyau de l'usine, *Sakina* la pitié,  
Totalemment paralysée, ne tient plus sur ses pieds.  
Elle ne guérira pas et ne confectionnera plus de souliers ;  
Ainsi ont parlé les médecins du centre hospitalier ;  
Les poisons de la colle sont la cause de son infirmité<sup>123</sup>.

Ce passage musical est repris mainte fois par *le goual* en l'occurrence huit (8) fois. Il a la valeur d'un leitmotiv tout comme le passage de *Kaddour*. Il est à noter aussi que le personnage de *Sakina* est présent sur scène faisant face au public mais ne manifeste aucune réaction quant ce qui est raconté et chanté par *le goual*. Sa présence meuble la sphère scénique et le spectateur l'aperçoit et écoute son histoire chantée.

Pendant notre lecture de la pièce *El- Ajouad (Les Généreux)*, nous constatons du premier coup que le récit est omniprésent dans les trois tableaux. Il s'exprime exclusivement par sa forme narrative. Les événements qui l'animent sont surtout relatés et montrés que joués par *le goual* et / ou le personnage. Cependant le principe essentiel de l'art scénique : *parler c'est faire*<sup>124</sup>, en l'occurrence, l'acte dramatique s'est transformé en une parole poétique dans le théâtre de Abdelkader Alloula. *Le Dire* du *goual* aura la faculté et la magie d'évocation et de rappels au discernement et au raisonnement de l'assistance. Ahmed Chéniki affirme que : « *La parole crée sa propre image, articule ses propres signes et structure l'imaginaire. Ainsi, le jeu devenait prisonnier d'un verbe qui dégagait une sorte d'organisation implicite qui mettait entre parenthèses le jeu scénographique* »<sup>125</sup>.

Nous présentons donc, une illustration qui interprète la structure de la pièce *El-Ajouad (Les Généreux)* de manière à saisir plus clairement le concept de la fragmentation de l'action en tableaux :

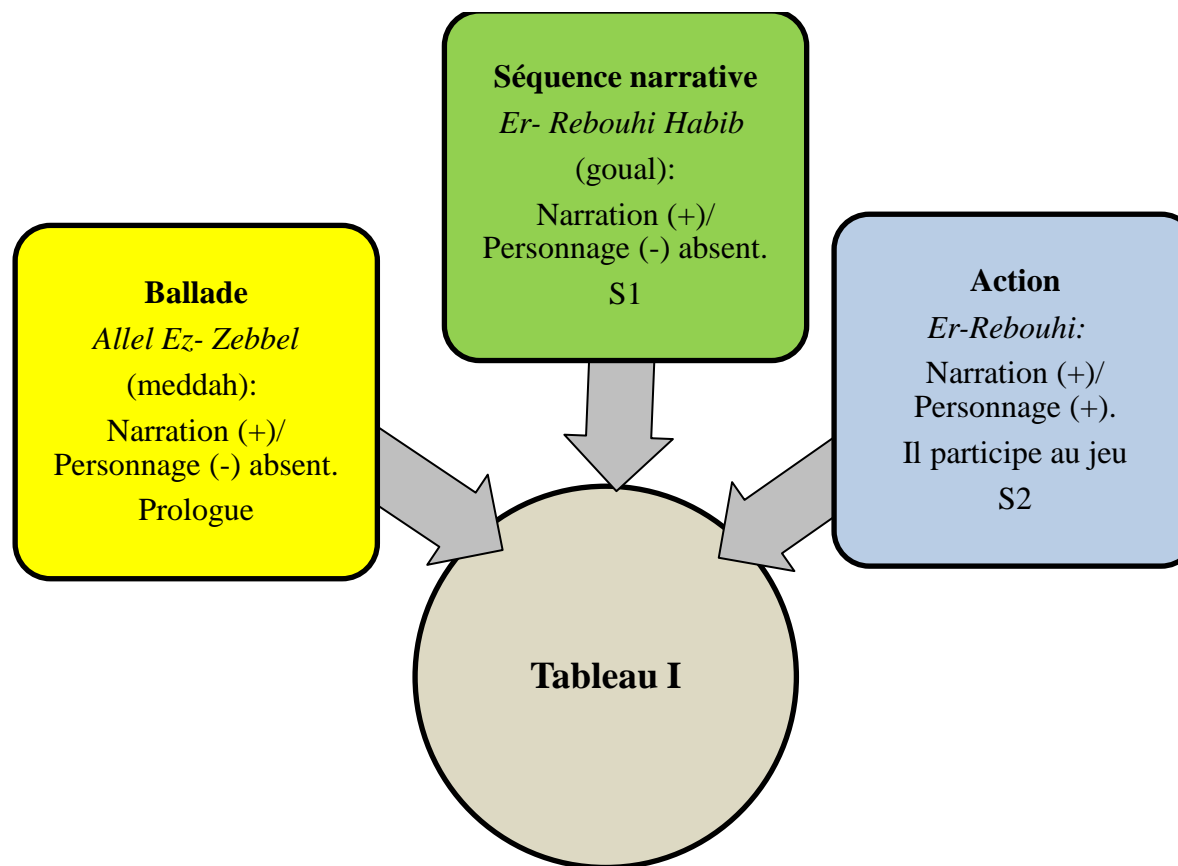
---

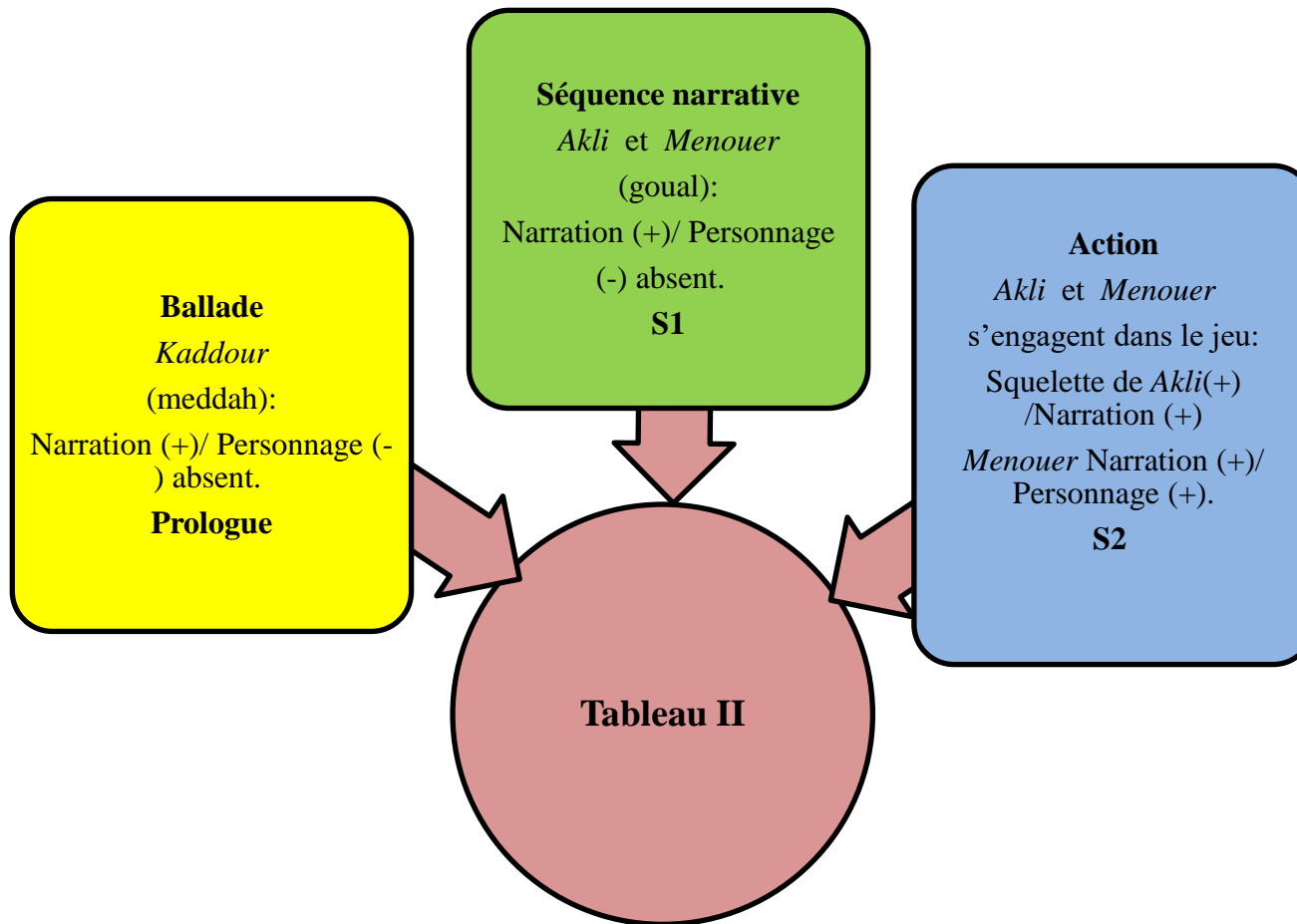
<sup>123</sup>-Ibid., p 83.

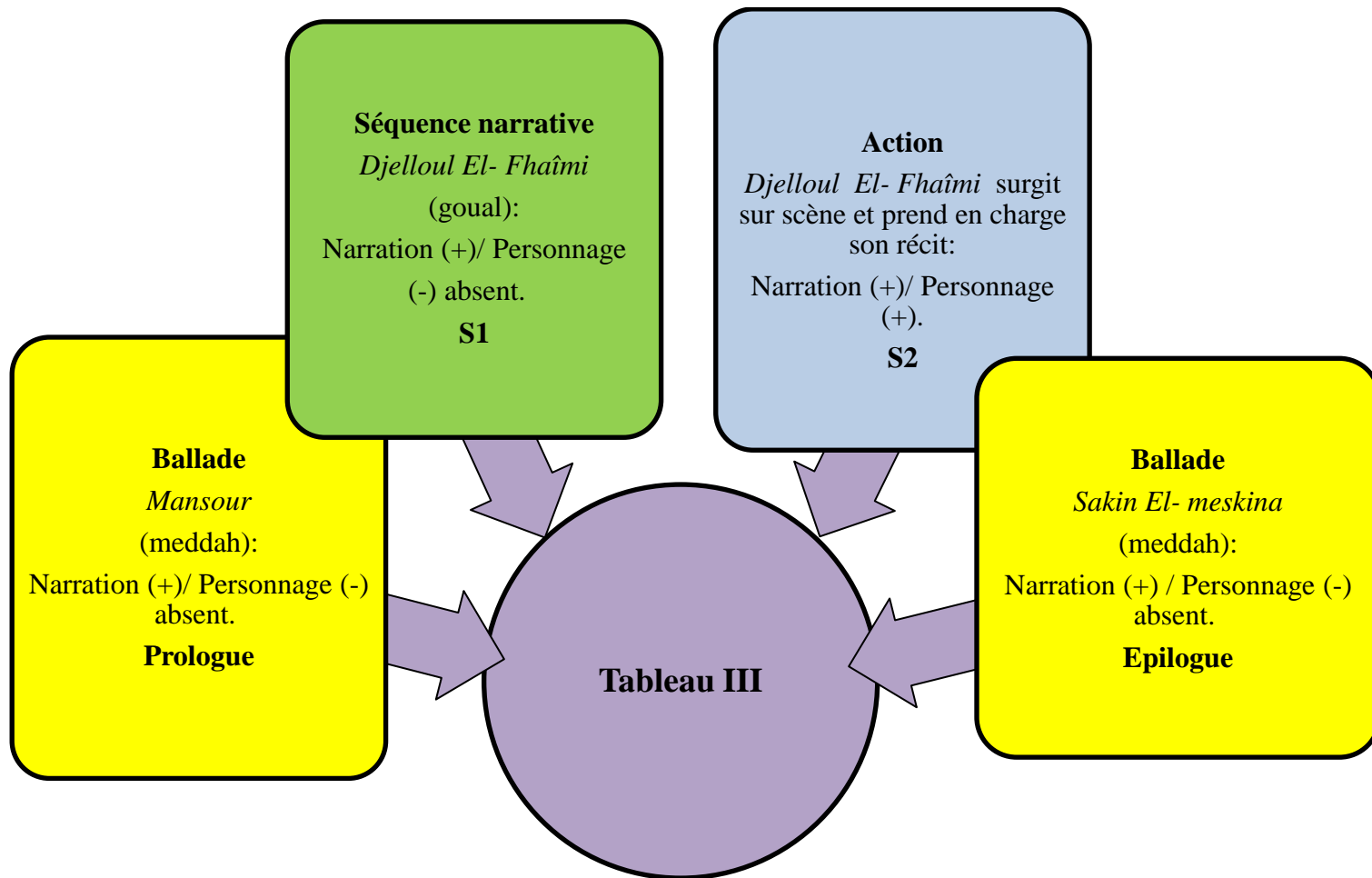
<sup>124</sup> - Couprie Alain, *Le théâtre « Texte, Dramaturgie, Histoire »*, Paris : Éd. Nathan, 1995, p. 17.

<sup>125</sup> - Chéniki Ahmed, *Vérités du théâtre en Algérie*, Oran : Éd. Dar El Gharb, 1996, p. 172.

#### I.4. Schéma de la structure fragmentée de *El- Ajouad (Les Généreux)*







## I.5. Interprétation du schéma

Le schéma ci-dessus, nous révèle que *El- Ajouad (Les Généreux)* est entamée par une ballade et achevée par une autre, que les *gouals* et le *meddah* interprètent tour à tour.

Les ballades chantées et narrées représentent des prologues n'ayant pas nécessairement de liens étroits avec les personnages, l'espace et le temps de la séquence qui suit. Ils préparent et introduisent quand même le spectateur dans l'atmosphère de la première séquence des tableaux dans leur ensemble. Subséquemment, nous représentons la structure de la pièce de la manière suivante :

T1 : Ballade Ch. / N  $\longrightarrow$  S.1 (narration), T2 : Ballade Ch. / N  $\longrightarrow$  S. 1(narration),  
T3 : Ballade Ch. / N  $\longrightarrow$  S.1 (narration).

Nonobstant, le troisième tableau qui est ouvert et clôturé par une ballade, les deux autres se répartissent des structures semblables. En d'autres termes, ils débutent par une ballade suivie d'une séquence narrative sur le personnage principal et prolongée par une séquence narrative sur l'action.

En outre, tout tableau est autonome, sur le plan du lieu de l'action (*jardin public, hôpital, lycée*) et sur le plan de l'unité des personnages qui la fondent (*Akli, Djelloul, Er- Rebouhi*). Les épreuves d'effacement ou de déplacement d'une ou de certaines scènes n'affecte en aucun cas ni la relation étroite qui les unit, ni la compréhension et l'unité de la pièce. En effet, chaque tableau peut être monté outre des deux autres. Par ailleurs, Ziani Chérif Ayad, un metteur en scène et réalisateur algérien, réalise *El-Machina (Le train)* en 2006. Une adaptation de *Zinouba, la mère*, le troisième tableau d'*El- Agoual (Les Dires)*. En effet, *El- Machina (Le train)* certifie fermement l'autonomie des tableaux dans les pièces de A. Alloula.

Les trois tableaux représentent trois petites pièces grâce à l'autonomie dans la structure ou plus exactement, trois micro-structures culbutant dans une macro-structure, à savoir *El- Ajouad* dans son intégralité. Ils créent, en conséquence un procédé de mise en abyme. Subséquemment, Lucien Dällenbach l'explique dans son *Récit spéculaire* : « la mise en abyme est toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient<sup>126</sup> »

La composition du récit scénique de *El- Ajouad (Les Généreux)* se caractérise par une analogie structurale. Tous les tableaux sont agencés de la façon suivante : prologue, une séquence narrative et une séquence plus ou moins actionnelle. Cette analogie est aussi thématique : le quotidien des petites gens est mis en scène dans les trois tableaux. Ce faisant, le découpage en tableaux, les interprétations et les chants interviennent pour rompre la linéarité de l'histoire. L'emploi du procédé de la mise en abyme est loin d'être arbitraire étant donné qu'il cherche à briser l'illusion qui hypnotise la conscience de l'assistance. A chaque fois que la ballade s'introduit quand on assiste au passage d'un tableau à un autre détruit l'aspect mimétique de la représentation et produit une sorte de *distanciation* ou *l'effet V* qui, d'après son initiateur ambitionne à provoquer l'esprit critique du spectateur.

Anne Ubersfeld montre, dans son ouvrage *Lire le théâtre I*, l'étendue de la fonction de la mise en abyme dans les pièces de théâtre en signalant que ce procédé : « crée un effet de distanciation, les rappels de la situation d'énonciation théâtrale rompent avec l'illusion mimétique. La dénégation chez le spectateur est contrôlée par les mises en abyme »<sup>127</sup>.

L'attention du spectateur est souvent sollicitée afin d'expliquer ce qui se passe devant lui. Toute intrusion d'intermède, de tableau ou de chant réclame sans arrêt les facultés de réflexion du public.

---

<sup>126</sup> - Dällenbach Lucien, *Le Récit spéculaire, contribution à l'étude de la mise en abyme*, Paris: Éd. Seuil, 1977, p. 75.

<sup>127</sup> - Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre III, le dialogue de théâtre*, Paris : Éd. Belin, 1996, p. 241.

En effet, le système de tableau stimule la mise en abyme que pouvons-nous dire du rôle de l'action en ce qui concerne le déroulement des événements dramatiques.

## **I.6. L'action dans *El-Ajouad (Les Généreux)* et les influences brechtiennes**

### *A. L'action dans le théâtre dramatique et le théâtre épique*

Une pièce de théâtre s'assimile à la vie réelle, elle met en scène des événements qui progressent en fonction des actions qui les propulsent. Grâce à leur dynamisme, celles –ci se nourrissent totalement des situations conflictuelles, voire de défis que lancées et imposées, sur scène, par les personnages entre eux.

Les théâtres antiques et dramatiques se caractérisent par l'action unique et complète, contenant une phase initiale, l'exposition de la tension dramatique (une phase événementielle) et la résolution du problème (une phase finale). Aristote énonce les normes de l'action dramatique qui progresse linéairement, suivant une succession chronologique étroite et ininterrompue: « *car l'enchaînement vraisemblable et nécessaire des faits dramatiques n'est pas un dogme, mais répond à l'impératif philosophique d'unité, ciment de la beauté*<sup>128</sup> », souligne assez justement Noille-Clauzade.

L'action dramatique est montrée et jouée, sur scène, par le biais des comédiens qui reproduisent et vivent réellement les nombreuses situations litigieuses et s'adoucissent en situation finale. Les personnages dramatiques s'enterrent sans discernement dans l'action scénique et en sortent attristés après un instant dur et rempli d'obstination physique et psychologique. Quant au public, il est passif se laisse conduire par les émotions malheureuses.

---

<sup>128</sup> - Noille- Clauzade Christine, *La rhétorique et l'étude des textes*, Paris : Éd. Ellipses, 1999, p. 45.

Il endure les épreuves difficiles des personnages sur scène et il rejoint sa nature que quand la lumière est éteinte et les rideaux sont baissés prévenant la fin du spectacle.

B. Brecht est à l'origine de la rupture de la tradition de l'imitation candide et de la linéarité de l'action ne faisant que raffermir le sentiment de pitié et de commisération du spectateur à l'égard de ce qui est montré, il finit par s'aliéner. D'après Brecht, quand on recourt à une action sectionnée, en continuelle interruption par les chants et les adresses directes au public, on est sensé amollir toute purgation de l'acteur et du lecteur-spectateur. L'action épique est pauvre d'événements et de contrecoups qui abattent le spectateur et diminuent son appétit à cause de la superficialité du jeu. Cette action n'est pas jouée mais racontée. Les personnages-narrateurs prolifèrent des paroles et des dialogues qui transforment les actes et le jeu scénique :

Quand l'action, au théâtre se manifeste virtuellement ou rétrospectivement, l'évènement n'est habituellement pas représenté mais narré. La parole raconte ce qui se passe dans ce non- représenté (...) cette incursion de la diégèse se pratique par le truchement du personnage qui fait office de narrateur, « démonstrateur » chez Brecht<sup>129</sup>.

Les personnages ont habituellement recours à la narration pour qu'ils prennent une distance par rapport au fait raconté, apostrophant sans cesse le public qu'il est au théâtre : un lieu d'illusion et de dérision. Ce qui se passe devant ses yeux est loin de la réalité. En conséquence, le spectateur clairvoyant se préserve de toute tension psychologique. Il maintient un écart par rapport à ce qui est montré.

---

<sup>129</sup> - Girard. G, Ouellet. R et Rigault. C, *L'univers du théâtre*, Paris : Éd. Cérès, 1995. p.160.



## B. L'action dans El- Ajouad (Les Généreux)

Les trois tableaux développent tour à tour trois actions indépendantes dans *El-Ajouad (Les Généreux)* : **T1**- L'action de *Er- Rebouhi Habib*, **T2**- L'action de *Akli et Menouer*, **T3**- L'action de *Djelloul Le raisonneur*.

Ces actions sont couramment marquées par des interruptions, au début ou à la fin, par des intermèdes musicaux un tant soit peu longs, qui brouillent la continuité et le rythme de l'histoire.

Dans le tableau d'*Er - Rebouhi Habib*, les *gouals* se focalisent sur la description du personnage. Parfois, ils le mettent en valeur pour sa générosité, son audace et l'amour que lui porte son entourage : « *il est apprécié et estimé grandement par ses pairs* ». Parfois, ils se moquent de lui au point de le caricaturer : « *il est d'un brun châtaigne de ses dents, sinon que pour une dent debout, à la racine apparente, deux font défaut (...) on dirait qu'il porte sur sa tête des figues sèches cendrées et appétissantes.* » *El Ajouad* (Les Généreux, p.22).

Les *gouals* ne se limitent pas à la description, ils vont jusqu'à raconter sa vie, son quotidien et son histoire avec les animaux ; puisqu'ils connaissent toute l'histoire du personnage. Maîtrisant l'art du verbe, ils racontent spontanément (en chantant ou en mimant) les événements dont ils sont les seuls témoins. *Le goul* ne quitte pas le personnage des yeux et ne laisse aucun détail s'échapper.

Il est à la fois omniprésent et omniscient au point d'être indiscret étant donné qu'il dévoile le personnage dans sa plus profonde intimité (sa composition physique et psychologique, il connaît l'intégralité de son parcours, son passé, son environnement et la fin de son histoire).

Dans le jeu scénique, *El- goual* est maître de l'histoire en estimant le rythme (accélération, au ralenti), la façon (en prose, en chantant) et le ton (dérision, humour) que s'appropriés, d'après lui, la narration. Otto Ludwig montre que le narrateur omniprésent : « *Est le maître absolu du temps et de l'espace....il peut ce que peut la pensée, il représente sans être gêné par aucune entraves de la réalité, il met en scène sans qu'il y ait pour lui d'impossibilité physique, il a tous les pouvoirs de la nature et aussi de l'esprit*<sup>130</sup>.

A cet effet, Marie Claude Hubert révèle qu' : « *Un récitant commente l'action, il décrit, à un certain moment, les pensées et les mobiles des personnages. C'est là un procédé d'éloignement qui tend à sauvegarder la liberté de réflexion du spectateur. Parfois, il peut anticiper et informer le public du dénouement.* »<sup>131</sup>.

Le spectateur est, à la fois, prévenu et informé sur la fin de l'histoire, il ne porte plus d'intérêt au dénouement de l'action mais par contre à son déroulement. Il ne se souciera plus de la destinée du personnage de *Er- Rebouhi* mais de quelle manière va-t-il procéder afin de sauver les animaux du jardin zoologique ; et comment réussira t-il à convaincre le gardien *El- Hachemi* de la bonne foi de son geste. Lorsque le personnage de *Er- Rebouhi Habib* apparaît sur scène en s'engageant dans le jeu, le spectateur va assister à la réalisation des actions sans attentes du dénouement. Il connaît parfaitement le personnage et l'histoire par le biais de la narration. Les rappels et les incessants commentaires et l'omniprésence des *gouals* lui permettent de se maintenir en éveil.

Selon, A. Ubersfeld, l'action dans la pièce, se caractérise par la simplicité et l'état statique, en d'autres termes, elle n'aboutit pas à un point paroxysmique, et ne comporte pratiquement pas de contrecoups et de péripéties risquant d'entraîner le personnage et le public dans un univers imaginaire où l'artifice et le rêve priment sur toute autre considération.

---

<sup>130</sup> - Otto Ludwig, dans Gaudreault, F., « *Du littéraire Au Filmique* », chapitre (*Système du récit*): Éd. Méridiens Klincksieck, 1988, p. 74.

<sup>131</sup> - Hubert Marie Claude, *Le théâtre*, Paris : Éd. A. Colin, 1998, p. 159.

Ce faisant, la narration des *gouals* morcelle le rythme de l'action qui se réduit en une unité strictement narrative et fréquemment interrompue par les rappels et les commentaires.

Dans le troisième tableau, *Djelloul le raisonneur* ne maîtrise plus son sang froid : il court de manière désarçonnée. Son embarras est tellement démesuré et insurmontable qu'à l'instant où il risque de perdre la raison et son travail à l'hôpital : *Djelloul le raisonneur* quitte la scène et *El- goul* fait une entrée brusque prévenant la séquence qui suit de *Sakina, El –meskina (la pauvre)*. Confronté à un tel état, le spectateur adopte deux comportements. Le premier est purement émotif. Le second un tant soit peu raisonnable et réfléchi.

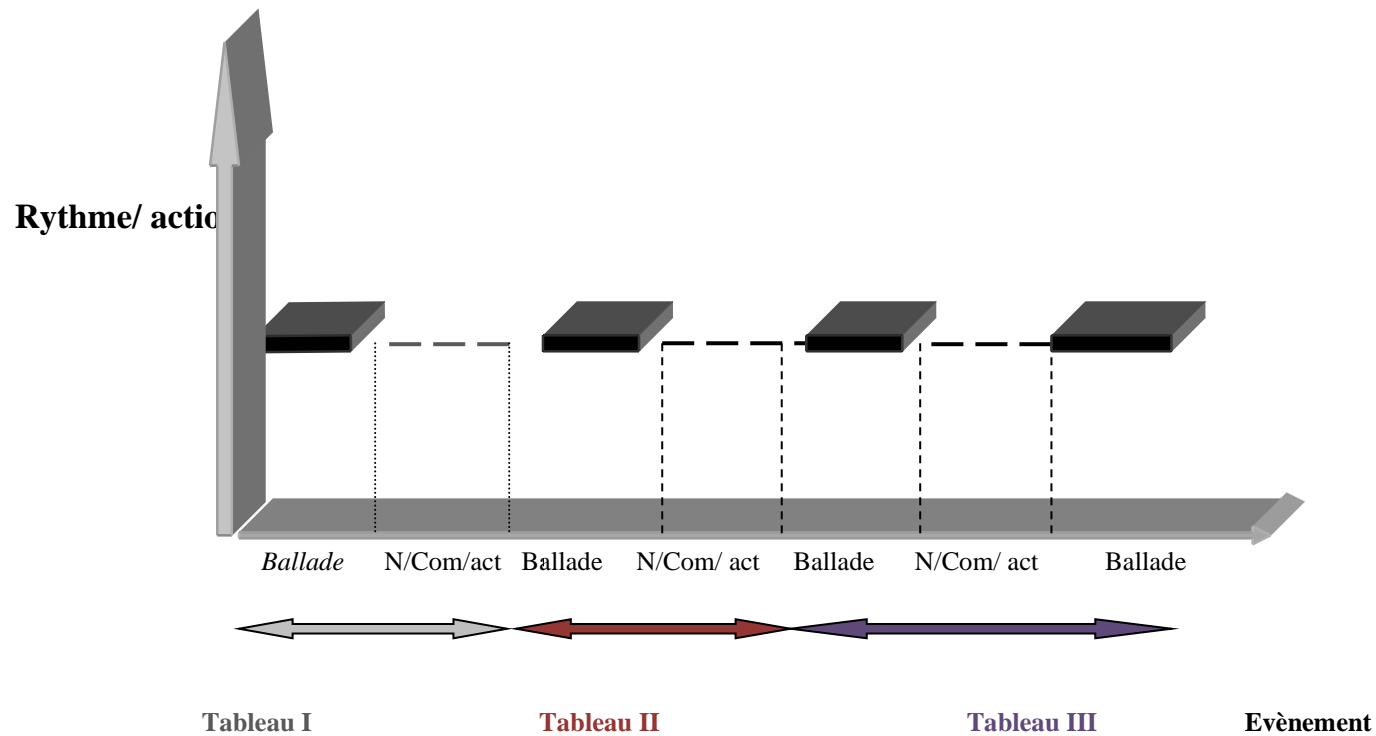
D'un côté, il fait preuve de compassion envers le personnage, il partage sa souffrance et sa peine. Il se propulse en lui en s'identifiant à son délire verbal. Durant un laps de temps, le spectateur conçoit que le jeu de l'acteur est arrivé à son terme, toutefois c'est *Djelloul El- Fhaïmi* qui surgit sur scène, survenant pour témoigner de sa mauvaise aventure. Il s'agit d'une personne quelconque comme on en croise quotidiennement dans la vie réelle. Par ailleurs, l'intrusion du chant et des commentaires explicatifs permettent au spectateur d'échapper à l'épreuve d'identification, notamment, ceux des deux cuisiniers de l'hôpital : *Othmane* et *Kheira (gouals)* et du personnage *El- Fhaïmi (Le raisonneur)* qui lui-même se transforme parfois en *goul*. D'un autre côté, il s'accorde une distance fugace par rapport au personnage et adopte envers lui un regard à la fois vigilant et critique en s'interrogeant sur : cet être souffre-t-il de sa franchise? Cette endurance est-elle justifiée ? Ce monde fictif traduit-t-il le monde réel ? Le fléau de la bureaucratie peut-il être supprimé ? Le trouble verbal occasionné par le personnage, transmet-il du sens ? Dans le cas affirmatif, qui est, donc, le destinataire ? Sommes –nous concernées par ce délire?

Ces questions stimulent l'esprit critique du spectateur et aident à le préserver de l'inféconde identification. Le spectateur gardera tout le temps la sensation d'inachèvement par rapport à la fin d'une histoire sur scène étant donné que la fin n'est pas clairement formulée (le dénouement est dans la plupart du temps implicite et réclame la réflexion du récepteur), elle admet la pluralité de lecture où chacun des spectateurs suggère la fin qui est en adéquation avec sa propre conception des choses.

Cette action est loin d'être fortuite, dans de telles représentations, cela nécessite construction et reconstruction. La construction du sens active et peu aisée, elle se consacre à un lecteur- spectateur animé de lucidité.

Nous fournissons la figure suivante afin d'éclaircir le concept de l'action discontinuée dans *El- Ajouad (Les Généreux)* :

A. Représentation de la nature et le rythme de l'action dans *El- Ajouad (Les Généreux)*



----- : Structure narrative discontinue : narration /commentaire / action.



Structure continue.

**Narration / Commentaire /action** : alternance entre narration et commentaires du *El- gouals* et ou du personnage.

## I.7. La manifestation du héros dans *El-Ajouad (Les Généreux)*

### A. Le Héros brechtien

Le mépris de B. Brecht est connu pour les dramaturgies antiques qui bénissent le concept « *du héros* ». Cet incomparable être qui anime bravement les actions précoces de la représentation tragique. Le héros dramatique se caractérise par une psychologie alambiquée qui détermine entièrement ses réactions et ses émotions dans la situation dramatique. Il s'identifie plus par les actions accomplies que par ses signes psychologiques, c'est-à-dire, le personnage dramatique est plus un acteur qu'un caractère: « *De fait, Aristote nous invite à penser le protagoniste dans son rapport à l'événement, à l'action, et non à partir d'un contenu psychologique qui le déterminerait. L'identité du personnage tragique se fait donc dans l'action et se définit en termes d'intention et de responsabilité* »<sup>132</sup>.

Des forces surnaturelles guident cette entité hors du commun, elles augmentent l'effet d'*identification* et raniment les pulsions imaginaires de l'acteur envers son personnage. Le spectateur, à son tour, troublé, est dépossédé de ses facultés réflexives, il intègre finalement ce monde chimérique en s'identifiant davantage à ce personnage imaginaire. Il finit par confondre entre la réalité et le rêve si bien qu'il ne réussit plus à distinguer entre la représentation (monde fictif) et le monde réel.

Toutefois, dans le théâtre épique, le personnage n'est pas seul. Il est tout le temps accompagné de personnages qui ont les mêmes conditions de vie et les mêmes statuts sociaux. C'est le cas chez Brecht où le personnage n'a de valeur que lorsqu'il est en groupe, il n'est pas au centre de l'histoire : « *Il (le personnage brechtien) est toujours pris pour cible ; ce qui ne veut d'ailleurs pas dire qu'il est au centre (au contraire, de par les rapports dialectiques entre personnage et situation sociale il est « décentré »).* »<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> Fabien Cavallé, « Trois réflexions sur les ambiguïtés du personnage tragique Aristote-Racine-Strehler », *Arzana* [En ligne], 14 | 2012, mis en ligne le 13 juillet 2015, consulté le 18 août 2017. URL : <http://arzana.revues.org/634> ; DOI : 10.4000/arzana.634

<sup>133</sup> - Demarcy Richard, *Eléments d'une sociologie du spectacle*, Paris : Éd. 10/18, 1973.p. 276.

Chez Brecht, le personnage bénéficie d'une marque sociale, il agit seulement par rapport à l'intérêt de l'union sociale. Il n'est valorisé qu'en fonction des autres personnages. Avec lui, les problèmes sociaux du peuple demeurent insolubles, cependant il préfère entendre au lieu de voir les événements sur scène, il pousse le public à tenter de trouver l'aboutissement dans la vie réelle.

### B. Le Héros collectif dans El-ajouad (Les Généreux)

Dans *El- Ajouad (Les Généreux)*, un ensemble de gouals présentent le personnage du premier tableau : *Er- Rebouhi El- Habib le ferronnier*, cet énoncé comporte un nombre non négligeable d'indications et d'informations au sujet du personnage ; à savoir :

*Er- Rebouhi* qui fonctionne comme un nom propre, *El- Habib* est un adjectif qui qualifie son porteur. Ce qui rejoint les propos de Claude Bremond qui explique que : « *Les adjectifs fonctionnent comme "qualités". "traits caractéristiques" attribués à un nom propre*<sup>134</sup>. »

*Ferronnier* est le métier du personnage. Ce qui justifie ce raisonnement sont les propos suivants des gouals: « *Er- Rebouhi est ferronnier de son état. Il travaille dans un des ateliers de la municipalité.* » (*Les Généreux*, p.12).

La motivation de la dénomination de *Er- Rebouhi* et de son adjectif *El- Habib* resurgit dans les propos suivants des gouals : « *Habib est apprécié et estimé grandement par ses pairs, les ouvrier, ceux du port, (...). Il est chéri par tous ceux que menace la pauvreté, (...). L'esprit pratique d'Er- Rebouhi ouvre toujours une solution (...).* » (*Les Généreux*, p.22).

Nous soulignons deux dimensions dans le fonctionnement du nom:

---

<sup>134</sup> - Bremond Claude, *Logique du récit*, Paris : Edition du Seuil, coll. : "Poétique", 1973, p. 105.

1- La première fonction est exclusivement pragmatique. Le nom *d'Er- Rebouhi* est souvent précédé de *Monsieur*. Une formule utilisée en général par les administrateurs corrompus qui refusent d'aider le personnage dans sa noble mission (venir en aide des animaux du zoo). L'utilisation de *Monsieur* leur permet de créer une sorte de distance entre eux et le personnage.

2- La seconde désignation « *Si* » *Er- Rebouhi, Si* dérivée de *Sidi (monseigneur)*, nous renvoie à une dimension contextuelle socio- maghrébine. Cette désignation est souvent utilisée par l'entourage du personnage, ceux qui l'aiment et le soutiennent.

A travers les dires du *goual* et la description qu'en fait le dramaturge a permis au public non seulement d'imaginer le personnage mais aussi de l'apprécier avant même de le voir sur scène: « *L'étiquette du personnage peut être distribuée en fonction du "Point de vue" ou de la "Modalisation" que le narrateur fait peser sur le personnage.* » (Hamon Philippe, 1977 : p146).

*Er- Rebouhi El –Habib le ferronnier, Akli, Menouer, Djelloul le raisonneur* et *Sakina* sont trois personnages mis en situation dans les tableaux *El- Ajouad (Les Généreux)*. Ces personnages sont à l'origine de l'animation de trois récits indépendants n'entretenant aucune relation entre eux (amicale ou rivale. Excepté, celle qui réunit *Akli* et de *Menouer*). Ils s'ignorent complètement au point de ne pas se croiser sur scène.

Habillés et agissant simplement, les personnages sont énormément transportés dans le vécu du quotidien. Les trois tableaux n'offrent pas un homme dans son individualité, mais l'inverse : un individu dans sa pluralité. Celui-ci se bat ardemment dans une société pleine de corruption et d'injustice. *Er- Rebouhi, Mansour* et *Kaddour* représentent l'exemple vivant des citoyens de l'époque.



Chaque personnage est considéré comme étant principal, uniquement dans le tableau. Le héros est versé dans la pluralité. L'intitulé de la pièce se concentre notamment, sur un groupe de gens dotés d'une qualité qui les caractérise, la générosité : *El- Ajouad (Les Généreux)*

Le héros n'est pas l'individu, il n'incarne pas une seule personne, mais le groupe social et pour reprendre l'expression de Sid Ahmed Agoumi : « *Djelloul incarne le peuple algérien*<sup>135</sup> » cela va de soi pour *Er-Rebouhi*, *Sakina*, *Kaddour*, etc.

Le héros n'est pas seulement *Er- Rebouhi* ou *Djelloul El- Fhaïmi*. Il s'agit de l'ensemble des personnages qui sont présents sur scène partageant les statuts sociaux similaires (feronnier, maçon, éboueur). L'épaisseur psychologique est la même (humbles, audacieux, généreux). Selon l'exemple de Brecht, le personnage chez Alloula est tout d'abord un caractère plutôt qu'acteur. Il relate l'action au lieu de la jouer. Rappelons que selon l'auteur allemand, la rupture du personnage principal est l'apanage de la délivrance de l'acteur à l'égard de son personnage.

D'un côté, le personnage lui-même est joué de manière simultanée par divers acteurs sur scène. C'est le cas de *Djelloul* qui est évoqué successivement par les *goual* mais également et surtout par le comédien (Sirrat). D'un autre côté, il est conduit à en incarner divers rôles dans la même pièce. Le lecteur-spectateur, de son côté, se distancie par rapport au monde représenté. Il est persuadé que le personnage se caractérise par la brièveté et sa vie ne dure qu'au moment d'une représentation. Le rôle officiel du spectateur s'exprime que dans la réalité.

---

<sup>135</sup> -Acteur algérien cité dans. *Le théâtre arabe au miroir de lui même et son contact avec les créations des deux rives de la méditerranée* (invités du numéro : Abdelkader Alloula, Wajdi mouawad et Tayeb Seddiki), Horizons maghrébins (Le droit à la mémoire), 58 / 2008- Presses universitaires du Mirail, p.24.

## I.8. L'entreprise scénographique de l'œuvre d'Alloula

C'est la mise en scène qui permet au texte de s'approprier au jeu, dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis donne la définition de la mise en scène comme étant : *une série de matériaux scéniques, la mise en scène transpose l'écriture dramatique (le texte) en écriture scénique* »<sup>136</sup>.

Effectivement, la mise en scène offre ce qui demeure implicite dans le texte, à propos de cela, Daniel Mesguich certifie que : *« la transmission du texte se fait par la mise en scène, qui donne à lire les blancs imprimés, les lettres invisibles*»<sup>137</sup>.

Le débat sur la primauté du texte dramatique à la mise en scène a duré pendant très longtemps, de nombreux critiques pensent que le texte dramatique est une entité intégrale munie de sens, elle est autonome. La mise en scène n'est pas obligatoire pour être comprise. A l'instar de Molière, d'autres critiques, pensent qu'à l'inverse le texte dramatique ne peut compléter de sens que grâce à sa mise en scène. Cette dernière lui donne vie en déployant des moyens audio-visuel (le décor, la lumière, les effets sonores, etc).

Le théâtre est dérivé du verbe grec *Theasthai* synonyme de voir et en ce qui concerne Aristote le spectacle dans son apparence visuelle comme étant un espace hors du commun, surnaturel qui prête aux rêves. Brecht par ailleurs, observe la mise en scène comme l'achèvement de l'œuvre dramatique sans être victime du piège de la purification émotionnelle. Brecht use de procédés techniques afin qu'on ne puisse pas sacrifier le plaisir du spectacle.

---

<sup>136</sup> - Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Éd. Sociales, 1980, p 255.

<sup>137</sup> - Mesguich Daniel, dans. Toursel Nadine *« Littérature : Textes théorique et critiques »*, Paris : Éd. Nathan, 2001, p.75.

Dans le théâtre épique, la mise en scène est caractérisée par la structure emboîtée de la pièce, l'action discontinue, la multiplication de commentaires et de rappels destinés au public. L'emploi de l'agencement scénique, les techniques du découpage et du montage et le jeu distancié des comédiens participent à renforcer le sens et à offrir du plaisir à l'esprit. Brecht insère dans son théâtre un bon nombre de techniques de mises en scène afin de stimuler le concept de distanciations à savoir, la déclinaison traditionnelle des rideaux baissés faisant office de murs évoquant le quatrième mur qui évince le public et force son accès à (*la boîte noire*) ou (*la boîte à illusion*) la scène. Il choisit une scène ouverte laissant transparaître toute la construction technique de la représentation.

En ce qui concerne les rideaux levés, l'expression que Brecht idolâtre est confirmée par : « *Ne suffit-il pas d'avoir découvert que quelque chose nous était dissimulé ? Un rideau pend devant ceci et cela : levons-le* »<sup>138</sup>. Il considère que la beauté du spectacle n'est pas dans les actions présentées mais dans la musicalité et la poésie des répliques et son potentiel de théâtralité : « *Le jeu brechtien cherche à rompre l'enveloppement mélodique qui conforte le public, en opérant de brusques changements de rythme et de ton. Il insiste davantage sur le sens du propos théâtral que sur la musicalité du texte* »<sup>139</sup>.

Brecht exploite à fond son expérience dans l'évolution du jeu du comédien en inscrivant un moment de répit afin que le spectateur sache adopter une réaction par rapport à l'action désignée.

Nous n'avons pas l'arrogance de trouver des réponses sur la portée du texte dramatique dans l'œuvre théâtrale ou de faire l'inventaire des techniques théâtrales brechtiennes, toutefois nous désirons tout simplement saisir les procédés brechtiens dont Abdelkader Alloula a employé dans *El-Ajouad (Les Généreux)*. Il faut dire que l'étude de la mise en scène de la pièce a été réalisée en se basant sur un enregistrement vidéo (VHS) que l'ENTV (télévision algérienne) nous a fournie.

---

<sup>138</sup> - Brecht Bertolt, Op. Cit., p. 46.

<sup>139</sup> - Maureen Martineau "*Mettre en scène selon Brecht.*" Jeu 43 (1987): 111-114, p.113.

### A. Mise en place et direction du jeu dans *El-Ajouad (Les Généreux)*

Dans le but d'assurer au maximum la satisfaction du public, l'unité du spectacle théâtral provient du fait qu'il combine un large assortiment de matériaux scéniques. Son édification n'est nullement improvisée. Sur scène, toute expression gestuelle et tout dessin d'une chorégraphie transmettent une signification.

Le théâtre d'Abdelkader Alloula est un *Théâtre de l'auteur* : l'auteur met en scène ses propres œuvres, il devient simultanément maître de l'œuvre et de la scène. Le dramaturge et le metteur en scène ne font qu'un seul.

Dans *El- Ajouad (Les Généreux)*, Alloula produit la pièce et s'occupe de sa mise en scène. Il transpose et matérialise ses pensées et son écrit sur scène. L'auteur de la mise en scène reste fidèle à son texte, en gardant la structure fragmentée de *El- Ajouad (Les Généreux)* commandée par le système de tableaux) : T1, T2, T3. Les personnages des textes animant les événements sont protégés dans la représentation (*Er- Rebouhi, Kaddour, Mensour...*).

Alloula considère avec respect la chronologie et la logique des événements (lycée, hôpital, jardin public) il favorise principalement l'aspect narratif à l'action effective. Le dramaturge puise dans le patrimoine populaire et glisse *El- goul* au centre de la narration dans le but réussir une mise en scène emboîtée et distancée.

Nous avons l'intention de découvrir la manière avec laquelle est traité le jeu des comédiens, vis-à-vis de la scène et du public. Il s'agit de déceler la signification non apparente à chaque fois que des personnages se rassemblent ou se déplacent sur scène.

Au cours de la représentation de *El- Ajouad (Les Généreux)*, nous avons repéré certains éléments que nous proposons de développer dans les points suivants :

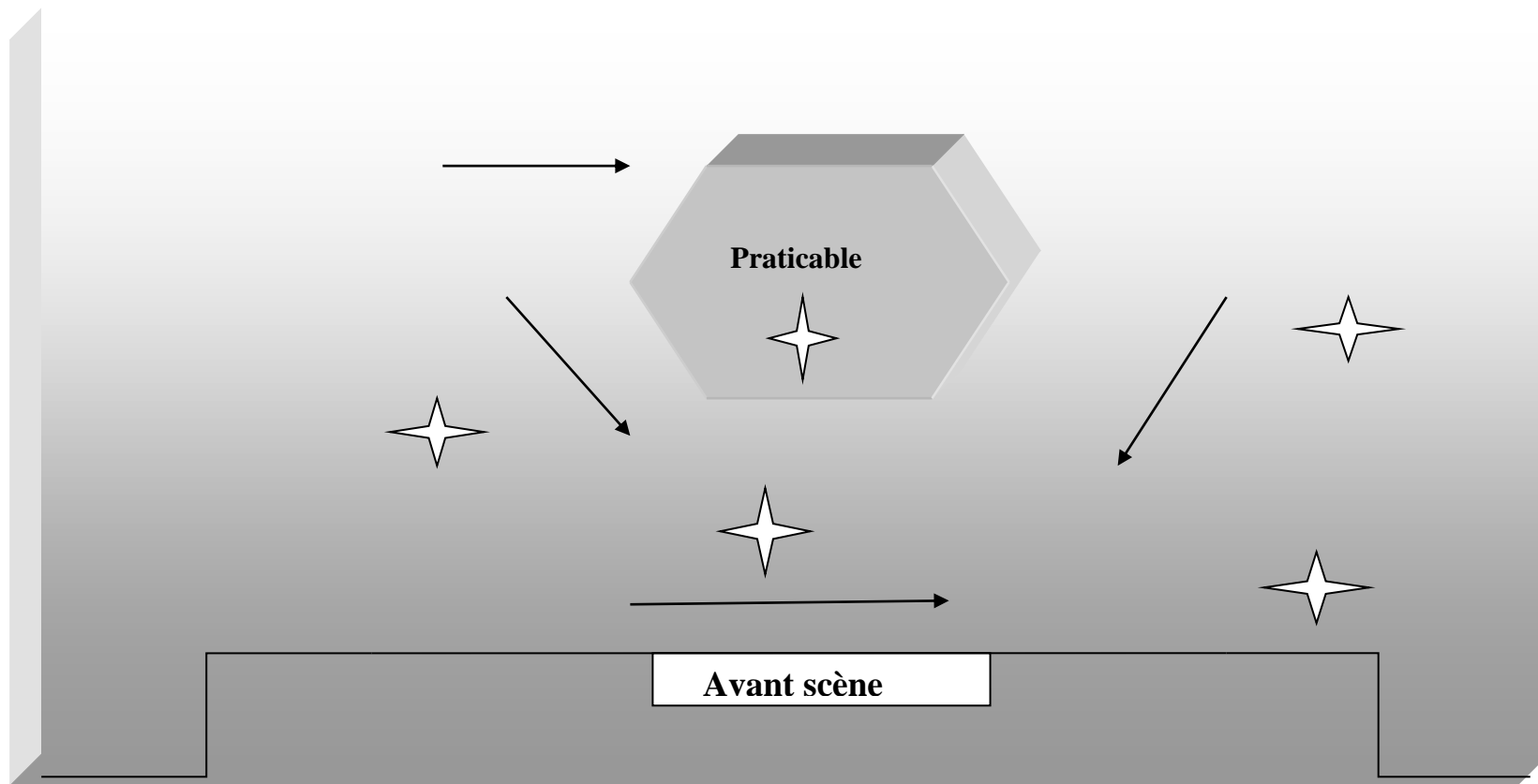
Dans *El- Ajouad (Les Généreux)*, les rideaux sont levés, le public prend contact et s'acclimate au décor. On ne cache rien, on voit tout, le dispositif scénique tel que la lumière et le décor sont à portée de vue du spectateur dans le but de construire les références qui lui sont propres : les thématiques, le temps, l'espace, le cadre de la représentation, etc.

Nous constatons aussi l'effacement volontaire des coulisses dans la pièce. Pendant que le *meddah* chante, il endosse et ôte son burnous devant le public.

Les comédiens par contre, s'occupent de la suppression et du rajout des accessoires fondamentaux à la séquence et au tableau, ex : dans le tableau II de *Akli* et *Menouer*, les comédiens ramènent un bureau, le squelette de *Akli* et les cageots en guise de tables, sans devoir baisser les rideaux et écarter le spectateur. En outre, dans *El- Ajouad (Les Généreux)*, l'espace scénique n'est utilisé que proportionnellement. Sauf pour une partie de la scène qui est considérablement exploitée, le reste est pratiquement dissimulé.

En ce qui concerne les comédiens, le jeu est conduit vers le centre et non pas sur l'avant de la scène. En premier lieu, cela permet au spectateur, quelque soit sa position dans la salle (face à la scène/en haut/en bas/ à droite/ à gauche) d'atteindre le sens sans trop de difficulté articulatoire. En second lieu, selon Brecht, conduire le jeu vers l'avant de la scène finit par renforcer l'illusion chez le spectateur. Dans la pièce, les comédiens se déplacent aisément dans l'espace scénique.

Nous proposons une figure qui représente l'exploitation de l'espace scénique et le jeu des comédiens dans *El- Ajouad (Les Généreux)* :



**Public**

Orientation du jeu →

★ Comédien

**L'utilisation de l'espace scénique dans *El-Ajouad (Les Généreux)***

### A. Le goulal et les différents modes de narration

La culture populaire berce entièrement les fondements du théâtre d'Abdelkader Alloula, notamment celle de la *halqua* et du *goulal*. Comme la *halqua* est une tradition ancestrale qui se manifestait principalement dans les souks où les gens se réunissaient dans le but d'assister à la narration d'un évènement pendant laquelle *El- goulal*, placé au centre, la prend en charge. Transporté par une extase, il relate subtilement en usant de multiples moyens gestuels, vocaux et mimiques afin que l'assistance soit impressionnée.

Grâce à une flexibilité physique, il reproduit des chorégraphies étonnantes pour attirer l'attention de l'assistance. Il incarne d'une part, le personnage raconté et d'autre part, il prête seulement son corps et les nuances de sa voix à ce dernier. Le charme gestuel et physique apparié du *goulal* établit fabuleusement ce que R. Barthes appelle « l'acte de la théâtralité ». A ce titre B. Brecht (2005 : p. 15) souligne que : « *Le théâtre n'est autre que l'art de se mouvoir sur le plan du corps comme sur celui de l'esprit.* » *El- goulal* évoque une physionomie hardie de cette théâtralité. Pour établir une véritable distance et détacher le spectateur de sa passivité : *El- goulal* suspend constamment la narration en réclamant une aumône ou simplement pour louer les prophètes et les saints et lancer des prières. Lorsque, *Le goulal* est au sein de la *halqua*, il s'évertue également de générer un champ d'interaction avec le public en propulsant à chaque fois des évocations et des commentaires. Une complicité est installée avec l'assistance pour briser toute illusion relevant du mimétisme. Ceci favorise surtout une prise de position critique.

Subséquentement, *Le goulal* dans *El- Ajouad (Les Généreux)* est omniprésent sous de multiples aspects :

B.1. El- goul est-il synonyme de narrateur (goul / goul):

Dans le second tableau d'*El- Ajouad (Les Généreux)*, nous assistons à la montée du *goul* sur le praticable, annonçant les personnages de *Akli* et *Menouer*. En usant du *Dire* et des multiples procédés narratifs, *les gouls* se succèdent sur le praticable afin de décrire les personnages en imitant leurs caractères et leurs actions. *El- goul* restitue fidèlement au spectateur les faits et gestes des personnages. Ce faisant, il utilise le passé et les discours sont formulés à la troisième personne du pluriel ou du singulier (*Il* et *Ils*), conformément aux situations énoncées et leurs contextes. Il est ce que P. Hamon nomme un *personnage- embrayeur* ou plus clairement le porte- parole du personnage montré. Ce dernier adhère au jeu, il ne manifeste nullement des réactions personnelles telles que les larmes ou les cris : « *il y avait (tps) entre Akli et Menouer une douce affection. Ils se sont penchés sur l'affaire ensemble et ont discuté secrètement de la donation* »<sup>140</sup>.

L'emploi du passé et la troisième personne permettent au narrateur de rester d'une part, à distance par rapport au personnage montré. D'autre part, par rapport aux faits qu'il rapporte. En aucun cas, on l'invite à s'identifier ou à s'enfiler dans la peau du personnage qu'il raconte. A ce propos, Marie- Claude Hubert expose la conception du jeu du comédien chez Brecht :

La transposition à la troisième personne et au passé permet au comédien de se placer à une juste distance de son personnage. Il cherche en outre des indications de mise en scène et il les dit pendant qu'il répète.(...) En introduisant sa réplique par une indication de mise en scène dite à la troisième personne, le comédien provoque le heurt de deux cadences, le deuxième, (celle du texte proprement dit) se trouve dès lors distanciée<sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup> - Les Généreux : *Les Généreux, Les Dires, Le Voile*, théâtre – Arles : Éd. actes/sud, trad. Benyoucef Messaoud, [1<sup>ère</sup> Edition] 1995, p.44.

<sup>141</sup> - Hubert Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris : Éd. Armond Colin, 1998, p. 249.



L'annulation du *je* et l'effacement du personnage et ainsi que l'utilisation permanente du discours rapporté permet au lecteur-spectateur de conserver sa lucidité pendant la représentation théâtrale, sachant assurément que *le goulal* n'est que le porte-parole du personnage absent sur scène et les événements racontés dépendent exclusivement du passé.

### B.2. *El- goulal est-il synonyme de comédien*

*Le goulal* présente l'action dramatique, en étant assis ou en virevoltant au tour du praticable. Il relate l'évènement aux spectateurs et à ses partenaires simultanément. Amplement concentrés, ces derniers imitent à leur tour la gestuelle et les dires du *goulal* de façon à joindre rationnellement le geste à la parole et la narration qui va avec l'action. Le spectateur écoute et regarde ainsi, de manière simultanée l'histoire.

En conséquence, nous entrevoyons que fréquemment, pendant la narration, le jeu et le personnage emportent le narrateur, au point que celui qui montre se dissout littéralement derrière le montré ? (le personnage). Le *il* (pronom) est transformé, il devient *je*. *Illico presto*, *Le goulal* revêt pleinement l'allure du personnage.

En ce qui concerne le spectateur, ce n'est nullement le narrateur qui prend en charge la narration mais c'est le personnage qui joue en relatant son récit à lui. *El-goulal* effectue souvent un va-et-vient perpétuel entre le personnage et le narrateur. Il passe d'un *je* au *il*, allant donc du *discours direct* au *discours rapporté* : « *L'acteur brechtien, c'est celui qui est capable de dire je, de se citer lui-même, en même temps qu'il dit il, qu'il cite l'autre, le personnage*<sup>142</sup>. » appuie Catherine Naugrette. L'exemple qui suit illustre ce passage ludique du personnage au narrateur et inversement :

---

<sup>142</sup> - Naugrette Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris : Éd. Nathan, coll. « Fac », 2000, p. 233.

«Akli : *Je* vais t'expliquer, dit Akli. *Je* n'en ai plus pour longtemps. *Ma* fin est proche....d'après l'avis de la faculté, *mon* foie se fendille et s'émiette lentement sous l'effet de la boisson »<sup>143</sup>.

L'exemple ci-dessus marque le passage des pronoms du *Je* au *Il*. Le personnage de *Akli* se prononce à la première personne, mais très vite il se ressaisit et prend ses distances par rapport au personnage par l'utilisation du discours indirect : dit Akli. Le présent remplace pour ainsi dire le passé, dans l'intention d'expliquer au spectateur que les événements ont existé seulement au passé et sa préoccupation première est de les rapporter. Le *je* désigne non seulement la personne qui parle mais également le *il* du personnage absent. En plus d'une mémoire infallible, *El- goual* est pourvu d'un pouvoir d'autonomie et de dédoublement, tout en demeurant dans le jeu, s'en éloigne de peur que le sentiment de l'identification du personnage ne le gagne.

Ayant continuellement un regard critique sur le passé et sur les événements rapportés, ce personnage possédant des capacités variées devient le détenteur du jeu et agit de manière à transformer le spectateur en maître de son jugement.

### B.3. El- goual est-il synonyme de voix didascalique

Il est à noter que le texte de Alloula ne comporte pas la matière de la représentation : les didascalies, cela implique qu'il n'y a point d'indication scénique, ni de consigne mandées aux acteurs lorsque le jeu est sur scène. Par ailleurs, on peut lire le texte comme un texte littéraire que nous avons l'habitude de lire, tel que le roman.

*El- goual* ne raconte pas uniquement l'histoire du personnage, au moment de la narration cependant il procure en abondance des indications sur le personnage telles que ses mouvements sur scène et ses réactions par rapport aux nombreuses situations.

---

<sup>143</sup>- Les Généreux : *Les Généreux, Les Dires, Le Voile*, théâtre – Arles : Éd. actes/sud, trad. Benyoucef Messaoud, [1<sup>ère</sup> Edition] 1995, p.42.

*El- goual* dans *El- Ajouad (Les Généreux)*, est exploité comme un procédé de la didascalie, exprimant les situations émouvantes au lecteur-spectateur : « *Brecht utilise la prolifération des didascalies en récit, par le biais d'un narrateur, ou leur affichage scénique, comme moyen de la distanciation*<sup>144</sup> »

A la manière de Brecht, le metteur en scène de la pièce attribuée au *goual* le rôle de la didascalie et contribue profusément à installer une distance vis-à-vis de son animation ludique. Considérons l'exemple suivant :

A la fin de l'enquête, *Er- Rebouhi Habib* prit sa décision (...) il organisa une chaîne de solidarité avec les jeunes. Tous les jours, au coucher du soleil, ils ramassaient tout ce qu'ils pouvaient (...) Puis à la nuit tombée, *Er- Rebouhi* s'introduisait secrètement au parc, s'agrippant et se camouflant(...) <sup>145</sup>.

Le narrateur s'installe en face du public et donne une description minutieuse pratiquement complète du personnage. Il est à l'affût de ses infimes mouvements. La présence des verbes comme (« *s'introduisait* », « *s'agrippant* », « *se camouflant* ») garantit la présence et la délicatesse du narrateur-témoin sans oublier sa précision à la moindre réaction proclamée par le personnage. Les situations sont commentées et argumentées au public, il définit le lieu (le parc) et le temps (à la tombée de la nuit, au coucher du soleil, tous les jours) de l'action.

*Le goual* est l'élément moteur du théâtre d'Abdelkader Alloula. Il assure entièrement toutes les fonctions du spectacle, à commencer par le jeu jusqu'au dispositif scénique. *Le goual*, dans *El-Ajouad (Les Généreux)* est un outil ardent de distanciation. Il peut détruire toute illusion, grâce à la narration et au discours rapporté déterminé par les deux points, les guillemets, altération du locuteur (les signes typographiques).


---

<sup>144</sup> - Duchatel Eric, *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Paris: Éd. A. Colin, 1998, p. 76.

<sup>145</sup> - *Les Généreux : Les Généreux, Les Dires, Le Voile*, théâtre – Arles : Éd. actes/sud, trad. Benyoucef Messaoud, [1<sup>ère</sup> Edition] 1995, p. 25.

Généralement, il restitue les propos d'un ou de plusieurs personnages en même temps en donnant les répliques à leurs énonciateurs par le biais des verbes introducteurs : *Le troisième lui dit* : « .... » *Le quatrième lui dit* : « ... » *Le cinquième lui dit* : « ... ».

L'emploi du passé, des dialogues prononcés à la troisième personne et les rappels constants destinés instantanément au public vont permettre au *goual* de se distancier du personnage et de l'histoire qu'il présente. *El- goual* se sépare, également, de son personnage. Il se livre à un agréable jeu de voix : il imite parfois les animaux et parfois la voix féminine ou l'inverse.

D'après nous, l'exemple qui témoigne le plus de la connivence voire de l'interaction entre le public et les comédiens, s'exprime dans le premier tableau au moment où le public sollicite au *goual* de réitérer ses propos ironiques. Ce dernier passe à l'action et sans se faire prier : *El- goual*  public.

*El- goual* peut cependant, fortifier le sentiment de l'identification au moment où il s'aperçoit que son personnage a connu une agréable et parfaite métamorphose. Il se défait de celui qui raconte et qui montre, en revêtant le costume de celui qui joue et se montre lui-même. Subséquemment, le public s'introduit dans l'illusion et l'identification. Il est bon d'admettre que les situations où, *le goual* s'identifie au personnage, dans *El- Ajouad(Les Généreux)*, sont rarement manifestées.

Les points auxquels nous avons accédé auparavant, nous ont permis de démontrer comment le jeu ludique *des gouals* est capable d'installer une sorte de distanciation au sein du spectacle. A présent, nous allons nous rapprocher de la scène et du dispositif scénique. Celui-ci participe t-il à mettre en relief le phénomène distancié ? Telle est la question que nous nous posons, désormais.

## ***I.9. El-Ajouad (Les Généreux) et le décor épique***

Le fruit de la réussite d'une représentation demeure essentiellement dans le choix du décor. Louis Jouvet *considère* le décor comme *le costume* de la pièce. Il est un percept fondamental et déterminant dans le langage dramatique. Le scénographe et comme le souligne incontestablement B. Brecht *l'architecte de scène* (celui qui pratique l'art du décor), donne libre court à son imagination pour habiller au mieux sa scène sans la détacher de son contexte. Il existe deux sortes de décor dans le théâtre :

### ➤ Le décor réaliste ou référentiel

Généralement incommode et extraordinairement riche, le décor réaliste, auquel ont recours les théâtres dramatiques, vise par un bon nombre de procédés techniques (lumière, maquettes architecturales ; etc.), à reproduire le plus précisément possible la réalité. Il désire coûte que coûte placer le spectateur dans son monde de référence.

Par conséquent, le spectateur accompagne paisiblement le spectacle sans aucune contrainte, il s'identifie aux lieux, aux événements et aux personnages dramatiques qu'il observe sur scène.

### ➤ Le décor métaphorique ou suggestif

Constamment inhabituel et presque nu en matière d'ameublement, le décor suggestif donne de manière implicite des indications sur l'espace de la pièce. Comme son qualificatif l'indique, il suggère mais ne donne pas. A ce propos Abdelkader Alloula précise : «*La fonction vivante et évolutive du décor sera donc de suggérer à peine sans perturber l'imagination, sans capter ou emprisonner de façon hypnotique l'attention et la créativité du spectateur*»<sup>146</sup>. C'est pourquoi, le décor suggestif est ouvert à toute interprétation : le public est libre. Il est apte à faire une lecture du décor coïncidant avec ses convictions et son profil.

---

<sup>146</sup> - Alloula Abdelkader, entretien avec M'hamed Djellid, Oran, Octobre 1985, p. 20.

En s'efforçant de voir plus loin que son architecture, le décor épique détermine, mais ne présente rien. Il est impératif d'intriguer, d'exciter afin de signifier et ôter au public sa lourde inertie. Le décor dans *El-Ajouad (Les Généreux)*, est en même temps fonctionnel et constant.

Le décor dans *El-Ajouad (Les Généreux)* est très lourd, on la reproché à l'auteur, il est simple, singulier et fonctionnel. Au milieu de la scène, une forme ronde est perçue, un praticable réduit sur lequel le jeu des *gouals* évolue. Au niveau de l'arrière, nous observons une espèce de paravents dans un sens transversal et vertical entourant entièrement la scène. Ces paravents ont plusieurs fonctions étant donné qu'ils subissent des transformations : ils se convertissent en portes à travers lesquelles les personnages effectuent leurs entrées et leurs sorties. Parfois, ils font office de cages destinées aux animaux lors de la séquence du jardin public, ou de portes- manteaux sur lesquels le *meddah* suspend son burnous: « *le décor tel que nous le concevons aujourd'hui, doit- être utile, efficace, fonctionnel, c'est un outil avant d'être une image, un instrument et non pas un ornement* <sup>147</sup> »

Tout au fond de la scène, il y'a une icône en cuivre représentant le soleil comprenant huit (08) rayons étincelants qui incarnent certainement la générosité des huit personnages animant les trois tableaux: *Er- Rebouhi, Djelloul, Akli, Menouer, Sakina, Kaddour, Mensour* et *Allel Ez- Zebbel*. Sous l'icône en cuivre, nous apercevons en lettres arabes, l'intitulé de la pièce : (الاجواد) *El- Ajouad (Les Généreux)*.

Nous sommes aussi attirés par la présence de cageots, éparpillés aux alentours des paravents, servant à transporter les boissons gazeuses. Ces cageots servent, à la fois de bancs sur lesquels s'assoient les comédiens ou de pupitres dans le second tableau (lors de la séquence *didactique*). Par ailleurs, ils sont portés par *les gouals en guise de poubelles*, lors de la séquence de *Allel Ez - Zebbel (L'éboueur)*. Des microphones sont suspendus en abondance afin d'assurer l'amplification du son.

---

<sup>147</sup> - Pavis Patrice. Op. Cit., p. 99.

Nous estimons que le décor de *El- Ajouad (Les Généreux)*, est nourri d'une dimension métaphorique ne renvoyant néanmoins, nullement à la réalité référentielle immédiate. Il ne représente pas un lieu, mais il suggère un lieu référentiel. Il est à la fois, l'hôpital public, le parc zoologique, l'usine de chaussures et le lycée. Le spectateur en a conscience : ce décor est inexistant dans la vie réelle et par voie de conséquence il choisira une distance par rapport au monde rappelé sur scène. Brecht apporte des précisions sur la conception du décor : « (...) toute l'architecture de la scène doit également contraindre le spectateur à s'identifier le plus intégralement possible au milieu représenté »<sup>148</sup>.

## I.10. Le costume et l'inspiration réaliste

Dans l'univers de la représentation, le public perçoit aussitôt le costume, il s'agit de l'élément le plus visible. Jouissant d'une valeur référentielle, la réalisation du costume réclame la contextualisation de la pièce, la nature de l'environnement et l'époque à laquelle appartiennent les personnages. R. Barthes explique que *le costume* : « a eu une valeur sémantique ; il ne se donnait pas seulement à voir, il se donnait aussi à lire, communiquait des idées, des connaissances ou des sentiments »<sup>149</sup>. L'aspect vestimentaire, dans *El- Ajouad (Les Généreux)*, met en scène deux catégories majeures et bien distinctes :

### A. Le costume typique du goual

*Les gouals* sont vêtus d'une tenue unique :

---

<sup>148</sup> - Brecht Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, Paris : Éd. L'arche, 1999, p. 73.

<sup>149</sup> - Barthes Roland, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris : Éd. Seuil, 1982, p. 141.

Un pantalon traditionnel (Serouel) de couleur verte tenu par une grosse ceinture, un gilet de couleur différente pour chaque *goual* avec des bordures attachées au fil d'or et une chemise d'une blancheur éclatante à manches bouffantes. Le personnage du *meddah*, de son côté est vêtu de la même tenue que les *gouals* (étant donné qu'il est également *goual*) et quand il chante, il endosse un burnous marron pour se différencier des autres.

En conséquence, nous remarquons que le costume du *goual* ne répond pas à l'usage fréquent, la conception de ce costume l'inscrit dans une recherche patrimoniale maghrébine où les apports dans les souks et les marchés réclamaient un aspect vestimentaire insolite. Un costume ressemblant voir identique à celui du *goual* dans *El-Ajouad (Les Généreux)*. Au moment de la narration, les *gouals* ont un accessoire : la canne. Cette dernière subit des transformations ; elle devient un relais qui fait circuler, à tour de rôle, la parole d'un *goual* à un autre. Ensuite, elle se transforme en bâton pour frapper ou en un animal lors du premier tableau.

La canne est présente partout et dispose de fonctions multiples dans *El-Ajouad (Les Généreux)*, elle n'est pas strictement un ornement parmi tant d'autres sur scène (cageots, chaise...), mais elle suscite un univers qui manifeste une activité ludique et devient partie prenante dans le jeu théâtral. Cette *existence scénique*<sup>150</sup>, escortant continuellement *El-goual* dans le jeu, personnifie la canne et lui accorde le statut de comédien de la même manière que les autres comédiens (humains) présents sur scène.

La canne est obligatoire même vitale au spectacle, étant donné qu'elle sert d'auxiliaires d'identification, et véhicule des références socio-culturelles sur celui qui la porte.

---

<sup>150</sup> - Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre III, le dialogue de théâtre*, Paris : Éd. Belin, 1996, p.63



En conséquence, le spectateur reconnaît dès le début la culture populaire dans laquelle apparaît *El- halqua* et *El- goual* (appartenant purement à la culture maghrébine). Bénéficiant d'une fonction illustrative, la canne est aussi un outil de prise de distance dans le jeu étant donné qu'elle se transforme en animal surtout la girafe dans le premier tableau.

### **B. Le costume réaliste des personnages**

Les personnages changeaient leurs vêtements en fonction des tableaux et le cadre dramatique. Les tenues vestimentaires reflètent une catégorie sociale bien déterminée : la classe moyenne qui correspond à des gens quelconques comme on en distingue quotidiennement dans notre société.

Nous procédons à la description des tenues vestimentaires des personnages principaux de chaque tableau, et nous tenterons de voir la signification véhiculée par chaque apparence :

**PREMIER TABLEAU :** *Er- Rebouhi El- Habib Le ferronnier* est vêtu d'un pantalon gris, un manteau vert démesurément usé et coiffé d'une petite chéchia rougeâtre. Il porte aussi deux sacs qui contiennent des légumes et des fruits destinés aux animaux du jardin. *Er-Rebouhi* reflète un personnage modeste venant d'une couche sociale défavorisée (on pense même qu'Alloula s'est inspiré d'une personne réelle qui s'appelle Ami (3ami) Loute عمي لوط vivant dans El Hamri, un très vieux quartier populaire de la ville d'Oran).

**SECOND TABLEAU :** *Menouer* porte une chéchia jaune, un pantalon gris, une chemise blanche et une blouse bleue qui correspond à une tenue de travail.

**TROISIEME TABLEAU :** *Djelloul El- Fhaîmi (Le raisonneur)* est vêtu d'un simple pull bleu et un ensemble (pantalon / veste) en bleu correspondant au costume que les pêcheurs portaient naguère, sans oublier une petite chéchia bleue sur la tête.

L'apparence vestimentaire des personnages dans *El- Ajouad (Les Généreux)* dévoile des personnages faisant partie d'un rang social défavorisé. La simplicité et la générosité dans le geste et dans l'habit connaissent leur paroxysme. En revanche, cela ne les a pas freiné de réclamer d'un côté, leur identité et leurs racines implantées dans une culture purement populaire et arabo-musulmane. Et d'un autre côté, leurs droits violés et leurs voix réprimées à cause de la gestion bureaucratique.

### **I.11. Eclairage et ambiance dramatique**

Un bon nombre de matériaux scéniques est employé dans une pièce de théâtre, parmi ces matériaux, nous avons l'éclairage et la musique qui servent à concevoir plusieurs univers dramatiques. Ce faisant, l'éclairage transmet une signification singulière : lorsqu'il n'y a plus de lumière, cela traduit que la scène est nocturne ou il est question de la fin du spectacle. Lorsqu'une lumière uniforme et complète réapparaît, cela traduit que la scène devient diurne.

Le jeu de lumière (éclairage pénombre ou extinction partielle des projecteurs), dans la scène dramatique, est en étroite relation avec les états d'âmes tels que l'exaspération, le chagrin ou le deuil des personnages qui animent les divers événements. En effet, les répercussions de la lumière entraînent l'assistance dans un monde illusoire et utopique. « *Brecht, en rendant visibles les sources de lumière, ou en présentant un tableau important « sous la lumière la plus crue », entend délivrer le théâtre de ses « dissimulations », de sa « magie fabulatrice », de ses « vieux truquages illusionnistes.* <sup>151</sup> »

Dans son ouvrage *La lumière au théâtre*, Bruguière Dominique précise que la visibilité des sources de lumière chez Brecht : « *Visait à ébranler l'illusion entretenue pas leur invisibilité, à cultiver l'éloignement propice, disait-il, à l'examen du monde- c'était sa motivation !* <sup>152</sup> »

---

<sup>151</sup> - Girard. G, Ouellet. R et Rigault. C. Op. Cit., p. 78.

<sup>152</sup> Bruguière Dominique, *Panser la lumière*, Le temps du théâtre, Ed. Actes Sud- Papiers, Paris, 2017, p. 9.

Dans *El-Ajouad (Les Généreux)*, l'éclairage est intégral, c'est ce qu'on appelle dans le jargon technique un plein feu : la lumière des projecteurs couvre toute la scène. D'un côté, la lumière ne réussit pas à créer un climat scénique.

D'un autre côté, elle brouille intentionnellement les indications spatiales (hôpital / jardin public) et temporelles (nuit / jour). En conséquence, le spectateur devient incapable de happer les émotions et les états d'âmes des personnages, cependant cela devient possible quand le personnage les délivre volontairement. « *Il est indiqué d'éclairer la scène nettement et uniformément. De la sorte le public reste toujours conscient qu'il regarde du théâtre, non de la vie réelle, même si le jeu des comédiens est aussi naturel et vrai que nécessaire* »<sup>153</sup>.

*Les gouals* fournissent en abondance les marques spatiales et temporelles. Assumant le rôle de la didascalie, ils indiquent que la scène se déroule pendant la journée ou le soir sans procéder au changement de l'éclairage scénique. Nous pouvons dire que la pièce commence et s'achève sur un plein feu.

## **I.12. Le *gestus social* et l'interprétation gestuelle**

Le geste est un matériau constamment présent dans la représentation. Cette présence conduit au sens du message théâtral. Tout dessin chorégraphique ou d'attitude ludique, seul ou joignant un énoncé verbal, ouvrent la possibilité au spectateur de comprendre le sens et la portée de ce dernier. Par exemple, lorsque le personnage sur scène tend ses bras vers le ciel, cela veut dire qu'il s'adresse à Dieu ou à une personne supérieure. Les bras tendus d'un personnage peuvent annoncer également que ce personnage poursuit un rêve inaccessible.

---

<sup>153</sup> - Brecht Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, Paris: Éd. NRF, 2000, p. 767.

Le regard perdu signifie qu'il est totalement offensé, aliéné et fatigué psychologiquement. Dans une représentation, nous pouvons distinctement délimiter deux catégories de gestes : le procédé vocal et la gestuelle.

#### A. Les techniques vocales

Le rire, le cri, les pleures, les plaintes et les soupirs proférés par le comédien pendant le jeu scénique sont des procédés vocaux. Dans *El-Ajouad (Les Généreux)*, les *gouals* et les personnages adoptent une multitude de voix, ou plus exactement plusieurs intonations. Dans le jeu, les comédiens imitent ardemment et énergiquement des personnes (homme / femme), des personnages (directeur / un employé subalterne) allant jusqu'aux animaux (le perroquet / le singe, etc.). Cette imitation leur profère la faculté de s'adapter à toutes les situations. Face à ce surprenant éventail de voix et les multiples timbres d'intonations, nous avons comme exemple, le personnage d'*El - Hachemi* qui imite tantôt la voix du responsable du jardin en adoptant un ton grave, sec et autoritaire : « *est- ce toi qui as donné à manger aux animaux ?* » (p. 32).

Cette fois-ci, nous assistons à *El- Hachemi* qui répond, mais sur un ton trépidant, teinté de peur pour exprimer l'humilité et l'obéissance les plus absolus : « *Oui j'ai donné au singe un peu de galette de froment et au paon quelques olives. Peu de chose en vérité ! Juste des reliefs de mon dîner : j'ai eu pitié d'eux* » (p.32). *El- Hachemi* imite aussi la voix des administrateurs en adoptant un ton ironique qui les réduits au ridicule :

Un autre a dit: « Pour le veilleur de nuit, il faut construire une baraque au milieu des animaux ; on y aménagera de tous côtés des meurtrières pour lui faciliter la tâche ». Un autre a dit « Ah ! L'impérialisme a des moyens et des capacités multiples ! Ce sont des espions qui pénètrent de nuit dans le jardin, équipés et armés. Que peut contre eux le malheureux gardien de nuit avec son seul gourdin ? Il lui faudrait au moins un tank [...]». <sup>154</sup>

---

<sup>154</sup> - Les Généreux : *Les Généreux, Les Dires, Le Voile*, théâtre – Arles : Éd. actes/sud, trad. Benyoucef Messaoud, [1<sup>ère</sup> Edition] 1995, p. 56.

Confus, le gardien *El- Hachemi* réplique sur un ton moqueur et anodin:« *j'espère qu'ils ne m'apporteront pas un tank, moi qui ne sais même pas monter à bicyclette* »<sup>155</sup>. Une association de troubles se libère de la voix des personnages (*Djelloul, Menouer, Er- Rebouhi*), du coup, le spectateur remarque leur irritation mordante au moment où ils parviennent à aborder le désordre administratif. Lorsqu'ils débouchent sur la politique et critiquent particulièrement les hommes du pouvoir, ils expriment des rires ironiques. Toute cette peine est manifestée impeccablement par les cris et les plaintes exhalés pendant la représentation.

## B. *Le procédé gestuel*

### B.1. *Le geste selon Brecht*

Le geste est un mouvement du corps que la silhouette du comédien dessine. Le fait que ce mouvement soit présenté pendant la représentation, accentue et traduit ou contredit entièrement la parole du personnage. La gestuelle ne comporte pas uniquement la forme physiologique, elle comprend également toutes les expressions du visage et la mimique que le comédien interpelle. Le metteur en scène étudie le dispositif gestuel, il fait en sorte que toutes les paroles inexprimées par le personnage se manifestent par des gestes. Brecht, par ailleurs, introduit le concept du *gestus social*, il s'agit de l'ensemble d'attitudes que peuvent adopter les personnages les uns envers les autres telles que les éloges, les insultes, etc.

Dans le théâtre épique, le geste est étudié dans le but de véhiculer une signification par le biais de sa diffusion, donc il n'est pas arbitraire. Son interprétation encourage le spectateur à la réflexion et à la critique.

---

<sup>155</sup> - Les Généreux. Op. Cit. p.56.

## B.2. Le geste dans El-Ajouad (Les Généreux)

Dans *El- Ajouad (Les Généreux)*, tous les personnages font face au public (voir mise en place). Lors du troisième tableau, à titre d'exemple, l'un des *gouals* décrit le personnage de *Djelloul (Le Raisonneur)* : « Pour retirer un document administratif, *Djelloul le Raisonneur* sait comment saluer les agents de l'état ; il sait apprécier le spectacle qu'ils offrent et il les laisse travailler à leur aise. Il sait distinguer ceux qui ont appuis de ceux qui n'ont rien. Il sait distinguer le rigoureux du vorace et du corrompu<sup>156</sup>. »

Deux *gouals* se chargent simultanément de cet énoncé : le premier *goual* décrit et raconte en même temps, en mimant avec sa main et faisant semblant de tenir un carnet et de l'autre main un stylo, et il se met à écrire. Au moment où il dit : « *il sait distinguer le rigoureux* » le *goual* fait un clin d'œil aux spectateurs comme pour dire « *il sait distinguer celui qui fait semblant d'être rigoureux et sérieux* ». La pensée du personnage est traduite par le geste (clin d'œil), accompagné d'un énoncé verbal. Ce geste explicite une situation imprécise et met en valeur le sens prétendu. « *Q'est- ce qu'un gestus social ? C'est un geste, ou un ensemble de gestes, où peut se lire toute une situation sociale*<sup>157</sup> »

En conséquence, ces expressions acquièrent une dimension connotative et ironique (les paroles contestent et trahissent la pensée) suscitant, par la suite, le rire et les acclamations du public qui intercepte la portée connotative de l'énoncé verbal. Le deuxième *goual* s'allonge pour imiter l'agent administratif (sérieux).

---

<sup>156</sup> - *Les Généreux*. Op.Cit. p.66.

<sup>157</sup> - Barthes Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris: Éd. Seuil, coll. "Point", 2002 (à titre posthume), p. 336.

Il fait semblant de dormir sur la barre verticale et demande au premier *goual* qui raconte : « *Alors, que puis- je faire pour toi ?* » (*Sur un ton moqueur et embarrassé*), cependant la parole la plus adéquate à cette position serait : « *Va- t'en ne trouble pas ma quiétude !* »

Subséquent, nous constatons que le public ne peut percevoir les énoncés ironiques et allusifs que si les personnages optent pour diverses intonations et mimiques, entre autres les expressions du visage. Dans la pièce, les mimes qui se joignent à la narration des *gouals* appuient et traduisent fréquemment leurs pensées et contredisent leurs propos verbaux. Cette situation stimule des réactions chez le spectateur telles que le rire, les acclamations et même réclamations de reprise et de répétition.

### **I.13. Le rôle de la musique dans *El-Ajouad (Les Généreux)***

La musique est continuellement manifestée, dans la pièce « *El- Ajouad* » (*Les Généreux*). Les *gouals* ne se satisfont pas simplement de raconter. Ils garantissent respectivement la place du chœur. Tout tableau débute par une chanson qui relate les aventures d'un personnage : *Kaddour, Mensour, Sakina*.

*Le meddah* (habituellement incarné par *Himour*) que des *gouals* accompagnent se place devant le public en suivant le rythme musical. Celui-ci est constitué d'un ensemble de matériaux musicaux, c'est le cas du bongo, de la percussion, etc. *Le bandir* (l'ancêtre des percussions) populaire, d'autrefois, célèbre son retour solennel dans le théâtre d'Alloula. Ce faisant, les vers répondent à un rythme et à des rimes en créant des effets sonores accordés, persistants à l'écoute du public.

On prend le soin d'étudier le rythme et les paroles de la chanson de telle façon à éviter l'hypnose ou l'épuisement de la conscience du spectateur mais à raffermir et à tenir en éveil son esprit critique pendant la suite des événements.

## Synthèse du chapitre

Pendant notre lecture, nous entrevoyons dès le début que la structure de pièce *El- Ajouad (Les Généreux)* obéit au système des tableaux en l'occurrence trois tableaux. Chaque tableau répond à une autonomie, des personnages distinctifs, une unité spatio-temporelle indépendante des deux autres. Les faits et les contrecoups sont absents dans les actions alimentant les événements. D'après Brecht, l'action au sens aristotélicien est conçue pour attrister la conscience du spectateur, démolir son plaisir et diminuer ses capacités de réflexion. Le héros, de son côté représente tous les personnages qui demeurent dans la représentation, allant de *Allel Ez-Zebbel (l'éboueur)* jusqu'à *Sakina El Meskina (La Pauvre)*. Le héros dans *El- Ajouad (Les Généreux)* est conjugué au pluriel et c'est la populace qui partage notre quotidien ardent et dont *Er-Rebouhi* et *Djelloul* ne sont qu'un exemple.

L'étude scénique nous a permis de déclarer que *El- Ajouad (Les Généreux)* accède à une indéfectible influence brechtienne. L'auteur algérien devance le maître de la dramaturgie épique grâce à l'accueil d'un bon nombre d'éléments esthétiques brechtiens, c'est le cas de l'action fragmentée et du récit agencé en tableaux, la mise en œuvre respective du concept du *gestus social* et de la distanciation.

En ce qui concerne la mise en scène, le jeu du comédien est plutôt conduit vers le centre de la scène pour que le spectateur ait la possibilité de suivre l'itinéraire et la disposition du jeu scénique, dans l'intention de prémunir au maximum sa critique aiguisée et constructive.



Le décor de la pièce est échafaudé pour qu'il soit pratique, particulièrement dans le deuxième tableau d'*Er-Rebouhi*. La lumière est à plein feu sans mettre en exergue une ambiance originale ou une tension dramatique.

En revanche, nous prévoyons de voir si *El- Litham (Le Voile)*, subit le même degré d'influences brechtiennes ou à l'inverse, cette pièce puise dans d'autres perspectives esthétiques universelles.

---

## ***CHAPITRE SECOND – El- Litham (le Voile), une fresque sociale à l'ère aristotélicienne***

---

Le théâtre est une nourriture aussi indispensable à la vie que le pain et le vin ...le théâtre est donc au premier chef un service public. Tout comme le gaz, l'eau, l'électricité. Jean Vilar.

*El- LITHEM*

*(Le VOILE)* (1989)

---



## **II.1. Fiche technique et résumé d'*El-Litham (Le Voile)***

**Ecrite et réalisée par :** Abdelkader Alloula

**Décor :** Boukhari Zerouki

**Texte traduit en langue française par :** Messaoud Benyoucef<sup>158</sup>

**Durée :** 2 h 28 min

**Ecrite et réalisée par :** Abdelkader Alloula

**Décor :** Boukhari Zerouki

**Texte traduit en langue française par :** Messaoud Benyoucef

### **Les comédiens et distribution des rôles :**

- Sirat Boumedienne : *Berhoum le timide*
- Hachmaoui Fadela : *Chérifa – goul*
- Ghassoul Yamina : *L'infirmière- goul*
- Melhaarfa Aissa : *Le policier- goul*
- Mokhtari Lakhdar : *L'inspecteur- goul*
- Himour Mohamed: *El- Bekkouche- goul- Meddah*
- Hachmaoui Brahim : *Le policier- goul*

### **Résumé de *El-Litham (Le Voile)* 1989**

La pièce dépeint les mésaventures d'un ouvrier; *Berhoum El-Khajoul (Le Timide)* qui s'engage pour réparer la chaudière en panne de son usine de papier, le soir et sans l'autorisation administrative. Cette infraction au règlement lui coûtera son poste à l'usine et la mutilation de son nez par les saboteurs.

---

<sup>158</sup> -La traduction a été remise en question notamment dans la thèse de doctorat de Lamia BREKSI en 2004, soutenue à Franche comté –Besançon sous la direction de Professeur Ahmed CHENIKI. L'auteure de la thèse a même été contrainte de retraduire plusieurs passages.

Privé de ses droits et contraint de vivre en marge, *Berhoum* tente l'ultime expérience pour reconquérir et son identité bafouée et son vrai nom *Daham*.

*El- Litham (Le Voile)* s'inspire des préoccupations socio- politiques du peuple, telles que la fermeture des usines et le chômage technique. En effet, la pièce met en relief la générosité, l'amour et la solidarité qui relie les petites- gens.

## II.2. *El-litham (Le Voile)* et la suppression des tableaux

*El Litham (Le Voile)* est une pièce qui relate une histoire caractérisée par trois unités, à savoir : le temps, l'espace (*l'usine, la maison de Berhoum*) et le héros (*Berhoum*). L'action de la pièce est intégrale, elle contient :

- L'étape initiale : la pièce débute lorsque *Berhoum* rejoint son domicile paniqué et réclame de l'aide à son épouse *Chérifa*. Cette dernière apprend que des collègues à son époux ont fait appel à lui afin qu'il répare la chaudière de l'usine de papier. *Chérifa* soutient *Berhoum*, elle l'arme d'assurance et use de tout pour qu'il soit à la hauteur des espérances de ses collègues.
- L'étape événementielle : *Berhoum* prend son courage à deux mains et se lance dans la réparation de la chaudière de l'usine le soir et sans obtenir l'accord de l'administration. Cette initiative qui relève de l'illégal coûte à *Berhoum* la mutilation de son nez et tout de suite après sa révocation de l'emploi qu'il exerçait.
- L'étape finale : *Berhoum* se met à l'écart et prend la ferme décision de recouvrer sa dignité écrasée et son identité outragée. *Daham* parvient à décrocher son extrême challenge, après une lutte rugueuse et navrante conduite contre une société pourrie.

La construction du récit scénique de *El Litham (Le Voile)* obéit à une uniformité et une intégralité. Les trois étapes qui se succèdent (initiale, événementielle, finale) sont enchaînées et suivent un mouvement (chrono) logique draconien. Elles se complètent et chaque étape découle de celle qui suit, sans oublier de mentionner qu'elles sont indivisibles et entretiennent entre elles une relation de causalité. En d'autres termes, pour peu qu'on tente de supprimer ou de déplacer une seule étape, ceci est forcément susceptible de mettre en péril le sens de l'histoire, pour la simple raison que la construction du sens se fait au fur et à mesure où s'opère l'achèvement des trois étapes respectives. Aristote le témoigne à travers la citation suivante :

(...), ainsi dans la fable, puisque c'est l'imitation de l'action, cette action soit une et entière, et que les parties en soient assemblées de telle sorte que si on transpose ou retranche l'une d'elles, le tout soit ébranlé et bouleversé; car ce qui peut s'ajouter ou ne pas s'ajouter sans conséquence appréciable ne fait pas partie du tout<sup>159</sup>.

Admettons que la pièce de *El Litham (Le Voile)* est composée uniquement de deux étapes : l'étape initiale et l'étape événementielle. En l'occurrence, le récit manquera de précision et par voie de conséquence le sens sera suspendu ou plus encore morcelé. Au terme de la représentation, le spectateur est confronté au goût d'inachèvement puisque l'étape finale où la résolution du problème est complètement effacée. Chaque étape, dans *El Litham (Le Voile)*, éveille forcément une suivante. Elles (étape initiale, événementielle et finale) se réunissent et se complètent en retour afin de mettre en exergue l'unité du sens et exprimer les circonstances dramatiques aux spectateurs.

### **II.3. *El Litham (Le Voile)* et la mise en relief du Héros individuel**

Nous constatons que *El- Litham (Le Voile)* se focalise sur l'histoire de *Berhoum le Timide*. Il est question du personnage principal étant donné qu'il l'accomplit la grande majorité des actions du récit. ***Qu'est ce qu'il y a dans un nom ?*** S'inspirant de la problématique posée par Roland Barthes sur la signification du nom d'un personnage, nous nous interrogeons à notre tour les questions suivantes :

- A quoi le nom de *Berhoum Le timide* renvoie-t-il ?
- Correspond t-il au personnage qu'il désigne ?
- Le choix motivé du nom de *Berhoum*, peut- il être un moyen d'identification ?

*El-Goual* : « *Berhoum le timide, fils d'Ayoub le sec.* »

---

<sup>159</sup>- Aristote, *Poétique* [1932], Paris : Éd. Les Belles Lettres, 1979, p.41.

Cette réplique prononcée par le *goual* fournit un bon nombre d'indications concernant le personnage. D'un côté, il y a un adjectif qualificatif « *le Timide* » révélant une caractéristique psychologique du protagoniste. De l'autre, il y a une indication de la filiation du personnage (fils de..., Ibn) ce qui a permis de lui octroyer une existence réelle et non fictive. A propos de la dénomination dans la culture arabo-musulmane, André Miquel précise : « *Un nom, c'est d'abord le nom, Mohamed, Ali (...); mais précédé d'une indication de paternité (Abù, père de ...) et suivie de celle de la filiation (Ibn, fils de...) à l'insertion de cette vie dans une histoire(...)*<sup>160</sup>. »

Si nous nous fions à la citation de P.HAMMON, le prénom de *Berhoum* est, a priori, un signe vide et ne sous entend pas une signification particulièrement : « *Le nom propre est, par définition, un terme privé de sens, un mot « blanc », « un asémantème », selon (Guillaume), organise rapidement la neutralisation de ce terme par des définitions, des descriptions, des portraits, des substituts divers*<sup>161</sup>. »

En réalité, la description des *gouals* à propos du personnage, contribue à mettre en relief la signification véhiculée par le nom propre de *Berhoum*. Nous relevons les propos suivants des *gouals* :

*Berhoum le timide* était toujours en retrait, oublié ; il était rare que l'on fit attention à lui ou que l'on occupât de lui. Jamais, *Berhoum* n'avait élevé sa voix, n'avait pleuré avec force(...) son oncle lui avait choisi un nom de nature à galvaniser, un symbole d'offensive et d'audace, un nom à la sonorité pleine(...) : « Bbbberhoum » ! Comme on tire un coup de canon (...) »p.148

Cet exemple souligne la signification du nom propre de *Berhoum* ainsi que de celui qui le porte. Il est un homme audacieux. Mais, pris dans des moments de faiblesse, il peut se révéler peureux. Cette ensemble de qualificatifs (timide, audace, offensive, etc.) mettent en contraste l'aspect psychologique du personnage et constituent ce que l'on appelle un « *Dossier* » (selon J- M Gouvard), c'est à dire l'ensemble des marques et de qualité qui se superposent pour constituer un sens.

---

<sup>160</sup> - André Miquel, dans « *Clefs pour la critique* ».Op. Cit., p.81

<sup>161</sup> - Hamon Philippe. Op. Cit., p.145



Et comme, explique J- M Gouvard : « *J'appellerai « un dossier », un ensemble de connaissances constitutives d'un savoir au sujet de ce porteur et de lui seul. Chaque élément de ce dossier est donc attaché également au nom propre attribué conventionnellement au porteur et dessine le sens de ce nom propre.* »<sup>162</sup>

Cette description minutieuse présente un personnage indécis, souvent obnubilé par sa timidité et réservé.

A dire vrai, son oncle lui avait choisis le nom de *Berhoum* . Mais son défunt père qui lui en avait donné un autre encore plus résonnant: *Daham*. Un prénom truffé de virilité et de courage : « *Nous lui donnerons un nom à consonance pleine, un nom viril, généreux...Nous l'appellerons « Daham ».* » (*Les Généreux p.146*).

Dans toute fiction, si la dénomination du personnage est étrangère à la culture du lecteur- spectateur. Elle provoque une fissure sémantique. Ainsi, le lecteur- spectateur réticent et contraint crée une certaine distance envers le personnage de fiction, le refuse et il peut aller jusqu'à rejeter intégralement son discours. A ce titre, C. Achour souligne : « *En m'offrant ce nom, l'écrivain inscrit en moi le discours de l'autre : Je peux soit m'identifier à ce discours [Le nom vient alors se superposer à mon propre personnage], soit prendre mes distances, refuser cette identification*<sup>163</sup>. »

Le personnage de *Berhoum* est solidement puisé dans un vécu quotidien réservé, il se caractérise par la discrétion dans le geste, l'habit et l'action. Sa passion pour le travail et la vie en communauté incite *Berhoum* à se hasarder afin de réparer la chaudière de l'usine, pour que les fonctionnaires subalternes ne soient pas écartés du travail et pour faire échouer les agissements douteux des destructeurs.

---

<sup>162</sup> - Gouvard Jean- Michel, *La pragmatique : Outil pour l'analyse littéraire*, Paris : Éd. A- Colin, 1998, p. 72

<sup>163</sup> - Achour C, Bekkat A. op. cit., p.81

Tomachevski détermine le héros comme étant « *le personnage qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée*<sup>164</sup> .» de son côté la critique Christiane Chaulet-Achour s'interroge sur la particularité du héros en disant : « *Mais qu'est ce qu'un héros ? Celui qui accomplit un acte héroïque ou celui qui vit le quotidien d'un pays ébranlé de tous ses fondements ?* <sup>165</sup>»

Si l'on considère le personnage de *Berhoum* comme étant le personnage *héros*, c'est parce qu'il endure l'injustice sociale supportant ainsi ses répercussions. Il vit dans l'égaré et la marginalisation prescrites, apparemment, par la société elle-même. Parmi les séquelles que *Berhoum* garde : la mutilation du nez, sa révocation du travail et pour finir son exclusion sociale.

Nous estimons que *Berhoum* est le *héros individuel* étant donné qu'il est muni d'une personnalité particulière. Son extrême et gênante timidité, son penchant pour le travail, font de lui un personnage abandonné, dédaigné par les saboteurs et incompris par ses collègues. Il est parvenu à vaincre son effroi en s'engageant tout seul quant à la réparation de la chaudière.

Nous admettons également *Berhoum* comme étant le *héros collectif*, dans les situations où il postule, par n'importe quel moyen, au droit d'aspirer à une vie meilleure. Il opte aussi pour la libération du fonctionnaire subalterne (il refuse que ce dernier se laisse exploiter par les parvenus). *Berhoum* représente également les autres personnages à savoir *Si- Khelifa Filali Bekkouche* et *Laaredj* (ce sont ceux qui ont démarré le projet de réparation de la machine et ils ont aussi sollicité *Berhoum* à l'exécuter). Il incarne tous les espoirs et les rêves de la populace, particulièrement ceux de ses collègues.

Le concept du héros, dans *El- Litham (Le Voile)*, vacille entre le collectif et l'individuel. Il est certain que *Berhoum* soit observé comme le personnage essentiel, étant donné qu'il anime presque tous les événements du récit.

---

<sup>164</sup>- Tomachevski, dans Achour Christiane et Bekkat Amina « *Clefs pour la lecture des récits* ».Op. Cit, p.45.

<sup>165</sup> Chaulet- Achour Christiane, *L'Algérie en scène*, [http://www.revues-plurielles.org/\\_uploads/pdf/4\\_75\\_10.pdf](http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_75_10.pdf) (Consulté 22.05.2012), p.95.

Sa spécificité est particulièrement révélée pendant les instants de faiblesse (il est incapable d'affronter les autres, au point de ne pas déposer plainte contre ceux qui l'ont farouchement attaqué), cependant, nous assistons également à la détermination collective qui s'engage à le soutenir et à guider ses pas.

En effet, il est question d'une mutation du personnage de *Berhoum*, ce qui définit ses traits psychologiques surtout son vrai caractère : « *le dessin d'un possible caractère* ». On l'a vu : Aristote, dans sa poétique, insiste sur le fait que c'est l'action qui est déterminante<sup>166</sup>. »

Au départ, il donne l'impression d'être un personnage candide. Son unique préoccupation est d'avoir, avec sa petite famille, une vie calme. Il n'accepte pas de collaborer avec ses collègues de crainte qu'il ne perturbe sa quiétude. Toutefois, lorsqu'il prend la décision de réparer la chaudière de l'usine, *Berhoum* devient extrêmement audacieux, c'est ce qui a mis en péril son euphorie familiale et sa vie sociale.

Ce personnage animé par la peur jusqu'à cet acte (la réparation) n'a fait preuve que de réactions lâches, le public est abasourdi en voyant cet incroyable métamorphose chez *Berhoum*. Il ne s'agit certainement pas d'une métamorphose au sens vrai du mot, cependant l'engagement de *Berhoum* a considérablement mis en valeur ses vrais traits psychologiques. Dans son ouvrage *L'analyse Du texte De théâtre*, Michel Pruner estime que le personnage du théâtre réalise un bon nombre d'actions à partir desquelles le lecteur conçoit l'autonomie de bâtir la logique expliquant son comportement. A ce titre, il cite Aristote : « *Les personnages n'agissent pas pour imiter les caractères, mais ils reçoivent leurs caractères par surcroît et en raison de leurs actions*<sup>167</sup>. »

---

<sup>166</sup> - Charbonnier Anne- Marie, *Esthétique du théâtre moderne*, Paris: Éd. Armond Colin, 1998, p. 10.

<sup>167</sup> - Pruner Michel, *L'analyse Du texte De théâtre*, Paris : Éd. Armond Colin, 2005, p.75.

Le spectateur est affecté par l'agitation affranchie de *Berhoum*, la justesse de son jeu et son implication inflexible. Ce que Vincent Jouve appelle *Effet- personnage* en d'autres termes l'impact psychologique que peut avoir un personnage sur le spectateur. Ce dernier ressent, partage la souffrance et les maux qui rongent le héros et cela en s'identifiant à cet être imaginaire. Ce faisant, *Berhoum* (*personnage / personne*) représente aussi bien l'individu dans sa particularité que le groupe social dans sa diversité et sa collectivité. Il est proclamé le porte-parole d'une couche sociale dont les droits sont totalement recelés par les *sangsues*<sup>168</sup>

#### **II.4. *El-litham* (*Le Voile*) et la linéarité de l'action dramatique**

L'action, dans *El- Litham* (*Le Voile*), respecte la linéarité et l'intégralité. Elle commence au moment où *Berhoum* pénètre hâtivement chez lui en tentant de relater à sa femme *Chérifa* ce qui le met dans un pareil état (ce qui l'embarrasse est que ses collègues l'ont sollicité pour réparer la chaudière de l'usine, et afin que les autres employés ne soient pas licenciés de l'usine de papiers). Par la suite, les événements se succèdent et suivent un enchaînement strict et (chrono) logique : *Berhoum* acquiesce à la demande des ses collègues, il participe à l'élaboration du plan, etc.

L'action progresse, à son tour, continuellement et uniformément, sans atteindre son paroxysme : d'un côté, lorsque *Berhoum* tombe du haut de la chaudière entre les mains des saboteurs. A ce moment là, les *gouals* envahissent brusquement la scène et se mettent à chanter. Cet intermède musical diminue la tension dramatique qui entreprend une certaine pléthore.

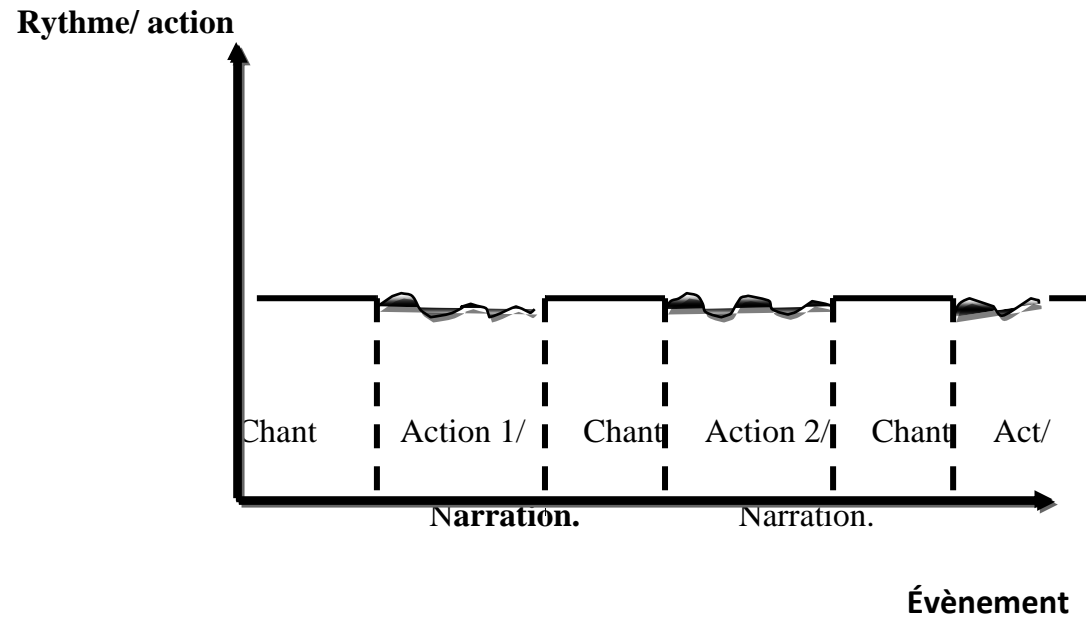
D'un autre côté, *Berhoum* découvre les tractations douteuses des dirigeants : « *il avait trouvé le moteur ouvert, des pièces en avaient été enlevées qui gisaient à ses côtés ; des fils électriques avaient été dénudés... ; Berhoum lui répondit : « sabotage »* », (p.171).

---

<sup>168</sup> - Lalâag (*Les Sangsues*), pièce de Abdelkader Alloula réalisée en 1968.

A l'instant où, il risque de se déposséder du bon sens et de la raison, il prend la décision de s'écarter dans un endroit macabre (cimetière) afin de se relever et recouvrer sa dignité et son nom : *Daham*, plutôt que de les défier. La narration des *gouals* se conjugue en alternance, quelques fois même, simultanément avec l'action proprement dite (quand *Berhoum* joue, les autres *gouals* commentent et à imitent ses faits et gestes).

Afin de réussir à défaire aussi bien la nature que le rythme de l'action dans *El- Litham (Le Voile)*, voici le schéma que nous proposons



Intermède/ Rebondisse-/ Entracte/ rebondissements /Entracte/ Rebondisse-/ entracte. - rebondissements

**Action 1 :** *Berhoum* raconte à *Chérifa* son malaise.

**Action 2 :** *Berhoum* répare la chaudière de l'usine mais, il tombe entre les mains des saboteurs qui l'agressent et le poursuivent en justice.

**Action 3 :** *Berhoum* décide de se marginaliser décidant de reconquérir son identité.

**La nature et le rythme de l'action dans *El- Litham (Le Voile)***

De prime abord, *El- Litham (Le Voile)* présente une action unique de *Berhoum*. Un tant soit peu chargée d'évènements, les actions sont enchaînées chronologiquement constituant en conséquence une situation initiale, évènementielle et enfin finale. Le dénouement est par ailleurs implicitement formulé : *Berhoum* quitte la scène brutalement et définitivement. Le public demeure incertain, ne sachant pas si le personnage s'était enfui ou emprisonné. Une hypothétique suppression ou déplacement d'une action peut affecter le sens du moment que les trois phases dramatiques garantissent l'unité de l'histoire, à savoir *El- Litham (Le Voile)* « (...) composer la fable de façon qu'elle soit dramatique et tourne autour d'une seule action, entière et complète, ayant un commencement, un milieu et une fin, afin qu'étant une et entière comme un être vivant, elle procure le plaisir qui lui est propre...<sup>169</sup> »

La progression de l'action s'accomplit dans un ordre horizontal et progressif sans pour autant égaler le paroxysme. En effet, le chant des *gouals* pénètre au fond des évènements de manière à remettre l'équilibre du départ à savoir une situation harmonieuse.

## **II.5. L'utilisation de l'espace scénique dans *El- Litham (le Voile)***

*El- Litham (Le Voile)* est une pièce qui unit le dramaturge et le metteur en scène, nul ne peut les confondre. Alloula est l'auteur de la pièce et de la mise en scène. Le metteur en scène demeure fidèle à son texte ; il conserve la structure uniforme de la pièce (*unité de l'action, de l'espace et du temps dramatiques*). Les personnages textuels qui édifient les évènements se préservent dans la représentation : *Berhoum, Chérifa, Si-Khlifa, El- Filali...*

---

<sup>169</sup> - Aristote, *Poétique* [1932], Paris: Éd. Les Belles Lettres, 1979, p. 66.

Les évènements sont présentés, sur scène par Alloula tels qu'ils sont décrit-narrés de façon chronologique dans le texte (*l'usine, la maison de Berhoum, le cimetière...*), tout en remplaçant et en vénérant surtout et encore une fois la forme narrative à l'action de manière exacte.

Dans *El- Litham (Le Voile)* les rideaux sont levés. Le public prend contact et s'accoutume au décor avant que les comédiens ne fassent éruption sur scène. Rien n'est dissimulé, le dispositif scénique est à portée de vue du spectateur dans le but de lui laisser une voie d'interprétation, plus précisément, d'édifier ses propres références : thématiques, spatio- temporelles de la pièce.

Dans cette pièce, les comédiens énormément actifs exécutent des chorégraphies saccadées et des actions débordantes d'acharnements, c'est le cas de *Berhoum* quand il essaye de prendre la fuite en bondissant du plus haut de la chaudière de l'usine où il s'est fracturé la jambe. Les personnages assurent leur déplacement de façon dynamique et souple utilisant quasiment (hormis l'avant scène) la totalité de l'espace scénique partant du centre de la scène, le côté cour jusqu'au côté jardin (selon le jargon théâtral).

Généralement, par le truchement du discours rapporté qui se prononce à la troisième personne du pluriel ou du singulier *Il* et *Ils* et l'emploi avec pertinence du passé, les *gouals* dressent la description des personnages : *Berhoum, Chérifa* ou de *Filali* en calquant leur caractères, leurs apparences et les actions narrées « **Le conteur** : *Le fils d'Ayoub s'assit et enlaça ses jambes ; il posa son menton sur ses genoux, fonça les sourcils et dressa les oreilles. Il s'adonna au spectacle de ces homme (...)* » (p.161). L'un des *gouals* relate et l'autre imite les paroles de son partenaire. Il restitue fidèlement au spectateur les évènements en respectant leur succession chronologique, les situations exposées et leurs contextes respectifs. A l'inverse de *El Ajouad (Les Généreux)* où le *goual* peut accélérer au début ou ralentir à la fin pour arriver au début de l'histoire. Le *goual*, dans *El Litham (Le Voile)* obéit au rythme (chrono) logique exigeant des évènements.



Parfois, *El- goul* s'affranchit manifestement du rôle qui lui est assigné dès le départ à savoir l'exclusivité du contage, en accomplissant un total changement en son personnage. Il n'est plus celui qui raconte, mais celui qui joue et se raconte. De ce fait, *El- goul* se transforme en personnage au sens plein du terme et non le rapporteur (*le goul* s'identifie au personnage qu'il raconte) : « *El- goul/ Berhoum : moi, je suis inoffensif, messieurs ; pourquoi venez- vous me troubler ? J'en ai cinq messieurs.... » (p. 160).*

Le spectateur se rend compte que le personnage de *Berhoum* est réellement sur scène et non le *goul* qui rapporte le discours de ce dernier. Pendant le jeu, nous constatons que le rôle de *Chérifa* est entre la narration et le jeu. D'une manière bien étudiée et adroite *El- goul(a)* se glisse divinement dans la peau du personnage de *Chérifa*, en ressentant son embarras et ses sentiments. Le spectateur se retrouve face au personnage et non au *goul*.

En revanche, *El- Litham (Le Voile)* a quelque chose de singulier : *Berhoum* ne se transforme jamais en *goul*. Du début jusqu'à la fin de la pièce *Berhoum* est dédié seulement et strictement au jeu. Le comédien (Sirat) s'identifie entièrement à son personnage en adaptant sa gestuelle à lui, les nuances de sa voix voire ses sentiments propres. Par voie de conséquence, le spectateur supporte ce qu'éprouve le personnage au point de ne point distinguer le comédien du personnage. Vu que le montreur (le comédien) se dissout derrière le montré à savoir le personnage de *Berhoum* :

« *Le comédien imite le héros, et avec une telle force de suggestion, une telle capacité de métamorphose que le spectateur imite l'imitateur et prend ainsi possession de ce que vit le héros*<sup>170</sup>. » A ce titre G. Bonnet ajoute que « *la figure de papier devient humaine, acquiert un poids et une épaisseur propices à la vraisemblance et donc à l'identification lecteur- personnage*<sup>171</sup>. »

---

<sup>170</sup> - Aristote, dans Agacinski Sylvie, Derrida Jacques, Kofman Sarah et al., « *Mimésis des articulations* », Paris : Éd. Flammarion coll. « La philosophie en effet », 1975, p. 348.

<sup>171</sup> - Bonnet Gilles, *L'écriture comique de J.- K. Huysmans*, Paris: Éd. Honoré Champion, 2003, p.141.

Le discours de *Berhoum* ne se prononce jamais à la troisième personne. Il n'est pas non plus employé au passé, nonobstant pour certains moments où le personnage de *Berhoum* réfléchit sur sa situation et sur son fâcheux passé. A un moment donné de la *El- Litham (Le Voile)* et pendant le jeu, les comédiens se mettent du côté cour combinant une petite et totale *halqua*. Equipé de percussion (famille des tambours), l'un d'eux se met au centre de cette dernière et relate en chantant l'histoire de *Berhoum*. Le conteur raconte à ses partenaires, *les gouals* qui l'entouraient, les mésaventures du personnage (Cf. l'image prise de *El-Lithem (Le voile)*).

Le spectateur par contre, il est incontestablement est exclu du jeu. Rien ne l'autorise de voir, de connaître et de suivre le déroulement des événements au sein de la *halqua*. *Les gouals* forment un cercle créant une espèce de mur qui évoque le célèbre quatrième mur des théâtres antiques gênant ainsi la vision du spectateur. Ce dernier se restreint à goûter la finesse du verbe et l'aptitude évocatrice de la parole.

Il s'agit d'une parole poétique agissant sur les structures internes à savoir sur l'imaginaire des spectateurs, et réussit à le conduire dans l'illusion théâtrale.

Le spectateur se transforme alors en voyeur voué à la passivité, et subissant ainsi l'action sans devoir réfléchir à ses rebondissements.



Les gouals forment une *halqua* (le cercle) dans *El-litham* (*Le voile*)

## II.6. Pour un décor réaliste dans *El- Litham (le Voile)*

*El Litham (Le Voile)*, est une pièce caractérisée par la pauvreté en matière d'ameublement. Le décor est aussi bien inhabituel qu'intrigant ; de nombreuses figures géométriques et transversales qui interprètent une dimension mythique et surréaliste.

Nous remarquons, par conséquent, des espèces d'impeccables barres épaisses, en cuivre rouge et jaune. Ces barres sont renforcées(en arrière) par des échelles, par le biais desquelles les comédiens grimpent au sommet.

Ces dernières se transforment, encore une fois, en ouvertures à travers lesquelles les personnages exécutent leurs rentrées et sorties. Au milieu, nous retrouvons le praticable en forme arrondie attaché à des petits escaliers favorisant l'entrée au dispositif géométrique. Le manque du décor est rapidement dissimulé, car nonobstant *El- Ajouad (Les Généreux)* le décor dans *(Le Voile)* est transformationnel (on ajoute et on supprime des accessoires au fur et à mesure des séquences : un complément de barreaux transversales, derrière lesquelles un lit et un oreiller sont placés faisant office de cellules de prison. En ce qui concerne la séquence du cimetière, on a exposé des trous représentant des tombes. Par ailleurs, quant à la séquence de l'hôpital, les comédiens apportent un lit muni d'une bouteille de sérum remplie de sang. Du côté du jardin, on observe deux tambours (le banjo un instrument de musique membranophone appartient au décor qui accompagnant les *gouals* pendant le chant.

En revanche, le décor dans la pièce ne paraît pas aussi inaccoutumé. En faisant donc des associations avec des objets réels, nous distinguons que cette forme inaccoutumée de barres adopte l'apparence d'une machine de papier ; puisque les événements de la pièce se déroulent dans une usine de papier. Prenons en considération le cadre de la pièce, le scénographe (*B. Zerrouki*) s'est inspiré de la forme réelle d'une machine de papier afin de réaliser sa maquette, en d'autres termes ce monde scénique.

Nous pourrions dire dès à présent que le décor est réaliste dans *El Litham (Le Voile)* étant donné qu'il renvoie à une réalité qui est la machine de papier.

## **II.7. Le costume du goual et les autres personnages**

La pièce se caractérise par deux costumes :

### A/ Tenue vestimentaire des gouals

L'habillement des *gouals* dans *El- Litham (Le Voile)* ressemble à celui porté par les *gouals* dans *El- Ajouad (Les Généreux)* nous avons : le gilet ficelé au fil d'or, le *serouel*, etc. Une fois de plus, l'accessoire vénéré de la canne est présent en permanence sur la scène joignant *le goual* dans sa narration. Elle est au service de la distribution de la parole à tour de rôle. Et de temps en temps, elle est transformée en bâton qui permet au personnage *Si- Khelifa* de s'appuyer.

### B/ Tenue vestimentaire des autres personnages

*Berhoum le timide* est vêtu d'un pantalon bleu, d'une chemise verte à petits carreaux, d'une veste beige et d'une chéchia noire. Par contre, son épouse *Chérifa*, porte une robe traditionnelle oranaise blanche et un foulard autour de la tête (autrefois, les femmes âgées entouraient le foulard autour de leurs têtes. C'est un signe de respect et de pudeur vis-à-vis des hommes, il est aussi considéré comme un signe de sagesse).

Pendant le jeu, *Chérifa* porte un haïk (Le voile) blanc (le haïk que portaient les femmes algériennes avant de quitter leurs domiciles). *Si- Khelifa L'indo-chine* est vêtu d'un kimono moutarde, un pantalon gris (le *serouel* des *gouals*) et il est coiffé d'un couscoussier (renversé sur sa tête) : « *pour des raisons de protection, la maison en effet menace de ruine et de temps en temps une tuile se détache du toit* »dit-il, (*EL-Litham (Le voile)* p. 163.

En conséquence, *Si-Khlifa*, *Berhoum*, *Filali*, *BeKkouche*, *Laaredj* reproduisent un mode de vie simple, ils rappellent un prototype d'une fresque sociale. Leurs façons d'être, leurs habilles font reflètent une culture maghrébine. Leurs attitudes quotidiennes les uns envers les autres dévoilent l'immensité et la générosité des ces petites gens.

## **II.8. Projection et utilisation de l'éclairage**

Au début, *El- Litham (Le Voile)* s'ouvre sur un plein feu, en d'autres termes la scène est entièrement éclairée. Ce faisant et au fur et à mesure que les séquences se succèdent, l'éclairage traverse trois différents moments :

### **A/ La scène de la prison :**

L'éclairage est complet au début de la scène cependant au moment de l'emprisonnement de *Berhoum*, nous constatons une extinction progressive des projecteurs pour désigner l'égaré dans ces lieux.

### **B/ Au début de la scène du cimetière :**

Pendant cette scène, nous avons assisté à une cessation partielle des projecteurs (l'obscurité domine la scène) : c'est une façon de montrer que le déroulement de l'action se fait tard dans la nuit.

### **C/ A la fin de la scène du cimetière :**

Lors du jeu, le personnage de *Berhoum* veut souffler les bougies. C'est à ce moment là que nous sommes face à une projection d'éclairage pénombre (lumière / obscurité) avec de la gélatine rouge (rayon de couleur rouge).

*El- Litham (Le Voile)*, se caractérise par un éclairage intégral (*un plein feu*). Excepté certaines séquences (*cimetière, prison*) où nous assistons tantôt à une totale extinction de tous les projecteurs, tantôt à un éclairage pénombre (avec de la gélatine rouge) oscillant entre le noir et une lumière tamisée.

Ces portées lumineuses témoignent d'une part des états d'âmes du personnage *Berhoum* : habituellement lorsqu'il est irrité ou bien accablé, un éclairage nuancé s'annonce (une extinction graduelle de lumière). D'autre part, les portées lumineuses engendrent des climats psychologiques et affectifs chez le spectateur, c'est les cas de la peur, le rêve, la pitié, etc. Philippe Hamon explique:

Une observation rigoureuse des colorations rendra compte de l'effet produit sur l'observateur et de la construction émotionnelle du spectacle. Les images mentales produites lui seront, sinon mieux compréhensibles, du moins mieux liées à l'utilisation objective des couleurs. Elles tiendront compte également de l'écoute musicale, des moments oniriques ou de rêve éveillé et d'attention flottante, car écoute et rêve suscitent également des couleurs<sup>172</sup>.

Les portées lumineuses charment de manière hypnotique l'attention et la conscience du spectateur. Dans l'émerveillement et l'envoûtement (Brecht emploie souvent ces deux concepts), celui-ci subit et devient incapable de réfléchir ou de prendre une position objective vis-à-vis de la représentation.

## **II.9. Etude du procédé gestuel et la mise en relief de la mimésis**

### **A. La mimésis selon Aristote**

A l'inverse de la dramaturgie épique qui estime que le personnage est dans l'obligation de montrer les choses telles qu'elles le sont vraiment en tâchant de préserver une certaine distance dans ce qui est montré, le théâtre dramatique, quant à lui, favorise la puissance du personnage à imiter les conduites humaines dans leur essence et tenter d'y remédier en adoptant un appui exact sur ce qu'endure le héros sur scène.

---

<sup>172</sup> - Pavis Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris : Éd. Armond Colin, 2003, p. 178.

L'acte de l'imitation ou de la *mimésis*, d'après Aristote vise à représenter l'homme (dans son individualité ou en rapport avec autrui) son charisme, ses émotions, ses penchants et ses actions dans la vie en commun des hommes. La *mimésis* a des contrecoups, étant donné qu'elle éveille forcément chez le spectateur un sentiment de pitié et de sympathie à l'égard du héros.

Pour cette importante cause que la dramaturgie aristotélicienne installe fréquemment le héros au cœur des conflits non pas sociopolitiques mais des conflits psychologiques afin de pousser le spectateur à s'identifier au héros de la pièce, et afin de pouvoir expliquer les événements naturels voire réels.

### B. La mimésis dans *El-Litham (Le Voile)*

Dès le début de *El-Litham (Le Voile)*, *Berhoum* souffre d'une tension dramatique en permanence (ses collègues le forcent à réparer la chaudière de l'usine sans aucun accord administratif...). Il est continuellement face à des situations d'échecs fougueux, aberrants et déstabilisantes. C'est le cas de la situation où il va porter plainte dans un poste de police contre ses agresseurs, il finit par se rendre compte que c'est lui qui est recherché en raison d'une infraction à la loi.

*Berhoum* endure en permanence des conflits pouvant aboutir aux dilemmes psychologiques, se partageant sans cesse entre son désir passionné d'inculquer l'attachement du travail aux jeunes apprenants et sa timidité incommode, qui l'empêche d'affronter les problèmes quotidiens suivis et soutenus par le spectateur. Le spectateur est pris par un sentiment pitoyable et craintif qui lui permet de s'identifier au personnage. Ce faisant, *la pitié*, explique Aristote dans son ouvrage *La Poétique* « *a pour objet l'homme qui ne mérite pas son malheur, la crainte l'homme semblable à nous (...)*<sup>173</sup>. »

---

<sup>173</sup>- Aristote. Op. Cit., p. 46.



Dans ce contexte de l'étude, H. R Jauss<sup>174</sup> distingue trois catégories d'identification :

1. Identification admirative, où le lecteur admire un héros parfait.
2. Identification cathartique, où le lecteur compatit à la douleur du héros ou rit de ses difficultés.
3. Identification par sympathie, où le lecteur éprouve de la pitié pour un héros imparfait.

*El- Litham (Le Voile)* révèle une symbiose habile de ces trois catégories d'identifications qui s'avèrent associer un tout unifié, en d'autres termes le lecteur-spectateur n'a pas que de la pitié ou de la compassion envers *Berhoum* : le public revendique aussi l'acte de courage du personnage.

Bien des fois, il rit de ses situations précoces : « *le vendeur : cherches- tu quelque chose de précis? –J'ai besoin d'un nez pour cacher cette cavité, dit Berhoum, un de ces nez... (Rire et applaudissements)*» *El- Litham (Le Voile)* p.182.

Généralement, lorsque le sentiment de l'identification et de la pitié sont au sommet de l'apogée, ils poussent le spectateur à accueillir un œil critique et attentif sur ce qui se passe sur scène. Aristote souligne que l'acte de réflexion ne commence que lorsque l'équilibre entre distanciation (il ne néglige nullement cette notion mais l'a met en second degré bien après l'identification) et identification est parfaitement établi, en d'autres termes la réflexion objective et constrictive provient abondamment de la jonction de deux états psychologiques à savoir l'identification et la distanciation.

---

<sup>174</sup>- Jauss Hans Rober, dans Bordas Eric, Barel- Moisan Claire, Bonnet Gilles et al., *L'analyse littéraire, Repères et Notions*, Paris : Éd. Nathan, 2002, p.154.

### C. Les procédés vocaux et gestuels

Dans *El- Litham (Le Voile)*, les *gouals* et les personnages adoptent diverses intonations. C'est le cas du *goual* lorsqu'il imite la voix de *Si- Khlifa (Hô Chi Minh)* avec un ton aigu qui éveille respect et sagesse : « *Votre pain, ô Si Berhoum, est menacé (...)* », *El- Litham (Le Voile)* p.166.

Nous distinguons qu'un instant dans la pièce *El- goual* s'adresse au public et l'interroge :

L'habitation habite ma toiture : je suis là, marchant et discutant avec toi, alors que ma tête porte un logement ! D'ailleurs, tous ces gens (s'adressant au public) que tu vois portent quelque chose : regarde bien les passants ! Tu vois celui qui vient là, il porte dans sa tête une Mercédès fantôme... » *El- Litham (Le Voile)* p.181.

*El-goual* formule cet énoncé sur un ton féminin et sarcastique qui déclenche un rire étouffant du public. Celui-ci est pris pour cible (il rit de lui-même et de sa propre situation sociale) et est complètement transformé dans le jeu et cela en raison de l'interaction établie au départ par le *goual*. L'interaction entre le couple *goual/spectateur* permet à ce dernier de demeurer lucide pendant la durée du spectacle.

## II.10. Chant et ambiance chorale

Une fois de plus, le fait musical est omniprésent dans *El- Litham (Le Voile)*. Ayant chacun un instrument musical (*la percussion, Darabuka...*) Les *gouals* orchestrés par le *meddah*, font leur apparition en chantant. Pourvu d'un banjo, le *meddah* s'exprime en chantant la bravoure et les événements qui forcent le chemin de *Berhoum* pendant que les *gouals* psalmodient vigoureusement le même passage du texte poétique, formant subséquemment une sorte de leitmotiv qui revient au bout de chaque fin de séquence :

*Djelloul*, l'ouvrier, mon frère, a le cœur miné ;  
Sa force utile est détournée, ses désirs aliénés,  
Ses droits évidents piétinés, son opinion emprisonnée.

*Djelloul*, l'ouvrier, mon frère, a l'esprit enchaîné. *El- Litham (Le Voile)* p. 143.

Chaque refrain désigne un changement d'espace d'action : (chant 1 / la maison de *Berhoum*), (chant 2/ la maison de *Si- Khelifa*), (chant3 / l'usine), (chant4 / la prison), (chant5 / la maison de *Berhoum*) et en dernier lieu le cimetière. Nous distinguons d'un côté, que ce refrain ne mentionne en aucun cas le nom de *Berhoum* mais ceux de *Djelloul*, *Othmane* et de *Kaddour*. Si comme si *Djelloul Othmane* et de *Kaddour* ne sont que des qualificatifs qui désignent toute personne et pas spécialement *Berhoum* subissant l'injustice sociale. D'un autre côté, les passages musicaux participent à amoindrir la pression dramatique des événements. En effet, les actions contenant énormément de péripéties et d'avatars (épuisement physique et moral) peuvent entraîner le spectateur dans un univers passionnant d'imagination et de fiction. Le rythme de la chanson est travaillé si bien qu'il détend, distrait et aide également le spectateur à réfléchir dans une ambiance harmonieuse joyeuse :

Les songs, passages versifiés et chantés, dotés d'un refrain et divisés en strophes, créent une rupture formelle par rapport aux scènes en prose destinés à être récitées (...). Les songs, comme les autres éléments du spectacle, font appel, chez le spectateur, à une faculté de rapprochement. Cette discontinuité du langage tend à éviter l'identification du spectateur<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> - Hubert Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris: Éd. Armond Colin, 1998, p. 248.

Nous retenons dès à présent, que les passages musicaux dans *El- Litham (Le Voile)* élaborent des espèces de *pauses récréatives* qui divertissent le spectateur et atténuent les climats et les tensions dramatiques. Ils inscrivent une transition entre les passages en prose racontés et les passages fredonnés par les *gouals*.

## **Synthèse du chapitre**

Sur le plan structural, *El- Litham (Le Voile)* est une pièce qui déploie une action intégrale et uniforme pour la simple raison que nous retrouvons une phase initiale, une phase événementielle et une phase finale. L'histoire rapportée dans la pièce touche le personnage de *Berhoum*, qui s'aventure à réparer la chaudière de l'usine de papiers le soir, sans prétendre à une autorisation administrative.


*Berhoum* adopte un rôle qui bascule entre le « héros individuel » et le « héros collectif ». D'une part, c'est *Berhoum* qui assure et subit presque toutes les actions du récit, allant de la réparation de la chaudière, son emprisonnement jusqu'à son révocation du travail et de la société. D'autre part, *Berhoum* est éclairé par une volonté communautaire représentée essentiellement par ses collègues, sa femme *Chérifa* et son voisin *Si- Khlifa (L'indo- Chine)*.

En ce qui concerne la mise en scène, le jeu du comédien s'étend de manière progressive sur la totalité de la scène (le côté cour, côté jardin et le centre) de manière à pousser le spectateur à suivre naturellement l'évolution du jeu scénique.

La pièce « *El- Litham* » (*Le Voile*) se caractérise par un décor qui est aussi bien insolite qu'intrigant (de curieuses formes géométriques). Nous avons l'impression que le scénographe voulait éveiller la curiosité du spectateur par l'étrangeté du décor. En conséquence, le lecteur conscient et attentif examinera la valeur sous-jacente de ce dernier.

La narration est omniprésente, dans *El- Litham (Le Voile)* :

Parfois, par le truchement du discours direct et l'emploi du pronom personnel « je » *le goual* accomplit un changement total ou plus clairement, il s'identifie à son personnage. Il n'est plus celui qui montre et relate, mais celui qui joue et se raconte. L'acte de l'identification au personnage est susceptible d'affermir le sentiment de l'identification du spectateur vis-à-vis du héros : *Berhoum*.

Parfois, au moyen du discours indirect et prononcé à la troisième personne, *El goual* se limite de raconter, de monter et d'imiter de manière respectueuse le caractère et les actions du personnage. En conséquence, *El-goual* se distancie par rapport au personnage et insiste pour que le spectateur choisisse la même attitude distanciée. Pour ce, il installe directement une interaction entre lui et le public : *El- goual*  public. En revanche, le rôle du *goual* balance entre personnage / narrateur distancié c'est-à-dire entre identification / distanciation ; le personnage de *Berhoum* ne se transforme point en *goual*. Il se charge de la réalisation des différentes actions, du début jusqu'à la fin de la pièce. Il s'identifie entièrement à son personnage, il ne se contente pas de l'imiter, de lui prêter son corps et les nuances de sa voix, il va plus loin, il vit parfaitement les situations et les actions vécues par le personnage fictif.

## ***CHAPITRE TROISIEME-***

### ***Par –dessus bord, un mythe socio- économique à l'ère universelle***

---

*Ce sont des mots qui agissent et pas des  
acteurs qui jouent. Soulignait Carlos Brandt,  
sur l'écriture de Michel Vinaver.*

*Par-dessus bord*

(1969)

---



### **III.1. Fiche technique et résumé de *Par-dessus bord* (version brève) 1969<sup>176</sup>**

**Durée** : 5 h 15min

**Auteur**: Michel Vinaver

**Mise en scène**<sup>177</sup> : Christian Schiaretti

**Production** : Théâtre National Populaire (TNP)

**Scénographie et accessoires** : Renand de Fontainen

**Lumières** : Julia Jacob ; **Son** : Laurent Dureux, **Chorégraphie** : Gusch Patti

**Technicien en jeu** Jean-Jacques Beker, Fabrice Cazanans

**Avec** : Olivier Balazuc, Stéphane Bernard, Laurence Besson, Olivier Borle, Jeanne Brouaye, Armand Chgot, Hélène Degy, Gilles Fisseau, Jany Gastaldi, Julien Gauthier, Damien Gouy, Daniel Kenigsberg, Aymeric Lecerf, Xavier Legrand, José Lémus, David Mambouch, Philippe Morier-Genoud, Clément Morinière, Guesch Patti, Christiane Pignet, Daniel Pouthier, Jérôme Quintard, Dimitri Rataud, Alain Rimoux, Juliette Rizoud, Isabelle Sadoyan, Didier Sauvegrain, Clara Simpson, Julien Tiphaine, Clémentine Verdier

---

<sup>176</sup> - Michel Vinaver, Théâtre complet 3, *La Demande d'emploi, Dissident, Il va sans dire- Nina, C'est autre chose-Par-dessus bord (version brève)*, Paris : Éd. L'Arche, Octobre 2006.

- Des quatre versions de cette pièce établies par l'auteur celle qui figure dans le présent travail de recherche, dite « brève » est la seule demeurant jusqu'à présent inédite. Les trois autres sont :

- La version intégrale, publiée par l'Arche en 1972 ; rééditée par le Théâtre Populaire Romard, collection du répertoire N°37, Canevas éditeur ; reprise par la revue Acteurs dans ses numéros 51- 52 et 53 (aout- septembre et octobre 1987) ;
- La version « super-brève », publiée dans théâtre complet 1, Actes Sud-L'Aire, 1986 ;
- La version « hyper-brève », publiée dans le volume 2 de la présente édition du Théâtre Complet, Actes Sud, 2003.
- Une lecture publique de Par-dessus bord dans la version brève a été faite par l'auteur, au festival « Frictions » organisé par le Théâtre Dijon-Bourgogne, Centre Dramatique National, à Dijon, le 23 mai 2002.

<sup>177</sup> - Par-dessus bord a été couronnée par le Grand Prix du Syndicat de la critique pour le meilleur spectacle théâtral de l'année 2008



## **Résumé de *Par-dessus bord***

Une pièce en six mouvements titrés et emboîtés de passages chorégraphiques. *Par-dessus bord* met en scène la lutte de deux entreprises, sur le marché français. L'une est une puissante société américaine qui tend à conquérir et à monopoliser le marché économique. L'autre est une moyenne entreprise familiale française de papier hygiénique qui s'efforce à préserver son monopole. Deux phases caractérisent cette concurrence économique. Dans la première phase, la société américaine semble mener à bien ses affaires ce qui est loin d'être le cas de la société française.

Dans la seconde phase, la société française reprend de manière fulgurante ses affaires en adoptant de nouvelles stratégies et lois du marketing. Le résultat obtenu déterminera le cours des événements puisque nous assistons à une absorption économique massive de l'entreprise américaine par l'entreprise française.

### III.2. *Par-dessus bord*, une pièce montée en mouvements

*Par-dessus bord* est une pièce qui se présente comme assemblage de séquences narratives ou un « *emmêlement de dialogues fragmentaires*<sup>178</sup> » pour reprendre l'expression de Michel Vinaver. Certains critiques pensent que l'assemblage de séquences chez l'auteur français correspond davantage au procédé du montage. D'ailleurs, Patrice Pavis donne, dans son *dictionnaire du théâtre*, la définition suivante : « *terme provenant du cinéma, mais utilisé depuis les années trente (Piscator, Brecht) pour une forme dramaturgique où les séquences de l'action sont montées en une succession de moments autonomes.*<sup>179</sup> »

De ce fait, la pièce *Par-dessus bord* est caractérisée par le montage de plusieurs séquences dramatiques. C'est –à-dire une succession de plusieurs séquences narratives autonomes mais consolidées par une unité de personnages et de dimension spatio-temporelle unique.

*Par-dessus bord* est une succession séquences. Celles-ci sont appelées *mouvements*. Chaque mouvement est titré et représente une phase de la vie économique de la société *Ravoire et Dehaze*. Les trois premiers mouvements mettent en scène l'effondrement économique de la société. Et les trois derniers mouvements donnent à voir l'épanouissement de cette dernière grâce à une stratégie de marketing infaillible. Les mouvements s'arrangent de manière à ce que le troisième mouvement *La prise du pouvoir* soit le noyau puisqu'il représente l'action principale de la pièce : l'adoption d'une nouvelle stratégie de la société. Le premier mouvement (*Bleu-Blanc- Rouge*) met en relief l'archaïque méthode de commercialisation de l'ancien produit.

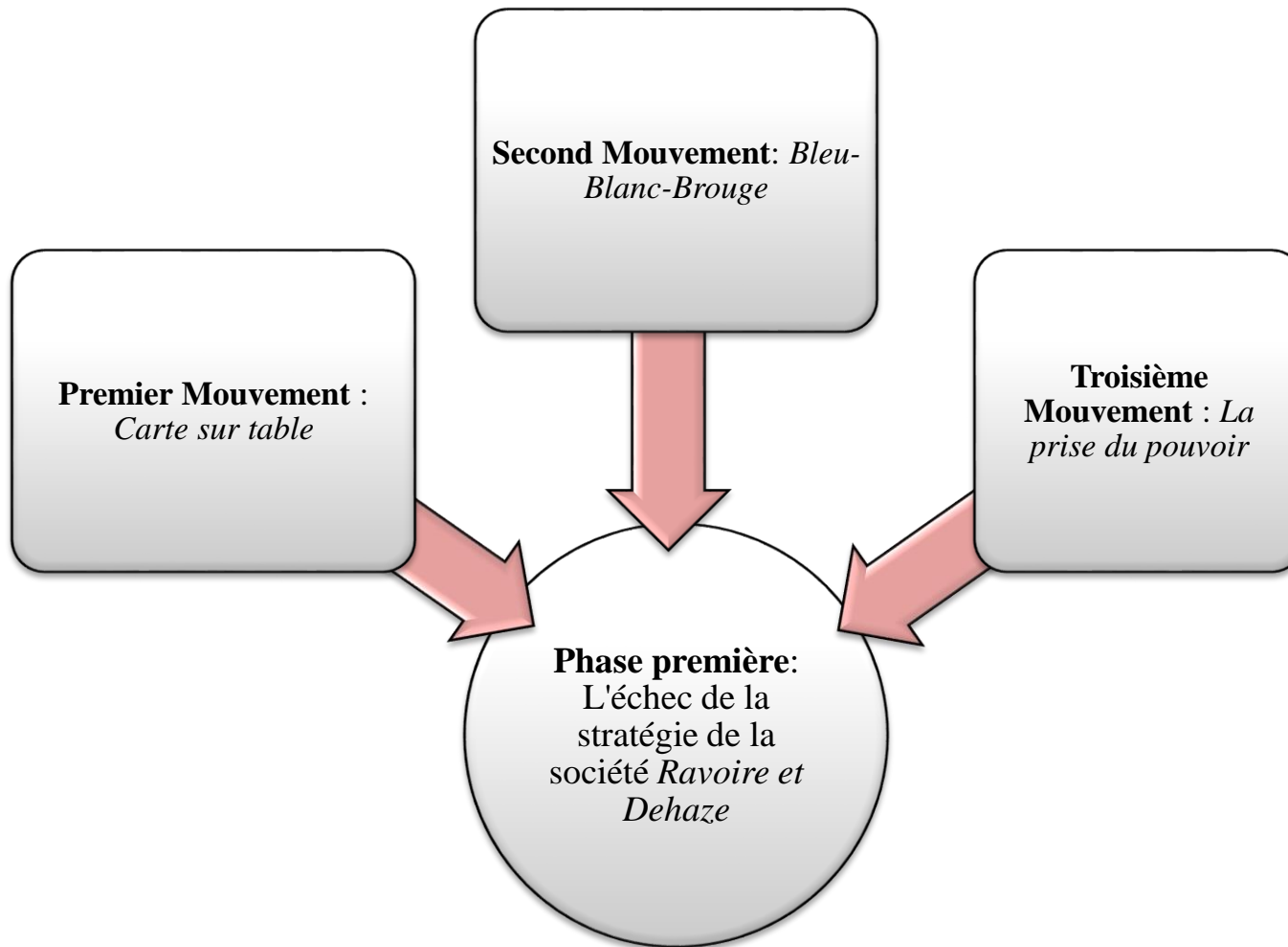
---

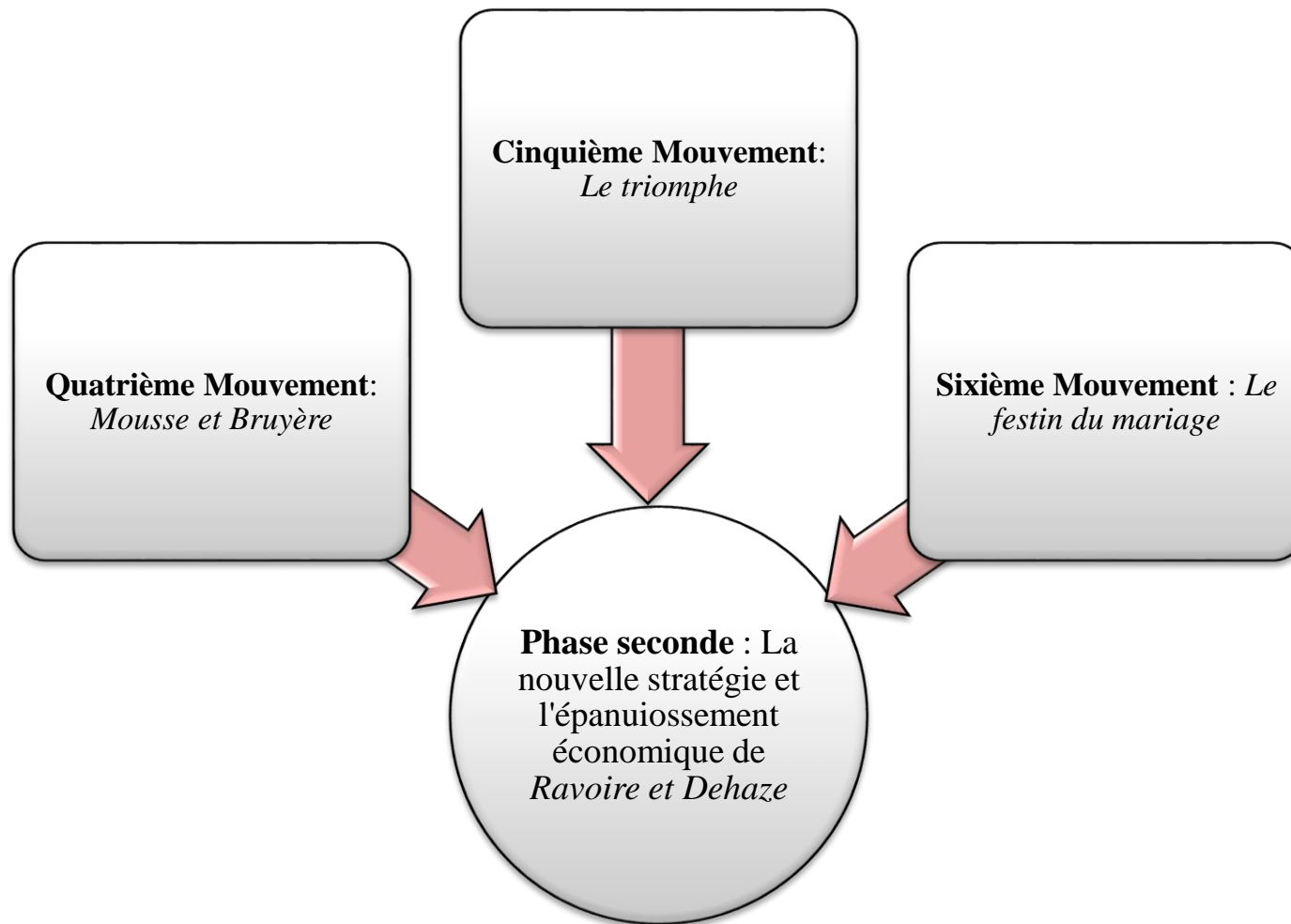
<sup>178</sup> - Vinaver Michel, *Ecrits sur le théâtre (Réunis et présentés par Michelle Henry) 1*, Paris : Éd. L'Arche, 1998.

<sup>179</sup> - Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Éd. Sociales, 1980, p.162.

Le quatrième mouvement (*Mousse et Bruyère*) annonce le nouveau produit. Constituant de véritable maillon d'une chaîne, les six (06) mouvements représentent l'unité de la pièce. Pour rendre plus limpide la structure de la pièce, nous proposons le schéma suivant :

### **III.3. Schéma de la structure de montage de *Par-dessus bord***





III.3. Schéma de la Structure du montage dans *Par-dessus bord*

Les six mouvements représentent l'unité de *Par-dessus bord*. Nous remarquons, au cours de notre lecture de la pièce que les indications de lieu autrement dit les didascalies sont présentes au début de chaque mouvement.

Au second mouvement, par exemple :

« Chez Lépine Frères, la chambre à coucher de Benoît et Margerie, le bureau du président, deux ou trois autres bureaux, l'atelier de M. Dehaze, le bureau d'Ausange, une chambre d'hôpital. »

Quatrième Mouvement :

« Chez Lépine Frères, le bureau du président et d'autres bureaux chez Ravoire et Dehaze, l'atelier de feu M. Dehaze, la chambre à coucher et le living de Benoit et Margerie, le magasin de m. Toppfer, la banquette d'un café<sup>180</sup>. »

Toutes les didascalies sont suscitées sans trop de détails et aucune indication temporelle n'est fournie.

Il faut noter aussi que dans chaque mouvement, nous retrouvons une succession de répliques. Celles-ci semblent défiler sans aucun découpage ni ponctuation. Seule la présence des noms des locuteurs est susceptible d'orienter le lecteur quant au destinataire / destinataire de chaque réplique.

### **III.4. *Par- dessus bord* ou le procédés de mise en abyme**

*Par-dessus bord* est une structure narrative caractérisée par une mise en abyme, selon trois niveaux narratifs:

Michel Vinaver crée un effet de miroir en mettant en scène le personnage de *Passemar* (son double). Celui-ci se met à son tour à raconter ses anecdotes de ses cours du professeur *Onde* dans le collège de France. *Professeur Onde* se met à son tour à relater à ses élèves, le mythe des *Ases* et des *Vanes*.

---

<sup>180</sup> - Michel Vinaver, Théâtre complet<sup>1</sup>, *Les Coréens, Les Huissiers, La Fête Du Cordonnier, Iphigénie Hôtel, Par- Dessus Bord, La Demande d'emploi*, Paris : Éd. Actes Sud, Octobre 1986, p. 149.

Nous allons nous intéresser de près au premier niveau narratif afin d'explicitier davantage la mise en abyme

Niveau narratif *Passemar* ou Michel Vinaver sur scène :

Passemar. c'est un divertissement masqué très libre à la façon d'Aristophane dont j'ai pensé qu'il pourrait peut-être servir de prologue à la pièce je suis l'auteur de cette pièce et je mène une existence un peu écartelée en tout cas pas commode dès le plus jeune âge se manifestait mon don d'écriture à neuf ans j'avais composé un pièce en un acte qui s'appelle La Révolte des Légumes le tournant ça été quand j'ai mis cette petite annonce dans le Figaro jeune licencié ès-lettres présentant bien et ils m'ont embauché dans *Ravoire et Dehaze* ils avaient besoin de quelqu'un d'urgence pour succéder à un garçon qui s'était suicidé sans raison apparente il occupait un poste de chef de section au service facturation (*Par-dessus bord*, p.137).

*Passemar* se prononce à la première personne et par le biais d'un discours direct. Il n'est que le dédoublement de Michel Vinaver reprend fidèlement jusqu'au dernier détail son parcours initiatique depuis son cursus universitaire jusqu'à son embauche dans la société multinationale de *Ravoire et Dehaze*. Or, quand nous nous sommes intéressées de près au parcours professionnel de Michel Vinaver, nous nous sommes rendues compte que leurs parcours respectifs sont identiques

C'est-à-dire que Michel Vinaver, le véritable auteur de la pièce, est titulaire d'une licence en ès-lettres, sa première tentative dans l'écriture était un roman intitulé *La Révolte des légumes*. Il nous raconte, à travers cette pièce, ses anecdotes avec Albert Camus et son admiration démesurée pour ce dernier. En effet, Michel Vinaver raconte sa propre histoire à travers *Passemar* créant ainsi cette espèce d'effet de miroir ou de théâtre dans le théâtre. L'histoire est en train de se raconter sous les yeux du public et au même temps elle a déjà eu lieu et *Passemar* narrateur nous donne les tenants et les aboutissants.

*Passemar* assume pleinement la fonction et de l'auteur et du metteur en scène :

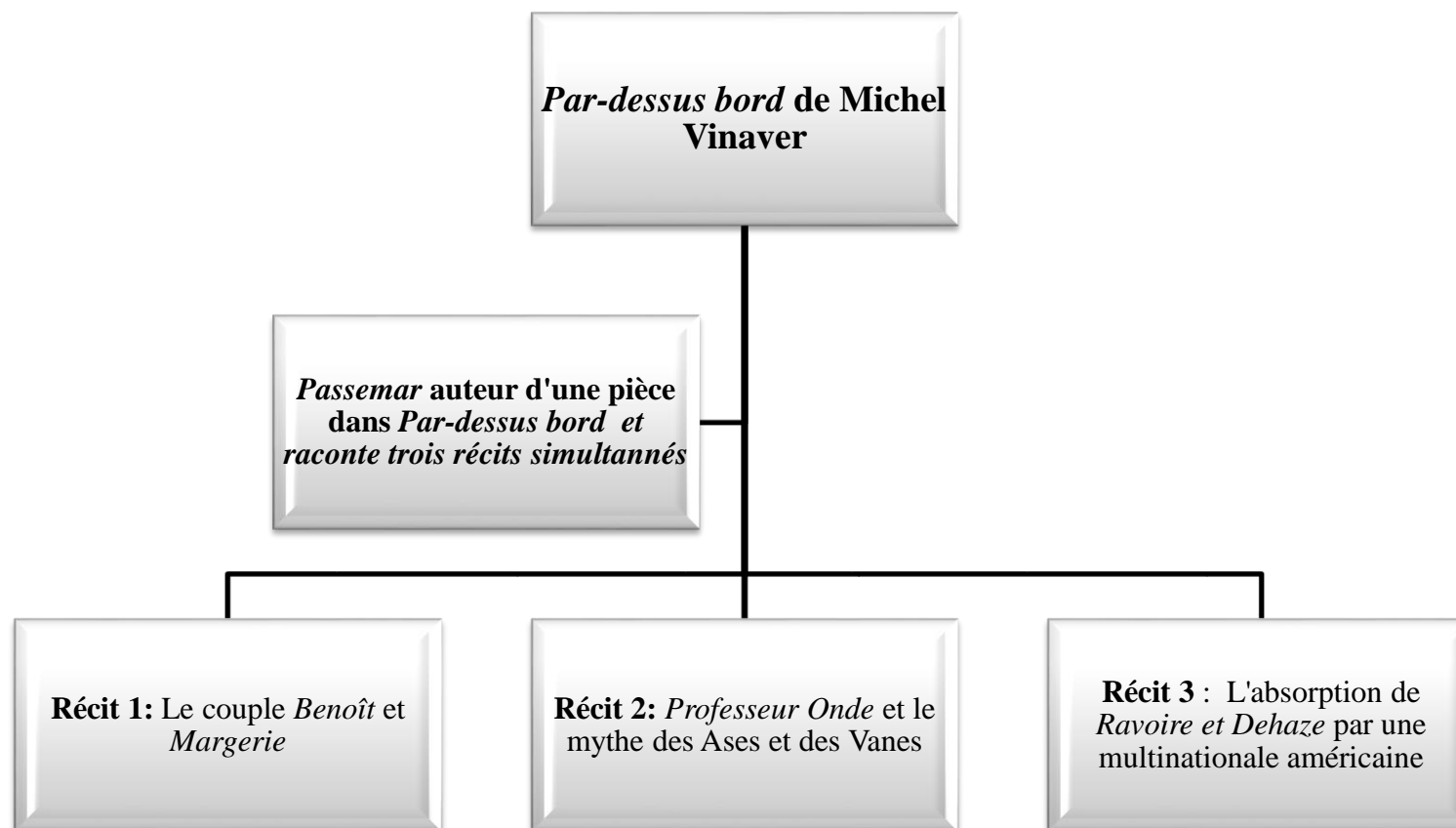
Passemar.c'est une idée qui m'est venue de corser un peu ces récits légendaires par une action mimée et dansée qui pourrait avoir du charme de beaux costumes une musique très moderne pourquoi pas ? L'extrêmement moderne va bien avec l'extrêmement ancien et puis je suis tenté par le théâtre total où toutes les formes d'art concourent au spectacle le ballet le cirque le cinéma l'opéra c'est assez exaltant d'imaginer un théâtre sans plus aucune limite au niveau des moyens d'expression évidemment ça sera un spectacle cher à monter est-ce que je ne diminue pas d'autant mes chances d'être représenté ? (*Par-dessus bord*, p 147).

*Passemar* réalise ainsi le rêve le plus cher à Michel Vinaver en voulant toujours monter lui-même ses pièces et faire un théâtre complet, une œuvre artistique qui userait sans modération de tous les moyens d'expression scénique. *Passemar* ne se contente pas seulement de raconter son histoire où il nous fait part de son souhait de monter une pièce et devenir un auteur célèbre. Il livre aussi d'autres récits par exemple les récits intimes de *Benoît et Margerie*, le récit du professeur *Onde* et le mythe des *Ases* et des *Vanes*. Des récits concomitants qui représentent des morceaux formant un puzzle. Un ensemble de micro-récits qui versent dans le macro-récit qui n'est autre que *Par-dessus bord*.

Il n'est que justice d'admettre que le personnage de *Passemar* rappelle par la structure du récit et les procédés narratifs ceux du personnage de *Si Ali l'écrivain public* dans la pièce d'*El Khobza (Le pain)* de Abdelkader Alloula. En effet, les deux pièces mettent en scène deux écrivains, de part les traits distinctifs de chacun, qui comptent écrire un livre dédié aux personnages qui animent leurs univers dramatiques.

Pour rendre limpide le procédé de la mise en abyme dans *Par-dessus bord*, nous proposons le schéma suivant





**Schéma de la mise en abyme dans *Par-dessus bord***

*Par-dessus bord* est une pièce présentée et mise en scène par *Passemar*, auteur par intérim, c'est le double, du véritable auteur de la pièce. *Passemar* est seulement un auteur et un personnage créé par Michel Vinaver, qui monte une pièce dans la pièce ce qui met en relief la mise en abyme. Le rôle de *Passemar* dans la pièce est un personnage polyvalent car c'est lui-même qui mène le jeu, présente les lieux de l'action et assume la narration de l'histoire des personnages de la pièce.

### **III.5. L'action dans *Par-dessus bord* et le modèle brechtien**

Au cours de notre lecture de *Par-dessus bord*, nous remarquons d'emblée que le récit est omniprésent. Il se manifeste uniquement et exclusivement par sa forme narrative. Les événements qui l'animent sont davantage racontés et montrés que joués par le personnage : « *Ainsi, ce qui se joue chez Aristote au niveau du langage- la tragédie comme imitation des actions par le langage-, Brecht le replace dans le dédoublement de la scène et du monde. La conception brechtienne de la fable veut une théâtralisation du texte (du langage), qui réactive la théorie aristotélicienne de l'imitation et du plaisir*<sup>181</sup> »

A l'instar de Brecht, Michel Vinaver présente une pièce en six mouvements autrement dit une pièce morcelée. Son harmonie est celle d'une recombinaison volontaire d'un phénomène réel, présenté dans leur interruption. Le sens ne s'offre pas promptement au spectateur, qui est convié à l'explorer en réalisant une projection de la scène au monde. Ainsi soulignera l'auteur du *Petit Organon* : « *Si l'art reflète la vie, il le fait avec des miroirs spéciaux. L'art ne devient non réaliste lorsqu'il change les proportions. Il est toutefois nécessaire que la stylisation n'abolisse pas mais au contraire intensifie le naturel*<sup>182</sup>. »

---

<sup>181</sup> Chiantaretto Jean-François, Bertolt Brecht Penser Intervenant, Paris, Ed. publisud, 1985, p.50.

<sup>182</sup> - Brecht Bertolt, *Petit Organon pour le théâtre (scène ouverte)*, Paris: Éd. L'arche, 2005, p.45.

En réalité dans la pièce, nous assistons à la croissance concomitante de trois récits : **Récit 1**: *le couple Benoît et Margerie*, **Récit 2**: *Professeur Onde et le mythe des Ases et des Vanes* et le **Récit 3** : *L'absorption de Ravoire et Dehaze par une multinationale américaine*. Au début, ces deux récits semblent être indépendants l'un de l'autre car les débâcle amoureux du couple Benoît et Margerie progressaient en dehors des autres évènements mais à un certain moment les trois récits se rejoignent pour ne constituer qu'un seul récit. Les trois récits sont organisés en morceaux comme un *puzzle* une sorte de micro- pièces et dont chaque morceau est présent pour compléter voire consolider l'ensemble (l'histoire est un assemblage et un montage de morceaux). Ainsi, le lecteur et le spectateur sont conviés à recoller et à reconstituer attentivement, en essayant d'établir une certaine (chrono)- logique aux multiples morceaux du *puzzle* pour aboutir au sens.

Sur le plan de la narration et le déroulement des évènements, la lecture de la pièce révèle une linéarité des actions c'est- à- dire qu'il n'y a pas d'intrigues au sens hérité du théâtre classique (le nouement, les rebondissements, les péripéties...). L'édification du récit manque d'un enchaînement de causes à effets. Et la narration semble être un long fleuve tranquille que personne n'ose perturber et que seule la parole pourrait sillonner le parcours sémantique, chrono et / ou logique des évènements dramatiques.

La fin de la pièce est hâtive, soudaine et donne plus l'impression que c'est un commencement d'une nouvelle histoire que son achèvement : Les couple *Margerie* et *Olivier*(*Le demi frère de Benoît*) s'envolent pour l'Amérique et envisagent d'ouvrir un institut de beauté à San Francisco.

### III.6. La structure phrastique et l'échange verbal dans *Par-dessus bord*

Dans son ouvrage critique *Écrits sur le théâtre*, Michel Vinaver justifie son choix quant à l'absence de ponctuation en disant :

Parce que les gens parlent dans un jet fluide avec des coupes qui ne sont pas nécessairement là où se trouveraient les signes. Désir de rendre le comédien (Mais même le lecteur plus libre et inventif dans sa saisie du texte ; de le mettre plus près de la réalité des choses dites. Parce que la ponctuation- qui est une aide à la compréhension, mais aussi un confort et une habitude- fait obstacle au jaillissement des rythmes, des associations d'images et d'idées, gêne les assemblages, les recouvrements de sons et de sens, empêche tout ce qui est confusion. Elle organise, elle fige, alors que le propos, ici est d'atteindre la plus grande fluidité que le langage (comme il m'est donné de l'écrire) permet<sup>183</sup>

Hormis les points d'interrogation ou d'exclamation quand il s'agit d'interjections et de questions, nous constatons une omission complète de la ponctuation, c'est pourquoi nous retrouvons des phrases très longues à couper le souffle. Celles-ci semblent, quelques fois, échapper à l'interprétation scénique:

Décidément je vais supprimer ces intermèdes qui grèvent inutilement les cout de la production la vérité est que j'oscille entre deux formes de théâtre le théâtre sauvage où tout est permis et le théâtre qui se situe dans la grande tradition ce qui n'exclut pas l'audace et l'innovation mais il faut bien admettre que le seul théâtre qui fasse des recettes est un théâtre qui répond à la demande d'un public qui est le public de la société de consommation alors il faut lui offrir le produit qu'il désire c'est-à-dire le marketing mix qui fait tilt chez *Rvoire* et *Dehaze* c'est le mot qui est dans toutes les bouches depuis quelques semaines il ne faut plus vendre un produit mais concocter une mixture d'images et de sensations qui feront courir le public au produit moi je veux bien c'est même assez passionnant d'assister à cette transformation mais je crains que cela se fasse en dehors et au détriment des cadres de l'ancienne génération dont on suppose a priori qu'ils ne sont pas à même de suivre le mouvement il faut que je demande un Monsieur Benoît. (Réplique de *Passemar* dans *Par-dessus bord*, p. 185)

---

<sup>183</sup> - Vinaver Michel, *Écrits sur le théâtre (Réunis et présentés par Michelle Henry) 1*, Paris : Éd. L'Arche, 1998, p. 240.

De tels exemples récurrents posent souvent des problèmes d'interprétation et de la sélection du ton approprié à chaque énoncé. La réplique de *Passemar* ne précise ni virgules ni points, elle oblige le lecteur et le metteur en scène à décider du ton qu'ils voudront octroyer à l'énoncé. C'est la raison pour laquelle les comédiens et les metteurs en scène abordent avec beaucoup d'appréhension et de réticence le texte vinavérien de peur de changer le sens des répliques à cause d'une ponctuation inappropriée.

Parfois aussi, des phrases et des répliques sont très brèves (Non, Oui) qui ne sont pas sans rappeler les procédés d'écriture beckettien amorcés, autrefois, dans son chef-d'œuvre *En attendant Godot*. Ainsi, le manque de ponctuation crée, parfois, une certaine polysémie sémantique même quand il s'agit d'un énoncé, habituellement banal et sans ambiguïté particulière (dans certains énoncés, un Oui peut-être à la fois une affirmation et une négation).

Les dialogues sont en éclats, ils n'obéissent, cependant, à aucune suite logique. Un échange verbal rapide et simultané entre deux ou plusieurs interlocuteurs, et le spectateur doit fournir un effort supplémentaire pour détecter le destinataire de chaque parole. Dans ce chaos verbal, une interrogation d'emblée s'impose: Qui parle à qui ?

Souvent, des répliques s'incrument sans aucun lien causal (justification) et sans pour autant répondre aux précédentes, ce qui explique sans doute la présence d'un défilé de plusieurs répliques pour qu'enfin parvienne la réponse que le lecteur- spectateur souhaitait avoir depuis un moment. Un exemple parmi tant d'autres :

Olivier. Et maintenant un peu de silence on va procéder au tirage de la tombola

-. Faut essayer de pas trop y penser

-. Elle est encore en congé de longue maladie les antibiotiques ont détruit sa flore intestinale

-. Tu me chatouilles

Olivier. Je vous rappelle que le premier grand prix de notre tombola est ce beau transistor que voilà avec modulation de fréquence et prise de pick-up je demande à la plus jeune des jeunes filles de la maison.

-. C'est toi Joëlle

L'exemple illustre un échange de parole où la première réplique témoigne d'un flux de répliques qui au départ n'avaient aucune relation elles. La parole d'*Olivier* s'est vue interrompre par deux autres répliques. Nous avons démontré à travers cet exemple, comment l'échange chaotique de la parole, entraîne une sorte d'enchevêtrement sémantique chez le lecteur- spectateur:

En effet, nous assistons à la croissance simultanée de deux dialogues dont les sujets et les interlocuteurs sont différents voire *une polyphonie des voix, des sujets et des situations*; le premier est entre *Olivier* et la tombola qu'il compte partager avec ses employés. Le second dialogue est une sorte d'aparté entre deux collègues. Deux situations discursives polyphoniques. Cela dit, les personnages ne s'écoutent pas ou bien ils répondent qu'aux questions qui les concernent directement. La réception de cet énoncé est différente chez le spectateur et le lecteur. Ce dernier a beaucoup plus de temps de lire et relire pour assigner à chaque énoncé son destinataire / destinataire et pour chaque situation sa dimension sémantique et contextuelle. Alors que le spectateur témoigne d'un foisonnement de répliques en désordre qui manquent souvent de fluidité sémantique qu'au bout d'un moment, le public se sentira éjecté malgré lui du réseau sémantique et de la situation dramatique. A ce titre, Jean- Pierre Ryngaert explique que :

[...] L'effort de la recomposition mentalement des discours, ne correspond pas à la réalité de la réception où les répliques nous parviennent en désordre (...). Ainsi, le sens échappe- t- il à la stricte logique des situations et des thèmes et le langage s'avère ambigu. Le destinataire de la réplique n'est jamais attribué automatiquement (...) le lecteur doit d'ailleurs garder en mémoire que la représentation maintient un déroulement linéaire du dialogue et que le spectateur est confronté en permanence à un puissant effet de discontinuité<sup>184</sup>.

---

<sup>184</sup> - Joseph Danan et Jean- Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris : Ed. 2000, p. 161.

### III. 7. Les personnages entre rôle et thématique

#### A. Thématique

Toutes les pièces, sans exception, ont pour théâtre les conflits sociaux (relations familiales et humaines) et économiques (chômage, enjeux du travail). Le texte vinavérien présente des problèmes et des faits sans pour autant proposer une quelconque solution ou imposer une certaine manière de voir les choses. Le spectateur-lecteur est libre d'adopter la position conformément à sa conception personnelle des choses. L'auteur est pour un théâtre de réflexion et d'observation personnelle qu'une machine didactique conçue à la manière brechtienne.

Les personnages dans *Par-dessus bord* sont des personnages ordinaires puisés dans la vie de tous les jours. Des personnes comme on n'en rencontre souvent dans les rues, les lieux publics et le travail (un chômeur, journaliste, un couple de retraités, un directeur d'une entreprise et sa secrétaire et / ou sa maîtresse...). Ils ne sont jamais présentés. Non individualisés, ils existent qu'à travers leurs prénoms, sans identités sociales précises. Ils ne possèdent aucune référence physique ni psychologique. Parfois, ils sont même réduits à des abrégés ou à des qualificatifs comme par exemple : *JiJi*, *Alex*, *danseur 1*, *danseur 2*, etc.

Toutefois, ces personnages vivent des conflits et des dilemmes psychologiques et économiques, ils tentent d'épouser les convenances de citoyens exemplaires. Mais leur sentiment d'être en marge des exigences sociales, les transforme en personnes réfractaires refusant d'obéir et de se soumettre aux traitements socio-économiques imposés.

*Passemar* est doté d'une incroyable capacité d'adresse au public. Il est le double de Vinaver puisqu'il est à la fois auteur dramatique et un employé dans la société *Ravoire et Dehaze*. Ce qui nous permet de conclure qu'il y a comme une sorte de mise en abyme permanente dans *Par-dessus bord*, c'est-à-dire l'histoire est en train de se raconter sous les yeux du public et en même temps elle a déjà eu lieu et *Passemar* - narrateur nous en donne les conséquences. Malgré son rôle d'auteur, *Passemar* paraît être secondaire et absent en temps que personnage de la propre pièce qu'il est en train d'écrire. Les choses semblent, souvent, lui échapper :

Apparaissent le pianiste et les trois danseurs masqués, habillés en dieux *Passemar*. Mais que viennent-ils faire ici maintenant ? Mon texte comportera nécessairement certains aspects techniques qui ont toutes les chances d'être rebutants pour une majorité de spectateurs ces danseurs n'ont rien à faire ici en ce moment je devrai [...] (*Par-dessus bord*, p.191).

Le personnage de *Passemar* fait écho au personnage Pirandellien où l'auteur perd le contrôle de ses personnages. Il s'oppose aux gestes et aux faits de ses propres personnages. *Passemar* manifeste en tant qu'auteur dramatique et en tant qu'observateur une sorte de ferveur vis-à-vis de ce qui vient il n'a pas d'avis une fois pour toute. Donc évidemment ce sentiment d'être entre deux et d'énergie folle à ne rien faire, de passion incroyable à être simplement observateur cela le définit assez bien c'est qui permet également une sorte de liberté à l'acteur de composer son personnage.

### B. Rôle

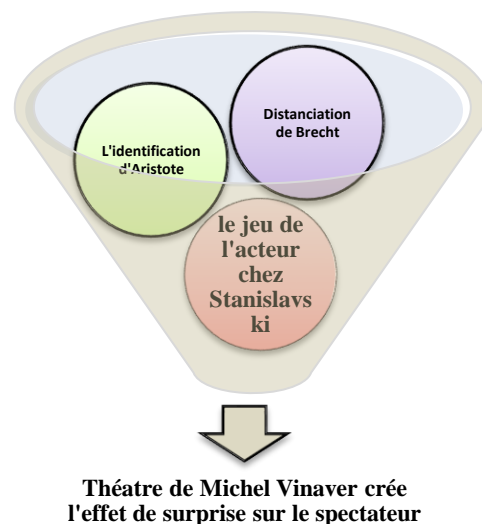
Dans *Par-dessus bord*; nous décelons une présence massive de chœurs et un entre-lacs des voix qui rapportent les paroles des autres personnages, s'interrogent et remettent en doute parfois la parole du personnage. Ce croisement de la parole voire cette polyphonie ou comme souligne assez justement Ryngaert ce *puzzle énonciatif* constitue une sorte de passerelle entre l'assistance et la scène.

Par ailleurs, un personnage peut assurer plusieurs rôles oscillant entre personnage et narrateur / chœur. Par moment, il peut passer d'un rôle à un autre avec subtilité (les didascalies nous ont permis de faire cette constatation). Ce procédé n'est certainement pas sans conséquence sur le spectateur-lecteur.



La question de l'usage multiple des rôles est un procédé longtemps débattu par les dramaturges aussi bien par Vinaver, Brecht et même par Stanislavski, or chaque auteur donne un point de vue différent sur son utilisation et ses effets sur le lecteur-spectateur. Alors que l'usage multiple des rôles chez Brecht renforce l'effet de distanciation. Michel Vinaver tente, à travers l'usage multiple des rôles, de reconstituer sur scène une continuité psychologique. Cette conception de jeu, nous l'a retrouvons aussi chez Stanislavski : « *Son (Acteur) unique but n'est pas de rendre son texte pour qu'on le comprenne. Il veut que le spectateur sente la vérité de ce qu'il dit, qu'il suive sa propre volonté et ses aspirations. Ici, les forces motrices de sa vie psychique participent à un même but. Leurs forces combinées sont extrêmement importantes pour l'acteur*<sup>185</sup> »

Vinaver opte pour une nouvelle conception de l'art dramatique. Pour ce faire, il tente de dépeussier les fondements imposés par ses prédécesseurs tels qu'Aristote et Brecht et d'en proposer une nouvelle interprétation et un nouvel usage de ces notions. Récapitulons ces points dans la figure suivante:



<sup>185</sup> - Stanislavski Constantin, *La Formation de l'acteur*, Ed. Payot et rivages, 2001, p.278.

### **III.8. Le dispositif scénographique de *Par-dessus bord***

Nous allons procéder à l'analyse scénique de *Par-dessus bord* à partir d'un document composé de deux DVD que nous nous sommes procurés à la FNAC (fédération nationale d'achats des cadres). Le premier DVD dure deux heures et quarante deux minutes (2h 42 min) et le second DVD dure deux heures et trente quatre minutes (2h 34 min) soit six (06h) heures de spectacle. *Par-dessus bord* est mise en scène par Christian Schiaretti<sup>186</sup>.

### **III.9. *Par-dessus bord* : un décor réaliste et / ou un décor distancié ?**

La scénographie et les décors de *Par-dessus bord* occupent tout l'espace scénique et également la salle. Ils créent un espace maniable, principalement quand le spectacle se donne dans un théâtre comme le Théâtre National de Paris (TNP) où l'aire de jeu embrasse celle des spectateurs. Parfois, cette aire est très proche du public, et d'autres fois, elle se déploie tout au fond de la scène, réalisant grâce à des cartons une sorte de murs qui sépare la scène de la salle. Le dispositif scénographique est à porté de vue du public, nous notons une suppression totale des coulisses et des rideaux :

Le paradoxe que Brecht rend productif : une représentation réaliste du réel doit laisser voir la réalité théâtrale. Pour tirer son théâtre hors du réalisme classique présumant la transparence du réel, il oblige la scène à se dépouiller de ses oripeaux magiques ; en somme, pour résumer d'une formule : vie réelle de l'apparence et non plus apparence réelle de l'ailleurs social<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup> - Metteur en scène et directeur du CDN de Reims depuis 1991. Il collabore une première fois avec Michel Vinaver en mettant en scène *Les Coréens* et en 2002, il monte *Par-dessus bord* au TNP.

<sup>187</sup> Chiantaretto Jean-François, Bertolt Brecht Penseur Intervenant, Paris : Ed. Publisud, 1985, p.55.

*Par-dessus bord* se joue sur deux niveaux : le premier niveau où se loge l'orchestre et une troupe musiciens (environ une trentaine) de Jazz et du Happening. Et le second niveau où évolue le jeu des comédiens. Le décor est inspiré des années cinquante (50). Il se modifie et change approximativement au cours du spectacle selon le contexte et le mouvement de la pièce : **scène 1:** Chez *Mme Lépine*, **Scène 2:** Dans la société *Ravoire et Dehaz.*, etc.

La présence des cartons qui entourent la scène est permanente et représente le stock de papier toilettes de *Ravoire et Dehaze*. Très peu de décors meublent la scène, seul le jeu des comédiens et les chorégraphies l'habillent.

Grâce à cette flexibilité de l'espace, le scénographe et le metteur en scène prouvent qu'ils ont pu exploiter tous les moyens possibles d'un théâtre contemporain.

Rien dans le décor n'est dissimulé tout est à porté de vue du spectateur ce qui rejette toute possibilité d'illusion réaliste. Cette entreprise scénographique à décor mobile est un entraînement de modèle sur l'aptitude du théâtre :

A la différence des années 1960, on ne conçoit plus le théâtre comme une *machine à voir* (René Allio), mais comme un lieu d'échange entre les composantes autrefois séparées du spectacle (acteur-son-texte). Le spectateur est désormais convié à repérer les choix plastiques de la mise en scène, à suivre l'espace dans toutes ses ramifications à l'intérieur du spectacle<sup>188</sup>.

---

<sup>188</sup>-Pavis Patrice, *La scène en scène contemporaine (Origines, tendances, perspectives)*, Paris : Ed. Armond Colin, 2009, p.84.

Cette scénographie consolide l'identité du comédien. Elle est la preuve du pouvoir de la parole et de son potentiel de théâtralité.

Nous admettons le fait que décor de *Par-dessus bord* est un décor réaliste inspiré des événements et du contexte de la pièce mais il importe de souligner également que c'est un décor qui réfute toute hypothèse d'identification et d'illusion. Pour chasser toute tentative de projection d'un réalisme classique, le metteur en scène a débarrassé l'espace scénique de tout ornement décoratif de sorte à créer une mimésis du réel et du réel en tant que tel. La nuance entre la fiction dramatique et le réel est mise en exergue de sorte à ce qu'elle ne puisse pas déroger les perceptions du spectateur. Le décor sonore crée de subtiles atmosphères dramatiques.

### **III.10. Le costume dans *Par-dessus bord***

Selon, le critique Roland Barthes, le costume de théâtre constitue un véritable *gestus social*, c'est pour cette raison, que le costume doit toujours: « *garder sa valeur de pure fonction, il ne doit ni étouffer ni gonfler la pièce, il doit se garder de substituer à la signification de l'acte théâtral, des valeurs indépendantes. C'est donc lorsque le costume devient une fin en soi, qu'il commence à devenir condamnable*<sup>189</sup>.»

De son côté Bertolt Brecht considère le théâtre comme un lieu de la représentation de la vie réelle par excellence. Ainsi, cet art doit se débarrasser de tous les artifices et de trompe-l'œil qui risque d'anéantir le plaisir du spectateur et d'affaiblir ses capacités de critique. Brecht opte pour une scénographie simple et des costumes réalistes puisés dans la vie quotidienne. A l'instar de l'auteur allemand, Michel Vinaver partage la même conception du costume et de la scène contemporaine.

---

<sup>189</sup> -Barthes Roland, *Les maladies du costume de théâtre*, revue « Théâtre populaire », 1955, [http://www.julie-d.levillage.org/roland\\_barthes.htm](http://www.julie-d.levillage.org/roland_barthes.htm) (consulté le 20 / 05/ 2018).

En effet, le costume dans *Par-dessus bord* correspond à l'époque des événements dramatiques représentés sur scène, et Christian Schiaretti est resté fidèle au contexte historique de la pièce. En effet, à travers une scénographie très réaliste, l'époque de la pièce est parfaitement reconstituée. Dans cet univers dramatique des années soixante dix (70) tout est d'époque, jusqu'à l'orchestre de Jazz classique et les perruques portées par certains comédiens, sans omettre les costumes, révélant la mode vestimentaire d'alors.

On peut clairement démarquer le groupe de jeunes élégants en costume de velours des autres anciens employés en costume de tergal, une cravate courte avec un grand nœud, dont une majorité âgée. Ceci est un synonyme de différence entre un ancien et un nouveau monde, ou carrément un écart entre deux générations.

Les employés de la société portent des vêtements ordinaires (pantalon, veste, chemise). La cliente *Mme Lépine* porte une blouse bleue et les techniciens de la société se distinguent des autres par un uniforme gris et des casquettes.

L'aspect vestimentaire dans *Par-dessus bord* traduit une dimension réaliste mis en rapport direct avec le discours polyphonique et éclaté des personnages.

Dans *Par-dessus bord*, ce n'est point le concept d'année qui a exigé la vérité des costumes : c'est le concept de la concurrence économique, impitoyable, qui s'est trouvée consolidée par le costume.

### **III.11. Projection et utilisation de l'éclairage**

La scène dans *Par-dessus bord* s'ouvre sur un plein feu. La scène est complètement éclairée et tout est à porté de vue du spectateur. Lors des séquences musicales ou pendant la scène didactique, nous remarquons une lumière pénombre qui jaillit la scène et seul l'avant scène reste visible. La projection de lumière ne se concentre pas sur un fait dramatique ou un personnage en particulier mais elle couvre l'ensemble des personnages de la pièce.

Personne n'est mis en exergue tout est propice à l'analyse même les cartons disposés en guise de décor : « *Brecht, en esprit explicitement marxiste, conteste la place du héros au profit du collectif*<sup>190</sup>.»

Une extinction partielle des projecteurs, quelques fois, pour préciser que la scène se joue en plein nuit ou dans un endroit d'intimité (la chambre de *Benoît et Margerie*). Une projection d'une lumière bleue entremêlée à d'autres lumières comme le rouge, mauve qui caractérisent la scène où se joue la musique *Jazz* sans doute pour rappeler l'ambiance des bistrotis parisiens de l'époque.

### **III.12. *Le music-hall, la danse chorégraphique, la voix chorale et le retour du happening dans Par-dessus bord***

En réalité, une pièce de théâtre est d'abord une poétique textuelle qui use des différentes figures de style, de rhétorique et de l'éloquence mais cela n'empêche pas le fait notamment qu'elle use de divers genres artistiques pour émouvoir le spectateur et le plaisir de l'œil rejoigne ainsi celui de l'oreille.

Introduire le *cirque*, le *music-hall* et l'art chorégraphique a séduit les plus illustres dramaturges du théâtre contemporains. Parmi ces auteurs, on peut citer: Philippe Minyana, Valère Novarina ou même Yasmina Réza. Ces auteurs conçoivent le spectacle théâtral comme une production artistique totale voire plurielle qui conjuguerait les différents matériaux et moyens de l'audio-visuel. Gérard Garutti, journaliste et critique théâtral pose la question de la définition du théâtre total à Michel Vinaver :

G.G : Qu'est ce que le théâtre total ?

Michel Vinaver : C'est le théâtre qui annexe danse, musique, opéra, et devient une forme totale. Voire totalitaire. La pièce porte un regard sur les ambitions prométhéennes déclenchées à partir du *Living Théâtre*. Pas de limites. Le théâtre est tout, fait tout <sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> -Bruguière Dominique, *Panser la lumière*, Le temps du théâtre, Ed. Actes Sud- Papiers, Paris, 2017, p. 10.

<sup>191</sup> - <https://www.tnp-villeurbanne.com/cms/wp-content/uploads/2011/10/le-cahier-du-tnp-par-dessus-bord-mise-en-scene-christian-schiaretti.pdf> (Consulté le 20. 05. 2018).

A l'instar de ces auteurs, Michel Vinaver pense que le texte de théâtre est d'abord écrit pour être lu mais aussi pour être joué. Ainsi l'auteur de *Par-dessus bord*, l'exprime à travers son double dramatique:

*Passemar*. C'est une idée qui m'est venue de corser un peu ces récits légendaires par une action mimée et dansée qui pourrait avoir du charme beaux costumes une musique très moderne pourquoi pas ?

L'extrêmement moderne va bien avec l'extrêmement ancien et puis je suis tenté par le théâtre total où toutes les formes d'art concourent au spectacle le ballet le cirque le cinéma l'opéra c'est assez exaltant s'imaginer un théâtre sans plus aucune limite au niveau des moyens d'expression évidemment [...]<sup>192</sup>.

Michel Vinaver considère le texte de théâtre comme étant un objet entre- deux c'est-à-dire un objet de lecture et aussi un objet de spectacle. Ainsi, l'auteur de *Par-dessus bord* dira que : « *Le texte de théâtre est hybride* <sup>193</sup> »

Mais il faut reconnaître aussi le fait que la notion d'hybridité et le foisonnement des formes artistiques dans le spectacle, au cours de la deuxième moitié du vingtième (XX<sup>ème</sup>) siècle, a posé une véritable problématique du genre théâtral autrement dit le texte théâtral est-il un produit littéraire ou bien un produit exclusivement de spectacle. Certains auteurs favorisent l'utilisation des matériaux scéniques et chorégraphiques comme forme de divertissement au spectacle. Ils considèrent que ces formes de spectacle comme un enrichissement du texte sans porter préjudices à sa dimension poétique :

Après avoir congédié l'auteur de la mise en scène et expérimenté l'extension vers la chorégraphie, le cirque et le *music-hall*, le théâtre réaffirme donc la primauté du texte : c'est ce que prouvent les œuvres de Michel Vinaver, Bernard-Marie Koltès et Valère Novarina. Avec François Bon, Olivier Cadiot et Olivier Py, le théâtre, lieu de l'intranquillité, interroge le monde, donne corps à l'absence et à la mort

---

<sup>192</sup> - Michel Vinaver, Théâtre complet1, *Les Coréens, Les Huissiers, La Fête Du Cordonnier, Iphigénie Hôtel, Par- Dessus Bord, La Demande d'emploi*, Paris : Éd. Actes Sud, Octobre 1986, p.147.

<sup>193</sup> - Michel Vinaver, *Écritures dramatiques*, Ed. Paris : Actes-Sud, 1993.

Dans cette tendance d'expériences formelles, Michel Vinaver et Christian Schiaretti (le metteur en scène) investissent dans *Par-dessus bord* diverses formes spectaculaires, comme : La voix chorale, le *happening*, la danse chorégraphique.

**Chœur** (théâtre) : Ensemble de choreutes qui présentent l'action et en commentent le développement.

**Happening** : un **happening** est une *performance* (au sens anglais du mot : « représentation »), un événement ou une situation qui peut être considéré comme un art. Utilisé pour la première fois dans la langue française en 1964<sup>1</sup>, ce substantif est emprunté à l'anglais (participe présent du verbe *to happen* : arriver, se produire). Une traduction possible serait une « intervention artistique ».

Le *happening* se distingue de la performance par son caractère spontané et le fait qu'il exige la participation active du public, public qui n'est plus considéré tel quel, mais considéré comme intervenant<sup>194</sup>.

**Chorégraphie** (du grec ancien (« danse en chœur ») et (« écriture »)) est l'art de composer des danses et des ballets, principalement pour la scène, au moyen de pas et de figures<sup>195</sup>.

Nous nous avons remarqué qu'au cours de notre visualisation de *Par-dessus bord* que ces trois formes d'expressions artistiques sont omniprésentes.

En effet, la pièce foisonne de passages chorégraphiques, introduits et mis en scène par le personnage de *Passemar* :

*Passemar*, masqué, s'extrait de la caisse, est happé dans le sillage des danseurs dont les mouvements deviennent plus convulsifs.

Les 3 danseurs. ra ra ra ra-ra ra-ra-ra

---

<sup>194</sup> <https://fr.wikipedia.org/wiki/Happening> (consulté le 24 mai 2018).

<sup>195</sup> Wiki, Op.Cit



La danse se centre de plus en plus sur *Passemar* que les danseurs cognent, plaquent à terre, piétinent, relèvent, jettent en l'air, écartèlent et démembrant, sur lequel ils accomplissent les actes les plus grossiers, puis qu'ils remembrent, déposent sur le couvercle de la caisse comme sur un trône. Ils reclouent le couvercle sur la caisse et, *Passemar* dessus, la calent sur leurs épaules, la portent en procession. *Passemar* a ôté son masque- et on découvre qu'il ressemble à celui-ci comme un frère. Il met ses lunettes, remet en ordre ses vêtements (*Par-dessus bord*, 137).

Comme un véritable maître du jeu et de la scène, *Passemar* décide d'introduire un divertissement dans sa pièce. Il met en scène trois danseurs. Ceux-ci disposent chacun d'un masque ce qui n'est pas sans rappel du théâtre oriental dont Bertolt Brecht est un véritable adepte :

« *Il n'a pas échappé à la curiosité de Gao Xingjian qui s'initie au caractère démonstratif du jeu de l'acteur Chez Brecht ainsi que des jeux scéniques qu'il entraîne, tels que le port du masque, le recours aux chansons et au chœur, tout en comprenant l'inspiration orientale des innovations dramatiques de Brecht* <sup>196</sup> » .

Au départ, *Passemar* semble contrôler la situation dramatique jusqu'au moment où les danseurs décident de le traîner, malgré lui, dans ce divertissement. La situation dégénère et les danseurs improvisent et jettent en l'air les indications scéniques : « *Passemar. Arrivé à ce stade de la pièce je ne vois qu'obscurément où elle me mène mais au moins j'en suis là (...)* <sup>197</sup> »

---

<sup>196</sup> - Littératures et espaces, Actes de congrès de la Société Française de littérature Générale et Comparée-SFLGC- Limoges, 20-22 septembre 2001- Ouverture de Daniel- Henri PAGEAUX, Ed. Pulim : Paris, 2001, p.319.

<sup>197</sup> - Michel Vinaver, Théâtre complet 3, *La Demande d'emploi, Dissident, Il va sans dire- Nina, C'est autre chose, Par-dessus bord (version brève)*, Paris : Éd. L'Arche, Octobre 2006, p.184.

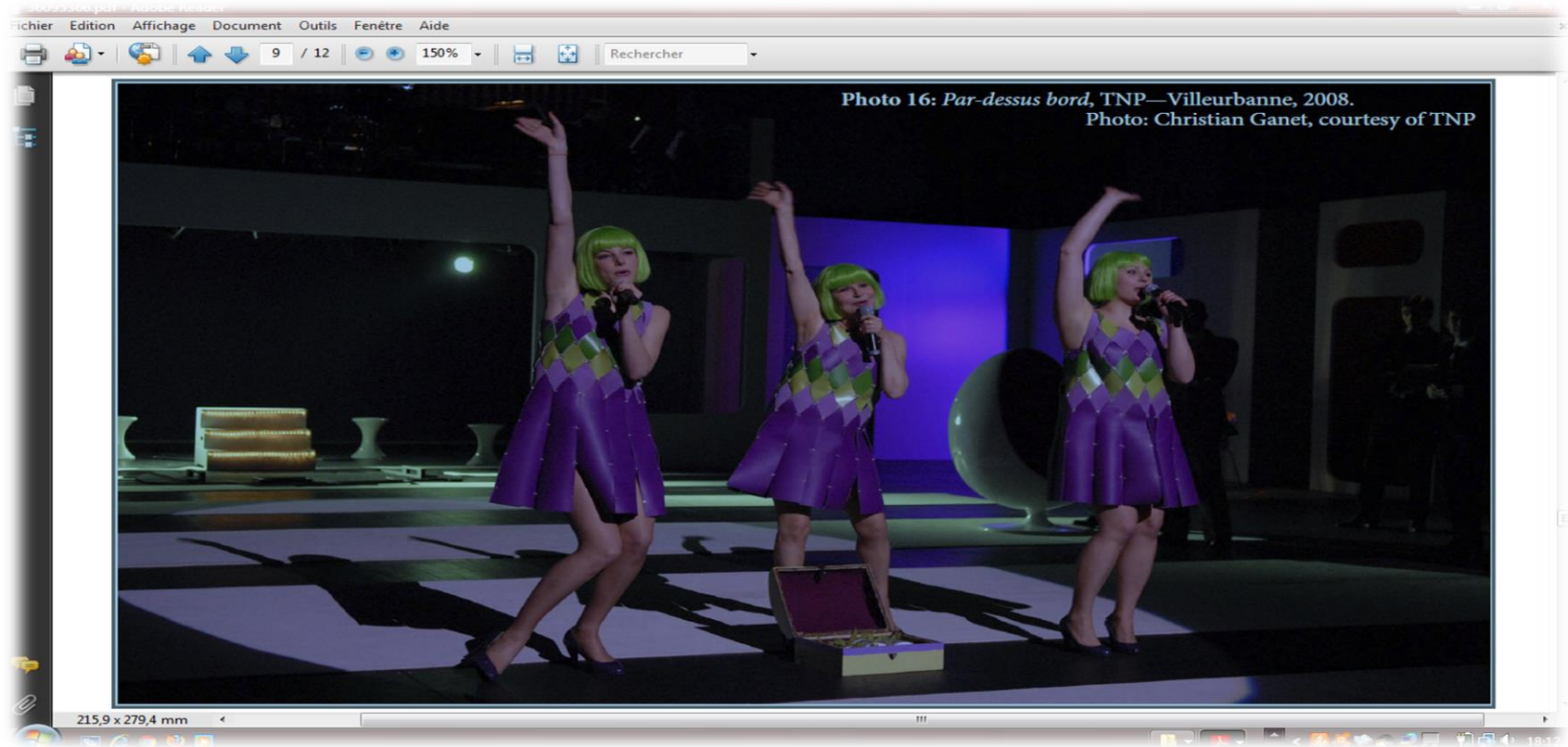
*Passemar* avoue que ce divertissement est en guise de prologue de la pièce qu'il est en train d'écrire. Une pièce qui se serait le produit de l'aboutissement de ses influences littéraires : *Passemar- c'est un petit divertissement masqué très libre à la façon d'Aristophane dont j'ai pensé qu'il pourrait peut-être servir de prologue à la pièce je suis l'auteur de cette pièce [...]* (*Par-dessus bord*, 137).

Nous retrouvons un autre moment de danse chorégraphique et cette fois-ci avec trois danseuses portant chacune une perruque de couleur verte une robe violette en cuire avec des motifs jaunes, verts et violets. Elles portent aussi des escarpins violets. Les danseuses exécutent des gestes chorégraphiques et chantent en même temps. Les paroles de la chanson sont une sorte de commentaire aux événements de l'action.

*Par-dessus bord*

(1969)

Passage chorégraphique



L'œuvre de Michel Vinaver use sans modération des procédés vocaux tels que la parole chorale. La parole, le chant et la musique chorale et l'entrelacs des voix sont les matières premières de la théâtralité du texte dramatique vinavérien. *Par-dessus bord*, parmi tant d'autres pièces de l'auteur français, rend compte de ce procédé. C'est pour cette raison qu'on reconnaît son génie créateur et qui a été grandement salué par la critique théâtrale.

Dans cette pièce, la parole polyphonique et l'écriture de l'actualité sociale et économique sont intimement liées. En effet, la pièce est truffée de subtils moments de choralité mis en scène par *Passemar* (Vinaver) :

*Chanson des camionneurs ; ouverture dansée de la caisse.*

1<sup>er</sup> DANSEUR. Eh oui

2<sup>eme</sup> DANSEUR. Oh mais

3<sup>ème</sup> DANSEUR. Oui mais si

1<sup>e</sup> DANSEUR. Mais si oui

2<sup>eme</sup> DANSEUR. Si oh mais

3<sup>ème</sup> DANSEUR. Oui mais oh

1<sup>er</sup> DANSEUR. Tâche

2<sup>eme</sup> DANSEUR. Ca coule

3<sup>ème</sup> DANSEUR Y a pas mieux

Les trois DANSEURS. Mais si- Eh oui oh mais- oui mais si

1<sup>er</sup> DANSEUR. Perdre tout

2<sup>eme</sup> DANSEUR. Quand tout est dit

3<sup>ème</sup> DANSEUR. Se souvenir

1<sup>e</sup> DANSEUR. Vilenies

2<sup>eme</sup> DANSEUR. Tirer un trait

3<sup>ème</sup> DANSEUR. Ca fuit

Les trois DANSEURS. Eh oui oh mais oui mais si

1<sup>er</sup> DANSEUR. Un geste de toi

2<sup>eme</sup> DANSEUR. Des ronds et des plis

3<sup>ème</sup> DANSEUR. Bourré j'en rêve

Les trois DANSEURS Eh oui oh mais oui mais si

*Passemar, masqué s'extrait de la caisse, est happé dans le sillage des danseurs dont les mouvements deviennent plus convulsifs*

Les trois DANSEURS. ra ra ra ra-ra ra-ra- ra (*Par-dessus bord*, p.137).

La parole rythmée des chœurs crée un réseau sonore agréable et offre une polyphonie de voix en contact direct avec la réalité économique. Les répliques sont écrites sous forme de vers ce qui leur octroie la forme d'un poème.

De même, des répétitions qui caractérisent les répliques sont émises par les chœurs. Nous remarquons aussi que les répliques sont dépourvues de thématique, de contexte d'énonciation et de toute hiérarchie sémantique, seul le rythme sonore renforce cette poéticité. Le mot danseur est écrit littéralement en majuscule (DANSEUR) ce qui signifie qu'ils ne font pas uniquement partie du décor mais ils sont considérés comme des personnages faisant partie de l'histoire à part entière.

Par le biais d'une parole poétique et polyphonique, les danseurs exécutent des danses chorégraphiques et se chargent de commenter les différents faits et gestes de *Passermar*. Rebelles, ils désobéissent à leur créateur (*Passemar*). Ils le traînent par terre et le malmenèrent. En conséquence, *Passemar* se plaint de cette situation et de cette anarchie dans le jeu. Il finit par s'opposer à ses propres personnages. Cette situation ne va pas sans rappeler la tradition aristophanesque ou l'auteur contredit ses personnages.

Le théâtre est le lieu par excellence de la rencontre des différentes formes de spectacle. La vague cinématographique et la projection des documents et de pancartes qui a envahi la scène théâtrale a tenté plus d'un auteur. L'intrusion des intermèdes musicaux et la voix chorale dans la dramaturgie brechtienne a réussi à arracher le spectateur de sa passivité en lui octroyant un nouveau rôle de la vie en commun des hommes. L'ambiance des cabarets et des bistrots des années cinquante (50) a trouvé une place privilégiée dans le *berliner- Ensemble*. L'opéra et le *music-hall* sillonnent leur chemin et émerveillent le spectateur dans *L'Opéra de Quat' sous* de Bertolt Brecht.

Michel Vinaver en personne succombera à la tentation de faire de son théâtre, un théâtre total où tous les arts du spectacle s'y rejoignent. L'auteur introduit dans *Par-dessus bord* le *music-hall* et le *happening*. En effet, la pièce propose des moments musicaux avec un véritable orchestre. Celui-ci est composé de musiciens muni chacun d'un matériel musical comme le piano, le violoncelle et le saxophone.

Ce dernier représente l'instrument phare dans la musique de Jazz dont les origines remontent à la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle précisément en 1846 par Adolphe Saxe. On retrouve aussi dans la pièce, une chanteuse de jazz. Elle porte une robe noire et prête sa voix à des différentes chansons de blues et du Jazz américain.

*Par-dessus bord* commence avec un orchestre qui joue de l'ancien Jazz. Ce passage signifie que les événements de cette scène émergent des années soixante (60). Ensuite, on est passé à la musique contemporaine pour souligner la fin de la période classique et on note la musique acoustique où la musicalité éclatée et la voix polyphonique y trouvent une importante place. Cette musique est faite pas des chanteurs portant des costumes et des masques des dieux scandinaves. Après l'ancien Jazz et la musique moderne, on passe à la musique Pop qui a marqué les années soixante dix (70). Le défilait des instruments pendant les différents moments de la pièce, marque l'évolution des genres musicaux passant du Jazz (saxophone) à la musique pop (piano).

Enfin de cette lecture scénique de *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, nous pouvons dire que la pièce est une succession de mouvements soudés par une unité thématique, de personnage et une dimension spatio-temporelle.

Le récit raconte une histoire unique celle de l'anthropophagie économique d'une petite société française par une multinationale américaine. L'histoire est truffée de plusieurs petites histoires et de récits mythiques ce qui a favorisé une structure de mise en abîme textuelle. Les intermèdes musicaux, les danses chorégraphiques, tant chères à Brecht, sont omniprésents dans l'œuvre vinavérienne. Ce qui nous permis de conclure que la pièce subi une forte influence brechtienne mais pas seulement. En effet, la pièce révèle d'autres influences comme celle de Beckett dans l'absence de ponctuation.

La comédie d'Aristophane dans l'opposition de l'auteur et des personnages. Les techniques de jeu du comédien telles que enseignées par Stanislavski. Même l'identification d'Aristote et la distanciation de Brecht se transforment, dans le théâtre de Michel Vinaver, en effet surprise chez le spectateur.

Pour rendre compte des convergences et des divergences dans l'œuvre d'Abdelkader Alloula et Michel Vinaver par rapport aux influences brechtiennes dans un tableau comparatif que nous commenterons par la suite.

### **III.6. Tableau récapitulatif et comparatif**

## Michel Vinaver, Abdelkader Alloula et les influences brechtiennes

	Les fondements du théâtre épique énoncés par Bertolt Brecht <sup>198</sup>	<i>El- Ajouad (Les Généreux)</i>	<i>El- Litham (Le Voile)</i>	<i>Par-dessus bord</i>
<b>2- Mise en scène et jeu des comédiens</b>	Espace : destruction du quatrième mur pour casser tout effet d'identification.	Le jeu du comédien est plutôt orienté vers l'avant de la scène.	Il n'y a pas de séparation entre la scène et la salle. L'avant de la scène reste complètement occulté.	Les comédiens exploitent l'intégralité de la scène.
	<b>Est narration</b>	-La forme narrative est dominante dans l'œuvre.	Equilibre entre : narration / action caractérise la pièce.	La forme narrative est prédominante
	<b>Décor</b> : est insolite et fonctionnel pour éviter l'identification du spectateur.	Le décor est suggestif et fonctionnel. Il représente plusieurs endroits dans une même architecture (lycée, jardin, hôpital).	Une réalité sous-jacente dans une structure géométrique insolite. Un spectateur lucide et vigilant saura décoder l'énigme du décor en le mettant en rapport avec le contexte de la pièce.	Le décor est à la fois réaliste et fonctionnel. Il est inspiré de la thématique et le contexte de la pièce.

<sup>198</sup> <http://www.bertbrecht.be/index.php/tableau-1> © 2018 Bertolt BRECHT – *L'Opéra de quat'sous* (consulté 20.03.2018).



<p><b>2- Mise en scène et jeu des comédiens</b></p>	<p><b>Le jeu :</b> le comédien doit rester vigilant dans son jeu pour éviter la métamorphose/intégrale.</p>	<p>Par le biais du <i>Dire</i> et du discours rapporté <i>El- goul</i> adopte une distance vis-à-vis du personnage raconté.</p>	<p>Le comédien réalise une incarnation absolue en son personnage de <i>Berhoum</i>.</p>	<p><i>Passemar</i> réalise des prouesses extraordinaires de distanciation et d'identification puisqu'il est à la fois narrateur et personnage. Les autres personnages se contentent de jouer leurs rôles.</p>
<p><b>2- Mise en scène et jeu des comédiens</b></p>	<p>Espace : Mener impérativement le jeu vers le centre car l'avant scène favorise l'illusion le rêve.</p>	<p>Le jeu du comédien est plutôt mené vers le centre de la scène</p>	<p>Hormis l'avant de la scène, l'espace scénique est complètement exploité.</p>	<p>Les comédiens occupent tout l'espace scénique.</p>
	<p>Intérêt passionné pour le déroulement.</p>	<p>Intérêt passionné pour le déroulement puisque le spectateur est informé de la fin de l'histoire.</p>	<p>Intérêt passionné à la fois pour le déroulement et le dénouement.</p>	<p>Intérêt passionné à la fois pour le déroulement et le dénouement.</p>

	Le spectateur est placé devant quelque chose, il étudie.	Le spectateur est pris au piège. Il est embarrassé essayant de comprendre les situations et par conséquent chercher l'issue.	Le spectateur n'a pas le temps d'étudier. Il suit progressivement l'action.	Le spectateur est placé devant une stratégie du marketing et tragédie grecque, il apprend et étudie
<b>3- Niveau de l'effet sur le spectateur</b>	<b>Fait du spectateur un observateur mais éveille au même titre son activité intellectuelle, l'oblige à des décisions.</b>	Le spectateur s'interroge sur la situation à laquelle il assiste et participe.	Le spectateur est pris par l'action qui suscite à la fois son raisonnement et ses sentiments.	Fait du spectateur un apprenant et un observateur.
	<b>Montage</b>	Montage ( $T_1+T_2+T_3=$ Pièce)	Enchaînement logique et chronologique des événements	Système de mouvements (six mouvements avec leurs intitulés) Enchaînement logique et chronologique des événements.

	<b>Raison, argumentation</b>	Raison, argumentation, didactisme.	Raison : or, quelques fois, les évènements suscitent la pitié et la crainte chez le spectateur.	Raison et réflexion, discussion
	<b>Vision du monde</b> L'homme qui se transforme et transforme.	La pièce donne à voir le vécu quotidien d'une fresque de gens. Les héros des trois tableaux se révoltent contre leurs conditions misérables de vie et œuvrent pour la reconsidération des valeurs humaines.	Le personnage <i>Berhoum</i> témoigne de son expérience vécue. <i>Berhoum</i> se transforme d'un personnage peureux en héros qui rétablit l'ordre logique des choses.	Présenter le monde avec ses contradictions sans procès.  Une société française perce le monde du marketing et concoure le capitalisme américain.

## Interprétation du tableau

Le tableau dresse une liste exhaustive des principes fondamentaux du théâtre épique assignés par Bertolt Brecht. Nous avons mis en évidence les convergences et les divergences, pour voir qui de *El- Ajouad (Les Généreux)*, de *El- Litham (Le Voile)* et *Par-dessus bord* puise-t-elle davantage de la forme épique. Ainsi, nous procéderons à l'analyse par niveau :

### 1. Niveau structural

L'essentiel du texte épique est constitué de narration des événements qui animent le récit dramatique doivent être racontés par le narrateur que joués par les comédiens. Alors que *El- Litham (Le Voile)* conjugue par alternance la forme narrative et la forme actionnelle. *El- Ajouad (Les Généreux)* et *Par-dessus bord* favorisent la forme narrative à l'action proprement dite.

Le découpage du récit dramatique en tableaux, sans l'ombre d'un doute, le caractère sacré de la dramaturgie épique brechtienne. Cette méthode permet de préserver la lucidité et l'esprit critique du spectateur. Ainsi, le romancier allemand Döblin déclare : « *contrairement à l'œuvre dramatique une œuvre épique se laisse découper, comme avec des ciseaux, en parties capables de continuer à vivre de leur vie propre*<sup>199</sup>. »

*El- Litham (Le Voile)* se caractérise par une unité de l'histoire, du héros *Berhoum* et de la dynamique spatio- temporelle. Alors que, *El- Ajouad (Les Généreux)* répond favorablement au système de tableaux. Autonomes dans la structure, tableau met en scène une histoire et des personnages différents des deux tableaux précédents.

*Par-dessus bord* reproduit également le schéma des mouvements. Mais, chaque mouvement dépend du mouvement suivant. Toute tentative de supprimer un mouvement, cela affectera infailliblement le sens de l'histoire.

---

<sup>199</sup> - Brecht Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, Paris : Éd. L'arche, 1999, p. 31.

## 2. Mise en scène et jeu des comédiens

L'identification au personnage, cette technique désigne la tentative du comédien à se mettre dans la peau du personnage. Pour mettre fin à ce processus infécond, Bertolt Brecht favorise l'intervention du personnage –narrateur. Ce dernier devrait montrer le personnage sans pour vivre sa situation et enfoncer ainsi le spectateur dans la passivité. *El-Ajouad (Les Généreux)* est l'exemple type de l'intervention du narrateur. Mais chez Alloula, le narrateur devient le goulal, celui qui commente l'action tout en prenant une distance par rapport à ce qui est montré. *Le goulal*, dans *El-Ajouad (Les Généreux)*, maîtrise l'art du verbe et les diverses techniques de narration. A travers le discours rapporté, il se contente uniquement de mimer les actions du personnage. *Le Goulal* est aussi omniprésent dans *El-Litham (Le Voile)*, il raconte les événements tout en préservant une certaine distance quant aux personnages qu'il montre. *Berhoum*, le héros de la pièce, est le seul personnage qui ne se transforme pas en narrateur. Depuis le début jusqu'à la fin de la pièce, il joue son rôle et se fond dans les méandres psychologiques de son personnage. Ce qui entraînera inévitablement, le spectateur dans le monde de l'illusion et du rêve représentés sur scène.

Les personnages dans *Par-dessus bord* sont partagés entre le jeu et la narration. *Passemar*, le héros de la pièce, raconte et commente les événements dramatiques mais aussi il participe, souvent, au jeu dramatique et même dans les danses chorégraphiques.

Du côté du jeu, nous avons remarqué que les trois pièces exploitent l'intégralité de l'espace scénique.

#### 4. Niveau de l'effet sur le spectateur :

Dans le théâtre épique, l'intérêt de la pièce n'est pas porté à sa fin mais à l'enchaînement narratif des événements. Averti par le narrateur quant à la fin de l'histoire, le spectateur dans la forme épique porte toute son attention et sa lucidité sur le déroulement des faits racontés. En effet, le *El- goul* dans *El- Ajouad (Les Généreux)*, annonce la fin de l'histoire dès le départ pour que le public puisse suivre le déroulement sans contrainte du dénouement. Ce procédé de jeu, permet au spectateur de rester lucide pendant la représentation.

Contrairement à *El-Ajouad (Les Généreux)*, *El-Litham (Le Voile)* et *Par-dessus bord* ne dévoilent pas la fin de l'histoire. Le public portera un intérêt aussi bien sur le déroulement de l'histoire que pour son dénouement.

Le dénouement est aussi important que vital dans le texte dramatique. Le fait de poser des questions quant à la fin de l'histoire constitue aussi un acte de réflexion pour Aristote. Conscient de l'importance de la notion de la distanciation, Celui-ci souligne que l'acte de la mimésis est un fait créatif qui provoquerait dans un premier temps un sentiment d'identification aux événements représentés. Et dans un deuxième temps, cette projection mène vers une prise de distanciation et de la critique. Ainsi, l'identification et la distanciation pour Aristote sont deux réalités qui se réalisent simultanément. Cette conception de l'art dramatique semble être saluée par Anne Ubersfeld, qui précise que : « *le théâtre est un point de jonction entre plaisir et réflexion (...)* » la critique ajoute que : *l'identification poussée à son paroxysme pousse à la distanciation*<sup>200</sup> »

Il faut reconnaître le fait que le processus d'identification est partie prenante dans le jeu dramatique étant donné qu'il participe à l'imitation du réel ce qui est susceptible d'éveiller la conscience de l'assistance.

---

<sup>200</sup> - Ubersfeld Anne, dans Tournel Nadine « *Littérature : Textes théorique et critiques* », Paris: Éd. Nathan, 2001, p. 240.

Dans son ouvrage, *Le Petit Organon pour le théâtre*, le dramaturge allemand Bertolt Brecht s'en est pris arduement au théâtre dramatique aristotélicien. Brecht y expose son objectif de bannir le sentiment d'identification dans son théâtre. Cependant certaine critique atteste que beaucoup de pièces de l'auteur allemand ont suscité le sentiment de compassion et de cathartique en vers le personnage, on peut citer comme pièce *La mère courage et ses enfants*, *Celui qui dit oui et celui qui dit non*, etc. A l'instar de Brecht, Abdelkader Alloula et Michel Vinaver ne sont parvenus à se débarrasser définitivement de l'identification dans leurs théâtres. Ainsi la citation d'Ahmed Chéniki en témoigne sur ces propos : « *Comme Brecht, Alloula échoua dans sa tentative d'annihiler la relation cathartique et de mettre un terme au pouvoir mythique de l'illusion. Déjà, le lieu théâtral, lui-même, contribue grandement à ce processus d'identification qui ne peut être écarté de la relation liant scène- public, personnage- spectateur*<sup>201</sup> »

A la fin de cette étude comparative, nous pouvons déclarer que *El-Ajouad (Les Généreux)* et *Par-dessus bord* subissent une forte influence épique brechtienne, alors que *El-Litham (Le Voile)* est au croisement des influences brechtiennes et aristotéliciennes. La pièce ne cultive pas seulement un nombre considérable de l'esthétique brechtien tels que l'omniprésence d'un narrateur qui chante, commente et imite les actions dramatiques, mener le jeu vers l'avant de la scène et la mise en exergue du *gestus social* mais elle accueille aussi quelques influences aristotélicienne. L'effet d'étrangeté ou la distanciation semblent être menés dans *El-Litham (Le Voile)* de sorte à inciter le public à adopter un point de vue critique de la situation exposée. A tel degré que l'identification devienne un argument fiable pour agir dans la vie réelle.

---

<sup>201</sup>- Chéniki Ahmed, *Vérités du théâtre en Algérie*, Oran : Éd. Dar El Gharb, 1996, p. 184.

Or, *El-Litham (Le Voile)* exploite des éléments de l'esthétique dramatique énoncés dans la poétique d'Aristote, on peut citer entre autres éléments : la règle des trois unités (temps, espace et action), la création de l'atmosphère psychologique à travers le jeu des lumières ; etc.

Nous pouvons dire, en somme, que *El- Litham (Le Voile)* est une nouvelle recherche esthétique. Cette œuvre originale est le fruit d'un héritage universel (dramaturgie épique et dramatique) et le patrimoine populaire (*El- goual*).

Dans une perspective exclusivement comparatiste, nous brosserons un autre tableau comparatif du théâtre de Michel Vinaver et le théâtre de Abdelkader Alloula. L'intérêt capital de ce tableau est de mettre en évidence les convergences qui relient les deux théâtres :

### **Tableau récapitulatif et comparatif**



**Le théâtre de Michel Vinaver**  
**[1956- ...]**

**1. Niveau structural**

Les pièces sont organisées en morceaux comme un puzzle et dont chaque morceau est présent pour compléter l'ensemble (l'histoire est un assemblage et un montage de morceaux). Ces morceaux ne sont pas indépendants puisqu'ils sont liés par une unité de l'action, personnage, temps et de lieu.

**2. Niveau thématique**

Toutes les pièces, sans exception, ont pour théâtre les conflits sociaux (relations familiales et humaines) et économiques (chômage, enjeux du travail). Le texte vinavérien présente des problèmes, des faits et des événements socio- économiques actuels. Il met à nu le quotidien de toutes les couches sociales partant de l'employé subalterne au directeur animé par une ambition dévorante. Ces couches ne sont jamais dissociées mais se complètent et souvent s'entredéchirent pour survivre.

**Le théâtre de Abdelkader Alloula**  
**[1969- 1994]**

**1. Niveau structural**

L'ensemble de ses pièces sont une succession de tableaux. Ces derniers sont autonomes, dans la mesure où chaque tableau a son propre héros, son propre répertoire de personnages (différents de ceux des autres tableaux) et une dimension spatio-temporelle propre à chacun.

**2. Niveau thématique**

Son théâtre traite des problèmes socio- économiques de l'époque, tels que : la corruption, la précarité et la bureaucratie. La dénonciation des fléaux sociaux est l'élément moteur et le noyau de toutes ses représentations. Les pièces mettent en scène deux catégories sociales : la catégorie des riches, des arrivistes, des opportunistes et des saboteurs qui ne se soucient guère de l'intérêt général. Ce qui importe le plus à leurs yeux, c'est uniquement ce qui comble leurs buts lucratifs. La seconde catégorie est celle qui endure les conséquences de la première catégorie. Ils subissent l'injustice sociale, le taux excessif du chômage, etc.

### 3. Niveau des personnages

#### a. Rôle thématique

Les personnages vinavériens sont des personnages ordinaires puisés dans la vie de tous les jours. Des personnes comme on n'en rencontre souvent dans nos rues, lieux publics et au travail (un chômeur, journaliste, un couple de retraités, un directeur d'une entreprise et sa secrétaire et / ou sa maîtresse...). Toutefois, ces personnages vivent des conflits et des dilemmes psychologiques et économiques, ils tentent d'épouser les convenances de citoyens exemplaires. Mais leur sentiment d'être en marge des exigences sociales, les transforme en personnes réfractaires refusant d'obéir et de se soumettre aux traitements socio- économiques imposés.

#### b. Technique du jeu

Dans les *Huissiers*, *Par-dessus bord* et *Le suicidé* par exemple ; nous décelons une présence massive de chœurs et un entrelacs de voix qui rapportent les paroles des autres personnages, s'interrogent et remettent en doute parfois la parole de ces derniers.

En effet, un personnage, chez Vinaver, peut assurer plusieurs rôles oscillant entre personnage et **narrateur / chœur**. Il peut passer d'un rôle à un autre avec une aisance absolue et en un clin d'œil. (les didascalies nous ont permises de faire cette constatation).

### 3. Niveau des personnages

#### a. Rôle thématique

Les personnages qui habitent les œuvres de Abdelkader Alloula, sont des gens humbles qui partagent notre quotidien (chômeur, serveur dans un café, un retraité, un directeur corrompu...). Ils s'acharnent pour éclater la voix du tabou et de l'interdit. Ainsi, la thématique du dramaturge algérien est en perpétuelle évolution passant de la dénonciation franche à un genre plus fluide autrement dit le divertissement, dans le dessein de créer chez le public un degré de conscience et de responsabilité envers sa société.

#### b. Technique du jeu

**El- goul**, dans le théâtre de Alloula, est un élément fondamental dans la narration et dans le jeu. Par le biais du discours direct et les dialogues qui se prononcent à la première personne du singulier, le *goul* réussit l'incarnation ou l'identification parfaite à son personnage. Souvent, il évite cette identification et favorise la prise de distance dans son jeu, par le truchement du discours rapporté notamment l'utilisation du pronom "Il". Dès lors, *El- goul* se contente de montrer, de répéter un personnage absent et de commenter ou tout simplement de citer son texte.

#### **4. Espace dramatique**

Nombreuses sont les situations caractérisées par une biffure spatio- temporelle, c'est la parole qui est chargée de situer le lecteur- spectateur dans l'histoire. C'est pourquoi la parole n'est pas conçue pour meubler les actions dramatiques mais elle se donne en spectacle comblant la brèche causée par l'omission du temps et du lieu.

#### **5. Espace scénique**

Le dramaturge préfère que ses pièces s'étalent dans un espace en rond, selon lui cet espace permet que chaque spectateur ait une vision différente de celui qui est à côté : aucun mur mais une conception multiple.

#### **4. Espace dramatique**

Tantôt, l'espace est complètement biffé, aucune allusion quant à l'endroit où se présente et se déroulent les évènements. Tantôt aussi, l'espace est identifié. Par le biais d'une parole poétique soigneusement rythmée et rimée, le goul se charge de situer le spectateur- lecteur dans l'action et les évènements dramatiques.

#### **5. Espace scénique**

Le dramaturge est pour une salle à l'italienne sans le quatrième mur où le jeu et le spectateur peuvent amplement s'épanouir dans cette fête spectaculaire. Les pièces avaient aussi comme lieux de représentation : les écoles, les petits villages.

## Interprétation du tableau

Nous procéderons à l'interprétation du tableau par niveau :

### 1. Niveau structural

Hormis *El-Litham (Le Voile)* et au cours de notre analyse de la structure du récit de *Par-dessus bord* et de *El- A jouad (Les Généreux)*, nous nous sommes d'emblé rendues compte que les deux pièces partagent la même structure narrative c'est-à-dire que le récit dans les deux pièces se manifeste exclusivement par une forme fragmentée ce qui correspond aux préceptes mis en place par Bertolt Brecht illustrés précédemment (Cf. le tableau les fondements de Bertolt Brecht). L'action qui caractérise leurs pièces est morcelée et suit un enchaînement sinueux : « *La fable dans sa totalité lui donne la possibilité d'un montage des éléments contradictoires ; car la fable en tant qu'évènement délimité, un sens déterminé, ce qui veut dire que parmi de nombreux intérêts possibles, elle ne satisfait que des intérêts déterminés*<sup>202</sup>.»

Elle n'est pas complète et n'atteint jamais son paroxysme au sens aristotélicien du terme (intrigue : nouement et dénouement). Souvent, l'action est racontée par un ou des narrateurs qui se contentent de commenter les événements tout en adoptant une certaine distance quant à ce qui est montré.

### 2. Niveau des personnages

Les personnages dans l'œuvre de Alloula et dans l'œuvre de Vinaver sont des personnages puisés dans la vie de tous les jours. Les deux auteurs nous font défiler sur scène toutes les catégories sociales : directeur, secrétaire, employés subalterne, serveur dans café, père de famille.

---

<sup>202</sup> - Brecht Bertolt, *Petit Organon pour le théâtre (scène ouverte)*, Paris: Éd. L'arche, 2005, p.86.

Ces personnages partagent avec nous leur quotidien. Il nous font part de leurs angoisses, leurs malaises et leurs espérances. Ils sont marqués socialement, vivent des dilemmes psychologico-économiques et subissent l'injustice sociale et politique.

Les personnages dans les œuvres des deux auteurs sont souvent mis en contraste c'est-à-dire ils sont confrontés à deux cellules sociales opposées mais complémentaires : la vie professionnelle et la vie familiale.

Cette situation dégénère et pousse ces personnages à se révolter et à vouloir changer leur condition de vie, mais parfois cette révolte mène à leur perte.

Du côté du rôle de ses personnages, nous remarquons que les personnages chez Vinaver et chez Alloula s'efforcent à garder une distance par rapport à ce qui se passe sur scène. Cette mise à distance est consolidée par les différents modes de narration, on peut citer entre autres modes: les discours rapportés, les répliques prononcées à la troisième personne, la parole chorale, etc.

### **3. Niveau de l'espace dramatique**

Contrairement à l'œuvre de Abdelkader Alloula, l'espace dramatique dans les œuvres de Michel Vinaver est souvent fourni par les didascalies. Si certaines situations se caractérisent pas la bifurcation temporelle, la parole, les commentaires des personnages se chargent de situer et d'insérer le lecteur-spectateur dans le cadre dramatique.

Quant à l'espace scénique, les deux auteurs considèrent que tout espace réunissant un groupe social est lieu propice à la représentation. Les vieilles usines et les écoles sont tout aussi des endroits favorables aux rassemblements et aux débats.

## *Conclusion générale*

---

À l'instar d'Antoine Vitez qui considère le théâtre comme *L'âme de la vie sociale*, beaucoup de dramaturges puisent la force et l'essence de la matière scénique dans le présent. Loin de nous l'intention de répertorier, dans ce projet de recherche, tous les théâtres qui ont fait de l'actualité, un support dramatique, mais il semble primordial d'évoquer l'expérience de Michel Vinaver et de Abdelkader Alloula qui ont incontestablement scellé l'importance de la pratique soumettant la création théâtrale à l'actualité sociale, politique et économique.

La notion de l'évènement est omniprésente dans l'œuvre théâtrale de Abdelkader Alloula et de Michel Vinaver et elle ne couvre pas uniquement un seul domaine ou une période donnée. Au contraire, la notion de l'évènement chez les deux auteurs s'étend sur tous les domaines partant du politique, social, économique jusqu'au culturel. Ainsi notre hypothèse dans l'ébauche de cette étude, a été vérifiée voire confirmée. Reprenons la problématique qui a motivé ce présent travail de recherche, à savoir: Le théâtre de Abdelkader Alloula et le théâtre de Michel Vinaver sont-ils un théâtre de l'évènement ? Si, oui comment mettent-ils sur scène cet évènement ?

Pour apporter un éclairage à notre questionnement, nous avons déplié notre étude en deux parties. Après avoir défini la notion de l'évènement et souligner ses particularités, nous avons brossé un bref parcours historique de cette dernière dans le théâtre. Nous avons également survolé l'ensemble de l'œuvre vinavérienne et alloulienne, pour confirmer que leurs théâtres et, ce depuis leurs émergence, étaient thématiquement engagés dans le monde politique, économique et social.

Dans la seconde partie, nous avons effectué une lecture scénique de *El-Ajouad (Les Généreux)*, *El-Litham (Le Voile)* de Abdelkader Alloula et *Par-dessus bord* de Michel Vinaver dans le but de voir comment les deux auteurs ont réussi à théâtraliser notre quotidien. Plus précisément, nous nous sommes intéressés à la relation qu'entretient le traitement thématique avec le choix esthétique. Nous nous sommes efforcés à montrer, tout au long de cette partie, que les divers matériaux scéniques tels que la lumière, la musique, le jeu du comédien, mis en œuvre par les deux auteurs, sont l'apanage de fondements théoriques de théâtre universel.

Parvenue au terme du sillon historique sur les origines de l'évènement dans le théâtre, nous avons démontré que depuis sa genèse, l'art théâtral était intimement lié aux évènements politiques. Le théâtre politique a permis d'interroger la société et les hommes. La société, de son côté, n'a cessé de nourrir l'inspiration des auteurs dramatiques. Le fait est que, si le théâtre est primordial à la société, il lui appartient fréquemment de se sacrifier lui-même pour la véritable légitimation de celle-ci. Ce théâtre embrasse alors les préoccupations d'un peuple à la recherche d'une égalité sociale et à la volonté de rétablir l'ordre des choses.

La volonté de transposer les préoccupations quotidiennes sur scène a poussé les metteurs en scène à trouver son corrélat esthétique. En d'autres termes, chaque mise en scène d'un thème nécessite un choix esthétique particulier. Ainsi, nous témoignons d'un foisonnement de théories et de techniques de jeu dans le monde de la représentation, nous pouvons citer entre autres : la *biomécanique* de Meyerhold, l'identification aristotélicienne ou la distanciation de Brecht pour répondre à de nouvelles exigences dramaturgiques.

L'approche thématique au cours de cette partie avait pour objectif de souligner qu'à la lecture de l'ensemble des œuvres de Michel Vinaver et de Abdelkader Alloula, révèle le traitement récurrent d'un nombre important de thèmes. Effectivement, leur théâtre relève du quotidien et foisonne de thématique du travail et des employés. Il est fait de gens humbles, de personnes ordinaires qui animent la vie de tous les jours. En poursuivant l'interprétation de leurs œuvres respectives, nous nous sommes d'emblée rendues comptes que le traitement de chaque thème est mis en corrélation avec d'autres thèmes ou pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Sarrazac, un thème *jumelé* c'est-à-dire que l'un met en contraste les problèmes identitaires et les rapports d'adhésion et d'acceptation de l'individu dans un groupe, et de l'autre revêt une sensation de peur d'être mis sur la touche et d'être complètement rejeté par la société. Sans accroître la réalité, l'écriture dramatique des deux auteurs est une peinture éclatée d'un réel excédé de contradictions sociales et politiques.



Comme un ensemble d'atomes qui composent une molécule, le texte dramatique vinavérien et alloulien est un chevauchement de dialogues, à la fois, économique et amoureux; une sorte de tressage des bribes de paroles qui se superposent en réseau de sens. Ils sont en perpétuelle recherche de situer l'individu par rapport à deux entités opposées mais complémentaires ; à savoir, la société humaine (la famille, la vie de couple) et la société politico-économique; ces deux entités thématiques subtilement fusionnées forment un ensemble signifiant autrement dit la pièce. Des événements majeurs et d'autres qui recèlent du banal demeurent toujours comme des moments qui ont marqué notre Histoire. Cette dualité omniprésente et ce va-et-vient d'un thème à l'autre n'est pas sans conséquence sur la langue; puisque nous décelons la présence d'un éventail de registres de langue qui relèvent de l'intime, de la vie privée et du public. Il est important de souligner que même si les pièces contiennent des énoncés politiques (slogans politiques, pancartes, la guerre de Corée, la révolution agricole, licenciement des employés), ce qui ne leur attribue pas forcément une étiquette d'un théâtre foncièrement politique mais un théâtre articulé autour du politique. Ils font du théâtre un moment de réflexion et de débat.

En repoussant encore plus loin les limites de notre interprétation des œuvres des deux auteurs, nous dirons qu'ils ont tous les deux en commun l'engagement à l'actualité. Cette spécificité qui unit les deux auteurs provoque implicitement des correspondances d'ordre esthétique.

Par ailleurs, dans la seconde partie, nous avons essayé de démontrer à travers une analyse scénique que chaque mise en scène d'un événement social, politique ou même culturel exige une esthétique particulière. Nous avons, en effet, constaté que l'agencement du récit dramatique en tableaux ou en mouvements, la présence massive de la parole chorale, le narrateur qui commente l'action et l'exploitation quasi complète de l'espace scénique tout en supprimant le quatrième, sont prédominants dans *El-Ajouad (Les Généreux)* de Abdelkader Alloula et dans *Par-dessus bord* de Michel Vinaver. Tous ces procédés techniques mettent en relief la distanciation, figure proue de l'esthétique épique brechtienne.

Les deux pièces se nourrissent de la forme narrative ou l'action dramatique se métamorphose en parole poétique susceptible d'éveiller la conscience du lecteur-spectateur.

*El- goul*, dans *El- Ajouad (Les Généreux)*, constitue l'élément essentiel dans la narration et dans le jeu. Par le truchement du discours direct et les dialogues qui sont prononcés à la première personne du singulier, il parvient à incarner parfaitement son personnage. Généralement, *El- goul* échappe à cette identification et avantage la prise de distance dans son jeu, par le biais du discours indirect et en utilisant surtout la troisième personne du singulier. A partir de ce moment là, *El- goul* ne fait que montrer un personnage absent et citer son texte.

Le théâtre de Abdelkader Alloula se présente comme un moyen d'enseignement. Cet adepte-brehtien procède, alors à la didactisation de son théâtre (Selon certains critiques l'aspect didactique a desservi l'œuvre de Alloula). Son œuvre est un lieu d'une prise de parole et de position où chômage, révolution agraire, amour, désespoir, *El Hogra* (l'injustice) germent à travers un langage rythmé qui lève le voile sur les tabous et les transgressions sociales. Avec beaucoup de ferveur, il accueille dans son théâtre des éléments épiques brehtiens et explore de nouvelles perspectives. Il puise dans la culture populaire et effectue un véritable travail sur le verbe et son pouvoir évocateur. La parole dans son théâtre atteint son potentiel de théâtralité. Elle constitue le sens de l'œuvre, son un(ic)ité, son engagement politique et social. Alloula prélève la *halqua*, clé de voûte de la culture populaire, et l'a greffé dans son théâtre en lui octroyant des formes modernes. Le dramaturge algérien remplace le narrateur brehtien par *le goul*. Il parvient à utiliser ingénieusement l'effet V en employant les divers aspects de jeu de ce dernier. Par conséquent, *le goul* est celui qui distingue le théâtre d'Abdelkader Alloula : le théâtre du « *dire* » du théâtre brehtien.

La thématique politique et historique qui dominait les premières pièces en Algérie exigeait une esthétique toute particulière que seul un genre épique puisé dans l'idéologie marxiste pouvait satisfaire.

Or, Vinaver s'était ardemment défendu en expliquant que le théâtre de Brecht l'intéressait dans la mesure où ce dernier permettait de créer un espace de réflexion et d'éveil politique. Son théâtre n'est nullement un théâtre d'endoctrinement didactique à l'image de la dramaturgie brechtienne. Il est, ce pendant, pour un théâtre d'observation et d'objectivité au réel.

Il faut souligner également que Michel Vinaver, dans *Par-dessus bord*, ne s'est pas contenté d'accueillir les influences brechtiennes. En effet, la pièce s'est laissée subtilement submerger par d'autres patrimoines esthétiques universels.

L'auteur français s'est inspiré de l'écriture beckettienne en abolissant littéralement la ponctuation au point où le texte fonctionne comme une partition musicale, se prêtant, ainsi, à une liberté et à une pluralité d'interprétation scénique. Les conflits conjugaux et les conflits d'héritage et de rivalité que Vinaver a laissé transparaître dans son œuvre, rejoignent la tradition du théâtre de Boulevard. La farce et l'auteur qui contredit ses personnages, dans la pièce, trouvent leurs origines dans la comédie d'Aristophane. Le traitement de l'actualité, chez Vinaver, saisit le quotidien et lui octroie, au travers des techniques de montage et de discontinuité, une dimension mythique. Pour ainsi dire que son théâtre est un moment de jonction du quotidien et du mythe. L'action dramatique dans ce théâtre se résume au dialogue fragmenté et morcelé. Des répliques hachées qui, parfois ne signifient rien mais correspondent plus souvent à notre parlé au quotidien. Tous les enregistrements des célèbres scandales rendus publics par la presse sont l'opportunité pour l'écrivain d'en réaliser une fresque socio-politique truffée de situations linguistiques sarcastiques.

Si *Par-dessus bord* affiche explicitement cet éventail d'influences, *El-Litham (Le Voile)* de Abdelkader Alloula, de son côté, ne semble pas échapper à la tentation de succomber au charme de l'héritage culturel mondial. En effet, nous constatons que *El-Litham (Le Voile)* subit à des degrés moindres la veine épique brechtienne, pour autant qu'elle emprunte le narrateur- *goual* qui commente l'action et évite l'adhésion aveuglée du spectateur ; etc.

Nous remarquons également que la pièce accueille timidement dans sa matrice structurale quelques bribes de la forme dramatique aristotélicienne. Nous pouvons citer, à titre d'exemple l'unité du récit, le déroulement linéaire de l'action et la mise en exergue de la notion du héros individuel. Nous avons démontré comment le dispositif scénique ainsi que l'activité ludique des comédiens sont susceptibles de créer un champ d'interaction voire de complicité avec le public et surtout ils mettent en relief tantôt un effet de distanciation, tantôt une nuance d'identification au sein d'un même spectacle.

La notion d'identification étant utilisée de manière à susciter chez le spectateur-lecteur un sentiment de responsabilité envers sa société.

En rapprochant, sciemment, le théâtre de Michel Vinaver et le théâtre de Abdelkader Alloula, nous voulions mettre en exergue leur convergences et leur divergences afin de montrer que les deux auteurs, si différents soient-ils dans le contexte (France, Algérie), occupent néanmoins tous les deux un rôle majeur dans l'engagement de la pratique théâtrale. La rencontre de deux théâtres que tout à priori sépare, mais qui éprouvent le même besoin: mettre en scène notre quotidien.

Cela dit, le texte vinavérien et alloulien n'est pas principalement une lecture engagée de l'actualité; Ils ne sont pas non plus un champ d'exécution ou de condamnation, comme en témoignent la scène classique et la scène aristotélicienne. Les deux auteurs sont, cependant, pour un théâtre qui suscite la réflexion et le débat.

A quatre vingt onze ans (91 ans) Michel Vinaver continue à épier notre quotidien, à percuter nos habitudes, à ébranler notre perception coutumière des choses et à nous mettre à nu face à nos propres vices et contradictions en temps que spectateurs et en temps que citoyens. Il ne cesse d'interroger le monde et révéler son disfonctionnement. L'auteur français continue là où s'est arrêté, malgré lui Alloula, parce que la bêtise humaine en a décidé ainsi. Cette étude nous a permis de conclure que la pratique théâtrale est inscrite dans un rapport esthétique, fondant une écriture au carrefour des frontières.

Il nous paraît légitime de nous interroger, pour finir, sur l'aspect linguistique, l'usage de la langue et les figures de rhétorique dans les œuvres des deux auteurs. Il reste à investir davantage dans un théâtre qui met la langue au service de l'actualité. Une recherche que nous proposons d'entretenir dans une étude ultérieure.

## ***Bibliographie***

---

## Références des œuvres théâtrales citées :

### 1. Michel Vinaver

- *Les Coréens*, Éditions Gallimard, 1956 ; Théâtre complet I ; *Aujourd'hui ou les Coréens*, Éditions Actes Sud, 1993.
- *Les Huissiers*, Théâtre Populaire, n° 29, 1958 ; *Le Livre des Huissiers*, Éditions Limage / Alin Avila, Paris, 1981 ; Théâtre Complet I ; Éditions Actes Sud, coll. « Babel », 1999 (nouvelle version avec King).
- *Par-dessus bord*, L'Arche (éditeur) ,1972; Théâtre Populaire Romand, coll. « Du Répertoire », La Chaux-de-Fonds, 1983 ; Théâtre complet I (nouvelle version) ; Acteurs, n° 51-52, août-septembre 1987 et n° 53, oct. 1987.
- *La Demande d'emploi*, L'Arche Éditeur, 1973 ; Théâtre complet I.
- *Théâtre de chambre* (*Dissident il va sans dire* et *Nina, c'est autre chose*), L'Arche Éditeur, 1978 ; Théâtre complet II.
- *L'Ordinaire*, Éditions de l'Aire, 1983 ; Théâtre complet II.
- *Portrait d'une femme*, Théâtre complet II.
- *L'Émission de télévision*, Éditions Actes Sud-Papiers, 1990.
- *11Septembre 2001/11 September 2001* L'Arche Éditeur, 2001.

### I. Abdelkader Alloula

- *Les Généreux : Les Généreux, Les Dires, Le Voile*, théâtre – Arles : Éd. actes/sud, trad. Benyoucef Messaoud.
- *El- Agoual (Les Dires), El- Ajouad (Les Généreux), El- Litham(Le Voile)*, Alger : ENAG, 1997.
- "*Les Sangsues*" : *Homk Salim (La folie de Salim), Hammam Rabi (Les thermes de bon Dieu), El- Làalag (Les Sangsues), El-Khobza (Le Pain)*, 2002, Editions Actes-Sud Papiers.

## II. Bertolt Brecht

- Brecht Bertolt, *Homme pour homme (Mann ist Mann)*, Paris : Éd. L'arche, 1925.
- Brecht Bertolt, *Sainte Jeanne des Abattoirs (Die heilige Johanna der Schlachthöfe)*, Paris : Éd. L'arche, 1930.
- Brecht Bertolt, *L'Opéra de quat'sous (Die Dreigroschenoper)*, Paris : Éd. L'arche, 1928.
- Brecht Bertolt, *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)*, Paris : Éd. L'arche, 1930.
- Brecht Bertolt, *La Mère (Die Mutter)*, Paris : Éd. L'arche, 1931.

## III. Arthur Adamov

- Toutes les pièces d'Adamov, avec quelques exceptions, ont été publiées aux Éditions Gallimard, dans la collection *Blanche*
- *La Parodie, L'Invasion, La Grande et la Petite Manoeuvre, Le Professeur Taranne, Tous contre tous* (1953).
- *Le Sens de la marche, Les Retrouvailles, Le Ping-pong* (1955).
- *Paolo Paoli, La Politique des restes, Sainte-Europe* (1966).
- *M. le Modéré, Le Printemps 71* (1968).
- *Off Limits* (1969) et *Si l'été revenait* (1970) ont été édités dans la coll.: «*Le Manteau d'Arlequin* » (toujours aux Éd. Gallimard).

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus

- Michel Vinaver, Théâtre complet 3, *La Demande d'emploi, Dissident, Il va sans dire- Nina, C'est autre chose, Par-dessus bord (version brève)*, Paris : Éd. L'Arche, Octobre 2006.



- Michel Vinaver, Théâtre complet<sup>1</sup>, *Les Coréens, Les Huissiers, La Fête Du Cordonnier, Iphigénie Hôtel, Par- Dessus Bord, La Demande d'emploi*, Paris : Éd. Actes Sud, Octobre 1986.
- Alloula Abdelkader, des pièces de A. Alloula (*El- Agoual, El- Ajouad, El- Litham*), Alger : ENAG, 1997. Les Généreux : *Les Généreux, Les Dires, Le Voile*, théâtre – Arles : Éd. actes/sud, trad. Benyoucef Messaoud, [1<sup>ère</sup> Edition] 1995.
- Grafic Press Oran, 2009.

### **Documentation audio-visuelle**

- Alloula Abdelkader, *El- Ajouad (Les Généreux)* 1985, réalisée pour la télévision nationale algérienne (durée : 3h : 22).
- Alloula Abdelkader, *El- Litham (Le Voile)* 1989, réalisée pour la télévision nationale algérienne (durée : 2h 28).
- Michel Vinaver, *Par-dessus bord* mise en scène Christian Schiaretti et réalisée pour TNP par Vartan Ohanian (durée : 5h :15).

### **Ouvrages généraux**

- Achour Christiane et Bekkat Amina, *Clefs pour la lecture des récits (Convergences critiques II)*, Blida : Éd. Tell, 2002.
- Blanchot Maurice, *Le Livre à venir*, Paris : Éd. Gallimard coll. :« Folio / Essais », 1959.
- Bordas Eric, Barel- Moisan Claire, Bonnet Gilles et al., *L'analyse littéraire, Repères et Notions* , Paris : Éd. Nathan, 2002.
- Bonnet Gilles, *L'écriture comique de J.- K. Huysmans*, Paris: Éd. Honoré Champion, 2003.
- Bremond Claude, *Logique du récit*, Paris : Edition du Seuil, coll. :« Poétique », 1973.
- Dallenbach Lucien, *Le Récit spéculaire, contribution à l'étude de la mise en abyme*, Paris: Éd. Seuil, 1977.
- Ducrot Oswald et al., *Le sens commun (Les mots du discours)*, Paris : ED. Minuit, Octobre 1998.

- Eco Umberto, *Les Limites de L'interprétation*, Paris : Éd. Grasse & Fasquelle coll. « Livre de poche », 1992
- Escarpit Robert, *L'Humour*, Paris : Éd. QSJ coll. « PUF », 1960.
- Garde-Tamine Joëlle, *La Rhétorique*, Paris : Éd. Armand Colin : coll. « Coursus », 1996.
- Genette Gérard, *Seuils*, Paris: Éd. Seuil, coll. : « Poétique », 1987.
- Geysant Aline, Guetville Nicole et Razack Asifa, *Le comique*, Paris: Éd. Ellipses, 2000.
- Gouvard Jean- Michel, *La pragmatique : Outil pour l'analyse littéraire*, Paris: Éd. A-Colin, 1998.
- Greimas. A. J, *sémiotique narrative et textuelle*, Paris : Éd. Larousse, 1973.
- Hamon Philippe, *Le statut sémiologique du personnage*, dans. *Poétique du récit*, (dir.) Todorov. T et Genette. G, Paris: Éd. Seuil, coll. « Point », 1977.
- Jankélévitch Vladimir, *L'ironie*, Paris: Éd. Flammarion, 1964.
- Jouve Vincent, *La poétique du roman*, Paris: Éd. A. Colin, 2001.
- Jouanny Sylvie, *La littérature Française du XX<sup>e</sup> siècle*, T2, Paris: Éd. A- Colin, 1999.
- Molinié Georges, *La stylistique*, Paris : Ed. Quadrige /puf, 2004.
- Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire « pratique et scène d'énonciation »*, Paris: Éd. Armond Colin, 2004.
- Maingueneau Dominique, *Analyser les textes de communication*, Paris : Éd. Nathan, 2002.
- Noille- Clauzade Christine, *La rhétorique et l'étude des textes*, Paris : Éd. Ellipses, 1999.
- Ouhibi Nadia, *Littérature, textes critiques*, Oran : Éd. Dar El- Gharb, 2003.
- Reuter Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris: Éd. Nathan, 2000.
- Todorov Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris: Éd. Seuil, coll. « point », 2001.
- Toursel Nadine, *Littérature : Textes théorique et critiques*, Paris: Éd. Nathan, coll. « Fac », 2001.

### **Théâtre, analyse du spectacle**

- Abdelamir Chowki, *En mémoire du futur: pour Abdelkader Alloula*, Arles : Éd. Sindibad -Actes sud, 1997, ISBN 2742713905.

- Agacinski Sylvie, Derrida Jacques, Kofman Sarah et al., *Mimésis des Articulations*, Paris: Flammarion, coll. «La philosophie en effet », 1975.
- Althusser Louis, *Pour Marx (1965)*, Paris, La Découverte, 1996.
- Aristote, *Poétique [1932]*, Paris: Éd. Les Belles Lettres, 1979.
- Azama Michel, *De Godot à Zucco anthologie des auteurs dramatiques de langues française (1950- 2000) Vol. II*, France : Ed. théâtrales Scérén [CNDP], 2004.
- Azama Michel, *De Godot à Zucco anthologie des auteurs dramatiques de langues française (1950- 2000) Vol. III*, France : Ed. théâtrales Scérén [CNDP], Décembre 2004.
- Bradby David, *Le théâtre en France de 1969 à 2000*, Paris : Ed. Honoré Champion, 2007.
- Barthes Roland, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris : Éd. Seuil, 1982.
- Barthes Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Paris: Éd. Seuil, 2002.
- Brecht Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, Paris: Éd. NRF, 2000.
- Brecht Bertolt, *Petit Organon pour le théâtre (scène ouverte)*, Paris: Éd. L'arche, 2005.
- Brecht Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, Paris : Éd. L'arche, 1999.
- Breksi-Meddahi Lamia, *Abdelkader Alloula : Culture populaire et jeux d'écriture dans l'œuvre théâtrale*, Paris : Ed. L'harmattan, 2012.
- Bruguière Dominique, *Panser la lumière, Le temps du théâtre*, Ed. Actes Sud- Papiers, Paris, 2017.
- Chéniki Ahmed, *Vérités du théâtre en Algérie*, Oran : Éd. Dar El Gharb, 1996.
- Couprie Alain, *Le théâtre « Texte, Dramaturgie, Histoire »*, Paris : Éd. Nathan, 1995.
- Charbonnier Anne- Marie, *Esthétique du théâtre moderne*, Paris : Éd. Armond Colin, 1998.
- Charbonnier Marie-Anne, *Esthétique du théâtre moderne*, Paris, Armand Colin, « Synthèse Lettres »,1998.
- Chiantaretto Jean-François, *Bertolt Brecht Penseur Intervenant*, Paris : Ed. Publisud, 1985.

- Dort Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris : Éd. Seuil, coll. « Point », 1960.
- Duchatel Eric, *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Paris: Éd. A. Colin, 1998.
- Duvignaud Jean, *Le théâtre et après*, Bruxelles : Éd. Casterman, 1971.
- Danan Joseph et Ryngaert Jean- Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris : Ed. 2000.
- Demarcy Richard, *Eléments d'une sociologie du spectacle*, Paris: Éd. 10/18, 1973.
- Gaudreault F., *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris : Éd. Méridiens Klincksieck, 1988.
- Girard. G, Ouellet. R et Rigault. C, *l'univers du théâtre*, Paris : Éd. Cérès, 1995.
- Girard. G, R Ouellet et C. Rigault, *l'univers du théâtre*, Paris : Éd. Cérès, 1995.
- Gourfinkel Nina, Constantin Stanislavski, Paris : Éd. L'Arche, 1955.
- Hubert Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris: Éd. Armond Colin, 1998.
- Hubert Marie- Claude, *Le théâtre [2<sup>e</sup>]*, Paris : Éd. A. Colin, 2008.
- Hubert Marie- Claude, *Le théâtre*, Paris : Éd. A. Colin, 1998.
- Hamon- Sirejols Christine et Surgers Anne, *Théâtre : Espace Sonore, Espace visuel*, Paris : Ed. Presses universitaires de Lyon, 2003.
- Jauss Hans Robert, *Pour une Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978.
- Kowzan Tadeuz, *Sémiologie du théâtre*, Nathan Université, 1992.
- Logbo Blédé, *Le théâtre de Michel Vinaver : expression d'un monde au travail*, Editions Publibook Art (Art du spectacle), 6 déc. 2012, pp.30
- Larthomas Pierre, *Le langage dramatique*, France : Éd. puf, Octobre 2007, N° d'impression : 72315.
- Meyerhold, V, *L'acteur et la biomécanique*, 1922, in *Ecrits sur le théâtre*, II, 1975, traduction de B. Picon-Vallin, Lausanne, La Cité, L'Age d'Homme.
- Naugrette Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris : Éd. Nathan, coll. « Fac », 2000.
- Pruner Michel, *L'analyse Du texte De théâtre*, Paris : Éd. Armond Colin, 2005.
- Vinaver Michel, *Ecritures Dramatiques (Essais D'analyse de textes de théâtre)*, Paris : Éd. Actes Sud, 1993.

- Pavis Patrice, *La scène en scène contemporaine (Origines, tendances, perspectives)*, Paris : Ed. Armond Colin, 2009.
- Pavis Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris: Éd. Armond Colin, 2003.
- Pavis Patrice, *Le théâtre contemporain, Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris: Éd. Armond Colin, 2007.
- Piscator Erwin, *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962, 1972.
- Rabanel, *Théâtrologie /I (Le théâtre réinventé)*, Paris : Ed. Harmattan, Mai 2003.
- Roubine Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris: Éd. Armond Colin, 2009.
- Ryngaert Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.
- Ryngaert Jean- Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris : Ed. 2000.
- Sarrazac Jean-Pierre, *Critique du théâtre (De l'utopie au désenchantement)* [Penser le Théâtre], Pologne : Ed. Circé, 2009.
- Surgers Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris : Ed. Nathan, 2000.
- Stanislavski Constantin, *La Formation de l'acteur*, Ed. Payot « Petite bibliothèque Payot »,1992.
- Stanislavski Constantin, *La Formation de l'acteur*, Ed. Payot et rivages, 2001.
- Stanislavski Constantin, *La Construction du personnage*, préface de Bernard Dort, Paris, Pygmaloin/ Gérard Watelet, 1984.
- Stanislavski Constantin, *Notes artistiques*, Circé, coll. « Penser le Théâtre », 1997.
- Tchekhov, *Tout ce que Tchekhov a voulu dire sur le théâtre*, Paris : Ed. L'Arche, 2007.
- Ubersfeld Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris : Éd. Seuil, 1996.
- Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre I*, Paris: Éd. Belin, 1996.
- Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre III, le dialogue de théâtre*, Paris : Éd. Belin, 1996.
- Veinstein André, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Librairie théâtrale, 1992.
- Viala Alain (dir.), *Le théâtre en France* [1<sup>e</sup>], France : Éd. puf, 2009.
- Vieignes Michel, *Le théâtre (Problématiques Essentielles)*, France : Éd. Hatier coll. Profil Histoire littéraire, Décote Georges (dir.), 2008.

- Vitez Antoine, *Ecrits sur le théâtre. 1. L'Ecole*, Paris, POL, 1994.
- Vinaver Michel, *Ecrits sur le théâtre (Réunis et présentés par Michelle Henry) I*, Paris : Éd. L'Arche, 1998.
- Vinaver Michel, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, collection l'Aire théâtrale, éd. l'Arche 1998.
- Michel Vinaver, *Ecritures dramatiques*, Ed. Paris : Actes-Sud, 1993.

### **Dictionnaires**

- Corvin Michel, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Bordas, 1991.
- Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Éd. Sociales, 1980.
- Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Éd. Dunod, 1996.
- Dictionnaire du petit Larousse illustré (100<sup>e</sup> édition), Paris, 2005.
- *Dictionnaire universel des littératures*, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, PUF, 1994.

### **Ouvrages collectifs, périodiques et articles de presse**

- De Villiers Gauthier, L'Etat et la révolution agraire en Algérie. Dans. Revue française de science politique, 30<sup>e</sup> année, n° 1, 1980. pp.112- 139;
- Adrair Philippe, « *Mythes et réalités de la réforme agraire en Algérie* », Etudes rurales, 85 /1982, pp 49-66.
- Théâtre Aujourd'hui N°8, *Vinaver Michel*, Paris : Éd. SCEREN-CNDP, mai 2000.
- Europe (revue littéraire mensuelle), N° 924 spécial *Michel Vinaver*, avril 2006.
- Bencharif- Khadda Jawida. « *Le théâtre Algérien : l'exemple d'Abdelkader Alloula* », dans. Revue Europe : N° spécial Mohamed Dib, Paris, 2005.
- Bensalah Mohamed, « *Abdelkader Alloula, une vie, une œuvre, en mémoire du futur* », Samedi 08 Mars 2006.
- Bourdieu Pierre, « *En mémoire du futur pour Abdelkader Alloula* », Arles : Éd. Sindibad -Actes sud, 1997.
- B, K, Algérie actualité, Juin 1968.
- Chéniki Ahmed, *Les beaux jours de Alloula*, 19 mars 2005.
- Chéniki Ahmed, La singulière expérience théâtrale de Abdelkader Alloula, Le Soir d'Algérie, Mardi 18 mars 2014.

- *Le théâtre arabe au miroir de lui même et son contact avec les créations des deux rives de la méditerranée* (invités du numéro : Abdelkader Alloula, Wajdi mouawad et Tayeb Seddiki), Horizons maghrébins (Le droit à la mémoire), 58 / 2008- Presses universitaires du Mirail.
- Vinaver Michel, *Par- Dessus Bord*, Cahier du TNP n° 8.
- Hors Série I revue d'études théâtrales, Michel Vinaver, Coté texte / Coté scène, Coll. Registres, Paris : Hiver 2008.
- Tabaki Frédérique, Histoire politique et techniques romanesques dans *Le Sursis* de Jean-Paul Sartre [ Le roman politique], 1998 Volume 54 Numéro 1 pp. 42-52.
- Cathrine MILLER et Dominique CAUBET, *Langue et ses textes dans la chanson contestataire au Maroc : de Nass El Ghiwane à la nouvelle scène avant et après le 20 février 2011*. Dans. « Productions et réceptions culturelles, Littérature, musique et cinéma » sous la direction de Hadj MILIANI, Algérie, Editions CRASC, 2016, p.123.
- Travail théâtral (cahiers trimestriels) Sur Michel Vinaver (Le tragique / La tragédie / Le politique), n°30 janvier-mars 1978.

### **Entretiens, Communications et Colloques**

- Alloula, Abdelkader, Oran le 20 Octobre 1987. Intervention conçue pour le colloque du x<sup>e</sup> congrès de l'Association Internationale des Critiques de théâtre (A.I.C.T. /I.A.T.C.), Berlin : 15- 21 Novembre 1987.
- Tancelin Philipp, « *Alloula l'éveilleur* », intervention conçue pour le colloque international « *Comment lire le théâtre de Alloula ?* » du 02 à 03 Mai 2005 à L'ex-I. G.A. M. O de l'université d'Oran.
- Djellid M'hamed, entretien avec Abdelkader Alloula, Algérie (Oran), Octobre 1985.
- Ertel Evelyne, entretien avec Vinaver Michel, *Vinaver Michel Metteur en scène*, Paris : Éd. Actes Sud, 2009.
- Vinaver Michel, *Mémoire sur mes travaux*, Paris : Ed. Censier, Avril 1986.

## **Thèses et Mémoires**

- Noujaim Marianne, *Le travail de Michel Vinaver (Du dialogisme à la polyphonie)*, Paris : Ed. L'Harmattan, 2012. Thèse de doctorat en ligne (date de consultation : 11.09.2013).
- Dahmane Hadj, *Engagement et contestation dans le théâtre algérien des origines à nos jours*, thèse de doctorat, Mulhouse 2009 Thèse de doctorat en ligne (date de consultation : 1.08.2017).
- Breksi Lamia, *Culture populaire et jeux d'écriture chez Abdelkader Alloula*, thèse de doctorat, Université Franche- Comté (Besançon-France), 2004,
- Littératures et espaces, Actes de congrès de la Société Française de littérature Générale et Comparée- SFLGC- Limoges, 20-22 septembre 2001- Ouverture de Daniel- Henri PAGEAUX, Ed. Pulim : Paris, 2001.

## **Sitographie, articles en ligne et supports multimédia**

- <http://revel.unice.fr/loxias/sommaire> (date de consultation : 11/07/2006).
- [documentation@elwatan.com](mailto:documentation@elwatan.com) (date de consultation : 23/08/2006).
- CD-ROM : © Dictionnaires Le Robert / VUEF, 2001.
- <http://www.international-communist-party.org/Francais/Relation/Algerie/Algerie6.htm>
- "Brecht, Bertolt." *Microsoft® Encarta® 2006* [CD]. Microsoft Corporation, 2005. (Date de consultation : 30/ 09/ 2006).
- [www.wikipédia.org](http://www.wikipédia.org) (Date de consultation : 20/ 04 /2009).
- [www.theatre-contemporain.net](http://www.theatre-contemporain.net) (Date de consultation : 16/ 03/ 2009).
- [www.educ.theatre-contemporain.net](http://www.educ.theatre-contemporain.net) (date de consultation : 20 / 12/ 2009).
- "Vinaver, Michel." *Microsoft® Encarta® 2006* [CD]. Microsoft Corporation, 2005 (Date de consultation : 17/ 07/ 2009).
- [www.arretsurimage.net](http://www.arretsurimage.net) (date de consultation 23 / 06/ 2009)
- Disque compact, annexe de théâtre Aujourd'hui n°8, Michel Vinaver, CNDP (des extraits de pièces lues suivi de bribes des extraits critiques de l'auteur).
- Michel Vinaver, [Even.fr](http://Even.fr)
- Revue électronique du Théâtre National de la Colline, N°1, spécial Michel Vinaver, conçu et réalisé par Catherine Naugrette, [www.Colline.fr](http://www.Colline.fr), 2005.
- <http://www.artistic-athevains.com> (date de consultation : Septembre 2013).



- [www.revue-interrogations.org](http://www.revue-interrogations.org) (date de consultation : 10/ 05/ 2013).
- Marie-Hélène Boblet. *Le theatrum mundi de Michel Vinaver*. Esprit, Esprit, 2009, pp.31-50. <halshs-00461858> (date de consultation : Avril 2015).
- Collot Michel, *Le thème selon la critique thématique*. In : Communication, 47, 1988, Variations sur le thème. Pour une thématique. pp. 79- 91.(/web/ revues/home/ prescript /article/comm0588-8018 1988 num 47 1 1707) consulté le 28 mars 2015.
- David Bradby, La réalité, la scène et leur rapport : Vinaver entre Brecht et Stanislavski. In : Cahier de l'Association internationale des études françaises, 1994, N°46, pp. 169-182. doi: 10.3406/caief.1994.1840url :/web/revues/home/prescript/article/caief\_05715865\_1994\_num\_46\_1\_1840 Consulté le 04 avril 2015.
- Chaullet- Achour Christiane, L'Algérie en scène, [http://www.revues-plurielles.org/\\_uploads/pdf/4\\_75\\_10.pdf](http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_75_10.pdf) (Consulté 22.05.2012).
- LE MONDE MAGAZINE | 23.01.2009 à 17h05 • Mis à jour le 23.01.2009 à 17h29 |Propos recueillis par ProposrecueillisparFabienneDarge[http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/01/23/michel-vinaver-dramaturge-du-reel\\_1145896\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/01/23/michel-vinaver-dramaturge-du-reel_1145896_3246.html)
- Slimane Benaïssa : de l'expression théâtrale à l'écriture romanesque *Entretien réalisé par Christiane Chaullet-Achour, [http://www.revues-plurielles.org/\\_uploads/pdf/4\\_33\\_3.pdf](http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_33_3.pdf)* (date de consultation 25.02.2017)
- Dramaturge algérien Slimane Benaïssa à Montréal «*La culture est essentielle pour connaître notre Histoire et mieux la comprendre*», *Entretien réalisé par Wahid Megherbi*, Publié le 5 juillet 2013 <http://www.atlasmedias.com/2013/07/le-dramaturge-algerien-slimane-benaissa-a-montreal-la-culture-est-essentielle-pour-connaître-notre-histoire-mieux-la-comprendre/> (date de consultation 25.02.2017).
- Lacascade Eric, Les comédiens un travail de troupe, « Les Estivants », Théâtre national de Bretagne / Rennes [www.aupoulailler.com/article-critique-les-estivants-maxime-gorki-eric-lacascade-467](http://www.aupoulailler.com/article-critique-les-estivants-maxime-gorki-eric-lacascade-467)(date de consultation : 11 /03/2017).
- <http://dissident.polemarionnette.com/dossierdissidentpresse.pdf> (date de consultation 25 avril 2017).

- [www.larousse.fr/encyclopedie/](http://www.larousse.fr/encyclopedie/)(date de consultation : 3/8/2017).
- Gallet Emile, *1992-09 Algérie: la montée du FIS [PO]*, paru dans *Trotskyist International* N° 09 (Sept-Dec 1992) sous le titre *The menace of Islamic fundamentalism* et mis en ligne en français sur le site de *Pouvoir ouvrier*. (Date de consultation : 8/07/2017).
- Fabien Cavaillé, « Trois réflexions sur les ambiguïtés du personnage tragique Aristote-Racine-Strehler », *Arzana* [En ligne], 14 | 2012, mis en ligne le 13 juillet 2015, consulté le 18 août 2017. URL : <http://arzana.revues.org/634> ; DOI : 10.4000/arzana.634
- [http://www.bertbrecht.be/index.php/tableau-1-2018BertoltBrecht\\_ L'Opéra de quat' sous](http://www.bertbrecht.be/index.php/tableau-1-2018BertoltBrecht_L'Opera_de_quat_sous) (consulté le 20.03.2018).
- De Almeida José Dominigues, *Barthes dans la théorisation du renouveau romanesque*, Carnets [en ligne], 6/ 2016, mis en ligne le 31 janvier 2016, consulté le 17 avril 2018. URL : <http://journals.Openedition.org/carnets/827> ; DOI : 10.4000/carnets.827.
- Barthes Roland, *Les maladies du costume de théâtre*, revue « *Théâtre populaire* », 1955, [http://www.julie-d.levillage.org/roland\\_barthes.htm](http://www.julie-d.levillage.org/roland_barthes.htm) (consulté le 20 / 05/ 2018).
- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Happening> (consulté le 24 mai 2018).

# ***ANNEXES***

---

I. *El- Ajouad (Les Généreux)* jouée dans un établissement scolaire : (Après la suppression du décor)



Tableau de *Djelloul El- Fhaïmi* (troisième et dernier tableau de *El- Ajouad (Les Généreux)*)

« Le pouvoir d'un théâtre pur où c'est le spectateur lui-même qui fait le spectacle. La scène ouverte, la réduction des décors, la promotion de la lumière, toute cette libération de la scène n'est sans doute pas une panacée ; on peut imaginer d'autres dramaturgies » (Barthes Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Paris: Éd. Seuil, 2002, p100).

II. *El-Ajouad (Les Généreux), Par-dessus bord et la scène didactique*



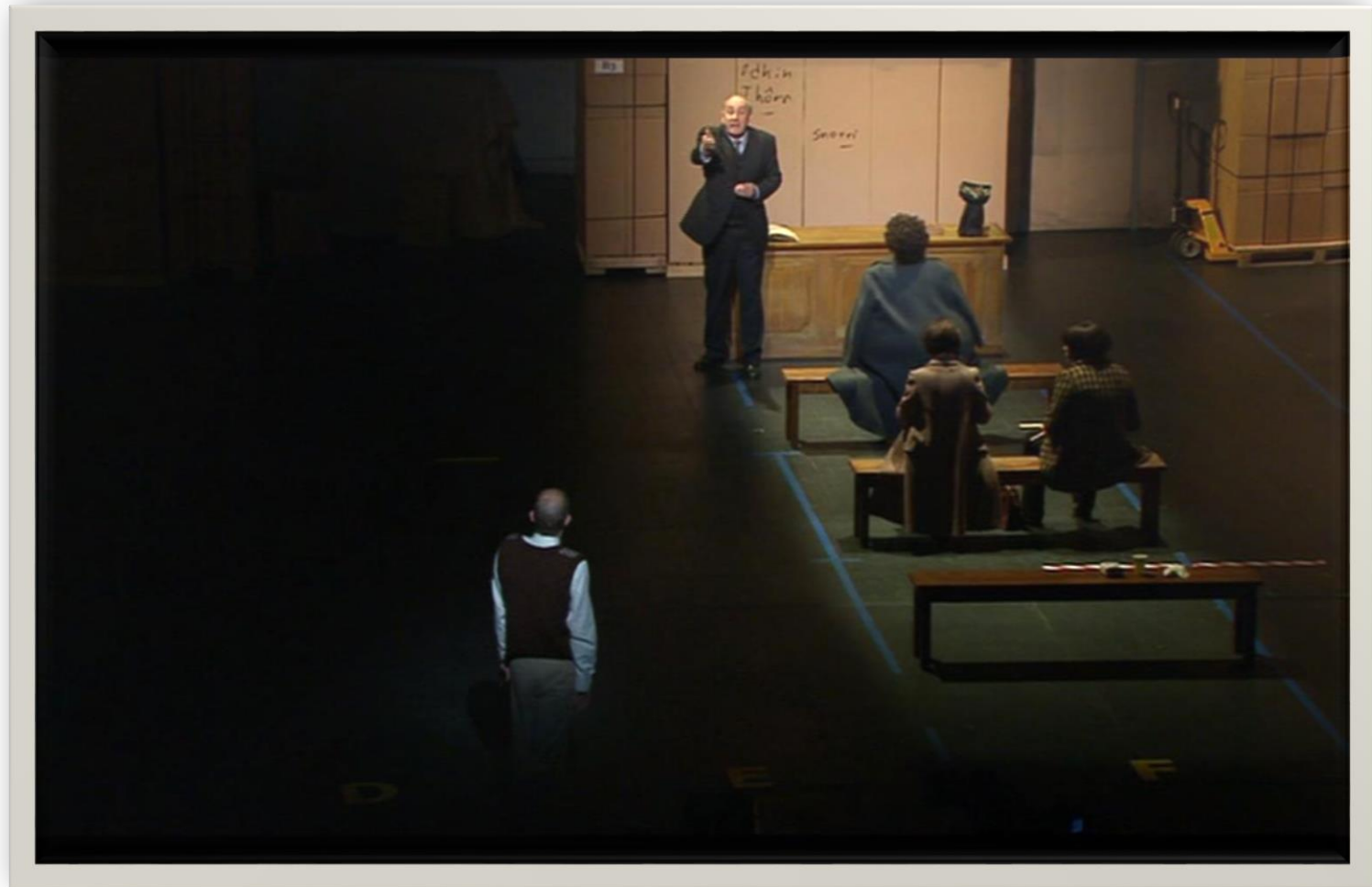
**La scène didactique au cœur de la *halqua* (*Le cercle*)**



**Un cours d'ostéologie présenté par une enseignante et Akli dans *El-Ajouad* (*Les Généreux*).**



**Le cours de Monsieur Onde sur le mythe des Aes et des Vanes dans *Par-dessus bord***



*Par-dessus bord*



## *2. Abdelkader Alloula, Michel Vinaver et le débat avec le public*

Emboîtant le pas au maître de la dramaturgie épique, après chaque représentation donnée, Alloula ne manquait jamais l'occasion d'animer des débats avec la source de son inspiration: le public





*Abdelkader Alloula avec son public dans un établissement scolaire*



**Michel Vinaver avec des universitaires**

*« L'intégration de l'auteur à l'univers dramatique a comme corrélatif la participation du public et comme conséquence d'instaurer la distance à partir de la communication établie entre eux »*, (cf. Girard. G, le projet de fin pour la communication Cantatrice chauve, Notes et Contre notes, Gallimard, 1972, p.259).



*Par-dessus bord* version japonaise : « *Tori No Tobu Takasa* »



# Table des matières

1. <b>Introduction générale</b> .....	7
A. Pourquoi Vinaver et Alloula ?.....	9
B. Pourquoi <i>El-Ajouad (Les Généreux)</i> , <i>El- Litham (Le Voile)</i> et <i>Par-dessus bord</i> ?.....	10
C. Choix, motivation du sujet et prolongement de la réflexion littéraire.....	11
D. Structure de la recherche et méthodologie.....	12
<b><u>PREMIERE PARTIE:L'EVENEMENT DANS LE THEATRE DE ALLOULA ET DE VINAVER</u></b> .....	15
<b>CHAPITRE I - L'Evènement et le théâtre</b> .....	16
I.1. Qu'est ce qu'un théâtre de l'évènement ?.....	17
I.2. Le théâtre et l'évènement social.....	20
I.3. Entre la préoccupation esthétique et l'évènement politique, le théâtre s'emballe.....	24
I.4. Les figures emblématiques du théâtre politique.....	35
A. Pour un théâtre du futur, Vsevolod Meyerhold (1874– 1940).....	35
B. Erwin Piscator (1893- 1966), chef de file du théâtre politique en Allemagne.....	38
C. Pour un théâtre didactique, Bertolt Brecht.....	41
D. Du théâtre de l'absurde au théâtre politique, Arthur Adamov.....	44
<b>CHAPITRE II- Approche thématique de l'œuvre de Abdelkader Alloula</b> .....	49
II.1.Parcours théâtral de Abdelkader Alloula (1939– 1994).....	50
II.2. Un théâtre en constante recherche thématique.....	52
II.3. L'esthétique de la distanciation.....	61
II.4. Le théâtre de Abdelkader Alloula ou l'histoire d'un héritage universel.....	69
II.4.1. <i>La commedia dell'arte</i> comme Evènement culturel dans le théâtre de Alloula.....	70
II.4.2.Choix et contexte de l'adaptation.....	71
II.4.3. <i>Arlequin</i> ou le <i>goual</i> algérien ?.....	73
II.5.Alloula, un théâtre à portée didactique.....	75
II.6. Pour un théâtre autour du politique.....	78

<b>CHAPITRE III- Mettre en scène le monde: Michel Vinaver.....</b>	<b>81</b>
III.1. Parcours théâtral de Michel Vinaver (1927) .....	82
III.2. L'œuvre de Vinaver ou la chronique socio-économique .....	85
III.3. Le fait historique, le fait divers ou la réécriture du mythe.....	87
III.4. La thématique du travail et l'avènement des médias.....	102
III.5. La traduction, la réécriture et les adaptations .....	115
III.6. L'écriture du Quotidien ou le théâtre de Chambre.....	120
III.7. Tableau comparatif.....	125
III.8. Interprétation du tableau comparatif.....	138
<b><u>PARTIE DEUXIEME</u> : L'UNIVERS SCENIQUE DE <i>PAR- DESSUS BORD,</i></b>	
<b><i>EL -AGOUAD (LES GENEUREUX) ET EL- LITHAM (LE VOILE)</i>.....</b>	<b>141</b>
<b>CHAPITRE I- <i>El-Ajouad (les Généreux), une œuvre politique à l'ère</i></b>	
<b><i>brechtienne</i> .....</b>	<b>142</b>
I.1. Fiche technique et résumé de <i>El-Ajouad (Les Généreux)</i> .....	144
I.2. L'architecture du récit de <i>El-Ajouad (Les Généreux)</i> : .....	146
I.3. <i>El-Ajouad (Les Généreux)</i> : une pièce éclatée en trois tableaux.....	147
A. Le principe des tableaux chez Bertolt Brecht.....	147
B. Le fonctionnement des tableaux dans <i>El-Ajouad (Les Généreux)</i> .....	149
I.4. Schéma de la structure fragmentée de <i>El-Ajouad (Les Généreux)</i> .....	154
I.5. Interprétation du schéma.....	157
I.6. L'action dans <i>El-Ajouad (Les Généreux)</i> et les influences brechtiennes.....	159
A. L'action dans le théâtre dramatique et le théâtre épique .....	159
B. L'action dans <i>El-Ajouad (Les Généreux)</i> .....	161
C. Représentation de la nature et du rythme de l'action dans <i>El-Ajouad (Les</i>	
<i>Généreux)</i> .....	164
I.7. La manifestation du héros dans <i>El-Ajouad (Les Généreux)</i> .....	166
A. Le héros brechtien.....	166
B. Le héros collectif dans <i>El-ajouad (Les Généreux)</i> .....	167
I.8. L'entreprise scénographique de l'œuvre d'Alloula .....	170
A. Mise en place et direction du jeu .....	172

B. <i>El- goual</i> et les différents modes de narration.....	175
B.1. <i>El- goual</i> est-il synonyme de narrateur ( <i>goual</i> ).....	176
B.2. <i>El- goual</i> est-il synonyme de comédien.....	177
B.3. <i>El-goual</i> est- il synonyme de voix didascalique.....	178
I.9. <i>El-Ajouad (Les Généreux)</i> et le décor épique.....	181
I.10. Le Costume et l'inspiration réaliste.....	183
B. Le costume typique du <i>goual</i> .....	183
C. Le costume réaliste des personnages.....	185
I.11. Eclairage et ambiance dramatique.....	186
I.12. Le <i>gestus social</i> et l'interprétation gestuelle.....	187
A. Les techniques vocales.....	188
B. Le procédé gestuel.....	189
B.1. Le geste selon Brecht.....	189
B.2. Le geste dans <i>El-Ajouad (Les Généreux)</i> .....	190
I.13. Le rôle de la musique dans <i>El-Ajouad (Les Généreux)</i> .....	191
<b>CHAPITRE II- <i>El- Litham (le Voile), une fresque sociale à l'ère aristotélicienne</i></b> .....	194
II.1. Fiche technique et résumé de <i>El-Litham (Le Voile)</i> .....	196
II.2. <i>El-litham (Le Voile)</i> et la suppression des tableaux.....	198
II.3. <i>El Litham (Le Voile)</i> et la mise en relief du <i>Héros individuel</i> .....	199
II.4. <i>El-litham (Le Voile)</i> et la linéarité de l'action dramatique.....	204
II.5. L'utilisation de l'espace scénique dans <i>El- Litham (le Voile)</i> .....	207
II.6. Pour un décor réaliste dans <i>El- Litham (le Voile)</i> .....	212
II.7. Le costume du <i>goual</i> et les autres personnages.....	213
A. Tenue vestimentaire des <i>gouals</i> .....	213
B. Tenue vestimentaire des autres personnages.....	213
II.8. Projection et utilisation de l'éclairage.....	214
II.9. Etude du procédé gestuel et la mise en relief de la mimésis.....	215
A. La mimésis selon Aristote.....	215
B. La mimésis dans <i>El-Lithem (Le Voile)</i> .....	216



C. Les procédés vocaux et gestuels.....	218
II.10. Chant et ambiance chorale.....	218
<b>CHAPITRE III- <i>Par –dessus bord</i>, un mythe socio-économique à l'ère universelle.....</b>	<b>222</b>
III.1. Fiche technique et résumé.....	224
III.2. <i>Par-dessus bord</i> , une pièce montée en mouvements.....	226
III.3. Schéma de la Structure de montage de <i>Par- dessus bord</i> .....	227
III.4. <i>Par- dessus bord</i> ou le procédé de mise en abyme.....	230
III.5. L'action dans <i>Par-dessus bord</i> et le modèle brechtien .....	234
III.6. La structure phrastique et l'échange verbal dans <i>Par-dessus bord</i> .....	236
III. 7. Les personnages entre rôle et thématique.....	239
A. Thématique.....	239
B. Rôle.....	240
III.8. Le dispositif scénographique de <i>Par-dessus bord</i> .....	242
III.9. <i>Par-dessus bord</i> : un décor réaliste et / ou un décor distancié ?.....	240
III.10. Le costume dans <i>Par-dessus bord</i> .....	244
III.11. Projection et utilisation de l'éclairage.....	245
III.12. <i>Le music-hall, la danse chorégraphique, la voix chorale</i> et le retour du <i>happening</i> dans <i>Par-dessus bord</i> .....	246
III.6. Tableau comparatif 1.....	255
Interprétation du tableau 1.....	260
III.7. Tableau récapitulatif et comparatif 2.....	264
Interprétation du tableau 2.....	268
<b><u>CONCLUSION GENERALE</u>.....</b>	<b>270</b>
<b><u>BIBLIOGRAPHIE DES AUTEURS CITES</u> .....</b>	<b>278</b>
<b><u>BIBLIOGRAPHIE GENERALE</u>.....</b>	<b>280</b>
<b><u>ANNEXES</u>.....</b>	<b>291</b>
<b><u>TABLES DES MATIERES</u>.....</b>	<b>302</b>

## L'ÉVÈNEMENT ET SON TRAITEMENT DANS LE THÉÂTRE DE ABDELKADER ALLOULA ET DE MICHEL VINAVER

### Résumé

Le théâtre s'est toujours montré friand aux sujets ancrés dans la vie de tous les jours, des metteurs en scène classiques et contemporains ont manifesté un goût particulier pour les œuvres qui ont fait du quotidien leur matière première. Ces mises en scène, fortement nourries d'évènements socio-politiques, ont joué un rôle primordial dans l'éveil de conscience du spectateur.

A l'instar de ces auteurs et metteurs en scène, Michel Vinaver et Abdelkader Alloula ont tout mis en œuvre pour mettre la pratique théâtrale au service de la société. Exclusivement vouée à l'œuvre de Vinaver et de Alloula, cette thèse s'interroge sur l'étiquette qu'on peut attribuer à ces deux théâtres : théâtre politique ou théâtre social. Notre étude nous a permis de démontrer que les œuvres de ces deux auteurs sont un théâtre d'engagement au réel sans procès. Le théâtre de Michel Vinaver et de Abdelkader Alloula est une lecture du quotidien avec des matériaux scéniques et esthétiques qui ont théâtralisé ce dernier. Les deux œuvres ont subi des influences universelles.

**Mots clés :** Influences universelles-Engagement politique-Théâtre du quotidien-Mythe-Parole-action.

## THE EVENT AND ITS TREATMENT IN THE THEATER OF ABDELKADER ALLOULA AND MICHEL VINAVER

### Abstract

The theater is always fond of the subjects rooted in everyday life, classical and contemporary directors have shown a particular taste for works that have made everyday their raw material. These dramatizations, strongly nourished by socio-political events, played a primordial role in the awakening of consciousness of the spectator.

Like these authors and directors, Michel Vinaver and Abdelkader Alloula have made every effort to put theatrical practice at the service of society. Exclusively dedicated to the work of Vinaver and Alloula, this thesis questions the label that can be attributed to these two theaters: political theater or social theater. Our study has allowed us to demonstrate that the works of these two authors are a theater of commitment to reality without a trial. The theater of Michel Vinaver and Abdelkader Alloula is a daily reading with scenic and aesthetic material that have theatricalized the latter. Both works have undergone universal influences.

key words: universal influences - political engagement - theater of the everyday- myth-speech – action

## الحدث ومعالجته في مسرح عبد القادر علولا وميشيلفينفر

ملخص

شغف المسرح بالمواضيع المتعلقة بالحياة اليومية لطالما كان واضحا، فقد أظهر رائدو هذا المجال اهتماما خاصا وميولا للأعمال التي جعلت من الحياة اليومية جوهرها الخام. هذه الإنتاجات المتشعبة بالأحداث السياسية والاجتماعية قامت بدور فعال في تحفيز النهضة الفكرية للمتفرج.

على غرار هؤلاء المؤلفين والمخرجين، تفانى ميشال فينفر وعبد القادر علولة في جعل الممارسة المسرحية خالصة للمجتمع. يمثل ارث هذين الأخيرين الإلهام الحصري لاطروحتنا والتي تبحث سبل تصنيفهما: مسرح سياسي ام مسرح اجتماعي. وقد ابانت دراستنا هذه ان إنتاجهما ينصب في مسرح ملتزم بالواقع بعيد عن إصدار اي أحكام مسبقة. مسرح ميشال فينفر وعبد القادر علولة هو قراءة للحياة اليومية تتجلى بواسطة قرارات إخراجية ومعدات تجميلية مكنت من ذلك. وتظهر اعمالهما تأثيرا واضحا بالفكر العالمي.

الكلمات الرئيسية: الحياة اليومية، الفكر العالمي، الواقع، المسرح السياسي، المسرح الاجتماعي.



