

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université d'Oran 2 Mohamed Ben
Faculté des langues étrangères



Thèse pour l'obtention du diplôme de doctorat en sciences
Spécialité : Les sciences du langage

Les figures humoristiques dans les œuvres d'Abdelkader Alloula

Présentée par :

Mme Benhamamouch Cherifa

Sous la direction de :

Mme Chiali – Lalaoui Fatema Zohra

Devant le jury composé de

Président : Mr **Touati Mohamed**

Pr. Université d'Oran 2.

Rapporteur : Mme **Chiali-Lalaoui Fatema Zohra**

Pr. Université d'Oran 2

Examineur : Mr **Khalladi Sid Ahmed**

Pr. Université d'Ahmed Draia - Adrar

Examineur : Mme **Harig Fatima Zohra**

Pr. Université d'Oran 2.

Examineur : Mme **Baghli Farida**

MCA. Université de sidi Bel Abbas

Année Universitaire 2022-2023

Introduction

Introduction

Ce travail de recherche qui s'intitule « Les figures humoristiques dans les œuvres d'Abdelkader Alloula » s'inscrit dans les sciences du langage et l'analyse du discours appliqué aux objets signifiants.

Le théâtral algérien dans ses dimensions littéraire, artistique, politique et idéologique, ce qui lui a fait occuper une place particulière non seulement dans le théâtre algérien mais aussi au sein du mouvement fondateur du théâtre national arabe qu'il représente avec Abderrahmane Kaki et Kateb Yacine. C'est un prolongement de la pratique théâtrale qui a tenté de combiner le spectacle théâtral populaire avec le théâtre occidental représenté dans le théâtre politique critique et épique qui a commencé avec les dramaturges Erwin Piscator puis Bertolt Brecht.

L'étude de l'humour dans le théâtre Alloula est une problématique en soi qui dépasse les dimensions dramatiques, car elle pose les problèmes de la relation entre oral et écrit, et la relation entre réception sonore et visuelle, y compris la relation entre les paradoxes de la culture théâtrale mondiale, nationale et locale.

Les pionniers du théâtre populaire en Algérie, comme le dramaturge Slali Ali dit "Allalou", ainsi que Rashid Ksentini, Mohiédine Bachtarzi et Mohamed El-Turi. Ce théâtre adopte une nouvelle attitude envers les productions culturelles où la culture cesse d'être un acte normatif, mais devient une scène et un plaisir complet, un jeu d'acteurs et de mots qui expriment la réalité en arabe, une langue populaire qui occupe plusieurs niveaux linguistiques, une langue utilisée par les serviteurs et les rois. C'est un théâtre qui se situe à mi-chemin entre l'écrit et l'oral, entre les traditions populaires et la culture mondiale, faisant sa richesse mais définissant aussi ses limites¹

Il est bien connu qu'entre 1962 et 1970² en Algérie, les intellectuels et artistes ont eu de riches discussions et dialogues sur la nature et les particularités de l'art dans les journaux et les forums, à travers des expériences théâtrales, on atteint un point de discorde franc et parfois violent. Un théâtre post-indépendance qui soutient le "Théâtre National Populaire" dans la forme et le contenu entre un théâtre sans frontières basé sur la forme humaine et le

¹ عبد القادر جغلول، الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، ت. سليم قسطون، دار الحداثة، بيروت. 1984. ص 108

² La révolution Africaine (1963_1964)

contenu. Ces idées et d'autres soulèvent des questions de connaissances théoriques, parfois réelles, parfois populistes et idéologiques. Ils manquent la présentation sérieuse des aspects techniques mais plutôt le "dramatique" dans ses dimensions esthétiques qui établissent un théâtre de concepts académiques et artistiques pour elle.

Roselyne Baffet soutient que ce conflit ou caractère conflictuel ne dénote pas réellement un conflit entre des personnes mais a une dimension plus profonde que celles-ci car les discours idéologiques qui dominent l'acte culturel et artistique. Ces traits figuraient dans la première liste publiée par les hommes du Théâtre national algérien en février 1963.

3

Le théâtre algérien qui a adopté le socialisme, est devenu la propriété du peuple et reste l'arme et le sens le plus profond à son service. Le théâtre luttera contre tous les phénomènes négatifs qui vont à l'encontre des intérêts du peuple, sans éluder les contradictions, sans conduire à un optimisme aveugle ou à une abstraction qui ne traite pas de la situation révolutionnaire. Le drame ne peut être imaginé sans conflit, car sans lui on perd vie et éclat.

Après de nombreux créateurs algériens sous diverses formes et directions pleinement engagés dans l'ingénierie politique, culturelle et sociale du pays au début de l'indépendance, nous constatons que, depuis le début des années quatre-vingt, ils ont rompu cette promesse et se sont engagés dans une expérience artistique qui fait de la culture un moyen de pratique créative basée sur le questionnement existentiel de sa propre existence ou sa recherche qui est le phénomène culturel et idéologique de l'extension instaurée par "l'intelligence" apparue en Algérie des années vingt du siècle dernier jusqu'à l'assassinat d'Abdelkader Alloula en 1994.

Abdelkader Alloula, cet artiste civil qui représente le sang et les artères de la ville, une ville assoiffée de résistance à une époque appelant la fin des idéologies, la fin des classes. Les pièces d'Abdelkader Alloula représentent une rencontre originale entre l'écriture théâtrale et la mise en scène, s'oppose à la domination globale de la situation des sociétés hypothéquées par l'expression artistique, théâtrale et l'action politique qui appartient aux dimensions cognitives et esthétiques de la pratique sociale. Les artistes utilisent ces pratiques comme une référence fondatrice au processus créatif «un concept émergent » ou une vision

³ Baffet, R., (1985). *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*. Paris. L'harmattan. P 65

compréhensive de la capacité d'identité collective, qui représente une politique volitive qui condamne la représentation et le rapport de la forme à l'art.

Dès lors, on retrouve Abdelkader Alloula dans sa tentative de contourner le "théâtre aristotélécien". Depuis le début des années soixante-dix, sa dépendance aux règles de l'épopée « Brechtienne » n'est pas un luxe culturel ou artistique, mais une fatalité historique déterminée par la dialectique de la "sociologie" et du conflit politique. "Le théâtre de Brecht propose une dramatisation, une théâtralité qui satisfait les fonctions cognitives et esthétiques de problèmes nouveaux, tout en rompant complètement avec le théâtre de l'illusion qui se consacre à la présentation du thème plutôt qu'à l'étude dialectique de ses contradictions"⁴

L'humour est un concept dont le sens est déterminé selon les formes et les fonctions acquises par les différentes cultures dans la discipline, les connaissances humaines et sociales, de son histoire, de ses concepts et de ses structures jusqu'à ses ouvertures cognitives, méthodologiques et procédurales.⁵ Parmi les questions fondamentales qui se sont posées jusqu'à aujourd'hui, nous constatons qu'elles concernent la relation entre le degré auquel l'humour est attaché à la réalité et le degré auquel il imite la réalité car la plupart des approches sont basées sur le degré et les détails fonctionnels obtenus dans les particularités du temps et de la civilisation anthropologique.

Parler d'humour est considéré comme problématique car il est contradictoire, indéterminé et ne se produit que dans des paradoxes. C'est aussi parce qu'il a transcendé les frontières de la recherche littéraire et artistique. Parler d'humour dans la critique est, bien sûr, simpliste car l'humour n'est pas suffisamment identifié par l'analyse stylistique ou rhétorique de la forme, mais seulement à un niveau supérieur de structure, de sémantique et de narration, d'une part, dans son rapport au contrat qu'il conclut avec le destinataire. D'autre part, puisque l'humour représente cette unité, il ne peut être lié à la satire stratégique qui peut être incorporée dans le théâtre, le drame ou l'illustration, Il serait donc erroné de séparer l'humour des références morales, politiques et idéologiques car l'humour étant associé à une distance métaphorique faite par le monde n'implique pas la justice, l'humour lui-même est responsable de la poétisation de l'influence idéologique, ce n'est pas seulement une méthode

⁴ *Le soir d'Algérie : 07 - 05 - 2005 colloques internationaux sur feu Abdelkader Alloula à l'université d'Oran*

⁵ Emelina, J., (1996). *Le Comique. Essai d'interprétation générale*. Paris. SEDES. P137- 138.

narrative, mais comprend toutes les questions fondamentales liées aux signifiants sonores, aux images/symboles, au temps et à l'histoire, dans toute sa complexité.⁶

Le sens de l'humour est un concept impliquant des questions psychologiques, éthiques et philosophiques, il est donc difficile de le définir en général car il est lié aux couleurs verbales et les relations humaines, quant à l'humour, c'est une forme spéciale et particulière qui peut être appelée dans une représentation comique : « Jouer avec les mots, recourir au non-sens, perturber l'attente du destinataire » qui sont des signes du sens de l'humour d'un écrivain, un état d'esprit qui peut être la marque d'un existentialisme particulier.

Aristophane, le père de la comédie dramatique, a découvert que ce n'était pas l'art ou la morale de son temps dont les gens se moquaient, mais les "mauvaises choses" que la démocratie et le pouvoir grecs produisaient. L'humour et la comédie satirique sont bien connus chez Ben Jonson, Shakespeare, Molière, et Alloula car l'humour est un art subjectif qui génère à partir de son noyau les contradictions de ses actions pour les modifier afin de conserver pleine de dignité et de confiance en soi. Même si la matière humoristique est drôle, ce paradoxe est cohérent avec l'essence du sens artistique étant une expression compensatoire, un élément autant qu'un obstacle, au-delà duquel il doit être élevé à un niveau de transparence globale, donc le sentiment de douleur ou de joie, qui fait rire ou pleurer est dans l'art "une forme de sourire à travers les larmes". Le philosophe Hegel croyait qu'un sourire signifiait la victoire et la liberté de la beauté, malgré toutes sortes de douleurs, donc l'humour ne peut finalement pas perdre son contenu, car dans ce cas, l'exemple étouffe.⁷

André Breton estime que l'art ne peut ni changer des vies ni le monde, c'est pour le plaisir, ce qui peut être réalisé à cette époque, l'art de l'humour est encore une expression purement humaine, une forme d'art et de société dans son ensemble. L'humour était encore une substance magique d'expression et de pensée aux premiers jours de l'occupation française, il ne reflète pas le manque d'humour dans "la civilisation et la culture" françaises mais quelque chose de plus profond que cela. Cette interruption peut être utilisée pour se manifester dans l'esprit de résistance, ce qui apporte un niveau énorme à sa culture et à sa communication.⁸

⁶ Dufour, P., (1998). *Le Réalisme*. Paris. Presses Universitaires de France, collection « Premier cycle ». P7.

⁷ Hegel, G.W.F.,(1964). *L'Esthétique, tome 2, l'art romantique*, Paris, Aubier Montaigne, p.152.

⁸ Breton, A., (1989). in, *H.BELTING, L'histoire de l'art est elle finie?*. Paris. J.Chamon. P 16

L'humour ironique est un discours métaphorique qui pose la question du rapport entre langue parlée et écrite : La naissance de l'humour ironique est-elle entrée dans l'ère de l'écriture ?

Cette hypothèse confirme la diversité des voix narratives, plutôt que la subjectivité de l'écriture sans ignorer toutes ses particularités, les manifestations particulières de la parole d'une part et manifestations de ma pensée d'autre part : - La parole - L'ouïe donnée à l'esprit comme sous-arguments - Penser fortement et profondément mais se manifestant toujours dans la parole à travers des hypothèses de dialogue interne, ainsi que dans pensée moderne. La représentation polyphonique de l'esprit par la primauté et la multiplicité intérieure de la parole, assume les contradictions du texte en l'absence de son.

Nous nous sommes intéressés à un corpus dynamique et authentique. Le corpus se penche sur les pièces théâtrales: Homq Salim qui est une réadaptation du journal d'un fou de Nicolas Gogol et El Ajouad d'Abdelkader Alloula, auteur dramaturge qui a marqué la scène nationale et internationale et qui par et après sa mort, a scellé les ambitions d'un patrimoine théâtral essentiellement algérien. Notre démarche sollicite et convoque plusieurs disciplines connexes et s'attache à comprendre au-delà du mot et le sens implicite et ses stratégies illocutoires. L'expérience théâtrale d'Abdelkader Alloula constitue un maillon essentiel du mouvement.

Nous pensons que notre choix de ce thème n'est pas le fruit du hasard mais représente pour nous la suite logique d'une longue piste et d'un suivi de l'art théâtral en général et ce que représente le théâtre d'Abdelkader Alloula dans le mouvement culturel algérien comme une matière vitale riche ainsi qu'un code historique, culturel et esthétique par excellence reflétant la richesse et la diversité apparentes entre le théâtre pionnier et le théâtre fondateur depuis l'indépendance. Cette activité nous oblige à explorer sa nature, sa connotation et sa fonction dans le classement des documents, la recherche analytique et à contribuer à l'écriture de l'histoire dramatique culturelle nationale que le dramaturge a défendu jusqu'à sa mort.

L'importance de cette recherche réside dans une tentative d'explorer l'un des éléments formateurs du théâtre d'Abdelkader Alloula, en le citant et en le renouvelant, représenté par les styles, les matériaux et les thèmes humoristiques populaires. Les dimensions sémantiques linguistiques orales et la structure dramatique et théâtrale produisant l'écoute populaire.

Grâce à cette étude, nous avons constaté que l'humour a des complexités culturelles, artistiques et cognitives qui le rendent difficile à aborder avec urgence. L'humour chevauche également l'art théâtral et plusieurs autres sujets tels que la culture et l'art. En effet, les termes utilisés dans l'art sont difficiles à comprendre sans comprendre l'histoire et les fonctions de l'art. De plus, les méthodes d'approche de ces sujets doivent être réfléchies et bien documentées. Au lieu de se précipiter, ces approches doivent être délibérées et précises. Le problème méthodologique est devenu plus difficile lorsque le thème est lié à l'humour dans le théâtre algérien car il en est encore au stade de l'exploration de soi et de la construction du personnage, de la pratique et de l'expérience et en termes de son lien organique avec le théâtre mondial. La culture d'une part, et la culture populaire orale dans la forme et le contenu d'autre part. Cela nous amène à un double problème cognitif et méthodologique.

Nous avons découvert à travers cette recherche que l'art théâtral est l'un des arts qui combinent de multiples composantes cognitives et esthétiques, et que le sujet de l'humour recoupe également un certain nombre d'intersections cognitives, culturelles et artistiques complexes qui sont difficiles à aborder avec des approches analytiques urgentes sans maîtriser leurs références théoriques communes et particulières au niveau de la terminologie, du concept, du contenu, de la forme et de la fonction. Les questions méthodologiques sont rendues plus difficiles lorsque les thèmes du théâtre algérien sont liés à l'humour qui est encore à un stade d'auto-exploration.

La problématique de notre recherche, qui est étiquetée « L'humour entre adaptation et créativité dans le théâtre d'Abdelkader Alloula » est déterminée à travers les modèles dont l'objet est de rechercher les composantes fondamentales sur lesquelles repose l'expérience théâtrale d'Abdelkader Alloula, cette approche nous a conduit à un certain nombre de questions fondamentales qui sont résumées dans ce qui suit :

1. L'utilisation de l'humour dans le théâtre d'Abdelkader Alloula était-il un moyen ou un but ou était-ce les deux ?
2. Quelles sont les caractéristiques du discours humoristique dans cette expérience théâtrale ?
- 3- Quelles sont les sources qui ont formé cette expérience et quelles sont les méthodes pour les exploiter ?

Ces questions sont ressorties de nos lectures et suites au théâtre Abdelkader Alloula où l'on y découvrirait les paradoxes essentiels entre les préoccupations et les contradictions de la réalité algérienne présentées à tous les niveaux politiques, culturels, sociaux et économiques et la façon dont cette réalité est présentée à travers Discours populaire festif inspirant et remuant à travers l'humour et le divertissement fantastiques, parodiques, grotesques, sarcastiques et exagérés se manifestant par des paradoxes explicites et implicites, des rires joués dans les mots, les lieux, les mouvements, les sons et les images en se moquant du sujet.

Notre recherche comprend des hypothèses de base concernant :

1. L'expérience théâtrale d'Abdelkader Alloula s'inscrit dans un mouvement culturel national qui débute dans les années 1920.
2. Abdelkader Alloula voulait construire un théâtre comme outil culturel et pédagogique, tandis que l'humour est l'un des éléments expressifs du patrimoine populaire, national et local sur le plan pratique et théorique.
3. Cette expérience est indissociable des formes de lutte politique, culturelle et idéologique depuis l'établissement de l'état-nation post-indépendance.

Même si l'humour dans le théâtre de Alloula est une expression basée sur le langage et la performance artistique, il est toujours associé aux différentes dimensions de la réalité car lorsqu'il se transforme en un jeu intellectuel abstrait, il devient une activité sémantique ouverte à la perspective de renseignement complexe et plaisir intentionnel. Le théâtre est un jeu ouvert d'interaction sensorielle, émotionnelle et psychologique et non pas une fin en soi. Le "mécanisme" de la vision critique qu'il produit, des pensées et discours émergent de la transformation des mécanismes du jeu au niveau de la parole, des attitudes et de la formation des symboles, le paysage dramatique devient un matériau qui inspire le plaisir artistique et les sujets qui suscitent la curiosité dans le contexte de la culture, de la langue, de la pensée et de la fonction artistique.

Les catégories comprennent le matériel idiomatique, conceptuel et épistémologique, et pour les méthodes d'analyse et de description, nous nous appuyons sur des approches critiques des mécanismes de l'écriture littéraire et dramatique dans une perspective critique générale cohérente avec la nature, le thème du matériel et les spécificités de la perspective théâtrale d'Abdelkader Alloula dans la forme et le fond.

En conséquence, traiter la matière / sujet nous a fait passer d'une lecture impressionniste à une approche critique ou du discours de consommation immédiat au discours académique scientifique sans perdre les particularités du discours du lecteur et praticien de l'activité théâtrale dans l'écriture et la mise en scène. Ce facteur nous aide grandement à former un équilibre des connaissances et des procédures, il oscille entre discours reflétant l'intuition artistique et littéraire d'une part, et plaisir intellectuel d'autre part.

Pour tenter de répondre à toutes les questions posées, notre recherche se concrétise selon les chapitres suivants:

Dans le premier chapitre nous examinerons les enjeux implicites du discours dramatique et leur relation avec les contextes socioculturels. En fait, nous éclairerons le phénomène de la diversité dans le discours dramatique à travers ce phénomène, Alloula utilise certains personnages comme publics secondaires pour motiver et encourager le public principal qui n'avait pas assez de liberté dans sa vie pour embrasser les idées présentées dans le discours dramatique. Cette tactique d'utilisation d'un autre public reflète la soumission du public principal aux contraintes idéologiques de sa société.

Dans ce chapitre, nous explorerons la relation entre les règles linguistiques et sociales, et nous montrerons également que les transgressions linguistiques dans le discours dramatique incitent aux transgressions sociales. De plus, nous allons élucider le phénomène de réflexivité linguistique dans le discours des personnages. Cette réflexivité, qui joue un rôle important dans notre analyse qui est analysée non seulement au niveau de la forme du discours mais aussi au niveau du contenu. Nous montrerons aussi que le but de l'utilisation d'un énoncé répété est de montrer la grossièreté de l'énoncé, de nier le sens implicite, de donner un autre nom à l'énoncé répété ou d'assumer un point de vue donné dans la répétition.

Dans le deuxième chapitre, nous chercherons à examiner la relation conceptuelle et structurelle de l'humour au drame, ainsi que sa relation avec des formes dramatiques telles que la comédie qui est un mécanisme d'écriture plutôt qu'une forme indépendante. L'humour dans les comédies anciennes et modernes met l'accent sur les caractéristiques fondamentales les plus importantes du théâtre algérien et leur influence sur les valeurs, l'esthétique et les propriétés communicatives de l'humour dans le théâtre algérien.

Nous avons dû présenter les traits de l'humour dans le théâtre algérien entre adaptation et créativité où nous avons abordé la relation entre l'adaptation et traduction dans son concept général cognitif et procédural, puis la relation de ce phénomène à la pratique théâtrale en Algérie, a présenté les caractéristiques et les particularités de l'expérience théâtrale théorique d'Abdelkader Alloula en explorant les sources les plus importantes de cette expérience qu'il a en relation avec la perspective théâtrale globale, la structure socioculturelle et artistique de l'humour en Algérie selon les prémisses fondatrices de l'expérience théâtrale de Abdelkader Alloula à travers les éléments de bases. Nous avons consacré la deuxième partie de la recherche à l'étude analytique des perspectives théâtrales de cette théâtralité afin d'explorer la nature du discours dramatique et comique théâtral.

Dans ce troisième chapitre, nous discuterons des origines du théâtre et de ses différentes manifestations à divers âges, époques et cultures du monde. On montrera les grandes manifestations théâtrales, ces ruptures et ces tensions mais l'essentiel appartient à une période révolue ou est en train de le devenir. Le théâtre commence lorsque les poètes prêtent ces personnages fantomatiques à leur vie contemporaine. C'est à travers le passé des figures anthropologiques que nous explorons l'art de la tragédie et de la dérision et comment elles se sont retrouvées sur scène et comment l'art s'enracine dans l'existence collective, comment le théâtre devient un instrument d'expérimentation imaginaire dans laquelle on cherche souvent à réaliser ce que la société ne lui a pas donné mais n'a jamais cessé de lui promettre.

Dans quatrième et cinquième chapitre, nous ferons une présentation détaillée d'Abdelkader Alloula et de ses deux œuvres *Homq Salim* et *El Ajouad*. Nous montrerons comment Alloula cherchait inlassablement à construire un théâtre algérien qui rivaliserait avec les œuvres théâtrales mais surtout, sa principale préoccupation qui est de divertir, émouvoir, amuser et de faire réfléchir son public algérien. Au final, un théâtre algérien qui a investi la beauté, la sensibilité et l'esprit accompagné du rire pour l'offrir au public. Nous essaierons de montrer l'importance quantitative et qualitative de ce travail. Nous verrons comment Alloula puise dans l'expérience de son prédécesseur pour faire avancer la réflexion sur l'Algérie et le théâtre en général et comment il a partagé cette réflexion avec d'autres collègues, en exécution dans des œuvres remarquables qui ont construit sa réputation.

Nous avons suivi sa carrière pour montrer qu'il avait occupé tous les postes dans l'institution théâtrale : Acteur, comédien, metteur en scène, réalisateur, administrateur etc.

Ce qui lui a permis de bien comprendre le fonctionnement de la représentation théâtrale. Nous mentionnerons aussi les emprunts qu'il a su emprunter aux grands auteurs du théâtre mondial, ainsi qu'aux traditions locales de la halqa, du Garâgûz, des jeux liés au cirque ou au carnaval. Nous montrerons aussi qu'en privilégiant le théâtre au verbe, il avait été amené à étudier sa langue, voire à créer une langue qui a déjà fait ses preuves par l'engouement public en Algérie, au Maghreb et au Moyen-Orient. Nous pensons qu'en ce qui nous concerne, cela aide à découvrir une langue culturelle typiquement algérienne et peut-être à faire avancer le problème linguistique en Algérie.

Nous montrerons comment l'étude de la scénographie, de la temporalité, du langage et de la poésie a permis de créer un théâtre à travers lequel Alloula s'attache et questionne la société et à agit en s'amusant. Au total, il nous semble nécessaire d'évoquer un trait ou une caractéristique qui donne à l'écriture d'Alloula une couleur particulière, une expression d'émotion d'une extrême pudeur dans l'expression des sentiments à travers sa retenue et son attaque émotionnellement enregistrée avec une passion pour la poétique populaire algérienne mais aussi comment l'écriture de Alloula produit l'effet d'un flux continu et mélodieux sans éclats sonores malgré la densité dramatique, malgré les ruptures rythmiques qui accompagnent souvent les propos comiques.

Dans ce chapitre, nous nous efforcerons d'explorer les "mécaniques" de l'écriture d'humour dramatique et théâtrale à travers des mécanismes, des connotations, des fonctions, entre adaptation ou traduction et créativité, et tenterons d'en donner un sens selon Abdelkader Alloula. Nous avons essayé d'étudier l'humour dans l'adaptation dramatique, c'est-à-dire d'étudier le texte dramatique à travers une méthode d'analyse comparative entre l'histoire de l'écrivain russe Gogol, et le monologue théâtral "Homq Salim" d'Abdelkader Alloula. Dans cette approche, nous essaierons d'étudier l'intersection dramatique entre deux textes, motivations, procédures et mécanismes d'adaptations dramatiques dans les textes d'Abdelkader Alloula, explorant certaines des fonctions de l'humour : (référence, narration et purification, et symbolique).

Nous étudierons la halqa dans el Ajouad dans le théâtre et les acteurs, plutôt que de tourner perpétuellement autour de formules décoratives plus ou moins inédites, dont l'investigation conduit à ignorer l'objectif fondamental qui est l'idée du dramaturge dans El Ajouad et les nombreuses techniques de la halqa, ce qui correspond à nier la possibilité d'un théâtre à l'industrie et à l'économie limitées. Nous traiterons la polyphonie d'une approche

dialogique, en reconnaissant que la voix et de l'énoncé n'est qu'un effet de l'énoncé du principe du dialogue, selon lequel tout énoncé se croise avec l'énoncé précédent et les attentes de leur accueil. Lorsque ces énoncés "externes" sont désignés ou simplement évoqués dans le discours du locuteur, les énoncés qui révèlent plusieurs voix seront appelés polyphonie. Par conséquent, nous expliquerons que la polyphonie et le dialogue ne sont pas complémentaires comme mentionné précédemment mais sont fondamentalement différents. Le dialogue est le principe général caractérisant le langage, tandis que la polyphonie implique des énoncés de dialogue affichés ou fantaisistes et l'influence des énoncés.

Dans ce sixième chapitre, nous verrons le concept de l'ironie et comment fait-elle partie de ces concepts flous qui rendent difficile la définition et la compréhension des subtilités de ce phénomène, faisant de l'ironie une instabilité conceptuelle. Nous expliquerons comment cette ambivalence ironique peut être une véritable limitation pour ceux qui s'aventurent dans le concept, une gêne qui n'est pas seulement liée à ses multiples définitions, mais qui peut aussi prêter à confusion avec d'autres termes apparentés, comme l'humour, le sarcasme ou le cynisme.

Cependant, comment identifions-nous les trois principales catégories d'ironie : nous voyons l'ironie comme une figure de style, l'ironie rhétorique, socratique et l'ironie situationnelle, et comment chacune de ces variantes est biaisée vers les caractéristiques qui la distinguent comme la direction opposée, déguisement ou hasard et malgré cette diversité, l'ironie rhétorique a longtemps dominé, elle contredit les idées vraies, accuse les louanges et se moque essentiellement de son objectif. Ce dernier trait la rapproche beaucoup de la moquerie et du rire.

Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous examinerons l'esthétique du théâtre d'Abdelkader Alloula et ce qui fait qu'il revient à l'effet dramatique, aux attitudes et aux comportements du public. En plus de cela, comment Alloula porte une attention particulière à la présentation et à son aspect sonore, également appelé efficacité de présentation, puisque certains spectateurs sont présents.

Dans le dernier chapitre, nous introduirons la recherche analytique d'Abdelkader Alloula sur le mécanisme de l'écriture humoristique et tenté d'explorer certains de ses éléments créatifs innovants à travers ses œuvres mais aussi tenté d'explorer la particularité du discours humoristique entre sens, structure et signification, et la relation humoristique

entre littérature et théâtre, à travers des discours et des mécanismes de parole contextuels et humoristiques mais aussi travers des formes de contenu et des formes d'expressions "toxiques". Nous avons également abordé la relation de l'écriture comique entre la vision réaliste et la dimension abstraite et intellectuelle, et nous avons fini par explorer quelques caractéristiques des mécanismes d'activité communicative de l'humour théâtral et de ses mécanismes rhétoriques et théâtraux.

Le but de cette étude est à la fois d'étudier le corpus algérien et d'enrichir la critique littéraire mais aussi prévoir comme des supports pédagogiques et susciter un intérêt plus universel qui remplace le théâtre Alloulien dans une démarche plus cosmopolitique et plus contemporaine plaçant l'individu au sein de son débat social.

Chapitre I

L'implicite dans le discours théâtral

L'implicite dans le discours théâtral

L'analyse des textes dramatiques est dans une situation paradoxale : on a tellement répété au cours d'un siècle que le théâtre n'appartient pas à la littérature mais au spectacle vivant qu'on a presque oublié ou ignoré l'analyse des textes et il en va de même vrai des textes écrits. Il est utilisé comme un mot parlé lors des représentations. Avant cette phase scénique du 20ème siècle, cependant, seule la scène était assez importante pour défier toute trace de texte et nous maîtrisions bien les règles du théâtre, en particulier les classiques. Mais une fois les œuvres libérées de ce moule (vers 1880), les règles de composition ne s'appliquent plus. Il devient très difficile d'élaborer une méthode d'analyse des textes modernes et contemporains car la variété et la richesse des formes semblent échapper à toute appréhension méthodique.

Les concepts implicites font référence à des termes linguistiques dans lesquels le terme désigne un processus utilisé pour exprimer une idée de manière informelle. Ce processus est fondamental dans le théâtre d'Abdelkader Alloula. Selon lui, le langage n'est pas toujours une expression fidèle de la vérité, car il existe de nombreuses vérités cachées que nous ne pourrions jamais atteindre. Pour lui, le langage peut être utilisé pour cacher des mots, des intentions et des sentiments. Les interacteurs sont constamment à la recherche d'informations manquantes et implicites.

J. Van de Ghinste défend cette notion de langage en disant : « *le fait que le langage n'exprime pas souvent la pensée des gens, tient surtout à ce que ceux-ci l'emploient non pas comme un outil pour communiquer la vérité, mais au contraire comme l'instrument destiné à la masquer* »⁹

L'implicite et ses concepts (présupposition et sous-entendu) semblent omniprésents dans le discours de Alloula. L'instruction a généralement un référent explicite qui cache un autre référent implicite. C'est ce dernier qui constitue le véritable sens du locuteur. L'implicite apparaît d'abord chez Alloula pour cacher une idée téméraire, une vérité subtile, un petit complot qui sera dévoilé (ou pas) plus tard. En utilisant l'implicite, Alloula a tenté de créer un langage qui satisferait son besoin de dialogue avec des personnalités laïques qui avaient une façon unique de s'exprimer, issue de leur snobisme, de leur profession

⁹ Van de Ghinste, J., (1975), *Rapports humains et communication dans À la recherche du temps perdu*, Paris, A.G.Nizet, P. 147

(diplomate, homme d'affaires, des hauts responsables), de leur niveau culturel. Pour éviter certaines réactions inattendues et malvenues, Alloula se cachait derrière l'implicite et préférant être entendu ou impliqué plutôt que parlés ouvertement où il cherchait un langage de dissimulation.

Ces caractères nécessitent un langage particulier, explicite en surface mais en profondeur plein de symboles déchiffrables, c'est-à-dire de significations implicites. Le lecteur ne cesse donc de chercher des vérités perdues : vérités d'expression, vérités de sens, vérités de gestes car les intentions ont toujours été caché et volé par des expressions implicites, suggestives et trompeuses

Alloula confie à son narrateur la lourde tâche de rendre plus ou moins visibles les expressions implicites. Ce narrateur fait attention aux présupposés, allusions, insinuations et sous-entendus contenus dans les déclarations des personnages. Il accorde également beaucoup d'attention aux autres expressions, telles que les expressions faciales ou les voix pour vérifier la sincérité des expressions verbales. La construction de la mimesis comme unité de discours appartient au discours implicite. Alloula tisse un lien extrêmement étroit entre l'implicite, le geste et le regard. Dans son travail, il libère des expressions implicites, des faits mimétiques et rythmiques dialogués et il met ses doigts là où se trouve le non-dit. Le narrateur explique les mots détournés ou l'attitude douteuse de son personnage.

L'implicite s'inscrit également dans une stratégie qui développe une nouvelle vision de Alloula qui s'ajoute à la théorie du drame. C'est une forme d'expression, un système de signes formel et profond, indissociable du discours des personnages et du discours du narrateur, une activité linguistique attachée à la sémantique et aux morphèmes pragmatiques qui constitue les rapports spatiaux et une révélation de processus d'expression largement utilisée mais moins rapportée.

1. Les concepts généraux de l'implicite

L'énonciation est le processus par lequel un locuteur parle à un co-locuteur dans des circonstances spécifiques. « *Un procès par lequel des signes linguistiques s'actualisent, assumés par un sujet parlant dans des circonstance spatio-temporelles particulières. Le mot discours devient ainsi synonyme d'énonciation* »¹⁰

¹⁰ Fossion, A & Laurent, J-P., (1981), *Pour comprendre les lectures nouvelles, Linguistique et pratiques textuelles*, Paris. Gembloux, Editions De Boeck - Duculot, Bruxelles, P23

Les termes qui désignent deux protagonistes sont assez larges : locuteur/Co-locuteur, locuteur/récepteur, émetteur/récepteur, etc. Dans le sujet de l'énonciation théâtrale, nous utiliserons le concept de Culioli « énonciateur/Co-énonciateur » qui désigne les deux partenaires de l'énonciation.¹¹

Nous choisirons ces deux termes car le phénomène de l'énonciation dans le dialogue dramatique implique une réciprocité dans la communication. Mieux vaut parler à l'unisson, un énoncé en tant que produit communicatif peut être à la fois lu par le lecteur et assumé par les personnages, tout comme une communication verbale entre deux personnages ancrés dans une situation.

L'énonciation comme comportement de production communicatif contient de nombreux éléments linguistiques et son analyse donne une nouvelle dimension au sens du discours. Dans ce cadre théorique, on aborde en général le concept l'énonciation théâtrale qui est l'énonciation théâtrale. Afin d'analyser le sens implicite du discours dramatique, nous explorerons les contextes d'expression et la manière dont les changements de ces contextes déterminent l'interprétation du sens implicite du discours et donc l'interprétation de l'expression. Tout changement dans chaque élément de la situation énonciation peut entraîner des changements dans le comportement de l'ensemble du discours.

La particularité de cette expression vient de l'attitude du dramaturge qui consiste à rester caché derrière les paroles des personnages. Cette technique au théâtre contient de nombreuses implications qui méritent d'être analysées. En effet, dans d'autres modes de discours, comme le discours romanesque, l'auteur peut être absent mais le narrateur intervient pour clarifier certaines informations ambiguës, tandis que dans le discours dramatique, la mission de déchiffrer le contenu implicite devient plus incertaine. Malgré ces difficultés de déchiffrement, il existe d'autres éléments qui peuvent aider le récepteur à mieux déchiffrer ce qui est sous-entendu, comme l'orientation scénique, la ponctuation, etc.

Maingueneau fait comprendre la notion de l'implicite en assurant qu' : « *on peut tirer d'un énoncé des contenus qui ne constituent pas en principe l'objet véritable de l'énonciation mais qui apparaissent à travers les contenus explicites. C'est le domaine de l'implicite* »¹² L'implication n'est donc pas le référent premier de l'énoncé. Il s'agit

¹¹ Culioli, A., (1991), *Pour une linguistique de l'énonciation*. Tome 1 : Opérations et représentations, Paris, Ophrys, 1991.

¹² Maingueneau, M., (1996), *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, P47

d'informations supplémentaires pour clarifier le sens, le contexte, les inférences et les connotations qui aident à le déchiffrer. La machine d'interprétation psychologique et intuitive de l'interlocuteur le guide pour saisir et calculer la sincérité d'un message sous-entendu est souvent difficile à vérifier car le locuteur peut toujours le nier.

Parler de l'implicite c'est parler d'une façon informelle de s'exprimer et une attitude délibérée visant à éviter de prendre la responsabilité de dire quelque chose d'embarrassant ou d'interdit. Ce locuteur préfère faire entendre ou laisser entendre à son interlocuteur ce qu'il ne veut pas ou n'ose pas dire explicitement. Oswald Ducrot a souligné cette situation implicite volontaire en disant : « *il ne s'agit pas seulement de faire croire, il s'agit de dire, sans avoir dit* »¹³. Le locuteur utilise de multiples possibilités pour amener son interlocuteur à tirer certaines conclusions. Toujours selon Ducrot, le sous-entendu ici « *repose sur une sorte de ruse du locuteur* »¹⁴.

Cette forme d'implicite permet au locuteur « *de susciter certaines opinions chez le destinataire sans prendre le risque de les formuler lui-même* »¹⁵. Des messages implicites intentionnels sont combinés sans que l'interlocuteur ait conscience de la gestion du non-dit par le locuteur qui ne veut pas assumer la responsabilité de ce qui a été dit. C'est aussi un moyen d'éviter les répétitions monotones Intervenir dans la communication ou bloquer les mots tabous. Pour décoder l'implicite, l'interlocuteur doit partager le même contexte culturel ou situationnel quasi identique que le locuteur, car l'implicite renvoie à des normes sociales et à une vision partagée du monde.

Ce phénomène linguistique est très courant dans l'œuvre; en effet, il utilise beaucoup ce dispositif, il s'agit donc d'une stratégie de discours qui permet de retenir l'attention et la curiosité du lecteur en utilisant son imagination pour tracer et déchiffrer des thèmes cachés. De plus, le langage implicite renvoie à un jeu entre le locuteur et l'interlocuteur, le premier exposant ses capacités de codage et le second devant avoir de grandes capacités de décodage.

a) Les inférences

Le langage humain consiste en un système de symboles codés. Cependant, la langue fournit également des indices évidents dans le processus de transmission du message. Les

¹³ Ducrot, O., (1972), *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris ; Hermann, P15

¹⁴ Ducrot, O. Ibid. P14

¹⁵ Ducrot, O. Ibid. P15

mécanismes explicatifs s'appuient sur ces indices implicites pour identifier les informations implicites. C'est ce qu'on appelle les inférences, il s'agit de tisser des liens entre les énoncés et leurs données contextuelles et situationnelles afin d'interpréter les informations reçues et de saisir les informations implicites. Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, le raisonnement correspond à « *Toute proposition implicite que l'on peut extraire d'un énoncé, et déduire de son contenu littéral en combinant des informations de statut variable* ». ¹⁶

Christian Baylon et Xavier Mignot ont adopté une définition similaire et ont insisté sur l'aspect logique de la déduction et le raisonnement affirmatif étant « *information qui se tire logiquement du sens explicite des énoncés* » ¹⁷. Ils ont rappelé que cette opération impliquait naturellement deux compétences : une compétence logique, accomplie par le raisonnement et une compétence encyclopédique basée sur les connaissances que possédait le destinataire qui lui permettrait de tirer des inférences correctes. ¹⁸

Les auteurs de "La psychologie cognitive du langage" pensent que le raisonnement joue un rôle important dans l'extériorisation des implicites, ils pensent qu'ils sont « *un petit morceau élémentaire de raisonnement qui conduit le système cognitif du compreneur à franchir un pas d'une information à une autre, plus spécifiquement d'une proposition à une autre. Un raisonnement complet est composé d'une suite de pas de cette sorte* » ¹⁹

En effet, lire le texte signifie l'interpréter et par conséquent, le destinataire utilise ses connaissances et sa mémoire pour analyser les informations implicites cachées dans le texte ou la déclaration. Il a réussi à récupérer les informations perdues et à les contester pour vérification. Cependant, ils sont encore incertains, en particulier dans le cas des insinuations. Ce mécanisme d'interprétation est une opération rapide, automatique que nous opérons chaque jour de manière totalement inconsciente, dont la véracité est parfois remise en question.

Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau divisent le raisonnement en trois types : l'inférence contextuelle; dans lequel l'induction consiste à lire l'environnement d'un énoncé déchiffré, l'inférence situationnelle; dans laquelle l'interprétation utilise des données

¹⁶ Kerbrat-Orecchioni, C., (1986), *L'implicite*, Paris, A. Colin, coll. « Linguistique ». P24

¹⁷ Baylon, C & Mignot, X., (2000), *Initiation à la sémantique du langage*, Paris.Nathan, coll.«Fac.Linguistique », P165

¹⁸ Baylon, C & Mignot, X. Ibid. P155

¹⁹ Gineste, M-D, Le Ny, J-F, Lieury, A., (2002), *Psychologie cognitive du langage : de la reconnaissance à la compréhension*, Paris, Dunod, coll. « Psycho sup », 2002, p.134.

contextuelles pour déchiffrer l'information et l'inférence interdiscursive; qui s'appuie sur le stockage en mémoire des connaissances préalables des locuteurs les relie et déterminent les informations implicites.²⁰

b) Les connotations

La connotation est l'élément qui peut déchiffrer l'implicite, il s'agit alors de retrouver des informations cachées, elles mettent en évidence le contenu caché. Roland Barthes définit la connotation en étendant son rôle dans le déchiffrement du signifié : «*C'est une détermination, une relation, une anaphore, un trait qui a le pouvoir de se rapporter à des mentions antérieures, ultérieures ou extérieures, à d'autres lieux du texte (ou d'un autre texte)* ». ²¹ Ainsi, Barth met l'accent sur l'essence de la connotation et l'utilise comme un matériau qui relie des indications qui n'ont pas besoin d'être clairement marqué.

A propos de ces connotations, Jean-Michel Adam dit « *le langage de connotation ne nécessite pas la production de nouveaux vocables ou la modification de signes habituels [...]. Il s'agit simplement de tisser entre les signes des rapports nouveaux producteurs d'une réalité autre* ». ²² La connotation fait référence à un autre sens que peut avoir un texte ou un énoncé et permet de comprendre toutes les interprétations implicites.

Éric Buysens affirme que la connotation est cette recherche très difficile précisément parce que c'est un processus implicite; cette communication n'a pas de forme propre. La linguistique est l'étude de la relation entre la forme et le sens, classant les formes selon leur fonction dans la communication. Mais la connotation ne nous donne aucune forme. Pour savoir pourquoi, nous devons nous tourner vers notre expérience de vie, notre expérience et des motifs qui nous font parler ou nous taire. Cette simple compétence de vie ne s'enseigne pas comme la grammaire ou le vocabulaire, on commence même à se demander si c'est vraiment un problème de communication ou si ce n'est plus des indices.²³

²⁰ Charaudeau, P, Maingueneau, D., (2002). *Dictionnaire d'analyse de discours*, Paris, Éditions du Seuil. P.312-313.

²¹ Barthes, R., (1970). *S/Z*. Paris. Éditions du Seuil. P14

²² Adam, J-M, Goldenstein, J-P., (1976). *Linguistique et discours littéraire : théorie et pratique des textes*, Paris, Larousse. P90

²³ Buysens, E., (1970), « *De la connotation ou la communication implicite* », in *Actes du Xe congrès international des linguistes, Vol. II, Bucarest 28 Août-2 Septembre 1967*, Éditions de l'Académie de la République socialiste de Roumanie. P712.

La connotation fait référence à des informations qui existent déjà dans le contexte de l'interlocuteur, soit en tant que produit de la société, soit en tant que quelque chose d'acquis, d'accumulé et de stocké en mémoire. Lorsqu'elle entre en contact avec ces personnes, ces informations stockées, la connotation prend le dessus, révélant le sens caché de ces personnes. Par conséquent, la connotation n'a plus de forme linguistique, c'est quelque chose d'implicite, quelque chose qui est caché dans un contenu explicite.

Robert Martin considère la connotation comme un aspect secondaire du sens. Il est prêt à fournir des informations de prononciation qui définissent le locuteur d'un point de vue émotionnel ou de son origine. Pourtant, explique-t-il, la connotation fournit des informations importantes sur l'attitude émotionnelle du locuteur, son milieu socioculturel, le type de communication qu'il entend (ou prétend utiliser), le réseau subjectif qu'il utilise dans un ensemble de symboles de composition. Par l'aspect connotatif du sens, les locuteurs se décrivent intentionnellement ou non, la connotation joue donc un rôle crucial dans le mécanisme de la paraphrase; les changements d'intension laissent intacte la « logique » ou le « dénotatif ».²⁴

Ces connotations servent d'informations latentes secondaires suggérées que le récepteur peut détecter à partir du contenu de la représentation. Elles renvoient à une culture, une situation sociale, un état psychologique ou émotionnel largement connu dans ce petit cercle de mondains car « *le système de connotation sous-jacent à chaque langue est immanent à la communauté linguistico-culturelle considérée* »²⁵. Elles permettent un meilleur décodage des messages. Les interlocuteurs identifient des dispositifs informatifs potentiels ancrés dans un contenu explicite qui fournit des données éclairantes supplémentaires pour le sens principal. Ainsi, l'interlocuteur peut prendre conscience des référents cachés et les interpréter pas à pas. Leur absence ne porte cependant pas atteinte au sens premier des informations reçues, puisqu'elles n'y sont pas fondamentales.

Un énoncé est implicite lorsque le destinataire doit interpréter une phrase, proposer ensuite le sens de la phrase puisque l'auteur de la phrase n'indique pas clairement ce qu'il voulait dire, et le destinataire devra deviner, décoder ou comprendre les informations non déclarées à partir du contexte. Un deuxième sens peut aussi exister dans l'énoncé d'une

²⁴ Martin, R., (1976). *Inférence, Antonymie et paraphrase : éléments pour une théorie sémantique*, Paris. Librairie C. Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane ». P101.

²⁵ Greimas, A.J., (1970). *Du sens : essais sémiotiques*. Paris. Éditions du Seuil., P.9

phrase dans les phrases déclaratives, cela peut être exprimé de différentes manières, non pas parce que l'interprétation est propre à chacun mais parce qu'il n'y a pas de consensus implicite. Pour interpréter le sens sous-entendu dans le texte, il faut tenir compte des signaux internes et/ou externes du texte ou du discours (connaissance du genre, auteur, stéréotype, époque...).

De son côté, C. Kerbrat-Orecchioni souligne « *les contenus implicites (ces choses dites à mots couverts, ces arrière-pensées sous-entendues entre les lignes) pèsent lourd dans les énoncés, (...) ils jouent un rôle crucial dans le fonctionnement de la machine interactionnelle, c'est certain.* ».²⁶

Bien sûr, "il fait chaud" signifie simplement qu'il fait chaud. Mais dans un contexte communicatif, le véritable sens d'un tel discours est généralement, selon les cas, notamment: « ouvre la fenêtre », « ferme le radiateur », « est-ce que je peux tomber la veste? », « je n'ai rien de plus intéressant à dire ».

Ainsi, la plupart des énoncés ont, en plus de leur contenu explicite, un ou plusieurs contenus implicites qui se greffent sur le contenu précédent et peuvent même être transférés à leur avantage dans le cas des « métaphores implicites », c'est-à-dire que le contenu implicite est supérieur à contenu explicite en contexte.²⁷

Afin de bien comprendre ces contenus implicites des énoncés, le co-énonciateur doit faire des efforts particuliers à la fois linguistiquement et paralinguistiquement; « *l'extraction d'un contenu implicite exige du décodeur un surplus de travail interprétatif* »²⁸. Selon Searle, l'implication est un acte de langage indirect, lorsque « *le locuteur énonce une phrase, veut dire ce qu'il dit mais veut dire encore quelque chose d'autre* »²⁹

Dans notre recherche, nous nous intéressons au rapport entre discours théâtral et implicite car l'essence de tout discours littéraire dépend souvent de ce qui n'est pas exprimé de manière claire mais plutôt de ce qui est caché entre les lignes.

Lorsque nous parlons d'implicite, nous pensons à deux composants principaux de l'implicite (le présupposé et le sous-entendu) et nous mettrons en pratique différents aspects de

²⁶ Kerbrat-Orecchioni, C. Op.cit. P8

²⁷ Catherine Kerbrat-Orecchioni. Op.cit. P116-122

²⁸ Catherine Kerbrat-Orecchioni. Ibid. P5

²⁹ J.R.Searle. (1982). Sens et expression : études de théorie des actes de langage. Paris.Edition de Minuit. P71

l'implicite. En fait, ces deux implicites n'apparaissent pas directement à la surface de l'énoncé visé³⁰

➤ **Le présupposé**

Dans le processus d'interaction verbale, les informations qui peuvent s'éloigner involontairement du sujet parlant sont basées sur des présupposés. Ces présupposés sont mécaniquement liés au processus de formation du discours et ont une fonction informative. Il s'avère qu'ils sont liés au sens littéral de la phrase et apportent de nouvelles connaissances à l'auditeur.

Selon C. Kerbrat-Orecchioni, les présupposés sont « *toutes les informations qui sans être ouvertement posées, sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif* »³¹.

En fait, par sa nature implicite, le présupposé est un moyen de fournir automatiquement des informations. L'énoncé présenté vient bien sûr avec la prémisse d'enrichir les antécédents du destinataire avec de nouvelles informations. C'est un contenu implicite inscrit dans la structure du discours, indépendant du contexte dans lequel il est utilisé. Lorsque le sens implicite d'une phrase se reflète dans l'utilisation d'un mot ou d'une expression, on parle de présupposition.

Exemple

Les parents ont appris cet après-midi que ma grand-mère allait mieux.

Le présupposé → ma grand-mère a été malade.

Parfois, un locuteur peut utiliser des présupposés pour manipuler ses destinataires en fournissant des informations manifestes à la place.

Umberto Eco met l'accent sur cet arrangement présupposé, affirmant: « *les présuppositions font partie de l'information donnée par le texte ; elles sont sujettes à un accord réciproque de la part du locuteur et de l'auditeur* »³²

³⁰ Dominique Maingueneau. (1990). *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris. Bordas.

³¹ Kerbrat-Orecchioni, C. Op.cit. P.25.

³² Eco, U., (1992). *Les limites de l'interprétation*, Paris, B. Grasset, P313

Ainsi, pour que l'usage d'une phrase soit efficace, il faut que l'auditeur ait à la fois une certaine ignorance de ce que la phrase affirme et une certaine connaissance de l'objet de l'affirmation; La prémisse est qu'une partie de cette connaissance doit être dans l'auditeur, comme dans l'ignorance, dans tout usage légitime de la phrase.³³

De plus, il convient de noter que le décryptage des présuppositions est plus facile que les insinuations car les présuppositions sont plus claires mais indiquées par un référent clair. Mais il faut d'abord savoir saisir l'information et ensuite la comprendre car entre les deux, il y a une opération assez complexe. Lorsqu'on est la cible d'un flux d'informations, il n'est pas facile de toutes les maîtriser en même temps. C'est le caractère inhabituel et la nouveauté de l'information qui attire l'attention et la présupposition de l'interlocuteur et même du lecteur.

John R. Searle fait la distinction entre les deux opérations : « *Comprendre c'est autre chose que saisir le sens, car sommairement, ce que l'on comprend va au-delà du sens* »³⁴. Le traitement des informations reçues avec les informations stockées en mémoire permet de comprendre les mécanismes où l'inférence fait partie du décodage de l'information implicite.

D'autre part, saisir le sens des mots est un calcul plutôt mécanique, surtout entre partenaires d'une même langue, puisque les mots et les expressions sont déjà enregistrés dans la mémoire de l'individu. Cependant, il est possible de tomber dans l'incompréhension ou l'incertitude, notamment en cas de sous-entendus. La psychologie cognitive met l'accent sur les possibilités latentes dans le traitement cognitif et sémantique des énoncés qui confèrent aux énoncés des caractéristiques immédiates et intuitives telles que la rapidité, l'automatisme, inconscience et l'irrépressibilité³⁵

L'information implicite doit avoir un écho dans le fond de l'auditeur, sinon l'action présupposée échoue et la présupposition passe sans que l'auditeur en soit conscient.

Prenons l'exemple cité par C. Kerbrat-Orecchioni "*Mon fils s'est acheté une Jaguar*"³⁶

Si l'interlocuteur ne sait pas que la Jaguar est une voiture, encore moins une voiture de course, alors dans ce cas il ne sera pas au courant de cette hypothèse que Kerbrat-Orecchioni pense: « *Mon fils s'est acheté une voiture de course.* »

³³ Ducrot, O., (1973), « Les présupposés, conditions d'emploi ou éléments de contenu ? », in *Recherches sur les systèmes signifiants*, Présenté par Josette Rey-Debove, K. Fenton, The Hague, Paris, Mouton, P248.

³⁴ Searle, J.R., (1985), *L'intentionnalité: essai de philosophie des états mentaux*, Trad. par Claude Pichevin, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions ». P178.

³⁵ Gineste M-D & Le Ny, J-F & Lieury, A., (2002), *Psychologie cognitive du langage : de la connaissance à la compréhension*, Paris. Dunod, coll. « Psycho sup », P101

³⁶ Kerbrat-Orecchioni, C. Op.cit. P38.

Ces hypothèses peuvent ne pas être informatives. Elles proviennent de la réalité que l'interlocuteur connaît déjà, soit de ses connaissances encyclopédiques, soit de son entourage. Dans ce cas, ces présupposés n'apportent rien de nouveau à la connaissance du destinataire. De plus, l'acte de présupposition place l'énoncé dans une condition de sincérité, le rendant vrai, puisque dans tout acte interactif il est supposé que la loi de sincérité est pleinement respectée par le locuteur.

L'univers présupposé se compose de certains mots dont le contenu fait généralement référence à une situation, généralement antérieure à la situation présentée. Ce contenu présupposé existe dans la composition sémantique des lexèmes ou discours syntaxiques. Ces expressions sont responsables de l'existence de présupposés. Dès lors, on peut dire que le présupposé porté par l'énoncé existe déjà dans l'essence du mot ou de la structure qui constitue l'énoncé et non dans le contexte comme un sous-entendu. C'est ce qu'affirmait Maingueneau qu'un autre type majeur de contenu implicite, la prémisses, s'inscrit dans la structure de l'énoncé, indépendamment du contexte dans lequel il est utilisé³⁷

➤ **Le sous-entendu**

Le sous-entendu est une manière indéterminée d'absoudre le locuteur de toute responsabilité pour ce qu'il a dit. Lorsque son destinataire ne peut pas le prouver, il peut simplement le nier sans prendre de risque. L'insinuation prend plusieurs formes, telles que les simples implications, l'insinuation, allusions et formes de contradiction, etc. C'est la partie que les gens entendent et c'est intégré dans les mots écrits et parlés. Par conséquent, cette utilisation implicite est généralement intentionnelle et volontaire.

En tant que tel, il diffère des présupposés impliquant un comportement involontaire et perçu. Il est plus furtif et rusé et peut apparaître sans que personne ne soit conscient de l'intention malveillante de l'orateur. Cependant, les indices ont des propriétés plus informatives que les présuppositions qui sont parfois considérées comme non informatives. Or, l'affirmation de ce message est problématique car elle procède d'une déduction sans aucune affirmation du sujet parlant. Au lieu de cela, il essaie parfois de les condamner.

Le décodage des sous-entendus provient du traitement incertain des informations implicites obtenues, notamment des informations liées aux informations prédéfinies. Elle

³⁷ Maingueneau, D., (2001). *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan, coll. « Lettres supérieures ». P79.

dépend des critères spécifiques, comme le raisonnement qui peut dépendre davantage du comportement de l'énoncé que du contenu de l'énoncé. L'interprétation repose donc sur des éléments plus pratiques tels que le contexte, les courbes mélodiques et le mimétisme.

Il se trouve que l'orateur dit une chose à son destinataire pour qu'il en comprenne une autre. Par exemple, il pourrait dire : « Il est tard ! », pour lui faire comprendre qu'il doit partir. Ce type de message implicite est sous-entendu.

Le sous-entendu ne contient aucun mot qui puisse l'identifier, c'est juste une allusion. Pour comprendre un sous-entendu, le destinataire doit relier le message au contexte dans lequel il est énoncé. « Il est tard. » peut signifier « tu dois y aller », « tu dois aller te coucher » ou « Je dois sortir », cela dépend du contexte.

Le sous-entendu est un processus important dans l'insinuation; dans notre cas, le locuteur a violé les critères quantitatifs pour transmettre le sens implicite au-delà de la structure linguistique du discours.

Maingueneau définit le sous-entendu comme « *un contenu implicite pragmatique, c'est-à-dire des inférences tirées du contexte par le co-énonciateur à l'aide d'un raisonnement plus ou moins spontané...* »³⁸ Et souligne que l'existence du présupposé n'est donc pas dépendant de l'élément contextuel comme dans le cas du sous-entendu, mais « *il est inscrit dans la structure linguistique* »³⁹

Jacques Moeschler classe le sous-entendu comme « *technique rhétorique très astucieuse bien que tout à fait hypocrite, permettant au locuteur de dire et de ne pas dire, c'est-à-dire de donner à entendre tout en se protégeant derrière le paravent du sens littéral* »⁴⁰

De toute évidence, le sous-entendu a été fait avec une intention malveillante pour protéger l'orateur et lui permettre de ne pas être tenu responsable de ses paroles⁴¹. Il ne faut jamais oublier que les insinuations greffées sur la parole ne répondent pas toujours à des demandes malveillantes et hypocrites. C'est aussi un dispositif rhétorique qui aide à générer l'euphémisme et la politesse, en particulier lorsque l'orateur ne veut pas parler ouvertement

³⁸ Maingueneau, M., (1996), *Les termes de l'analyse du discours*, Paris, Édition du Seuil. P77.

³⁹ Maingueneau, D. Ibid. P68

⁴⁰ Moeschler, J., (1985). *Argumentation et conversation : éléments pour une analyse pragmatique du discours*. Paris. Hatier : CREDIF, coll. « Langues et apprentissage des langues ». P.37

⁴¹Touab, M., *Les formes de l'implicite dans la chanson El Aita El Abdiya*. *Revue Langues, cultures et sociétés*, Volume 5, n° 2, décembre 2019.

d'un sujet. Nous préférons l'aborder implicitement pour éviter de choquer les sensibilités de nos interlocuteurs et respecter les conventions sociales.

Le décryptage des sous-entendus implique l'interprétation du support sémantique ou extralinguistique (prosodie ou fait gestuel) qui accompagne les énoncés. Ces médias servent de point de départ pour traduire le sens sous-jacent, en particulier lorsque le locuteur dit ou sous-entend une idée ou un désir sans l'exprimer formellement. L'insinuation n'est pas toujours intentionnelle, tout dépend de la situation conversationnelle dans laquelle le locuteur viole les règles du discours en produisant des insinuations. Cependant, le déchiffreur est toujours incertain de son décodage de l'implicite, puisque ce qui a été compris est un ordre non-dit et qui est susceptible d'être réfuté par le locuteur.

Il convient également de noter que les interlocuteurs ne déduisent pas toujours l'interprétation correcte des sous-entendus. Parfois, il fait des erreurs parce qu'il ne saisit pas bien les éléments contextuels ou lorsque le mot commence à emprunter un chemin obscur. Dès lors, plusieurs explications sont possibles.

Pour comprendre le fonctionnement du sous-entendu, il est important d'évoquer les lois du discours dont la transgression conduit à la création d'implicites. Le philosophe Herbert Paul Grice a écrit des maximes qui se rapportent en fait à l'activité conversationnelle. Il les a appelées lignes directrices conversationnelles et a déclaré qu'elles reposaient en grande partie sur des principes généraux de coopération entre les participants et des normes de communication verbale que les participants doivent respecter pour atteindre leurs objectifs conversationnels. Ensuite, Grice distingue quatre catégories qui serviront à catégoriser différentes règles d'intervention des conversations : quantité, qualité, relationnel et modalité :⁴²

Quantité (fournir des informations au besoin)

- "Votre Contribution contient autant d'informations que nécessaire".
- "Votre contribution ne contient pas plus d'informations qu'elle n'en contient en réalité obligatoire. "

Qualité (doit être sincère selon son discours) :

- " Ne dites pas ce que vous pensez être faux"

⁴² Grice, H.P., (1979), « *Logique et conversation* », dans *Communications*, N°30. P 57-72

- "N'affirmez pas ce que vous pensez être faux".
- "N'affirmez pas quelque chose pour lequel vous manquez de preuves."

Relation (ou Critère de Pertinence):

- "Parler de". Forme (compréhensible)

"Modalité"(Compréhensible)

- "Évitez de vous exprimer implicitement."
- "Évitez l'ambiguïté."
- "Faire court."
- "méthodique"

Grice a appelé à ce que ces normes soient respectées dans les interactions verbales afin que l'information soit communiquée clairement et que les interacteurs parviennent à déchiffrer ce qui est caché. Ces normes sont les valeurs par défaut pour tous les interacteurs. Si l'une de ces personnes violait l'une de ces lois, le destinataire pourrait penser que le sujet parlant l'a fait délibérément pour cacher quelque chose.

Ducrot a établi des lois sur le discours, dont la première est " d'être sincère", dans laquelle la conversation doit être basée sur une croyance en la vérité. Dans les interactions verbales, on suppose toujours que le discours produit est sincère. Cependant, cette loi peut être violée par les mensonges et le sarcasme car si l'auditeur ne considère pas la sincérité de ce qu'il entend, alors une personne ne mentira jamais.

Deuxièmement, nous avons la loi de "l'intérêt", dans laquelle le sujet traité doit intéresser au moins tous les locuteurs de la conversation. Il doit y avoir un terrain d'entente entre les interacteurs. Dans le cadre de la communication verbale quotidienne, chaque groupe social a son propre langage ou plutôt son sujet d'intérêt qui est la loi de l'intérêt. Par exemple, chez les hommes d'affaires, le centre d'intérêt tourne toujours autour des affaires, les enseignants discutent de sujets tels que les étudiants, les examens, les matières, etc., et pour les jeunes c'est les études, les fêtes, les stars, le sport occupent leurs conversations.

Pour Ducrot, la situation d'interaction doit aussi obéir à une autre exigence de l'échange entre partenaires, c'est la loi de l'information. Les énoncés échangés doivent contenir des informations nouvelles et connues. De plus, trop d'informations peuvent entraîner une redondance qui peut alourdir le texte ou le dialogue. Les tentatives d'enfreindre cette loi afin

d'éviter la répétition monotone pour justifier ou censurer sous prétexte de déguiser de mauvaises intentions, créant implicitement.

Enfin, la loi exhaustive est étroitement liée à la loi précédente. Elle encourage les participants à fournir autant d'informations que possible sur un sujet donné. Cette loi est l'exact opposé de l'implication. Cependant, ce principe peut être renversé par l'euphémisme, une expression utilisée pour dire moins et impliquer le reste en raison du manque d'informations suffisantes pour comprendre l'histoire.

Il est donc clair que la violation de ces lois est directement liée à la génération d'insinuations. Comprendre ces lois du discours, ces conditions, ces inférences et ces connotations aide à mieux interpréter les énoncés parlés plutôt que ceux écrits. La situation de prononciation, le comportement mental du locuteur, les gestes tout cela contribue au travail de décodage.

Il faut alors souligner qu'entre sous-entendu et présupposé il y a bien des différences d'un point de vue formel et sémantique même si ces deux schémas sont les composantes fondamentaux de l'implicite. Les présuppositions sont explicites, incorporant le contenu sémantique et syntaxique de l'énoncé. D'autre part, le sous-entendu est traduit à partir du contexte, d'éléments extralinguistiques ou du contexte. Les connaissances partagées, la connotation, l'inférence et le contexte culturel font partie de l'interaction du discours social. Les éléments pragmatiques jouent un rôle important dans le diagnostic des sous-entendus dans le discours, tandis que les éléments linguistiques révèlent l'existence de présupposés dans le discours.

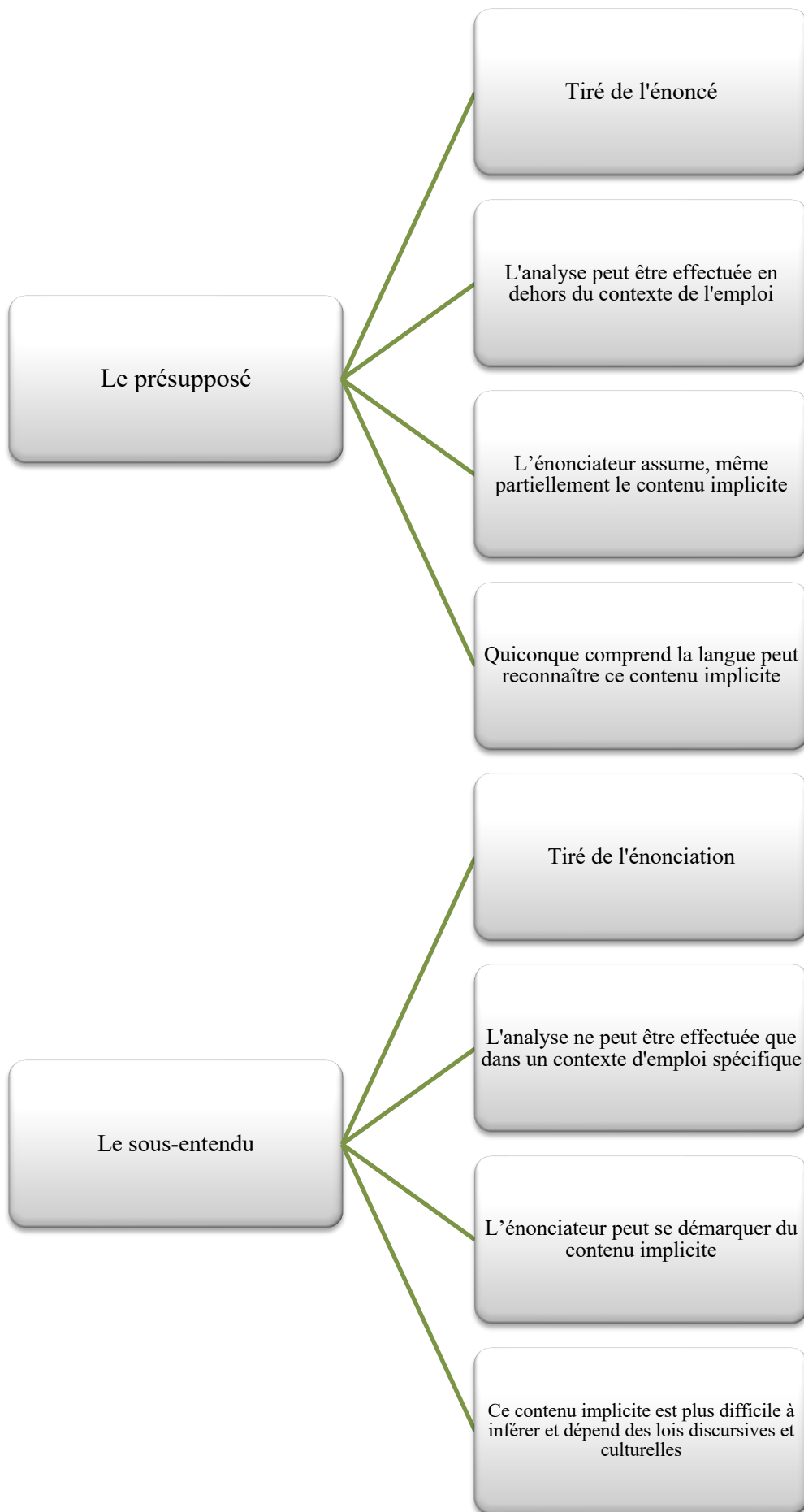
Le sous-entendu est exclu du sens littéral que l'interlocuteur peut acquérir par la manière dont ce sens est exprimé et enregistré. De plus, le sous-entendu n'est pas lié par des critères d'authentification tels que la négation et le défi. Leur décodage fait l'objet de techniques de déchiffrement spécifiques, au-delà des techniques linguistiques prédéfinies que l'interprète peut détecter, mais aussi des techniques encyclopédiques et rhétorico-pragmatiques. En tout état de cause, l'existence de sous-entendus reste incertaine.

Ducrot rappelle cette distinction entre présupposition et sous-entendu, il affirme que les présupposés sont étroitement liés à leurs composants syntaxiques, qui à leur tour sont attachés aux composants sémantiques. Il a souligné qu'en ce qui concerne le sous-entendu

que : « *le même argument ne joue pas en faveur des sous-entendus, dont le rapport à la syntaxe apparaît beaucoup plus difficilement.* »⁴³

Cette distinction peut être marquée comme suit :

⁴³ Ducrot, O., (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, P19



Ducrot distingue le sous-entendu comme ressemblant à l'acte d'implication parce qu'il est associé aux mêmes conditions que l'acte de parole : « *ses propres paroles comme induisant* »⁴⁴ et qui un ordre, une question, une promesse. Il se rapporte à la phrase à travers des composants syntaxiques inhérents à son existence, mais associe plutôt le sous-entendu « *sur le même plan que le perlocutoire et à rattacher aux circonstances de l'énonciation* ». ⁴⁵ En fait, les insinuations, comme les actes de langage, ont implicitement un effet sur les destinataires qui s'appuient sur des indices pragmatiques pour les interpréter. ⁴⁶

Enfin, il faut dire que ce présupposé relève d'une relation plutôt logique, fondée sur les conditions de vérité et de nécessité. Le présupposé existe dans la structure syntaxique et sémantique de l'énoncé. D'autre part, le sous-entendu est déduit du contexte, basé sur une réflexion personnelle appuyée par des connaissances psychosociales.

➤ **Laisser entendre, donner à entendre et faire entendre**

Dans ce paragraphe, nous clarifions ces trois termes déroutants. Dominique Maingueneau montre que lorsque le locuteur *laisse entendre* un sens implicite, il n'a pas l'intention de transmettre ce sens, mais lorsqu'il *donne à entendre* un contenu implicite, le locuteur utilise activement l'énoncé pour transmettre un sens implicite de la manière. Maingueneau montre aussi que s'il transgresse ouvertement le principe de conversation pour l'amener à ce qui est sous-entendu, alors il *fait entendre* la proposition de son co-énonciateur.⁴⁷

2. Les actes langagiers indirects autour des discours implicites

Dans cette pratique langagière, pragmatique ou plutôt « la pragmatique interactionniste »⁴⁸, selon C. Kerbrat-Orecchioni, joue un rôle important en suggérant le l'implicite. Abdelkader Alloula prenait cette discipline très au sérieux. Il insiste sur ces éléments de pragmatique (prononciation, contexte de dialogue, gestes et intonation) que les interlocuteurs peuvent également utiliser pour révéler des informations et des

⁴⁴ Ducrot, O., « *Présupposés et sous-entendu : réexamen* », in *Stratégies discursives : Actes du colloque du centre de Recherche linguistique et sémiologique de Lyon*, 20-22 mai 1977, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1978, p.36.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ducrot, O. Ibid. P37

⁴⁷ Maingueneau, D. (1990). Ibid. P92-93

⁴⁸ Kerbrat-Orecchioni, C., (2001), *Les actes de langage dans le discours : théorie et fonctionnement*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Linguistique ». P 2.

comportements manquants dans le discours interactif qui constituent souvent le but et la finalité d'une telle interaction. Former les deux extrémités de l'interaction est une complicité ou plutôt une coopération, entre le locuteur et le co-locuteur. En fait, si l'interlocuteur n'a pas connaissance de l'information implicite, il n'y a pas d'information ou de comportement implicite et la transmission même du fait que cette information est cachée échoue.

Dans l'interaction verbale des personnages, le locuteur accomplit un acte de parole qui fait réagir l'interlocuteur afin qu'il exécute des commandes, des requêtes, des avertissements, etc. Dans certains cas, le locuteur accomplit simultanément deux actes, l'un direct, secondaire, décodage littéral, et l'autre indirect, non littéral que les philosophes du langage considèrent comme primaire dont l'un se fait en en complétant un autre. Ces actions forment la base de conversations qui ressemblent beaucoup à la vie quotidienne.

D'une manière générale, les actes de langage ne sont pas des énoncés isolés. Ils apparaissent liés dans le texte pour former des discours comportementaux macroscopiques. Dans les textes, ces structures d'actes de parole explicites ou implicites semblent plus dépendantes d'autres structures discursives, narratives, etc. Il est en effet plus facile d'identifier ou d'interpréter les actes de langage explicites que ceux implicites car ces derniers sont bien intégrés au texte.

Les stratégies implicites et détournées ont de la valeur dans le langage profane, l'utilisation d'actes de discours indirects est destinée à suivre l'étiquette de cette langue. D'une part, on fait appel à ces actes dans ses scènes de discours pour suivre les normes polies de la société laïque qui obligent les individus à utiliser un pouvoir illocutoire diminué lorsqu'ils expriment des commandes, des demandes, des reproches, etc. En revanche, ses personnages trouvent dans cette langue la possibilité d'exprimer implicitement des déclarations, des menaces, des critiques, etc. Ce qui est une pratique avantageuse pour éviter les conflits avec le destinataire. De plus, certains personnages tentent d'ennuyer, d'embarrasser ou de flatter l'orateur en exerçant un pouvoir post-verbal.

En littérature, les actes de langage sont considérés comme des actes fictifs, imaginés et irréels parce qu'ils se rapportent à la fiction. Cela condamne leur condition de bonheur, l'assurance de leur authenticité. Cependant, il y a toujours des exceptions dans la littérature, comme dans la vie humaine. Le langage littéraire peut supprimer certaines conditions qui permettent à une œuvre d'atteindre son but. G. Genette admet que « *à la fonctionnalité près de leur contexte, les actes de langage des personnages de fiction, dramatique ou narrative,*

*sont des actes authentiques entièrement pourvus de leurs caractères locutoires, de leur « point » et de leur force illocutoire, et de leurs éventuels effets perlocutoires, visés ou non ».*⁴⁹

Thomas Pavel a ajouté à cet égard : *« je soutiendrai que la distinction entre les actes authentiques et feints s'érousse lorsqu'il s'agit de la fiction »*⁵⁰

Par conséquent, ce qui s'applique à la théorie des actes de langage dans les interactions quotidiennes (réelles) ne s'applique pas aux actes de langage dans les mondes fictifs. Leur environnement de production n'a pas les conditions de succès nécessaires pour exécuter et accomplir ce comportement. Ils sont même privés le pouvoir illocutoire (la marque caractéristique des actes de langage) car il s'agit d'un fait fictif qui ne peut être trouvé que dans l'écrit. Mais si nous examinons des cas fictifs à l'échelle cosmique, nous concluons que ces actions ne manquent pas d'authenticité.

M. Erman a déclaré : *« si tout texte littéraire consiste en un acte de langage particulier, il n'est guère possible de dresser l'inventaire des éléments sémantiques nécessaires à sa configuration pour la simple raison qu'on ne peut réduire les énoncés à leurs conditions de vérité non plus qu'à des règles de communication ou de conversation »*⁵¹

a) Les actes de langage

Les actes de langage sont divisés en actes de langage directs et actes de langage indirects, exister généralement, ils sont définis comme *« La plus petite unité réalisant par le langage une action (ordre, requête, assertion, promesse...) destinée à modifier la situation des interlocuteurs. Le co-énonciateur ne peut l'interpréter que s'il reconnaît le caractère intentionnel de l'acte de l'énonciateur »*⁵².

Ces actes de langage sont insérés dans des déclarations pour exprimer des affirmations, des déclarations, des questions, des ordres, des promesses, des excuses, des remerciements, des félicitations, etc. En d'autres termes, c'est *« utiliser le langage comme une action, non comme un message »* cela signifie vouloir faire (désir), être capable de faire (engagement),

⁴⁹ Genette, G., (1989), *« Le statut pragmatique de la fiction narrative »*, in *Poétique*, n°78, Paris, Éditions du Seuil. P238.

⁵⁰ Pavel, T., (1988), *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », Paris, p.34.

⁵¹ Erman, M., (1999), *Style, visée, intentionnalité*, Actes n°5, Dijon : Centre de recherches Le texte et l'édition, coll. « Le texte et l'édition ». P5.

⁵² Maingueneau, M., *Les termes clés de l'analyse du discours. Op.cit.* P10

amener quelqu'un à faire quelque chose (demander, commander) et vouloir savoir quelque chose (question). C'est le passage d'un état à un autre par le langage : annoncer le mariage, affirmer la rondeur de la terre, demander de fermer les portes ouvertes, etc. Il ne s'agit pas de texte diffusé pour véhiculer des informations c'est plutôt être capable d'agir pour réaliser une action ou plutôt une transformation.⁵³

Selon John L. Austin et John R. Searle⁵⁴, les actes de langage s'étendent aux verbes exécutifs qui les introduisent : j'affirme que la terre est ronde ; je déclare la réunion ouverte ; je promets de vous emmener au cinéma demain ; je vous ordonne pour fermer la porte, et bien d'autres. Pour les énoncés performatifs, il doit s'agir d'une déclaration à la première personne du singulier et du présent. : « *Un énoncé performatif à la première personne du présent cesse de l'être à un autre temps et à une autre personne* ».⁵⁵

D'autre part, ces déclarations avec des affirmations, des promesses, etc. Apparaissent sans ces verbes explicites. « *J. Austin les a qualifiés de cadres primaires ou implicites en affirmant qu'ils ont aussi un pouvoir illocutoire similaire aux cadres explicites* »⁵⁶. Il définit ensuite trois actes qui mettent davantage l'accent sur le discours, y compris les actes de parole et supprime la confusion entre exécutant et observateur.

Il s'est ensuite tourné vers cette taxonomie : les actes verbaux, c'est-à-dire « *la production de son, de mot entrant dans une construction, et douée d'une signification* »⁵⁷ c'est-à-dire que la prononciation d'une phrase. Concernant ce comportement implicite, il souligne qu'il s'agit d'un acte effectué en disant quelque chose par opposition à l'acte de dire quelque chose⁵⁸ C'est l'acte d'émettre des ordres, des promesses, des déclarations, etc. Enfin, il évoque la situation dans laquelle le locuteur tente d'exercer une certaine influence (persuasion, intimidation, persuasion, etc.).

Selon J. R. Searle, un acte illocutoire peut avoir deux composantes qui constituent sa portée sémantique : le contenu propositionnel représenté par sa composition lexico-

⁵³ Hussein Salman, L., (2013), L'implicite dans *À la recherche du temps perdu*, Étude sur un aspect du discours proustien. Thèse de doctorat. Université de Bourgogne. France. P122

⁵⁴ Austin, J.L., un philosophe anglais du langage, était le précurseur de cette théorie des actes de langage poursuivie et développée après sa mort par son successeur, John R. Searle, un philosophe américain.

⁵⁵ Kerbrat-Orecchioni, C., *Les actes de langage dans le discours : théorie et fonctionnement*. Op.cit. P10.

⁵⁶ Hussein Salman, L., (2013). Op.cit. P120.

⁵⁷ Austin, J.L., (1970), *Quand dire, c'est faire*, Trad. par Gilles Lane, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique ». P 109-118.

⁵⁸ Ibid. P113.

syntactique et la force illocutoire. Cette force détermine le type de comportement clairement marqué par les modalités du verbe ou de la phrase exécutive (en particulier la phrase interrogative). Cependant, certains actes de langage ont un sens implicite et n'ont pas de contenu propositionnel, comme l'interjection "Oh !, hello". Cela renvoie à la nature de ces mots car malgré leur riche contenu sémantique, ils ne constituent pas de vraies propositions. Par conséquent, ils ne définissent un acte de langage que par leur force illocutoire.

Ensuite, J. R. Searle classe les actes de langage en cinq catégories :

- Assertions : Elles correspondent à des engagements établis sur la base de l'existence d'un état de fait et de la véracité des propos au travers d'affirmations, assertions, etc.
- Instruction : L'implication de l'action est de faire faire quelque chose au destinataire. Ces tentatives sont communiquées par le biais de commandes, demandes, suggestions, invitations, suggestions, etc.
- Engagement : ce comportement représente l'engagement de l'orateur à réaliser des faits futurs, tels que des promesses, des propositions, etc.
- Expressif : Dans cette catégorie, l'implication du locuteur est d'exprimer son état d'esprit de manière sincère, représenté par des remerciements, des excuses, des félicitations, des condoléances, etc.
- L'implication est une phrase déclarative qui explique le contenu de la proposition. En d'autres termes, ce comportement se produit lorsque le contenu de la proposition correspond à la vérité.

Daniel Vanderveken explique cette relation étroite entre les actes de langage et la prononciation : « *le but déclaratif, [...] consiste à accomplir une action par le seul fait de l'énonciation en se représentant comme accomplissant cette action* »⁵⁹. L'acte passe par la déclaration, le baptême, la nomination, etc.

Ainsi, ces actes diffèrent d'abord par leur implication et ensuite par leur contenu propositionnel. Par conséquent, les auditeurs peuvent intercepter les demandes d'assertions, de commandes et même de suggestions.

⁵⁹ Vanderveken, D., (1988), *Les actes de discours : essai de philosophie du langage et de l'esprit sur la signification des énonciations*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage ». P109

Ces actes de parole portent ce nom parce qu'ils sont exécutés et accomplis par le langage, comme d'autres actes, tels que jouer, manger, écrire, lire, etc., sont exécutés par le jeu ou le comportement en mangeant. Inversement, lorsque le locuteur prononce: « Je suis sûr que la terre est ronde », cela doit être fait par le langage, et non par autre chose.

b) La force illocutoire et son rapport à l'implicite

Comme nous l'avons montré, afin d'éviter les différences causées par le système de performance, J. L. Austin a adopté une nouvelle classification en trois actes de langage : actes de langage, actes illocutoires et actes de langage. En fait, le pouvoir derrière les mots est directement lié au pouvoir impliqué, selon la définition donnée par C. Kerbrat-Orecchioni pour cet acte : « *j'effectue enfin un acte perlocutoire si cette énonciation sert des fins plus lointaines et cachées, comme embarrasser l'interlocuteur, ou lui manifester de l'intérêt* ». ⁶⁰

Dans cette force de langage, le sujet parlant fait appel à la force de langage pour agir implicitement envers son interlocuteur, l'embarrasser, le flatter, lui faire faire quelque chose, le séduire, etc. André Jolly dit : « *toute production discursive est effectivement l'actualisation d'une visée et la manifestation d'une intention* » ⁶¹

Cette notion d'intentionnalité peut être le résultat de quelque chose de similaire au "pathos" dans la rhétorique. L'orateur tente de manipuler à distance le public à travers les effets émotionnels cachés dans le discours provoquant une réaction émotionnelle du public en fonction de ses intentions et désirs implicites. Les implications renvoient à des actions purement linguistiques réalisées par le langage. Les postfaces, en revanche, se font par le biais du langage, et leurs effets sont implicites, perçus par le mot entier.

En ajustant son expression d'une certaine manière, le personnage tente d'exercer une influence implicite sur son interlocuteur, un effet verbal destiné à persuader, contrarier ou embarrasser. O. Ducrot et J.-M. Schaeffer rappellent à cet égard : « *l'acte perlocutoire, contrairement à l'illocutoire, peut rester caché : il n'est pas besoin, pour embarrasser quelqu'un, de lui faire savoir qu'on cherche à l'embarrasser* » ⁶²

⁶⁰ Kerbrat-Orecchioni, C., (2001), *Les actes de langage dans le discours*. Op.cit. P22

⁶¹ Joly, A., (1999), « *Intentionnalité et visée narrative dans les récits de fiction* », in *Style, visée, intentionnalité*, sous la direction de Michel Erman, Dijon : Centre de recherches Le texte et l'édition, coll. « *Le texte et l'édition* », P32

⁶² Oswald Ducrot, O & Schaeffer, J-M., (1995), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, P783.

c) Les actes de discours indirects

Les interacteurs peuvent ressentir le besoin de traiter indirectement les demandes, les commandes, les critiques, les suggestions, etc. C'est une manière agressive d'affaiblir le pouvoir implicite des actions directes. Ces ordres ou ces requêtes se transformeront en fausses interrogations (questions rhétoriques) ou en affirmations destinées à faire passer la requête ou l'énoncé. Il n'y a pas de calcul particulier pour cette opération, puisque les conventions sociales sont déjà établies et autorisées, le décryptage n'est donc ni compliqué ni difficile.

L'implicite insère un deuxième acte de langage dans la structure explicite de l'acte direct que nous pouvons classer comme "implicite", "dérivé" ou indirect. C. Kerbrat-Orecchioni reconnaît que l'acte de langage indirect est très courant dans la communication orale courante: « *expression elliptique pour acte de langage formulé indirectement, sous le couvert d'un autre acte de langage* »⁶³. Et rajoute : « *on peut ainsi affirmer sans grand risque de se tromper, en l'absence même de toute confirmation d'ordre statistique, que la grande majorité des requêtes s'y expriment de manière détournée* »⁶⁴. Cela prouve que le but d'utiliser ce procédé est d'éviter le risque de se confronter directement au territoire de l'interlocuteur.

Alloula utilise cette tactique discursive en spécifiant un protocole mondain de politesse ou une manière détournée d'effectuer des déclarations implicites ou d'exprimer implicitement des critiques, des reproches ou des déclarations sensibles. Dans le cadre de l'emploi laïc, le comportement implicite ne perd pas son sens. L'expression de ces comportements fait aussi réagir l'interlocuteur. C'est la coexistence réussie d'un acte non littéral primaire implicite avec un autre littéral explicite secondaire.

L'absence de préfixes performatifs pour les actes de langage banals n'empêche pas la notion que de tels actes de langage existent, ni ne diminue la puissance de leur implication. Pour les linguistes, cependant, cette absence suggère qu'il s'agit d'un discours performatif implicite, puisque les verbes performatifs sont des signes d'action immédiate.

⁶³ Kerbrat-Orecchioni, C., (2001), *Les actes de langage dans le discours*. Op.cit. P35

⁶⁴ Kerbrat-Orecchioni, C., (2002), *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, coll. «U. Linguistique », P212

3. La notion du narrataire implicite

a) Narrateur implicite « omniscient »

Sous l'utilisation du "je", le narrateur promeut le point de vue intérieur comme méthode narrative adoptée dans ce travail. Ce personnage narrateur ne communique que ce qu'il voit et entend. Cependant, on remarque que deux narrateurs se partagent l'univers narratif du roman : le premier, explicitement, soutient clairement toute la pièce. Le second est implicite, intervenant quand il le juge nécessaire. Ces instances de narration intégrées dans la première instance la gardent cachée.

Ce narrateur anonyme, sans identité, se déguise à travers le "je" explicite du narrateur principal. Le narrateur omniscient est désireux d'enrichir et d'étoffer l'histoire avec des matières premières : pensées, sentiments, dialogues, événements. Ainsi, la définition et la prééminence de ce narrateur justifient la logique de Alloula pour construire un récit sans limites ni contraintes. Prenons l'exemple de Akli et Menouar dans le deuxième tableau de la pièce El Ajouad de Abdelkader Alloula :

" الغد من ذاك عكلي و منور جمعوا كيما هو محدد على الفكرة اللي بابطة تخمر. مولاها قال لرفيقه: نهدي جسدي، يعني هيكلي العظمي للمدرسة و نديرك أنت المتوكل في تنفيذ الوصية... " 65

Ce narrateur agit comme un surveillant, doué d'un savoir supérieur à un narrateur homogène. Il observe l'évolution de l'histoire à distance et intervient quand il en ressent le besoin. Il sait tout, gère tout et peut tout lire; les pensées, les sentiments, les émotions des personnages, et ils sont immédiatement disponibles pour le narrateur.

" كانت بين عكلي و منور مودة حلوة... اهتموا مع بعض كثير بالقضية و تحدثوا في السر طويل على الهدية. كل ليلة يدرسوا جانب من المهمة. درسوا الجانب العلمي كيف تتركب العظام و في الجانب الفلسفي قالوا: الدين الحنيف يدعي للعلم و التضحية و درسوا الجانب القانوني فتشوا في الكتب و فلاو الدستور ما صابوا حتى مادة تنفي العملية. " 66

Analyser l'état de prononciation d'un narrateur est le meilleur moyen de détecter la présence implicite d'un narrateur omniscient. Retrouver les éléments linguistiques qui caractérisent la situation pragmatique de prononciation aide à saisir le narrateur implicite

⁶⁵ عبد القادر علولة. (1997). من مسرحيات علولة الأقوال - الأوجاد - اللثام. موفم للنشر. الجزائر، ص 105

⁶⁶ عبد القادر علولة، الأوجاد، مرجع سابق، ص 107

dans son discours. Le "je" et d'autres codes linguistiques sont utilisés pour identifier ce narrateur, puisque le "je" n'est pas nécessairement l'expression d'un seul narrateur.

La structure narrative mentionnée dans le texte peut nous dire l'identité du locuteur et de la personne cachée derrière ce "je". Les structures de prononciation spécifiques au locuteur révèlent l'existence latente de gestionnaires implicites d'instances omniscientes. Éléments fondamentaux du discours qui définissent la trajectoire implicite du narrateur omniscient et la séparent de la trajectoire du narrateur homogène. Par conséquent, retrouver ces éléments et comprendre pourquoi Alloula les a utilisés sera le but de la suite de ce chapitre.

" بعد الزيارة درس القضية. درسها بدقة و عوّّل على خطأ. في أولها قصد المكاتب و تكلم مع بعض من الإداريين في البلدية. الأول قال له: الله غالب ما عندي ما ندير للهوايش و ما في يدي طاقة. المرتبة اللي راني فيها ما تابعتها سلطة يتسمى كلّي راني قاعد مقصر في قهوة. و الثاني قال له حتى تبدلوا مكتب النقابة ذاك الوقت عاد نتكلموا على المصلحة العامة. و الثالث قال له حصلنا في العباد و مناكرها بعيت أنت تزيد لنا هوايش الحديقة و بعها. و الرابع قال له قاع إذا كتب ربي و صبنا لهم الماكلة راه اليوم الجفاف و ما عندنا منين نجيبوا لهم الماء. و الخامس قال له إذا تساعفني يا السي الحبيب الحرطاني غير خطيك من هذا القضية. أنت راجل زين و نية هذا الشيء صعب عليك. كأنك رافد قنبلة. القضية تمس أولاد البلاد و داخلة في السياسة. السادس قال له عندك الحق و الموقف هذا يشرف."⁶⁷

b) Le concept de narrateur implicite : définition et application

Ce personnage d'évasion est esquissé sous le concept du narrateur implicite du théâtre d'Alloula. Sa présence est bien masquée. En fait, le narrateur renvoie à une image textuelle, l'image du lecteur. Mais il est placé dans le texte. Le narrateur lui parle en particulier et son histoire lui fournit une mine d'informations. Le narrateur partage son terme général avec le narrateur à travers le narrateur, soulignant une partie de l'histoire par l'utilisation répétée des pronoms réciproques "on" et "nous". Son rôle de narrateur est de valider les propos du narrateur. Prenons un extrait d'Allah l'éboueur :

" حين يصلح قسمته و يرفد وسخ الناس
يمر على الشارع الكبير زاهي حواس
باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس
يوقف مراراً مهتم وقور في الزيارة
يتماطى على الجنب باش يدقق النظرة
يسأل نفسه و يجاوب مكتر الهدرة

⁶⁷ عبد القادر علولة، الأجواد، مرجع سابق، ص 83-84

بضحك بجهد و الأ يشالي مقبح الخزرة
هذا السلعة غالية و لو بدعة جديدة
خدمتها يا سيدي صعبة مدوبة حديدة
صانعها محوط بالنار في سخانة شديدة
حافظوا على الفقير يصيب ما يحط فوق المائدة
السلعة الزينة عبرتها علاش مخزونة " 68

Alloula veut faire comprendre au lecteur qu'il s'adresse directement à lui, expliquant ainsi le fait d'utiliser un narrateur implicite. Alloula espère l'impliquer indirectement dans ses combats et ses traités philosophiques à travers les termes généraux « nous » une implicature qui englobe auteur et spectateur et installe une polyphonie qui rend le message essentiellement multiple. Il l'encourage à relire l'ouvrage et l'aide à en analyser le sens entre les lignes car « *la lecture n'est jamais linéaire ; le lecteur est contraint de regarder en arrière, de relire le texte, plusieurs fois même, parfois en recommençant par la fin* »⁶⁹

La création d'un texte ou plutôt la création d'une œuvre, signifie essentiellement un destinataire invisible. En général, il doit être le lecteur effectif de l'article mais fictivement, c'est cela qui existe dans le texte et le narrataire accepte directement ou non toutes les représentations narratives du narrateur. Umberto Eco défend cette idée en montrant la situation du bénéficiaire : « *Un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser même si on n'espère pas (ou on ne veut pas) que ce quelqu'un existe concrètement ou empiriquement* »⁷⁰

G. Genette croit que le narrateur est l'auteur qui réécrit l'histoire : « *le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute. Et qui n'est pas nécessairement celui à qui l'on s'adresse: il y a toujours du monde à côté* »⁷¹

C'est ce deuxième monde, le monde d'après, implicite ou invisible, pour lequel Alloula a créé de nombreuses couvertures, de nombreuses mises à jour, des déboires et même des

⁶⁸ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص79

⁶⁹ Eco, U., (2008). *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Trad. par Myriam Bouzaher, 8e Éditions, Paris, Grasset & Fasquelle, coll. « Le livre de Poche. Biblio essais». P115.

⁷⁰ Eco, U., Ibid. P64

⁷¹ Genette, G., *Discours du récit*. Op.cit. P274.

attentes et c'est le monde de ce narrateur implicite. La présence du narrateur implicite doit généralement être inscrite dans l'ensemble.

Le matériel linguistique qui compose le discours puis le texte. Les inférences tirées de l'appellation permettent de révéler cette présence cachée. Le narrateur s'adresse implicitement au narrataire en le désignant par un terme spécifique, comme « amateur de vocabulaire » qui peut a priori signifier l'existence virtuelle de ce narrataire implicite.

Ces attentes annoncent une certaine présence d'un narrateur implicite. Ils renvoient au rappel du narrateur de prendre position par rapport au narrataire avant qu'il ne desserre le fil et ne se perde dans le poids des détails évoqués. Le retour en arrière a presque le même effet sur ce narrateur passif. Donc aller et venir, indiquer sa place sur la chronologie de l'histoire représente le travail acharné du narrateur souhaitant informer le narrataire :

" كانت بين عكلي و منور صداقة كبيرة. صحبة مثينة رابطتهم حد ما يدس على خوه و حد منهم ما يدير شيء بلا ما يشاور الآخر.

كانت بين عكلي و منور مودة حلوة. محبة قلبية صافية ما قادر الغير بشيطن بيناتهم و يخلوضها. يتناقشوا و يتناقدوا صح و لكن عمرهم و لا تنايفوا.

كانت بين عكلي و منور صداقة كبيرة. عكلي رحمه الله توفى هذوا عشر سنين فايته و رغم هذا يعني من شق الموت باقية رابطتهم علاقة حية.

كانت بين عكلي و منور ذمة. معاهدة. ذيك الذمة هي اللي زادت في المحبة دفعة و هي اللي حتى لليوم بيناتهم عاقدة.

عكلي و منور خدموا و جربوا طويل مع بعض. كل واحد ادى من خوه فوائد كثيرة. كانوا بزوجهم خدامين في ثانوية. عكلي طباخ و منور بواب.

تعارفوا في الخدمة شهور قليلة من بعد الإستقلال. تصادقوا و تحابوا حين ما تعارفوا في الأسابيع الأولى.

عكلي قلنا توفى و لكن بالنسبة لمنور مزال يخدم و يفيد و لو بصفة غير مباشرة. بالنسبة لمنور مزال صديقه معاه في الثانوية." 72

Ce narrateur implicite est tout à fait flexible pour accepter ce ton narratif mixte qui transcende les conventions narratives. Il a l'opportunité de bénéficier des connaissances d'un narrateur omniscient qui n'hésite pas à donner des descriptions détaillées des portraits corporels des personnages :

" الربوحي الحبيب في المهنة حداد. خدام في ورشة من ورشات البلدية. في السن يعتبر كبير مدام في عمره يحوط على الستين. في القامة قصير شوية. السندان و المطرقة خلاو فيه المارة. لونه أسمر بلوطي و سنيه وحدة واقفة

72 عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص 104

شعره شهب كرد مبروم و الشيب ما تارك شعرة. إذا عنقل الشاشية يظهر كأنه مستف. جذرتها تبان و زوج غايبين
فوق رأسه تين يابيس مرقد يشهي." 73

Ainsi, le narrateur se réfère à une existence implicite qui est effectivement établie par le texte à travers des indications explicites et implicites. Ce fait rend le texte plus lisible, plus tangible et accessible aux vrais lecteurs. Entre le temps de l'expression et le temps de la réception, le dramaturge et le lecteur partagent l'univers du roman dans un moment de contact indirect et souvent implicite que le narrateur et le narrataire réalisent à travers l'œuvre. La présence d'un narrataire implicite est détectée à travers les indices très divers impliqués par les mots du narrateur.

4. Discours indirect libre et monologue intérieur dans le théâtre

Dans le théâtre de Alloula, le discours indirect libre met implicitement l'accent sur ce que le rapporteur implicite (narrateur) souhaite articuler dans l'acte de déclarer, l'esprit du locuteur et le discours intérieur avec le récepteur (narrataire) et le lien étroit entre le partenaire implicite. Comportement déclaratif lorsque le narrateur amène délibérément le narrataire dans la conscience des personnages, c'est de la manipulation. Il l'amène à une crise psychologique, une épreuve de jalousie ou de suspicion amoureuse (la pièce de théâtre Homq Salim) dans laquelle le narrateur vivra en quelques lignes d'extériorisation de la pensée et de l'émotion sous la forme d'un discours indirect libre.

Ce déplacement des frontières qui menace la stabilité de l'instance d'énoncé, facilite la lecture et l'interprétation des idées citées. La conscience de cette présence cachée s'opère à partir de ces contextes sans percevoir les indices du narrateur implicites dans le discours indirect libre. Cette présence est également marquée par la tentative du narrateur d'approfondir l'exposition des représentations mentales intérieures en transcendant la technologie d'un point de vue intérieur. Ainsi, il vise à placer le narrataire au cœur du courant de la pensée de Salim à travers le discours indirect libre qui cache les caractéristiques de l'énonciateur, faisant croire que c'est le locuteur parle.

⁷³ عبد القادر علولة، الأجواد، مرجع سابق، ص 82

" هزيت رأسي غير حين ، واش نشوف؟ آه... آه... رجاء... رجاء بنت المدير شفتها نازلة من السيارة و تابعتها كلبتها الصغيرة لوبانة... وقفت في ضربة و درت صباطي في الجيب ، رجاء بنت المدير شفتها نازلة من السيارة مثل النسيم و قاصدة مول الورد في مشية رهيفة ، آه... يا لو كنت مول الورد، كنت نهدي لها كل ما في كسبي..."⁷⁴

Le narrateur s'associe au narrataire entre la situation narrative et le désir communicatif. L'utilisation de la parole indirecte libre n'est qu'un moyen de mélanger plusieurs voix et le seul bénéficiaire est le narrateur. Ce discours polyphonique est issu d'une situation déclarative assumant un narrateur-rapporteur à côté du véritable rôle de locuteur et de destinataire du message. La communication entre le narrateur et le narrataire se fait implicitement. Aucun marqueur syntaxique ou grammatical ne souligne explicitement la présence du narrateur.

De plus, il n'y a pas de logos imprimés et les verbes d'introduction qui caractérisent le discours direct et indirect cachent l'existence de ces verbes Deux acteurs : le narrateur et le narrataire. Les citations de pensée à sens unique spontané dans lequel il fond et dissout le journaliste, tout marqueur du journaliste même l'interlocuteur, structures ancrées dans le développement narratif remplacent la voix du narrateur par la voix intérieure du personnage mû par une idée, trouble psychologique résultant de la confusion de l'amour ou de la mort.

Cette capacité langagière du narrateur extériorise la crise psychologique qu'éprouve le personnage lorsqu'il transcrit cette parole inédite en phonèmes pour exprimer entre les mains du narrateur. Cette liberté dans la prononciation permet également au narrateur un accès direct aux pensées ou aux émotions sans prendre de risque de modification des citations indirectes. D'après le contexte, ce discours semble être plus spontané sans marques typographiques comme les guillemets et verbes d'introduction.

Cette fonctionnalité permet au narrateur de s'en tenir plus facilement au texte. Seuls les points d'interrogation et les virgules qui minimisent les déclarations fournissent cette caractéristique à travers un regard naturel et émotionnel. Cela fait référence à une intention familière, en utilisant des structures de discours spontanées avec le narrateur.

5. Pronoms personnels : réflexions implicites du narrateur

L'utilisation des pronoms personnels dans le théâtre d'Alloula reflète la complicité entre le narrateur et le narrataire, une mise en abyme énonciative, trace de modernité

⁷⁴ عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص8

scripturale, elle réalise un emboîtement de récits qui ne finissent pas de retentir dans l'écho de la réception. Ce dernier partage tout avec l'autre; les émotions, les sentiments et les expériences du narrateur implicite. L'utilisation et le contexte de ce "nous" ou "je" font allusion à ces deux êtres fictifs. Parfois, ces pronoms ne font référence qu'au narrateur. En utilisant ces pronoms, le narrateur permet implicitement au narrataire d'analyser, d'interpréter et d'enregistrer ses réflexions.

A vrai dire, c'est la présence du narrataire qui pousse le narrateur à écrire ces explications, ces commentaires, ces actions impératives ou interrogatives: « *Je n'emploie je qu'en m'adressant à quelqu'un qui sera dans mon allocution un tu. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la personne, car elle implique en réciprocité que je deviens tu dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par je* »⁷⁵. A. Grésillon et J.-L. Lebrave dit : « *Tout « je » est un « tu » virtuel, et inversement : il suffit en effet que l'interlocuteur prenne la parole pour que les rôles soient inversés. Bien plus : dès que « je » parle, il est non seulement son propre auditeur, mais a aussi des intuitions sur l'attitude de « tu » qui l'écoute* »⁷⁶

De plus, R. Barthes a tenté d'appliquer ces théories de la prononciation au récit et a obtenu cet effet : de même qu'il y a une grande fonction d'échange dans le récit (partage entre donneurs et bénéficiaires), le récit-objet est un enjeu de communication : il y a un donneur d'histoires, et il y a un récepteur d'histoires. Comme nous le savons tous, dans la communication linguistique, vous et moi sommes absolument Hypothèses une à une ; encore une fois, il n'y a pas d'histoire sans narrateur et sans public (ou orateur)⁷⁷

P. A. Ifri cocette explique cette idée : « *Ce n'est pas en effet seulement dans le « nous » et le « on » que peut se reconnaître le narrataire, mais aussi dans le « je » que, par le processus habituel de la lecture, il fait sien* »⁷⁸

Il convient de noter que toute l'histoire du narrateur du dramaturge, caractérisée par l'utilisation du « je » est dirigée contre ce narrateur implicite, donnant un « vous »

⁷⁵ Benveniste, E., (1966), *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ». P 260

⁷⁶ Grésillon, A & Lebrave, J-L, (1982), « *Les manuscrits comme lieu de conflits discursifs* », in *La genèse du texte : Les modèles linguistiques*, Publié par Louis Hay, Paris, Éditions du C.N.R.S, coll. « Textes et manuscrits », P.130.

⁷⁷ Barthes, R., « *Introduction à l'analyse structurale des récits* », art. Op.cit. P18.

⁷⁸ Ifri, P.A., *Proust et son narrataire : dans À la recherche du temps perdu*, Genève: Droz , Paris, Champion, coll. « Histoires des idées et critique littéraire », P 218

participatif. Le narrataire existe sans doute dans le « je » de la narration. Le narrateur est déjà présent dans le texte même si son signe s'avère implicite, cela n'empêche pas que son existence soit assumée à travers un pronom personnel. Ces pronoms "on" et "nous" masquent cette présence et le narrateur de ce "je" peut être l'écho d'un "tu" transparent. Avec ce « je » narrateur peut dire que le narrataire est son « tu » sous-entendu apparaissent dans la scène énoncée.

Ce jeu de pronoms semble irrésistible dans son traité d'amour. La configuration de ces pronoms révèle l'intrusion du « nous » dans l'univers, comme si le narrateur était sa même personne ou son alter ego, puisque « nous » n'est pas un « moi » répété mais une combinaison de trois, alors quand le narrateur dit « nous » au lieu de "je" car il parle aussi au nom de la personne qu'il vise.⁷⁹

6. Ponctuation et présence implicite du narrateur

Par cette liste d'éléments pour le narrataire, insérés implicitement dans le texte narratif, on peut aussi ajouter des symboles typographiques comme les parenthèses. A noter que la présence de ces parenthèses dans le texte implique l'intervention du narrateur. C'est une façon de se connecter implicitement avec son narrateur, en lui donnant une pléthore d'informations. Ces signes typographiques sont des indices de la présence implicite du narrateur dans le texte dramatique. Parmi eux, il y a essentiellement des parenthèses, des guillemets et des italiques

Le narrateur utilise également des parenthèses pour introduire ses attentes, indiquant qu'il ne veut pas faire attendre le narrataire plus longtemps. Le « nous » inclus représenté dans cet énoncé affirme que l'énoncé entre parenthèses est propre au narrataire.

J. Solomon justifie l'utilisation des parenthèses comme : « *rappeler au narrataire qu'il n'a pas les mêmes entrées dans le monde que le narrateur, que seul ce guide lui permet d'y pénétrer* »⁸⁰. De plus, ces parenthèses révèlent une intention didactique. Le narrateur intervient pour guider son narrataire sur un phénomène basé sur des lois psychologiques qui affectent la société. Entre parenthèses, le narrateur insère un énoncé totalement indépendant de l'énoncé précédent, occupant plusieurs lignes comme s'il voulait confier quelque chose uniquement sur lui et son narrateur.

⁷⁹ Butor, M., (2000). *Essais sur le roman* Paris, Gallimard, coll. « Tel ». P 82

⁸⁰ Solomon, J., (1994). *Proust: lecture du narrataire*, Fleury-sur-Orne : Minard, coll. «La thésothèque», P147

De plus, l'utilisation fréquente de l'italique dans les textes dramatiques indique une intention déguisée de mettre en évidence une idée à l'attention de son narrateur. Ainsi, ces italiques servent d'indices de la présence implicite du narrateur. P. A. Ifri explique à cet égard que l'utilisation de l'italique par le narrateur constitue certainement un autre signal pour le narrateur, puisque la seule fonction de ces caractères est d'attirer l'attention sur un mot ou une expression particulière. Pour cette raison, nous pouvons considérer de nombreux passages de l'étude qui contiennent des italiques ou des parties de phrase comme impliquant la présence du narrateur.⁸¹

De plus, les points de suspension peuvent également marquer la présence d'un narrateur implicite. C'est comme si le narrateur le laissait dire ce qu'il voulait. En fait, dans le cadre de certains usages, ces points renvoient à ce que le narrateur a déjà expliqué. Préserver ce narrateur fugitif et caché nous oblige à nager à contre-courant à un moment donné, à relire les lignes pour saisir les indices qui conduisent à la détermination qu'il est plus ou moins problématique. Ce narrateur essaie souvent d'impliquer sa relation avec lui. A vrai dire, cette structure pragmatique-linguistique d'un indicateur possible de la présence du narrateur implicite nous aide à situer sa présence dans le texte en tant qu'auditeur-complice du narrateur (homogène et omniscient).

Ce narrateur peu coopératif marque une présence qui est constituée et déterminée par les indications implicites du narrateur issues de contraintes de discours que sont les pronoms, les commandements, les interrogations timides ou les symboles typographiques. Une fonction importante dans le récit. À travers elle, le texte peut être lu et déchiffré. Puisqu'il n'est pas impliqué dans le déroulement des événements, il est une figure de langue étrangère inactive. Il adapte le texte comme un locuteur attaché à son partenaire, le narrateur n'est jamais confondu avec un vrai lecteur car il est une création fictive.

En définitive, le dramaturge espère par la composition de ce modèle de narrateur implicite créer une image d'un lecteur réel à la fois présent et absent : présenté à travers son activité de lecture ; absent car il ne fait pas partie du monde fictionnel. Il vise à avoir un lecteur fidèle et exemplaire, bien éduqué et au même niveau culturel et linguistique que le narrateur, afin de bien interpréter son art, son esthétique. Cette communication est encore implicite et ses outils sont assez cachés, mis à part quelques ponctuations qui peuvent

⁸¹ Ifri, P.A., Op.cit. P100.

expliquer la spontanéité de la pensée, nous pensons que c'est un indice sur cette communication sous-jacente car c'est l'effort du narrateur pour donner vie aux mots cités.

En utilisant le discours indirect libre, le narrateur permet au narrataire d'accéder librement à la conscience du personnage car il n'a pas besoin d'imitation verbale pour décider de ce que pense le personnage. Par conséquent, le narrateur sera en contact direct avec l'orateur et pensera qu'il a entendu sa voix, alors ce narrateur semble au-dessus de tout, il connaît le personnage comme sa poche : ses pensées, ses actions, son présent et son passé. Par ailleurs, l'usage du discours indirect libre peut également viser à rendre fonctionnel son narrateur, puisqu'il est chargé de déterminer l'instance déclarative dans ce fragment de discours : Qui parle ici ? Narrateur? Personnage ?

Le discours indirect libre correspond au discours du narrateur. Il est juste un véhicule pour les pensées et les sentiments intérieurs du personnage. Le moi du narrateur fait un grand effort pour s'effacer du discours, y insérant le narrateur, le rapprochant de la conscience du personnage car dans le discours direct et indirect la distance est encore longue. La structure du discours indirect libre permet une continuité d'expression et ne tolère aucune intervention du narrateur.

De plus, dans la technique du monologue intérieur, dans ce type de discours que l'on peut dire intime, le narrataire atteint le but d'être dans les pensées qui surgissent immédiatement dans la conscience des personnages. Le but de ce discours est de créer un lien plus direct entre le narrateur et ce petit dialogue qui se déroule à l'intérieur du personnage. C'est un discours réel, un miroir qui reflète immédiatement la pensée mimétique au profit du narrateur implicite⁸²

Lire Alloula, c'est donc lire entre les lignes car cet auteur a répandu l'implicite à travers son discours. Un lecteur passionné de l'œuvre du dramaturge doit avoir de bonnes compétences encyclopédiques et linguistiques pour bien déchiffrer et interpréter ce qui n'est pas présenté. Les concepts sous-jacents et leurs significations sont si profondes que ses pièces recherchent la vérité non seulement d'un point de vue philosophique mais aussi d'un point de vue linguistique, comme nous l'avons constaté, pour la vérité d'expression, y compris en sachant décrypter les inférences, sachant extérioriser leurs référents sous-jacents

⁸² Dujardin, E., (1968). *Les lauriers sont coupés*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «Bibliothèque». P.9.

et ces intentions, à leur tour conduisent à la découverte de présuppositions et d'insinuations d'expressions implicites.

Alloula trouve plus de vérité dans le code et la notation que dans l'expression explicite, il montre que l'énoncé ne reflète pas toujours la pensée. Son expression était pleine de non-dits. Grâce à des symboles, un langage, un contexte, un rythme, un geste, un support disons pragmatique, cette expression déguisée devient compréhensible puis interprétable. En tant que tels, il nous donne une idée des intentions interdites, malveillantes ou éventuellement bénignes qui sont implicitement exploitées. Une émancipation de Alloula des structures syntaxiques fournit autant d'implications que d'inférences. La dissimulation de l'information, le goût du non-dit, motive une syntaxe particulière, un appel à une norme grammaticale et sémantique spécifique correspondant à ce mode d'expression.

Alloula sait utiliser n'importe quel symbole pour suggérer un sens implicite, à commencer par le texte que le narrateur tente d'expliquer. Alloula investit ensuite dans des éléments paralinguistiques et non linguistiques importants pour l'encodage et le décodage implicites. Il ne manque aucune occasion d'évoquer la gestuelle ou même le ton, éléments qui dans certains cas semblent plus expressifs, d'autant plus que les expressions verbales disparaissent.

Le narrateur de Alloula semble accorder beaucoup d'attention à la lecture des regards, des visages, du ton de la voix, de l'accent, de la prononciation pour trouver l'authenticité des mots, la sincérité du discours et l'authenticité des personnages. Il a même promis de caractériser ses personnages à partir de leurs discours. Pour ce faire, il utilise des connotations (prononcées) liant le personnage à son origine, son environnement et son niveau culturel.

Ces connotations et certaines inférences interviennent dans l'interprétation des implicites dans la distinction de ces actes de langage implicites et dans le dévoilement de leur implication. Alloula profite de ces privilèges de l'implicite pour reproduire des actes de parole propres à ces personnages qui, en les publiant, espèrent tromper leur interlocuteur et l'influencer à changer de destination, lui interdire de faire quelque chose ou au contraire, faire quelque chose sans lui il s'en rend compte.

Notons également que l'implicite est le principe initial de certains discours propres à l'œuvre de Alloula, ainsi que le faux, l'ironique, l'aimant, etc. Il nourrit et enflamme le

dialogue entre les personnages car c'est le cœur de l'énoncé satirique. Il soulage les interactions tendues et la responsabilité de parler à travers des expressions atténuées et elliptiques et des phrases intelligentes à double sens. L'implicite agit toujours comme un accent insistant, soulignant l'emplacement de l'information en fournissant plus d'informations.

Ce discours souterrain évolue vers la sociologie de l'interaction puisqu'il domine toutes les rencontres des mondains proustiens, leurs réunions, leurs fêtes, etc. Dans leur communication verbale et leur correspondance, il y a presque toujours une allusion, une suggestion, une insinuation ou une présupposition. C'est devenu l'une des caractéristiques de leurs discours.

Alloula construit l'image cachée de cette société à travers des espaces interactifs implicites. Elle se détourne du discours sociologique traditionnel et pénètre dans l'univers discursif de la sociologie interactive. Dès lors, il initie cette stratégie du discours implicite. Pour Alloula, l'implicite est un langage autant qu'une technologie, un langage qui correspond à la façon dont cette société communique dans son théâtre, un langage de travail, crypté, rusé, piégé, métaphorique, de politesse et de désir, et le fond ne sera jamais d'accord. En d'autres termes, ce qui est dit ne correspond pas à ce qui n'est pas dit. Cela ressemble à une technique dans laquelle Alloula l'utilise en structure du point de vue de son travail théâtral, lorsqu'il insère implicitement une instance d'un énoncé omniscient dont il pense avoir besoin. Ceci est prévu implicitement.

Ce n'est ni le hasard ni la spontanéité qui l'ont amené à ce travail car l'implication de Alloula repose sur les deux axes de son travail, Le premier, sont les mots de ses personnages : mensonges, ruse, peur de briser les tabous, prétentieux, amour, ironie, politesse, silence, carrière, circonstance. Tout cela est sous-entendu, dit le contraire, déclaré, ordonné de manière implicite.

Le deuxième c'est plutôt technique et implique le narrateur et le narrataire implicites. Alloula réagit à cette technique d'un point de vue interne qui ne peut pas accéder à certaines intrigues et fournir des informations essentielles pour le développement de l'histoire. Il a identifié ce défaut et exploité une compétence implicite, celle du narrateur omniscient, nécessaire à l'histoire. De même, Alloula ajuste son discours pour insérer ce narrateur omniscient et implicite. Avec ce mélange de perspectives narratives, Alloula élargit les horizons propres à cette œuvre monumentale et le potentiel de ramener des idées et des

expressions incompréhensibles pour le narrateur officiel de la pièce et le narrateur homogène. De même, il crée un narrateur implicite, une stratégie peut-être dédiée à ses vrais lecteurs, lui permettant d'aller au cœur de l'histoire.

De plus, la variété implicite s'avère encore être un moyen de faire travailler le lecteur, de le désorienter au départ, pour le surprendre ailleurs en découvrant la vérité. En fait, l'information n'est pas toujours de prime abord. Ils sont encodés dans un système de symboles dont la révélation est tardive, apportant un sentiment de suspense aux lecteurs surpris par les réalités tabous auxquelles ils sont confrontés. Ce lecteur est plongé dans un univers où les personnages recherchent une communication implicite, cachée dans un flux d'informations simplifiées et cryptées.

Cette pratique vise à masquer certaines informations spécifiques difficiles à exprimer. L'importance de ce discours réside dans la ponctuation spécifique et la violation des règles de la grammaire conversationnelle. Tout cela oblige le lecteur à lire et relire, à regrouper et explorer pour déchiffrer ce qui est sous-entendu.

L'utilisation de l'implicite expose le lecteur à la responsabilité de trouver et de déterminer le domaine implicite. Il incite à sortir de la linéarité pour saisir le sens caché, le sous-texte flottant qui donne au lecteur la responsabilité de déchiffrer le code. Alloula lance ainsi un défi à tout lecteur qui doit interpréter et poursuivre les histoires soigneusement codées et cachées de la langue.

Conclusion

L'implicite n'est pas un simple processus d'expression utilisé par Alloula. C'est une stratégie de discours et donc une partie de la technique narrative et de la théorie de la fiction. L'implicite n'est ni gratuit ni inconscient dans la plupart des scénarios interactifs. Une expression porteuse de sens provoque une opération interprétative lors de la lecture ou de l'interaction qui oblige le lecteur à rechercher l'expression absente. Alloula emploie cette stratégie qui élargit ses horizons en incorporant des vues implicites omniscientes. Ainsi, l'implicite dans le théâtre de Alloula n'est pas un discours auxiliaire ou secondaire. C'est plutôt un discours essentiel dans son œuvre dramatique et bien que la digression soit caractéristique du style Alloula, l'invisibilité a une présence considérable dans le discours des personnages et du narrateur.

Donc l'implicite est un discours secondaire plutôt que second c'est-à-dire subsidiaire qui se rattache au discours principal que l'on nomme encadrant car le principe de son discours est basé sur une composition suggestive, ce discours est de se faire entendre, de laisser entendre et de ne pas oser aborder frontalement les choses. L'implicite est ainsi intégré à l'esthétique de Alloula déterminant sa rhétorique, son style, sa technique novatrice et sa stratégie de discours.

Par conséquent, le système narratif du théâtre de Alloula est également soumis à des stratégies implicites comme le langage des personnages qui est soumis à l'implicite comme norme de ce cercle séculier la construction statutaire du narrateur et du narrataire qui est aussi manipulée par l'implicite.

Alloula choisit d'introduire implicitement un narrateur omniscient pour contrer cette faille d'un point de vue interne. Il a identifié le manque d'information et assuré la fluidité et la cohérence du récit. Son narrateur est également implicite. Il renvoie à l'image d'un lecteur fidèle qui suit pas à pas les consignes du narrateur. Il est inclus dans le discours de ce dernier. La prononciation et les indices rhétoriques soulignent sa présence. Ces fonctions implicites du rôle de narrateur/narrateur font partie intégrante du récit. Il solidifie le processus de l'histoire et le rend plus facile à lire.

Chapitre II

L'humour entre concepts et approches cognitifs et théâtraux

1. Humour entre créativité, divertissement et résistance

Selon Jean Emelina, l'humour est un concept dont les significations sont déterminées selon les différentes cultures et particularités temporelles et civilisées, non pas en soi mais dans les formes et les fonctions que le sujet acquiert.⁸³

Par conséquent, les approches idiomatiques et épistémologiques les plus importantes que nous trouvons traitant le sujet de l'humour avec une grande perspicacité en raison de sa substance complexe et de son sujet qui recoupe la plupart des connaissances humaines et sociales, en commençant par son histoire, ses concepts et sa construction et en terminant par ses utilisations et interprétations ouvertes cognitivement et méthodiquement.

La mesure dans laquelle l'humour est lié à la réalité et dans quelle mesure il imite la réalité car la plupart des approches sont basées sur l'étendue des différentes cultures, les particularités temporelles et anthropologiques, non pas en elles-mêmes mais dans les détails que ce sujet acquiert dans les formes, les connotations et les fonctions. Parler d'humour est considéré comme problématique parce qu'il se pose comme contradictoire, instable et n'apparaît qu'à l'intérieur de paradoxes. C'est aussi parce qu'il a dépassé les limites des études littéraires et artistiques. Parler d'humour dans la critique est certes réducteur.

L'humour ne suffit pas à être déterminé par l'analyse stylistique ou rhétorique de la forme mais il ne s'incarne qu'à des niveaux supérieurs de la structure sémantique et narrative d'une part et son rapport au contrat conclu avec le destinataire, d'autre part, parce que l'humour représente cette unité, il ne peut être lié à l'ironie tactile qui peut s'insérer dans le jeu dramaturgique, des images partielles ou d'accompagnement et donc on aurait tort d'isoler l'humour des références morales, l'humour de la politique et de l'idéologique. L'humour lui-même est chargé de la poétisation des influences idéologiques et ce n'est pas seulement une approche narrative mais inclut toutes les questions centrales liées à la voix signifiante, à l'image/signé, au temps et à l'histoire, dans toutes ses dimensions complexes où l'on retrouve l'intrusion dans tous les champs littéraires et théâtraux à travers le « découpage » graphique

⁸³ Emelina, J., (1996), *Le Comique. Essai D'interprétation générale*, Paris, SEDES. P137-138

de l'écriture de soi, qui donne des positions appropriées aux enjeux de prise de conscience.

84

La « Distanciée » de soi et du monde où se détermine la nature de l'écriture humoristique qui reste en général un type de « fun » qui s'accorde sur ses valeurs, la plupart des approches même si elles diffèrent dans la définition de ses formes et notions.⁸⁵

L'un des acquis les plus importants de l'humour reste incarné dans les mécanismes de la « posture défensive » contre toute douleur et son suprême avantage est qu'il ne recourt jamais à l'inconscient et reste une expression au niveau du « pré-sentiment » c'est pourquoi Freud le considère comme un « don précieux et rare ». ⁸⁶

Si l'humour devient synonyme de rire dans son sens général du terme, alors c'est une expression qui se situe en dehors des manifestations littéraires et artistiques de l'humour qui est triste comme la mort d'un parent, le meurtre d'un chef, le crash d'un avion ou une catastrophe naturelle, ainsi que l'événement de l'humour dans son mélange avec les concepts approximatifs qui ont été insérés dans chaque drôle de discours différent du courant dominant anormal ou fou.

Au niveau de la critique littéraire, les difficultés du discours sur l'humour soulèvent les contradictions et les embarras qui surviennent dans la confusion entre "le sens de l'humour" et "l'humour". Le sens de l'humour est un concept lié à la psychologie mais plutôt à l'éthique et la question philosophique, il est donc difficile de la définir en général car elle est liée aux couleurs verbales et les relations humaines, tandis que l'humour est une forme particulière des caractéristiques qui peuvent être identifiées, dans les manifestations comiques : "Jouer avec les mots, recourir au non-sens, troubler l'attente du destinataire" sont des signes du sens de l'humour de l'écrivain, un sens qui peut être le signe d'un état existentiel particulier.⁸⁷

Le père de la comédie théâtrale, Aristophane⁸⁸, découvre qu'il ne rit pas de l'art ou de la morale de son temps mais des "mauvaises choses" produites par la démocratie grecque et le pouvoir sous tous ses noms.

⁸⁴ Dufour, P., (1998), *Le Réalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Premier Cycle », P7

⁸⁵ Escarpit, R., (1960), *L'humour*, Paris, P.U.F.

⁸⁶ Freud, S., (1985), « *L'humour* » in *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, P 317-328

⁸⁷ Aron, P & all. (2002), *Dictionnaire du littéraire*, article « *Humour* », Paris, P.U.F

⁸⁸ Poète comique grec du Vème siècle avant J-C.

L'humour est un art subjectif qui produit à partir de son noyau les contradictions de ses actions, afin de les modifier tout en conservant pleine dignité et confiance en soi. Expression compensatoire, il est à la fois un élément et un barrière, et pour la transcender, il faut l'élever au niveau de la transparence globale, ainsi le sentiment de douleur ou de joie, qui fait rire ou pleurer, est dans l'art « une forme de sourire à travers les larmes » et le philosophe Hegel voit que sourire signifie victoire et la liberté de la beauté malgré toutes sortes de douleurs donc l'humour ne doit pas se perdre dans le contenu, car en cela l'exemple étouffe.⁸⁹

André Breton croit que l'art ne peut ni changer la vie ni changer le monde et c'est pour rire et plaisanter. Cette époque peut en être consciente et l'art de l'humour reste une expression purement humaine et c'est l'un des moyens qui fait bouger l'art et de lui toute la société car le rire et l'humour restent une substance magique d'expression et de pensée.⁹⁰

Le début de l'occupation française ne reflète pas le manque d'humour en France mais plutôt quelque chose de plus profond que cela qui peut être représenté dans l'esprit de résistance que cet abîme porte dans ses dimensions culturelles et la communication de masse. L'humour ironique est une forme de discours figuratif et il pose le problème du rapport entre l'oral et l'écrit : la naissance de l'humour satirique est-elle considérée comme une entrée dans l'ère de l'écrit ? Cette hypothèse confirme la pluralité des voix narratives, et non la subjectivité de l'écriture, sans négliger la totalité de sa singularité individuelle.

Une représentation particulière de la parole d'une part et une représentation de l'esprit d'autre part, - La parole - un auditif donné à l'esprit comme un sous-argument - qui pense de façon intense et profonde mais qui reste incarné dans la parole par une hypothèse dialogique interne et une représentation polyphonique de l'esprit dans la pensée moderne par le primat de la parole et la pluralité interne, assumant la contradiction du texte en l'absence de son.

a) L'humour entre conventions et approches épistémologique

Le mot latin Humor, qui signifie humour, est apparu autour du seizième siècle, il est tiré de la langue populaire en Grande-Bretagne, signifiant "humeur", Plus tard, la critique littéraire l'emprunta et au XVIIIe siècle, son contenu devint tellement discret que les

⁸⁹ Hegel, W.G.F., (2009), *Introduction à l'esthétique : Le Beau*, Paris, Flammarion, P 38

⁹⁰ Breton, A., (1984), *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Fayard/Pauvert, P12

fondateurs de l'Encyclopædia Britannica⁹¹ semblent étrangement hésiter. Il est apparu en France pour la première fois en tant que terme en 1725.

Voltaire définit l'humour comme la cohérence partielle entre le mot et la chose et a développé des théories sur « l'humour » et la « blague » car ensemble ils représentent l'un des genres verbaux et leur rapport à l'impression psychologique et cognitive. Voltaire utilisait l'humour pour traiter de sujets aussi grave que l'esclavagisme. Son traité pour la tolérance, la création de personnage comme Candide a aussi beaucoup influencé la littérature d'idées. Le sens anglais de l'humour "Humor" signifie la capacité de présenter la réalité de manière ludique, étrange ou absurde, avec la logique de "Le non-sens" avec une vision triste tout en restant à distance du sujet et malgré ce que disait Voltaire, L'humour reflète encore l'un des traits de l'esprit anglais, mais ce mot n'a été adopté à l'Académie française qu'en 1932.⁹²

Le mot « Humeur, qui diffère du mot anglais » Humor qui signifie humour, la langue française fait la différence entre mood et humour car elle omet le mot « mood » de l'origine vivante du mot « Humour » qui entretient une parenté avec « l'Humeur » Cette distinction est nécessaire car elle a ouvert la voie à l'émergence d'une prise de conscience, l'humour comme « mécanique mentale ».

Le Robert⁹³ définit l'humour comme forme d'esprit qui consiste à dégager les aspects plaisants et insolites de la réalité, avec un certain détachement.

- Humour noir, qui s'exerce à propos de situations graves, voire macabres.

Le petit Larousse⁹⁴ défini l'humour comme une forme d'esprit qui cherche à mettre en valeur avec drôlerie le caractère ridicule, insolite ou absurde de certains aspects de la réalité, qui dissimule sous un air sérieux une raillerie caustique. Roman plein d'humour.

Avoir le sens de l'humour : avoir une tournure d'esprit qui porte à pratiquer, à comprendre l'humour.

⁹¹ Encyclopædia Britannica est une encyclopédie généraliste de langue anglaise est publiée pour la première fois entre 1768 et 1771 à Édimbourg, en Écosse,

⁹² Voltaire. Mélanges littéraires, Lettre a l'abbé d'Olivet, 21 avril 1762.in, Philippe Bierdermanne, L'humour dans l'exercice médical, thèse, en médecine, Université Henri Poincaré, Nancy1, 2000, p111

⁹³ Le Robert. (2005). Dictionnaire de français. Paris. SEJER. P214

⁹⁴ Le petit Larousse. (2009). Le petit Larousse illustré. Paris. Larousse. P511

- Humour noir, qui souligne avec cruauté, amertume et parfois désespoir l'absurdité du monde.

L'humour a une étymologie dérivée du mot humeur qui est une expression spontanée et une invitation au plaisir et à la joie ou au rire. L'humour et ses concepts changent d'une culture à une autre, d'un côté à un autre, d'une situation à une autre, d'une vision à une autre et aussi d'une personne à une autre. L'humour peut être porteur d'optimisme et reste sympathique ou ostracisé et interdit et il est aussi intelligent et drôle ou naïf et grossier.⁹⁵

L'humour permet à l'individu de se mettre à distance de la réalité vécue où l'on rit au lieu de pleurer ou comme l'a exprimé le philosophe "Nitch" dans ses dictons communs que « *L'homme souffre si profondément qu'il a dû inventer le rire.* » L'humour au sens le plus pur est une nuance comique qui vise "à attirer l'attention tout en se détachant des aspects agréables ou insolites de la réalité".

b) L'humour dans les approches cognitives

L'approche occidentale du concept de l'humour est passée d'un terme étymologique à une approche épistémologique ouverte aux niveaux théorique et appliqué. Cependant, nous voyons souvent arriver à leurs conclusions en reconnaissant qu'il est difficile de définir avec précision l'humour. L'approche «étymologique » est ignorée car le concept d'humour est tellement imbriqué qu'il est difficile d'y parvenir.

D'une part, l'humour est un thème et un thème dans divers domaines des sciences humaines, sociales, littéraires et artistiques, et d'autre part, en raison de la fluctuation de l'humour entre le subjectif et l'objectif, il est difficile de comprendre, le concept et sa popularité parmi les peuples du monde manifestant les culturelles dans les idées et les pratiques. En fait, les approches étymologiques et conventionnelles sont le résultat d'approches épistémologiques menées principalement par les penseurs et philosophes les plus importants en Occident qui ont ouvert la voie aux études appliquée dont les plus importants sont Hegel, Jean Paul Sartre, Sigmund Freud, Arthur Schopenhauer, Henri Bergson, Vladimir Jankélévitch, Søren Kierkegaard, André Breton et leurs méthodes qui sont l'accumulation littéraire et artistique humaine orale et écrite.

⁹⁵ Aron, P & Denis, S- J & Viala, A., (2002), *Dictionnaire du littéraire*, article « *Humour* », Paris, PUF. P227-228

Nous avons donc envisagé méthodologiquement dans ce chapitre de présenter les plus importantes de ces approches épistémologiques fondatrices dans leur contexte historique afin de tenter de lier l'aspect cognitif théorique à l'accumulation comique théâtrale. Le philosophe Hegel est considéré comme le premier à avoir introduit le sujet de l'humour dans les approches philosophiques que nous trouvons en le catégorisant dans les thèmes de l'esthétique, où il voit que l'humour est une forme romantique par excellence réalisée au niveau de soi et en même temps on le trouve distinguant entre "l'humour de soi" où l'humoriste remonte à son intérieur et "l'humour du sujet" que ce le penseur considérait comme une forme supérieure et plus importante, où le l'humoriste sort de lui-même pour rencontrer le sujet afin de réaliser l'unité des deux pôles, à travers un mouvement qui incarne la pleine participation émotionnelle et en cela l'humour atteint son mérite.⁹⁶

Quant au philosophe littéraire français Jean-Paul Sartre, il considérait l'humour comme l'expression d'une position morale liée au texte littéraire par son rapport au « sublime » supérieur qui devient en même temps l'inversé supérieur « le sublime inverse ». Si le premier contemple le supérieur d'un sol de position pour le second est à l'envers et contemplant les choses d'en haut. Il en va de même pour l'humour car il mélange le haut et le bas, le petit et le grand et ainsi l'égalité est atteinte au sein du collège humoristique. Cela ne signifie pas que l'humour est une mesure polémique ou sarcastique envers l'autre mais au contraire c'est une transcendance de la fragmentation car il combine ironie et transcendance dans son idée destructrice qui confond les niveaux apparents et cachés pour vous diriger vers un inconnu et un exemple implicite.⁹⁷

Le psychologue Sigmund Freud, pour sa part, affirme que l'humour est un mécanisme de défense face à la douleur mais l'humour est à l'opposé de tous les autres mécanismes de défense violents qui laissent des conséquences négatives dans la psyché⁹⁸ humaine, telles que celles liées à la névrose, à la folie, à l'ivresse et à l'extase. Freud considérait que l'humour se présente dans des circonstances et les situations d'adversité, où un dialogue s'établit entre le moi et le surmoi qui est semblable à la relation d'un père à son fils et de lui le surmoi

⁹⁶ Hegel, G.W.F., (1964). *L'Esthétique, tome 2, l'art romantique*, Aubier Montaigne, Paris P152.

⁹⁷ Sartre, J.P., (1979). *Cours préparatoire d'esthétique, Traduit de l'allemand par Anne- Marie Lang et Jean-Luc Nancy, Bibliothèque de L'âge d'homme*, Paris, P 155

⁹⁸ **Psyché** était la déesse de l'âme dans la mythologie grecque, dans la psychologie, représente un Ensemble des aspects conscients et inconscients du comportement individuel, par opposition à ce qui est purement organique

apparaît comme une autorité protectrice qui dicte les réactions du moi à toute agression extérieure.⁹⁹

Quant à Schopenhauer, il aura intégré l'humour dans son système philosophique puisqu'il le fait descendre du « drôle » par opposition à la réalité avec l'exemple et voit que : « Le drôle » découle de l'observation de la réalité et observer l'écart entre savoir rationnel et savoir intuitif par le jeu de mots. "Le sérieux" est représenté dans la congruence entre savoir intuitif et savoir rationnel et donc l'humour est le fruit d'un mariage entre la rencontre de l'esprit "drôle" et du "sérieux". L'esprit combine les deux pôles de la connaissance humaine dans une unité et n'accepte pas le divorce de la pensée avec elle-même. En conséquence, Schopenhauer considère l'expression ironique comme une plaisanterie qui cache derrière elle une affaire sérieuse, tandis que l'humour est une expression sérieuse qui cache derrière elle une ironie.¹⁰⁰

Kierkegaard voit l'humour osciller entre trois dimensions : esthétique, morale et religieuse, et deux cycles : "l'ironie" inclut l'esthétique et le moral, tandis que l'humour inclut le moral et le religieux. Le complexe moral est lié à l'autorité, règles et valeurs, alors que l'ironie s'interpose entre l'esthétique et la morale et demeure dans une attraction permanente entre elles et il existe un rapport différent qui oscille entre la dimension morale et la dimension religieuse car la personne "religieuse" est celle qui a transcendé son rapport à la loi pour entrer dans un rapport direct avec « Dieu » sauf que l'homme « Le religieux » est contraint de vivre au milieu de la société et dans ce rapport « mondain » naît l'humour. Les paradoxes qui se produisent entre le relatif et l'absolu, on constate qu'il ne juge pas les choses car il se rend compte que tous ces paradoxes sont absents ou absents chez « Dieu » donc sa réaction est une expression d'humour et non une expression satirique et le texte allemand introduit le concept d'humour.¹⁰¹

La « Weltanschauung » est une méthode pour voir le monde, c'est-à-dire le filtre à travers lequel passe la vision qui représente le composé tripartite: sens, parole et capacité créatrice. L'humour est philosophiquement lié au jeu de mots car la parole détermine la

⁹⁹ Freud, S. (1985). « L'humour » in *L'inquiétante étrangeté, traduit de l'allemand par Bertrand Feron*. Gallimard, Paris, P 317

¹⁰⁰ Schopenhauer, (1966), *Le Monde comme volonté et comme représentation*, PUF, Paris, P75

¹⁰¹ Kierkegaard, S. (1979), *Post- scriptum définitif et non scientifique aux Miettes philosophiques*. Traduction de Paul- Henri Tisseau et Elise- Marie Jacquet- Tisseau. Editions de l'Otrante. Volume II, Paris, P 188.

réalité et non le contraire et tout « medium social recours »¹⁰² a des jeux verbaux multiples qu'on ne peut connaître ou le ressentir qu'avec ce qui peut être exprimé et c'est lié au phénomène du développement, où l'homme crée son propre jeu verbal selon chaque époque et chaque étape et l'humour reste le cadre de construction de la parole, de la pensée et de la vision du monde. Jouer avec les mots reste une règle qui pénètre tous les domaines de la vie humaine et qui se classe selon les spécificités des champs cognitifs, professionnels, sociaux, politiques et religieux et selon les différents cercles, groupes et modèles. La vie est un code et un moyen qui dessine aussi des relations humaines pratiques spécifiques.¹⁰³

L'humour pose ainsi un problème supplémentaire lié à la dimension communicative : que se passe-t-il lorsque le sens de l'humour diffère entre les personnes et quelles sont leurs réactions ?

Cela ne rentre pas dans le cadre général de la pensée et de l'activité humaines mais c'est une forme particulière de cette activité. Le penseur Wittgenstein dans son approche psychologique, éthique et communicative souligne que « l'humour n'est pas l'expression d'un état d'esprit mais plutôt l'expression d'une vision du monde et que la prévention de celui-ci par l'Allemagne nazie n'exprime pas un manque ou une absence de sens de humour mais pour des raisons bien plus profondes que cela et il semble que le nazisme allemand ne l'était pas. Elle a le même sens de l'humour avec le reste du monde.¹⁰⁴

c) Les sources de l'humour, ses formes et ses fonctions

Les sources, les formes et les fonctions du rire résultant de l'humour sont difficiles à identifier mais il est connu depuis l'antiquité comme une fonction "cathartique". Le rire ou le sourire comme signe de non-acceptation, l'effet de l'humour reste double, oscillant entre le négatif et le positif.

L'humour est caractérisé par plusieurs concepts, c'est un langage et une forme d'expression et joue un rôle important dans l'équilibre d'une personne. Il le libère des convulsions et maintient sa santé. L'expérience scientifique a prouvé que l'humour riant a des effets constants sur la santé car il supprime les spasmes musculaires, réduit l'hormone du stress, améliore le système immunitaire et limite la douleur car l'humour est

¹⁰² Recours social moyen

¹⁰³ Wittgenstein, L., (2002), *Remarques mêlées Flammarion*, « GF », Paris, P150

¹⁰⁴ Ibid. P151

essentiellement caractérisé par Henri Bergson par six caractéristiques (attitude, parole, mouvements, formes, tempérament et répétition). L'humour utilise une forme de rire mais toute activité amusante n'est pas nécessairement humoristique.¹⁰⁵

Ce qui a peut-être accru la généralisation du concept idiomatique d'humour c'est : la dialectique de l'enchaînement automatique avec le comique et le rire et entre le sérieux et le non-sérieux, sachant que la relation entre ces dimensions connaît des variations étymologiques et sémantiques toujours difficiles à combiner. Le philosophe français Bergson dans son livre « Rire » explique que malgré la division formelle du rire et de l'humour qui se formait selon lui comme suit : « La plaisanterie des formes et la plaisanterie des mouvements, la plaisanterie de la réalité, la plaisanterie des mots et la plaisanterie de la personnalité ou la plaisanterie du caractère, a complètement restreint le concept d'humour en le liant automatiquement au rire et ce qui en résultait des implications pour de nombreuses approches épistémologiques ultérieures ».¹⁰⁶

Jean Château insiste sur le fait qu'il ne doit pas y avoir de lien automatique entre l'humour et le rire car le rire est un phénomène physiologique alors que l'humour est un phénomène complexe : il est psychologique, philosophique, esthétique et social, puis il y a le rire sans humour, et l'humour sans rire, il n'y a pas de frontière apparente entre eux.¹⁰⁷

David McNeill, indique qu'il existe plusieurs types de rires dont : le rire gai, le rire névrotique, le rire simulé des autres, le rire contagieux, le rire chatouilleux (rire de toucher), le rire pathologique (rire de certains cas de schizophrénie). Les enfants rient en dormant ou en jouant.¹⁰⁸

D'autre part, Louis Cazamian voit l'humour comme une substance qui a quatre aspects: La grimace qui est la face apparente, la face émotionnelle, la face morale et la face philosophique.¹⁰⁹

L'humour est aussi un outil thérapeutique complet utilisant l'hypnose. Il permet au thérapeute d'atteindre plusieurs niveaux de communication thérapeutique en passant par les stades de la conscience jusqu'au stade inconscient. Il permet également d'introduire

¹⁰⁵ Bergson, H., (1938), *Le rire*. Librairie Félix Alcan, Paris, Quarante-cinquième édition, P 15

¹⁰⁶ Ibid. P25

¹⁰⁷ Château .J. (1950). *Le sérieux et ses contraires, revue, philosophique, octobre décembre. P 49*

¹⁰⁸ McNeill, D. (1987). *Psycholinguistics: a new approach*. New York. Harper & Row. P 30

¹⁰⁹ Cazamian, L ., (1906). "Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour," *Revue germanique*, no. 2: 601.

progressivement et d'étudier les possibilités, de reformuler le sujet d'examen et de déconstruire le pathologique, connotations l'humour qui est devenu une science mise au service des patients. "L'humour" C'est un domaine scientifique médical nouvellement émergé qui est engagé dans l'expérimentation sur l'étude du rire, du drôle et du comique.

Ces études ont permis l'identification de trois composantes de l'être humain : le complexe somatique avec le rire, la composante psychologique avec le drôle et le complexe spirituel ou "relationnel" avec l'humour. Des expérimentations ont prouvé qu'il existe une voie propre à ces dimensions (rire, drôle et humour). L'humour engendre le drôle et le drôle engendre le rire mais chaque rire et chaque drôle ne vient pas de l'humour.¹¹⁰

Nous trouvons l'humour fortement intrusif dans le domaine de l'éducation : des études pédagogiques récentes ont prouvé que l'humour a des mécanismes éducatifs utiles tels que les méthodes d'humour, et des comparaisons et des métaphores, qui aident dans le processus de communication vitale et dans le processus de stockage et de récupération d'informations.

De la même manière que l'humour est un moyen de ventilation, il est aussi une arme défensive pour l'individu et le groupe qui subit toutes les formes de pression et devient ainsi un moyen de résistance ou une forme de contre-culture, comme c'est le cas pour certaines formes de la culture populaire, y compris le théâtre comique, et certains psychologues ont soutenu que l'humour comprend : Les aspects et dimensions suivants:

- Aspects cognitifs : Ce sont les processus mentaux liés à la perception, l'imagination, la créativité, la compréhension et le goût de l'humour.
- Aspects émotionnels : Ce sont les sensations agréables d'amusement, de joie, d'amusement et de plaisir.
- Aspects comportementaux dont : le rire avec ses sons et tonalités, les mouvements des muscles faciaux qui ressemblent parfois à la multiplication, le dévoilement des dents et leur détection, les sons qui viennent de la gorge et les changements dans les positions et les mouvements des corps.

¹¹⁰ Bierdermanne, P., (2000). *L'humour dans l'exercice médical*, Thèse en médecine. Université Henri Poincaré. Nancy1. P 49

- Aspects sociaux : Ce sont les contextes d'interaction sociale ou de contact social entre les personnes et les groupes.
- Aspects psychophysiologiques : les situations humoristiques incluent des changements dans le schéma des ondes électriques cérébrales, ainsi que des activités dans le système nerveux autonome dans la respiration et la production hormonale, et l'état général d'activation dans le cerveau.
- Aspects liés à la création ou à la production d'humour et à la production de motifs, notamment : humour, caricatures, pièces comiques et autres.¹¹¹

L'humour est la somme de quatre facteurs fondamentaux:

- Le producteur d'humour: C'est l'humour avec ses caractéristiques physiques, mentales et émotionnelles ainsi que le destinataire de l'humour.
- Mécanismes: c'est-à-dire l'ensemble des processus techniques, mentaux et émotionnels mis en jeu dans la production de l'humour.
- Rendement : c'est-à-dire le travail fruité qui a été produit et qui est en train d'être dégusté.
- Contexte social : dans lequel l'humour est produit et savouré.¹¹²

De là émerge le réseau de relations cognitives liées à l'humour en tant que concept, connotations et fonctions, notamment psychosociologie, esthétique et communication linguistique et non linguistique qui sont comme des lampes qui brillent dans les ténèbres entourant une grande œuvre d'art; Chacune éclaire un aspect particulier du labyrinthe qui y mène : certaines théories portent sur la supériorité ou la domination, d'autres portent sur la surprise et la contradiction de sens, une troisième porte sur nos émotions et les contradictions présentes en elle lors du rire, une quatrième porte sur le contenu de l'humour et une cinquième met l'accent sur l'évacuation de l'énergie. Ainsi, le principal obstacle à l'existence d'une théorie intégrée sur le rire est la grande diversité du phénomène du rire lui-même ».¹¹³

¹¹¹ Aron, P & All. (2002). *Dictionnaire de la littérature*, article « Humour », Paris, PUF, P 20

¹¹² Ibid.

¹¹³ McNeill. D. Idem. P 45

Certains penseurs, comme Escarpit qui affirment que l'humour n'a pas de rapport dialectique entre sérieux et non-sérieux, évoquent la pensée; dans le schéma social. Ils croient que l'art d'être n'est pas l'art de vivre et comme l'existence a plusieurs niveaux, l'humour a des aspects qui ne se ressemblent pas et ne rencontrent pas le rire donc l'humour ne se traduit pas par le rire.¹¹⁴

Le grand nombre de définitions de l'humour qui ne peuvent pas être comptées montre que l'humour est un phénomène multidimensionnel et le rire est généralement une image de nombreux types et manifestations d'humour.

Il semble aussi que l'humour soit plus général que le comique car il l'inclut et inclut aussi ses effets, puisqu'il désigne tous les types associés au rire, littéraires et artistiques mais certains chercheurs préfèrent définir ce terme plus précisément et le limiter à la dimension esthétique ou sa ressemblance esthétique avec des sujets non dans actions et paroles capables de provoquer le rire et objectivement l'élément dominant qui domine le drôle est la contradiction de sens mais du point de vue subjectif.

Le drôle comprend souvent des éléments tels que la surprise ou la coïncidence et la tension qui se résorbe ou se définit d'un coup, ainsi qu'un éclat de rire qui l'accompagne et qui entre dans son domaine avec des proportions et des particularités différentes, avec des niveaux pratiques et stylistiques complexes dont l'humour est une autre forme de pensée à travers un sourire, un rire ou un plaisir intellectuel intelligent comme un objectif purement récréatif d'une part ou comme un objet littéraire, artistique et littéral comme un acte ou une réaction défensive ou comme une arme que le penseur prend comme méthode, résister à tout ce qui est méprisable et déformé dans la réalité, le rapport entre le dominant, l'attendu et le normatif et entre réalité et l'exemple.¹¹⁵

Ainsi, l'humour peut prendre sa position épistémologique, idéologique, esthétique et communicative parmi les différentes formes d'expression, chaque sous-type d'humour contribuant au phénomène global de l'humour, ainsi que le rire et l'amusement associés et l'humour et la plaisanterie reste plus englobant et compréhensif que toutes ces espèces.

¹¹⁴ Escarpit, R., (1960). *L'humour*. Paris. P.U.F. P126

¹¹⁵ Emelina, J., (1996). *Le comique*, Liège, SEDES, P 95

d) L'humour dans l'équilibre des valeurs

Les humours de toutes sortes sont plus sujets que les autres à des facteurs de modération, d'aplomb et d'extrémisme, sur une échelle qui oscille entre la noblesse et la vulgarité et c'est ce que reconnaît Platon et que seule la bagatelle est celle qui se moque de quelque chose qui n'est pas dégradé et que quiconque essaie de rire d'autre chose que de la folie et du vice, cela vise un autre but que le bien.¹¹⁶

Aristote est allé confirmer ce critère essentiel dans les valeurs esthétiques et morales de l'humour où il dit que le drôle n'est rien d'autre qu'une partie du laid et le drôle est une déficience ou une laideur pour la douleur et pas de mal.¹¹⁷

On reprochait au rire la mesure et on n'admettait la plaisanterie que si elle est accompagnée de mesure. C'est donc une valeur que l'on octroie au rire. Par conséquent, Socrate ne riait pas aux éclats car cela contredit son opposition et celle de Platon à l'extravagance et à l'extrémisme.¹¹⁸

Par conséquent, à travers ses dialogues et conversations intellectuelles sur un sujet précis, il a utilisé l'humour dans sa dimension ironique comme méthode scientifique, connue sous son nom mais l'interaction sociale a été soigneusement planifiée, permettant une sorte de rire poli littéraire et philosophique, un rire qui plaît et ne nuit pas, car il ne cherche pas l'agression.¹¹⁹ Par ce dialogue entre « Socrate » et « Protagoras » qui il est considéré comme l'une des œuvres les plus importantes de Platon sur l'importance du rire.¹²⁰

Cette interprétation rejoint ce à quoi Gadamer est allé dans son interprétation de la relation entre l'art et la vie en général comme une sorte de jeu qui a ses règles où il y a de la concurrence, des vainqueurs et des perdants. Pour l'humour c'est une autre facette de la tragédie de l'existence et de la vie de même qu'elle est une forme de la douleur et de la chute, elle porte aussi avec elle la joie de la victoire.¹²¹

¹¹⁶ Platon. (2016). *La République*, Paris, Flammarion, P 335

¹¹⁷ Aristote. (1990). *Poétique*. Paris. Le livre de poche. P36

¹¹⁸ Bourque, J., (2010). « *L'humour et la Philosophie* » *De Socrate à Jean-Baptiste Botul*, Paris, L'Harmattan, P31

¹¹⁹ Platon. (1997). *Apologie de Socrate*, Paris, Le livre de poche, P7

¹²⁰ Platon (2012). *Protagoras*, Edition la bibliothèque Digital, Epub, P8

¹²¹ Gadamer, H-G ., (1995), *Langage et Vérité. Traduction et préface par Jean- Claude Gens. Coll.*, Paris, Gallimard, P 326

La littérature et le théâtre ont présenté les scènes les plus instructives qui suffisent à chaque leçon, le penseur espagnol "Miguel de Unamuno" à la fin de son livre¹²² qu'il a choisi pour la saga de "Don Quichotte della Macha" en disant que le mortel Don Quichotte, aux affres de la mort, réalisa son humour, il se jette dessus et le conquiert sans l'abandonner et il combattra et selon toutes les apparences, il fut vaincu mais il triomphera en riant de lui-même en se faisant la risée et le moteur de ce qui le fait rire.

Il apparaît que toutes ces approches reposent sur des prémisses parfois contradictoires mais on constate qu'elles s'intègrent d'une manière ou d'une autre et dans tous les niveaux et dimensions : la dimension conceptuelle, la dimension cognitive pure, la dimension psychologique profonde, la dimension socioculturelle, dimension esthétique et la dimension communicative et en conséquence nous pouvons conclure cette classification formelle avec laquelle nous essayons la présentation de certains types d'humour, y compris:

- l'humour agressif visant à rabaisser l'autre.
- l'humour sexuel destiné à apporter du plaisir et du plaisir par la tentation.
- l'humour noir est autocritique qui a des valeurs défensives.
- l'humour cognitif et savant qui évolue dans l'orbite de l'ambiguïté.
- l'humour satirique défensif visant à critiquer le système social, en raison de la marginalisation et de l'exclusion.
- l'humour d'ironie sociale qui est lié à la critique des valeurs morales et comportementales.
- l'humour emploie des mécanismes basés sur le conflit qui sont de deux types :
 - Ce qui vise à présenter les situations problématiques et actuelles pour les résoudre.
 - Ce qui vise la jouissance et le plaisir dans sa dimension esthétique.

La psychologie sociale reconnaît que le sens du fruit est soumis à un certain nombre de caractéristiques qui sont généralement positives, mais portent le caractère d'attractivité sociale. C'est pourquoi le critique Jacques Chabot conclut de sa longue étude du texte de "Giono" que le sujet est avec la complicité d'autrui. L'humour est la complicité individuels et une forme expressive d'un esprit individuel et d'un comportement pratique face à une situation décidée dans la réalité et dont nous abandonnons également la domination au nom

¹²²de Unamuno, M., (1997). *Le sentiment tragique de la vie, traduction de marcel Faure dees*, Paris, Gallimard, P37

du pouvoir imposé. Contrairement au rire, c'est un acte social plutôt qu'individuel dont les repères peuvent être vérifiés dans le texte et dans cette pratique d'écriture très subjective.¹²³

2. L'humour dans les approches théâtrales

a) L'humour dans la comédie entre simulation et drame

L'humour a été associé à ses différents types, formes et voix diverses, le phénomène expressif précédent de l'art théâtral s'est poursuivi jusqu'à nos jours et ses concepts se sont développés à travers les manifestations de la vie en références cognitives, idéologiques, artistiques et littéraires et en valeurs esthétiques dramatiques par le principe de l'imitation qui est à l'origine d'une présentation de quelque chose et le processus de simulation du sujet imité se fait par des moyens linguistiques ou autres mais ce sujet peut être: une chose, une idée, un héros, des dieux, une institution, des chambres ou une croyance.

Aristote considère que la transmission de l'image d'une chose peut se faire à différents niveaux et formes, et sous différents angles :

- (Tel qu'il est) c'est-à-dire transférer son image avec ses dimensions et mesures telles qu'elles sont dans la nature.
- (supérieur à ce qu'il est) c'est-à-dire dans sa forme manifestée dans l'exemple.
- (Inférieur à ce qu'il est) c'est-à-dire sous sa forme moyenne ou déformée loin de l'humble exemple du "conventionnel".

La tradition se manifeste dans le drame sous deux formes principales :

➤ **Mimétisme : *Mimésis***¹²⁴

Aristote considérerait dans son livre *L'Art de la poésie* que l'imitation est la base de l'expression artistique et littéraire et se manifeste à travers diverses formes littéraires qu'elles soient en prose ou poétiques et le mimétisme aristotélicien ne se réalise pas dans le monde

¹²³ Chabot, J., (1992). « *Humour et poésie dans Noe* ».in *Giono: l'humour belle*. Publications de l'Université de Provence, Paris, P 402.

¹²⁴ Terme tiré de la poétique d'Aristote et qui définit l'œuvre d'art comme une imitation du monde tout en obéissant à des conventions.

idéal ou dans ses natures et ses humeurs mais dans l'action humaine à travers la structure narrative basée sur les actions, il dit que le conte est celui qui simule les actions et le plus riche dans le conte est le processus d'assemblage et d'organisation des verbes complets et à partir de là, le thème se manifeste dans la présentation des personnes et de leurs actions. Le mimétisme des choses apparaît dans son observation, la logique narrative qui repose sur la contradiction entre le geste et l'humeur: caractère & Action¹²⁵

➤ **Narration : *Diégésis***¹²⁶

La comédie est le transfert de l'action par le narrateur à travers les mots et les contes, c'est-à-dire en racontant l'histoire et non en présentant les personnages pendant qu'ils accomplissent leurs actions dans les événements. Il est considéré comme le deuxième genre théâtral dans la littérature grecque et Aristote le définit comme une simulation de mauvaises personnes, c'est-à-dire inférieure au niveau général mais dans l'aspect comique, ce qui fait partie du laid car le comique est un défaut, une laideur, sans douleur ni mal et son sujet est l'humour qui provoque le rire.¹²⁷

Aristote ajoute que la comédie a un but car il ne faut pas négliger de parler du but, il n'y a pas d'écrivain sérieux qui ne vise rien derrière son œuvre. Aristote fut le premier à aller vers "l'unité de la trace" ou ce qu'il appelle la purification. Les pièces de théâtre ne font donc plus partie des rituels, elles remplissent une fonction psychologique et sociale en influençant le public de sorte que l'on acquiert un chemin, une solidité et une modération et que l'on redresse ses émotions en elles.

Les pièces théâtrales accomplissent parfaitement leur travail et la comédie et la tragédie participent au processus de purification car purifier la tragédie est une sorte de remède au mal par le mal, tandis que la comédie le purifie en traitant le mal avec son contraire du jeu et du rire, de sorte qu'il invite au calme et à l'abandon.

Selon Aristote, il y a trois sources de drôle chez le comédien:

- Le personnage.
- La langue.

¹²⁵ Aristote., (1969). *Poétique, texte établi et traduit par J. Hardy*, Paris, Les Belles Lettres, P 130.

¹²⁶ Du grec ancien. La diégèse a deux acceptions. Premièrement, dans les mécanismes de narration, la diégèse est le fait de raconter les choses, et s'oppose au principe de mimesis qui consiste à montrer les choses.

Ensuite, c'est également l'univers d'une œuvre, le monde qu'elle évoque et dont elle représente une partie.

¹²⁷ Aristote.,. Ibid. P155.

- Le Comportement.

Des études récentes ajoutent : mouvement ou signal.

Si la comédie, en tant que genre dramatique indépendant dans sa structure et ses formes, est associée au rire et le drôle, il est important de noter ici que l'humour était une expression antérieure à la comédie connue par les sociétés d'avant et les poètes errants dont le grec Thespis. C'est un concept plus tardif qui se rattache plus largement aux dimensions émotionnelles conflictuelles et homogènes d'un même Temps qui conjugue plaisir, douleur, formes d'expression par l'action, le masque et la parole, ce qui pousse la comédie à influencer et se mêlent à différentes formes et genres dramatiques anciens puis classiques.

Aristote estime que les émotions sont tous les changements qui amènent les gens à changer d'avis sur leurs jugements et qui s'accompagnent de plaisir et de douleur tels que : la colère, la miséricorde, la peur et toutes les émotions similaires et leurs contraires. Si nous passons à la définition de la colère, il s'agit là de : « *désir de vengeance réelle ou apparent à cause d'une insulte réelle ou apparente qui touche la personne elle-même ou l'un de ses proches si l'insulte est injuste* »¹²⁸

Aristote classe la colère comme une émotion douloureuse, c'est-à-dire une émotion contre la stabilité qui affecte les jugements de l'esprit, ainsi nous trouvons Aristote cherchant comment se débarrasser de l'émotion de la colère qui est nuisible à l'homme afin de contrôler l'équilibre de l'esprit lors de l'émission de jugements et il affirme qu'il est clair que les gens se calment si leur état est celui qui provoque la colère, comme cela se produit quand ils s'amuse, rient ou font la fête ou alors quand ils ressentent la grâce , le succès ou le contentement. Aristote dit à Thalès, alors que les divertissements et toutes sortes de paix, de détente et de rires sont des choses agréables, les choses drôles – les gens, les paroles ou les actions – sont inévitablement délicieuses.¹²⁹

En résumé, nous concluons que:

-L'explosion de colère naît de la douleur infligée à l'individu ou au groupe qui en fait partie.

-Il y a deux facteurs pour purifier une personne en colère:

- Excitation du rire en soi.

¹²⁸ Aristote, . Ibid. P 125

¹²⁹ Aristote, . Ibid. P 138

- Son sentiment de supériorité, de grâce, de réussite ou de contentement.

Si l'on reprend la définition de la comédie d'Aristote, c'est le mimétisme des mauvaises personnes, c'est-à-dire un statut inférieur au niveau général. Le rire est une sorte de laideur et la chose risible peut être définie comme la chose fautive ou incomplète qui cause de la douleur du mal aux autres. Prenons l'exemple du masque de la comédie risible, il a de la laideur et de la distorsion mais il ne cause pas de douleur quand on le voit.

Ainsi "la comédie" est son thème : l'imitation est un langage agréable, pesant, rythmé et chantant alors que son thème manifesté dans la personne qui le joue, l'imitation des personnes de statut inférieur ou inférieur à la moyenne. Sa méthode s'exprime en montrant les actions des personnages dans la représentation théâtrale. Les adeptes de la théorie dramatique trouvent des différences essentielles entre les approches aristotélicienne et brechtienne dans le traitement du processus de simulation de la réalité et de ses dimensions idéologiques, socioculturelles et esthétiques qui sont liées avant tout au fait que les émotions sont poussées de la douleur au plaisir, être heureux quel que soit le chemin qui y conduisent.¹³⁰

Bertolt Brecht est à l'opposé du théâtre d'Aristote, il s'y oppose car il définit le théâtre comme la représentation vivante d'événements qui se racontent ou s'inventent entre les êtres humains, ils le font pour le divertissement et la fonction structurale du théâtre, dans sa forme la plus générale, est de procurer du plaisir et qui est la fonction la plus noble que nous accomplissons au théâtre. Dès le début, le travail du théâtre a été de divertir les gens, comme dans tous les arts. Depuis Aristote, les anciens n'exigeaient pas moins de la tragédie que de divertir si la purification se faisait par la peur et la pitié ou par la peur et la compassion. La purification n'est pas seulement effectuée d'une manière agréable mais entièrement dans un but de plaisir ou de jouissance.¹³¹

Cependant, la réalisation du divertissement et du plaisir dans le sens, la signification, le thème et l'architecture est toujours déterminée par des fondements et des fonctions techniques et idéologiques dans un sens général et privé. Néanmoins, le théâtre existe depuis

¹³⁰ Aristote. Ibid. P 148

¹³¹ Brecht Bertolt. (1997). Petit Organon pour le théâtre. Paris. L'arche. P 23-25

sa création, il ne fait que tourner sur l'orbite de ces deux mécanismes qui sont: mimesis/ Diégésis.¹³²

L'humour a pénétré dans l'art du théâtre mais on constate qu'il a été à l'origine et le fondateur de l'art grec de la comédie qui avec Aristophane est devenu une école théâtrale indépendante et la diversité des formes humoristiques a ouvert de nombreux arts théâtraux expressifs que le dictionnaire théâtral de Patric Pavis le répertoire et le classe en 25 formes comiques. Il pénètre tous les genres théâtraux du tragique et épique au mélodramatique, du théâtre réaliste au théâtre de l'absurde, aux formes théâtrales expérimentales modernes et contemporaines.¹³³

L'intensité de l'association de la bande dessinée avec la comédie théâtrale a semé la confusion dans le sens et le concept dans la relation de l'humoriste avec la bande dessinée pendant plusieurs décennies, non pas dans le phénomène de production du rire mais dans la signification spécifique du concept de simulation lui-même. Ces contrôles restent appartenant à l'école classique et ne s'appliquent pas qu'au théâtre, si bien que la croyance populaire selon laquelle l'humour est une forme de comique ne reflète pas la nature du paradoxe essentiel entre eux.

André Burton considère que l'humour est plus élevé et plus noble que le niveau du rire. C'est un phénomène expressif qualifié pour exprimer le malheur plus que le bonheur. Le traditionnel (mauvais / heureux) est peut-être une extension du concept de bande dessinée et son départ d'un style analogique particulier qui permet l'incorporation de l'humour dans le domaine de la bande dessinée. D'autres contenus sont encore évoqués donc dire que l'humour est une branche de la bande dessinée ne résout pas le problème et souligne la nature de ce chevauchement. La célèbre tradition de Bergson divise "la plaisanterie avec les mots, la plaisanterie avec l'attitude et la plaisanterie avec l'action, aucun progrès n'est autorisé donc l'humour peut passer par tous ces types"¹³⁴

Gérard Genette a tenté de séparer les deux notions en les classant selon "l'humour moral et l'humour absolu" considérant que l'humour appartient à l'humour absolu car il est inoffensif et non agressif. Cependant, cette classification entre "moral/absolu" a créé un autre paradoxe entre «Humour et Ironie » puisque l'ironie vise à critiquer et exposer les

¹³² Pavis, P., (1996). *Dictionnaire du théâtre*. Paris. Dunod. P 92

¹³³ Pavis, P., Ibid. P52-61.

¹³⁴ Breton, A., Op.cit. P 60

manquements et les contradictions du monde et des gens et l'humour va à l'extrême dans cette logique, son but n'est pas de conquérir l'autre mais de le combattre, quitte à accepter ses contradictions et à prendre ses responsabilités car l'humoriste ne se considère pas en dehors de ce monde et de l'humanité.¹³⁵

Il est clair que l'humour est à la croisée de plusieurs chemins et à cause de ces carrefours, Gérard Genette a dû proposer une approche alternative, celle liée aux mécanismes linguistiques utilisés dans l'humour qui transcendent l'essence du langage et que la polyphonie universelle distingue de l'ironie qui est encore soumise à un mécanisme qui est « le calembour linguistique » qui recoupe le comique mais crée le sujet et la matière de la parodie et qui est à la fois un moyen, une matière de l'imitation et une méthode d'imitation.¹³⁶

Liant le concept d'humour à la comédie et à l'ironie, Patrice Pavis dit que l'humour est l'un des mécanismes favoris du dramaturge en employant l'humour et l'ironie. L'humour garde sa saveur et sa propre influence, tandis que l'ironie et la satire prennent le dessus, une dimension froide avec une empreinte intellectuelle, l'humour est plus intime et chaleureux, il n'hésite pas à rire d'elle-même et se moque du satiriste lui-même, alors que l'ironie recherche les manifestations philosophiques cachées derrière l'existence et met ainsi en évidence la richesse intérieure de l'humoriste.¹³⁷

L'humour imprègne le drame à travers toutes les formes de littérature, est devenu un type de sens et de structure séparé et indépendant, car il est devenu de toutes choses accepté et largement répandu. La chose la plus intéressante est que l'éloignement se fait avec ennui, et que toute idée normative est fabriquée et prête, le rire ou le sourire du destinataire dans le drame est une indication qu'il est en rupture avec l'inévitable « Le déterminisme ».¹³⁸

b) Traits d'humour au théâtre entre l'ancienne comédie et la nouvelle

➤ Comédie grecque

Les pièces de la Grèce antique ont été le point de départ de la comédie et de la tragédie. Aristophane est considéré comme le plus grand poète fondateur de ce type de théâtre, né d'un

¹³⁵Genette, G., (1982). *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, P 17.

¹³⁶ Genette, G., Ibid. P40

¹³⁷ Pavis, P., Op.cit. P 58

¹³⁸ Ibid.

carnaval en l'honneur du dieu du vin, de la fertilité et de la reproduction ainsi que les fêtes populaires et carnavalesques associées à ce bazar. Les manifestations caractérisées par la liberté absolue, destinées au divertissement, à la récréation, à l'amusement et au plaisir incarnent tous les traits significatifs de l'humour athénien et forment des peuples et des nations car un écrivain comme « Aristophane » avait une sorte d'ironie à laquelle nous ne sommes pas habitués dans le théâtre moderne, il est surprenant qu'un conservateur aspire au retour des vieux jours et à s'opposer à tout ce qui est progressiste ou nouveau¹³⁹

Le comédien pouvait attaquer tout ce qu'il jugeait digne d'attaque que ce soit les dieux ou les dirigeants d'Athènes, la culture de l'époque et ses précurseurs ou les coutumes de la société, plus proches du cœur du peuple ou les fondements les plus importants de la politique ou de l'état en paix ou en guerre et ils étaient des insinuations et des murmures aux individus et aux institutions qui sont l'essence de la comédie "Aristophane" et qui est basée sur la liberté de critiquer n'importe quel sujet et ils pouvaient utiliser toute forme d'accusation ou de sarcasme mordant. L'état non seulement a permis une telle éloquence dans le discours mais a également financé des pièces qui utilisent une telle liberté.

La comédie était un spectacle complet qui reflétait les aspects festifs de la poésie lyrique et comique, l'utilisation de masques, d'hymnes et de danses et tout ce qui convenait aux objectifs de la pièce présentée. Dans l'une des scènes, nous voyons le grand professeur dans "l'introduction morale" avec un étudiant potentiel et Socrate demande à son élève de s'allonger sur un canapé plein de puces, alors que Socrate l'interpelle en lui disant : penses-tu ?¹⁴⁰

En même temps, on retrouve Aristophane utilisant dans son amusement des images hautes de l'art poétique dans la pièce "Les Oiseaux" et son habileté dans les méthodes d'opposition à la poésie d'Euripide dans la pièce "Les Grenouilles". L'une des caractéristiques les plus importantes de la comédie grecque réside peut-être dans les valeurs littéraires, artistiques et politiques et dans la libre réconciliation entre différents types de discours, dans les études critiques approfondies et les théories importantes sur la nature et la fonction de la poésie.¹⁴¹

¹³⁹ Bentley, G.E & Millett, F.B., (1935). *The Art of Drama*, Boston, D. Appleton-Century, P196

¹⁴⁰ Bentley, G.E & Millett, F.B., Ibid. P198.

¹⁴¹ Bentley, G.E & Millett, F.B., Ibid. P200.

Nous constatons également qu'il s'agit d'une école fondamentale dans l'enseignement du théâtre, en plus de la grande accumulation que les œuvres de ce théâtre laissent au niveau des études académiques dans divers domaines du savoir, en plus des succès massifs et élitistes que les œuvres d'Aristophane, ils ont toujours du succès dans les théâtres du monde.

Les érudits les plus importants de différentes affiliations et courants, y compris Fred Benjamin Millett et Gerald Eades Bentley, s'accordent à dire que la plupart des parcs d'attractions modernes et contemporains face aux œuvres de ce théâtre, elles paraissent sales et insipides et ne sont que des blagues d'enfants et des attaques sur des sujets anodins. Il semble qu'Aristophane avait quelque chose de plus important à dire que leur livre et il savait mieux que quiconque que "le rire est l'arme la plus puissante de l'homme et en plus c'est une arme oubliée." ¹⁴²

➤ **Comédie romaine**

La comédie romaine est une imitation artistique de la comédie grecque dans tous ses détails mais son importance réside dans le processus de collecte et de transmission de cet héritage à la Renaissance dans les œuvres de "Terence" et "Plautus". Elle diffère de la comédie grecque en éliminant les illusions et les thèmes étrangers. Elle laisse l'ironie et la satire personnelle et réduit l'élément de la satire littéraire, en fait c'était une sorte de comédie familiale réaliste dans la vie des grecs dans laquelle son matériau est tiré des événements et comprend des modèles de personnalités dans la société avec sa capacité à représenter la vie contemporaine avec son intérêt pour le diagnostic selon des lignes de modèle très précises mais aussi avec des changements dans la construction des espaces théâtraux et des modes de représentation. La comédie romaine est tombée dans le piège de plaire au public avec des blagues attirant constamment des situations comiques individuelles et se préparant à couper la représentation théâtrale en réponse aux appels du public et la rudesse du sens artistique du public romain qui est moins poli et moins cultivé ¹⁴³.

¹⁴² Bentley, G.E & Millett, F.B., Ibid. P201.

¹⁴³ Bentley, G.E & Millett, F.B., Ibid. P203

➤ Comédie élisabéthaine

La comédie était le principal succès qui a prévalu au Moyen Âge et à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle, les pièces de théâtre de Ben Jonson¹⁴⁴ et William Shakespeare comprenaient presque tous les types de comédie, alors que le mot "humour" commençait à devenir populaire. En Angleterre à l'époque d'Elizabeth avec l'émergence d'un type théâtral de comédie classique basé sur les caractéristiques du tempérament ou de l'humeur, inspiré de la littérature populaire en poésie et en prose et de la vie quotidienne réelle à Londres qui a été fondée par le dramaturge Ben Jonson comme forme théâtrale caractérisée par des traits réalistes opposés au théâtre romantique et psychologique de Shakespeare.¹⁴⁵

Ben Jonson a su produire du tempérament et de l'humeur dans ses images drôles, en présentant personnages dans des situations spéciales contre d'autres personnages au sein de l'acte théâtral où il a utilisé ces ambiances pour clarifier son concept de comédie comme une distraction de la moralité pour différencier son travail du psychologique de Shakespeare qui est plein d'individualité et de multiples possibilités d'action. Son théâtre est soucieux de se concentrer sur la moralité, ce qui signifie humour dans son concept.¹⁴⁶

La comédie de Shakespeare met en avant l'étrangeté du personnage et tolère donc des interprétations qui ne négligent pas le côté mélancolique. L'étrangeté dans cette comédie reste propre à certains individus et son interprétation est dans les aspects du personnage et même quand certains personnages shakespeariens sont comiques selon le concept de Ben Jonson, la comédie n'est en fait pas basée sur leurs "humeurs" mais plutôt sur le "paradoxe" du contraste inattendu entre leurs traits de personnalité libres et d'autres personnalités complexes comme eux.¹⁴⁷

La comédie élisabéthaine est divisée en deux types généraux de comédie, à savoir: la comédie réalité et la comédie romantique. Les comédies réalistes présentent des images de la vie quotidienne à Londres, avec un accent particulier sur la folie, les commentaires, les erreurs et les péchés incarnés dans la vie réelle avec ses pubs, hôtels et boutiques ainsi que des pièces humoristiques ou des spectacles de cabaret romantiques et psychologiques de

¹⁴⁴ Benjamin Jonson était dramaturge anglais de la Renaissance et du Théâtre élisabéthain. Inventeur de la « comédie des humeurs », il est notamment connu pour ses pièces Volpone et L'Alchimiste, ainsi que pour son amitié et sa rivalité avec William Shakespeare.

¹⁴⁵ Bentley, G.E & Millett, F.B., Ibid. P219

¹⁴⁶ Bentley, G.E & Millett, F.B., Ibid.

¹⁴⁷ Bentley, G.E & Millett, F.B., Ibid. P 220

Shakespeare, Greene¹⁴⁸ et Heywood¹⁴⁹. Les comédies romantiques et les contes folkloriques étaient la source typique des cabarets élisabéthains et ils reflétaient brillamment le sens britannique de l'humour romantique avec distinction, ces pièces étaient mêlées au chant et à la musique influente et mêlées au ton de l'église et aux chants d'hymnes.¹⁵⁰

William Shakespeare est considéré comme le dramaturge le plus important qu'il ait connu le monde, il se distinguait par sa profonde compréhension de la nature humaine combinant la comédie avec la tragédie théâtrale historique. Sa comédie se caractérisait par la création de personnages vivants et réels à travers le processus de changement face à la réalité en donnant une teinte exotique et imaginative aux événements et aux actions avec une construction dramatique, poétique littéraire et dramatique raffinée dans les structures, les phrases et le vocabulaire dans le but de créer un effet par l'humour comique. Il a également contribué à la création d'outils et de mécanismes littéraires pour présenter des informations et des idées à travers des images vives qui sont imprimées en mémoire et effet renouvelé.¹⁵¹

➤ Comédie française ¹⁵²

La comédie élisabéthaine a ouvert la voie à la comédie de Molière¹⁵³. Au milieu du XVIIe siècle de notre ère, il est l'auteur de la bande dessinée la plus célèbre de France et du monde et ses œuvres marquent un changement qualitatif dans la conception théâtrale de l'humour au sein du genre comique, la comédie française est devenue un outil social par excellence.

Plus audacieux et plus défiant pour l'autorité sociale, religieuse et politique où l'humour est passé du caractère de l'humeur aux qualités et modèles sociaux et non aux créatures excessives en individualité. Molière est ainsi en mesure de démontrer avec humour l'idée de l'importance de la société pour l'individu, comme "Le Tartuffe" représentant la

¹⁴⁸ Robert Greene (1558-1592) était un auteur, dramaturge anglais et pamphlétaire élisabéthain populaire connu pour ses critiques négatives de ses collègues.

¹⁴⁹ Thomas Heywood (1570 -1641) fut un éminent dramaturge anglais, un comédien et l'auteur de divers essais, dont l'activité créative a connu son point culminant entre la fin de la période élisabéthaine et le début du règne de Jacques I^{er}.

¹⁵⁰ Bentley, G.E & Millett, F.B., Ibid. P223.

¹⁵¹ Bentley, G.E & Millett, F.B., Ibid. P224.

¹⁵² Bentley, G.E & Millett, F.B., Ibid. P225- 230.

¹⁵³ Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière, est un comédien et dramaturge français, baptisé le 15 janvier 1622 à Paris, où il est mort après avoir joué sur scène la quatrième représentation de sa pièce *Le Malade imaginaire*, le 17 février 1673. Grand créateur de formes dramatiques, interprète du rôle principal de la plupart de ses pièces, Molière a exploité les diverses ressources du comique

personnalité d'un hypocrite qui exploite la religion à des fins personnelles, un personnage que l'on retrouve imprégnant à la fois le temps et l'espace.

Ces types de rôles et d'autres représentent un danger pour une société qui prétend être stable. Pour ceux qui répondent à l'hypocrisie de la ville de Paris ou de n'importe quelle ville du monde. L'humour sarcastique de Molière est capable de déstabiliser «cette stabilité sociale et morale ». L'humour satirique révèle la dimension destructrice de ses dimensions et comment la sagesse et le sophisme valent bien plus que l'honnêteté et la gentillesse mais aussi comment la naïveté est généralement exempte d'incitation et de magie qu'ils ne font pas.

Dès lors, on constate que les meilleures œuvres de Molière s'adressent avant tout à l'esprit. Il ne se soucie pas trop du côté narratif, ni du côté émotionnel et utilise rarement des compositions ouvertes et claires. Molière peut envoyer à son public "le rire sain d'esprit", l'idéal de la haute comédie et nous sommes dans sa comédie retrouvée, sa forme humoristique avec la montée des comédiens britanniques à la fin du XVIIe et au début du XVIIIe siècle, avec une comédie morale et émotionnelle à son plus haut niveau.

➤ **L'humour dans la comédie noire moderne et contemporaine**

Au XIXe siècle, des écrivains sont apparus en Russie, représentant un changement qualitatif et articulé dans l'écriture littéraire, théâtrale réaliste en général et l'écriture satirique en particulier Nicolas Gogol¹⁵⁴ à travers tous ses romans, nouvelles et pièces de théâtre. Anton Tchekhov considère Gogol comme le maître de l'écriture satirique sociale par excellence et peut-être que cette distinction exceptionnelle est sous un aspect à l'origine de la célèbre phrase de Dostoïevski «*Nous sommes tous sortis du manteau de Gogol*». Pouchkine disait qu'aucun écrivain comme Gogol n'a été doté de la capacité de décrire la vie dans son statut et sa vulgarité. Il a dépeint dans une ironie brûlante l'insignifiance de l'homme et des images de choses simples qui ont attiré l'attention et n'ont pas été remarquées, en faisant un duel vivant. ¹⁵⁵

Le grand critique russe Belinski a déclaré à propos du roman de Gogol "Les âmes mortes" qu'il fallait être trop stupide pour comprendre son humour à travers les aventures et

¹⁵⁴ Nicolas Vassiliévitch Gogol (1809-1852) est un romancier, nouvelliste, dramaturge, poète et critique littéraire russe, Il est considéré comme l'un des écrivains classiques de la littérature russe.

¹⁵⁵ Bentley, G.E & Millett, F.B., Ibid. P231

les pérégrinations de Chichikov et à travers la Russie féodale. On voit avec les yeux de Gogol qui dans ses écrits suit un style de simplicité qui s'éloigne de la sophistication et déguisant l'innocence du narrateur afin de mettre en évidence toute l'ironie amère et l'humour noir qui caractérisent la réalité russe et l'horreur de la corruption qui a envahi le pays.¹⁵⁶

Après le roman et l'histoire, le satiriste Gogol est entré dans le monde du théâtre par sa grande porte, à travers sa pièce captivante "Le Rovizor" ou "L'inspecteur général" dont les événements tournaient autour de la corruption de la société russe et de sa hiérarchie de classe qui prive l'humanité de l'homme. Puisque Gogol a indiqué la voie que doit suivre le théâtre russe, dans sa pièce "L'inspecteur général", il se situe au sommet du développement de la comédie dramatique russe comme un tournant vers une nouvelle étape de son histoire, à travers les personnages présentés par la pièce représentent une tentation complète pour les pots-de-vin, la corruption, l'injustice, la santé, l'éducation et la situation de vie misérable.¹⁵⁷

Gogol exprime la réalité de la Russie féodale, son humanité écrasée par l'injustice et la corruption qui y règnent. Ces œuvres littéraires ont ouvert la voie à la plus grande révolution sociale comme la révolution bolchévique qui a divisé le monde en pôles socialiste et capitaliste et avec lui le savoir idéologique, économique, social, politique, socioculturel, littéraire et artistique y compris le théâtre politique réaliste par les pionniers de ce courant dont Piscator et Bertolt Brecht et d'autres tels comme Abderrahmane Kaki, Kateb Yacine et Abdelkader Alloula en Algérie.

❖ Anton Tchekhov (1860-1904)

Les écrivains et dramaturges Tchekhov et Gogol sont tous deux des fils légitimes de la littérature populaire satirique pour laquelle la Russie est célèbre depuis des centaines d'années, à partir de laquelle sociologues et écrivains ont trouvé un moyen d'endurer les épreuves ou un moyen de faire face à l'oppression et à la faim. Le peuple russe a vécu et suivi les écrits de Tchekhov, trouvant un lien dialectique directement entre le rire et la douleur, entre le chagrin et la joie mais aussi une dialectique qui fait que le style ironique de Tchekhov est connu sous le nom de comédie noire. Le romancier russe Vladimir Nabokov voit qu'elle se situe entre : le rire et le bâillement ou entre le rire éclatant et les pleurs ou un repos purement technique après un tableau tragique. En revanche, l'ironie de Tchekhov

¹⁵⁶ Bentley, G.E & Millett, F.B., Ibid. P234

بلينسكي، الممارسة النقدية، ترجمة، فؤاد مرعي و مالك صفور، دار الطليعة، بيروت، ص 122-123¹⁵⁷

n'appartient à aucun des genres précédents où tout s'accompagne de rires et de tristesse, les côtés tristes ne peuvent être vus sans les côtés drôles car ils sont étroitement liés l'un à l'autre.¹⁵⁸

Le statut littéraire de Tchekhov, en particulier en tant qu'écrivain satirique, d'un talent créatif exceptionnel mais seul un talent pour l'ironie aurait pu le transmettre. Juste un clown dans un cirque ou à la cour d'un sultan mais Tchekhov est mort douloureusement, il appartenait à la masse de son peuple laborieux qui a fait de son écriture satirique une arme, un changement dans la vie de la société et des gens mais tout en déclarant son parti pris envers les pauvres et les terrifiés. Il ne cachait pas sa critique sarcastique des aspects négatifs de leur vie et de leurs comportements comme le faisaient les autres, exposant la petitesse de l'âme, l'étroitesse et la stupidité des esprits et des pensées et la mesquinerie moqueuse, l'hypocrisie, la lâcheté et la cruauté, et tout ce qui déforme l'homme et la vie sociale. Et si Tchekhov a commencé par quelque chose qui ressemblait aux miniatures comiques, il a rapidement augmenté sa forme jusqu'aux plus belles de l'histoire de la littérature satirique, leur caractère puis les présentant ou mettant en valeur leurs composants de manière dramatique ou narrative de manière exagérée comme s'il utilisait la plume d'un caricaturiste et non la plume d'un écrivain. Ces deux écrivains et dramaturges ont ouvert la voie à un genre théâtral qui inclut l'humour qui reflète l'esprit de l'époque et ses paradoxes extrêmes qui a été représenté dans ce qu'on a appelé plus tard la comédie de l'humour noir.¹⁵⁹

André Breton est considéré comme le premier à avoir mis cette définition dans son livre "L'anthologie de l'humour noir" en 1940, basée sur les propositions pionnières de Hegel au sujet de "l'humour du sujet" ainsi que les propositions de Sigmund Freud sur la relation de l'humour à la folie et grâce à l'émergence de ce type d'écriture dans le courant surréaliste qu'il a commencé par la poésie, puis déplacé cette forme d'écriture vers le reste des genres et des arts. L'utilisation du mot humour accompagné de l'expression "noir" donne à l'humour une dimension très sérieuse. L'humour noir est une réponse à une situation d'urgence mais il reste une expression esthétique.¹⁶⁰

L'humour noir est une quête de liberté, un désir de vaincre la mort et une rupture avec "la rationalisation du sens". L'humour utilise l'imagination pour atteindre la source de l'image et l'humoriste noir essaie de trouver un équilibre entre le soi et le sujet et éviter de

¹⁵⁸ ربابوف فلاديمير، الفن والإيديولوجيا، ترجمة: خلف الجراد، دار الحوار والتوزيع، سورية، 1984، ص 10

¹⁵⁹ فلاديمير ربابوف، المرجع نفسه، ص 10

¹⁶⁰ Breton, A., (1997). *Anthologie de l'humour noir*, Paris, LGf, P 12

tomber dans ce piège ou le petit plaisir apporté par l'humour noir est clinquant ou vif, bref ou court parce qu'il dérive de l'auto-douleur et ne l'absorbe même pas dans la réalité, dans les citations sur la "folie" mais c'est toujours une expérience valable face à la douleur et à la souffrance.¹⁶¹

L'humour noir est associé à la célèbre phrase "littérature désespérée" dans laquelle on constate que les auteurs les plus importants de l'humour sont les plus anxieux et les plus désespérés, certains d'entre eux le classant comme noir exprimant le pessimisme.¹⁶²

L'auteur britannique Bernard Shaw est considéré comme l'un des dessinateurs de bandes dessinées les plus célèbres du XXe siècle. En Angleterre et en France, les pièces d'Eugène Ionesco et d'Harold Pinter utilisent la comédie en combinaison avec des circonstances dangereuses ou inhabituelles. L'humour de cette comédie noire est une pure expression de la culture occidentale. Cette expression humoristique "noire" exploite un contraste avec le concept général de l'humour qui est une expression de son autre versant, lié aux aspects éthiques, politiques et existentiels du rire de soi, émergeant au IXe siècle approfondi au XXe siècle et plus.¹⁶³

Cet humour représente la « Révolution suprême de l'esprit », car c'est une expression philosophique dans laquelle se réalise le paradoxe de l'aliénation du monde, incarnant à la fois l'esprit de rébellion, de résistance et de rejet. C'est l'arme défensive de l'ego contre l'instabilité de la réalité, l'acte de repenser le monde extérieur et soi-même par le rire, la logique de l'insurrection rebelle et profonde. L'humour est déterminé par ce pouvoir de subjectivité incarné par l'écriture, qui se renouvelle sans cesse dans le temps et dans l'espace tant que la personne la porte.¹⁶⁴

La comédie noire est devenue une forme d'humour qui reflète avec amertume, mélancolie et pessimisme l'absurdité d'un monde qui évoque la pitié et incarne les formes et les images inévitables. Action naturelle et réponse psychologique, c'est une forme de défense. L'humour noir se moque de tout (douleur, mort, malheur, guerre, crime) et de tout ce qui représente la tragédie humaine et sa signification fondamentale ne réside pas dans son

¹⁶¹ Breton, A., Ibid. P13

¹⁶² Robert, E., (1972). *L'humour*. PUF .Paris. P53

¹⁶³ Desproges, P., (2018). *Les Requisitoires du Tribunal des flagrants delires*, Paris, Editions du Seuil, P 120-121

¹⁶⁴ Breton, A., Op.cit. P13

contenu mais dans son mécanisme, sa méthode, sa fonction et sa capacité à produire de l'esthétique des valeurs basées sur le fait de faire rire des sujets sérieux.

La mélancolie est une forme progressive de créativité qui rompt avec les normes d'écriture traditionnelles, une méthode d'infiltration d'une culture de l'aveuglement, visant à détruire toutes les valeurs par le dépouillement, le scandale, la condamnation et la calomnie, d'une part et l'accession à l'indépendance poétique, d'autre part.¹⁶⁵

En tant que tels, l'humour et le rire semblent avoir des couleurs de référence liées au contenu et au but y compris le rire noir pour l'excitation ou la tragédie et le rire jaune pathologique, hypocrite ou complémentaire.¹⁶⁶

c) L'humour dans le théâtre algérien entre adaptation et créativité

Tenter d'étudier les particularités de l'adaptation et de l'humour dans le théâtre d'Abdelkader Alloula nous oblige à examiner d'abord méthodiquement la nature et l'origine de ce phénomène et quelques-unes de ses caractéristiques les plus importantes dans le théâtre arabe et algérien. Le théâtre d'Abdelkader Alloula est considérée comme le maillon important de cette voie et dans ce contexte de la théâtralité en général, surtout si l'on sait que ce phénomène est pour lui une expérimentation basée sur de multiples niveaux de littérature et de la dramaturgie pratique et théorique donc l'importance de se référer à ces dimensions nous servira sans aucun doute en terme de clarté qui prennent en charge les images ainsi que les liens systématiques qui déterminent la spécificité des traits humoristiques et des concepts d'adaptation qui est un concept multiforme et polyvalent qui est généralement reconnu comme un concept clé dans es domaines de la langue et de la culture qui exigent un degré de compréhension plus élevé.

➤ L'adaptation (concept général)

Le concept d'adaptation est un concept multiple et polyvalent, souvent reconnu comme un concept clé dans le domaine de la langue et de la culture qui répond à la somme des comportements et des motivations, y compris les processus conscients et intentionnels d'actualisation ou re-naturalisation de l'œuvre originale et peut être associée à des opérations

¹⁶⁵ Daninos, P., (1958), *Tout l'humour du monde*, Paris, Hachette, P 222.

¹⁶⁶ Veissid, J., (1978), *Le Comique, le rire et l'humour*, Paris, Lettres du monde, P155

involontaires liées à la contrainte de la langue cible ou à l'environnement socioculturel du destinataire.

Les adaptations observent des problèmes d'intersection stricte avec la traduction, les concepts et les procédures en particulier lorsqu'elles transcendent les frontières du langage, il y a confusion entre la définition des dimensions, du potentiel et de l'impossibilité où la langue et la culture peuvent se référer au flux de prédicats multilingues, anthropologiques, philosophiques, religieux, politiques et idéologiques.

Comment peut-on faire le point, évaluer et critiquer ces relations conflictuelles entre ville et structure de la ville, prose et poésie, récit et dialogue, valeurs écrites et orales sans ignorer les aspects poétiques, rhétoriques et stylistiques. On suppose que l'adaptation est une réécriture, une reconstruction et autocréation de valeurs dans le cadre de l'acculturation par influence, traduction ou intertextualité.¹⁶⁷

➤ **L'adaptation théâtrale**

Le théâtre de par sa nature et son importance, soulève des questions sur la définition de la notion d'adaptation et les thèmes qu'il présente car il transcende les confins de la naturalisation, des dimensions purement littéraires aux dimensions techniques passant par performance et représentation, langage et corps, son et image ou toute combinaison. Le concept de l'adaptation dramatique, le sens, la connotation et la fonction sont formés dans cette structure complexe.¹⁶⁸

Le processus de transfert ou de transformation de n'importe quel genre théâtral n'a lieu qu'à travers des canaux, des moyens et des mécanismes visant à incarner le discours théâtral multiple et le complexe du texte dramatique et le texte rocailleux. Par conséquent, l'approche dramatique du concept d'adaptation va au-delà de la notion de littérature mais d'un processus qui embrasse toutes les dimensions externes et internes de ce texte complexe et son contexte historique, civilisationnel, communicationnel, de référence et esthétique.¹⁶⁹

La notion d'adaptation théâtrale est difficile à appréhender dans ses dimensions: outre les dimensions littéraires, linguistiques et culturelles, on trouve qu'elle s'étend aussi aux dispositifs techniques, artisanaux et artistique mais sa réalité historique et esthétique révèle

¹⁶⁷ حمادة إبراهيم، (1985)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف: القاهرة، ص65

¹⁶⁸ حمادة إبراهيم، (1985)، مرجع السابق، ص 66

¹⁶⁹ حمادة إبراهيم، (1985)، مرجع السابق.

une richesse issue de la simulation qui a enrichi le patrimoine et les légendes théâtrales européennes de la Renaissance à la fin du XVIIIe siècle.¹⁷⁰

Le théâtral au XIXe siècle, le roman prend cette extension comme matériau important d'adaptation littéraire et figurative, un phénomène qui s'étend à l'ensemble de la pratique théâtrale arabe, aussi bien en Orient qu'en Occident. Les écrivains dramatiques et les metteurs en scène de théâtre du monde arabe se sont précipités pour transformer le processus de l'adaptation en un domaine pour prouver les capacités et les compétences artistiques et esthétiques.¹⁷¹

Ce grand équilibre crée des valeurs complexes et profondes qui rendent difficile pour les étudiants de faire la distinction entre la traduction pure et la créativité et en plus du niveau esthétique, interviennent les dimensions religieuses et culturelles sans négliger les facteurs historiques, politiques, sociaux et idéologiques.¹⁷²

Ahmed Hammoumi estime que l'adaptation est très importante pour le théâtre et c'est une vaccination plutôt qu'une inoculation de la créativité théâtrale car il s'est rendu compte à travers sa propre pratique artistique que sans tenir compte des méthodes et procédures correctes représentées dans:

- L'idée de base du texte original.
- Prémisse théorique et cognitive.
- Le langage et les dialogues appropriés.
- Le traitement mental et artistique des personnalités.¹⁷³

En conséquence, nous pouvons avancer que l'adaptation théâtrale est un savoir, un métier littéraire et artistique et que c'est une forme de créativité qui nécessite une formation comme l'écriture et qu'il était nécessaire de différencier les niveaux d'approches de l'adaptation dont les objectifs et les parcours sont déterminés par le professionnalisme, ce sont des approches épistémologiques des dialogues profonds avec des textes originaux, des reproductions de valeurs culturelles et humaines locales et l'affirmation de soi et la capacité de se démarquer.

¹⁷⁰حمادة إبراهيم.(1985) ، مرجع السابق، ص 67

¹⁷¹حمادة إبراهيم.(1985) ، مرجع السابق، ص 68

¹⁷²بلخير أحمد،المصطلح المسرحي عند العرب، البوكلبي للطباعة:القنيطرة، المغرب، 1999 ، ص186

¹⁷³جريدة الجمهورية، وهران، الجزائر،في 2011/03/31

➤ L'adaptation dans le théâtre algérien

Le phénomène dans le théâtre arabe et algérien est lié à de multiples contextes dont les plus importants sont les suivants:¹⁷⁴

- En général, l'art théâtral est un art étranger à la culture arabe dans son essence, sa structure et son contenu radicalement différent de l'art arabe qui est complexe, socioculturel et civilisé et la pièce est une histoire prête à être jouée sur scène.
- Le phénomène d'adaptation trouve également son origine dans l'histoire coloniale occidentale de la domination du monde arabe sous différentes formes et cultures, oscillant entre cultures forcées ou coercitives comme dans le cas de l'Algérie dont les méthodes s'incarnaient sous la forme de conflits linguistiques, socioculturel depuis l'indépendance jusqu'à aujourd'hui.
- Ce phénomène est soumis à différentes manifestations, schémas et formes notamment: planter, élever, emprunter ou faire référence à la culture et à l'art occidental, ayant une base idéologique aliénée, traditionnelle ou les deux.
- Rechercher l'adaptation des principes de cet art « occidental » aux formes pré-théâtrales nationales et locales afin d'établir l'identité, l'intimité, la distinction ou les tentatives d'atteindre l'universalité et de détruire la reconnaissance de l'autre.
- Utilisation radicale d'éléments culturels et artistiques, y compris le discours théâtral populaire qui a historiquement prouvé son utilité pour cristalliser la démocratie occidentale d'une part, et la valeur esthétique moderne d'autre part là où le discours théâtral arabe a acquis par la citation les mécanismes de formation du discours opposé aux modèles de discours de l'autorité arabe totalitaire, y compris le discours religieux, politique et culturel.
- Certains y font référence comme le phénomène de la relation explicite entre « colonisateurs et colonisés » formée dans des modèles de développement mondial qui influencent l'urbanisation, les formes d'urbanisation et les fondements de la construction de l'état dans le monde arabe postcolonial, dans lequel le phénomène de transfert ou de l'adaptation directe, partielle ou conciliante est devenu un moyen ou une fin pour entrer dans les rangs des Occidentaux, colonisateurs d'hier dans tous les domaines de la vie administrative, législative,

¹⁷⁴ منور أحمد، (2005)، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال رضا حوجو، دار هومة، ص 91-93

culturelle, artistique, politique et économique et même dans la vie publique et privée de nombreux aspects.

Les adeptes de l'histoire dramatique admettent que le phénomène de modelage de la culture et de l'art occidentaux ne constitue pas un mode de production par rapport à d'autres concepts de "l'art sublime" que le philosophe "Hegel" considérait comme l'apparition de la beauté mais la vague du gauchisme idéologique sous la forme de cela a apporté une énorme accumulation libératrice qui a fait que Bertolt Brecht constitue le tournant décisif en ébranlant les piliers de l'art dramatique d'Aristote et avec lui les fondements des valeurs esthétiques occidentales traditionnelles.¹⁷⁵

Il a été déclaré dans "Données pour un nouveau théâtre arabe" de Saad Allah Wannous¹⁷⁶ que les pionniers avaient le bon sens de citer des pièces du monde plutôt que de les présenter dans leur version littérale (.. .) et ils savaient que les pièces du monde n'avaient d'importance que dans la mesure de leur capacité à s'intégrer dans leur environnement, à s'adapter à leur réalité, puis à exprimer les problèmes de leurs spectateurs, alors ils les ont pris avec une audace qui rappelle l'audace Brecht « contre l'héritage classique ».¹⁷⁷

Les mécanismes d'adaptation ou de l'ajustement ne sont pas seulement liés au thème et au but mais aussi à la manière dont l'expression théâtrale ou la dramatisation est réalisée, en utilisant des éléments d'aliénation innée, les couleurs des représentations populaires, l'improvisation, l'intimité et les thèmes. Il découle de préoccupations environnementales ou a été modifié pour tenir compte des préoccupations environnementales.¹⁷⁸

Les pionniers algériens, de par leur connaissance de la langue française, se sont tournés vers l'adaptation du théâtre français et le premier à ouvrir le champ de l'adaptation fut Mohammed Al-Mansali en 1922 dans la pièce « Au nom de la patrie ». Suivi de Allalou et Mahieddine Bachtarzi et Rachid Ksentini.¹⁷⁹

Il en a été de même pour les dramaturges qui ont succédé aux pionniers, tels que Muhamed El-Touré, Mohamed El-Razi et Mohamed Gharibi suivis de Reda Houhou avec

¹⁷⁵ منور أحمد، مرجع سابق، ص 94

¹⁷⁶ Saadaallah Wannous (1941-1997) est un critique littéraire et dramaturge syrien.

¹⁷⁷ ونوس سعد الله، بيانات لمسرح عربي، مجلة المعرفة، العدد 104، دمشق، ص 19

¹⁷⁸ ونوس سعد الله، المرجع نفسه، ص 17-18

¹⁷⁹ Bachtarzi Mahieddine. (1984). *Mémoire*. T1, E.N.A.L. Alger, P42

un groupe de pièces considérées par certains érudits comme parmi les pièces les plus importantes citées à ce stade.¹⁸⁰

Le suiveur des ouvrages adapté enregistre les observations suivantes :

- Le nombre des noms des auteurs cités, tels que : « Molière, Victor Hugo, Xavier de Montépin, Marcel Pagnol »

- Ahmed Monawar enregistre qu'un coup d'œil rapide sur les noms mentionnés révèle deux observations principales, la première étant que les textes adaptés divergent dans le temps, de sorte que certains peuvent être retracés en termes de temps de sorte que certains remontent au XVIIe siècle, d'autres au XIXe siècle, et d'autres au XXe siècle, et la deuxième remarque est représentée dans la différence dans le livre de ces textes en termes de pensée, en termes de doctrine littéraire et même en termes d'orientation politique et idéologique. Il est à noter que l'adaptation algérienne ne se souciait pas de tout cela mais plutôt de ce qui l'intéresse qui est d'introduire dans diverses modifications telles que le temps et le lieu mais aussi les comportements et les idées pour s'adapter au nouvel environnement social dans lequel il est transféré.¹⁸¹

Cependant, nous faisons les observations suivantes :

- Le processus de l'adaptation a subi une évolution dans la forme et le contenu car les pionniers se souciaient peu de la structure et de la dimension théâtrale du texte mais ils s'intéressaient à la voie d'interprétation et celle-ci était dominée par l'improvisation qui atteignait un niveau suffisant pour consolider l'activité théâtrale en Algérie.

- Les dramaturges pionniers et ceux qui les ont suivis ne faisaient pas la distinction entre l'adaptation des textes romanesques et les textes théâtraux.

- Les œuvres de Molière sont parmi les plus populaires de la scène théâtrale algérienne, et le dramaturge français est considéré comme le premier professeur de comédie dramatique et comique en Algérie et dans tout le monde arabe.

Si Molière représente cette rébellion théâtrale contre la morale de la société française et la domination de l'église, alors l'adaptation de Molière dans ce cas là représentera le

¹⁸⁰ منور أحمد، مرجع سابق، ص 92

¹⁸¹ منور أحمد، مرجع سابق، ص 94

symbolisme de la double rébellion du théâtre algérien, il a délibérément transféré et adapté les thèmes et personnages de Molière et les traditionnels de la rébellion contre les comportements étrangers à la société algérienne et de la consolidation et du renouveau des valeurs authentiques ainsi que d'une rébellion symbolique contre l'autorité du colonisateur français, ce type de théâtre a connu un succès public, la facilité de son adaptation à l'environnement algérien en termes de langage et de représentation en raison de son appartenance à la culture méditerranéenne malgré les différences fondamentales entre les deux cultures et surtout la présence d'acteurs comiques au plus haut niveau de la représentation théâtrale malgré ses stéréotypes.

Le théâtre algérien a émergé dans ses formes primitives à deux niveaux de cotation : le niveau du théâtre français dans sa forme comique populaire où les pionniers ont fait de Jean-Baptiste Molière le terreau fertile pour la simulation théâtrale et l'adaptation sans dimensions épistémologiques et esthétiques mais d'une part c'était une base thématique vertueuse due au niveau culturel et cognitif de ces pionniers et à la nature du public de l'époque.

Abdelkader Djherloul rapporte que le théâtre de Allalou s'est surtout inspiré de l'histoire islamique avec ses événements et ses personnages mais il en traite d'une manière populaire et intelligente à la portée des gens simples, là où l'histoire continue à perpétuer le beau rêve du passé et c'est aussi un moyen d'ironie et de rire face au présent honteux où les héros légendaires deviennent Comme Haroun al-Rashid et Antara devient le symbole de la liberté et de l'héroïsme pour.¹⁸²

Après les indépendances, un autre type de traitement de l'histoire a émergé, en citant et en s'inspirant où l'histoire ne restait pas des images symboliques statiques mais au contraire ses éléments devenaient questionnables pour révéler le présent et mettre en lumière ses contradictions et ses multiples formes de conflits. La plus importante de ces expériences a peut-être été représentée dans les œuvres de Abderrahmane Kaki, Suleiman bin Issa, Tayeb El-Dhaimi. Les plus importants sont apparus dans les travaux d'Abdelkader Alloula, en particulier les pièces de théâtre : (Al-Alaq), (El-Ajouad) et (El-Khoubza), révolution, puis on passe avec lui au Vietnam et à la révolution russe, puis aux événements de mai 1945.¹⁸³

Abdelkader Djherloul, *l'aurore du théâtre algérien, cahiers du CRIDSH*, Oran. P5¹⁸²

¹⁸³ Ahmed Cheniki,(2002). *Le théâtre algérien « Histoire et enjeux »*, Edi sud ,Aix en province ,France, P 70

➤ **L'humour entre traduction et adaptation dans le théâtre de Alloula**

L'humour dramatique dans l'expérience d'Abdelkader Alloula représente l'une des caractéristiques marquantes pour façonner la dimension dramatique de toutes ses œuvres au niveau des mécanismes d'écriture à travers leur composants de base, notre curiosité scientifique à essayer d'aller au-delà des justifications formelles de cette matière pour essayer de trouver les relations articulées entre le sujet de l'humour et les dimensions théoriques dans l'expérience de ce théâtre à travers les dimensions: éléments linguistiques/verbaux, socioculturels/idéologiques, dramatiques/techniques et esthétiques et leur relation avec l'acculturation élémentaire et la créativité de cette approche, que nous considérons comme essentielle et introductive à notre analyse de recherche.

L'humour a de multiples facettes, parmi lesquelles les jeux de mots, l'ironie, le sarcasme, l'humour situationnel et d'autres formes inépuisables d'humour et quelle que soit la forme sous laquelle l'humour s'exprime, en distinguant là où l'homogénéité géométrique de l'écriture ou le sens de l'expression est encore un phénomène de société complexe à distinguer ou "référentiel" qui est d'une part multiple, et d'autre part se manifeste dans la création de formules et de contextes qui créent l'ambiguïté et la double confusion dans la même langue écrite et chaque style est associé à des styles humoristiques comme jouer avec les mots et jouer avec les sons. Chaque catégorie a ses propres règles et "mécanismes" de sorte que la mécanique de l'humour peut parfois varier au sein d'un même énoncé.¹⁸⁴

Si chaque énoncé satisfait chacune de ces catégories, alors il complète le projet comique, puisque la volonté de tout écrivain qui sait parler n'est pas seulement de susciter des sensations agréables, l'humour reste donc un phénomène ouvert de structure, de diversité de forme et de sens, Bergson croyait que le rire ne peut se manifester dans la société en déterminant sa connotation, sa signification et sa fonction en dehors de son environnement naturel, le produit de cette expression, ses outils, mécanismes et références.¹⁸⁵

Bergson propose la classification procédurale suivante:

¹⁸⁴ Ballard, M., (1989). « *Effets d'humour, ambiguïté et didactique de la traduction* ». Meta, XXXIV, 1, Paris, P 21.

¹⁸⁵ Bergson, H., (1981). *Le rire : essai sur la signification du comique*, Presses Universitaires de France, Paris, P 6

❖ **L'humour oral**

C'est une catégorie basée sur les bandes dessinées produites à travers le langage et leurs types mais elle attire l'attention sur la différence entre les bandes dessinées exprimées en langage et les bandes dessinées créées par la parole. Il considère que la première catégorie des "expressions humoristiques" peut être traduite d'une langue à l'autre même si elle perd une partie de son caractère social et littéraire, ainsi que la cohérence de ses idées.¹⁸⁶

❖ **La créativité comique**

La deuxième catégorie est la créativité comique est ce qui ne peut pas être traduit, car elle est liée à la structure des phrases et au choix du discours. Elle n'est pas figée dans l'humour des personnes, des actions et des événements mais plutôt établie dans le discours lui-même, c'est le discours lui-même qui devient drôle.¹⁸⁷

❖ **La traduction humoristique**

Il y a un autre problème qui est la traduction humoristique : en ce qui concerne la dimension culturelle de l'humour car la traduction transcende la dimension linguistique de l'adaptation culturelle, traduire des mots ne traduit pas l'humour parce que les mots humoristiques ne représentent pas des catégories lexicales et les traduire ne garantit pas effets de communication. Cependant, "Henry Jacqueline" soutient que l'humour est traduisible car toute action humoristique ne peut être autonome, elle est partagée avec d'autres, elle peut donc être traduite en changeant la catégorie à laquelle elle appartient et proposée en fonction générale d'humour à l'intérieur du texte que ce soit entre le seul linguiste à l'intérieur du style ou entre les schémas de langage à l'extérieur car la fonction humoristique d'un texte est finalement liée à son effet sur le destinataire.¹⁸⁸

La traduction de l'humour est encore difficile, surtout lorsque les mots humoristiques vont au-delà de la traduction de son effet et si l'écriture humoristique dans le théâtre est une expérience, elle appartient à l'expérimentateur car non seulement elle relie l'humour ou l'émotion mais c'est une créativité qui transcende le talent inné, la capacité de transcender la compréhension complexe et les fondements à long terme et quand il s'agit de citer l'humour

¹⁸⁶ Bergson, H., Ibid. P78

¹⁸⁷ Bergson, H., Ibid. P79

¹⁸⁸ Henry, J., (2003). *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, P 261

et de le traduire d'une langue à l'autre, cette énergie est doublée car elle transcende les niveaux de langue et atteint le niveau culturel.¹⁸⁹

Au niveau linguistique, la traduction est déterminée par la recherche de sens des mots aux idées, des structures aux concepts et de la formation du sens, un chemin qui reste formel et théorique surtout si les concepts de "sens" sont liés à un schéma de formes humoristiques qui peut être réalisée dans un texte dramatique. Étant donné que les interprétations littérales et leurs adaptations ne peuvent pas couvrir toutes les significations, puisque l'humour est lié à l'intention de l'auteur et que les données d'un texte recoupent souvent la politique, la situation, le mode de vie, la tradition, la littérature, les connaissances et la langue véhiculées dans le texte et fait que l'interlocuteur appartient à la superficie totale de la géographie dans différentes langues.¹⁹⁰

Conclusion

Nous pouvons conclure que l'humour dans le théâtre est principalement basé sur un savoir partagé, une connivence comme une complicité entre écrivain et lecteur, entre locuteur et auditeur et ces dimensions représentent des éléments de complicité ainsi qu'une intention partagée et une connaissance commune des effets. La forme orale dominante est presque délicate car la dimension du langage oral n'est pas un acte purement verbal mais impose un domaine des spécificités multiples en termes d'expression et d'art de la parole et des spécificités de réponses, d'attitudes et d'émotions. Le spécifique du sens de l'humour, quant à lui, est lié au comportement communicatif, en particulier aux styles de représentations populaires et théâtrales et aux divers styles de festivals.

Alors que le processus d'adaptation de l'humour ou de sa transformation d'une culture à une autre devient complexe, il nécessite une conscience cognitive expérimentée, des compétences et des capacités techniques y compris une compréhension du double jeu sur le langage dramatique et théâtral et sur la réalité à laquelle les symboles se réfèrent comme ce savoir qui est lié aux influences «socioculturelles » et culturelles acquises en amont, au théâtre le processus d'adaptation ou de traduction impose un double travail de production de sens, verbal et non linguistique : le premier est théâtral, le traduction du second est

¹⁸⁹ Henry, J., Ibid. P262

¹⁹⁰ Henry, J., Ibid. P262

linguistiquement lié à la nature de la mécanique du scénario de l'histoire, le second est consacré à la traduction du texte en une scène théâtrale "visuelle" complète.

Chapitre III

**Vue panoramique sur les traditions
théâtrale et la théâtralité**

Vue panoramique sur les traditions théâtrale et la théâtralité

« *L'art est toujours enraciné dans l'existence collective, et le théâtre est un instrument d'expérimentation imaginaire, où l'homme, souvent, cherche à atteindre ce que la société ne lui donne pas, mais ne cesse de lui promettre.* »¹⁹¹

Les développements de l'art théâtral traverse le temps et l'espace, et se répartit de part et d'autre :

- Celui de l'univers occidental.
- Celui qui comprend l'Asie, l'Afrique avant et après la pénétration de l'islam, l'Océanie et l'Amérique précolombienne.

Depuis la fin du 19^{ème} siècle la suprématie technique de l'occident a été détruit soit par la conquête soit par la colonisation les modes de vie propres et communs aux deux tiers des habitants de la planète. Seuls les peuples de l'extrême orient qui possédaient déjà leurs conceptions spirituelles et des structures sociopolitiques, ainsi qu'un patrimoine culturel leur ont permis de résister à la pénétration étrangère.¹⁹²

Le mot tradition signifie transmission des pratiques immémoriales et il ne s'agira que de traditions religieuses. En occident le simulacre dramatique se laïcise, la tragédie grecque sous-tend la trame lyrico-épique des fables : le drame noue un conflit moral. Il se ferme sur lui-même et le personnage n'est pas le simple figurant, il est le double momentané de chaque spectateur.¹⁹³

A l'inverse en Chine, au Japon, dans l'Inde et l'Indonésie, la dramaturgie orientale reste imprégnée de la même sensibilité animiste qui informe les danses sacrées de l'Afrique noire, « les mystères » tibétains, le Tazy'ia persan, les liturgies de l'Egypte antique et celles des amérindiens exterminés quelques trois mille ans plus tard par les conquistadors. De cette représentation d'un monde immergé dans le surnaturel, le moyen-âge chrétien offre en quelque sorte l'homologue « de la transcendance divine » où reconnaîtra l'usage quasi

¹⁹¹ Enseigner le théâtre à l'École : au carrefour des lettres, des arts et de la vie scolaire. Les 26 et 27 mai 2005. Cité internationale universitaire de Paris

¹⁹² Encyclopaedia universalis. (1980). *Volume 15. Smollett. Théosophie*. Dictionnaire et Encyclopédie. France. P1053.

¹⁹³ Ibid.

universel du masque, et la marionnette dont Claudel dit qu'elle est le masque « intégral et animé » et le théâtre d'ombres.

Dans la fidélité de ses traditions cet art est naturellement prémuni contre la rivalité des deux écritures : la littéraire et l'audiovisuelle. La danse, quant à elle, l'expression corporelle (danse et mimique) est la clef musicale, magique d'un jeu qui s'accorde avec l'univers, l'aura religieuse dans laquelle baigne ce théâtre a préservé son caractère profondément populaire dans lequel nous citerons la technique théâtrale, le répertoire, les différences entre les genres, l'acteur et son public et enfin sa modernisation.

1. Les traditions Théâtrales

Avant tout, un survol des différentes techniques théâtrales ancestrales s'impose à celles qui ont existé de par le monde et que le théâtre contemporain utilise de nos jours à savoir le théâtre chinois, le théâtre indien, le théâtre turc, le théâtre dans le monde arabe, le théâtre en Afrique noire et le théâtre occidental.

a) La tradition chinoise ou technique théâtrale ¹⁹⁴

Le théâtre classique chinois est la synthèse de différents éléments et contrairement à la tradition occidentale, le texte n'est pas primordial et quelque soit le personnage individuel il doit entrer dans les catégories de personnages masculins, féminins, visages peints ou clowns de même que chaque catégorie est elle-même divisée entre vieux et jeunes, les guerriers, les femmes respectables, les coquettes et les servantes. Il y a deux types de visages peints :

- Les visages blancs avec des lignes noires indiquant les rides, le blanc indiquant la trahison.
- Les visages peints avec un maquillage spécial pour chaque aux couleurs brillantes (il y a un maquillage spécial pour chaque individu) de telle façon que l'on peut mettre un nom sur chaque maquillage.
- Pour les guerriers et soldats le jeu se limite à des mouvements d'acrobatie
- Es clowns portent une tâche blanche au milieu du visage.

¹⁹⁴ Collectif, (1969), Les Théâtres d'Asie, étude de Li Tche-houa, Paris, C.N.R.S, P123.

Chaque catégorie de personnage nécessite des mouvements, une voix, parfois des costumes qui lui sont propres et les acteurs pour la plupart ne jouent qu'une catégorie de personnages.¹⁹⁵

b) Les dialogues ¹⁹⁶

Dialogues et Monologues sont le fait d'une catégorie de personnages qui adoptent une voix particulière. La prononciation des mots diffère du parler local sauf pour les clowns. Les dialogues assurent la compréhension de l'intrigue et les parties chantées servent à développer les parties parlées et les états d'âme par des descriptions. Le chant est accompagné par un violon à 2 cordes ou par la flûte.

On retrouve 2 styles musicaux : le xipi et le erhuang divisés chacun en plusieurs rythmes. A la différence de l'opéra occidental c'est l'orchestre qui suit le chanteur, c'est pourquoi il est placé sur le côté de la scène pour pouvoir observer les acteurs.

c) La musique ¹⁹⁷

L'orchestre est dirigé par le joueur de tambour. Il comprend deux instruments : Des instruments à percussion (gong et symbales) des instruments à cordes (le violon à deux cordes et accessoirement deux guitares. La flûte est utilisée pour les mélodies anciennes et la trompette pour souligner les moments solennels.¹⁹⁸

d) Les gestes et ballets ¹⁹⁹

C'est le seul théâtre où les gestes obéissent à des règles précises et portent un nom. Même les mouvements des yeux sont fixés et varient selon la catégorie du personnage. Des ballets peuvent être inclus dans des pièces comme « la danse des épées » ou celle des longues écharpes.

¹⁹⁵ Soulié De Morant, G., (1926), Théâtre et musiques modernes en Chine, Paris. P. Geuthner. P 56

¹⁹⁶ Ibid. P 60.

¹⁹⁷ Ibid. P63

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Ibid. P70

e) Les maquillages et les costumes ²⁰⁰

Traditionnellement nous jouions devant des rideaux unis sur de simples tapis. Seuls deux éléments sont importants : le maquillage et le costume. Chaque personnage a un maquillage propre qui couvre tout le visage et les barbes accrochées au dessus des oreilles cachent la bouche afin que le spectateur ne voit pas l'intérieur quand l'acteur chante.

Les costumes les plus frappants sont : l'armure qui est entièrement brodée et chaque costume est spécifique au rôle joué de même que les chaussures de femmes qui imitent la démarche des femmes ayant les pieds bandés. Le principe est de créer un univers théâtral à l'opposé du réalisme où les éléments suivent des règles très strictes. Ces règles forment une espèce de jeu de construction et une nouvelle pièce est une combinaison particulière d'entités connues.

f) Le répertoire ²⁰¹

Il est formé de deux éléments : pièces classiques écrites par de grands écrivains sous la dynastie Mongole et Ming adaptées au cours des âges. Contrairement au théâtre occidental l'amour ne se retrouve que dans un nombre limité de pièces. Certaines ne comportent aucun élément féminin. En revanche, l'histoire joue un grand rôle : Il peut s'agir d'histoires fantastiques ou mythologiques ainsi que de brigands et de redresseurs de torts. Le répertoire est très moral.

g) Les différences entre les genres

Les nombreux dialectes marquent le théâtre local ainsi que les styles musicaux, ainsi chaque province a son ou ses dialectes qui marquent le théâtre local.

h) L'acteur et son public ²⁰²

La formation d'un acteur commence vers sept ou huit ans et nécessite un entraînement très sévère. On commence par apprendre la marche, ensuite les sauts périlleux, et enfin le chant. Après cette formation, l'enfant sera destiné à une catégorie de personnages et sera placé sous l'égide d'un maître qui lui transmettra son art. Quelquefois l'enfant était adopté

²⁰⁰ Ibid. P 83.

²⁰¹ Ibid. P 85.

²⁰² Ibid. P 89.

par une troupe et payait son entretien en faisant des menues besognes et apprenait en regardant jouer les acteurs.

Aujourd'hui, la plupart des écoles sont financées par l'administration et l'enseignement scolaire est parallèle à l'apprentissage. Le côté très artificiel du jeu théâtral fait que les hommes et les femmes peuvent jouer des rôles féminins et masculins. Les femmes avaient été bannies de la scène par décret impérial au dix-huitième siècle et dix-neuvième siècle. Le caractère très sophistiqué de cet art ne l'a pas empêché de toucher un public populaire. Même les personnes illettrées connaissaient les grands airs par cœur. Jadis la plupart des troupes étaient itinérantes.

Dans ces théâtres traditionnels la scène s'avancait au milieu des spectateurs, était surélevée et surmontée d'un baldaquin avec un pilier à chaque coin. Le public s'asseyait le long des tables disposées perpendiculairement à la scène. A cause de ce côté populaire du théâtre, nombreux étaient les lettrés qui méprisaient le théâtre et les acteurs n'étaient pas mieux considérés. Ce n'est qu'à la fin du dix-neuvième siècle que l'impératrice Cixi commença à inviter les acteurs à venir jouer à la cour.

i) La modernisation ²⁰³

L'opéra de Pékin avec ses caractères propres ne remonte qu'au dix-neuvième siècle. L'opéra cantonnais est le premier dans les années 1920 à avoir adopté des instruments occidentaux (violons, saxophone, influence du jazz dans certaines chansons) et à avoir adapté des pièces occidentales en s'inspirant de films.

La création d'un théâtre moderne sur le modèle de l'occident date du début du siècle. Ce théâtre parlé s'est développé après le mouvement du 4 Mai 1919 avec la pièce : « la maison de poupée » d'Ibsen Tien Han et Hong Chen furent les deux premiers dramaturges les plus importants de cette première période. Il faudra attendre les années trente pour que le théâtre moderne chinois s'implante dans la vie culturelle. « La Chine se mettait à l'école de l'occident au moment même où Brecht et Artaud cherchaient à renouveler le théâtre occidental en s'inspirant de la tradition de l'extrême orient ».

²⁰³ Ibid. P 95.

2. La tradition indienne²⁰⁴

Le théâtre indien traditionnel est un art fait de littérature, de musique, de danse et d'architecture. Sylvain Lévi dans son ouvrage « théâtre indien » publié en 1890 le fait naître sous les SAKA, envahisseurs venus d'Asie centrale. Knour admet sa localisation à Mathurà au milieu du premier siècle de notre ère. Dans sa forme classique il est d'expression sanscrite (V^{ème} siècle de notre ère). Aux environs du XIII^{ème} et XIV^{ème} siècle par l'expression des langues dérivées du sanscrit, le théâtre se constitua un nouveau répertoire qui bénéficiait des langues draviennes : le tamoul et le télougou qui avaient un long passé.

Un théâtre non religieux a débuté dans l'Inde vers le milieu du siècle dernier sous l'influence des anglais par des compositions de style bourgeois adaptées des auteurs occidentaux. Elles étaient destinées aux étrangers résidant en Inde. Actuellement le théâtre indien recherche des moyens d'expression qui lui permettrait d'abolir le cloisonnement des langues provinciales.

a) La théorie théâtrale²⁰⁵

Le traité « d'art dramatique » ou Natyasastra aurait été obtenu par Brahma lui-même en prélevant sur chacun des quatre Védas la matière nécessaire à la création d'un art total. Ainsi naquit le cinquième Véda qui en trente sept ou trente huit adhyaya ou « lectures » représente les manuels destinés à ceux concernés par l'art dramatique c'est-à-dire : l'architecte, le charpentier, le musicien, le maître à danser, le chef d'orchestre, l'acteur et le critique. Bharata inventa le théâtre en associant chants, danses, et mimiques. Le Bharatiya-Natyasastra n'a été transmis que sous une forme remaniée datant du sixième siècle environ.

b) L'esthétique²⁰⁶

Le rasa ou sentiment se fonde sur un état émotionnel stable s'appuyant sur des déterminants, sur des manifestations extérieures et des états complémentaires dont on compte trente trois.

²⁰⁴ Lévi, S., (1963), *Le Théâtre indien*, 1890, avec préf. L. Renou: La Recherche sur le théâtre indien depuis 1890, Paris, Collège de France. P26- 28

²⁰⁵ Bhalla, M.M. (1964), « L'Inde à la recherche d'un théâtre », in Diogène, Présence Africaine Editions, n° 45.

²⁰⁶ Ibid.

c) Théâtre et mise en scène ²⁰⁷

La représentation avait lieu non pas dans un théâtre mais dans un temple ou le palais royal lors des cérémonies ou d'une fête sous le patronage obligatoire du roi ou d'un haut personnage. Les spectateurs se trouvaient placés selon leurs castes ou leurs métiers dans une salle rectangulaire. La mimique et la description orale se substituaient au décor inexistant. Les accessoires ne se retrouvaient que dans les genres inférieurs.²⁰⁸

d) Les préliminaires ²⁰⁹

C'est une série d'actes et de rites religieux destinés à écarter les obstacles et qui constitue le préambule de la représentation. Le premier est le battement de tambour qui annonce la venue des musiciens et du chœur. Ensuite viennent les chants, les danses et la bénédiction du « seigneur des obstacles » Ganecha. Le porte-cordeau ou architecte est le chef de la troupe.

e) Les acteurs ²¹⁰

Le premier rôle doit connaître doit connaître : « les instruments de musique, les traités techniques, les nombreux dialectes, l'art de gouverner, le commérage des courtisanes, les ouvrages sur la poésie, les allures, les façons, la rhétorique, le jeu dramatique, les arts industriels, la métrique, les planètes, la terre, les contrées, le zodiaque lunaire, le parler local, les montagnes, les habitants, l'histoire ancienne, et les généalogies royales. De plus il doit avoir de l'esprit, de la mémoire, de la dignité et de la noblesse.

Il doit être ferme, honnête, bien portant, aimable, patient, maître de lui, aimable en paroles, véridique, courtois, et sans cupidité. Les comédiens constituent la troupe dans laquelle il faut : de la fraîcheur, de la beauté, un visage large et agréable, des yeux longs, des lèvres rouges, des dents jolies, un cou rond comme un bracelet, des bras bien faits, une taille fine, des reins larges, des cuisses puissantes, du charme, de la grâce, de la dignité, de la noblesse, de la fierté, le teint clair ou bien foncé ». Ils devenaient alors selon leurs compétences des titulaires fixes ».

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Renou, L., (1963), *La recherche sur le théâtre indien depuis 1890*. In: *École pratique des hautes études. 4e section, Sciences historiques et philologiques*. P 28

²⁰⁹ Ibid. P30

²¹⁰ Ibid. P32

f) Le sujet ²¹¹

Traditionnel, inventé ou mixte il comporte cinq éléments qui correspondent aux cinq situations du personnage. On obtient les cinq jointures de l'action : ouverture, progrès, développement, délibération, et conclusion.

g) Le théâtre non traditionnel ²¹²

➤ Le théâtre populaire

Parallèlement à ce théâtre conventionnel, s'est développé depuis des siècles un théâtre non écrit, fruste dans ses formes, mais ayant un répertoire très riche puisant ses racines dans le folklore local. Le vrai théâtre populaire a lieu dans les campagnes. Chaque province selon son goût et ses moyens d'expression présente des particularités. C'est aussi dans le sud de l'Inde en pays Tamoul et Andhra que se pratique le théâtre d'ombre pour exprimer des scènes. Derrière une toile tendue et éclairée, des figurines de peaux découpées animées par un manipulateur ou suspendues à plusieurs fils, actionnent le corps et apparaissent en transparence.

➤ Le Kathakalli ²¹³

Le spectacle de Kathakalli se pratique au Kérala. Les acteurs professionnels revêtus de costumes somptueux alourdis d'ornements allégoriques présentent un visage impassible par l'épaisseur d'un maquillage, qui fige le visage comme le ferait un masque. L'expressivité se fait par le jeu symbolique des mains et des doigts qui réalisent des mudras ou « sceaux » leur origine est très ancienne et les traités de mimiques du théâtre traditionnel les nomment en décrivant chacun des gestes symboliques avec précision.

➤ Le théâtre contemporain ²¹⁴

A Delhi, capitale politique la Natak Akademi, créée en 1953, on procède à la recherche méthodique et à l'étude des différentes formes d'art du pays. A Calcuta s'est fondé « l'autre théâtre » dont la production est intense depuis 1960. C'est un théâtre sociopolitique accueillant tous les partis et guidé par les disciplines intellectuelles. Par son langage

²¹¹ Ibid. P35

²¹² Gargi, B., (1962), Theatre in India, New York, Theatre Arts Books, P100

²¹³ Ibid. P 110

²¹⁴ Ibid. P115

résolument contemporain, le théâtre indien moderne « se refuse à être comme le théâtre sanskrit un théâtre d'état d'âme et de personnages symboles. Il cherche à partager avec les spectateurs non pas l'apaisement mais une tension dramatique ».

3. Le théâtre Indonésien ²¹⁵

La tradition théâtrale est surtout représentée par les théâtres de Java et de Bali, c'est dans ces deux îles qui ont subi l'influence de l'Inde à un moment de leur histoire, que la tradition théâtrale est la plus longue et la plus riche, et c'est davantage l'idée d'une cérémonie ou d'un rituel. Du point de vue de la forme, il y a : Les wajang (jang est un terme qui désigne l'esprit surnaturel où les divers rôles sont incarnés par des acteurs à la façon du théâtre occidental) et le dalang qui est un manipulateur ou conteur qui raconte l'histoire en s'aidant de figurines. Les wajang sont les plus respectés. On retrouve le théâtre d'ombres Kulit où les figurines sont taillées dans du cuir et cette forme est attestée à Bali dès le X^{ème} siècle et à Java dès le XI^{ème} siècle mais il s'agirait d'un rituel beaucoup plus ancien.

Aujourd'hui encore on ne donne de représentation de wajang Kuklit que dans des occasions bien précises, un autre exemple du caractère cosmique du théâtre d'ombre c'est que toute représentation doit durer neuf heures, de neuf heures du soir à six heures du matin et comporter trois parties de trois heures chacune. Les figurines de cuir sont conservées dans une caisse en bois et le dalang les sort une à une pour les placer à droite et à gauche. La forme la plus ancienne est le wajang masqué qui représentait le rituel d'évocation des morts. D'autres formes de théâtres traditionnels parlés ont été développés à Java est dont une des caractéristiques a été de confier quelques rôles de femmes à des hommes.²¹⁶

4. Le théâtre turc ²¹⁷

Les traditions théâtrales turques sont antérieures à la pénétration des turcs en Asie mineure (milieu du XI^{ème} siècle à la fin du XIII^{ème} siècle). Elles furent perpétrées depuis l'époque Seldjoukid jusqu'au XX^{ème} siècle. Le théâtre traditionnel relevait de diverses formes de spectacles hétérogènes. Son essence était populaire et ses sources provenaient de traditions orales donnant la primauté à la représentation sur le texte, avec le goût de

²¹⁵ Covarrubias, M., (1936), « *Theatre Arts Monthly. August 1936 The Theatre In Bali* », New York, Theatre Arts Inc. P 65.

²¹⁶ Gawronski, A., (1946), *Sur l'origine du drame indien* (en polonais; résumé franç.), Cracovie. P15

²¹⁷ Siyavsgil, S. E., (1951), *Karagöz. Son histoire, ses personnages, son esprit mystique et satirique*, Istanbul. Turkish Edition. P12

l'improvisation et de l'imitation. Les richesses des traditions turques restent encore méconnues en Occident.

a) Les coutumes dramatiques ²¹⁸

Les spectacles paysans appartiennent au folklore ou les coutumes dramatiques sont encore vivantes dans certaines régions du pays mais leurs champs d'action sont limités par les barrières régionales. Ils forment une catégorie de spectacles forains et de traditions de conteurs dans lesquels on retrouve trois genres principaux :

- Les marionnettes (Kukla)
- Le théâtre d'ombres
- L'ortaoyum proche du théâtre d'ombre.

b) Les spectacles forains ²¹⁹

Ils constituent les traditions les plus anciennes avec les saltimbanques, les funambules, les numéros de prestidigitations et d'acrobatie : les artistes se produisent sur les places publiques et les spectacles étaient en vogue aux seizièmes et dix-septième siècle.

c) Les conteurs populaires ²²⁰

Le Maddah, tradition séculaire de conteurs qui supposait aussi un parler gestuel, des imitations et des dialogues. Tout l'art du Maddah était de captiver son auditoire. Les conteurs enrichissaient leur art par des devinettes, des imitations et puisaient leurs sujets aux légendes et poèmes épiques.

d) Le théâtre des marionnettes ²²¹

La tradition des marionnettes(Kukla) existait chez les turcs Seldjoukides. On trouvait des marionnettes géantes que l'animateur endossait lui-même, qui furent remplacées par la marionnette européenne introduite par les voyageurs étrangers. Après cela les marionnettistes reprirent leur répertoire du théâtre d'ombre qui recueillait plus d'auditeurs.

²¹⁸ Ibid. P23-25

²¹⁹ Ibid. P35

²²⁰ Ibid. P 39

²²¹ Ibid. P45

e) Le théâtre d'ombre du Garâgûz²²²

Ce théâtre fut importé en Turquie au XVI^e siècle par des artistes égyptiens et s'implanta à Istanbul. La technique est simple : le monteur tend un rideau face au public et se met derrière la toile. A l'aide de bâtons il applique des figurines transparentes dont le spectateur voit les ombres colorées. Les figurines du Garâgûz sont découpées dans une peau de chameau préalablement affinée avec du verre, tannée et peinte de couleurs.

Ces figurines sont une double dimension s'articulent au cou, aux bras, et à la taille et aux jambes : elles composent une large collection de personnages stéréotypés parmi lesquelles l'ivrogne, un fumeur de hachich, le juif, l'arménien, l'arabe et autant de nationalités, d'ethnies et de religions qui peuplaient la capitale cosmopolite.

Le montreur qui était seul à assumer la responsabilité du spectacle déployait une grande virtuosité à fabriquer les figures, à imiter de nombreux accents, à chanter et à improviser. Les représentations du Garâgûz observaient un déroulement précis car la structure est formée de quatre parties distinctes : Prologue .Dialogue. Fable. Epilogue.

Le but du Garâgûz était avant tout de faire rire mais il présentait aussi une grande valeur de satire socio-politique, avec un bémol concernant sa prédilection pour l'obscène et la scatologie qui le firent censuré par le Sultan Abdelhamüd à la fin du dix-neuvième siècle. De plus, l'influence du théâtre européen, la pénurie d'artistes capables de prendre la relève contribuèrent à le faire disparaître. Aujourd'hui le théâtre d'ombres existe au passé, ses figures sont dans les musées et ses textes dans les bibliothèques.

f) L'Ortaoyunu²²³

Révéle en 1934, il existait probablement avant cette date. Il est interprété par des comédiens mais reste très proche du théâtre d'ombres. Les acteurs avaient un jeu mécanique et clownesque, mais avec sobriété puisqu'ils rejetaient l'utilisation d'accessoires superflus, préférant créer l'objet et la matière par le geste mimé. Out le comique reposait en réalité sur les quiproquos et les calembours des héros burlesques de l'époque qui provoquaient les rires complices des spectateurs.

²²² Ibid. P56- 63

²²³ Ibid. P76.

Le lien scénique est représenté par une surface ovoïde délimitée par des poteaux et des fils. L'Ortaoyunu n'avait pas de prédisposition pour la satire sociale et l'obscène, mais prenait ses sujets dans la vie quotidienne de l'actualité d'Istanbul. Les deux spectacles coexistaient de façon parallèle : Ils se différenciaient tous les deux du Maddah qui tendait au psychologique dans ses procédés.

Le Garâgûz et l'Ortaoyunu ne donnaient pas l'illusion de la réalité et interdisaient au spectateur toute possibilité d'identification : les acteurs de l'Ortaoyunu étaient conscients d'être des représentations humaines fictives et stylisées. L'Ortaoyunu et Garâgûz par leurs innovations, la modernité de leurs méthodes et leurs pratiques témoignent de leur actualité. Il est d'autant plus regrettable qu'ils aient disparu en même temps que les autres formes de théâtre, seuls témoignages de la culture et de l'art dramatique des Turcs.

5. Le théâtre dans le monde arabe

A ses débuts le théâtre arabe apparaît comme un art d'importation étrangère. En effet, au début les auteurs s'inspirent de la maqâma, les travaux du chanoine Drioton montrent que le théâtre naquit dans l'Égypte ancienne aux mystères d'Osiris d'Osiris qui remontent à la première dynastie, dès le deuxième millénaire un théâtre laïcisé vit le jour.²²⁴

La tradition théâtrale disparaît de l'Égypte dès l'avènement du christianisme et comme les autres pays arabes on continua d'ignorer l'art dramatique jusqu'au XIX^e siècle. Les raisons invoquées est que l'islam n'aurait pas toléré qu'on rivalise avec Dieu. Tawfik El Hakim estime que les razzias et les guerres intestines n'ont pas créé un climat propice. La raison devient alors est à la fois historique et esthétique.²²⁵

Dans le monde méditerranéen, la littérature dramatique on observe en décadence pendant l'époque romaine, finit par disparaître au X^e siècle, les arabes ont été profondément influencés par la philosophie et les sciences grecques mais pas par la littérature dramatique en raison de sa décadence pendant l'époque romaine et ensuite sa disparition. Les arabes n'ayant pas trouvé d'exemple de cet art dans les pays dont ils firent la conquête, les auteurs arabophones étaient donc persuadés que le « privilège de la poésie

²²⁴ Aboul Hussein, H., (1968), *Les Mille et Une Nuits dans le théâtre égyptien*, thèse, Paris, P 7.

²²⁵ Ibid. P8

était réservé aux arabes ». Ils fondèrent alors un humanisme hostile à tout apport indo-persan et grec. On traduit « tragédie » par « panégyrique » et comédie par « satire ».

On retrouve certaines manifestations scéniques : Les clowns avec leurs mimiques dans la littérature romanesque telle « les mille et une nuits » les gestes de la maqâma (séance) dans lesquelles sont retrouvées des répliques dialoguées. Sont aussi retrouvés une théâtralité dans quelques rites et manifestations religieuses tel le zar (rite de dépossession qui a des personnages masqués) la danse des derviches tourneurs et surtout le ta'ziyah shiite, théâtre religieux commémorant le sacrifice de Hussein petit fils du prophète massacré le dix octobre huit cent soixante par Shamar le général d'un calife omeyyade sunnite.²²⁶

Dans les pays arabes où le shiisme cède la place au sunnisme (Afrique de Nord, Egypte) les mystères du ta'ziyah dégénèrent en carnaval. Le théâtre d'ombres amusa longtemps sunnites et chiites.

a) Naissance du théâtre ²²⁷

La naissance d'un théâtre de type occidental eût lieu au XIX^{ème} siècle lorsque la culture arabe fut agressée par la culture occidentale. Les libanais, les syriens chrétiens et bilingues moins attachés à la littérature arabe, vont intégrer le roman et la littérature arabe dans les années mille huit cent quarante mais craignant de soulever la vindicte de la majorité musulmane, des romanciers et des auteurs dramatiques vont renouer avec les genres traditionnels en reprenant les thèmes de la maqâma : prose rythmée et aventures pittoresques en puisant dans le monde fabuleux et irréel des mille et une nuits et des gestes populaires.

En 1847, Marùn an-Naqqâsh maronite libanais écrit la première pièce en arabe « El Bakhil » (L'avare) inspiration de celle de Molière.

En 1850, il adapte un de contes des mille et une nuits « Le dormeur éveillé » (Abul hassan al mughaffal).

Dans ces deux comédies il utilise la prose rimée et des couplets chantés comme pour le Garâgûz. En Egypte Ismaïl Pacha vice- roi (1863-1879) favorise la naissance d'un théâtre

²²⁶ Ibid. P10

²²⁷ Bencheneb, R., (1970), Les sources françaises du théâtre égyptien, Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée, P 9- 23

national. Il fit construire le théâtre de l'opéra en 1869 et encourage les comédies arabes. Il ouvre les portes du pays aux troupes italiennes et françaises. Afin de faire du Caire le Paris de l'Orient. Le théâtre arabe se développe alors en Egypte.

James Sanua ou Yacüb Sannù un juif égyptien écrit de 1870 à 1872 une dizaine de pièces qui dénoncent les abus sociaux et s'inspire en grande partie de l'œuvre de Molière.

Osman Galal (1828-1896) réussit à intégrer à Molière un cadre égyptien. Galal adopte le dialecte, arabise les noms des personnages et transpose les sujets dans la société musulmane du dix-neuvième siècle.

Salim an-naqqash neveu de Marun de 1875 à 1878 joue en Egypte dans la tragédie de Corneille, Racine et de Casimir Dalavigne. Il lui revient d'avoir été le premier à révéler la tragédie aux arabes.

L'occupation de l'Egypte par l'Angleterre en 1882 éveilla le sentiment national et vit la naissance d'un théâtre didactique et historique faisant vivre le glorieux passé arabe et le déclin du monde musulman. (Abdellah Nadim et Mustapha Kamil).

A l'inverse de ce théâtre militant le syrien Abu Khalil El Qabbani, (Ce cheikh avait formé une troupe en Syrie dont le théâtre avait été fermé par le sultan. Il se réfugia en Egypte où il connut un grand succès de 1884 à 1900) évite tout ce qui fâche les pouvoirs publics et s'efforce de toucher un public semi-inculte et aimant les sensations violentes. El Qabbani adopta plusieurs contes des mille et une nuits, des légendes héroïques arabes et plusieurs œuvres françaises classiques et romantiques. Son théâtre tenait à la fois du cirque, de la parodie et des Garâgûz.

b) Le théâtre du Boulevard²²⁸

Al Qabbani permit l'éclosion de vocations aussi bien chez les Egyptiens que les Libanais et les Syriens des deux sexes qui se constituèrent en troupes pendant la première moitié du XXème siècle. les goûts du public permirent une diversification des spécialisations des troupes théâtrales. Au XXème siècle ; les directeurs de théâtre durent s'aider d'une foule

²²⁸ Etiemble, R., (1965), « in Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des spectacles, Paris, Gallimard. P1060-1061.

de fournisseurs recrutés parmi les étudiants dont Tawfik El hakim, les petits fonctionnaires et les journalistes qui écrivait parfois des pièces originales.

Suivant l'exemple de Galal, les adaptateurs vont essayer de donner un cachet national aux pièces qu'ils arrangeaient en dénonçant les dangers qui guettaient ces sociétés en pleine mutation : émancipation de la femme, adoption du mode de vie occidental, problèmes des mariages mixtes. Ces troupes firent des tournées dans les pays arabes où elles eurent un succès considérable.

En 1926 Georges Abyad joua des drames historiques à Bagdad ce qui encouragea d'autres dramaturges à suivre son exemple mais beaucoup échouèrent face à l'indifférence générale. C'est en Afrique du Nord que l'influence égyptienne fut la plus durable.

En 1922 Georges Abyad joue à Alger des drames écrits en arabe classique et destinés à éveiller le sentiment national. La même année l'élite algéroise crée une nue troupe « el mouaddiba » (l'éducatrice) qui utilisant une langue littéraire se heurte à l'incompréhension générale.

A partir de 1926 Rachid Ksentini, Allalou et Mahieddine Bachtarzi (dont le succès va jusqu'en 1950) vont présenter au public des pièces écrites en arabe dialectal adaptées en partie du théâtre français avec pour toile de fond les problèmes sociaux de l'heure (mariages mixtes, émancipation féminine).

Ce théâtre rappelle la production théâtrale égyptienne de la première moitié du vingtième siècle et finit par provoquer la réprobation des milieux conservateurs et la méfiance des autorités publiques françaises qui vont pratiquer à son encontre une politique d'obstruction. Il y a eu aussi une influence égyptienne importante sur le théâtre tunisien.

C'est en 1907 que l'égyptien El Qurdahi s'installe en Tunisie avec sa troupe et forme plusieurs acteurs tunisiens dont Lakuddi et Mohamed Bourguiba. En 1909 il crée une société théâtrale. L'influence égyptienne est de plus en plus sensible en observant les tournées en Tunisie que font Georges Abyad, Youcef wahbi, Fatma Rushdi et Nadjib El Rihani.

Après son indépendance la Tunisie fait appel au metteur en scène égyptien Zaki Tulaymât. Enfin le théâtre tunisien commence à sortir de l'ombre grâce au jeu plein d'entrain de Ali Ben Ayed et au talent d'un auteur dramatique Habib Boularès. Zaki Tulaymât fut

chargé par la suite de diriger une troupe koweïtienne après l'indépendance du Koweït en 1961.

c) Une littérature dramatique ²²⁹

Alors que le théâtre populaire a la faveur des masses, il est méprisé par les intellectuels qui lui reproche un manque d'originalité : « les auteurs volent les dramaturges étrangers en les arabisant. Larcins littéraires ? ». En Egypte le climat politique et culturel favorise le développement d'une littérature originale, où l'oralité s'implique à l'écrit.

L'émancipation politique du pays après 1919 permet la naissance d'un humanisme arabe, fier de ses richesses intellectuelles et ouvert aux autres cultures. Le poète Ahmed Chawki écrit sur le modèle de la tradition française des pièces qui relatent les périodes noires de l'histoire du monde arabe en général et de l'Egypte en particulier.

Tawfik el Hakim va permettre au théâtre arabe de se libérer des genres traditionnels pour trouver sa propre expression. Vivant en France de 1925 à 1927 il découvre des auteurs. En 1967 comme Piradello, il publie « Notre moule dramatique » (Qalibouna el masrahi).

Au Maroc Tayeb Seddiki adopte la technique d'al halqa (Le cercle) qui est une forme d'art populaire né à Marrakech sur la place de la mosquée El fana, fondé sur la mimique et l'art de conter : une fois formé le « cercle » de spectateurs le jeu commence et les acteurs invitent le public à y participer. Technique du théâtre en rond ?

6. Histoire du théâtre occidental²³⁰

Il n'y a pas si longtemps encore, l'art théâtral était considéré par les critiques et les historiens comme une forme particulière de la création littéraire. L'écrit seul assure matériellement la pérennité aux ouvrages de l'esprit. Bientôt avec l'invention de nouvelles techniques du spectacle, et l'avènement du metteur en scène s'est engagé un processus nouveau de rénovation qui va se rapprocher de sa source originelle.

²²⁹ Ben Halima, H., (1969), Les Principaux Thèmes du théâtre arabe contemporain, Tunis. P 54-55

²³⁰ Baty, G & Chavance, R., (1932), *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Paris, Edition Plon. P120.

a) L'antiquité gréco-romaine ²³¹

Le théâtre occidental a pour berceau le bassin méditerranéen, dans l'antiquité il s'est affirmé comme expression de civilisation de type humaniste. Il s'est constitué comme un art en s'émancipant des liturgies religieuses et tire son origine du culte de Dionysos. Il se définit comme l'exposition d'un conflit soit entre l'homme et les forces de l'univers soit entre les individus et le groupe.

Le sentiment tragique vient de la conscience du héros qui est mortel et la vision cosmique étant limitée à sa propre condition sociale. Les deux formes de modèles pour l'occident que sont la tragédie et la comédie vont être incorporées à la religion de la cité vers la fin du sixième siècle.

L'homme athénien est le citoyen, son royaume la terre et c'est la cité fondée par une déesse qui sera la raison humaine divinisée. La catharsis est visible sous cet angle à Athènes le théâtre est une institution publique. De plus l'activité théâtrale s'insère dans le calendrier des fêtes nationales et panhelléniques. Le public était le peuple et venait communier dans le sentiment national. A la fin de ce siècle, les luttes hégémoniques ont discrédité l'idéal démocratique. Eschyle, Sophocle et Aristophane n'ont plus de successeurs. A partir de la renaissance, c'est de Terence que se réclamera la comédie partout en Europe.

b) La chrétienté médiévale ²³²

Les grandes invasions et les structures politiques du monde antique sont balayées et avec elles un trésor millénaire, le brassage de populations ont produit des conditions favorables à la transmission du message chrétien. Par l'intermédiaire de ses missionnaires, ses ordres monastiques et ses écoles l'église a permis à la société civile de s'organiser. Il suffira ensuite de mettre l'accent sur la particularité figurative du rite pour créer le drame liturgique.

Autour de l'an mille les troupes font leur apparition (figure de rhétorique par laquelle un mot ou une expression sont détournées de leur sens propre : la métaphore ; la métonymie sont des tropes). C'est par le latin, langue liturgique que se firent les premières ébauches de la dramatisation.

²³¹ Ibid. P135- 142

²³² Ibid. P 153

Cependant à l'extérieur, sur les champs de foire, les places publiques auprès des acrobates et montreurs de foire, aux dompteurs d'animaux et aux arracheurs de dents, aux conteurs ambulants que le parler commun est coulé dans un moule littéraire.

Petit à petit le drame sacré va se détacher du latin et s'installer sur le parvis de l'église.

C'est une promotion dont l'art dramatique va profiter par l'intermédiaire des étudiants rompus à la dispute scolastique avec en plus le sens de la parodie.

Un processus de laïcisation va s'instaurer avec en plus l'introduction d'éléments profanes par le biais des bouffons qui s'emparent de l'attention du menu peuple en prenant une place de plus en plus importante. De plus par son sujet la farce par les rebondissements de l'intrigue et surtout par le caractère trempé est déjà une comédie. Les fous tiennent dans leur main le sceptre de la folie qui a le droit de tout dire.

c) La Renaissance²³³

C'est l'Italie qui fut pour l'occident l'initiatrice : langue, poésie, philosophie, esthétique étaient en avance sur le reste de l'Europe. C'est la réconciliation de l'homme et de la nature par l'intermédiaire de la rue et de l'université. La gloire et le bonheur terrestre furent célébrés par des cortèges, des ballets et des mascarades pour lesquels Vinci imaginait des machines, Raphael les décorations et les poètes des allégories galantes.

La diffusion du livre imprimé va permettre aux dramaturges à rechercher l'aval des lettrés en cultivant les beautés littéraires. Les tragédies comme les comédies sont des poèmes avec une réflexion sur les fins et les moyens de l'art, parallèlement, un architecte élabore une révolution de la scénographie : « le teatro Olimpico de vicencé de Palladio » en 1585.

d) Le grand siècle du théâtre

➤ La commedia²³⁴

Le terme de commedia s'applique à « toute composition dramatique nouant une intrigue complexe ». Elle emprunte peu aux modèles antiques mais davantage à l'Italie et le

²³³ Le Lieu théâtral à la Renaissance, colloque C.N.R.S., Paris, 1965, 2e éd. 1968

²³⁴ V. Pandolfi, V., (1969), *Histoire du théâtre (Storia universale del teatro drammatico, 1964)*, trad. J. Callens-Michiels, M.-C. Coulon, M. Baudoux & al., 5 vol., Paris. P45

folklore national. L'Espagne est la patrie de la tragi-comédie, drame romanesque à dénouement heureux. Les représentations se passaient à ciel ouvert sur des tréteaux face aux gradins et aux loges grillagées destinées aux femmes (Dames). Le populaire restait debout. Les comédiens et les entrepreneurs de spectacles ont commencé leur carrière en tant qu'auteurs. Ils étaient très prolifiques et la pratique du plagiat et de la contrefaçon étaient admis.

➤ **La commedia dell'arte**²³⁵

En Italie les efforts pour reconstituer l'âme de la tragédie antique ont été vains mais la comédie a prospéré. La commedia dell'arte appelée aussi popularia ou encore all'improviso prend la relève dans le dernier tiers de XVIème siècle.

Les coragi qui les dirigeaient étaient des lettrés et des hommes de théâtre. Les compagnies possédaient des scènes privées et pouvaient même à l'occasion monter de grands spectacles. Les moqueries (lazzi) allaient du simple jeu de scène au numéro vocal, instrumentiste ou acrobatique. Il y avait aussi une grande part d'improvisation on imprimait de grands recueils de scénario, des répertoires de traits d'esprit, de tirades etc. Sous le masque du tipofisso qu'il choisissait (paysan, docteur, capitaine ou valet) l'acteur était lié à des règles traditionnelles bien établies.

En France la commedia dell'arte fut un véritable creuset de comédiens et une école pour les acteurs. Au XVIIIème siècle elle fait appel à des dramaturges originaux tels Goldoni, Marivaux et Gozzi entre autres. Son influence n'a pas été aussi grande en Espagne ou en Angleterre. Actuellement la fascination par le mythe du « théâtre pur » fait qu'elle reste une référence très souvent invoquée.

➤ **Le théâtre Elisabéthain**²³⁶

Ce théâtre doit beaucoup à l'université. En effet, à Londres les étudiants en droit s'amusaient à jouer la comédie. Les régents les encouragent et s'improvisent parfois en auteurs. Entre 1560 et 1570, trois tragédies vont marquer l'avenir :

²³⁵ Ibid. P 53

²³⁶ Kott, J., (1965), *Notre contemporain*, Bruxelles, Marabout université, P39

Gorboduc : de Thomas Sackville et Thomas Norton, Tancrède et Gismonde de Robert Wilmot Cambyse de Thomas Preston. L’empreinte de Sénèque est visible sur les trois tragédies. Dans les trois tragédies, la haine, le parricide, la vengeance, les complots, les trahisons, les supplices et les résolutions du palais font leurs choux gras trois générations se succèdent et vont exploiter la formule.

La première génération comprend : Kyd

Marlowe

Alabaster

La deuxième génération comprend : Chapman

Shakespeare

Marston

Middleton

Rowley

La troisième génération comprend : Massinger

Webster

Ford

Les élisabéthains ont transgressé toutes les limites en exaltant le moi aristocratique. L’accent lyrique est intense et libère l’élan vital sous tension. En cela Shakespeare est supérieur aux autres parce qu’il se fonde sur l’ampleur et la diversité de sa vision du réel. La sophistication chez lui se limite au langage et à sa façon d’articuler sur le tragique et la bouffonnerie pour dégager la signification philosophique.

Dans ses comédies, l’ouverture se fait sur un arrière plan fantaisiste et prêtant au rêve. Le théâtre est vite centralisé à Londres les troupes étaient constituées en sociétés participatives et étaient donc propriétaires des locaux dans lesquels elles exerçaient. Les représentations avaient lieu le jour à ciel ouvert à l’avant-scène le clown interpellait le populaire le mêlant au jeu comme dans une foire. Le comédien devait aussi être bon chanteur, bon instrumentaliste, bon danseur et bon escrimeur. S’il n’y avait pas de décors le spectacle se concentrait sur les costumes et l’évolution des acteurs. Les rôles féminins étaient tenus par des garçons (c’était des rôles d’illusion).

Ces compagnies jouaient aussi aux fêtes royales. Les masques avaient le charme de la poésie, du chant, de la symphonie et de la danse comme pour l'opéra italien. Mais en 1630 la censure puritaine réagit. et en 1642, elle impose la fermeture des théâtres.

A la restauration, vers 1660, il leur ait permis de rouvrir mais il leur faudra répondre au goût d'une élite rompue au classicisme français. Il n'en reste pas moins que les chefs d'œuvre de Shakespeare resteront au répertoire à côté des tragédies de John Dryden et de Thomas Otway.

➤ **Le classicisme français**²³⁷

Le classicisme apparaît comme un réveil tardif et oppose un parti pris de stricte économie de moyens au baroque dans trois écoles : la commedia, la commedia dell'arte et le drame élisabéthain. Les guerres de religion avaient trouvé écho dans « les juives » en 1583 de Robert Garnier et dans « l'écossaise » d'Antoine de Monchestien sachant que ces deux tragédies étaient marquées de l'empreinte de Sénèque.

La tragi-comédie et la Pastorale seront accréditées avant 1630. Corneille donne une leçon de style à la comédie en créant une conception originale du tragique. Avec le règne de Louis XIV commence l'ère classique.

L'aristocratie attirait dans ses salons des gens de lettres qui étaient issus de la bourgeoisie laquelle était attachée aux valeurs cartésiennes d'ordre de clarté et de rigueur intellectuelle et ce sous l'influence du Jansénisme donc du réalisme moral.

La farce quant à elle dresse toujours ses tréteaux sur le Pont Neuf et a acquis un droit de cité à l'Hôtel de Bourgogne. Les italiens partagent avec Molière la belle salle du Palais Royal. Lorsque les scènes ne se prêtaient pas aux spectacles à machines la scène de l'Hôtel moins spacieuse appelait cette action simple, allégée, que se permettait la tragi-comédie : Duels, meurtres, enlèvements traduits entièrement par le discours, la voix, le silence, le regard, la démarche, l'attitude et le geste de cette poétique de la litote dont Racine a su exploiter les ressources.

²³⁷ Deierikauf – Holsboer, S.W., (1960), *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre française à Paris de 1600 à 1673*, Paris, French & European Pubns, P 20- 53

e) Le théâtre de la bourgeoisie ²³⁸

Dans toute l'Europe le théâtre va compter comme un lieu d'élection où sont célébrés les rites de l'esprit de société. On retrouve l'évolution des mœurs et des formes créatives mais la création dramatique reste en retrait par rapport au développement du roman.

En France ce qui est caractéristique c'est la décomposition de la tragédie. Avec Crébillon, Voltaire et leurs imitateurs, c'est la réduction du tragique au pathétique qui est prise par le fait que la raison émancipée exorcisait « la superstition » en revendiquant les droits de la nature, dont dépendait le bonheur personnel et la répartition équitable du bien-être et des libertés. C'est l'opéra après 1750 qui répondra aux aspirations de la sensibilité et de l'imagination. La comédie des mœurs cynique et brillante, sera entraînée dans le courant de la sentimentalité.

La vogue de la comédie larmoyante va toucher Voltaire après le succès de Nivelle de la Chaussée et Marivaux. Les cabrioles et balourdises d'Arlequin, son franc-parler divertissaient et entretenaient dans les foires le goût de l'espièglerie frondeuse.

Autour de 1740, les pièces de Lillo et de Moore profitaient des portraits de la classe moyenne et du peuple, pièces qui avaient été traduites et jouées à Paris. Diderot par ce biais s'attaqua à l'académisme de la tragédie. Bientôt la vague préromantique fit basculer « le genre sérieux » vers le mélodrame où comme Richardson, Rousseau et Goethe s'associent aux fantasmagories du « roman noir » pour animer une dramaturgie candide mais partant du cœur.

En Allemagne Lessing a le premier dénoncé l'artifice d'une culture sans racines.

L'illumination vient de Wieland grâce à une version de Shakespeare en allemand en même temps que se développait en Allemagne une vie théâtrale en s'affranchissant de la tutelle des princes. Herder va proclamer que « l'art dramatique a pour mission d'éveiller la nation à la conscience de sa personnalité historique ».

Entre 1820 et 1830 Manzoni, Stendhal Vigny et Hugo reprennent le programme de Friedrich Von Schlegel qui dans cours de littérature dramatique (1809) recommanda le mélange des tons, la libre disposition des temps et des lieux pour rendre à la scène son

²³⁸ Ibid. P 85- 100

ouverture des lieux. Il recommanda la reviviscence du lyrisme par le chœur, enfin il salue Shakespeare et Calderon qui sont les pairs de la tragédie grecque. Les progrès matériels comme l'éclairage au gaz et les effets d'optique ont contribué au faste de l'opéra.

f) Le théâtre de notre siècle²³⁹

Trois facteurs ont commandé l'évolution de l'art théâtral dans la première moitié de vingtième siècle :

- L'avènement du communisme.
- La crise de la culture bourgeoise.
- L'essor imprévu de l'art cinématographique.

Les structures héritées se maintiennent et s'ouvrent à des préoccupations nouvelles. La psychologie, la psychanalyse, l'étude des conflits tant sur la plan moral ou social, l'interrogation sur la signification de l'existence et les interprétations modernes des anciens mythes. Ce théâtre reste littéraire : c'est un théâtre d'auteurs et les metteurs en scène doivent suivre l'enseignement de Stanislavski.

Après 1930 une tendance est née par la volonté de rompre avec l'idéal esthétique de la bourgeoisie et de travailler à l'éclosion d'une culture de masses. Son point de départ étant le mouvement expressionniste. Déjà dans l'Allemagne des années vingt Erwin Piscator (militant du groupe Spartacus) avait inauguré une technique de choc visant à investir l'inconscient des spectateurs.

En Europe non communiste et aux Etats Unis, la stylisation expressionniste vulgarisée par le cinéma allemand va découvrir Kafka et le vertige de l'absurde. Artaud lui, dénonce la dégénérescence d'un « humanisme stérilisé ». Le didactisme brechtien se situe à l'opposé par un mécanisme de distanciation. La fiction chez Brecht aboutit comme chez Artaud à un refus de la vertu cathartique de l'évasion dans l'imaginaire.

Les chefs de file de la génération montante : Maurice Béjart, Jorge Lavelli, Victor Garcia, Jerzy Grotowski, Peter Brook avaient mis l'accent sur la puissance de l'incantation. D'autres comme Roger Planchon, Jean Marie Serreau, Ariane Mnouchkine sont plus près de l'esprit de Brecht.

²³⁹ Kourilski, F., (1967), *Le Théâtre aux Etas-Unis*, Paris, La Renaissance De Livre.

7. Le nouveau théâtre

a) La dramaturgie du refus²⁴⁰

Le début des années cinquante (1950) marque la naissance de ce que l'on appellera plus tard « le nouveau théâtre ». Joyce, Kafka et un écrivain capital Samuel Becket.

« En attendant Godot » pièce créée en 1953 qui promut ce « nouveau théâtre ». Faire de la scène le lieu même de l'action.

Le nouveau théâtre fut baptisé le théâtre de l'absurde. Ce nouveau théâtre va terminer de démanteler les principes dramaturgiques qui depuis Aristote et le long silence du moyen-âge, régissent le théâtre occidental qui au lieu de constituer un facteur de connaissances se révèle être un facteur d'incommunicabilité. De Jarry à Kafka de Bücher à Strindberg et Pirandello, un véritable investissement idéologique va être produit. La présence ou l'absence sur scène voulait montrer le trop plein ou le vide d'une existence absurde.

b) Autres contestations²⁴¹

Des auteurs dramatiques sortirent un peu plus tard à l'Est tel Vaclav Havel en Tchécoslovaquie. Le nouveau théâtre des années soixante tente de réaliser un nouveau qui serait épique et politique et dont Brecht (qui mourut en 1956) avait échafaudé la théorie et construit la méthode en laissant des modèles tels Antigone ou Mère courage ou le théâtre de la cruauté d'Artaud mort en 1948.

C'est au courant brechtien que l'on peut rattacher un grand nombre de dramaturges actuels de langue allemande qui avaient en commun le désir de traiter sur la scène les problèmes de la société allemande y compris la responsabilité du nazisme, de la guerre et des camps de concentration.

D'autres œuvres relèvent du courant Artaud en provoquant une subversion de la pratique traditionnelle du théâtre et réaliser ainsi comme le nomme Artaud « le théâtre de la cruauté » qui est « un théâtre qui, par l'intermédiaire de moyens plastiques est un formidable appel des forces qui ramènent l'esprit à la source de ses conflits ».

²⁴⁰ Corvin, M., (1964), *Le Théâtre Nouveau en France, Paris, 1963 ; Le Théâtre nouveau à l'étranger*, Paris, Presses Universitaires De France. P19-20

²⁴¹ Ibid. P37-40

Il dénonce les conflits et dégage des forces qui sont des possibilités de vie qui exorcisent les démons (le théâtre et son double).

c) Une nouvelle pratique²⁴²

Brecht et Artaud même opposés avaient mis l'accent sur la nécessité de transformer radicalement la pratique du théâtre c'est-à-dire son mode de production. Brecht dit qu'il n'y a pas de séparation entre l'écriture d'une pièce, sa réalisation et sa représentation devant les spectateurs et ceci dans un lieu et à un moment donné.

Selon lui, « *l'œuvre ne cesse de se transformer en rapport avec l'évolution des techniques scéniques et les exigences politiques de son public. On peut dire qu'elle n'est jamais close, jamais finie* ». ²⁴³

Selon Artaud, « *le théâtre est en perpétuel renouvellement et c'est chaque fois un acte neuf. Le théâtre est le seul endroit du monde où un geste fait ne se recommence pas deux fois* ». ²⁴⁴ La révision coïncide avec un moment historique et « chaud » comme l'a été en France Mai 68.

On découvre l'expression corporelle par le corps de l'acteur et on veut aussi que l'acteur soit un militant politique avec un don de soi total au public. C'est le statut même de l'acteur. Rompu aux méthodes de l'improvisation sous l'influence du « système » Stanislavski dans les années cinquante entend utiliser ces techniques non plus pour sa seule formation, mais pour construire lui-même un spectacle.

C'est là un des aspects du travail du Living Theatre (1951-1970) fondé par un peintre Julian Beck et une élève de Piscator Judith Malina, théâtre qui est passé du texte littéraire à l'improvisation collective afin d'exprimer ses idées anarchiques sur l'art et la vie. L'improvisation collective devient alors un nouveau recours à la représentation théâtrale.

Des modifications des méthodes de travail à l'intérieur du lieu théâtral vont subir une transformation. En effet les hommes de théâtre veulent sortir de ces lieux et les événements

²⁴² Ibid. P53-58

²⁴³ Bertolt Brecht. (1972). *Ecrits sur le théâtre*, trad. J. Tailler, G. Delfel, B. Perregaux, J.Jourdheuil & al. 2 vol. Paris. P3, P75

²⁴⁴ Antonin Artaud. (1964). *Le théâtre et son double*. In *Œuvres complètes*. T.IV. Paris

de Mai 1968 donnèrent à la rue pendant une courte période un lieu de réunion et de discussion.

De plus pour des raisons financières, les troupes de théâtre jouaient dans des hangars, des chapelles, ou des usines désaffectées plutôt que dans des structures conventionnelles. Ce nouveau théâtre des années 70, recherche avant tout un autre rapport avec son public. Le living theatre est une sorte de grand spectacle (happening) qui veut dire « arriver et se produire spontanément ». En fait il s'agit de spectateurs et d'acteurs qui quitteraient le théâtre ensemble pour envahir la rue afin de la métamorphoser.

Cette participation est retrouvée dans des communautés qui ont choisi le théâtre comme moyen d'expression privilégié. C'est aussi le cas chez les ouvriers agricoles de Californie qui ont fondé le Teatro campesino parti il y a plus de vingt ans d'un refus intégral de la tradition. Ce nouveau théâtre aujourd'hui est revenu aux formes élémentaires du spectacle des mystères médiévaux au théâtre de foire en passant par le nô ou le kyôgen japonais, les marionnettes et le cirque. Il reste fidèle en fin de parcours à ses mots d'ordre : la quête d'une théâtralité, la volonté de rendre lisible et une visibilité dans un espace, le jeu de notre vie. Enfin le nouveau théâtre renoue avec l'ancien.

d) Le théâtre populaire ²⁴⁵

Ce théâtre est né de l'approfondissement de la division des sociétés, l'aiguïsement des luttes des classes au sein d'une même formation sociale. Le mot « populaire » selon celui qui le dit est investi d'antagonisme car il peut être teinté de condescendance aristocratique ou bien de fierté plébéienne (usage du peuple) ou qui émane du peuple ou les deux à la fois. Les ambiguïtés sémantiques recouvrent les difficultés théoriques et pratiques qui sont elles mêmes l'expression de contradictions profondes.

Le théâtre populaire aujourd'hui reste un but et que seulement une somme d'efforts tend vers ce but. C'est par son développement historique que l'on pourra définir ce qui est vraiment des rapports entre le peuple et le théâtre. Le théâtre serait un genre qui serait menacé par les différents moyens de communication actuels en l'occurrence le cinéma, la télévision etc.

²⁴⁵ Ibid. P66-67.

Un art qui irait vers son dépérissement pour beaucoup et qui cependant connaît une incessante renaissance. Le peuple est un enjeu de toutes les politiques et c'est en lui que se trouve la contradiction principale de la société des classes. Les écrivains, dramaturges et les praticiens de la scène ont constaté qu'un fossé s'était créé entre le peuple et les formes non abâtardies du théâtre.

En cherchant dans les raisons de ce phénomène et voulant trouver un débouché pour le large public, ils ont senti le besoin de se rapprocher de leur public et de se mettre à son écoute. Un public s'est alors formé et de nouveaux lieux de spectacles sont apparus. Il y a des conséquences heureuses pour l'esthétique théâtrales, la scénographie, le jeu des acteurs et la dramaturgie.

Or le théâtre populaire se trouve aujourd'hui dans une situation contradictoire : le théâtre est extérieurement une institution. Les voies qu'il explore se révèlent être des impasses et il continue à chercher une théorie cohérente. Il est aujourd'hui au stade de l'expérimentation avec nombre d'incertitudes.

e) Les jalons

➤ La présentation commune, sociétés divisées ²⁴⁶

De la tragédie antique, des mystères du Moyen âge français, dans les autos sacramentales de la renaissance espagnole, tous les spectacles réunissant l'ensemble des couches de la population, la manifestation d'une essence populaire de l'art dramatique ont voulu voir une manière de communion totale dans l'art théâtral.

Il ne faut pas oublier que cette communion avait un caractère fondamentalement religieux. De plus le public reproduisait de manière fidèle la hiérarchie sociale : places du premier rang aux notables, les tribuns avaient leur emplacements réservés et les gradins pour le peuple.

L'inspiration populaire de la commedia dell'arte en Italie et des œuvres de son réformateur Carlo Goldoni ainsi qu'en France d'une partie des œuvres de Molière, se sont

²⁴⁶ Baty, G., (1949), *Le Masque et l'encensoir. Introduction à une esthétique du théâtre*, Paris, 1926; partiellement repris in *Rideau baissé*, Paris, Librairie Bloud & Gay. P38

réfugiées sur les tréteaux des foires. Il faut attendre le siècle des Lumières et la révolution française pour que soit posé le problème de la destination de théâtre.

➤ **Des fêtes du peuple au théâtre du peuple** ²⁴⁷

La convention nationale décrète le 2 août 1793 que seront représentées trois fois par semaine les tragédies républicaines telles que Brutus, Guillaume Tell et d'autres pièces dramatiques et cela sous l'impulsion du comité du salut public désirant former chez les Français les sentiments et le caractère républicains.

Le 20 mars 1794 l'ancien Théâtre Français est rebaptisé Théâtre du peuple. Le peintre David député du Louvres présente un rapport sur l'organisation des fêtes du peuple.

Le grand modèle fut la fête du 14 juillet 1794 à Paris. L'idée de ces fêtes civiques avait été fortement mise en avant par Jean-Jacques Rousseau. C'est Robespierre dans un discours le 5 mai 1794 qui donne cette définition des fêtes civiques : « *L'homme est le plus grand objet qui soit dans la nature et le plus magnifique des spectacles, c'est celui d'un peuple assemblé* ».

Cette fête apparaît dans la Russie soviétique dans les années le 7 novembre 1920. Il s'agissait de faire participer les peuples acteurs et spectateurs à l'époque historique, à l'éduquer et à le fortifier dans ses vertus civiques. Victor Hugo qui désire pour les masses « Un théâtre vaste et simple un et varié, national par l'histoire, populaire par la vérité, humain, naturel, universel par la passion ».

Romain Roland s'appuyant sur sa propre expérience et sur celles d'autres pays, de l'autonomie des couches populaires, pense qu'elle est liée aux progrès du socialisme encore utopique à l'époque plus proche de Jaurès que de Marx et Engels mais qui met à jour quelques réalités.

²⁴⁷ Ibid. P41

➤ **Passages, impasses, recherches et archéologie du mouvement.**²⁴⁸

À la fin du XIX^{ème} siècle, en Allemagne se constitue le mouvement Volksbühn en associations de spectateurs qui se réunissent sous l'égide de la social-démocratie, ouvriers et petits bourgeois. A Vienne en 1889 est inauguré le Volkstheater.

Le Schiller Theater est ouvert à Berlin en 1894. Il est considéré comme un théâtre populaire. En une année six mille abonnés vont voir Shakespeare, Calderon, Ibsen et Dumas fils.

En 1897 la maison du peuple de Bruxelles peut contenir trois mille spectateurs et on y joue Hauptmann, Tolstoï, Ibsen, et Verhaeren. En France, le premier théâtre du peuple (excepté l'épisode révolutionnaire) est fondé le 2 septembre 1895 par Maurice Pottecher à Bussang dans les Vosges. Ses auteurs jouent en patois. Louis Lumel promène à travers Paris son théâtre civique.

Le 10 décembre 1900 Romain Roland y donne au profit d'ouvriers du Nord en grève, une représentation de son « Danton » où Jean Jaurès prononce un discours. A Paris à Belleville une tentative similaire aux Volkshünen et ce pour un théâtre populaire et stable. Le public qui est l'élément ouvrier y tient une grande place. Il est recruté par les syndicats et les universités populaires par le biais d'abonnements collectifs et à crédit.

Au cours de la première saison 35.000 spectateurs sont venus voir soixante et une pièces en trente huit semaines. Des expériences du même genre se voient en Allemagne. Les animateurs vont réclamer des aides financières publiques et déjà l'état cherche à le canaliser pour servir ses fins et l'étouffer.

➤ **Piscator et le théâtre politique**²⁴⁹

Pour Piscator la réalité sociale n'est ni belle ni artistique. Il s'insurge contre la tuerie impérialiste et salue Octobre Rouge et le mouvement DADA pour rallier les Spartakistes puis le parti communiste allemand. Il profanera l'art en le mettant au service de la révolution prolétarienne.

²⁴⁸ Ibid. P45-47

²⁴⁹ Erwin Piscator. (1962). Le théâtre politique, trad par A. Adamov & C. Sebisich. Paris, P30

Le programme du Proletarische Theater est clair. Simplicité dans l'expression et la structure, action claire et sans ambiguïté sur la sensibilité du public ouvrier avec une subordination de toute intention artistique ou à but révolutionnaire et de façon délibérée sur la lutte des classes et par conséquent la façon de la propager.

Piscator fut un des pionniers du théâtre prolétarien pratiqué par des amateurs entre 1918 et 1933. Il a suscité des adhérents de différents pays : Tchécoslovaquie, Japon, et France. Ces troupes avaient le nom de Rote Sprachroh (porte-voix rouge) ou Rote blusen (chemises rouges) ou encore Rote Raketen (fusées rouges).

➤ **Jean Vilar et le service public** ²⁵⁰

En 1951 Jean Vilar (1912-1971) est nommé à la direction du théâtre national populaire (T.N.P.). Il avait fondé quelques années plus tôt le festival d'Avignon.

Jean Vilar est l'héritier de Copeau. Il est aussi l'héritier des idéaux de la résistance par son désir de réunir les foules. Pour lui c'est une tâche nationale et il se targuait de remplir trois obligations :

- Un public de masse.
- Un répertoire de haute culture.
- Une régie qui n'embourgeoise ni ne falsifie les œuvres.

Au contraire de Piscator il n'exclut personne. Sa mission est conçue comme un service public. Projet moral et humaniste, idéaliste telle est la mission du théâtre. Mais la réalité sociale va le rattraper et il ne résistera pas aux contingences de la réalité sociale.

Selon Vilar, ce style de théâtre populaire ne pouvait naître que de la représentation privilégiée des classiques, œuvres « qui appartiennent à tous ». A côté des classiques il y a les œuvres contemporaines et de grands auteurs étrangers.²⁵¹

De 1951 à 1963 il y eut Molière, Brecht, Corneille, et Shakespeare. Le théâtre héroï-comique : André Gissel. Brecht. Le théâtre de la conscience : Roland Barthes

²⁵⁰ Vilar, J., (1955), *De la tradition théâtrale, Les grandes époques ou « écoles »*, Paris, L'arche, P174

²⁵¹ J. Vilar. (1955). *De la tradition théâtrale*. Paris. rééd en 1963 ; « Mémoire » in théâtre populaire. N° 40. 1960 ; « Lettre aux associations populaires », in Bref, n°49, 1961

Illusion lyrique : Guy Leclerc : Mythe Hégélien, c'est l'esprit universel qui prend corps et visage. Un théâtre qui provoquerait des émotions communes et renvoie à une histoire commune. C'est pour Vilar une évolution vers un art de plus en plus engagé du côté des classes populaires. La pratique de Jean Vilar a marqué pour longtemps et de manière décisive, le travail théâtral en France et en Europe. Vilar a formé un exigeant public et a ouvert la voie à une dramaturgie nouvelle.

➤ **Difficultés pratiques et théoriques** ²⁵²

L'expérience a montré qu'il ne suffisait pas d'abattre des cloisonnements entre loges et galeries pour unifier un public que tout divise ni pour harmoniser la scène et la salle pour attirer au théâtre les travailleurs.

On note également la population des théâtres de la république fédérale allemande, du Piccolo teatro de Milan qui doit une renommée mondiale à Giorgio Strehler, renommée de Vilar ou du nouveau TNP de Roger Planchon ou Patrice Chéreau à Villeurbanne. Qu'ils l'aient voulu ou non, des auteurs dramatiques ont profondément subi l'influence de toutes ces tentatives et la conjoncture socio-économique qui les sous-tend.

De plus en plus nombreux, les animateurs proposent une « ligne Brechtienne », de lever du moins les contradictions sinon de jouer avec elles, de ruser afin de servir la cause du théâtre et du peuple : « Réunion autour de la classe ouvrière et de l'ensemble de causes qui ont intérêt à la disparition des oppresseurs ».

➤ **Déterminants sociaux** ²⁵³

Le déterminant social est un élément qui structure le raisonnement social dans une pièce théâtrale. Une des contradictions de ce théâtre, c'est sa vocation populaire dans la société capitaliste et qui ne peut exister qu'avec l'aide de l'état (à ce titre, il est un service public) tout en étant peu ou prou contre lui. Les causes du nombre faible des travailleurs dans le public sont d'abord :

²⁵² Leclerc, H., (1946), *Les Origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne*, Paris, Reliure inconnue, P296-299.

²⁵³ Ibid. P301- 307

❖ Les conditions de vie et de travail

Horaires, transports urbains coûteux, bas salaires et insuffisance des équipements des collectivités locales qui sont autant des freins au développement culturel. Selon Marx et Engels « les idées dominantes d'une époque n'ont jamais été que les idées de la classe dominante » (1848 Manifeste du parti communiste).

Romain Rolland constatait déjà qu' « *un art du peuple ne fleurit pas aisément d'une vieille terre dont le peuple s'est laissé peu à peu conquérir par les classes bourgeoises, pénétrer par leurs pensées et n'a pas de désir plus vif que de leur ressembler* ». ²⁵⁴

Pour Roland Barthes « les adversaires politiques de la bourgeoisie, négligent de condamner profondément ses représentations : Ils vont même jusqu'à les partager ». (Mythologies 1965). Des enquêtes avaient montré que l'image du théâtre dans les couches populaires était dominée par l'aspiration au divertissement et par une image du « classique ». Par divertissement on entendait diversion. ²⁵⁵

Brecht évoque l'aspiration au divertissement et l'explique en 1930 dans son livre « Malaise de la civilisation » l'année même où paraît l'ouvrage de Freud pour qui « la vie qui nous est imposée est trop dure pour nous, elle nous apporte trop de problèmes insolubles. Pour la supporter, nous ne pouvons nous passer de calmants. On peut dire qu'il en est de trois sortes : les diversions puissantes qui nous font minimiser notre misère, les satisfactions de remplacement qui la diminue, les stupéfiants qui nous y rendent insensibles. Nous avons absolument besoin les uns des autres.

Les satisfactions de remplacements que nous offre l'art sont des illusions au regard de la réalité, mais elles n'en sont pas moins efficaces psychologiquement grâce au rôle que l'imagination s'est acquis de notre vie intérieure... Ces stupéfiants sont dans certaines conditions, responsables du fait que des sommes d'énergie considérables qui pourraient servir à améliorer le sort de l'homme sont dépensées en pure perte ».

Pour Brecht une aspiration à laquelle doit répondre un théâtre populaire qui doit canaliser les sources de la connaissance et de la créativité. Partant de là Romain Rolland traça

²⁵⁴ Romain Rolland. (1913). *Le théâtre nouveau*. Paris. 2^{ème} édition.

²⁵⁵ Roger Planchon. *Théâtre populaire*. (1970). (études de R. Barthes, B. Dort, G. Dumur, A. Gisselbrecht, F.Kourilsky, M.Vinaver) 1953-1964. Paris.

les grandes lignes du théâtre brechtien et il écrit que « la première condition pour être un théâtre populaire c'est d'être un délassement ».

Que le théâtre soit « une source d'énergie » est la seconde loi et enfin que le théâtre doit être « une lumière pour l'intelligence » est la troisième loi. Ces grandes lignes du projet brechtien ont été reprises et développées sous diverses formes par les collaborateurs de Brecht, parmi lesquels on retrouve Manfred Wekwerth, Benno Besson ou Peter Palitch entre autres.

❖ Le modèle Brechtien

Dans ce projet il s'agit de la fusion difficile d'éléments tenus pour être complémentaires : divertissement, pédagogique, plaisir et réflexion, art et politique. Fusion qui s'avère difficile à réaliser. Les conséquences esthétiques et philosophiques constituent une méthode et un système le plus complet depuis celui d'Aristote dont il prend le contre-pied de Hegel.

Pour Richard Demarcy « la question fondamentale est celle de la fonction sociale du théâtre recoupant celle du mode de lecture des représentations ». Dans ses « remarques sur l'opéra grandeur et décadence de la ville de Mahagonny » en 1930 Brecht fait le distinguo entre la forme dramatique aristotélicienne fondée sur l'illusion, l'identification et le sentiment aboutissant à la catharsis et la forme épique qui fait appel à la distance, à la raison provoquant l'éveil de l'esprit critique.

Pour Louis Althusser, l'effet de distanciation, l'utilisation de gestes qui ont une signification sociale fut que les différents procédés de cette nouvelle dramaturgie sont seulement les moyens d'un projet politico-philosophique.

Brecht veut faire un théâtre pour changer le réel. Il se propose de « former une conscience capable de critiquer les illusions de la conscience et de tirer elle-même les lignes de la fable ». La pièce est bien la production d'un nouveau spectateur et acteur qui commence quand finit le spectacle, qui ne commence que pour l'achever mais dans la vie.

Le théâtre peut devenir un mode de culture populaire. C'est aussi un ensemble de rites, de signes, un langage qui nécessite un apprentissage. La représentation en tant que pratique signifiante renvoie à une sémiologie et son déchiffrement exige une grille de lecture, un contingent évolutif et intellectuel.

Brecht va donner une définition de populaire car pour lui, « Une dramaturgie populaire devra donc prendre appui sur les formes d'expression populaires avec le cabaret, le cirque les tréteaux du camelot ». C'est « l'assimilation critique » de Lénine.

La définition de « populaire » donnée par Brecht dans ses « écrits sur la littérature et l'art » doit être compréhensible aux larges masses adoptant et enrichissant leurs modes d'expression, le consolidant et le corrigeant ; représentant la partie la plus avancée du peuple de telle sorte qu'il puisse accéder au pouvoir c'est-à-dire des formes compréhensibles aux autres fractions du peuple en renouant avec les traditions en les continuant et en les transmettant.²⁵⁶

Romain Rolland écrivait en 1903²⁵⁷ : « Vous voulez un art du peuple ? Commencez par avoir un peuple, un peuple qui ait l'esprit assez libre pour en jouir, un peuple qui ait des loisirs, que n'écrasent pas la misère, le travail sans répit, un peuple que n'abrutissent pas toutes les superstitions, les fanatismes, de droite et de gauche, un peuple maître de soi et vainqueur du combat qui se livre aujourd'hui ». Entre ces deux il y a eu l'espace d'une révolution.

8. Théâtre et société

a) Les cérémonies théâtralisées ²⁵⁸

Dire qu'il existe une relation entre le théâtre et la société est une évidence si on accepte l'idée que les sociétés sont différentes entre elles, dans leurs types et leurs genres, si on voit dans le théâtre la représentation imaginaire incarnée par un individu où domine l'idée d'une insurmontable contradiction, nous voyons que les relations vont paraître nuancées et difficiles à saisir.

On peut dire qu'il existe trois sortes de relation entre la vie sociale et la création théâtrale :

- _ Une forme qui correspond aux cérémonies théâtralisées.
- _ Une forme qui établit un lien entre le tragique et le dérisoire.

²⁵⁶ Brecht, B., (1970), *Écrits sur la littérature et l'art II. Sur le réalisme*, Paris, L'Arche, P118

²⁵⁷ Rolland, R., (1903), *Le Théâtre du peuple*, Paris, Éditions Complexe, P117

²⁵⁸ Duvignaud, J., (1965), *Sociologie du théâtre Essai sur les ombres collectives. L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Revue française de sociologie. P572.

Enfin celle qui voit le lien permanent entre une définition de la personne humaine et les phases de rythme entre les types de sociétés voire de civilisation pendant une même durée.

b) Les cérémonies théâtrales ²⁵⁹

Les figures qui définissent une société à ses propres yeux et aux yeux des autres sont les cérémonies théâtralisées. L'anthropologue décrit ces fêtes ou ces rites au cours desquelles, un groupe va revêtir des masques de rôles désignés par la tradition et va affronter les instances naturelles à savoir la sexualité, la faim et la mort.

Il y a beaucoup de différences entre un mariage chinois ancien ou une cérémonie iroquoise ou bantou, ou un mariage civil européen, pourtant ces manifestations collectives dans lesquelles des hommes et des femmes jouent dans leur groupe des rôles et vont ainsi participer à un scénario défini par la tradition n'est autre qu'une représentation.

Les combats rituels des sioux, les cérémonies de circoncision chez les maghrébins ou le mariage chez les yoruba (groupe ethnique d'Afrique présent au Nigéria, Benin, Ghana, la santeria à Cuba) et le vaudou haïtien se déroulent selon un rite précis en mettant en scène des personnages fictifs qui vont représenter aussi bien des êtres morts, tantôt des éléments du cosmos organisés dans une classification arbitraire et personnalisée.

Ce que l'on pourrait dire, c'est que ces manifestations sociales sont des actes par lesquels la société va suppléer la nature dans son pouvoir de destruction, d'accouplement et de fécondité en cherchant à se placer au dessus de la trivialité d'une existence dominée par l'anéantissement

C'est là la différence entre l'imaginaire et le réel, entre ce qui mobilise la vie psychique et sociale des hommes pour l'accomplissement d'une action commune. On retrouve une relation qui existe entre la définition du théâtre et la réalité des sociétés européennes, entre le dérisoire et le tragique et la spécificité des sociétés européennes.

c) Le tragique ou le dérisoire et les civilisations techniques²⁶⁰

Il est facile de constater que la présentation sur une scène par un individu qui va jusqu'au bout de la folie ou de la déviance et qui est exalté correspond à l'ensemble des

²⁵⁹ Ibid. P 575

²⁶⁰ Ibid. P 578

œuvres dramatiques présentées par le théâtre grec puis par les théâtres européens. Il n'existe pas de répertoire dramatique auquel on pourrait le théâtre grec hormis le no japonais.

Le théâtre occidental est lui ouvertement en conflit avec les normes de la culture établie. Tout se passe comme si en occident une certaine définition de la personne apposée à sa représentation imaginaire (empruntée à une histoire lointaine) aurait permis au langage poétique de remplir par le discours, le vide creusé entre une réalité établie et l'expérience imaginaire.

Que le théâtre soit inséparable de l'existence des villes, est la preuve qu'il existe une corrélation entre l'apparition des cités grecques et la naissance de la tragédie, le développement des villes européennes à partir du XVème siècle et la prolifération de l'art dramatique. Peut-être que la ville est avant tout un milieu clos séparé des zones rurales ou marines, un lieu où s'imposent les expériences du temps et de l'espace et que la campagne ne peut connaître.

Dans les cités grecques vont émerger à la fois le langage et la rhétorique qui vont remplacer la violence par le politique et fonder la communication par la persuasion plutôt que par la force. Le prestige respecté et le langage de la réflexion vont conduire à la philosophie, au langage du droit qui va lui-même construire une justice écrite où l'homme est un citoyen libre (sur un fond d'esclavage).

Une nouvelle division sociale apparaît « Durkheim appelle : la densité sociale » dans les villes occidentales entre le XVème et le XVIème siècle apparaît ainsi une nouvelle division sociale du travail. Grâce à l'apparition de l'imprimerie on constate alors que la forme du discours parlé-écrit change et cela amène à la relation qui s'établit entre le développement et la technique. La distorsion entre le réel et l'imaginaire est liée à l'apparition de la science et des techniques.

d) Les ruptures sociales et création dramatique ²⁶¹

On constate que les périodes de création dramatique sont contemporains des moments de rupture entre deux types de sociétés se succédant dans une même durée et qui correspondent au passage de la société patriarcale ou rurale grecque à la ville, de la société du moyen-âge

²⁶¹ Ibid. P 580

européen au système monarchique centralisateur où apparaît le capitalisme de la première révolution industrielle à la seconde dans laquelle nous vivons.

Ce passage constitue une rupture. L'homme ne trouve plus dans la collectivité le support de son existence. Dans ces moments de rupture, l'homme cherche dans l'individualité ce que ne lui donne plus le système.

Conclusion

Les grandes expressions théâtrales sont contemporaines de ces ruptures et de ces tensions, mais la substance appartient à une période révolue ou en passe de le devenir. On peut citer Antigone, Œdipe, Electre, Oreste, les Suppliants, les Bacchantes, Tamerlan, Richard III, Macbeth, les héros de Lope de Vega ou les personnages de Corneille qui appartiennent à l'« histoire », c'est-à-dire le passé reconstitué à partir du présent. La dramaturgie commence lorsque le poète prend ces figures fantomatiques pour leur prêter une vie contemporaine.

C'est à travers le passé des figures anthropologiques mortes que l'art tragique et l'art de la dérision trouvent les voies de la scène. L'art est toujours enraciné dans l'existence collective et le théâtre est un instrument d'expérimentation imaginaire où l'homme souvent cherche à atteindre ce que la société ne lui donne pas mais ne cesse de lui promettre.

Chapitre IV

La méthodologie et la présentation du corpus

La méthodologie et la présentation du corpus

Le fonds documentaire du Théâtre Régional d'Oran (T.R.O.) est louable et certains de ses répertoires comptent parmi les expériences les plus fécondes du théâtre algérien ; la pratique créative d'Abdelkader Alloula ouvre la recherche, la perspective, l'expérimentation et l'expérience dans le champ théorique et dans la production artistique elle-même le chemin. *"Je peux faire du théâtre tout seul dans une boîte de chemma (tabac à chiquer), mais ça ne m'intéresse pas..."* ²⁶²

Par ses explorations théâtrales, Alloula s'inscrit dans le *"courant artistique arabe"* qui puise son essence dans *"l'utilisation du patrimoine culturel populaire"* et dont *"l'objectif principal (est) de déboucher sur un genre théâtral ayant l'impact le plus fort sur notre spectateur"*²⁶³. De même que Alloula a puisé dans différentes formes d'expression culturelle : El Mounafara - El Hakaouati - El Samar - El Kissas - El Makamate.

Parlant d'El Ajouad", Alloula précise : *"... m'inspirant des sources populaires et universelles, je travaille à créer un nouveau statut pour le spectateur algérien, un statut faisant de lui un élément actif et désaliéné dans la représentation (...) La nouvelle théâtralité que je propose est toute induite dans le mot, dans la parole, dans le récit et l'agencement de la fable. En fait, je donne à écouter une ballade, un récit sur des modes particuliers d'agencement théâtral et j'invite le public à créer, à recréer avec nous sa propre représentation pendant le déroulement du spectacle. Dans cette théâtralité, il y a simultanément acte de la parole et la parole en acte qui travaille fondamentalement dans le sens de donner à l'oreille à voir et aux yeux à entendre. Il y a, je dirai, une dégustation pluridimensionnelle de la parole théâtrale. Nous suggérons au spectateur, et cette suggestion le pousse à voir dans la vie avec les yeux de son expérience, de son capital propre de vécu, de connaissance, de conscience, à la fois la société et lui-même..."*²⁶⁴.

Et cette *"parole théâtrale"* s'exprime dans un langage que l'on communique jusqu'au plaisir ultime de l'émotion et de l'image ; un langage qui mêle poésie et prose pour mieux rimer avec nos sens; un pour la raison, le sentiment, la société, etc. Le chantier du drame est

²⁶² Alloula, R., *L'anniversaire de l'assassinat d'Abdelkader Alloula : (Être artiste c'est toute une vie)*, journal Al-Youm. Dar Sahafa, Algérie.

²⁶³ Notes de Alloula pour sa conférence du 10 mars 1994.

²⁶⁴ Entretien avec Abdelkader Alloula, par M'hamed Djellid, Professeur de Sociologie et Critique de Théâtre, octobre 1985, Oran. (in) thèse de M'hamed Djellid.

une véritable école de théâtre. " La lecture italienne " est un stage de formation, de conceptualisation et de théorisation autour de l'art dramatique, son histoire, sa forme, son contenu et sa fonction sociale.

Alloula a animé des conférences sur l'expérience du théâtre universel, dirigé des lectures au niveau bibliographique, prêté des œuvres à des acteurs distribués, discuté d'œuvres d'art en cours pour inspirer la motivation et la créativité de ses troupes et interprètes travaillant à la fois collectivement et individuellement selon des objectifs limites subjectives.

Les représentations dites "Générales" des pièces théâtrales d'Alloula ont toujours constitué des événements culturels très forts dans la ville d'Oran, devant un public jamais rassasié, en attente d'une nouvelle création. La rareté des documents et des travaux universitaires en Algérie qui font de cette collecte un fond documentaire inestimable.

1. Parcours théâtral d'Abdelkader Alloula

Abdelkader Alloula est né le 8 juillet 1939 à Al-Ghazaouet, à l'ouest d'Oran. Il a fréquenté l'école primaire à Ain-El-Berd, fait ses études secondaires à Sidi-Bel-Abbès jusqu'en première successivement puis à Oran. En 1956, il interrompt ses études quand le F.L.N décrète la grève des lycéens et des étudiants.

Autodidacte en matière d'art théâtral, Alloula s'est formé lui-même par la lecture. Il se lance cette même année à faire du théâtre au sein d'une troupe d'amateurs "Al-Chabâb d'Oran"(La jeunesse d'Oran). Dans ce cadre et jusqu'en 1960, il participe à plusieurs stages de formation et joue successivement dans Maghrômin belmel (Amoureux de l'argent) de Mohammed Touati, Roujt'al-sa'âda (Retour du bonheur), Kheima chrifa (Une famille noble) et Khadr al-yadîn (L'homme à la main verte) de Mohammed Cracha.

Alloula réalise sa première mise en scène en tant qu'amateur, dans le cadre de l'Ensemble théâtral oranais, avec la pièce "Les Captifs" de Plaute ("El Asra"), adaptée par Mohamed Abid; c'est en 1962.

En 1963, au deuxième jour de la nationalisation du Théâtre national d'Algérie (T.N.A.), il est appelé à devenir membre de la troupe naissante. Avec plusieurs artistes dont Abderrahmane Kaki, Mohamed Bengana, Jean-Marie Boëglin, Mohamed Boudia, il participe à l'élaboration du Manifeste du théâtre national algérien.

Entre 1963 et 1965, Alloula a joué dans les pièces "Hassan Terro", "La vie est un rêve", "Le Serment", "Don Juan", "Des roses rouges pour moi" et "La mégère apprivoisée".

En 1964, il assiste Allel El Mouhib dans ses deux dernières pièces, et la même année, il met en scène "El Ghoula" de Rouiched et en 1965, "Le sultan embarrassé" de Tewfik El Hakim.

En 1966, il dirige pendant un an l'Ecole Nationale d'Art Dramatique et Chorégraphique de Bordj El Kiffan (ENADC).

En 1967, de retour au T.N.A²⁶⁵, il adapte et met en scène "Monnaies d'or" avec un groupe de jeunes comédiens dont la moyenne d'âge ne dépasse pas 22 ans. Le but de la troupe est de faire du théâtre expérimental, de la recherche et de diffuser des spectacles à des publics éloignés du T.N.A. Ils se déplacent souvent, limités à cinq villes : Alger, Oran, Constantine, Sidi Bel Abbes et Annaba. La distribution théâtrale de cette troupe de jeunes a atteint 80 villes.

Alloula quitte le T.N.A En 1968, il étudie l'art dramatique aux universités de la Sorbonne et de Nancy. Il n'y reste pas longtemps avant de revenir à Oran, où il est recruté comme metteur en scène par A. Kaki.

Alloula multipliera l'expérience artistique et passera de simples rôles à d'autres horizons, tels que la réalisation et l'écriture dramaturgique. Dans cette perspective artistique, Alloula brille de mille feux et sait utiliser ses talents d'écriture.

En 1969, Alloula joue dans le film « Leklâb » (les chiens) film réalisé par Al-hachemi Cherif. Et la même année, il présente sa première production théâtrale, "Laalegue" (Sangsue), qu'il met en scène et joue.

En 1970, il réapparaît avec "El Khobza", qui a révélé l'acteur Mohammad Adar Cette année-là, tout le personnel artistique est licencié pour la rénovation du bâtiment T.N.O.A.

Alloula revient au T.N.A début 1972 avec "Homk Salim", premier monologue du théâtre algérien, dirigé par lui-même.

²⁶⁵ Théâtre National Algérien

En 1971, Alloula joue dans le film « Al tarfa » (la corde) film réalisé par Al-hachemi Cherif.

Le 14 novembre 1972, Alloula est nommé directeur du Théâtre régional d'Oran (TRO), menant la première action de décentralisation théâtrale, une dynamique de promotion de l'art théâtral en créant des espaces privilégiés de création (les ateliers d'écriture et de réalisation collectives), de formation (analyse critique des textes de théâtre proposés à la direction) et d'animation culturelle (représentations des troupes d'amateurs, des séminaires, des projections de films, spectacles de variétés, des lectures de poésie, des spectacles pour enfants et plus encore). L'ensemble de ces actions constitue un cadre d'étude, de prospection, de réflexion, de débat, de théorisation de l'art dramatique, de sa fonction sociale, d'accompagnement de l'art et de la culture en général.

C'est sous l'emprise d'Abdelkader Alloula qu'entre 1972 et 1975 que T.R.O. conjugue une intense activité de diffusion d'activités théâtrales et de manifestations culturelles diverses, a dégagé "La politique des ponts" consiste à atteindre différents publics (développement d'une scène mobile et démontable), en se lie avec les institutions les plus variées (entreprises, APC, administrations, œuvres sociales, etc.) en vue de les intéresser aux produits théâtraux et culturels par un système de conventions, de placements de billetterie, offrir des spectacles gratuits ou à des tarifs réduits. Les tournées ne se font pas seulement dans les villes, mais étendent la portée en utilisant ces villes comme bases rayonnant vers les villages les plus reculés, ce qui élargissait et approfondissait le spectre de diffusion.

C'est à partir de ce moment que le théâtre s'est ouvert aux amateurs et aux universitaires. Alloula a recruté deux universitaires pour servir d'administrateurs et d'animateurs d'événements théâtraux dont le sociologue M'hamed Djellid a commencé à défricher les terrains vierges de la connaissance du mouvement théâtral algérien en s'intéressant particulièrement aux troupes théâtrales amateurs - avec sa curiosité et ses outils théoriques ; les résultats sont inclus dans sa thèse intitulée *"L'activité théâtrale en Algérie : 1945-1980 - Essai d'approche sociologique des tonalités groupales expressives et super-structurelles"*.

En avril 1973, à l'initiative du T.R.O. se tient le séminaire de Saïda qui réunit toutes les troupes de théâtre amateur de l'Ouest algérien, en présence de professionnels du théâtre, de réalisateurs, d'universitaires, de peintres (Mohammed Khadda, Denis Martinez,

Zerrouki...), d'étudiants volontaires. Le T.R.O. aidera et assistera les amateurs théâtre, en mettant à leur disposition des salles de répétition, en leur prêtant du matériel technique et de transport (un vieux car à l'époque).

Parallèlement, en raison du manque de ressources financières, techniques et pédagogiques au niveau du T.R.O, un avant-projet de création d'une université de théâtre populaire a été proposé et discuté. Cependant, certains travailleurs ont été encouragés et autorisés à poursuivre leurs études universitaires. En 1975, T.R.O. vivait avec tout le personnel artistique réparti dans "Hout Yakoul Hout" et "Hammam Rabi". Parallèlement, à l'initiative d'Alloula, un groupe de comédiens tout juste diplômé de l'Ecole nationale d'art dramatique de Bordj El Kiffan a mené une expérience d'animation théâtrale pour enfants. L'écriture et la production collective de la pièce "En Nahla" s'accompagnent de méthodes psychologiques et pédagogiques pour les enfants, débats, questionnaires, lecture de textes de jeu aux écoliers, etc.

Au cours de ses six mois de diffusion, plus de 120 représentations ont attiré quelque 60 000 jeunes spectateurs, pour la plupart des écoliers. La représentation se déroule dans le théâtre même, et les acteurs organisent des moments d'animation avec le jeune public, qui discute du contenu de la pièce, des décors, des costumes et essaie pendant un moment des masques de jeux. Ensuite, les comédiens donnaient aux enfants le texte de la chanson du spectacle et les faisaient chanter en chœur un refrain avant de partir. L'ancien bâtiment a été transformé en pouponnière pour réjouir des dizaines de milliers d'enfants des rues, retrouvant ainsi une noble fonction : un environnement chaleureux pour former, divertir et chanter l'homme de demain. En janvier 1976, Alloula accepte d'être directeur du Théâtre national d'Algérie, et laisse entre les mains des travailleurs du T.R.O une entreprise saine, dotée des textes de base pour la gestion, l'exploitation et le positionnement des œuvres théâtrales (textes approuvés par l'Assemblée générale lors des journées d'étude et de la conception du T.R.O en décembre 1975), afin d'hériter du théâtre marginalisé dont il a redynamisé ses activités en organisant des événements culturels, chacun des événements durent un mois et sont intitulés: "24 février" - "Mai théâtral", "Ramadan 76", "Novembre 76". Après 11 mois de travail acharné, il se voit "gentiment remercié" parce que la conception de Alloula et de sa mission est complètement incompatible et en désaccord avec l'organisme qui l'employait.

En janvier 1979, le ministère de l'Information et de la Culture a créé le Comité du théâtre, dont Alloula est membre ; une commission qui étudiera et résoudra les problèmes liés à l'absence de statut juridique de l'artiste, les textes de fonctionnements, les opérations, le positionnement, la gestion, les formations, etc. Vu l'importance de cette tâche, le Comité Théâtre a été créé, et malheureusement, il a disparu peu de temps après sa création, sans aucun résultat. Un autre comité fut convoqué en janvier 1981 pour traiter de la même question; il subit le même sort que le premier. Pendant ce temps, Alloula écrit et monte Lagoualau T.R.O en 1980.²⁶⁶

Les grandes capacités artistiques d'interprétation de Alloula dans le personnage de Ghecham. Cette pièce s'est vue refuser l'autorisation d'être filmée. Un débat avait lieu avec le public après le spectacle. C'est ainsi qu'en mai 1980 à Constantine, un spectateur a dit qu'*un tournant décisif dans l'histoire du théâtre algérien* et que c'était *"la pièce la plus forte et la plus belle de toute la littérature algérienne"*. Pendant ce temps, Alloula parle de l'importance de ses contributions créatives en qualifiant "Lagoual" de *"travail qui peut contribuer à l'émergence d'un théâtre algérien profondément lié au patrimoine culturel populaire"*. Ce fut la seule fois où modestie et sa pudeur légendaires l'ont toujours empêché d'être complaisant.

En 1983, il participe au commentaire du film « Bouziân Al Qalî » de Hadjadj Belkacem.

En 1985, Alloula a commenté le film documentaire "Combien je vous aime" de Azzdine Meddour produit par la RTA.²⁶⁷

Le 4 juillet de la même année, c'est la générale de "El Ajouad" qui consacre le passage du dramaturge Abdelkader Alloula du "théâtre illustratif" au "théâtre évocatif" et révèle l'époustouflant Sirat Boumédiène (Diden pour les intimes) dans le personnage de Djelloul El Fhaïmi, pour lequel il remporte le très envié prix de l'interprétation masculine au Festival national du Théâtre professionnel à Alger et au Festival international de théâtre de Carthage en octobre et novembre 1985.

²⁶⁶ Les Dires

²⁶⁷ Radio Télévision Algérienne

El Ajouad recueille un énorme succès avec 300 représentations²⁶⁸, une telle audience venait conforter la recherche de Alloula dans la mesure où l'adhésion massive de publics de différentes catégories sociales semble confirmer que ces publics se reconnaissent dans les spectacles qu'ils lui donnent. Le débat présenté à chaque fin de spectacle explique les raisons du succès. D'une part, les sujets abordés intriguent suscitaient l'intérêt car ils relèvent d'une expérience partagée par tous, et ils donnent un point de vue critique très caustique, qui comblait le spectateur. D'autre part, le savoir-faire de la représentation théâtrale révèle des formes familières que l'on croyait disparues ou en voie de disparition, et que le dramaturge ressuscitait avec bonheur.

En 1989, El lithem²⁶⁹, dans la continuité de la recherche précédente, effectue un travail qui porte aux limites de l'expérimentation les idées de l'auteur. Le contenu reste centré sur des enjeux socio-politiques, trouvant un certain équilibre entre récit et encore soi-disant interprétation. Le spectacle prend la forme d'une épopée populaire, c'est-à-dire que tout se cristallise en une seule action, avec le peuple en héros. Dans les deux premiers volets de la trilogie, plusieurs tableaux, les uns après les autres, s'enchaînent à travers des situations similaires, et ici un chant autonome interrompt l'histoire unique de l'ensemble de l'œuvre.

En 1990, il adapte cinq nouvelles de Azziz. Nessim²⁷⁰ qui seront réalisées pour l'E.N.T.V²⁷¹ par Bachir Berichi sous les titres :

Leila madinoûna = Leila la folle.

Al-soltân wa al-ghorbân = Le Sultan et les étrangers.

Al-wissâm = L'étendard.

Al-cha'b fâq = Le peuple s'est réveillé.

Al-wâdjib al-watanî = Le Devoir national.

En juillet 1990, suite à la suppression du ministère de la Culture, Alloula est appelé à devenir membre du Conseil National de la Culture (C.N.C) avec d'autres artistes et hommes de lettres, sous la présidence d'Abdelhamid Benhadouga. La composante du C.N.C. Des commissions de travail sont organisées autour des disciplines artistiques qui y sont

²⁶⁸ La pièce a obtenue le prix du meilleur spectacle, le prix du meilleur texte et celui de la meilleure interprétation masculine pour l'acteur Sirat Boumédiène pour le rôle de Djelloul Al-thâimi, au festival du théâtre national professionnel d'Alger en 1985. Sirat fût 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.

²⁶⁹ Le Voile

²⁷⁰ Écrivain contemporain turc

²⁷¹ Entreprise Nationale de Télé Vision

représentées. Alloula était alors vice-président de la Commission des Arts Dramatique, Lyrique et Chorégraphique.

Il revient à nouveau sur le même problème : l'organisation et la gestion du processus de création et de diffusion des représentations théâtrales, comme objet fondamental et principal de l'Entreprise théâtrale nationale. Alloula organise des débats dans les théâtres avec les personnels toutes catégories socio-professionnelles confondues, d'une part, et avec les directeurs d'autre part. Sur la base de diverses discussions, besoins et objectifs pour une gestion culturellement saine, Alloula propose au C.N.C. un dossier portant "Plan global de redressement" pour chaque théâtre. En visitant les théâtres nationaux (Théâtre National d'Alger et Théâtre Régional d'Oran, Sidi Bel Abbes, Théâtre de Constantine, Théâtre d'Annaba, Théâtre de Batna et Théâtre de Bedjaya).

Alloula rencontre et discute avec des personnes et des groupes culturels. Il estime et élabore financièrement la création de trois festivals : de théâtre pour enfants, de théâtre amateur, de théâtre professionnel, ainsi que la création d'un Théâtre national pour l'enfance et la jeunesse, d'un Théâtre d'art et d'essai et d'un Centre national de documentation et d'archives du théâtre.

Parallèlement à ce combat qu'il mène sans relâche, Alloula dynamise la vie culturelle à Oran, il crée avec tous les Oranais de culture une association culturelle, « Ibdæ » (création), qui voit le jour en 1988, ses activités couvrent les disciplines suivantes : la nouvelle, la poésie, le roman, la critique et les études littéraires, la musique, le cinéma, les arts plastiques, le théâtre. Il en contact perpétuel avec des groupes de théâtre amateur en orientant leurs œuvres, participant à leurs débats et leurs répétitions et leurs travaux. Il crée des espaces culturels en suivant de près les travaux de restauration de deux cinémas abandonnés : « Le Marhaba » (ex-Escorial) et « Espace culturel Souiah El Houari » (ex-George V) : le premier événement culturel pour les enfants et les jeunes et le second pour un théâtre expérimental, qui accueille des conférences et des expositions.

En mai 1989, avec un groupe d'acteurs du T.R.O., il fonde la "Coopérative théâtrale du 1^{er} Mai" dont les objectifs tournent autour de trois axes : la formation, la recherche et la production. L'activité de la coopérative est de soutenir le secteur étatique. La pièce "El Ajouad" a été jouée devant des milliers de lycéens dans les lycées de la ville d'Oran, souvent en plein air mais aussi à l'hôpital psychiatrique de Sidi-Chahmi.

En 1992, Alloula écrit « Etoufah » qui la dédia à son ami le comédien Blaha Benziane²⁷².

En 1993, Abdelkader Alloula traduit, adapte et met en scène la pièce « Arlequin valet de deux maîtres de Carlo Goldoni.²⁷³

Alloula est aussi membre fondateur de "l'Association d'aide aux enfants cancéreux". Il participe et supervise au quotidien les efforts de rétablissement du Centre post-cancer pour enfants à Cap Blanc, leur rendant souvent visite individuellement, leur parlant jusqu'à ce qu'un sourire émerge du coin de leur bouche. Bien qu'il ait demandé à tous ses proches de ne pas faire de gâteaux de l'Aïd cette année-là, compte tenu du Ramadan particulièrement sanglant de 1994, de la multiplication des attentats terroristes, il a offert des vêtements neufs à l'aide de jeunes filles et henné pour embellir leurs mains. "C'est un bon présage...", leur dit-il.

Et c'est trois jours avant la fête de l'Aïd, le jeudi 10 mars 1994, à 21h.30, que Alloula tombe sous les balles des terroristes, à quelques mètres de son domicile.

Au printemps 1994, le théâtre régional d'Oran éteint ses lumières et baisse ses rideaux : "Si Abdelkader" quitte prématurément le monde du spectacle pour toujours, laissant derrière lui un riche héritage 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".²⁷⁴

Les lieux où son dire a vibré sont les rues d'Oran sont hantées. Peut-être au détour d'une rue, y aura-t-il son grand corps, sa démarche désinvolte frôlant les murs... On croisera son regard candide perdu dans la pensée créatrice d'une certaine œuvre artistique qui nous interpellera... L'on revivra l'émotion de ses petits gestes quotidiens : un regard, un sourire, un silence, une écoute attentive, une main tendue... L'on caressera encore le rêve que sur la

²⁷² Blaha Benziane est née le 23 novembre 1953 à Oran en Algérie. Il était un acteur, connu pour Rayes Korso (2019), L'Autre Côté de la Mer (1997) et Sultan Ashour 10 (2015). Il est décédé le 2 mai 2021 à Oran.

²⁷³ Carlo Osvaldo Goldoni est un auteur dramatique vénitien.

²⁷⁴ Abdelamir, C., (1997), En mémoire du future: pour Abdelkader Alloula, Arles, Sindibad-Actes sud, P75

terre d'Algérie, arrosée quotidiennement par le sang, les larmes, la douleur, la détresse, se lèvera l'aube de matins lumineux.

Sur les pages de l'histoire de l'Algérie, le nom d'Abdelkader Alloula est écrit en lettres d'espoir pour la Liberté, la Paix, l'Amour, la Dignité, etc. Celui de ses assassins en sera à jamais absent...

2. Les concepts du théâtre d'Abdelkader Alloula

a) La tradition arabo-berbère

L'activité théâtrale a existé sous de nombreuses formes dans la tradition arabo-berbère bien avant l'Islam²⁷⁵. Selon l'hypothèse de Alloula, elle est induite de la poésie, c'est-à-dire une double activité, une activité poétique et une activité théâtrale. Cela est resté le même, même lorsque nous parlons d'interdictions islamiques ou de pseudo-interdictions. Bref, dans cette tradition la poésie est théâtralisée. Le Maddah, l'équivalent africain du griot africain, porte la poésie et l'activité théâtrale. Il s'agit d'activité théâtrale, non d'art théâtral au sens strict du centre de la halqa, le Maddah donne plutôt à entendre qu'à voir. Mais cette activité est un théâtre complet, il a son propre public, son propre répertoire, ses propres symboles, sa propre base économique. Il se fait à l'extérieur.

Le public a un statut et il peut intervenir pour quitter de la halqa. Ce théâtre ne nécessite pas de structure académique. Il partage de nombreuses similitudes avec la tragédie grecque, à sa naissance²⁷⁶. La musique joue ici un rôle important et accompagne presque tout le temps le goul. Comme dans la tragédie grecque, les fables sont dites, racontées, non « donnée à voir ». Elles se basent sur une épopée, sur une histoire commune connue du public.

b) L'influence africaine

Selon Alloula, quand on parle de culture arabo-berbère, on entend l'Afrique et sa culture ancestrale. Les Berbères sont l'un des groupes ethniques d'Afrique et il existe des éléments de culture noire dans la culture nord-africaine. On retrouve cette idée dans l'esprit de Léopold Sedar Senghor²⁷⁷, qui rêvait de construire à partir d'un héritage, d'une symbiose commune, une grande nation négro-africaine, ou plutôt négro-berbère.

²⁷⁵ Aziza, M., (Juin 1970), *Le théâtre et L'Islam*, Alger. SNED.

²⁷⁶ Guenaoui, O., Janvier 1987. *Entretien Avec Abdelkader Alloula*. Oran

²⁷⁷ Président de la république du Sénégal (7 septembre 1960 – 31 décembre 1980)

Il est curieux de noter que L. Sedar Senghor et A. Alloula présentent des similitudes en ce qui concerne leur milieu social respectif. Alors que Alloula décèle la richesse et l'importance de la fête à forte coloration sociale et culturelle²⁷⁸ dans la vie quotidienne du peuple algérien.

c) La culture populaire

La culture populaire comme dans la culture noire et les fêtes populaires sont diverses et prennent de nombreuses formes. Le travail de l'artiste est d'élever la célébration culturelle à un niveau supérieur, en tenant compte de la narration qui intervient. Alloula est pleinement impliqué dans les activités générales de ce théâtre. Selon lui, aucun théâtre algérien ne peut être décrit de cette façon.

Quels sont les objectifs des hommes de théâtre algériens ?

Il s'agit selon lui de représentations éloquentes et pertinentes constituées d'éléments et de symboles issus de la culture populaire. Plusieurs projets sont en développement mais qui est forcé de constater qu'aucun théâtre en Algérie n'est totalement différent des théâtres d'ailleurs. Il n'y a pas de commission de censure institution en Algérie et chaque organisation culturelle a sa propre méthode d'analyse. Selon Alloula, la censure est partout. L'humanité n'a pas encore atteint le stade idéal d'une totale liberté d'expression. Par conséquent, l'artiste est toujours placé devant la responsabilité.

Contrairement à certains metteurs en scène et dramaturges arabes et africains, Alloula n'a pas été nullement attiré par un supposé retour aux sources mais il cherche à développer une expression qui réunit les attributs des deux expériences théâtrales avec une même attitude théâtrale : *«Nous avons dû comprendre, grâce à notre expérience, les multiples fonctions de l'art théâtral qui nous permet d'expliquer plusieurs phénomènes complexes. Nous avons aussi remis en question tout le dispositif scénique. Dans notre travail, Brecht, Piscator et Meyerhold occupent une importante place. Nous ne rejetons aucun acquis scénique. Des hommes comme Allalou, Ksentini et Bachetarzi ont beaucoup donné au théâtre algérien.»*²⁷⁹

²⁷⁸ On y découvre l'art du conteur, la musique et la danse, que Alloula qualifie de "théâtralité" dans la tradition arabo-berbère.

²⁷⁹ Entretien avec Abdelkader Alloula réalisé par Ahmed Cheniki en 1982

d) Le problème de la création dramatique dans le théâtre de Alloula

Pour comprendre les orientations et les objectifs d'œuvres théâtrales de Alloula, il faut se référer à la période cruciale de l'indépendance de son pays et du premier changement révolutionnaire. Le théâtre algérien a assumé dès le début une importante fonction sociale durant cette période. La représentation se déroulait en plein air et de nouveaux publics reconstituaient la « halqa » qui est une ronde traditionnelle autour du goulal ou du meddah. Alloula a été amené à observer ces publics, traditionnels et tous neufs, où les paysans dominaient. Le public Assis à même le sol, délimitant l'espace du jeu théâtral. Pour rendre la visibilité et l'ouïe possibles, le décor dut s'alléger, s'effacer. Dans ce nouvel espace, le spectacle devient "l'autre" et toutes formes aristotéliennes de l'action et de la scène sont abolies mais c'est l'attitude du public qui impressionne encore plus Alloula.

Certains d'entre eux regardent le spectacle "par-dessus l'épaule, de façon distante presque hautaine. D'autres spectateurs regardaient placés au dos des comédiens, depuis son envers en quelque sorte et certains enfin tournaient franchement le dos de la sphère de jeu pour mieux écouter le texte, pour ne pas subir l'influence du comédien et afin de pouvoir rire à l'aise dans le cas échéant (il est mal vu dans certaines contrées de rire aux éclats le visage découvert)." ²⁸⁰

Dans les débats qui suivaient, les questions débordaient toujours le spectacle. Les effets théâtraux, la mise en scène "s'effritaient subitement sur cette plate-forme populaire, plateau glissant et qui offraient à nos artistes de façon très hospitalière leurs nouveaux spectateurs. Il a fallu à nos artistes un temps pour comprendre les règles du nouveau jeu, pour s'y adapter. Ils retrouvaient, aussi paradoxal que cela puisse paraître, leur culture."²⁸¹

Ce nouveau jeu, cette culture retrouvée est un élément clé dans l'œuvre d'Alloula. Outre toutes les puissantes influences de Brecht, Alloula exprime ici les éléments essentiels et déterminants de son œuvre. A partir de ces expériences, il a poursuivi son propre chemin, un chemin qui n'était pas seulement un retour aux sources dans des expressions galvaudées mais un parcours extraordinaire d'être proche du peuple avec ce parcours profondément humble par le respect du public et des acteurs, tandis que la portée de l'étude est profonde.

²⁸⁰ Guenaoui, O., Janvier 1987. *Op.cit*

²⁸¹ Guenaoui, O., Janvier 1987. *Ibid.*

➤ **Recherche et expérimentation**

La démarche initiatique d'Abdelkader Alloula l'a conduit à assumer un travail considérable d'investigation et de réalisation, Il estime d'ailleurs que son œuvre est toujours à l'état d'expérimentation. Il n'éprouvait aucun sentiment de satisfaction et voulait continuer ses recherches. Tout d'abord, il persévéra dans l'observation de la société algérienne car il désirait saisir les caractéristiques qu'il intégrera dans ses créations. C'est la raison pour laquelle il fréquenta les Souks (les marchés) et les places publiques. Il y enregistra les conteurs et les meddahines, il les observa, les photographia et réfléchissait sur le contenu de leurs dires.

Aspirant à une communication profonde avec le spectateur, Alloula rejette toute tromperie, toute mystification, tout emploi de l'illusion ou du subterfuge. La représentation doit solliciter toutes les capacités d'invention, de création, d'imagination du spectateur: il privilégie les facultés intellectuelles de l'entendement plutôt que les réactions subjectives et sensorielles.

Dans la représentation, le spectateur doit intervenir en toute liberté. Comme Alloula a choisi le genre narratif, il évite la représentation de l'action. Certes, la fable existe mais il évite toute illustration de l'action. Il laisse au spectateur le soin de bâtir, selon son niveau de conscience, de connaissance sa propre représentation. Alloula met en valeur la richesse de la pensée et de la culture du public lors des premières représentations.

➤ **L'écriture**

Fruit de la répétition constante de l'expérience, le travail d'écriture lui a pris beaucoup de temps, Alloula n'a pas hésité à en discuter plusieurs fois avec les futurs spectateurs. Dès lors, il mettra plus de deux ans pour écrire une pièce. Le travail d'un metteur en scène se confond avec celui d'un écrivain. Il discute avec les comédiens et n'avance que par consensus. La participation des comédiens est pleine et entière. Dans cette « fermentation » créatrice, les fonctions des acteurs changent au fur et à mesure que le décor change. Des éléments du théâtre classique traditionnel ont changé sans disparaître. C'est le résultat d'un choix éthique et social car il crée les conditions d'une conscience historique et politique.

Dans le répertoire classique lui-même, Alloula privilégie le raisonnement, l'argumentation et rejette les décisions autoritaires du metteur en scène. Ce type de création

nécessite la pleine participation de tous ceux qui interviennent dans la représentation: auteur, metteur en scène, comédiens, techniciens et spectateurs. Cependant, il faut noter que le texte de la pièce, le canevas, est toujours écrit par l'auteur, par Alloula. Il en sera de même pour ses deux expériences créatives collectives qu'il a menées dans "El Meida " et "El Mentouj "

Alloula a emporté avec lui le dernier-né "El Imlaq" (Le Géant) en gestation depuis "El Lithem", inachevé. La mort est une lutte sans pareil pour que la culture se démocratise.

➤ **Création collective**

L'échange constant entre le metteur en scène et les comédiens participant également à la représentation en tant qu'éléments responsables, l'implication et la discussion du public, conduisent presque naturellement à la participation de Alloula à l'expérience de création collective qui se déroule dans le cadre des activités du Théâtre Régional d'Oran.

Alloula a donné un exemple typique de cette démarche et de son implication personnelle. Les produits théâtraux font l'objet d'une analyse dite critique. C'est toujours une rencontre suivie d'un débat ouvert à tous les travailleurs du théâtre, aux animateurs et aux chercheurs. L'analyse critique n'intervient qu'après l'élaboration du texte. Nous regardons l'art du théâtre et en même temps nous regardons les problèmes traités dans la pièce. Tous ces aspects sont liés. De ces trois années d'expérience, de création collective, un ensemble de textes portant sur l'organisation théâtrale. En fait, plusieurs méthodes de création collective peuvent être utilisées : travail réflexion, de commissions, contributions individuelles, enquêtes rapides à visée artistique, « El Meïda » est un exemple de cette démarche.

Par conséquent, on peut qualifier ces œuvres de collectives comme on peut être sûrs qu'il s'agit d'une création. Chacun apportait la richesse intérieure, la vivacité de son esprit, l'authenticité de la culture populaire dont il était issu, Cette création dépasse la notion de participation car elle implique un don, une contribution qui va au-delà du simple partage de valeurs communes.

Il est important de noter que la création collective n'est pas pour Alloula. La seule voie possible pour redynamiser le théâtre algérien, l'homme de théâtre utilisa toutes les ressources créatives pour atteindre cet objectif. Il a utilisé des créations collectives notamment dans le théâtre pour enfants.

e) Les caractéristiques du théâtre de Alloula

➤ La scénographie dans le théâtre de Alloula

À partir de son ouvrage *Le contexte de l'œuvre littéraire* (1993), le linguiste Dominique Maingueneau a développé une réflexion évolutive et un ensemble de concepts pour décrire la rhétorique spécifique de la littérature. C'est dans *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (2004) et *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature* (2006) qui établit un réseau de concepts dont fait partie le terme de scénographie. Dans son ouvrage, Maingueneau distingue trois scènes du discours littéraire et les place à différents niveaux de sa structure :²⁸²

- La « *scène englobante* » représente le type général de discours dans lequel le locuteur s'exprime, c'est-à-dire la « formation discursive » : religieuse, politique, économique, littéraire, etc.
- La « *scène générique* » détermine le type de discours qui est mobilisé à partir du répertoire existant des genres discursifs (prière, message pastoral, discours d'ouverture, etc.).
- La « *Scénographie* » ou « scène de parole » renvoie à l'institution d'un discours unique, singulier qui parvient individuellement à appartenir à une scène englobante et à une scène générique. Par exemple : « le roman » est un discours qui appartient à la scène (littéraire) et dans la scène générique (l'histoire du roman comme genre). Mais pour s'exprimer, le roman doit singulariser son énonciation par une scénographie de plus en plus singulière : il peut s'exprimer selon la scénographie du journal intime ou du récit de voyage ou bien d'une conversation au coin du feu, l'échange de lettres, etc.

Ayant établi l'importance de la « scénographie » dans l'étude des textes littéraires, Maingueneau relie l'énonciation littéraire au concept rhétorique de « ethos », ou l'image du locuteur donnée dans le discours. L'ethos fait partie de la scénographie, c'est un élément de celle-ci.²⁸³

²⁸² Maingueneau, D., (2004), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, P190-202

²⁸³ Dominique Maingueneau (2020), *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin

Dans le théâtre de Alloula, le jeu des personnages est constamment organisé comme un ballet, occupant presque toujours toute la scène, multipliant les points d'intérêt et nécessitant l'appréhension simultanée de nombreuses petites scènes. L'acteur, en revanche, au lieu d'assumer un rôle singulier d'attirer l'attention et l'intérêt du spectateur à son niveau, est invité à se multiplier, ce qui stimule à la fois les capacités créatrices de l'auteur et l'imagination du public. Il se présente alors comme un signe presque vide appelé à se charger progressivement des sens que lui confèrent les différents rôles joués. Ceux-ci sont parfois regroupés pour former un chœur attaché à la pièce (comme dans le théâtre grec) en duo avec el goul.

Le tout est rythmé par les sons du tambourin (tabal et bendir), semblables aux fêtes populaires du Maghreb. Ensuite, les comédiens deviennent les protagonistes de la pièce individuellement. Le théâtre de Alloula rejoint les préoccupations avant-gardistes du théâtre universel contemporain. Bien qu'elle soit au centre d'un théâtre comme celui-ci, la narration ne prend pas le dessus sur la gestuelle et peut aller à l'encontre du dire.

Le geste entretient une relation dialectique et dynamique avec le dire. Il n'y a pas de séparation entre les textes dits et l'interprétation gestuelle parce que le dire ne rejette pas le geste. Il fait implicitement référence au geste dans le cadre de l'énoncé. La halqa de Alloula installe el goul en tant que narrateur officiel, sans qui les pièces ne peuvent exister. Il raconte la vie intime de chacun des personnages et se moque des attitudes de l'éboueur Allal. Il est désolé par triste vie de Kaddour et le sort de Sakina la malheureuse dans les balades d'El Ajouad.

El goul peut librement raconter un personnage, le pénétrer et en sortir pour redevenir à nouveau spectateur, le tout rapidement ce qui demande beaucoup d'éloquence dans le geste. C'est une confrontation entre le geste et la parole. Elle contamine le jeu théâtral par le jeu de mime. D'autre part, la gestuelle dans les mimes de Alloula se caractérise également par le style distinctif du théâtre de la marionnette (Garâgûz), héritage et modernité s'alimentent pour donner vitalité inhérente à la scénographie de Alloula.

Toutes ces caractéristiques se combinent pour former une scénographie de Alloula qui est très éloignée de l'aristotélisme. De plus, on suppose que le concept de la pièce ne pouvait pas éclaircir les contradictions de la réalité en général et en particulier de la réalité algérienne. En fait, il cherchait à établir une pratique théâtrale sur les éléments propres au spectacle

maghrébin, y compris ses dimensions critiques d'ironie et d'éloignement. Il suivait ainsi la pensée de Brecht qui a exercé une certaine influence sur lui. Il refusait pour les mêmes raisons le théâtre du vaudeville et le théâtre de boulevard qui fonctionnent tous les deux sur l'adhésion et l'identification du spectateur.

➤ **Le cadre spatio-temporel dans le théâtre de Abdelkader Alloula**

Dans le théâtre classique, le temps est linéaire. Les événements sont organisés selon un déroulement chronologique ou le passé et le présent sont nettement indiqués définis dans un axe orienté vers l'avenir. Les seules ruptures sont celles causées par des flashbacks. Et d'une certaine manière, cela renvoie à un épisode du passé encore inconnu du spectateur, aidant à construire ce flux de temps linéaire en remplissant les lacunes.

Cette logique change souvent dans le théâtre moderne. Par exemple avec Beckett²⁸⁴ ou même pour Ionesco dans *La Cantatrice chauve*²⁸⁵, le théâtre fonctionne sur l'absurde; le temps et de l'espace ont peu de cohérence puisque tout est perçu à travers le regard du héros qui a complètement perdu ses repères et donc le temps et l'espace presque perdus dans la vie sociale. Ils deviennent complètement subjectifs et la durée semble s'arrêter dans un présent répété.

Avec Alloula, le temps varie dans ces deux formes. Il semble se construire dans toute la durée du spectacle et avec la participation du spectateur. En effet, ce théâtre est avant tout Interactif, la durée qu'il produit n'est pas donnée d'avance. Le temps est partagé entre les spectateurs (qui ont le droit d'intervenir) et les comédiens (qui ont le droit d'improviser ou de reprendre une seconde fois une partie du jeu après la demande du public). Alors on se rend compte que les spectateurs et les comédiens sont actifs en même temps, afin de stimuler l'imagination des spectateurs étant donné que les personnages sont peu problématiques car ce sont des personnages emblématiques qui portent en eux les aspirations de leurs groupes sociaux et qui sont représentatifs de l'expérience de leurs vécus.

De cette manière, le temps qu'ils vivent est forcément partagé par les spectateurs, autrement il n'y aurait pas une adhésion aussi forte du public. De plus, le processus d'identification est ce qui unit comédiens et spectateurs et rend possible la transformation de

²⁸⁴ Samuel Beckett, S. (1948), *En attendant Godot*, Paris, Edition de minuit.

²⁸⁵ *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco a été présentée pour la première fois le 11 mai 1950 au théâtre des Noctambules.

l'écriture du temps. Dans la pièce El Ajouad, la perception de la durée diffère des balades aux pièces jouées. Dans la première partie, le temps se produit avec la parole et la parole coïncide avec le temps qu'elle rappelle.

Dans la seconde partie, nous avons une partie soutenue par les comédiens qui construisent la biographie du héros et donc son passé, suivi d'une partie où le héros entre en scène et interrompt le récit relie son passé à son présent. Les deux séquences commandent le temps social avec une accentuation de ligne temporelle. En comparaison, nous constatons que Ionesco provoque des chevauchements dans le temps, les interventions passées dans le présent ne créent pas de durée, au contraire, le temps semble se figer. Cela crée une sorte de temps immobile, pas de flux empêchant l'identification.

Chez Alloula, l'histoire qui est toujours racontée, a ses racines dans la mémoire. Par exemple, ses personnages tenteront de faire revivre la mémoire de la guerre de libération pour la commémorer. Cependant, le problème concerne la continuité qui, elle, est étroitement liée à la construction du présent et donc l'héritage dont il se souvient avec persistance ne remonte qu'à une guerre de décolonisation et au choix socialiste. Par le biais de son théâtre, il essaie de faire comprendre et rendre justice à cette histoire. De cette façon, l'homme de théâtre, comme le goulal traditionnel, est très impliqué dans les problèmes de son temps.

Nous avons ici un art engagé qui utilise les formes d'expression traditionnelles pour s'exprimer et qui se donne les moyens pour sensibiliser un large public choisi. Alloula construit ses pièces dans un temps actif, un temps commun entre le public et les comédiens, un temps recommencé du choix d'un mode de vie et d'une société où règne la morale. La chronologie des actions présentées par le théâtre de Alloula est un temps abstrait, un temps pour montrer ce que l'auteur veut faire et le choix qui s'offre à lui. C'est plutôt le choix de l'auteur : un choix parfait et excitant qui inspire l'adhésion et ceux qui ne le font pas sont caricaturés et ridiculisés.

Ce processus d'évaluation des bons sentiments, autrefois utilisés dans le théâtre de Garâgûz et la Halqa permet au public populaire de prendre sa vengeance imaginaire sur les riches, les puissants, etc. Alloula l'a redynamisé dans son théâtre moderne. Un processus qui implique une évocation spécifique du temps, un temps artificiel, abstrait et adapté aux

besoins de la satire sociale, le temps produit par la complicité de comédiens et de spectateurs autour d'un objectif commun.

De même, l'espace de théâtre de Alloula est également abstrait. Des lieux pittoresques, tous les lieux qui suggèrent comme concrets restent encore très irréalistes. Il suffit d'une ligne ou d'un cercle imaginaire ou d'une lumière pour délimiter l'espace du théâtre. C'est grâce à la parole et les gestes que se construisent et déconstruisent les espaces de l'échange. Le décor est très voilé. Par exemple, la maison de Sakina ou un zoo ou l'hôpital sont des lieux réalistes et bien caractérisés mais les espaces créés se font grâce à l'imagination des spectateurs. On arrive à une abstraction du temps, du lieu et des personnages. Ce travail utilise la visualisation abstraite de la scène dans laquelle il se trouve et que lui offre la halqa et le théâtre de Garâgûz qui n'est ni rétro ni folklorique. Il sait aussi utiliser les possibilités du théâtre moderne avec ses machineries et ses éclairages, pour créer une nouvelle forme de théâtre.

La recherche de Alloula est fermement ancrée dans le présent, tournée vers l'avenir, solidement posée dans les fondements du passé. Ce qui est magique, c'est que tous les niveaux (temps, espace, personnages) relèvent, en quelque sorte, de l'esthétique et de l'abstraction qui caractérise l'art maghrébin en général où l'on perçoit la représentation de la réalité avec des signes stylisés.

➤ **La langue dans le théâtre de Abdelkader Alloula**

Ce théâtre qui repose sur la capacité d'interprétation gestuelle, repose également sur la capacité d'interprétation verbale. Alloula a répété plusieurs fois, son intérêt pour la verbalisation qui perdure. Tout d'abord, il choisit comme langage le parler algérien (l'arabe populaire) dans un intérêt pour la communication et même la cohésion avec le public mais aussi par tendresse. C'est le langage que l'auteur a créé de toutes pièces dès la petite enfance avec sa famille. C'est aussi le langage de l'inclusion sociale dans la catégorie populaire qu'il défend. Il se met en scène et s'adresse principalement à son théâtre.

Cependant, le problème linguistique en Algérie depuis le colonialisme français est toujours un sujet d'actualité et le théâtre de Alloula occupe une place à part dans le champ culturel algérien et dans les luttes pour en définir les enjeux linguistiques. En quelque sorte, peut-être plus important que les autres arts (littérature et même cinéma), le théâtre devrait développer un langage riche et compréhensible pour tous.

Le travail patient de Alloula sur la langue a rendu la démocratisation du théâtre possible. Il nous semble que le seul moyen d'obtenir l'approbation du public est de le toucher ; c'est à dire trouver un langage immédiat et compréhensif mais aussi établir un rapport émotionnel avec le public, en jouant sur les résonances émotionnelles et culturelles.

Victor Hugo a vu dans le théâtre un instrument capable d'unir les contradictions sociales, alors que Brecht lui, a donné plus de qualification pour approfondir les contradictions entre les différentes composantes sociales d'un public. Alloula qui, comme ces deux auteurs, participe à une révolution théâtrale de son pays, choisit une langue qui répond à son choix et de la fidélité au passé culturel populaire et donc à une langue populaire et à un lexique aux tournures syntaxiques. Contrairement à ce que beaucoup prétendent de nombreux militants algériens en faveur des langues populaires (arabe ou berbère), Alloula n'est pas du tout opposé à l'arabe standard. Bien au contraire, il y recourt volontairement pour se faire comprendre de son public. Par exemple, la langue Alloula intègre au niveau lexical des éléments de l'arabe littéraire sous sa forme moderne, celles que distribuent de la presse et des médias. Par exemple :

الشفاء لا تيأسوا²⁸⁶،...

En même temps, il revitalise les mots arabes anciens qui ont survécu dans les dialectes algériens même s'ils ont disparu ailleurs surtout au Moyen-Orient, d'où vient la norme linguistique des manuels scolaires algériens depuis l'indépendance. À titre d'exemple : الجزائر au lieu de القصاب²⁸⁷

Par ailleurs, Alloula n'élimine pas systématiquement les emprunts au français, qui sont passés dans l'usage courant. Par exemple : الشانطي²⁸⁸ . On note également une البوط²⁸⁹ une abondance de formules spécifiques dont la saveur est difficile de traduire, par exemple : مفاجي الغمة²⁹⁰ ، التحميمة²⁹¹ ، الطعيمة²⁹²،

²⁸⁶ La guérison, ne désespérez pas.

²⁸⁷ Le boucher

²⁸⁸ Le chantier

²⁸⁹ Les bottes

²⁹⁰ Décompresser

²⁹¹ Un bon bain.

²⁹² Un bon couscous

Ce que l'on peut dire aujourd'hui, c'est que cette langue est efficace tant par sa poésie que par son ancrage dans la pratique populaire et pour sa capacité à intégrer de nouveaux rebondissements en étant accessible au plus grand nombre.²⁹³

Dans ce travail, Alloula s'est naturellement appuyé sur une langue déjà existante : celle des goualins (les dires) et qui garde dans sa mémoire (et celle de ses auditeurs) le goût et la poésie de la langue arabe malgré la décadence culturelle et malgré les efforts du pouvoir colonial pour la faire tomber dans l'oubli. En fait, la poésie populaire algérienne (celle des gens du village, mais aussi celle des souks du pays) perpétue les thèmes, les images, la versification et en partie la langue de la qacida bédouine.

Les éléments surtout comme la hikma (sentence) ou le madh (panégyrique) sont beaucoup présents dans l'expression poétique contemporaine tant dans la tradition populaire que chez les poètes modernes. Alloula aime profiter de ce filon populaire qui se consolide avec la complicité de son public depuis le début.

Dans la poésie populaire algérienne, ce sont des mesures classiques perdues et est, comme le précise Abdelkader Azza, c'est "*le cadre rythmique avec ses strophes et ses combinaisons de rimes qui a été le point de départ de la versification des guwwâl's maghrébins*"²⁹⁴ car, explique-t-il, les poèmes populaires doivent être chantés et leurs auteurs omis à la forme ancienne pour la décomposer en couplets et en refrains échanger entre les comédiens.

De plus, les rimes ou assonances sont multipliées pour faciliter la mémorisation. Ainsi, «le vers est souvent divisé en deux parties, parfois en trois ou quatre éléments, dont la première rime entre eux ». Comme goual, Alloula aime souligner son rythme et la musicalité de son texte. Tous les tableaux chantés le montrent bien.

La langue de Alloula ressemble à celle du goual (qui est plus désirable que celle de la rue) mais reste très intelligible pour l'auditeur de la rue ou du marché alors que la langue classique ne le fait pas. Comme partout ailleurs, c'est la langue de la vie quotidienne et de la poésie populaire en Algérie qui a été adaptée au style de vie et qui a été influencée par les langues berbères locales et plus tard par la langue française qui a dominé pendant la période

²⁹³ Khadda, J. (1997), *Alloula Dramaturge Algérien, Analyse et traduction*, Mémoire de D.E.A, Université de Paris- Sorbonne (Paris IV). P. 109.

²⁹⁴ Azza, A., (1979). *Mestfa Ben Brahim Barde de l'Oranais et Chantre des Beni'Amer*. Alger.Société Nationale d'édition et de la Diffusion (SNED), P10

coloniale, le monde du travail et a laissé des traces importantes dans l'arabe algérien. L'Arabe d'Oran avait également subi, avant l'arrivée des Français, l'influence de la langue espagnole à l'exemple de : كراتيكا (Karantika)²⁹⁵

Indépendamment de ces influences, les dialectes bédouins dominent dans l'Oranie ; les parlers citadins ne sont parlés qu'à Tlemcen, Nedroma et Mostaganem. Pour Azza « *Le vocabulaire bédouin est plus riche que le vocabulaire citadin. Il fourmille d'archaïsmes (en particulier dans la langue des proverbes, maximes, sentences, énigmes, etc.), de mots spéciaux ou techniques dont le sens très précis et l'usage varient avec les régions (noms de plantes, d'animaux etc.). Les synonymes y sont très nombreux* »²⁹⁶.

Alloula est l'héritier de cette langue arabe oranaise, tant dans sa version citadine que dans sa richesse bédouine. Il la nourrit, l'a revitalisée et l'a actualisée avec les apports de l'arabe moderne diffusés par les médias et largement intégrés à travers le langage de la rue. Elle l'imprègne d'une très grande vitalité, fruit de la manipulation ludique qui caractérise son travail personnel en tant que créateur attentif aux effets comiques. Par exemple le refrain qui scandait la pièce "Djelloul Al-fhâimi" est un excellent exemple de ce jeu de langage :

"لكن فيه ضعف: عصبي، يتقلب، تتغلب عليه النرفة، يزعل و يخسر ها..."²⁹⁷

Tous les personnages ont atteint un point de perfection dans El Ajouad. Cette langue inégalée, est riche, complexe, poétique, colorée et rythmée à volonté. Alloula réussit l'exploit d'inventer une langue à la fois littéraire et populaire, une langue qui a la rigueur de la langue écrite et l'expérience de la langue parlée : bref, une langue théâtrale. De plus, dans cette pièce, le texte est cohérent avec le thème de la générosité par sa plénitude, sa rébellion et sa vivacité.

En même temps, écrire dans cet espace est la preuve d'une extrême modestie dans l'expression des sentiments, une particularité qui est l'empreinte de la personnalité secrète de l'auteur et sans éclats de voix malgré la densité émotionnelle. Le caractère unique de cette langue devient évident lorsqu'on entreprend, comme nous l'avons fait pour certains extraits traduits, elle révèle alors l'arrière-plan culturel qui la sous-tend.

²⁹⁵ Khadda. J. Op.cit. P 110

²⁹⁶ Abdelkader Azza. Op.cit. P13

²⁹⁷ Il a une faiblesse : nerveux, il s'impatiente, se laisse gagner par la fébrilité, se met en colère et gâche tout.

➤ La mise en scène

Au théâtre, ce que le public voit, c'est le travail du metteur en scène, contrairement à la fiction qui n'est pas du seul ressort de l'auteur. Il n'existe même pas, il est complètement absent. En fait, le travail du metteur en scène se fait dans deux directions différentes, du fait de l'utilisation d'expressions différentes qui se complètent car toutes deux tendent vers un même but qui est de montrer la lecture du metteur en scène : « *il ne s'agit en aucun cas d'opposer deux constructions imaginaires...l'une et l'autre produites par le metteur en scène.* »²⁹⁸

Qu'il s'agisse de la notion de Brecht selon laquelle le travail d'un metteur en scène est d'abord interprété et construit avec l'aide d'acteurs et de l'allégorie ou de la notion d'Antoni Aalto selon laquelle le théâtre « *se confond avec ses possibilités de réalisation* », possibilités qui « *appartiennent toutes entières au domaine de la mise en scène, considérée comme un langage dans l'espace et le mouvement* ». ²⁹⁹

La mise en scène n'est ni neutre ni fidèle au texte. De plus, vouloir lui rester fidèle est une illusion, tant il est clair que le sens du texte n'est pas figé. Il faut définir la performance scénique en termes de type de pièce (dramatique ou épique dans ce cas), en termes de type de représentation aristotélicienne ou brechtienne qui est un travail décidément technique.

Initialement, avant le concept de la scène, le travail scénique était ignoré. Avant cette nouvelle division du travail au théâtre, le « régisseur » ou acteur principal avait un schéma préexistant dans lequel il devait fondre son spectacle, se contentant de placer les acteurs. Ce qui compte, c'est le texte et seulement le texte. Cette technique de base doit "coller" au texte. La performance comme activité dominante prescriptive et productrice de sens ne s'est développée en Occident qu'à la fin du XIXe siècle. Selon les différentes approches du courant, la scène est de plus en plus déterminante pour donner du sens aux textes et aux performances cela devient un art en soi.

Pour André Antoine, la scène vient d'abord, puis le texte. Le metteur en scène ne construit plus le spectacle autour du texte, le contexte est aussi important que le texte ; le décor ne casse plus le texte mais semble le produire : « *C'est le milieu qui détermine les*

²⁹⁸ Ubersfeld, A., (1996). Lire le théâtre II. Suisse. Ed Belin. P236

²⁹⁹ Antonin, A., (2003). Le théâtre et son double. Paris. Ed Folio. P168

mouvements des personnages, et non le mouvement des personnages qui détermine le milieu.
».³⁰⁰

Meyerhold³⁰¹ a apporté une nuance à cette notion de naturalisme. Les performances ne seront plus fondées sur une volonté de traduire des textes littéraires sur scène ou de reproduire la réalité en dehors du théâtre. Le metteur en scène préfère être le coordinateur des éléments de la scène, créant des personnages représentatifs et décidant ainsi du sens à donner au public. Le spectacle n'est plus un simple programme de divertissement mettant en avant les capacités langagières de l'auteur mais ces signifiants que le public doit découvrir.³⁰²

Abdelkader Alloula dépeint avec acuité les conflits et les maux sociaux d'une société en difficulté : bureaucratie, corruption administrative et autres difficultés politiques et culturelles qui bouleversent le quotidien en Algérie. Tout le travail théâtral de Alloula touche particulièrement la conscience du public et l'incite à se rebeller contre toute oppression qui le transforme en élément passif. Todorov a expliqué l'idée en disant : « *le thème est habituellement coloré d'émotion, il évoque un sentiment d'indignation ou de sympathie et il a toujours un jugement de valeurs* ». ³⁰³

➤ **Le jeu théâtral**

❖ **Changements dans le rôle du metteur en scène et le rôle de comédien**

Le metteur en scène s'implique pleinement car il apporte une conception du travail, la mise en œuvre, la ligne de discussion comportementale et cette discussion nécessite un retour sur soi, un nouveau travail et de multiples corrections. Selon Alloula, les comédiens suivent les idées du metteur en scène et participent aux travaux de manière responsable, contrairement au drame classique.

Le comédien fait valoir son point de vue, il n'est pas passif. En un sens, il a été mis au défi du travail requis pour créer et interpréter le spectacle. Il n'est plus un moyen, il est aussi un créateur. Il n'a pas à donner l'illusion d'être un personnage, c'est l'intermédiaire entre le public et le spectacle. Il porte le texte et il est porté par le texte. Il est le créateur, l'artiste qui donne à entendre, il fait allusion à la "représentation" dans l'esprit du public. Il utilise sa

³⁰⁰ Couty, D & Rey, A., (1980). Le théâtre. Paris. Ed Bordas. P142.

³⁰¹ Vsevolod Meyerhold : dramaturge et metteur en scène russe.

³⁰² Meyerhold, V., (2009), « *Ecrits sur le théâtre: Tome 2* », Lausanne, Editions l'Age d'Homme, P 338

³⁰³ Todorov, T., (2001), *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, P 269

voix, sa gestuelle, ses mimiques, son corps et montre en quelque sorte l'esquisse de la reproduction qui va se donner, en la créant lui-même le public. Le comédien peut aussi "se distancer" en construisant une distance entre lui-même en tant qu'artiste et créateur, la distance entre le public et lui, entre le metteur en scène et lui et entre les multiples personnages qu'il propose et lui-même. Issu d'un milieu populaire et familier de la scène du spectacle, l'acteur n'est pas un acteur académique irresponsable.

A chaque étape, au cours de chaque mise en scène, de multiples questions se posent comme les exigences du théâtre de Alloula, les recherches, approfondissement des voies imprévus au fur et à mesure que le travail se développe, l'anxiété de la création et les inquiétudes concernant les enquêtes en cours semblent être bien souvent douloureuses. Les acteurs donnent l'impression qu'ils vont au bout d'eux-mêmes, Alloula rend souvent hommage à leur volonté et à leur courage de se dépasser.

En fait, le jeu théâtral ne se produit plus dans l'action mais dans de nombreux domaines différents. Lorsque le comédien raconte la fable, il contrôle toutes les palettes vocales qu'il utilise. Un gros travail s'effectue sur la voix mais il agit aussi sur d'autres domaines : la narration d'une action qui contredit parfois une autre action, la musique, le chant, le jeu de nombreux rôles incarnés par un même comédien. En fait, cette représentation repose sur les capacités interprétatives du corps et de la voix de l'acteur.

❖ Les représentations

Les représentations du théâtre de Alloula sont extrêmement creuses. Tout son art théâtral était axé sur la narration et le corps et les gestes devaient atteindre un niveau d'expression très abstrait, très stylisé : les mimiques, les expressions étaient toutes des facteurs déterminants. Parfois le texte « Pouvait se porter lui-même » en portant avec lui le comédien car il se suffisait à lui-même et pouvait se dire dans le noir.

Parfois la lumière n'éclairait que le visage du comédien ou s'éteignait. Le public faisait face à sa propre vision, à son propre monde. Une communication s'établissait entre le texte et celui-ci, vécue intimement par le spectateur. Une fois cette communication établie et que les arts d'accompagnements comme la musique, le chant, la danse et le décor intervenaient, une nouvelle forme d'expression était née.

La musique n'intervient plus en "liant" ou "soutenant", elle devient un art majeur. Ainsi dans "El Ajouad" le refrain devient un élément de la pièce. Un autre morceau de musique plus rythmé pour accompagner le chant de goulal, le chant de Maddah. La danse, non pas en tant que telle mais en tant qu'élément de représentation qui entre également en jeu. Elle est utilisée pour atteindre le but de la représentation qui doit être une symphonie de sons, de couleurs et de gestes.

❖ Le statut du public

Alloula continuait d'observer le public. Il s'est rendu compte que les vieux assimilaient rapidement les éléments du spectacle du goulal, du Maddah et de la halqa. Les jeunes voulaient souvent de l'action. Par conséquent, les spectateurs ont des expériences différentes et le même spectacle est vécu différemment. Cette « connexion » que Alloula a établie entre son théâtre et le public algérien pose à l'évidence de multiples problèmes.

Comment son spectacle est-il apprécié par le public ? Par la critique ?

Certains, comme Roselyne Baffet, ont remarqué que des spectacles comme "El Media" et "El Mentouj" se déroulaient devant des salles presque vides. Elle conteste les « raisons externes » invoquées par les hommes de théâtre et explique le décalage (augmentation des loisirs, importance de la télévision, manque de tradition théâtrale affirmées, environnement culturel défavorable). Cela ignore les réalités de la vie urbaine quotidienne en Algérie aujourd'hui. De fait, à ces "causes extérieures" s'en ajoutent d'autres, plus décisives, comme les relations familiales tendues, l'attachement à des nuits passées souvent avec de nombreux enfants, la difficulté d'accès aux salles des villes.³⁰⁴

Qui n'habite pas à vingt kilomètres du centre urbain algérien et ne comprend pas l'envie de passer une soirée tranquille autour de Meïda en famille ?

En revanche, le public que Alloula veut toucher n'est pas le public des salles urbains. Il aime se produire dans les entreprises, les villages, ville ou parc industriel. Alloula aime trouver son véritable public, les vivants de la halqa. Il a voulu assigner au spectateur une nouvelle identité qui ferait de lui un participant actif et aliéné dans la représentation. En effet, Alloula "donne à entendre et à écouter" une histoire dans une mise en scène théâtrale particulière et invite le public à créer sa propre performance ou sa représentation personnelle.

³⁰⁴ Baffet, R., (1985). Tradition théâtrale et modernité en Algérie. Paris. L'Harmattan. P96

Le mot implique, "la théâtralité" car cette suggestion n'est pas seulement auditive, elle évoque aussi l'imaginaire de plusieurs manières : l'espace, l'esquisse du geste, l'interprétation du corps et du geste, la fonction suggestive du décor, de la danse et bien sûr de la musique et l'art significatif qui l'accompagne.

➤ **La traduction : écart entre la langue source et la langue cible**

Quelle que soit la nature du texte, les problèmes de traduction sont nombreux et complexes. Depuis l'indépendance, le théâtre algérien a souvent eu recours à des adaptations, son répertoire très jeune étant insuffisant pour accueillir les activités des troupes officielles et amateurs.

Comme nous l'avons vu, la carrière de Alloula a commencé avec des adaptations des classiques du théâtre universel choisis en fonction de ses éventuels liens esthétiques et intellectuels avec tel ou tel dramaturge. Nous sommes conscients des difficultés particulières qui accompagnent la traduction littéraire en générale mais également les difficultés d'utilisation d'une langue qui n'a pas de grammaire reconnue ou un lexique enregistré dans le dictionnaire. L'arabe algérien, tel que nous le connaissons, est de nature orale, présente des variantes régionales et fait preuve d'une grande vitalité, ce qui est aussi un important facteur de déstabilisation.

"El Ajouad, titre en arabe de cette pièce et mot dont la signification première est "la chevalerie" s'en est expliqué à plusieurs reprises - les Nobles. Ce terme met en œuvre une des catégories du dire que l'auteur aurait sans doute nommé le "contre-dit"-l'antiphrase - avec l'idée qu'elle porte et suggère : les héritiers et récipiendaires des plus hautes valeurs de l'humanisme universel sont cela même qui sont refoulés et confinés dans l'espace de la survie où leur parole est à peine audible. Ce que El Ajouad donne à voir, c'est la geste profondément éthique de ceux qui cherchent, à la manière, une société de justice et de liberté. Le titre les Généreux, donné préalablement à la traduction et retenu pour des impératifs de cohérence entre l'édition et la représentation, peut laisser hors de son champs de signification toute cette dimension sociale et historique, s'il n'est compris que comme l'expression d'une disposition vertueuse de l'âme."³⁰⁵

Messaoud Benyoucef a choisi de produire des textes correspondant à une bonne écriture française, risquant de s'écarter du texte original au profit d'une interprétation plus

³⁰⁵ Alloula, A., (1995). *Les Généreux*, Texte traduit par Messaoud Benyoucef, Paris, Actes Sud. P15

assimilée par la culture française. Il en résulte que les personnages (dont les noms sont parfois traduits) :

Djelloul Al-fhaimi, dit Djelloul-le-raisonneur³⁰⁶

Sakina El meskina, dit Sakina la pitié³⁰⁷

Les traductions sont déconnectés de leur contexte naturel. Ceci produit, à notre sens, une perte d'intensité et un effet d'artifice. Cela entraîne une perte de force et un effet d'habileté, cela donne surtout un texte indéfinissable, hétérogène qui n'est ni au domaine de la création maghrébine en langue française ni à la traduction proprement dite d'un texte de langue arabe.

Nous avons remarqué que le sens de certaines phrases a été dévié : Dans la pièce Les Généreux dans Er- Rebouhi Habib dans El Ajouad (Les Généreux):

حب الملوك راه يكوي، الكيلو راه يسوي أكثر من الصباط³⁰⁸

Qui est traduit :

Les cerises sont brûlantes ! Le kilogramme coûte plus cher qu'une paire de souliers.³⁰⁹

Plutôt que :

Les cerises sont excessivement chères ! Le kilogramme coûte plus cher qu'une paire de souliers.

Nous n'avons trouvé aucune relation entre les deux textes : le texte arabe et la traduction française.

Dans la pièce : Homq Salim (La folie de Salim) :

خنو الملك واهدوني في راحة...³¹⁰

Qui est traduit :

³⁰⁶ Alloula, A., (1995). *Les Généreux*. Ibid. P63

³⁰⁷ Alloula, A., (1995). *Les Généreux*. Ibid. P 83

³⁰⁸ عبد القادر علولة. (1997)، الأجواد، مرجع سابق. ص 88

³⁰⁹ Alloula, A., (1995). *Les Généreux*. Ibid P26

³¹⁰ عبد القادر علولة. (2010). ديوان أعماله الكاملة. الجزء الثالث: حمق سليم، قصص عزيز نسين، التفاح، أرلوكان خادم السيدين. موقف للنشر. الجزائر : ص 77

Prenez le roi et laissez-moi en paix!³¹¹

Plutôt que :

Prenez le pouvoir et laissez-moi en paix !

En ce qui concerne les temps utilisés, nous savons que l'arabe n'utilise qu'un seul passé. C'est-à-dire que l'imparfait, le passé composé ou le passé simple n'existe pas. Ce sont des phrases ajoutées qui peuvent montrer si c'est proche ou loin dans le passé. Pour cette raison, il est difficile de voir l'utilité de ces étapes, nous trouvons inapproprié d'utiliser le passé simple car il s'agit encore d'un temps dédié à la langue écrite. Le plus difficile est d'illustrer le rythme et l'harmonie des poèmes chantés traduits comme dans la balade de Sakina dans El Ajouad :

*البنات صمتو سكنت في بطونهم الرهبة*³¹².

Les filles se turent, le ventre pris par la peur.³¹³

Au final, on choisit à chaque fois le mot le plus simple parmi les équivalents possibles, en veillant à ne pas trahir la tonalité populaire. Nous venons de découvrir que le langage de l'auteur pour rendre la lecture claire est en réalité très complexe. Par exemple, il nous arrive de devoir abandonner un mot précis que nous jugeons trop précieux ou trop académique, au profit d'un autre mot plus approximatif mais plus populaire. En revanche, une simple restauration peut devenir un cliché et un texte en français perd sa dimension graphique en arabe.

*عمال القطاع العام يحموا على اللقمة.*³¹⁴

Les travailleurs du secteur public défendent leur pain !³¹⁵

³¹¹ Alloula, A., (1995). *La Folie de Salim*. Texte traduit par Messaoud Benyoucef, Paris, Actes Sud. P180

³¹³ Alloula, A., (1995). *Les Généreux*. Op.cit. P 83

³¹⁵ Alloula, A., (1995). *Les Généreux*. Op.cit.20

³¹² عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص 149

³¹⁴ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص 81

➤ Le concept de la fable chez Aristote et Brecht

❖ La fable aristotélicienne

Il est nécessaire d'expliquer ce concept car c'est ce qui se rapproche le plus de la notion du récit en narratologie dans le domaine strictement dramatique. En ce qui nous concerne, nous survolerons ce concept dans les classiques depuis Aristote et dans la dramaturgie de Bertolt Brecht car Abdelkader Alloula revendique et affirme explicitement le dramaturge allemand comme son père spirituel.

Pour les classiques, un réservoir de mythes préexistants depuis les fables et les pièces d'Aristote. C'est une réserve d'histoires gravées dans la mémoire collective, parfaitement comprises par le public. Aristote l'a défini dans sa Poétique comme « *l'assemblage des actions accomplies* », elle se définit comme le principe de la tragédie.³¹⁶

Sachant que l'action constitue le moteur de la tragédie, on conjecture qu'à travers cette définition, l'accent est mis sur la logique de l'action, c'est-à-dire la narratologie. En effet, le concept va au-delà de la notion de matériau basé sur la fable, au-delà de la notion de fable d'action et la structure spécifique de l'histoire que le spectacle raconte. Les fables sont assimilées à des récits, qu'il appelle l'agencement des actes accomplis³¹⁷

Todorov définit la fable comme réelle et le sujet est la façon dont le lecteur la comprend : « *...la fable, c'est ce qui s'est effectivement ; le sujet, c'est la manière dont le lecteur en a pris connaissance* ». De ce point de vue, la fable est donc le contexte chronologique et logique des événements et des actions. Il s'agit donc d'analyser une pièce pour trouver ce montage pour épurer et nettoyer toute disposition dramatique que le dramaturge a greffée sur les actions. C'est une opération difficile, voire impossible. Comment élaguer un mythe de son contenant alors qu'il est la condition sine qua non de son apparition ? On ne peut avoir connaissance d'aucun événement sans recourir au langage ou en l'occurrence, au théâtre et à ses codes comme représentation, on sait que le théâtre est la somme du texte, du jeu de l'acteur et du décor.³¹⁸

³¹⁶ Aristote. (1996). Poétique, trad de Michel Magnien. Paris. Ed Librairie Générale Française. P93

³¹⁷ Aristote. Ibid p 93

³¹⁸ Todorov, T., (1981). Théorie de la littérature : textes des formalistes russes. Seuil. P268.

❖ La fable aristotélicienne

Au lieu de la conception traditionnelle de l'intrigue, les fables de Brecht sont une série de scènes dans lesquelles l'action ne dure pas éternellement mais par fragments. Il arrive que les deux lieux soient présents en même temps, ce qui renoue avec une esthétique médiévale ou élisabéthaine.

Pour Brecht, c'est la fable qui constitue le récit. Il ne s'agit pas de données définitives et préexistantes pour le travail. L'artiste et le public doivent le construire lors de la répétition du premier ou de la représentation du second : « *La fable est soumise à l'exégèse, produite et exposée par le théâtre dans sa totalité, par les comédiens, décorateurs, maquilleurs, costumiers et chorégraphes. Tous associent leurs arts pour l'entreprise commune, sans toute fois abandonner leur autonomie* ». ³¹⁹

Comme nous le savons tous, le but du théâtre épique est de critiquer et de transformer le monde, c'est pourquoi il présente au public non pas une donnée précise mais une proposition : « *Afin que le public ne soit surtout pas invité à se jeter dans la fable comme dans un fleuve pour se laisser porter indifféremment ici ou là, il faut que les divers événements soient noués de telle manière que les nœuds attirent l'attention* » ³²⁰

Le théâtre brechtien ne dépend pas de l'identité, ni des personnages ni des fables, mais présente la fable dans un dispositif qui tient le public éveillé, plutôt qu'il immerge en elle. L'objectif est d'atteindre la joie d'apprendre et d'exprimer des opinions. La tâche principale du théâtre est de rendre la fable explicite et de transmettre sa signification avec un effet de distanciation approprié. ³²¹

Pour ce faire, le dramaturge ne doit pas construire des fables en termes de liens causals et temporels, comme dans le drame classique (aristotélicien) mais en agencant des intrigues autonomes comme disait Bertolt Brecht « *Chaque scène est pour elle-même* ». C'est une allégorie discontinue qu'il présentera au public, paradoxalement invité à laisser la fable suivre son cours, reconstruit une certaine logique narrative qui ne cesse de se produire interrompu. Une étude du concept de fable nous dit ³²² :

³¹⁹ Bertolt Brecht. (1979). *Petit Organon pour le théâtre*. Paris. L'Arche. P70

³²⁰ Bertolt Brecht. Ibid. P 67

³²¹ Bertolt Brecht. Ibid. P 70

³²² Bertolt Brecht. Ibid. P71-72

- Le critique de théâtre doit s'intéresser à la fois au signifié, à l'histoire, au signifiant raconté et à la manière dont il est raconté. Elle doit être considérée comme matérielle (récit historique) et la structure comme récit (discours narratif).
- À partir de ces matériaux narratifs (structure narrative et structure discursive), les critiques peuvent reconstituer des modèles réels. La fable dépend du modèle réel et de l'organisation du matériel. On pourrait même dire que la fable est un élément essentiel de la pièce mais en même temps il y a paradoxe, c'est la partie non dramatique de la pièce.
- La fable n'est pas une structure fixe qui existe en dehors du texte. Elle n'est pas non plus univoque et extensionnelle, elle sera reconstruite à chaque étape. Pour reformer, cela demande au réalisateur d'avoir un point de vue critique.
- La fable peut être reconstituée à partir de tous les éléments scéniques. Nous sommes ici du point de vue du théâtre comme représentation.

Quant à Abdelkader Alloula, c'est à la fois le metteur en scène et l'auteur, puisqu'il portait une double casquette dans ses productions, ce qui peut expliquer l'absence totale des indications scénique dans l'original et dans la traduction : « *Les modèles [les personnages] que je propose sont puisés dans la vie de notre peuple. C'est dans ses couches sociales les plus déshéritées que la société se reflète le mieux dans ses préoccupations, dans ses luttes, dans ses contradictions, dans ses valeurs, dans ses espoirs* »³²³

3. Présentations des deux œuvres de Alloula ; Homq Salim et El Ajouad

a) Homq Salim (1972), reprise en 1981-82

Le titre de cette adaptation du « Journal d'un fou » de Nicholas Gogol de 1972 «Homq Salim» peut être lu de deux manières : si on utilise Salim comme nom propre, c'est « La Folie de Salim » si on utilise Salim comme un adjectif alors c'est « La Folie de Saine ». L'ambiguïté est clairement intentionnelle : La Folie de Salim serait un titre étendu, un énoncé descriptif des aventures de Salim, La Folie Saine contiendra en revanche une dimension connotative liée au sens de cette folie. Or, si la folie a un sens, elle se nie comme folie, c'est-à-dire qu'elle est dénuée de sens, irrationnelle et absurde.

³²³ Intervention conçue pour le colloque du X^{ème} Congrès de L'Association Internationale des Critiques de Théâtre (A.I.C.T/I.A.T.C.). Berlin : 15-21 novembre 1987

C'est l'histoire de Salim qui tombe amoureux de Raja la fille du directeur. Inconscient de la grande distance sociale qui les sépare, Salim n'apprendra pas non plus la leçon d'amour dont il a été témoin entre les deux chiens : la chienne aristocratique de sa dulcinée Loubana qui tombe amoureuse de Atiq un chien de banlieue ouvrière. Réaliste et méprisant, Atiq rompt avec Loubana car les différences en eux sont trop de grandes. Salim va nourrir des espoirs insensé pour arriver au sommet de la bureaucratie et d'épouser Raja. Il finira dans la peau fantasmagorique de Sa Majesté Salim Ier, roi de la Bureaucratie. Ensuite, le sens de la folie de Salim s'inscrit clairement comme la rançon obligée purement platonique dans une tentative de violer la loi d'airain qui stratifie l'ordre social.

A l'heure où tout le pays affiche un véritable enthousiasme, image idyllique et rassurante d'un peuple uni autour d'un chef qui lui promet des lendemains plus radieux. Le message de solitude, de désespoir et de folie de Alloula est transmis par Gogol. Le bonheur est-il concevable dans un monde où la gestion des choses ne se substitue pas au commandement humain ? Où la différence de classe efface-t-elle la relation naturelle entre les gens ?

Alloula utilise le texte gogolien à sa manière et selon son propre point de vue, retrouvant la force horriblement négative de certaines tentatives contemporaines d'adaptations arabes édulcorées à l'extrême. Alloula a apporté quelques modifications au texte de Gogol, il a introduit deux changements particulièrement importants, il a changé l'amitié entre les deux chiens Medji et Fidèle à l'impossible histoire d'amour entre Loubana et Atiq, Gogol introduit un vide d'ordre social pervers qui subvertit même le rapport naturel entre les sexes. Alors que le fou de Gogol se voyait couronné roi d'Espagne, Salim est devenu roi de la bureaucratie ; comme pour dire qu'il ne fait aucun doute que l'ère des châteaux en Espagne est révolu et que même les contes de fées d'aujourd'hui ne peuvent que se dérouler dans un monde gris bureaucratique. On notera aussi que Alloula change le ton général de l'histoire, mêlant l'ironie mordante et distanciée de la nouvelle gogolienne et préparant le tragique final.

Avec Homq Salim, le public découvrira l'énorme talent d'acteur de Alloula puisqu'il adaptera la pièce, mettra en scène et jouera et fera un jeu d'acteur éblouissant. C'est une belle occasion de noter également que les performances d'acteur démontre une parfaite assimilation des enseignements de Stanislavski et que les performances du jeu "Brechtien" n'est pas une forme obligatoire de toute représentation théâtrale de Alloula.

*"À travers le déchirement mental de ce personnage, explique Alloula, il y a celui de cette société qui le rejette, le "met sur la touche". Mais il est omniprésent, plus féroce encore et le regard plus aiguisé que jamais, à la fois acteur et observateur. "*³²⁴

Le décor de Zerouki est fonctionnel et mobile. Les murs sont recouverts de journaux pour créer une sensation de mouvement et créer une perception flexible de l'espace. Les escaliers et les échelles permettent de visualiser de nouveaux emplacements. De plus, les projections utilisent des diapositives qui indiquent les changements de lieu.

Le spectacle met en scène un seul comédien, Alloula lui-même, qui tient le public en haleine pendant 1h30. Cela peut être difficile car le public peut se fatiguer rapidement car il est habitué aux comédies et aux sujets légers plutôt qu'aux monologues psychologiques. Jouer sur scène exige des normes élevées de professionnalisme et un dévouement total à son métier. Il est exceptionnellement difficile de se produire sur scène sans s'exposer à l'exhibitionnisme ou à la performance. C'est incroyablement difficile à réaliser, et même les meilleurs artistes s'y débattent quotidiennement.

La première représentation de *Homq Salim* en 1972 n'a pas réussi à impressionner le public. Pourtant, la pièce connut un vif succès lors de sa reprise en 1979 et fut considérée comme la meilleure œuvre théâtrale de l'auteur grâce à son texte riche, sa mise en scène originale et le jeu exceptionnel du comédien.

b) EL Ajouad (1985) -Les généreux

Dans cette pièce, un véritable leitmotiv, une composition musicale revient souvent. La pièce est formée par trois tableaux et une composition musicale. Cette musique à force de revenir constamment devient un élément important de la pièce. Le goual est également accompagné de musique mais rythmée. Des éléments de danse comme accompagnement sont également utilisés. La pièce se caractérise donc par beaucoup de couleurs, de sons et de mouvement.

Les tableaux représentent des expériences puisées dans la réalité de la vie de la classe laborieuse qui est généreuse malgré les contraintes et les peines quotidiennes. Le goual conte les démêlés de Allal l'éboueur, Er-Reblouhi El-Habib avec le gardien du zoo. Il montre aussi Kaddour et sa vie de manœuvre de chantier, Akli et son ami Menouar nous font vivre

³²⁴ Djemaï Abdelkader. Jeudi 23 décembre 1971. *Alloula ou la folie saine*. La République.

histoire d'une amitié exemplaire doublée d'une invitation à s'élever par la connaissance scientifique, Djelloul El Fhaimi nous parle du monde de la santé et enfin Sekina, une ouvrière handicapée expose la réalité de son existence. La pièce expose le vécu social quotidien certes mais s'enrichit aussi du patrimoine culturel populaire. Alloula utilise une langue arabe fonctionnelle accompagnée des accessoires et de moyens d'expression dramatique traditionnels comme le goul et la halqa. Il les place judicieusement dans un décor scénographique, moderne et réalisé. Le thème est celui de la générosité de la classe ouvrière en Algérie, de son apport à la société entière qui souvent la méprise.

Cette pièce a été conçue comme un approfondissement de la pièce "El Goul" dont elle a tiré la leçon. "Les généreux"³²⁵ nous fait immédiatement penser, par son titre notamment, aux anciennes épopées, aux valeurs chevaleresques véhiculées par les gouls dans le Maghreb et en Occident par les troubadours.

Le premier tableau représente un syndicaliste, Er-Reblouhi Habib attendri par l'état d'abandon des animaux du zoo du jardin public de sa ville, Il crée une espèce d'organisation parallèle pour les soigner et les nourrir, en suppléant à la carence des autorités. Celles-ci répliquent par un discours qui montre leur corruption et provoque la critique des "généreux" qui s'occupent des animaux.

Le deuxième tableau montre le concierge Menouar qui prend soin d'un squelette d'homme. Ce squelette est un don de son ami le cuisinier Akli décédait qui lui a légué pour que les générations futures l'utilisent au cours de sciences. Dans la classe de sciences se déroule donc une double leçon, celle du professeur sur le savoir scientifique, et l'émotionnelle de Menouar, sur son ami Akli qui a fait don de ses os. L'image généreuse du disparu incite à suivre son exemple.

Le dernier tableau, nous montre Djelloul El-Fhaimi qui comme son nom l'indique en Arabe, est à la recherche des absurdités bureaucratiques qui existent dans l'hôpital où il travaille. Il dénonce ceux qui essaient de saboter la médecine sociale. Il a toutefois le défaut de vouloir aider les malades, ses réactions intempestives lui ont déjà valu d'être dégradé et traduit devant le conseil de discipline. Il doit faire très attention sinon c'est le renvoi. Mais

³²⁵ 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-Fhaimi* 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

face à la "dernière erreur" il lui est difficile de se taire. Un malade évanoui a été conduit à la morgue à la place d'un mort. "Le cadavre" se lève et interpelle El-Fhaimi, occupé à ses travaux; celui-ci sera donc obligé de reprendre sa course à travers l'hôpital pour trouver une réponse à cette nouvelle gaffe bureaucratique.

Ces trois scènes, chacune se déroulant autour d'une anecdote, sont animées de chants qui introduisent les modulations thématiques et en prolongent le sens. Longues ou courtes, ces fables sont toutes inspirées selon Alloula, par des faits et des personnages réels. Ce sont des faits de la vie quotidienne du peuple à partir desquels l'auteur construit l'épopée historique "Les Généreux".

Cette pièce se classe donc dans ce qu'on a l'habitude d'intituler "le théâtre d'intervention" sans devenir toutefois populiste ou caricatural. Le réalisme épique brechtien et la technique du goual en font une œuvre originale, alliant une esthétique raffinée à une technique complexe.

La langue que Alloula utilise depuis toujours atteint ici un point de perfection. Le lexique est riche de mots provenant de l'Arabe classique et du vocabulaire ancien. Les tournures syntaxiques et rhétoriques sont reprises de l'arabe algérien. Toutes les conventions dramatiques sont bousculées pour faire place au "goual" qui, en arabe algérien, signifie à la fois le sens et le non-dit et ce qui est sous-entendu. Le goual nous propose donc ces deux directions dans son discours et c'est au spectateur à saisir et à interpréter puisque le spectateur devient actif et participe au spectacle.

L'unité dramaturgique est assurée dans la pièce par les chants. L'unité est celui du temps de conscience, cette notion a été citée par Althusser dans son article sur le Piccolo théâtre de Milan en décembre 1963³²⁶. Cette unité est présente dans "EL Ajouad" comme elle l'était déjà de façon sous-jacente dans les œuvres précédentes de Alloula. Il faut encore signaler que l'unité structurale du discours par le temps de conscience est renforcée sur le plan spatial par un décor unique de panneaux ; l'espace est aussi fictif. Cette pièce est comme l'aboutissement esthétique et dramaturgique des recherches de l'homme de théâtre, autour de sa thématique unique et variée et tellement riche.

³²⁶ Althusser, L., « Le "Piccolo", Bertolazzi et Brecht. Notes sur un théâtre matérialiste » [1962], *Pour Marx*, Paris, François Maspero, coll. « Théorie », 1963, p. 129-152.

Conclusion

Abdelkader Alloula cherchait inlassablement à construire un théâtre algérien qui rivaliserait avec les autres œuvres théâtrales. Sa principale préoccupation est de divertir, émouvoir, amuser et de faire réfléchir son public algérien. Le théâtre algérien qui a investi la beauté, la sensibilité et l'esprit accompagner du rire pour l'offrir au public c'est bien le théâtre de Alloula.

Nous essayons de montrer l'importance quantitative et qualitative de ce travail. On a vu comment Alloula puise dans l'expérience de son prédécesseur pour faire avancer la réflexion sur l'Algérie et le théâtre en général. Il a partagé cette réflexion avec d'autres collègues, en exécution dans des œuvres remarquables qui ont construit sa réputation. Il doit son succès à une grande capacité de travail et d'écoute mais aussi à une solide formation et à un talent incontesté.

Nous avons suivi sa carrière pour montrer qu'il avait occupé tous les postes dans l'institution théâtrale : Acteur, comédien, metteur en scène, réalisateur, administrateur etc. Cela lui a permis de bien comprendre le fonctionnement de la représentation théâtrale et les emprunts qu'il a su emprunter aux grands auteurs du théâtre mondial, ainsi qu'aux traditions locales de la halqa, du Garâgûz, des jeux liés au cirque ou au carnaval.

Nous montrons aussi qu'en privilégiant le théâtre au verbe, il avait été amené à étudier sa langue, voire à créer une langue qui a déjà fait ses preuves qui a enthousiasmé un public aussi bien en Algérie qu'au Maghreb et au Moyen-Orient en faisant découvrir une langue de culture spécifiquement algérienne et ce de manière à faire avancer la question linguistique en Algérie.

En effet, l'étude de la scénographie, de la temporalité, du langage et de la poésie a permis de créer un théâtre à travers lequel Alloula s'attache et questionne la société et agit en s'amusant. Au total, il nous semble nécessaire d'évoquer un trait ou une caractéristique qui donne à l'écriture de Alloula une couleur particulière d'une extrême pudeur dans l'expression des sentiments à travers sa retenue et son attaque émotionnellement enregistrée avec une passion pour la poétique populaire algérienne. L'écriture d'Alloula produit l'effet d'un flux continu et mélodieux, sans éclats sonores malgré la densité dramatique et malgré les ruptures rythmiques qui accompagnent souvent les propos comiques.

Chapitre V

Le genre dans le théâtre de Alloula

1. Le Monologue dans « Homq Salim »

a) L'adaptation dramatique entre l'histoire "Le journal d'un fou" de Nicolas Gogol³²⁷ et le monodrame "Homq Salim" d'Abdelkader Alloula³²⁸

La littérature russe en général et la littérature de Nicolas Gogol en particulier, sont les principales sources pour créer un sens de l'écriture humoristique, dramatique, réaliste et satirique, non seulement pour Abdelkader Alloula mais pour les écrivains les plus importants des XIXe et XXe siècles.

L'histoire " Le journal d'un fou ", "Le Manteau" et "Le Nez" sont considérées comme des chefs-d'œuvre littéraires car elles représentent la quintessence de l'écriture humoristique dramatique qui a gagné sa chance grâce à l'adaptation théâtrale dans les plus prestigieux théâtres internationaux en raison de ses fondements dramatiques sur le plan poétique, esthétique et artistique, en raison de ses valeurs humaines et existentielles éternelles.

Gogol relate un nouveau type d'humour satirique qui a ouvert le concept d'humour à de nouvelles dimensions, telles que l'esthétique et la poétique de «la laideur drôle». Là où la tragédie s'est mêlée à la comédie et le rire à la douleur, ces histoires ont également trouvé leur place dans la cinématographie, la musique et l'art plastique.

En plus de sa valeur littéraire et technique la pièce théâtrale "le journal d'un fou" est considéré comme:

_ Un document historique sur une maladie mentale et psychologique qui s'est propagée en Russie et dans toute l'Europe. La rupture avec la réalité et la perte de la raison qui à travers son délire identifie l'homme à l'animal ou ce que nous appelons scientifiquement la "schizophrénie" aujourd'hui. Cette histoire représente également une contribution à la présentation de la nature de cette maladie, de ses complications et de ses antécédents, en plus d'exposer les méthodes de traitement cruelles et inhumaines utilisées à l'époque, représentées

³²⁷ Gogol, N., (2004). *Le journal d'un fou suivi de: Le portrait et de La perspective Nevsky, traduction: Boris Schloezer*, Paris, Libro.

³²⁸ علولة عبد القادر. (2010). الأعمال المسرحية الكاملة، الجزء الثالث: حمق سليم، قصص عزيز نسين، التفاح، أروكان خادم السيدين . وزارة الثقافة: الجزائر .

par l'isolement des patients enchaînés au fer dans des lieux clos jusqu'à la mort ou leur mise à mort par peur de contaminer la société par la folie ou de ce qui se cache derrière la folie en paroles et en actes.

_ Cette histoire représente un modèle dans l'humour noir qui a fait du discours de la "folie" un sujet et un contenu dans la réalité et de la "marque" de la personnalité démente avec ses références complexes et un mécanisme distinct dans l'écriture.

_ Cette histoire est un modèle littéraire qui porte un certain nombre de valeurs poétiques dramatiques et une variété de formes de discours basées sur le "monologue" polyphonique. L'idiot, le clown ou le fou (le sujet et le personnage) se retrouvent dans la plupart des dramaturgies drôles comme point de départ de l'humour.

L'humour incarne l'ironie des "jeunes" face à l'autorité des "adultes", comme il l'est dans le personnage d'Arlequin dans le théâtre populaire italien, tout comme le personnage de Juha, Hdidwan, des derviches et des fous dans le folklore arabe local et national. On retrouve l'ironie envahir l'écriture de fiction non romanesque, théâtrale et cinématographique dans les années 1960 et 1970.

Nous mentionnons ici, par exemple, mais sans s'y limiter, certains écrivains qui ont employé de telles personnalités et parmi eux dans l'histoire et le roman on mentionne Tayeb Salih et Abdelhamid Benhedouga. Au théâtre on retrouve : Saadallah Wannous, Alfred Farag, Youssef Idris, Tayeb Saddiki, etc. Et au cinéma, on retrouve l'algérien Mohammed Lakhdar-Hamina et d'autres.

Nous constatons que ces personnalités représentent un aspect sensible de la culture populaire face à la culture scientifique ou la culture officielle représentée dans le discours politique. Ces figures utilisent des insinuations chargées de messages politiques, sociaux et idéologiques et qui sont utilisées aussi dans les mécanismes d'écriture dramatique sous différentes formes.

Le philosophe Michel Foucault justifie et voit dans le clown comme le fou, une personne marginale, sa position extérieure lui permettant de commenter les événements à la manière d'une « parodie » du chœur grec. Le Moyen Âge a empêché la diffusion de la parole du fou, son discours porte une autorité aux effets étranges représentés en disant des vérités

cachées, annonçant ce qui est à venir et que ce qu'il voit naïvement, la sagesse des autres ne comprend pas.³²⁹

Foucault croit aussi que le fou présente la vérité que la société veut cacher ou fait semblant de ne pas la voir et donc la fonction du fou consiste à nous rappeler toujours qu'il a toute sa vérité.³³⁰

Les pouvoirs du clown fou ou du clown "subversif" que l'on retrouve dans le théâtre et la littérature attirent l'intérêt des forts et des sages, de Shakespeare dans « Le Roi Lear » et Cervantes dans « Don Quichotte » aux pièces de théâtre « Faust » de Johann Wolfgang et « Caligula » d'Albert Camus. On retrouve aussi, par exemple, les pièces arabes qui traitaient de personnages empruntés à l'héritage humain, local ou national, des imbéciles et des maladroits ou des personnages controversés et d'autres personnalités réelles ou imaginaires considérées comme folles, hérétiques ou marginalisées à leur époque, en raison de ce que leur discours implique.

b) Résumé de l'histoire du Journal d'un fou de Nikolai Gogol

C'est l'histoire d'un simple citoyen russe, employé dans un ministère, classé au bas de l'échelle, La nouvelle est venue sous la forme d'un journal tenu par le héros principal Poprichtchine. Au début, il décrit une tranche de sa vie, son travail et les différentes personnes qu'il a rencontrées. Puis tombe amoureux de la fille du directeur Sophie et commence à avouer ses sentiments à la fille de ce dernier. Les premiers signes de folie apparaissent bientôt: le protagoniste surveille attentivement la chienne de la fille, la discussion des deux chiens dans une lettre de Medji destiné à un autre chien, Fidèle. Pendant des jours, l'employé a perdu le contact avec la réalité et s'est soudain rendu compte qu'il était en fait le roi Ferdinand VIII d'Espagne.

Sa folie se reflète même dans les dates du journal : elle a commencé le 3 octobre, mais le jour où il s'est rendu compte qu'il était le monarque, c'était le 43 avril 2000 et sa folie a grandi avec le temps. Alors qu'il s'imagine arriver en Espagne, il finit par être envoyé de force dans un hôpital psychiatrique. À la fin de l'histoire, il est complètement fou et ses

³²⁹ Foucault. M , (1971). *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, P12

³³⁰ Foucault, M., Ibid. P13

phrases deviennent très ésotériques et le voyage se termine avec lui à l'asile où sa solitude et sa douleur augmentent jusqu'à la mort.³³¹

c) Contexte historique, littéraire et dramatique³³²

	Le Journal d'un fou de Nicolas Gogol	Homq Salim de Abdelkader Alloula
Les personnages principaux	Poprichtchine (simple employé dans un ministère)	Salim (simple employé dans une société nationale)
Les personnages secondaires	- Les deux chiens (Medji et Fidèle) - Le directeur - Le secrétaire général - La fille du directeur : Sophie - Le fiancé de Sophie : Tiéplov - La bonne de Poprichtchine	- Les deux chiens (Loubana et Atiq) - Le directeur - Le secrétaire général - La fille du directeur : Raja - Le fiancé de Raja : liès - La mère de Salim
Temps, Lieu et Contexte politique	La Russie en 1835 Tsarisme Féodal	L'Algérie en 1972 Début du régime Socialiste
Genre	Histoire littéraire	Pièce théâtrale (Monologue)
Forme de discours	Narration, monologue, dialogue	Narration, monologue, dialogue dramatique
Le Sujet	Réalité et exemple dans la hiérarchie féodale	Réalité et exemple dans la hiérarchie bureaucratique
L'élément perturbateur	Le dialogue des deux chiens	Le dialogue des deux chiens

³³¹ Nicolas Gogol. Ibid.

³³² Schema explicatif

Le but	Se marier avec la fille du directeur Sophie	Se marier avec la fille du directeur Raja
La réalité déformée	Le Roi d'Espagne (Ferdinand VIII)	Le Roi de la bureaucratie (Salim I)
Le châtime	Détention dans un asile de fous	Détention dans un asile de fous
La situation finale	Torture, douleurs mentales et mort	Torture, douleurs mentales, humiliation et mort

Les deux pièces sont les journaux intimes du protagoniste qui est Poprichtchine dans Le journal d'un fou et Salim dans la pièce Homq Salim. Le simple employé écrit son journal sur les événements sociaux qui s'y déroulent à la manière du héros : Poprichtchine → Salim

Les deux (pièce et nouvelle) commencent par le même début et se terminent par la même fin selon le même conte mais l'adaptation y a ajouté quelques modifications, préservant la structure générale de la pièce et le service original pour ses idées.

Alloula traite de la bureaucratie et des campagnes qui se sont poursuivies :

"كاين المواطن اللي يقول باللي البيروقراطي هو هذاك اللي يستعمل الوظيف متاعه لأغراض تجارية و الآ شخصية رشوة و تديير³³³ و إلخ... كاين اللي يقول باللي البيروقراطي هو هذاك اللي في راحة ، ناعس في الوظيف متاعه ، مدرق على روحه بالقانون و مخلي الحالة ماشية معوجة"³³⁴

Tous les journaux ont écrit sur le royaume bureaucratique et l'activité bureaucratique est présente sur la scène :

"قريرت الجرائد كلها و مجالات... و الجرائد كلها صبحت تتكلم على البيروقراطية... الجرائد كلها صبحت تتكلم على الفكر البيروقراطي و الحركة البيروقراطية و النشاط البيروقراطي و العلاقات اللي تربطها البيروقراطية مع الطبقة البرجوازية و التدخل الأجنبي في الشؤون الوطنية بواسطة البيروقراطيين و الهجوم البيروقراطي ضد الشعب الخدام"³³⁵

³³³ عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 54

³³⁴ عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 55

³³⁵ عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 54

Alloula a fait de son personnage le roi de la bureaucratie :

" اليوم ، اليوم راه أكبر يوم البيروقراطيين ... المملكة البيروقراطية وجدت ملكها و الملك ذاك هو أنا ... الملك ذاك هو أنا " 336

Alors Salim fait de son royaume un emblème, peut-être ce masque derrière lequel les influenceurs et exploiters cachent leurs positions sans remplir leurs devoirs. C'est pourquoi il blâme les bureaucrates qu'il qualifie d'empressement, de cupidité et d'exploitation mais dans son royaume il fournira ce qu'il reconforte le peuple :

"بالي الطاعة و الإخلاص هم القيم الأساسية في المملكة البيروقراطية" 337

La relation amoureuse entre la chienne Loubana et le chien errant Atiq. Salim imagine ce dialogue entre eux et fait parler Atiq d'une voix rauque comme un voyou des bas fonds :

" علاقتنا ما بقات لها معنى ، الجو اللي عايشة فيه أنت برجوازي و الحي متاعكم ما بقيتش ندور بيه ، روايحه يدوخوني ... " 338

Alloula propose plusieurs idées au héros à travers la construction générale de cette pièce de théâtre, pointant plusieurs problèmes dont souffre la société algérienne :

" حين ما خرجت في الشارع المركزي ، عيني تلاقات مع عين السي عثمان ، موظف معانا : مسؤول قسم العلاقات الخارجية ... هو في هذا الساعة مريض و دافع للإدارة ورقة الطبيب ... شافني و شفته ، دؤر وجهه و قطع للجهة الأخرى و أنا من جهتي هبطت على ركبتي كاللي نحزم في صباطي ... حشمننا من بعضنا بعض ، لو كان تلاقينا كان يقول لي : " راني خارج من عند الطبيب " و لو هاز معاه قفة خضرة خارج منها النعناع " 339

Il s'agit d'une manifestation de manipulation de la direction par certains employés poursuivant de fausses allégations de violation des droits internes et d'évasion des devoirs réels. En dehors de cela, il a parlé de disparité sociale et de manipulation administrative, lorsqu'il a parlé du secrétaire général :

"باش فايتنا السي الكاتب العام باش ؟ ... بحيث يعرف السي فلان و السي فلتان ، الوزير الفلاني و الوزير الفلتاني ... " 340

336 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 58

337 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 75

338 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 10

339 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 7

340 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 23

Alloula a rendu le personnage de Salim jaloux de l'autre, tout en dévalorisant ses collègues, en particulier ceux au-dessus de lui en rang et en salaire. Lors de l'adaptation de *Homq Salim*, Alloula s'est concentré sur la bureaucratie et l'a utilisé comme base idéologique pour l'adaptation de la pièce, comme les différences sociales et la manipulation administrative, à travers lesquelles il voulait changer la réalité, nous avons constaté que les termes et principes de base du socialisme sont souvent répétés comme la bureaucratie. L'étude de suivi du contenu est très utile car elle s'intéresse aux problèmes sociaux et à la souffrance des personnes et à la lutte contre la bureaucratie.

d) Le procédé de l'adaptation dramatique dans *Homq Salim* et ses particularités

Ce qui nous préoccupe dans cette recherche n'est pas d'approfondir la nature et les techniques d'adaptation mais ces interruptions qui nous aider à clarifier le tableau pratique, la procédure dans laquelle cette naturalisation a eu lieu, ses motifs et ses objectifs, son rapport aux mécanismes ainsi que l'écriture humoristique dramatique qui représente le domaine d'étude et le sujet de recherche.

➤ Motivations et objectifs du devis

Il semble que la valeur littéraire, artistique et intellectuelle de l'histoire mondialement influente de "Gogol" ait conduit Abdelkader Alloula à l'utiliser en 1972 comme matériau de laboratoire expérimental à travers lequel les éléments les plus fondamentaux de son expérience théâtrale étaient au niveau dramatique, réfléchi et artistique. Abdelkader Alloula a dit à ce sujet que la folie de Selim nous apporte beaucoup, notamment au niveau de la dramatisation de l'histoire, nous sommes guidés par un double intérêt pour notre travail, l'un au niveau technique et l'autre au niveau du contenu.

Au théâtre, le travail de la voix et du corps nous amène à un niveau d'abstraction supérieur et dans la folie de Salim, Alloula décrit ce qui fait que le destinataire les voit différemment de l'histoire.³⁴¹

Cet écrivain, metteur en scène et comédien est représenté dans:

- Les mécanismes de l'écriture dramatique et théâtrale.

³⁴¹ Cheniki, A., (1982). *Entretien avec Abdelkader Alloula*. In, Djazair rencontre, N°8,10/11/2002.

- Le traitement dramatique du conte cité.
- L'écriture dramatique ou la théâtralisation du conte.

Ainsi, on retrouve Abdelkader Alloula présentant son concept d'écriture théâtrale dans la pièce « Homq Salim » sur les lèvres du personnage central :

سليم: « مشيت للمسرح وشاهدت تمثيلية اجتماعية وهزلية، لاحظت باللي الممثلين كانوا يلعبون الأدوار متاعهم بخشونية كأنهم ماشي مأمنين في الكلام اللي ينطقوا بيه، وبالخصوص ذوك اللي يمثلوا في لعبهم رجال الشعب، لاحظت كذلك أن مؤلف المسرحية هربان شوية على الحقيقة، استعمل معاني ومواقف هزلية تجلب الضحك، وإنما خارجة عن الموضوع وهذا حسب تفكيري يجعل أهداف المسرحية في الغيام.. في الحق ربما تأليف المسرحية صعب خصوصا إذا كان المضمون إجتماعي وملتمزم.»³⁴²

D'abord, on lui admet la difficulté de l'écriture théâtrale car elle demande compétence, savoir-faire et engagement surtout si elle est liée aux enjeux de société. Il faut mobiliser des mécanismes littéraires et artistiques qui incarnent le sujet et ne s'en écartent pas. L'humour est l'un de ces mécanismes qui nécessite une réflexion approfondie, à travers une stylisation littéraire et artistique mais aussi une critique et une révision du théâtre social auquel le théâtre algérien a été associé depuis ses débuts et surtout le théâtre comique, ce théâtre qui utilise des significations et des situations comiques pour faire rire et à partir duquel il s'écarte du sujet par l'improvisation et le remplissage de sorte que la pièce devienne le « message » sans but et change ainsi la fonction de base du théâtre et d'autre part il nous renvoie aux sources des fondements formateurs du théâtre sociopolitique.

Il apparaît qu'Abdelkader Alloula dans cette expérience n'a pas visé à se focaliser sur la structure superficielle en réécrivant un nouveau texte ou en se contentant d'un traitement dramatique et vulgaire mais sur des éléments de base suivants :

- ✓ La relation du théâtre social avec le style comique de la bande dessinée.
- ✓ Représentation des rôles d'hommes du peuple et sa relation à la présentation de la vérité, des significations et des positions convaincantes et influentes.
- ✓ Reconnaissance explicite de la difficulté et des particularités d'une écriture comique engagée sur des enjeux associatifs.

³⁴² عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص25

Il s'agit d'une position sur le théâtre social humoristique et comique qui a été lancé par les pionniers et poursuivi après l'indépendance avec un groupe de dramaturges vétérans, tels que : Bachtarzi, "Mohamed El-Toury", "Haj Omar" et "Rouiched».

Ce théâtre qui a connu un succès de masse car il porte les éléments de la culture folklorique littéraire et artistique originale mais il est tombé dans le traditionnel, l'improvisation et la superficialité. Par conséquent, l'utilisation de cette arme culturelle défensive pour défendre les enjeux de la société doit être reconsidérée au milieu des conflits culturels, politiques et idéologiques actuels et attendus. Alloula indique explicitement que son travail s'inscrit dans la recherche pour d'autres références théâtrales qui répondent à la nouvelle vision du théâtre en Algérie qui permet des expérimentations de laboratoire aux niveaux de l'écriture dramatique et théâtrale.

➤ **Mécanismes d'adaptation dramatique**

Ces mécanismes sont matérialisés par :

- la procédure de l'adaptation libre ou de la traduction faite à partir d'un texte «écrit » traduit du russe vers le français.
- Le texte a été traduit et transféré du français vers l'arabe algérien dans le cadre d'un « discours oral ».
- Le texte a conservé la structure dramatique de l'idée et du thème, la séquence des événements principaux du début à la fin, les motifs des personnages et le genre humoristique noir.
- La transformation au niveau de l'adresse, les noms des personnages, les lieux et la spécificité du poste.
- Le texte a été mis à jour dans les dimensions historique, idéologique et artistique.

De ce fait, l'adaptation s'est appuyée sur la structure interne de son jeu d'écriture dramatique à travers :

- Le texte du dialogue qui comprend l'histoire.
- Le texte d'accompagnement.

Les textes littéraires sont naturalisés ou transformés en textes dramatiques, voire narratifs et dialogues, le texte repose sur la somme des discours des personnages/voix présents et absents à travers la vocalisation de la voix centrale. La structure interne d'un texte

dramatique dépend des unités narratives qui composent l'acte dramatique et contiennent l'histoire. Sa structure externe est basée sur la scène, divisée selon la structure temporelle de la séquence d'événements enregistrés par le personnage central sous forme de journaux ou de notes pendant ou après l'action, allant du temps réel de la formation de l'événement à l'hypothétique temps, action et réaction.

Le dialogue dans cette œuvre n'est pas traditionnel nécessitant deux personnes pour dialoguer mais une forme de monologue qui comprend un discours personnel, un dialogue dramatique dans un style simplifié, adressé à un destinataire versus (le public) qui devient rescapé ou garde un secret. Il combine en même temps questions, réponses, objections, explications et arguments aboutissant à un schéma de conflit interne entre valeurs, motivations et impulsions du personnage central.

Le discours que nous avons vu s'articule autour du conflit entre le "Moi Suprême" qui constitue la première partie du dialogue interne parlé/auditif et le "Je" de la deuxième partie. Le dialogue intérieur de ce discours rejoint la perspective psychologique et sociale de Bakhtine, dans laquelle il voit une activité qui se transforme également en une querelle entre un orateur caché et un interlocuteur caché. Le conflit psychologique, à son tour, dans le monologue et dans ce qu'il appelle le drame qui est la meilleure façon d'exprimer cela.³⁴³

Préserver le schéma du monologue dans l'écriture dramatique de cette œuvre est un processus conscient et intentionnel afin d'atteindre une homogénéité entre le contenu et les fonctions de référence telles que :

- Coordination de la communication du discours spécial « psychologique, socioculturel, artistique »
- Intensification de la charge dramatique et incarnation des images du conflit interne du personnage central
- Transfert de motifs, d'images et de positions de personnages " alliés ou ennemis".

A travers les positions et la vision du personnage central du monde, à travers des mécanismes humoristiques et à travers la manipulation de la voix et de la parole que l'on retrouve oscillant entre "caricature, humour et ironie". L'humour est représenté en dessinant les personnages absents de la parole que l'on connaît par défaut à travers le son de la voix de Salim personnage/comédien incluant, par exemple le personnage du directeur/ absent dont

³⁴³ Todorov.T, Mikhail Bakhtine, M., (1985), *Le principe dialogique*, Paris, Edition du Seuil, P.293

l'image se forme à travers les connotations d'onomatopées «Mimétique » et « Mimique » à travers la gestuelle par le mécanisme de l'inversion des rôles, « Méta théâtre » ou théâtre dans le théâtre.

Dans cet exemple, Salim entre dans le bureau du directeur et ne le trouve pas, alors il est possédé par des obsessions et habite l'espace et entre dans le jeu et se faire passer pour le directeur :

" دقيت ... دقيت ولو عارف أنه ما كان حد ... بقيت واقف شحال و من بعد قلت في نفسي ، لو كان راه هنا المدير كان يقول لي : " رِيح ... رِيح ... " أملا رِيحت ، بعد قليل قلت نقعد فوق كرسي المدير و نجرب القعدة كيفاش ... و مشيت نريح ... نيك القعدة ... نيك الرحمة ... نيك التكبيلة ... لو كان جاء عندي كرسي مثل هذا الكراسي في الإدارة لو كان راني ساكن في المكتب ... ابن آدم يقدر يربح فيه و إلا ينعس ... أملا رِبعت ... رِبعت و درت الكرع على الكرع و بقيت نخايل في روعي مدير ... خذيت مجلة كانت محطوطة فوق المكتب ... قلت نقرأ منها طرف ، نعمر رأسي ... حين ما فتحتها ، وجدتها مكتوبة بالحروف الصينية ما قدرتش نقرأها ، رجعتها و قلت في نفسي ، إيه ... مديرنا مخ ياه ... مديرنا يقرأ الصينية و أنا حاقره ... ربما المجلة نيك دايرها غير زواق؟ ... ما عرفت ما ندير ... شعلت فارو و طقيته في الحين ، خفت ... خفت يدخل المدير و يصيبني تنكيف في المكتب متاعه ، قلت نقلد المدير ، خذيت الملف ، فتحت و بقيت نتكلم مع نفسي ، مني الموظف البسيط سليم و مني المدير ... كمشيت وجهي ، حطيت رأسي ، نطقت بقوة و صوت خشين : " قلنا لكم عنوان الرسالة يجي في وسط الورقة و مكان الإمضاء يكون واسع على هذا الشيء ... شفافك يا السي سليم سامح شوية في خدمتك و سمعنا بيك راك توصل معطل للعمل " ... إيه المعلوم يا السي المدير ... المعلوم هو أنك تقوم بواجبك ، حسب ما مطلوب عليك ، حسب قوانين الإدارة ... اليوم يا السي المدير راني وصلت قبل الموظفين كلهم ... " المطلوب منك توصل في الوقت المعين بالضبط لا قبل و لا بعد ... " الحق ... الحق ... الحق و هو تبدل سيرتك إذا بغيت تطلع في الدرجة ، و لما جيت تفهم ، من ، من سرحك تدخل للمكتب متاعي بغير إذن؟ قول ، من ، من؟ "

قفرت قفزة وحدة و مشيت نريح في الكرسي المقابل غير على الطرف ، سبحان الخالق ... عدت نتكلم كالمدير و خوفت روعي ... ضاقت بيا النفس ... فايت ساعتين و أنا في مكتب المدير ... خزرت الساعة و جدتها العشرة قريب ، قلت هذا هو وقته ، نخرج ، نخرج ، نخرج ...³⁴⁴

2. El Halqa dans El Ajouad

On peut dire qu'à une époque où l'on parlait dans tout le monde arabe d'un théâtre à personnalité propre, en Algérie, Alloula recherchait l'héritage pour créer un théâtre algéro-arabe différent de celui que l'on voit en Occident, mettant en scène ainsi une révolution dans la façon de voir le théâtre. Alloula voulait libérer le théâtre et le transformer en une manifestation populaire qui pourrait être organisée n'importe où. Il fut aussi l'un des

³⁴⁴ عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص16

premiers, avec Kateb Yacine et Abderrahmane Kaki a utilisé l'héritage culturel mêlant la danse au chant et aux arts plastiques dans des performances «explosives » allant de l'épopée brechtienne aux techniques de la halqa.

*« Dans la halqa, il y a un conteur. Alloula a multiplié cet intervenant. Il peut y avoir six, sept, huit conteurs. Plus ou moins, comme l'on veut et peut. Ils se passent la parole comme un relais dans une course. C'est ce qui fait la dynamique du spectacle. Ce théâtre est un théâtre de la narration, du dire. Il sollicite l'imaginaire du spectateur, de sorte que chacun peut faire sa propre représentation ».*³⁴⁵

En raison des événements politiques et sociaux, les études initiées par le dramaturge algérien dans une période très limitée ont suivi des règles artistiques très strictes, afin de ne pas déroger aux directives qu'il s'est imposées pour exploiter ce trésor culturel. Ce sont des questions fondamentales, des questions très impressionnantes et très complexes pour Alloula. Il parle de casser ou d'essayer de casser la visualisation de l'action (action au sens aristotélicien, comme nous en avons hérité dans les dernières décennies du théâtre bourgeois et colonial), la visualisation et l'action linéaire. Il ne rompt pas avec l'action comme complexe de vie inébranlable et contradictoire.³⁴⁶

La vie est une action, ce qui signifie qu'Alloula a tenté de briser l'illusion figurative et progressive de l'action linéaire, en adoptant un modèle d'arrangement aristotélicien, notamment en exposant certaines contradictions en exposant des esquisses de faits, de nœuds, de situations ou d'événements et des résultats inattendus ou heureux obtenus par la visualisation, l'identification et la catharsis.

Cette action attire artificiellement l'effet dramatique de la capture psychologique du public ainsi que l'effet d'hallucination et de reconnaissance préalable. Le théâtre ne doit pas être une "évasion" mais un creuset de développement et de créativité du cœur et de l'esprit. Il n'a pas nécessairement besoin d'utiliser des hallucinations et des modes hypnotiques. En conséquence, certaines de nos pratiques et émotions artistiques et culturelles sont absorbées : notre héritage, formé il y a longtemps, fonctionne de manière non aristotélicienne.

³⁴⁵ Gostaz, G., (2003). in *Spécial théâtre d'Algérie*. Ed/Ubu. P. 28. n° 27

³⁴⁶ Bereksi, L., « L'omniprésence de la narration chez Abdelkader Alloula », paru dans Loxias, Loxias 13, mis en ligne le 26 mai 2006, URL: <http://revel.unice.fr/loxia/index.html/lodel/index.html?id=1140>.

Alloula étudie des compétences abstraites telles que l'écoute, la compréhension, l'imagination, les images fantômes et la créativité. Tous sont génétiques et plus ou moins vivants. Puisant son inspiration aux sources populaires et universelles, il travaille à créer un nouveau statut pour le public algérien qui fera de lui un élément représentatif positif et alternatif. En ce sens, le théâtre qu'il propose est évoqué dans l'agencement des mots, des histoires et des fables. En fait, il "écoute" une ballade, une histoire dans un certain mode scénique et invite le public à composer et recréer avec lui sa "propre performance" au fil du spectacle.³⁴⁷

Dans cette théâtralité il y avait à la fois un acte de parole et une idée élaborant des drames au sens du quotidien et cela fonctionne essentiellement dans le sens de donner à l'oreille quelque chose à voir et à donner à l'œil quelque chose à entendre. Une dégustation multidimensionnelle des discours théâtraux. Il propose au spectateur une suggestion qui lui fait regarder la vie, la société et lui-même avec son cœur et son intelligence, avec son expérience, avec son propre capital de vie, avec son savoir et avec sa conscience. Une brève introduction publiée dans "Algérie Actualité" de janvier 1988 et dans laquelle on lit :

*«A Aures El Meida une anodine représentation théâtrale dans un milieu paysan. La disposition du public, une confrontation d'idées, et c'est le bouleversement. Instinctivement, les paysans s'étaient mis en ronde. Cela a désarçonné les comédiens qui se croyaient dans un espace scénique inattendu. La halqa n'est pas uniquement ronde, elle peut être somme d'attitudes. Ce qui finira par convaincre Alloula de la nécessité de reconsidérer l'efficacité théâtrale, et le comportement d'un spectateur. Alloula n'était pas au bout de ses surprises, il verra des spectateurs reproduire des pans entiers du texte, après une seule interprétation. Ce qui était difficilement concevable, même pour le professionnel le plus accompli. Ainsi cette expérience a fait comprendre à Alloula que notre mémoire auditive est plus fonctionnelle que notre mémoire visuelle. Donc l'efficacité passera par la théâtralisation du verbe».*³⁴⁸

Il est à noter que ce n'est pas un théâtre radiophonique, ni un ensemble d'histoires conçues pour être écoutées mais du théâtre, c'est-à-dire qu'il y a un spectacle à voir qui met en avant les capacités auditives et donc « imaginaire ». Les explications sont simplifiées, raffinées au maximum et parfois à un haut degré d'abstraction pour ne pas précéder la

³⁴⁷ Ibid.

³⁴⁸ Bliidi. M. (1988). *Algérie Actualité*. 13 au 20 janvier. Alger

puissance suggestive du verbe et de ce qui est dit mais il y a le théâtre, il y a l'interprétation corporelle, gestuelle et celle-ci est parfois extrêmement intense, plus intense que dans les modalités théâtrales de type aristotélien.

La plus grande différence est que l'interprétation est soumise au texte qui est comme une partition musicale, une partition de base composée de plusieurs symphonies dans le texte, les investissements les plus importants concernent le choix des mots, la configuration des phrases, l'intonation, les gestes et la posture. Tout cela rend le texte "dramatique" sur scène et dans l'esprit du public.

L'un des grands objectifs au niveau esthétique est d'offrir un mouvement chorégraphique d'une grande éloquence sociale et artistique et une véritable symphonie de couleurs vocales qui se voit et s'entend. Après cette étude esthétique vient la fable, qui embrasse toutes les densités humaines, subjectives et idéologiques. Cette approche sensible et créative du patrimoine oblige Abdelkader Alloula à le faire de manière festive car après tout, toute création est une célébration. La question qui se pose : Pour qui écrire?

Abdelkader Alloula répond : « *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 matière et moyens de se ressourcer, de se revitaliser pour se libérer et aller de l'avant.* »³⁴⁹

Ainsi, il ramène le théâtre à ses racines dans les rituels festifs, cherchant la naissance d'un théâtre populaire "simple sans être primitif, poétique sans romantisme, réaliste sans s'engager dans une idéologie politique. Cela fera de Alloula le véritable fondateur de ce courant artistique dans le mouvement théâtral algérien qui, à la fin des années soixante-dix, cherchait une autre identité, cette étape de la vie artistique d'Abdelkader Alloula qui s'est poursuivie jusqu'à sa mort, a été caractérisée par plusieurs principes artistiques et esthétiques qui peuvent être résumés comme suit :

- Éliminer tout ce qui touche à la forme italienne du théâtre, car il ne veut pas créer d'illusions, il veut juste la participation du public qui est très importante.

³⁴⁹ Djellid, M., en « Hommage à A. Alloula, 1939-1994 », p. 25.

- Pour y parvenir, Abdelkader Alloula utilisera tous les instruments artistiques possibles dans des œuvres affranchies de la dictature des mots, introduisant des chants populaires, chants soufis, romans religieux, etc., en utilisant des instruments originaux appartenant au folklore algérien comme El-Bendir par exemple qui est une sorte de gros tambourin.
- La spontanéité dans le jeu, Abdelkader Alloula est un comédien qui atteint des limites dans lesquelles le spectateur pense qu'il est devant une œuvre complètement improvisée plutôt qu'une performance mémorisée.
- L'utilisation d'un décor innovant qui donne un nouveau fond esthétique au goût algérien et arabe, un décor mobile comme pour El Ajouad ou basé sur la calligraphie arabe comme ce fut le cas avec El-Litam.
- Utilisant des formes dites pré-théâtrales, Alloula tente de le moderniser en créant des spectacles pleins d'éléments folkloriques auxquels les gens peuvent facilement s'identifier. Tout cela a constitué une révolution dans la forme et la méthode du théâtre en Algérie, faisant d'Abdelkader Alloula un dramaturge unique dans le monde arabe.

La trilogie El-goual, El-Ajouad et El-Litam est l'une des œuvres les plus importantes de l'histoire du théâtre algérien. Pour certains, il annonçait la naissance d'un véritable théâtre populaire en Algérie et pour d'autres c'est la meilleure œuvre d'Abdelkader Alloula dans laquelle il s'est surpassé et où il a voulu donner un nouveau théâtre basé principalement sur l'héritage culturel algérien dans la forme et dans le fond. Dans la pièce El Ajouad, le narrateur introduit l'un des personnages en utilisant une technique totalement nouvelle et profondément rénovatrice dans le domaine :

"الربوحي الحبيب في المهنة حداد. خدام في ورشة من ورشات البلدية. في السن يعتبر كبير مدام في عمره يحوط على الستين. في القامة قصير شوية. السندان و المطرقة خلاو فيه المارة. لونه أسمر بلوطي و سنيه وحدة واقفة جدرتها تبان و زوج غايبين. شعره شهب كرد مبروم و الشيب ما تارك شعرة. إذا عنقل الشاشية يظهر كأنه مستف فوق رأسه تين يابس مرقد يشهي.

الربوحي الحبيب الحداد مشروح الخلق. رائق، محبوب بالكثير عند الخدامين قرابته: عمال الميناء، البلدية و الوحدات الصناعية. معروز بالقوة عند اللي متالبهم المسكنة. الربوحي الأسمر حديثه معطر كأنه ماء زهر مقطر و الكلمة تخرج

من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل و حلوة في النعمة. من خلال المصايب العديدة التي تعافر معاها و التجارب المروية التي شرب منها حجر في داخله فوائد و معلومات كثيرة.³⁵⁰

Dans cet ouvrage, on voit comment Abdelkader Alloula respecte l'environnement dans lequel se déroule habituellement la halqa et inspiré par la place du souk, le goulal ne se contente pas de présenter le personnage mais le décrit plus en détail:

« Er-Rebouhi Habib est ferronnier de son état. Il travaille dans l'un des ateliers de la municipalité. On peut considérer qu'il est d'un âge avancé, puisqu'il rôde autour de la soixantaine ; de taille plutôt courte; l'enclume et le marteau l'ont marqué ; il est d'un brun châtaigne; de ses dents que dire, sinon que pour une dent debout, à la racine apparente, deux font défaut. Ses cheveux délavés, crépus et tressés n'ont pas été épargnés par la vieillesse si bien que, lorsqu'il met sa chéchia de guingois, on dirait qu'il porte, rangées sur sa tête, des figues sèches cendrées et appétissantes. Er-Rebouhi Habib le ferronnier est d'un naturel franc ; il est apprécié et estimé grandement par ses pairs, les ouvriers, ceux du port, de la municipalité et des unités de production. Il est chéri par tous ceux que menace la pauvreté. Er-Rebouhi le brun a un parler délicieux, semblable à de l'eau de fleur distillée. Les mots sortent de sa bouche, ciselés, lumineux, bien pesés et doux à l'écoute. A cause des malheurs qu'il a dû affronter, et grâce aux expériences enrichissantes auxquelles il s'est abreuvé, il a accumulé dans son être un savoir diversifié et utile. »³⁵¹

Cette œuvre est un théâtre narratif plutôt que le théâtre d'action figuratif aristotélicien pratiqué en Europe et en Algérie des années 1920 à nos jours. C'est un théâtre qui nourrit le patrimoine culturel populaire et le patrimoine mondial dans la forme. C'est un théâtre dont le contenu touche aux problèmes quotidiens et à la vie réelle de notre peuple. C'est un théâtre qui essaie de faire entrer le public et de l'impliquer. Il s'agit de la représentation d'un contexte affectif et social très large à base idéologique ; enfin, au théâtre, le public rompt avec les conventions traditionnelles de « consommateur » et assume la fonction nouvelle de « co-créateur ».

³⁵⁰ عبد القادر علولة. (2009). من مسرحيات علولة "الأقوال" "الأجواد" للثام. دط. وزارة الثقافة، ص 82

³⁵¹ Alloula, A., *Les Généreux : Les Dires, Le Voile*, théâtre – Arles : Éd. actes/sud, trad. Benyoucef Messaoud. P22

A partir de cette synthèse, on se demande si la halqa contient vraiment tous ces ingrédients essentiels d'un dramaturge. Abdelkader Alloula a dû apporter ses propres modifications pour obtenir l'effet souhaité. Pour Alloula, cette technique réservée au divertissement et au contact direct entre le protagoniste et le spectateur, l'a beaucoup intéressé en raison de l'importance de ce procédé qui lui permet d'expérimenter l'innovation dans le domaine du décor. En effet, la formule de la halqa donne à la pièce un air désinvolte, une ambiance décontractée donnant ainsi aux acteurs la liberté de mouvement que seule la halqa pouvait donner. Alloula a toujours aspiré à créer un théâtre identitaire et interactif dans lequel le public est loin d'être conquis, créant et découvrant sa propre vie et son propre personnage :

« *Horizons* : De toute façon, ce genre d'expérience a déjà existé ailleurs.

Abdelkader Alloula : Ce qui a existé ailleurs, c'est le théâtre « en rond ». Mais ce que nous voulons dans la halqa, ce n'est pas seulement le déplacement d'un espace vers un autre ; ce que nous proposons, me semble-t-il, est totalement différent et concerne la relation avec le spectateur, qui puise ses éléments dans un genre traditionnel ancien où le statut du spectateur est totalement différent. *Horizons* : En somme, vous allez poursuivre l'expérience ? *Abdelkader Alloula* : Absolument. Plus que jamais nous sommes décidés à l'approfondir. Elle n'est pas aboutie. Nous ne la terminerons pas, d'autres la poursuivront. C'est tellement vaste. Cette plongée nous a permis de découvrir l'immensité de l'art théâtral et des possibilités qu'offre le genre sur lequel nous travaillons. »³⁵²

La réponse de Alloula pour Horizon, dans laquelle il imagine le théâtre comme le reflet de ses espoirs, exprime parfaitement sa perspective unique sur l'identité qu'il souhaite dépeindre. De plus, cela démontre sa conviction que le public algérien doit être représenté à travers un théâtre spécifique. Le manifeste vivant de l'humanisme de Alloula jaillit de l'opération de récupération du théâtre. Le théâtre semble être un état jouet derrière l'opération; cependant. Dès lors, le théâtre devient une manifestation vivante de ses paroles. Il déclare que les personnes de toutes les nations et de tous les groupes démographiques participent à un mouvement commun.

Le dramaturge a expliqué la raison de cette utilisation en répondant à une question d'un journaliste d'« El Moudjahid » :

³⁵² Stambouli, N. (1997). « Le théâtre de la halqa », 3 janvier 1991, in : En mémoire du futur. Pour Abdelkader Alloula, Actes Sud, Arles, 1997, coll. « Sindbad », p. 160-161

«El Moudjahid : Avec la trilogie : Lagoual, el-Ajouad et Lithem, vous vous êtes engagés dans l'expérience de la halqa. Comment l'idée vous en est-elle venue ? (...) Comment est venue l'idée?

Abdelkader Alloula : En fait, c'est une idée qui remonte à longtemps. Déjà, dans le cadre du théâtre amateur on s'interrogeait de façon très maladroite sur le patrimoine, sur les formes nouvelles à engager, compte tenu du fait que celles qui nous étaient proposées ne nous convenaient pas. En plus, nous étions jeunes avec une espèce d'esprit de protestations très à fleur de peau. C'est à partir de ce moment que l'on a commencé à s'interroger sur les formes, comme on disait, pré-théâtrales. Et le moment a été en 1972. Nous avons écrit collectivement une pièce *El Meïda* et que nous avons donné en milieux ruraux, aux spectateurs disons qui étaient concernés par le contenu de cette pièce: les paysans pauvres, les attributaires (de la révolution agraire). Et là, nous avons été amenés à jouer en plein air, sur les chantiers même des coopératives et des villages socialistes en construction. Nous sommes partis avec un immense décor que nous avons dû rectifier, corriger et alléger progressivement, au fil des représentations, parce que nous avons constaté que les spectateurs s'asseyaient en "halqa" autour de la sphère de jeu. Ce qui a amené progressivement une stylisation dans le jeu multidimensionnel chez les comédiens. Et c'est ce qui nous a interpellés encore davantage. Là en fait nous avons affaire à une population très profondément ancrée et liée à son patrimoine »³⁵³

Un autre élément sur lequel s'appuie Abdelkader Alloula est bien sûr l'histoire de ce qu'on appelle communément le goual ou hlayqi, qui démarre ses activités dans les souks et qui prend la parole pour annoncer des événements, des nouvelles, des fêtes, etc. Entendant sa voix, le public s'est tourné vers lui et a immédiatement formé un cercle avec le narrateur au centre. Cet arrangement nous a fait le considérer comme le point central du jeu et le public était nerveux. Grâce à sa technique de créer et de défaire les événements, ceux qui en ont été témoins faisaient partie intégrante de l'histoire. C'est-à-dire qu'il a directement ou indirectement décidé du récit de la pièce, cette façon de présenter l'histoire a inspiré le dramaturge pour de nouvelles possibilités pour mieux comprendre la pièce, et donc le message qu'il essayait de transmettre.

³⁵³ AAlloula, A. El Moudjahid, vendredi 13 - Samedi 14 Octobre 1989.

Dans cette perspective, nous citons Anne Ubersfeld: « *De là, l'importance de la parole théâtrale (...) l'on n'est pas personnellement provoqué ou convoqué, de même, on est délivré de l'obligation de répondre, mais non de l'obligation d'entendre.* »³⁵⁴

On retrouve d'ailleurs cette forme dans la pièce El Ajouad, dont le thème s'articule autour d'une série d'événements prévalant à l'époque, qu'Abdelkader Alloula révèle sous forme d'histoires ou d'une série de "flashes" que le public peut facilement identifier. El Ajouad ne renvoie à rien de précis dans son sens global, mais s'interprète en fonction du contexte dans laquelle elle se trouve.

Le choix de ce titre est la confirmation d'une certaine influence sur la société algérienne. On se demande si ce sujet n'a pas été choisi car son contenu a beaucoup à voir avec nos vies d'aujourd'hui. Au fond, la réponse doit être oui car les différences sociales qu'il dénonce, les agressions extérieures subies par les Algériens et les Arabes, la peur de l'avenir, la situation des femmes sont les mêmes.

L'introduction à l'œuvre de El Ajouad signifie littéralement "généreux". Dans une certaine mesure, il résume l'idée centrale et l'essence de l'œuvre. C'est une peinture murale de la vie quotidienne ou un moment de la vie des masses ouvrières, des gens ordinaires, des scènes "populaires" quotidiennes. Cette fresque raconte et révèle avec justesse à quel point ces personnes anonymes, humbles, délaissées ou oubliées sont généreuses et comment elles abordent la société avec optimisme et humanité profonde (dans leurs limites, bien sûr).

Quant à la structure générale, l'œuvre rassemble trois thèmes dramatiques entrecoupés de quatre chants. Chaque élément de l'œuvre est thématiquement indépendant et l'ensemble est intégré dans les éléments de base de ce que nous appelons le contenu. C'est une très longue performance, plus de trois heures qui ne se remarque pas du tout devant le spectateur, à partir de ce constat, on peut s'intéresser au "merveilleux" de cette performance, réfléchir à tout ce qui donne cet émerveillement et pourquoi ce drame appartient au genre de la halqa.

Afin de satisfaire au moins partiellement cet intérêt, nous essayons de délimiter quelques-uns - pas tous - des divers éléments qui contribuent directement ou indirectement à l'aspect festif de l'œuvre d'Abdelkader Alloula. Nous avons indiqué à l'avance que la présentation de ce drame dans divers lieux est conforme aux structures disponibles.

³⁵⁴ Ubersfeld, A., (1982). Lire le théâtre II. Paris. Ed. Sociales. P278

Abdelkader Alloula a personnalisé le spectacle en ajoutant ou supprimant des éléments pour enrichir son expérience et améliorer la présentation.

Derrière ce monologue, à son tour, grinçant et affirmatif, se cache l'absolue nécessité de créer une société, ou du moins par définition, un rapport social qui puisse constituer une création collective pour améliorer les conditions de vie des travailleurs. Cette construction collective est renforcée par le fait que l'auteur a lui-même pu créer ses personnages. Et, à la lecture ou à l'écoute de la pièce, on s'aperçoit vite que l'image de l'auteur est calquée sur celle du protagoniste : ils partagent la même solitude, la même angoisse, le même fardeau, comme le métallurgiste El-Rebouhi, le tableau ci-dessous:

"السي الربوحي الزين ترد عليه تعبان كالعادة متحمل المخلوق بمصائبنا و بمشاكل المغيبة."³⁵⁵

« Il porte le fardeau de nos misères et des problèmes des malheureux »³⁵⁶

L'image de l'artiste emprunte à plusieurs reprises à une figure humaine, plus précisément Er-Rebouhi Habib. En l'absence de toute identité entre l'auteur et le personnage, il y a bien un poids algérien dans la recherche d'une identité et d'une solution concrète qui est leur responsabilité en premier lieu. Il passe beaucoup de temps à expliquer le problème et à imaginer la solution:

"كل ما يدخل للدار يدخل معاه قضية جديدة."³⁵⁷

« Chaque fois qu'il rentre chez lui, il ramène une nouvelle affaire »³⁵⁸

"حاول على يدي راني نحتاجها... هذاك ما نكسب" ³⁵⁹

« Prends soin de ma main, j'en ai besoin... C'est tout ce que je possède... »³⁶⁰

a) La structure

La structure thématique de ce drame reflète tous les ingrédients de ce genre théâtral du fait de la présence d'abord du goul, le narrateur est l'élément clé de la halqa et on ne lui doit

³⁵⁵ عبد القادر علولة. (2009). من مسرحيات علولة "الأقوال" "الأجواد" للثنام. دط. وزارة الثقافة، ص 82
³⁵⁶ Les Généreux. Ibid. P22

³⁵⁷ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص82
³⁵⁸ Les Généreux. Ibid. P23

³⁵⁹ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص 86
³⁶⁰ Les Généreux. Ibid. P26

que le nom de halqa. De plus, la division de l'œuvre en différents thèmes révèle différents types de halqa.

b) Le narrateur

Dans les dernières œuvres d'Abdelkader Alloula et surtout dans El-Ajouad, le goul est l'initiateur de chacun des thèmes de composition de la pièce. En effet, la présence des narrateurs est très perceptible tout au long de la présentation et leurs rôles changent selon les besoins de la scène. Abdelkader Alloula a fait de ce personnage le pilier de son théâtre - comme dans la halqa traditionnelle - lui attribuant, en plus de son rôle de narrateur, d'autres rôles importants, faisant ainsi de lui le personnage clé de la présentation.

Dans la halqa, le narrateur doit attirer l'attention et retenir son auditoire. Tournant le dos, lorsque certains spectateurs du cercle communiquaient, le narrateur élimine toute relation communicative immédiate et globale et se contente du verbe. Face aux spectateurs, on remarque la résurgence des mimiques et des expressions corporelles qui refont leur apparition. Cette alternance était importante parce qu'elle était très utile pour le spectateur passif que nous cherchions à pousser à l'effort et non content d'une contemplation passive.

Afin de moderniser son expérience, le dramaturge répartit certains rôles - propres au goul traditionnel - entre des acteurs capables de les interpréter selon une discipline et une harmonie très expressives et qui ne dérogent pas aux conventions de la halqa. L'importance du narrateur dans le développement de ce genre est notée dans un "éloge" du grand dramaturge marocain Tayeb Seddiki: « *Tu nous as appris notre métier... avec un simple bâton et rien d'autre, que tu transformais comme l'exigeait le contenu du récit. Il en arrive à être la branche verte d'un arbre et à devenir une ombrelle ou un rapide coursier pour être, soudain, sabre qui blesse ou plume qui écrit ce qui arrive... Loué sois-tu, oh vieux conteur, toi qui sors de toi-même chaque soir !* »³⁶¹

c) Le scénario

Dans un premier temps, nous nous sommes intéressés au traitement de la scène, première réalité des conventions théâtrales présentées au public au moment du tirage du rideau. En plus d'être le fondement de base sur lequel l'action est construite, cet espace contient la structure de référence de base qui permet au spectateur d'en décoder le sens. Dans

³⁶¹ Seddiki, T. (1992), in Louassini, Z. L'identité du théâtre marocain, Grenade, éd. Adhara SI. P103.

la pièce El Ajouad, Alloula n'a pas franchi la ligne tracée par les praticiens du genre halqa, évitant toute étiquette séduisante qui pourrait confondre le public sur le contenu réel de la représentation: « *Pour les décors, il n'est plus question d'illustrer des lieux dans la mesure où nous cherchons surtout à les créer dans la mémoire créatrice du spectateur, non sur la scène*»³⁶²

Sur scène, au lever de rideau, le spectateur ne verra, tout au long de la représentation que des barreaux et un soleil passif dessiné - qui semble éclairer une plate-forme en forme de polygone et quelques caissons aux usages multiples et qui accompagneront le spectacle tant pour la construction de l'action que pour la structuration de son sens et le décodage qui en découle, la délimitation de cet espace est absolument décisive et bien définis. Leurs protagonistes, acteurs et spectateurs respectifs, tout en jouant, tracent joliment la ligne en faisant semblant de s'ignorer presque complètement jusqu'à ce que la fin soit applaudie ou saluée.

Dans le théâtre d'Abdelkader Alloula, le quatrième mur qui séparait les acteurs du public a été complètement démoli. En effet, dans la performance du dramaturge, la halqa nous offre un espace unique pour que l'artiste interagisse avec le public, mélangeant l'espace des acteurs et l'espace du spectateur.

El Ajouad nous offre le meilleur exemple de ce processus de fusion. Dès que les spectateurs entrent dans la salle et avant que l'action dramatique ne commence sur scène, ils sont convertis de simples citoyens en spectateurs de théâtre par l'assaut des acteurs qui venant de toutes les parties du théâtre, se confondent avec les spectateurs surpris qui les plongeant dans l'ambiance festive du drame. En même temps, L'ambiance festive que crée cette soirée intensifie son effet grâce à la présence d'autres personnages qui se tiennent attentifs à l'écoute du narrateur. Acteurs et spectateurs se livrent à une double célébration. Les personnes présentes à cet événement deviendront bientôt des participants actifs. Ils habiteront simultanément l'espace des deux projections grâce à un événement commun partagé par les acteurs et les spectateurs.

³⁶² Djellid., op.cit., p. 23.

d) Les effets sonores

Les effets sonores d'Abdelkader Alloula renforcent le grotesque et le spectaculaire en plongeant le spectateur dans une magie mystérieuse. La scène devient l'espace où tout s'accorde ou s'implique. Les sons proviennent des sources les plus diverses et au fur et à mesure que l'action se déroule, la mise en valeur des moments les plus marquants crée une atmosphère d'irréalité et de fantaisie.

Le son, comme la lumière, n'émerge pas progressivement mais plutôt soudainement dans la scène, créant une cascade de surprises et de peurs dans l'esprit du spectateur, c'est inévitable que personne n'échappe à la contemplation. Le théâtre d'Abdelkader Alloula « éveille » les sens en attirant le spectateur dans les griffes des sens les plus bouleversants. Un autre effet sonore largement utilisé par Abdelkader Alloula pour augmenter la surprise et l'air religieux du deuxième thème de l'œuvre, est l'évocation divine :

" يا العالم حميد. القهار، يا رب السماوات والأرض ..."

L'évocation divine, en plus d'indiquer le climat nocturne, implique également une anxiété mystique. Ce son est également associé à la symbolique mythologique et bifurque son sens à un double niveau : d'une part, il évoque la position de tout ce qui est suspendu entre ciel et terre - il symbolise donc la communication avec le divin mais d'autre part, il est aussi le reflet du souterrain, sert à évoquer les morts. Parallèlement, Abdelkader Alloula utilise les supports sonores les plus étranges et les plus insolites pour créer une atmosphère d'irréalité et de surprise. Par exemple, dans le premier tableau, une alarme se déclenche, annonçant qu'il y a des étrangers dans le parc.

Concernant le deuxième tableau, l'enseignant commence un cours dans un environnement bruyant avec des élèves, dans la dernière scène, le narrateur intervient pour la première fois dans la pièce, annonçant la fête, soulignée par la musique du style de Abdelkader Alloula qui accompagne l'intervention du narrateur. Pour finir, La présence de vie dans le lieu où sont détenus les morts peut également être signalée par le son des klaxons et des bruits de course et se refléter dans diverses parties de l'hôpital. Dans la même œuvre, la frustration finale est représentée par le départ, jusqu'à ce qu'elle soit complètement éteinte par l'agitation désordonnée du peuple.

L'atmosphère grotesque augmente avec l'utilisation constante de noms du monde animal qui suggèrent au public un flux presque infini de bêlements, de miaulements et d'autres "sons" d'animaux. Avec tout cela, Abdelkader Alloula produit un arrangement acoustique spécial qui atteint les sonorités les plus extravagantes, absurdes et surréalistes. Par exemple, dans Er-Rebouhi Habib, les miaulements des chats, les aboiements des chiens et les applaudissements des canards (images obtenues par le mouvement des ailes) se font entendre à plusieurs reprises.

e) La musique

La musique et les effets sonores sont présentés de manière particulière dans l'œuvre d'Abdelkader Alloula et jouent un rôle clé dans la compréhension de ce théâtre comme un spectacle complet. Non seulement la musique sert d'accompagnement traditionnel aux moments clés mais au fur et à mesure que l'action se déroule, elle acquiert sa propre substance et sa propre puissance d'une manière presque extraordinaire. D'autre part, la musique exprime l'opinion publique et met l'accent sur le déroulement des processions et des cérémonies.

Dans cette œuvre, Alloula insiste sur le rôle fondamental de la musique qui doit retarder l'action, faisant de l'œuvre un défilé de fêtes et de joie. Le texte peut être mis en musique, transformé en chanson ou en mélodie ou développé en improvisations ou en ajouts marginaux. Cette profonde connaissance musicale se reflète constamment dans ses pièces et aucune des œuvres d'Abdelkader Alloula ne cherche à rehausser une atmosphère magique et mystérieuse à travers des accords musicaux mais en bon metteur en scène, il sait quel genre de musique doit s'adapter à chaque instant et l'importance qu'il doit lui accorder pour un maximum de spectacle.

Dans d'autres cas, le rôle de la musique est directement lié aux expressions populaires, avec l'utilisation du "gallal" et les sons sont tirés d'œuvres bien connues qui ajoutent à l'ambiance festive du théâtre. Comme pour les réunions traditionnelles, les gens participent activement à la performance à travers la musique et s'expriment dans des rythmes ancestraux. Sans aucun doute, ce mélange de moments heureux classiques et de musique populaire est l'expression sonore la plus frappante de l'éternelle dualité entre culture et la musique populaire qui caractérise le théâtre de Alloula.

Alloula choisit toujours la musique la plus appropriée pour chaque morceau, il connaît très bien tous les rythmes et le sentiment que chaque rythme véhicule. Rien n'est accidentel, la création de l'ensemble du paysage combine parfaitement toutes les expressions du théâtre - parole, décor, rythme, éclairage, musique permettant au public de percevoir l'œuvre comme un ensemble harmonieux englobant complètement le public.

Un aspect fondamental qui doit être souligné en termes de son qui renforce le sens du spectacle associé à la culture populaire est l'inclusion constante du narrateur et de la chanson dans presque toutes les œuvres. Dans *El Ajouad* tout est construit sous l'influence de la musique, souvent avec des chants interprétés par les mêmes personnages, accompagnés par divers instruments parmi lesquels la flûte se démarque encore.

A travers ses investigations scéniques, Abdelkader Alloula élimine les décors illusoires et construit des éléments multidimensionnels, l'amplificateur du jeu et la parole qui lui donne une valeur décisive. Il a ensuite proposé la nécessité de briser les barrières existantes entre la salle et la scène et de dissoudre l'espace neutre dans un agencement en constante évolution. Abdelkader Alloula est ainsi devenu l'inspirateur d'une grande partie des études théâtrales ultérieures.

Dans l'œuvre d'Abdelkader Alloula, on peut étudier le drame et les acteurs, plutôt que de tourner perpétuellement autour de formules décoratives plus ou moins inédites, dont l'investigation conduit à négliger l'objectif fondamental : l'idée du dramaturge dans *El Ajouad* et de nombreuses techniques de la *halqa* ont été restaurées, ce qui correspond à la négation de la possibilité d'un théâtre à l'industrie et à l'économie limitées.

3. La notion de « polyphonie » chez Abdelkader Alloula

Grâce à Bakhtine, le terme polyphonie est apparu pour la première fois dans les études littéraires. Il a été utilisé pour désigner un prototype des œuvres de fiction. Comme Dostoïevski qui faisait parler plusieurs voix en même temps. Cette première forme de polyphonie est appelée "polyphonie littéraire" car elle accorde une attention particulière aux textes littéraires dans lesquels narrateurs et personnages se multiplient en créant une "symphonie polyphonique".³⁶³

³⁶³ Todorov, T., (1981), *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de : Ecrits du Cercle de Bakhtine.* Paris, Seuil, P 342-345.

Dans les années 1980, grâce à Ducrot, les écrits de Bakhtine sont introduits dans la linguistique, il prétend expliquer La liberté qui s'obtient en questionnant « l'unicité du sujet parlant ». C'est ainsi que Ducrot a imaginé le concept de « polyphonie linguistique ». Ce dernier indique que ses recherches sur la polyphonie s'inscrivent dans le cadre général de la "sémantique pragmatique" ou de la "linguistique pragmatique". D'une part, il ancre son travail polyphonique dans le domaine de la sémantique, puisqu'il s'intéresse avant tout au sens, qui est l'image des sons contenus dans les énoncés.³⁶⁴

D'autre part, il rattache ce concept à la pragmatique car « l'acte de parole » avec le premier responsable comme sujet est l'élément constitutif de la finalité énoncée. Ses concepts pragmatiques sont quelque peu nuancés par rapport aux facteurs qui déterminent les hypothèses de départ d'Austin et Searle. Selon Ducrot, "Dites-le et ne le faites pas." En d'autres termes, la parole n'a pas la capacité d'accomplir une action, mais le véritable sujet de l'expression la fait connaître à ses auditeurs qu'il a tel ou tel pouvoir (forcer, ordonner, suggérer, questionner, etc.) en l'exprimant.³⁶⁵

La distinction qui en résulte doit être rappelée, la pragmatique initiée par Austin et Searle qui fait partie de la philosophie du langage dont l'essence est définie par le travail des actes de langage. Quant à celle développée par O. Ducrot et J.-C. Ascombres, c'est une «pragmatique synthétique » a posteriori puisqu'elle est, d'une part une partie de la linguistique, un prolongement de la linguistique orale et soutient que la pragmatique n'est pas une composante superposée à la sémantique mais qu'elle y est intégrée dès le début. Par ailleurs, du fait de leur intérêt pour les marqueurs de prononciation dans les énoncés, certains linguistes ont fait de la « polyphonie » un domaine d'étude pour cette nouvelle forme de linguistique de la prononciation. D'une part, il repose principalement sur la différence entre le sujet parlant, le locuteur et le locuteur ; d'autre part, il s'agit d'un soin de la prononciation.

366

La polyphonie au théâtre s'accompagne souvent de décoration, de musique et de costumes. Ce n'est pas seulement l'incarnation de la pensée mais aussi la réalisation de l'imaginaire collectif. Cette manière de transmission de la tradition à travers la parole inscrit

³⁶⁴ Ducrot, O., (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Les éditions de Minuit, P171.

³⁶⁵ Ibid. P172.

³⁶⁶ Searle, J., (1982), *Sens et expression. Études de théorie des actes du langage*, Paris, Éditions de Minuit, P62.

l'orateur dans le récit qui est souvent interrompu par des rires ou des questions de l'auditoire. Ce dialogue naturel convertit tour à tour les noms de l'expéditeur et du destinataire en goulal. Le fait que le goulal ait eu une place considérable dans la culture arabe qui remonte à l'époque préislamique, est considéré comme un poète car il était chargé de défendre et de guider sa tribu.

Le goulal est dérivé de la forme à trois lettres du verbe dire en arabe classique. Il prend alors un caractère polyvalent comme un caméléon qui ne change pas littéralement de couleur mais prend différentes formes en se présentant comme un pilier du discours. D'un côté il enveloppe le corps du personnage dont il mime l'action, de l'autre il participe au récit. A travers ses histoires, il est attiré comme un aimant et si l'on utilise l'expression « si tel ou tel nom lui est attribué, c'est goulal » c'est à cause de sa domination dans la culture. A la fête foraine, il prend la parole pour annoncer des événements, des nouveautés, des fêtes, etc. En entendant sa voix, le public involontairement se dirige vers lui, il forme un cercle autour du le goulal. Cette disposition nous incite à penser comme s'il était le centre du jeu par un public fasciné et curieux. Les spectateurs font partie intégrante du discours en liant et déliant les événements. C'est-à-dire qu'ils influencent le jeu narratif de manière directe ou indirecte. Autrement dit, le goulal est positionné au centre qu'en raison de la formation spontanée du cercle, appelé El Halqa en arabe.

a) La polyphonie chez Bakhtine

Les chercheurs proches de l'apport de Bakhtine ont largement retenu le principe du dialogue et d'ailleurs, le terme de polyphonie n'est utilisé par l'auteur que lorsqu'il analyse les romans de Dostoïevski, se référant aux discours de personnages croisés, comme beaucoup de voix apparemment autonomes et non hiérarchisées. Le principe du dialogue suppose que l'énoncé du locuteur est occupé par des énoncés antérieurs et que les voix qui résonnent dans son discours constituent le contexte culturel et idéologique dans lequel les êtres humains communiquent. Il s'est alors concentré sur des phénomènes qui semblaient directement liés à la signification de la polyphonie : *« Toute causerie est chargée de transmissions et d'interprétations des paroles d'autrui. On y trouve à tout instant une "citation", une "référence" à ce qu'a dit telle personne, à ce qu' "on dit", à ce que "chacun dit", aux paroles de l'interlocuteur, à nos propres paroles antérieures, à un journal, une*

*résolution, un document, un livre... (...) parmi toutes les paroles que nous prononçons dans la vie courante, une bonne moitié nous vient d'autrui ».*³⁶⁷

Selon Bakhtine, le langage humain est fondamentalement interactif, c'est-à-dire que tout ce que nous produisons est nécessairement une réaction à ce qui est dit ou une anticipation de ce qui va être dit. Il a tenté de créer son concept de « dialogue » qui, à certains égards, était similaire à celui que le montre le texte suivant de Jacques Bres où il cite Bakhtine : « *Aussi monologique fût-il (un ouvrage scientifique ou philosophique p. Ex.) ; aussi concentré sur un objet fût-il, un énoncé ne peut pas ne pas être également, à un certain degré, une réponse à ce qui aura été déjà dit sur l'objet donné, quand bien même ce caractère de réponse n'apparaîtrait pas dans l'expression extérieure »*³⁶⁸

Il soutient que l'analogie qui existe entre dialogue et dialogisme n'est certainement pas facile à trouver, puisque l'interaction des premiers est simultanément significative en surface, tandis qu'elle est plus profonde dans la seconde.

Rappelons que Bakhtine s'est intéressé à l'étude des "énoncés" qui correspondent à la "réponse" ou au "tour de parole" dans la terminologie courante de l'analyse de conversation. En d'autres termes, Autrement dit, avec l'alternance des sujets parlants, on change d'énoncé : « *En effet, Bakhtine appelle énoncé tout ce qui fonctionne comme unité de l'échange verbal, « depuis la réplique brève (mono exématique) jusqu'au roman ou au traité scientifique « [...] les œuvres de construction complexe, en dépit de tout ce qui les distingue de la réplique du dialogue, sont, par leur nature, des unités de l'échange verbal. [...]. Et cette nature est définie par l'alternance : « avant son début [de l'énoncé], il y a les énoncés des autres ; après sa fin, il y a les énoncés réponses des autres »*.³⁶⁹

Comme on peut le voir ci-dessus, l'énoncé est principalement défini par sa direction :

- ✓ Soit en s'adressant au discours antérieurs de quelqu'un d'autre, cela est appelé "**Interdiscurif**".
- ✓ Soit au dialogue qu'il inspire à ses auditeurs où les mots et les phrases qui deviennent interchangeable, cela est appelé "**Interlocutif**".

³⁶⁷ Bakhtine, M., (1978). *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Collection Tel, P158

³⁶⁸ Bres, J., (2005). *Dialogisme et polyphonie, Approches linguistiques*, Bruxelles, De boeck.duculot, P52

³⁶⁹ Jaques Bres. Ibid. P51

- ✓ Du sujet parlant aux énoncés où le locuteur qui constitue son propre interlocuteur, cela est appelé " **Intralocutif** ".

En conclusion, Bakhtine met l'accent sur trois formes de dialogue : interdiscursif, interlocutif et intralocutif. Quant au concept de « polyphonie », il constitue une forme particulière de dialogue où l'auteur fait parler ses personnages et leur donne plusieurs voix. C'est ainsi que ce concept est étroitement lié aux études littéraires où l'on cherche à déterminer qui « raconte », qui « parle » et qui « voit ». ³⁷⁰

b) Retour au principe du dialogue

Ce principe repose sur la distinction entre « *les interactions langagières qui constituent la réalité fondamentale du langage* »³⁷¹ et le dialogisme a été décrit comme : « *une théorie de la dialogisation interne du discours* »³⁷²

L'interaction renvoie au dialogue « externe » entre acteurs, tandis que le dialogue renvoie au dialogue avec les énoncés antérieurs (dialogisme interdiscursif) et les attentes des acteurs. Ces deux types de "dialogue" ont un effet "interne" sur l'importance de l'énoncé. Ainsi, dialogue et interaction verbale sont dialectiquement liés. Cependant, des expressions telles que « *un énoncé se tourne non seulement vers son objet, mais également vers le discours d'autrui portant sur cet objet ne se limite pas à supposer une base de discours croisés pour toute la production.* »³⁷³

Elle exprime aussi une propriété plus fondamentale du langage, selon laquelle toute « perception » et toute « connaissance » correspondent à des structures impliquant le langage et l'ordre du discours. Le langage est ainsi présenté comme organisant et dirigeant la conscience dans la compréhension du monde, plutôt que devant refléter directement la réalité pré-existante: « *L'organisation n'exprime pas l'activité mentale, mais plutôt l'activité expressive de la psychologie organisatrice, qui la façonne et détermine sa direction.* »³⁷⁴

³⁷⁰ Ibid. P52.

³⁷¹ Bakhtine M & Volochinov, (1977), *Le marxisme et la philosophie du langage*, Op.cit. P 136

³⁷² Authier-Revuz J. (1984). « *Hétérogénéité(s) énonciative(s)* ». *Langages* 73. P 100

³⁷³ Bakhtine, M., (1978), *Esthétique de la création verbale*, Op.cit. P 302

³⁷⁴ Bakhtine M & Volochinov, Op.cit. P 122-123

c) La Polyphonie Énonciative

➤ Le concept d'énonciation

Ducrot comprenait l'énonciation comme une activité dans ses écrits antérieurs, il proposait dès 1980 de la définir comme l'apparition d'un énoncé : « *J'appellerai "énonciation" l'événement, le fait que constitue l'apparition d'un énoncé – apparition que la sémantique linguistique décrit généralement comme l'actualisation d'une phrase. (...) Le concept d'énonciation dont je vais me servir (...) n'implique même pas l'hypothèse que l'énoncé est produit par un sujet parlant.* »³⁷⁵

Une telle décentralisation du sujet a priori (quoique paradoxalement pour la théorie de l'énonciation) peut favoriser le problème du locuteur n'étant pas entièrement responsable de ses dires et son discours se trouvait habitée par la voix et ne s'en rendrait pas forcément compte.

➤ De la signification au sens

Ducrot revendique que la signification linguistique et le sens ne sont pas des phénomènes de même nature que l'on peut ajouter par achèvement mais que ce sens contient d'abord des instructions à ceux qui doivent interpréter l'expression de la phrase, leur demandant dans le discours rechercher tel ou tel type d'information dans une situation pour reconstituer ce que l'orateur veut dire c'est-à-dire le sens visé.³⁷⁶

➤ Le sens d'un énoncé est une image de son énonciation

Ducrot définit alors le sens de l'énoncé comme l'image de l'énonciation. Cependant, le contexte déclaratif qui y contribue est largement indépendant de son contexte discursif et interactif, ce dernier déterminant en partie son genre et son sens qui ne doit rien non plus à la filiation dialoguée qui l'inscrit dans son historicité, ni à l'anticipation de l'interprétation qui détermine à la fois sa forme et son contenu. Le sens d'un énoncé est largement compris comme l'achèvement du sens linguistique d'une phrase, qui est accompli en considérant des facteurs limités à la contingence de sa réalisation étroitement énoncée.³⁷⁷

³⁷⁵ Ducrot, O., (1980). *Les mots du discours*. Paris. Editions de Minuit. P33

³⁷⁶ Ducrot, O., Ibid. P 33-34

³⁷⁷ Ducrot, O., Ibid.

➤ L'énonciateur responsable

Si certaines définitions peuvent sembler décentrer le locuteur, la définition que Ducrot donne, ainsi que son concept d'articulation polyphonique qui confirme l'existence d'un locuteur tout puissant : « *le locuteur, responsable de l'énoncé, donne existence au moyen de celui-ci, à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes* »³⁷⁸

Cette formulation se détourne du problème de " la mise en communauté de l'énonciation", dans un prolongement de Benveniste qui présente le locuteur comme membre de la relation interlocutive.³⁷⁹ La distinction entre sujet parlant, locuteur et énonciateur est un élément central de la polyphonie énonciative qui trouve son origine chez Bally dans le cadre de sa théorisation des phrases explicites.³⁸⁰ Tenir le locuteur responsable de sa production ou des actions qui en résultent c'est cacher le fait que tous les mots sont prononcés et que toutes les actions sont produites avec des considérations relationnelles à l'esprit. C'est aussi le dialogue interlocutif par lequel « *l'homme parlant parle l'écoute qu'il imagine à sa propre parole* »³⁸¹

Malgré ces contradictions, Ducrot reste fidèle au concept de prononciation qui distingue signification linguistique et sens et propose une interprétation sémantique des énoncés isolés, alors nous sommes dans la position opposée à la position exprimée selon Bakhtine/Voroshinov : « *Chaque discours, aussi important et complet soit-il en soi, n'est qu'une petite partie d'un échange en cours* »³⁸²

➤ L'énonciateur et point de vue

Ducrot définit l'articulateur polyphonique comme : « *Des êtres intradiscursifs censés s'exprimer à travers l'énonciation d'un locuteur. Ils peuvent être identifiés et relèvent alors de diverses formes de discours rapporté. Ils peuvent être non identifiés mais cependant identifiables si l'interlocuteur parvient à reconstruire la source de ces opinions. Ils seront cependant le plus souvent non identifiables. Enfin, ces mêmes énonciateurs peuvent*

³⁷⁸ Ducrot, O., Ibid. P205.

³⁷⁹ Francis, J., (1983), « *La mise en communauté de l'énonciation* », *Langages* 70. P 47-71.

³⁸⁰ Bally, C., (1932/1965), *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, A. Francke AG Verlag. P35

³⁸¹ Barthes, R., (1978). *La parole intermédiaire*. Paris. Seuil. P10

³⁸² Bakhtine & Volochinov (1977). Op.cit. P136

manifester des points de vue sans que, pour autant, on puisse leur attribuer des mots précis »³⁸³

Cette définition révèle l'ambiguïté du concept de traduction de l'existence de phénomènes différents. Les termes « opinion » et « discours rapporté » renvoient à la forme du discours, tandis que « opinion » ne renvoie plus au discours mais à l'attitude. Ensuite, il fait référence à la manière de Bally, qu'il utilise pour expliquer l'attitude du locuteur. « *Le sujet modal peut être et est le plus souvent en même temps le sujet parlant* »³⁸⁴

Les efforts pour couvrir les deux types de phénomènes dans le concept de locuteur se heurtent inévitablement à une incompatibilité théorique du discours et de l'attitude. Une autre question se pose : comment découvrir un point de vue si, comme le disait Ducrot, il n'y a pas de forme linguistique pour réaliser son existence ?

Relevant d'un dialogisme interdiscursif ou interlocutif, le concept d'opinion ne peut donc éliminer l'existence du discours qu'il évoque. En tant que réponse modale invoquant d'autres énoncés, l'opinion ne peut donc se limiter au locuteur et à ses énoncés. De plus, ces « marqueurs de dialogisme » sont mis en œuvre sous la forme de ce qu'on appelle communément des « mots » ou des « expressions ». Il vaut la peine de revenir au concept du langage intérieur utilisé par Bakhtine/Voroshinov et Vygotsky : « *Tout acte de conscience un tant soit peu distinct ne peut se passer de discours intérieur, de mots et d'intonations-évaluations, et [...] par conséquent, il est déjà un acte social, un acte de communication* »³⁸⁵

Vygotski n'est pas allé très loin dans l'expression du contexte culturel et idéologique du discours car il a précisé que le langage intérieur, la fonction psychologique supérieure, est médiatisé par la sémiotique. Si le discours intérieur imite la communication du monde par sa fonction. Nous sommes alors au cœur du problème, d'une part l'intériorisation du discours, voire définissant la conscience, d'autre part l'attitude philosophique de la logique qui cherche les unités sémantiques abstraites sous-jacentes qui constituent des énoncés isolés.³⁸⁶

³⁸³ Ducrot, O., (1984). *Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation*, in *Le dire et le dit*. Paris. Éditions de Minuit. P204

³⁸⁴ Bally, C., Ibid. P37.

³⁸⁵ Bakhtine / Volochinov (1977). Op.cit. P212.

³⁸⁶ Bakhtine / Volochinov (1977). Op.cit. P175.

d) Quelques phénomènes polyphoniques dans les œuvres de Alloula

➤ Le concept de polyphonie

Dans les débats sur la définition de la polyphonie, le fait que la voix soit autonome plutôt que hiérarchique comme le personnage de Salim dans la pièce *Homq Salim*, revient parfois. Les linguistes ne retiennent généralement pas ces normes. Ainsi, la parole rapportée quelle que soit sa forme, est comprise par tous comme polyphonique, le locuteur a inévitablement sa propre opinion sur le discours qu'il rapporte, plus ou moins sous la forme d'une aliénation subtile, sinon explicitement exprimée. De ce fait, la coexistence des voix passe souvent par une hiérarchie due à la position d'énonciateur dominant que le locuteur se construit.

"... لما جيت خارج، أمي بقات تلغي و تقول: " انتهلى في روحك يا وليدي ... و أنا ساعة على ساعة نجي نزورك ، قلت لها : ما تخافيش ، ما تخافيش يا أمي ما تخافيش ... من على شي يامات نبعث لك وقد يجي يدك ... نحبك ، نحبك تجي تعيشي معايا في القصر الملكي ... نوك زوج رماوني في السيارة الملكية ، حتى هي بيضاء كالورقة ، بحيث الأبيض ، الأبيض و هو شعار المملكة الليبروقراطية ... جات الناس تتجاري باش تشوف سليم الأول صاحب السمو ... " 387

➤ Ancrage dialogique et polyphonie

L'intertextualité peut donner une profondeur culturelle à une déclaration, comme dans les slogans publicitaires, comme une tasse de café appelée désir, qu'il s'agisse de slogans, de titres de journaux ou de formes plus générales, l'intérêt de ces déclarations est d'invoquer des déclarations précédentes et donc de les relire. Cette coexistence ne se réduit pas à un contact mécanique entre énoncés mais constitue un amalgame chimique, reprenant l'expression de Bakhtine du discours rapporté³⁸⁸

Par conséquent, le slogan cité vise à donner au produit une dimension culturelle bénéfique. Le titre du personnage de *Allal l'éboueur est un maître du balai*³⁸⁹. Du fait de la proximité et de la structure syntaxique entre *balai* et *ballet*, le titre évoque inévitablement une expression figée de l'art d'accommoder les restes d'où tout un ensemble de connotations qui n'ont que peu de valeur pour la nature de "balayer".

³⁸⁷ عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 70-71

³⁸⁸ Mikhaïl, B., (1934/1978), *Esthétique et théorie du roman*, Op.cit. P 159

³⁸⁹ Les Généreux. Ibid. P19

Le titre évoque clairement une expression « balayer devant sa porte » qui est que chacun balaie devant sa porte et les rues seront propres. Quant au mot « balai » est l'outil idéal pour se débarrasser des problèmes. Ainsi, l'interdiscursivité contribue à faire de la nature polyphonique d'énoncés simples un condensé de débats idéologiques à grande échelle :

علال الزبال ناشط ماهر في المكناس

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس

باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس

يرشق فارو مبروم تحت الشاشية

ينسف صدره كللي معلق الحاشية

وراء الظهر يثني الذراع و يتقل المشية

كأنه وزير جايل في جرتة حاشية³⁹⁰

➤ Les chaînes dialogiques

On appelle chaîne dialogique un nombre indéfini de phrases constituées de transitions d'une même phrase de base. En conséquence, le slogan emblématique du troisième tableau de El Ajouad «Djelloul El Fhaimi» a suscité un nombre impressionnant de déclarations, notamment:

جلول الفهايمي فيه ضعف: عصبى. يتقلق تتغلب عليه النرفزة يزحف و يخسرها.³⁹¹

Tous ces énoncés opèrent sur des doubles représentations, les énoncés détournés évoquant le slogan original et ils en dénoncent le côté mystique en proposant une variante qui devrait révéler la vérité.

➤ Les échos dialogiques

Dans les échos dialogiques, le transfert n'est qu'une partie du processus linguistique qui facilite l'émergence de sens multiples pour les énoncés. Cette multiplicité de sens et

³⁹⁰ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص79

³⁹¹ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص 128

d'associations est aussi facilitée par le jeu de l'homonymie, de la polysémie, de la proximité phonétique et le support de différents contextes qui déconstruisent les expressions figées :

" بركانا من البانان ، حلوا البيبان ، خلوا الصبح بيان "392

Un slogan datant de l'époque de la révolution agraire en Algérie

➤ La notion du goul

Si la dénomination des personnages guide les lecteurs et les téléspectateurs, le rappel de leur naissance est un retour au passé. Le rôle d'Akli dans la pièce El Ajouad est une introduction centrale à l'histoire :

" كانت بين عكلي و منور صداقة كبيرة. صحبة مثينة رابطتهم حد ما يدس على خوه و حد منهم ما يدير شيء بلا ما يشاور الآخر.

كانت بين عكلي و منور مودة حلوة. محبة قلبية صافية ما قادر الغير يشيطن بيناتهم و يخلوضها. يتناقشوا و يتناقدوا صح و لكن عمرهم و لا تنايفوا.

كانت بين عكلي و منور صداقة كبيرة. عكلي رحمه الله توفى هنوا عشر سنين فايته و رغم هذا يعني من شق الموت باقية رابطتهم علاقة حية.

كانت بين عكلي و منور ذمة. معاهدة. ذيك الذمة هي اللي زادت في المحبة دفعة و هي اللي حتى لليوم بيناتهم عاقدة "393

On remarque que le goul décrit le personnage en faisant des allers-retours entre le passé et le présent. Écouter au théâtre est synonyme d'approbation à ce qui est dit. Par exemple, plusieurs réponses peuvent être exprimées par des rires ou des applaudissements. Ce sont des effets qui se fondent vraiment avec ce qui se passe sur la scène théâtrale. Ce complice émerge et génère une nouvelle réponse dans la narration. En d'autres termes, le récit est le véhicule de l'histoire. Aux yeux du public, c'est devenu un moment de distraction, le moment où il rentre dans le vif du sujet. Le dialogue laisse l'acteur parler pour lui-même, l'histoire incite l'acteur à se mettre à l'écart avant même que le personnage ne s'en mêle. Le goul raconte que son histoire qui est un prélude au niveau du dialogue. En effet, dans la pièce El Ajouad (Les Généreux), le goul présente le personnage d'Er-Rebouhi comme:

392 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 71

393 عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص 104

" الربوحي الحبيب الحداد الأسمر وصل إلى درجة عالية في الحنانة و خدمة الأغلبية. الحداد الأسمر وصل إلى درجة عالية في الهدنة، التواضع و القناعة. حتى في اللبسة ظاهرة على الحبيب البساطة. ساتر جلده بثياب في غالب الأحيان بالية. في الألوان زرقاء رمادية و الأقرافية."³⁹⁴

Er-Rebouhi est non seulement présenté par le goual, mais aussi décrit en détail.

L'intervention du goual procure un effet de sensibilisation au public. De même, Anne Ubersfeld affirme : « *Le travail du comédien-conteur suppose presque nécessairement dans le public la connaissance du message : les conteurs orientaux s'adressent à des gens qui connaissent les contes. L'art du conteur est moins dans la transmission de la fable que dans le raffinement de la mimésis- sans les moyens habituels de la mimésis théâtrale.* »³⁹⁵

Les mots d'Annie Ubersfeld soulignent la performance de l'acteur et l'impact sur le public. L'Algérie est une culture orale et l'écriture qui en résulte ne peut qu'aller dans le même sens, l'histoire du goual est construite dans l'esprit de l'oral. Ce n'est pas fait de façon linéaire, on suit le début et la fin mais on assiste au cycle de l'histoire.

Notre confrontation entre polyphonie articulatoire et dialogisme porte sur la gestuelle générale et l'analyse de certains concepts fondamentaux. L'ambiguïté théorique du champ de représentation et la nature des faits observés favorisent une certaine dispersion de l'œuvre, entraînant de nouveaux développements. Dans de nombreux cas, le concept de polyphonie agit comme un moteur de réconciliation entre la goual et le dialogue.

En revanche, la connaissance partielle des textes du « cercle de Bakhtine » et sa spécialisation du terme polyphonie, ont ralenti cet effort de reconstruction par des traductions parfois problématiques. Pour les linguistes de la prononciation, l'adoption des principes du dialogue modifie d'abord les attitudes à l'égard des concepts linguistiques. La dimension interdiscours ne se limite pas à supposer l'existence d'énoncés antérieurs, mais exprime plutôt la fonction structurelle du langage en premier lieu.

Considérer le langage comme un outil de connaissance et structuration du monde signifie que le sens et la forme des énoncés ne peuvent être déduits ni du contexte immédiat ni de représentation directe du monde mais dépendent plutôt d'énonciations antérieures et de l'anticipation de ses interprétations.

³⁹⁵ Ubersfeld, A., (1996), *Lire le théâtre II*, Belin, P. 160.

³⁹⁴ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص 83

Conclusion

Aborder la polyphonie dans le cadre de la méthode dialogique, c'est admettre que la coexistence de la voix et de l'énoncé n'est qu'un effet sur l'énoncé du principe dialogique selon lequel tous les énoncés sont traversés par des énoncés antérieurs et les attentes de leur réception. Lorsque ces énoncés "externes" sont précisés ou simplement évoqués dans le discours du locuteur, les énoncés qui révèlent plusieurs voix seront appelés polyphonie. Par conséquent, la polyphonie et le dialogue ne sont pas complémentaires comme mentionné précédemment mais sont fondamentalement distincts. Le dialogisme est le principe général de caractérisation du langage, tandis que la polyphonie implique l'influence d'énoncés et de discours conversationnels affichés ou fantaisistes.

La parole au théâtre est généralement accompagnée de décor, de musique, de costumes et de scènes. La parole est le moteur de la communication, elle crée un lien fort entre les anciennes et les nouvelles générations. L'Algérie est une culture orale et l'écriture qui en résulte ne peut qu'aller dans le même sens. L'histoire du goual est construite dans l'esprit de l'oral. Ce n'est pas fait de façon linéaire, on suit le début et la fin mais on assiste au cycle de l'histoire. Le comportement des personnages est soumis à des relations sociales différentes à chaque instant. La circularité du récit fait partie de l'aspect linguistique de l'œuvre dramatique. A travers ce qui suit, on voit comment la elle en est dépendante.

Dans le théâtre classique, le metteur en scène introduit le récit. Cependant, pour ne pas surcharger le décor, le metteur en scène choisit une partie qui sera racontée par l'un des personnages. Il est inapproprié pour le théâtre classique de présenter des événements sanglants sur scène. Cela remet également en cause la règle de possibilité si les détails de celle-ci ne nous sont pas montrés dans une bataille. Évidemment, une telle opération est techniquement impossible.

Dans les pièces d'Abdelkader Alloula, le récit est partout. Il ne peut servir de repoussoir à une action qui se déroulera ailleurs et se poursuivra sous les yeux du public. L'acte de narration est le moteur des première et deuxième images. Cette évaluation narrative commence par la première ligne annonçant la fin. L'auteur ne nous demande pas de suivre l'intrigue pour connaître la fin.

Une fable est simple mais ce qui compte, c'est comment vous la racontez. Nous avons vu que le public cible (ou narrateur) connaît très bien l'histoire racontée mais ne se lasse pas

de l'écouter. Dans la plus pure tradition brechtienne, Alloula invite lecteurs et spectateurs à éveiller leur capacité d'écoute, espace préalable d'interprétation et de compréhension, il rompt avec l'écriture dramatique traditionnelle en faisant preuve de résignation et invite le destinataire à en découvrir les raisons par l'intermédiaire du récit. Alloula puise dans la culture populaire pour mettre en scène le personnage narrateur « le goulal » dans la tradition arabe, l'expérience ne peut être transmise qu'oralement.

La halqa est une sorte de cercle transposée, on la retrouve dans la structure du texte et dans la composition du décor de la pièce El Ajouad. Influencé par Bertolt Brecht, l'auteur réutilise différentes techniques empruntées à l'auteur allemand, notamment l'influence de la distance et le processus narratif marqué par de multiples interruptions et la prééminence des éclats d'instances spatio-temporelles. Le choix de l'idéologie détermine le discours dramatique développé par Brecht et Piscator est pleinement conforme à la prise en compte des besoins artistiques de Alloula, en prenant comme point de départ le mot clé de Brecht.

Alloula offre un contrepoint aux méthodes déconstructives de Brecht. Tous deux défient les conventions narratives dominantes en questionnant l'acceptation d'angles et de points de vue multiples. Les efforts de Brecht se concentrent sur le pluralisme, tandis que ceux d'Alloula mettent l'accent sur la narration sous ses diverses formes. Les deux désassemblent les récits existants et offrent une nouvelle opportunité de les reconstruire. Alloula voulait créer un théâtre de narration, pas une représentation d'action c'est-à-dire séparer le spectacle du récit. Le dramaturge a proposé un concept de Brecht celui de la distance car il souhaite que le public conserve son esprit critique.

Chapitre VI

**L'ironie et l'esthétique dans le théâtre
d'Abdelkader Alloula**

1. L'ironie comme moyen d'expression chez Abdelkader Alloula

Depuis son émergence au XXe siècle, les théâtres algériens ont pris des thèmes de la vie quotidienne afin d'être au plus près du public, considéré comme un miroir de la vie sociale. L'un des objectifs du théâtre est d'éduquer, d'éveiller et de divertir le public car le divertissement est essentiel pour assurer la vivacité du spectacle. Les dramaturges algériens d'avant l'indépendance, comme Allalou, Rachid Ksentini et Bachtarzi pour ne citer qu'eux, ont transposé sur le plateau des inquiétudes et des tensions politiques et sociales que connaissait la société algérienne. Opprimée par le colonialisme et voulant effacer l'identité algérienne et masquer son processus historique. Après l'indépendance, d'autres dramaturges comme Abderrahmane Kaki et Abdelkader Alloula, ont respecté le même point de vue.³⁹⁶

Dès lors, les sujets et thèmes extraits de ses performances viennent de l'attention et du questionnement du public. Dominique Maingueneau a expliqué que le thème est ce choix, il est au centre de toute vision du monde, et pour transmettre ces thèmes au public, nos dramaturges ont besoin de l'arabe dialectal, langue de la vie quotidienne.³⁹⁷

Abdelkader Alloula dépeint avec acuité les conflits et les maux sociaux d'une société en difficulté : bureaucratie, corruption administrative et autres difficultés politiques et culturelles qui bouleversent le quotidien en Algérie. Toutes les productions théâtrales de Alloula frappent particulièrement la conscience du public en l'incitant à se rebeller contre toute oppression et le transforme en élément actif.

Todorov a expliqué l'idée en disant que le sujet est souvent émotionnel, il évoque un sentiment d'indignation ou de sympathie et qui est toujours un jugement de valeur : « *le thème est habituellement coloré d'émotion, il évoque un sentiment d'indignation ou de sympathie et il a toujours un jugement de valeurs* ». ³⁹⁸

Dans *Homq Salim* (La folie de Salim), Salim est interprété par Abdelkader Alloula, une pièce qui divise la société algérienne en deux parties: les arrivistes et les opportunistes

³⁹⁶ Nourine – Elaid, L., (2018). *L'Ironie dans El-Ajouad et El-Lithem de Abdelkade Alloula*. Oran. Les ouvrages du Crasc. P47

³⁹⁷ Maingueneau, M., (2004). *Le discours littéraire "pratiques et scène d'énonciation"*. Paris, Armand Colin, P 20

³⁹⁸ Tzvetan Todorov, T., (2001), *Théorie de la littérature*. « Point », Paris, Seuil, P 269.

de l'économie monopoliste et ceux qui ne se laissent pas bercer par les discours hypocrites des arrivistes³⁹⁹. En ce qui concerne El Ajouad (les Généreux), elle qui a été découverte par le public en 1985, Alloula lui-même reconnaît les faits suivants: «*El Ajouad est pour moi, en quelques sortes, la suite logique et complémentaire de la pièce précédente*»⁴⁰⁰

Dans ces différentes œuvres théâtrales, le texte met en lumière la sagesse d'Abdelkader Alloula et son potentiel créateur. L'interprétation de son texte réintroduit l'expression populaire du Maddah ou Le goulal qui a servi de partition de base à plusieurs symphonies. Le plus gros investissement se fait dans et par le texte, dans le choix des mots, l'agencement des phrases, la couleur et l'intonation des sons, des gestes et des postures. Tout cela signifie que le texte devient le "porteur théâtral" sur la scène et dans l'esprit du public.

Dans cette œuvre, le récit ne remplace pas le geste mais interpelle et dramatise le geste car le geste et le récit entretiennent une relation dialectiquement dynamique dans les performances scéniques du goulal. Il n'y a pas de différence entre le texte parlé et la traduction en langue des signes mais un système complexe et dynamique. Le récit n'exclut pas les gestes mais les oriente en un sens, comme éléments de drame et éléments constitutifs du discours. C'est pourquoi Le goulal dans la pièce El-Ajouad fait référence l'éboueur Allal en disant :

" شوفوا للقليل أشواقه راها مفتونة " 401

Dans El-Ajouad et Homq Salim, on constate que les titres de ces deux pièces comportent une énonciation romanesque et une énonciation publicitaire qui reflètent les caractéristiques physiques et morales des personnages qui donnent vie à ces pièces, comme Salim, Al-Habib, Djelloul Al-Fhaimi, Akli, Menouar et Sakina. Ce sont des employeurs, des éboueurs, des gardiens, des cuisiniers et des chômeurs, posant comme les humbles figures du quotidien, cris de désespoir et de pessimisme dans une société corrompue.

a) L'évolution historique du concept d'ironie

Le concept d'ironie a une histoire particulièrement complexe et constitue un champ d'étude utile dans divers domaines, elle désigne des questions de comportement et de

³⁹⁹ Nourine – Elaid, L., Ibid. P 49.

⁴⁰⁰ Djellid, M. Octobre (1985), Thèse de doctorat, université d'Oran, p. 17.

⁴⁰¹ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص80

moralité, avant de prendre racine dans plusieurs autres domaines telles que la rhétorique, la littérature, la linguistique et la philosophie.

Au fil des siècles, chacun a donné sa propre interprétation du concept, ce qui a rendu si difficile d'en donner une définition claire et précise, si bien qu'une série d'ironies différentes ont vu le jour: Ironie socratique, ironie orale, ironie situationnelle, etc. Il nous semble donc nécessaire de remonter à l'origine du terme, puis concernant sa définition, nous nous intéresserons à sa définition, à ses types et enfin à son processus.

L'ironie fait partie de ces concepts ambigus qu'il est difficile de définir. Il suffit de consulter un dictionnaire ou un manuel de critique littéraire pour comprendre les subtilités de ce phénomène. L'instabilité qui fait de l'ironie un concept. Cette ambivalence ironique pose une véritable limite à quiconque s'aventure dans le concept. Une gêne, pas seulement liée à ses multiples définitions mais cela peut aussi prêter à confusion avec d'autres termes apparentés comme l'humour, la satire ou le cynisme.

Cependant, nous pouvons identifier trois grandes catégories d'ironie : l'ironie comme figure de style, l'ironie socratique et l'ironie situationnelle. Chacune de ces variantes favorise un trait qui la distingue, comme la direction opposée, le camouflage ou le hasard. Malgré cette diversité, l'ironie rhétorique a longtemps dominé, ce qui est à l'origine de l'assimilation de la satire à l'ironie car elle contredit les déclarations avec de vraies pensées, blâme les louanges et se moque essentiellement de ses objectifs. Ce dernier trait le rapproche beaucoup de la moquerie et du rire.

À partir des années 1970, avec l'avènement de la modernité et de la postmodernité, l'ironie n'est plus comprise comme un simple dispositif rhétorique dans les textes littéraires. Son intérêt passe de la rhétorique à la littérature. Elle a même été considérée comme une technique d'écriture. Ce lien entre littérarité et ironie était déjà mentionné dans les écrits théoriques des romantiques allemands à la fin du XVIIIe siècle. C'est grâce à eux que la relation entre l'ironie et le genre de la fiction est analysée et soulignée pour la première fois. « *La littérature à la philosophie, qu'elle avait désertée depuis Platon* »⁴⁰²

⁴⁰² S, P. (2001). *Poétique de l'ironie*. Paris. Seuil. P100

b) Origine de l'ironie

Le mot « ironie » vient du grec « eirôneia », où « eirôn ». Le sens « eirôneia » signifie « *action d'interroger en feignant l'ignorance* »⁴⁰³ et « eirô » signifie « *Celui qui interroge, demande, se demande* ». D'autres sources affirment établissent une filiation à « eiro » qui est « *dire, déclarer* »⁴⁰⁴

La première apparition du mot « *irone* » a été utilisée pour la première fois par les grecs chez Aristophane, un mot qui fait référence à une personne hypocrites, indignes de confiances. Outre que lui, Platon a également utilisé le mot, puis Aristote avec Socrate. Au début, le sens de l'ironie était associé à Socrate, à sa vie et à ses paroles, d'où le nom « *l'ironie socratique* ». La définition de Socrate de l'ironie est proche de ce qu'elle signifie dans les rôles comiques. En fait, l'ironie se caractérise par la feinte de l'ignorance dans le dialogue et donc l'ironie représente cette personne populaire et sous-estimée avec une connaissance cachée et une fausse modestie. Le sens de l'ironie est souvent attaché à l'ignorance feinte pour évoluer vers la notion « *maïeutique Socratique* ». une méthode philosophique propre à Socrate, qui consiste à se présenter comme ignorant afin de mieux découvrir les pensées de l'interlocuteur et ainsi révéler ses lacunes.⁴⁰⁵

Le procédé est basé sur le fait qu'il cache son savoir par le questionnement mais Socrate admet qu'il ne possède pas de savoir et si le philosophe semble ignorant c'est parce que : « *...car si je fais naître des doutes dans l'esprit des autres, ce n'est pas que j'en sache plus qu'eux : je doute au contraire plus que personne, et c'est ainsi que je fais douter les autres.* »⁴⁰⁶

Beaucoup ont mis en doute la sincérité de Socrate. Erasmus pensait que Socrate était honnête lorsqu'il parlait de son ignorance fondamentale, tandis que Kierkegaard pensait que Socrate était sincère lorsqu'il niait avoir des connaissances précises mais tout le monde s'accorde finalement sur le fait que Socrate n'affirme pas la vérité mais amène ses interlocuteurs à questionner la vérité et à formuler des réponses personnelles.

⁴⁰³ Etersten, C. (1998), *La littérature française de A à Z*, Paris, Ed HATIER, P. 114.

⁴⁰⁴ Schoentjes, P. (2001), « *la poétique de l'ironie* », Paris, ED du Seuil, P. 31.

⁴⁰⁵ Platon. (2002). « *La République* ». Paris. Flammarion. P. 89.

⁴⁰⁶ Platon. (1999). *Ménon*. Paris. Flammarion. P45

Aristote, d'autre part, a condamné l'ironie socratique pour tromper et faire semblant d'être infantine. En fait, le personnage d'eirôn est loin d'être un modèle à suivre et on lui attribue souvent des traits liés à la comédie. Rappelez-vous qu'eirôn est un personnage populaire qui utilise la tromperie et finit par se moquer de ses adversaires.

Selon Aristote, eirôn représentait un rôle d'hypocrisie, parfois méprisant et classait le sarcasme comme une plaisanterie. Contrairement aux clowns qui essaient de se faire rire. Aristote oppose également les caractéristiques d'eirôn à celles d'alazôn. Dans la Grèce antique, l'ironie était associée à l'éthique : eirôn désigne un personnage ambigu mis en scène à travers la comédie et le dialogue philosophique pour tester sa valeur morale. Et alazôn représente un personnage vantard qui est loué pour des exploits qui n'existent pas. Aristote révèle le jugement moral en comparant les rôles d'eirôn et d'alazôn : «... *le vantard [alazôn] aime à faire semblant de posséder des titres de gloire qu'il ne possède pas, ou d'en posséder de plus grands que ceux qu'il possède ; le dissimulé [eirôn], à l'inverse, nie posséder les titres de gloire qu'il possède ou les minimise* ». ⁴⁰⁷

Aux yeux d'Aristote, le dissimulé était un homme gracieux qui faisait preuve d'une grande humilité mais nier ses exploits de manière exagérée rendrait l'homme moins sincère aux yeux des autres. C'est comme un homme riche en civil, ou pire encore, comme un bohème qui essaie surtout de cacher sa richesse. Ainsi, au lieu de susciter l'admiration, il préférerait être méprisé, sinon plaint, par eux.

Quant au traducteur de Théophraste, La Bruyère, il n'a pas utilisé le mot « eirôn » dans son texte, mais a plutôt utilisé le mot « dissimulé » : « *...ironie est chez nous une raillerie dans la conversation, ou une figure de la rhétorique, et chez Théophraste, c'est quelque chose entre la fourberie et la dissimulation qui n'est cependant ni l'une ni l'autre, mais précisément ce qui est décrit dans le premier chapitre* ». ⁴⁰⁸

Par conséquent, l'auteur a donné une description plutôt négative de ce qu'il a appelé «dissimulé» des paroles et les actes organisés d'une personne pour une mauvaise foi. Un homme dissimulé agit ainsi, il s'approche de ses ennemis, s'entretient avec eux et par ce pas les convainc qu'il ne les hait pas ; il nie publiquement devant eux et s'ils subissent quelque

⁴⁰⁷ Aristote. (2001). *Éthique à Nicomaque*, cité dans : Pierre Schoentjes , *Poétique de l'ironie*. Paris. Seuil. P35

⁴⁰⁸ La Bruyère. (2001). *Les Caractères* (1696). Cité dans Pierre Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. Paris. Seuil. P37

disgrâce, pleurer avec eux. Il semblait pardonner les propos offensants qu'on lui faisait ; il récitait froidement les choses les plus affreuses qu'on lui ait jamais dites et il adoucissait ceux qui se plaignaient de lui par les paroles les plus flatteuses.⁴⁰⁹

Un dissimulé est un personnage qui cache ses sentiments, ses actions, ses opinions et ses connaissances en se montrant inférieur aux autres et surtout inférieur à lui-même. Par conséquent, la tromperie est étroitement liée à l'ironie, ce qui explique pourquoi l'ironie est souvent condamnée par les moralistes. Bref, l'ironie, telle que décrite par les anciens philosophes, représente un caractère ambigu associé à un vocabulaire éthique qui apparaît dans la comédie et le dialogue philosophique et étudie ainsi sa valeur morale.

Le concept d'ironie n'a cessé d'évoluer, il s'est également développé dans le domaine de la littérature au siècle des Lumières comme un procédé d'écriture satirique par des écrivains et des philosophes qui ont lutté contre les institutions sociales, politiques, économiques et religieuses, notamment Diderot, Rousseau, Montesquieu, Voltaire et bien d'autres. Ces auteurs utilisent l'ironie comme une arme de la liberté d'expression et un outil de critique comme la littérature, la linguistique s'est à son tour intéressée au concept dans les années 1960, essayant de lui donner une définition essentiellement langagière.⁴¹⁰

Au fil des siècles, de l'Antiquité à nos jours, le concept d'ironie a subi de nombreuses transformations. Il a de multiples définitions et néanmoins, il y a toujours une chose en commun c'est-à-dire que le concept a deux sens : l'un est explicite et l'autre est implicite.

c) Les types de l'ironie

Le mot ironie est utilisé pour indiquer qu'il existe une certaine différence entre la manière de dire les choses et la réalité, ou plus précisément, entre le contenu et la forme du discours. Le phénomène de l'ironie prend plusieurs formes, selon les circonstances et le contexte dans lequel il se trouve

➤ L'ironie socratique

Comme le disait Kierkegaard, parler d'ironie, c'est évoquer directement la personnalité de Socrate : « *le concept d'ironie fait avec Socrate son apparition dans le monde* ». En

⁴⁰⁹Ibid.

⁴¹⁰ Hamon, P. (1996). *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris, Hachette, P 59.

philosophie, ce concept est souvent associé à une ignorance feinte, se distingue de l'ironie en tant que figure de rhétorique mais définie comme une manière d'interroger un interlocuteur en lui posant des questions naïves dans le but de le guider en se contredisant et en lui faisant croire que ses erreurs sont venues de sa propre réflexion. Cependant, la façon de parler que Socrate a utilisée dans la conversation a rendu l'autre partie gênée et ennuyée. L'ironie de Socrate vise donc à faire entrer ce concept dans le domaine de la philosophie car tout questionnement l'invite à se questionner et l'incite à réfléchir plus profondément.⁴¹¹

➤ L'ironie de situation

Le terme de l'ironie fait référence à plusieurs types de sarcasme qui ne précise pas que le sarcasme est l'ironie de situation : « ...un grand nombre d'ironies qui émaillent du discours quotidien puissent être qualifiées de sarcasmes et que la langue soit tentée de les désigner par ce terme et préfère réserver le mot d'ironie à l'ironie de situation».⁴¹²

L'ironie de situation exprime les extrêmes opposés qui se rejoignent, culminant dans les deux :

"... واش خاصك يا السي محمد؟ هنا المستشفى يا خويا... نعم هنا ما راکش تشوف في الدمومات... ماراکش تشوف
فينا ندمروا في سيارة الإسعاف... هذه قبالتك ماشي "لامبيلانس"... اسمحلي خويا... ما عيش واش خاصك؟.. راني
مفقور شوف مصارينني في يدي... وين نروح؟ واش من جهة نأخذ؟... أدمر معانا السيارة نوربي لك في
طريقنا...." ⁴¹³

L'ironie de situation réside dans le lien entre le rire et la douleur. Aussi connu sous le nom de « ironie du fait » ou « ironie du sort », elle présente un changement complet et surprenant de découvrir que la situation n'est pas aussi contradictoire qu'il le croyait ou aurait dû l'être. En d'autres termes, il s'agit de placer des personnages dans des situations complètement différentes, liées à leurs connaissances ou à leurs attentes. En fait, on dit que c'est un problème d'ironie de situation lorsque le résultat d'une action est contraire aux attentes de l'acteur. Cette ironie agit sur ce qui apparaît à la surface et sur ce qui existe réellement, c'est-à-dire la différence entre être et paraître, elle renvoie donc à une situation ou à un événement considéré comme ironique et dont on ne s'attend pas à l'issue.

⁴¹¹ Kierkegaard, S., (1975), « Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate », Paris, Éditions de l'Orante, P. 8.

⁴¹² Pierre Schoentjes. (2001). *Poétique de l'ironie*. Paris. Seuil. P48

⁴¹³ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص 140

➤ L'ironie dramatique

L'ironie dramatique est souvent considérée comme une ironie de situation, représenté par le destin tragique du héros en tant que victime, cela est également connu sous le nom de "l'ironie du destin". Cependant, l'ironie dramatique ne fonctionne pas seulement dans un sens négatif et les inversions peuvent se produire dans toutes les directions possibles, parfois même de manière inattendue. Apparaissant dans le genre tragique ou comique, elle est basée sur des jeux où les identités cachées et donc quelque chose de beau peut devenir laid et vice versa. L'antihéros peut être le héros et celui qui ne se méfie pas finit par être à l'origine de toute l'intrigue.

Un parfait exemple d'ironie dramatique dans la pièce Homq Salim:

" اليوم جاتي الحارس للبيت و بغير ما يزقيلي باسمي قال لي: "أوه ... أنت .. " هرا ندوا " ... نوض تغسل نوض ...
... تخشنت معاه و وصلنا للدواس ، لوالي ذراعي و اداني نجري نحمم ... حمم لي بالماء البارد ... ادوست معاه و
طلبت منه يزقيلي باسمي ، أو مثل ما في عادتك تزقيلي ... أزقيلي يا سيدي صاحب الجلالة ... لوالي ذراعي و اداني
نجري نحمم ... حمم لي بالماء البارد ... ما عرفتش إذا كان نساو باش يسخنوا الماء و الآ واقع إضراب و الآ إنقلاب
داخل القصر ... " 414

L'ironie dramatique représente une situation où un personnage qui ignore un élément important de l'histoire que le public connaît. Cet élément peut créer un conflit, un danger ou une sorte de transformation dans la trame d'événements. L'ironie dramatique est un produit de la comédie, de la tragédie, du pathétique et du suspense. Les personnages qui ignorent les informations sont appelés "victimes" de l'ironie théâtrale. Lorsqu'il ne s'agit pas d'une information mais d'une intuition du public, on parle de l'ironie dramatique de la réflexion diffuse.

➤ L'ironie verbale

Quand on parle d'ironie verbale, on fait référence aux pratiques linguistiques utilisées qui sont associées à des actes d'ironie à savoir la fausse pudeur et l'innocence cachée. Dans des ouvrages attribués à Aristote, Anaximène définit l'ironie comme un dispositif rhétorique :« *L'ironie consiste à dire quelque chose tout en prétendant de ne pas être en train de le dire, ou encore à appeler les choses par les noms de leurs contraires*». ⁴¹⁵

⁴¹⁴ عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص75
⁴¹⁵ Anaxiène. (2001). *Rhétorique à Alexandre, citée dans : Pierre Schoentjes, Poétique de l'ironie*. Paris. Seuil. P75

- La prétérition: cela consiste à ne pas parler de quelque chose en attirant l'attention sur lui :

" أعطيني كيلو من هذه ولكن ما توزنليش من هذا الخضرة الشابية اللي راك مزوقق بيها الوجه " 416

- L'antiphrase : Figures de style, consiste à l'utilisé un mot ou une phrase dans le sens opposé à sa véritable signification :

" السلام عليكم ... السي عتيق ، جيت نطلب منك بإسم الروابط الخالدة اللي تربط ما بين الكلب و الإنسان ،
 بإسم الصدق و الوفاء ، ادير فيا جميل و تجاوب على الأسئلة اللي ماشي نلقيهم عليك ... " 417

Anaximène est ainsi le premier rhéteur à confondre le concept d'opposition avec le concept d'ironie. Ainsi, la définition de l'ironie ne se limite plus à des considérations éthiques mais apparaît également dans le discours public du locuteur. L'ironie devient comme une image à travers laquelle une personne dit ce qu'une personne pense, ou mieux encore, l'ironie implique qu'une personne dit le contraire. La tradition rhétorique propose des définitions qui privilégient des concepts opposés. Ainsi, le beau temps est en fait une forte pluie, la charmante mariée qui est laide et les éloges se résument à l'essentiel.⁴¹⁸

Les rhéteurs français des XVIe et XVIIe siècles (Fouquelin, Pelletier, René Bary, Bernard Lamy) ont proposé cette définition limitée de l'ironie mais ont reconnu que la définition normative qui était insuffisante pour expliquer l'ironie puisqu'elle n'était plus limitée au mot mais étendue à l'expression. En fait, l'ironie n'est pas toujours le contraire de ce que nous pensons et reste à s'interroger sur la nature des propos dits satiriques car on peut assez bien décrire une femme sur le fait qu'elle soit attirante et le penser vraiment ou qualifier de temps pluvieux de beau temps car en fait on apprécie la pluie.

Nicolas Beauzée critique le travail de Dumarsais, intrigué par la tension qui existe entre le mot et l'esprit : « ...l'écart ironique naît du fait que l'ironie exprime toujours l'un et l'autre, le oui et le non. Dire d'un auteur qu'il est bon pour faire comprendre qu'il ne l'est guère n'équivaudra jamais à le déclarer ouvertement mauvais ». ⁴¹⁹ Ainsi, Beauzée ne se contente pas de définir l'ironie comme une métaphore mais comme une image de la pensée.

⁴¹⁶ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص 129
⁴¹⁷ عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 36

⁴¹⁸ Ibid. 76

⁴¹⁹ Schoentjes. Op.cit. P94

L'ironie verbale est une forme d'expression linguistique dans laquelle ce qui est dit et ce qui est signifié sont distincts, voire opposés. Sperber et Wilson soulignent que : « *L'ironie verbale met invariablement en jeu l'expression implicite d'une attitude et donc la pertinence d'un énoncé ironique dépend invariablement de ce qu'il révèle de l'attitude du locuteur à l'égard de l'opinion dont il se fait l'écho.* »⁴²⁰ En fait, on suppose généralement qu'un ironiste est conscient du double sens de ses propos, notamment sur des méthodes qu'il met en œuvre.

➤ **L'ironie romantique**

Dès la fin du XVIII^e siècle, l'ironie conserve sa définition philosophique et sa forme rhétorique. L'Allemand Friedrich Schlegel a opposé l'ironie romantique à l'ironie telle qu'elle a toujours été définie car selon Schlegel, l'ironie romantique est comparable au romantisme dans sa signification. L'interprétation de Schlegel a influencé sa conception de l'ironie.

Cervantès, Diderot et Goethe proposent des violations des normes conventionnelles de la parodie et s'autorisent une certaine liberté dans le récit : le narrateur omniscient qui finit par être un simple observateur, une histoire inachevée ou s'exprimer en critiquant l'auteur de sa propre création. L'auteur prend ses distances avec son œuvre et crée des personnages d'une puissance et d'une cruauté extraordinaires, comme dans les tragédies de Shakespeare. Dans ce cas, l'ironie en question n'est pas une blague, mais un rejet de toute critique émotionnelle.

Schlegel n'est pas entièrement exempt d'ironie philosophique mais contrairement à l'ironie qui prétend savoir et donc à caché et dissimulé, l'ironie romantique est l'ironie qui révèle la beauté du cœur mais aussi l'ironie qui révèle la vérité : « *La philosophie est la véritable partie de l'ironie, que l'on aimerait définir comme étant la beauté logique : car partout où l'on philosophe en dialogues parlés ou écrits, et sur un mode qui ne soit pas rigoureusement systématique, il faut produire et exiger de l'ironie.* »⁴²¹

L'ironie romantique a des origines philosophiques, elle s'inspire de Socrate et de sa dialectique. Les théories romantiques de l'ironie ont tendance à avoir un pluralisme des points de vue, ce qui conduit toujours à remettre en question la validité des points de vue car elle montre que la vérité est toujours relative et trouve sa part dans la diversité et la réflexivité. L'ironie romantique joue sans cesse avec l'ambiguïté et la confusion pour

⁴²⁰ Dan Wilson, Deider Sperber. (1989). « L'échoïque et l'ironique » La pertinence. Paris. Minuit. P358

⁴²¹ Lyceum Schlegl. (2001). Poétique de l'ironie. Paris. Seuil. P102

maintenir ses interlocuteurs dans le doute et la contradiction. Elle célèbre la solitude de soi et montre une rupture avec le monde. Pour les théoriciens romantiques, le moi est toujours incliné et instable car elle transforme la convergence entre réalité et idéal⁴²² :

" تَبَعَت الجرة و دخلت على رجاء ... وجدتها قاعدة و تمشط ... حين شافتنى توغت ... وقفت و قلت لها : من المحال
باش تفكري في السعادة اللي ماشيين نعيشوها مع بعض ... و أعداننا مهما كانت قواتهم ... و مهما كانت حيلاتهم ...
من المحال باش يمنعوا علينا نعيشوا سعادة ... و خرجت من الدار... " ⁴²³

➤ L'ironie sarcastique

Différentes orthographes du mot "sarcasme" révèlent sa longue évolution depuis l'Antiquité. Le latin "satura" est devenu plus tard "satira", signifiant "mélange", un mélange de genres, de procédés ou de styles. Quand on voit que le sarcasme utilise une variété d'outils linguistiques et rhétoriques pour critiquer, on comprend mieux d'où vient le caractère mixte du sarcasme. De plus, le mot ne doit pas être confondu avec le terme "satyre", qui fait référence à une créature dans la mythologie grecque. Associés aux Ménades, les satyres formaient le cortège dionysiaque, accompagnés du dieu Dionysos. Par conséquent, la satire en tant que genre de drame antique ne se réfère pas à un drame satirique, mais seulement à un drame antique avec Sartre comme protagoniste.

Ce genre a été inventé par les Pratinas pour préserver le culte religieux de Dionysos qui représente l'origine du théâtre antique, révèle sa longue évolution depuis l'antiquité. Le latin "satura" est devenu plus tard "satira" signifiant "mélange", un mélange de genres, de procédés ou de styles. Le sarcasme est une déclaration (écrite ou orale) avec sarcasme et critique sournoise, une réprimande tacite mais subtile d'un défaut ou d'un vice. Le sarcasme utilise tous les moyens possibles pour ce faire mais seulement s'ils sont utilisés à bon escient.

Selon Aristote, les origines de la satire remontent à l'ancienne comédie « une imitation d'hommes sans grande vertu ». Le premier texte satirique est la Margit d'Homère, une parodie de l'épopée. Le poème comique met en scène Margit, qui est décrit comme une imbécile, incapable de compter delà-de cinq et ignorer que ses parents l'ont mis au monde.

L'ironie sarcastique présente un processus stylistique qui rend les lecteurs et les téléspectateurs conscients de leur vie effervescente dans une atmosphère de gaité et de joie.

⁴²² Schoentyes, P., (2001), *Poétique de l'ironie*. Paris, Seuil, P 85

⁴²³ عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص64

L'ironie d'El-Ajouad est comme une mise à distance, comme dans une représentation théâtrale, les protagonistes interpellent le public avec humour pour échanger de nombreux propos. Une déclaration satirique qui est une déclaration ambiguë qui offre plusieurs significations et invite les spectateurs à interpréter les faits présentés sur scène, en s'appuyant sur leurs expériences antérieures du monde réel. Le public est éloigné, il brise les illusions théâtrales et accepte la critique :

" الربوحي الحبيب الحداد الأسمر وصل إلى درجة عالية في الحنانة و خدمة الأغلبية. الحداد الأسمر وصل إلى درجة عالية في الهدنة، التواضع و القناعة. حتى في اللبسة ظاهرة على الحبيب البساطة." 424

A travers toutes nos définitions de l'ironie, nous pouvons comprendre puis conclure que l'ironie exprime toujours un jugement de valeur mais nous garderons toujours à l'esprit la définition du terme de Socrate, sous-entendant que l'ironie n'est pas un moyen d'imposer des opinions mais une manière de regarder les phénomènes.

d) Les signes de l'ironie

Comment reconnaître l'ironie dans un texte écrit ? Pour répondre à cette question, il faut d'abord chercher des indices d'ironie dans les énoncés parlés. En fait, les indices sarcastiques dans le corpus écrit ne proviennent que de la parole. En raison de l'absence d'orthographe, il est plus difficile de repérer des indices d'ironie dans l'expression orale que dans l'expression écrite. Cependant, il existe des programmes associés au discours ironique qui peuvent identifier l'ironie.

Les gestes sont importants pour révéler l'intention ironique de l'expéditeur. Le corps commence à révéler des mots qui seuls ne peuvent être exprimés. Les imitations et gestes associés à l'ironie sont issus de traditions orales, les anciens en citent quelques-uns:

- Le myctérisme: C'est un ricanement avec une ironie insultante.
- L'ironie sardonique : C'est un grincement de dents.
- Un clin d'œil, un regard complice ou un sourire : ce sont autant de gestes complices qui révèlent au destinataire la blague de l'expéditeur.
- Tirez la langue : signifie "Je plaisante !".

⁴²⁴ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص82-83

- Les guillemets imaginaires : dessiner des guillemets imaginaires dans les airs tout en prononçant des phrases ou des mots qui contiennent de l'ironie.

Bien que le corps du texte soit souvent plus expressif que le texte, il est facile de repérer certains indices par écrit. En effet, certains auteurs préfèrent révéler leurs intentions ironiques à l'avance et souhaitent que leurs textes révèlent exactement la nature sarcastique de leur discours en spécifiant les caractères pour « *lança un regard ironique* » ou « *répondit ironiquement* ». Les ricanements nasaux et les sourires sont également transmis avec précision dans le ton sarcastique d'un personnage « *il répondit en ricanant* », « *répondit d'un air narquois* ». On trouve également des guillemets pour marquer des phrases ou des mots ironiques, qui peuvent être utilisés seuls ou en italique : « *ma chère belle-mère* », « *la politique* ».

Un autre dispositif graphique pour le sarcasme se retrouve dans la ponctuation. A la fin du XIXe siècle, Alcanter de Brahm proposa un point d'interrogation renversé pour marquer l'ironie de cette situation et s'il a marqué son époque chez des écrivains tels qu'Anatole France et Alfred Jarry, le point d'interrogation inversé a vite perdu son nom dans le Nouveau Larousse illustré, avec des critiques unanimes pour dire que « marquer l'ironie tue explicitement l'ironie ! ». ⁴²⁵.

Et nous sommes d'accord avec l'idée que l'ironie discrète est préférable. Ceci dit, nous avons constaté que d'autres signes de ponctuation peuvent marquer l'ironie et d'autres non-dits d'un discours écrit comme un point d'exclamation et trois points de suspension.

e) L'ironie comme stratégie d'écriture dans le théâtre de Alloula

Il est important d'expliquer ce concept avant de découvrir comment l'ironie se manifeste dans El-Ajouad et Homq Salim d'Abdelkader Alloula. L'ironie fait référence à la différence entre les mots et la réalité, entre les pensées et les mots exprimés, entre ce qui est dit et ce que nous pensons vraiment. Le but de l'ironie est de condamner ou de critiquer mais aussi de faire rire et surtout de faire réagir le destinataire ou le lecteur.

La satire devient un outil au service de l'argumentatif, du narratif et même du dramatique. Elle s'appuie sur l'entente entre l'auteur et le public pour avoir un effet satirique. Le ton de la phrase, le geste ou l'expression du visage utilisé par le comédien fait percevoir

⁴²⁵ de Brahm, A., (1996). *L'Ostensoir des Ironies*. La Rochelle. Rumeur des âges

au destinataire du sarcasme. A l'écriture, l'ironie se révèle par la contradiction entre ce que pense réellement le personnage et les paroles qu'il s'apprête à prononcer. Cette représentation existe depuis les débuts du théâtre algérien:

"... لبست صباطي في الحين و بقيت نتبع في الكلب و نقول مع نفسي : سبحان الخالق !... العادة و هي الكلب يتبع الإنسان و صرت أنا اليوم نتبع في الكلب ! الكلب اللي يتكلم ... رجعنا للزمان القديم ..."⁴²⁶

f) L'ironie comme pensée dans le théâtre de Alloula

Alloula raconte une histoire qui mêle sens, émotion et confusion. L'ironie est peut-être le meilleur moyen de prendre le monde au sérieux sans se prendre trop au sérieux. Dans ce cas, Er-Rebbuhi De El-Ajouad a dit :

"القرود في حالة خطيرة مخرج يديه من السجنة للصدقة. الذئب ممدود على الجنب و يعوق."⁴²⁷

Jean Duvignau a défini le théâtre comme l'art de la parole qui doit non seulement être signifiant mais aussi être rempli d'une émotion forte, il utilise donc l'ironie. Comme l'idée de Geysant, Guetville, et Razak, la satire est un jeu intellectuel éducatif et pédagogique qui implique le destinataire d'un message en l'engageant personnellement dans la construction d'un savoir. C'est un moyen d'accéder au savoir, non pas en l'imposant dogmatiquement mais en stimulant l'esprit critique.⁴²⁸

L'ironie tend des pièges, déforme la réalité, sublime l'absurde, et révèle souvent la vérité des choses sous de fausses apparences en violant les normes canoniques et conventionnelles. Les mots sarcastiques communiqués sur scène entre acteurs sont souvent dramatiques et accompagnés d'un geste, d'une expression ou d'un ton :

"و النسر يتدهشر و ينازع محول عينيه على جارته الطاووس يستنى فيها تسهي و تخرج من الشباك رأسها"⁴²⁹

Cependant, l'interlocuteur doit prêter attention à la présentation de ces indices pour découvrir la portée sarcastique du discours de l'orateur. Par ironie, un lien de complicité se tisse entre le protagoniste et le public. Des auditoires sobres ont couronné la déclaration de rires ou d'applaudissements pour accuser la réception du message. L'ironie, comme matière à réflexion, confronte le public à son destin, un destin douloureux de condamnation imposée.

⁴²⁶ عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 11-12

⁴²⁷ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص 83

⁴²⁸ Geysant, A & Guetville, N & Razak, A. (2000). *Le comique*, Paris: éd. Ellipses. P 81.

⁴²⁹ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق

Dans El-Ajouad, la satire est constructive, voire sérieuse car elle vise à susciter une réaction positive du public dans la vraie vie et non à lui plaire :

"... في الحق راكم انتم أصحاب الطاكسيات تفيدوا أكثر من حافلات الحكومة... راكم ترفدوا و تنزلوا كل عشرين متر..." 430

g) L'ironie comme identification

Il y a eu beaucoup de rires et d'applaudissements du public lorsque Djelloul El Fhaimi s'est produit sur scène mais la salle s'est tue alors que El Fhaimi a exposé l'hygiène de l'hôpital, la corruption et son incompétence professionnelle. Il y avait beaucoup d'émotion dans sa voix et le public ressentait sa colère, surtout lorsqu'il parlait d'anarchie administrative. Comme ordonné, le rire s'est transformé en silence, le divertissement s'est transformé en sympathie et s'est terminé par des applaudissements. Le public s'est laissé captiver par l'illusion de l'identification, il a pris le rôle et s'est approprié son discours⁴³¹ :

" كايين المصلحة اللي منظمة كالمملكة فيها الملك و الأمراء و الحاشية... الفوضى في التسيير و في الدواء... نهار ماكانش الخيط و الغدوة ماكانش الإبرة... النهار الثالث ماكانش الماء..." 432

Avec une touche d'ironie subtile dans les deux œuvres, Pour dissimuler le sens du tragique, Abdelkader Alloula comprend l'importance de l'humour dans son travail. La pièce de théâtre El-Ajouad le montre bien lorsqu'elle fait référence à toutes ces injustices déguisées et révélées en même temps:

" أجري يا جلول اجري... أنت بعيت حد ما رغَم عليك... شفت الفهامة وين توصل... أنا نستهل الضرب... نستهل يجرشوا فيا ستة و الآ سبعة من "سياناس" S.N.C يكونوا زورق مثنان محلّفين و متحزمين كما ينبغي... أيا و السوط... السوط... السوط. من بعد ما يعياوا ذوك خاوتي الستة يطلقوا عليا الكلاب... خليههم ببشوني..." 433

Cet humour joue un double rôle dans le théâtre de Alloula qui dans El-Ajouad traite avec distance la réalité incertaine du pays ; en ce sens, c'est une forme paradoxale de parodie qui permet de capter, par sa fausseté, la réalité qui devient possible et il traite des blessures permanentes que constitue cette réalité, presque en termes médicaux. La thérapie mimique

⁴³¹ Nourine – Elaid, L., Ibid. P 54

⁴³⁰ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص 130

⁴³² عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص140

⁴³³ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص133

et la psychothérapie vont de pair pour faire des farces tragiques dans l'espoir de conduire à une forme de catharsis.

De ces deux œuvres naît quelque chose d'au-delà du néant, comme l'amour malgré tout, À la fin d'un événement catastrophique, un cœur débordant de vitalité s'annonce. C'est le cœur d'un philanthrope, qui reconstitue une communauté idéale de personnes. Bien qu'elle puisse sembler utopique, sa création est impérative pour l'acceptation de la vie. Akli répond quand un petit garçon insiste pour qu'il lui apprenne à fabriquer des bombes artisanales :

"... لما ينتشر في بلادنا العلم و يملكوا فيه الخدامين البسطاء قرانك و قرانيني... لما يعودوا يتصرفوا بيه في عملهم و حياتهم اليومية... ذاك الوقت بلادنا تحصل على استقلال ثاني..."⁴³⁴

h) Les procédés de l'ironie

L'ironie, en tant que figure de style, fait référence à l'incohérence entre ce que l'expéditeur dit et ce qu'il pense, en d'autres termes, l'incohérence entre ses pensées et les mots qu'il exprime. En effet, le but de ce phénomène de phrase est de condamner, de critiquer ou de faire rire les gens afin de faire réagir un public ou un lecteur. Il vous permet de discréditer et de vous moquer de quelqu'un ou de quelque chose et il a également une fonction éducative, vous incitant à penser et à développer votre façon de penser.

L'ironie peut être utilisée dans des contextes argumentatifs, narratifs et même dramatiques. Elle est basée sur la réception et la compréhension du message que l'auteur veut transmettre au destinataire, ce qui entraîne un effet moqueur : l'imitation et les gestes de l'orateur ainsi que le ton et la manière d'exprimer l'idée permettent au destinataire de comprendre le sarcasme et à l'écrit, cependant, elle conduit l'utilisation de plusieurs dispositifs rhétoriques, parmi lesquels nous citons : L'antiphrase, l'hyperbole et la litote.

➤ L'antiphrase

L'image satirique sur laquelle cette dernière est censée s'appuyer est l'antiphrase, du grec «antiphrasis» de l'anti "opposition" et phrasis et c'est l'action exprimée par des mots qui consiste à exprimer une pensée ou un sentiment d'une manière qui est contraire à ce qu'une personne pense ou ressent réellement.

⁴³⁴ عبد القادر علولة، الأجواد، مرجع سابق، ص 124

Autrement dit, cette figure de style consiste à utiliser activement un mot, une expression ou une phrase mais impliquant le contraire. Par conséquent, son environnement joue un rôle très important car elle s'exprime à travers la formule des phrases écrites et l'intonation de la parole. Dans ce cas, l'interlocuteur ne peut la comprendre que s'il est conscient de ce que le locuteur veut dire. Le fonctionnement des anti-phrases consiste à remplacer une forme syntaxique ayant un sens réel par une autre forme syntaxique dont le sens ne se veut pas être satirique et moqueur.

Cette figure de style est la plus usitée pour créer le sarcasme et dans tous les cas, elle crée et assume généralement une sorte de complicité avec le destinataire et reconnaît les critiques moqueuses. Ce dernier est la cible principale du monologue de Alloula, en fait, Homq Salim est le meilleur exemple pour exprimer malicieusement tout ce qu'il veut transmettre sur certaines habitudes propres aux jeunes Algériens :

" ... سمعت زوج من المتفرجين يتكلموا على كرة القدم، على الفريق الفلاني اللي ماشي يتلاقى مع الفريق الفلاني و على الرهن الوطني... قال له : " إيكس (x) ... إيكس (x) ... إيكس (x) ... يامحايك إيكس (x) ... " قلت في نفسي : هذا المتفرجين غالطين ... كانوا ناويين يدخلوا لمعب الكرة ، شربوا شوية و صدقوا في المسرح ... " ⁴³⁵

➤ L'hyperbole

Hyperbole vient du grec *hyperbolê*, de *hyper* "aller au-delà" et *ballein* "jeter". Comme la rhétorique, c'est aussi l'une des caractères stylistiques la plus souvent utilisées pour créer l'ironie et elle se caractérise avant tout par l'amplification qui, selon Henry Morier, se définit comme « *figure consistant dans l'exagération des termes* »⁴³⁶. Quant à Fontanier pour lui l'hyperbole se définit : « *L'hyperbole augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire* »⁴³⁷

Cette figure d'exagération utilise des termes qui dépassent les faits réels pour impressionner les auditeurs ou les lecteurs. Elle cherche à diffamer ou à glorifier une personne, un acte, un événement, une idée ou une émotion dans un but ironique.

⁴³⁵ عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 26

⁴³⁶ Morier, H., (1989). « *dictionnaire de poétique et de rhétorique* » Paris. P196.

⁴³⁷ Fontanier, P., (1989). *les figures du discours*. Paris. Flammarion. P123

" منور: هاهو مغلف مستور كيما قالت الشريعة هيكل عمكم عكلي رحمه الله... أقرؤا عليه و استنفعوا تستنفع منكم البلاد... اسمحي لي نأخذ الكرسي نقلع عليه الغلاف مسكين... أيوا... هاهو الراجل الزين.
المعلمة: و هذا يا السي منور؟

منور: هذا محزم الحرفة... "الطابلية" متاع المرحوم هذا ماخلى في التريكة... لتبتها له للسترة... السترة مليحة يا بنتي و الدعوة راها عندك مخلطة." 438

➤ La litote

Une image ironique, figure d'atténuation qui est défini comme l'utilisation d'une expression, un terme qui sous-estime la pensée et implique plus que ce qui est dit. En d'autres termes, cette figure comprend moins pour dire plus. De ce point de vue, Fontanier souligne « au lieu d'affirmer positivement une chose, nie absolument la chose contraire, ou la diminue plus ou moins, dans la vue même de donner plus d'énergie et de poids à l'affirmation positive qu'elle déguise ». 439

" مشيت نجري و بقيت ندور في الأجنحة الإنعاش، الأمراض العقلية، الجراحة، أمراض المعدة ما عييت نسال: ما راكمش غالطين في الموتى متاعكم... الأأمواتنا كلهم مجردين... مزية و مزية ربي تلاقبت مع الزينة الممرضة قالت لي: يا جلول راهي مصلحتنا مقلوبة واحد عندنا ميت هذوا يومين كنا حاسبينه راقد حتى بدأ يريح و مريض آخر رانا مسجلينه ميت... قولي لهم يجيبوا الميت و يجوا يدوا الحي راني مبلغ عليه في لامورث... ما طرالي قالت... ها بالنية مشات تجري و تندب في حنوكها. قلت لها المزية كانوا القجورى عامرين و حطوه غير فوق الزليج عند فم الباب كان يروح ما يوليش... " 440

La litote s'utilise pour contrer la censure ou le tabou. Elle exprime l'idéologie intime de l'auteur mais sollicite à faire interagir le public de par ses savoirs partagés à identifier les implicites langagiers.

2. L'esthétique dans le théâtre d'Abdelkader Alloula

Abdelkader Alloula est considéré comme un pionnier de l'expérience esthétique dans la pratique théâtrale algérienne contemporaine, à travers son investissement dans le patrimoine folklorique et sa présentation sous une forme artistique conforme à l'air du temps et aux intérêts des citoyens algériens et à leurs aspirations futures.

439 Fontanier, P., Op.cit. P133.

438 عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص 110

440 عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص 146

a) Registre théâtral d'Abdelkader Alloula

Alloula estime que, grâce aux acquis de la révolution socialiste, le théâtre qui conduit les masses à suivre l'évolution des réalités sociales et des mouvements historiques est le théâtre de l'engagement - c'est-à-dire qu'il relève de ce qu'on appelle l'engagement de la littérature qui lutte pour une cause ou ce qu'on appelle la littérature de libération. Le plaçant ainsi dans le contexte d'une vision artistique socialiste, qui représente un canal d'information (discours politique) face au public, visant à éradiquer les différents maux sociaux et les manifestations négatives qui se sont propagés dans la société après l'indépendance.

Alloula a fait de son engagement idéologique socialiste un registre et une réserve de base dont il a extrait toutes ses idées et ses visions pour les déposer dans ses œuvres artistiques, à travers lesquelles il a créé un théâtre plein de hautes significations humaines. Son milieu social forme un état de conscience parmi les masses, en raison de sa prise de conscience et des transformations intervenues grâce aux trois révolutions socialistes (agricole, industrielle et culturelle) qui lui ont permis de faire passer son discours politique par le théâtre comme un outil public efficace pour façonner la prise de conscience et diriger l'opinion publique .

Il était ainsi fidèle à ses convictions idéologiques qui concernaient les affaires générales des ouvriers et des employés et les problèmes quotidiens de l'être humain algérien représentés dans l'hospitalisation, l'éducation, le travail et une vie décente. Il suit le choix officiel de l'état à l'époque, par son adoption de l'approche socialiste dans sa politique sociale et économique, comme la nationalisation des terres agricoles, la révolution agricole, les villages modèles, les problèmes de santé des travailleurs dans les usines, les problèmes de corruption, de bureaucratie dans l'administration publique.

La période des années soixante et soixante-dix représente l'élan intellectuel, idéologique et culturel de Alloula pour puiser dans cette atmosphère générale qui est sa matière artistique, à travers laquelle il présente les préoccupations des masses laborieuses pour la justice, le progrès et la prospérité. La tendance de Alloula est de s'inspirer du quotidien des gens ordinaires qui luttent encore pour une vie décente a fait de lui un chercheur anthropologue du théâtre, lui permettant d'identifier des acteurs qui forment des structures psychologiques et intellectuelles. L'imaginaire culturel et social de la société algérienne est le meilleur témoin

Dans El Ajouad, il a séparé les tableaux par des chants et utilise la voix du goual dans le premier tableau symbolisant la conscience publique "conscience collective", une sorte de plaidoirie pour la justice et intervenant après chaque tableau afin d'exposer des messages contenus dans le tableau précédent. Ainsi, Alloula a pu citer sa critique cinglante des failles de la gestion socialiste, en se concentrant sur la bureaucratie administrative qui est devenue un problème urgent.

Il explique sa formation théâtrale et son parcours en profondeur grâce à une simple représentation théâtrale dans le village où il s'émerveille de la simple évasion du public. Instinctivement, il lui est venu l'idée de El halqa et l'idée de trouver un moyen de communiquer avec les gens: les éléments du visionnage et l'idée de trouver un moyen de communiquer avec le public: les éléments du visionnage (attitude, écoute, enregistrement et participation).

Dès lors, Alloula a décidé de reconsidérer la nature du discours pédagogique qu'il utilisait dans ses précédents travaux et de positionner son travail sur ce qu'il appelait la "la dramatisation de l'action", expliquant que c'était "leur sens de l'écoute". Pour les villageois, le théâtre est proche de la poésie. Depuis, il est entré sur le terrain pour atteindre ses objectifs.

Quant à Homq Salim est tiré du "Journal d'un fou" de Gogol pour enregistrer la fuite du sens du texte russe, son impact sur la théâtralité algérienne et son adaptation à ce qu'il était censé véhiculer. Selon Gogol, la folie a été traitée d'un point vue individuel qui apparaît comme une punition contre ce qui transcende la médiocrité et l'illusion. Quant à Alloula, Homq Salim est devenu une révélation politique et a permis l'autopsie d'une société malade qui s'est battue pour de maigres revenus. La folie perpétuelle réside dans sa relation irrationnelle et cruelle avec sa société, ainsi qu'avec le responsable de la folie du protagoniste où il exprime symboliquement la situation politique de la scène historique à laquelle il doit principalement faire face.

Alloula maîtrisait une grande partie des formes de dire (chant, chuchotement, cri, etc.), selon lui, le goual est apparu dans la même situation, c'est pour cela qu'il a décidé de l'utiliser pour faire passer son message théâtral. A cette fin, il recherchera les compétences dont les comédiens ont besoin pour incarner ces idées; il se concentre sur les possibilités infinies de la voix des comédiens puisqu'il cherchait El Halqa et s'attachait à la dramatisation de l'acte de langage. Il s'est concentré également sur les couleurs de la forme théâtrale vocale présente

au sein du spectacle parce que la culture algérienne en particulier, et la culture arabe en général, ont toujours été animées par la poésie et la façon dont elle est livrée.

Alloula a mis l'accent dans ses recherches sur les formes d'expression de la halqa, les dictons sur le mouvement et l'adaptation du corps de l'acteur afin de traduire les idées du texte. Si Les mouvements de l'acteur sont aléatoires et non étudiés il perturbera le sens, à l'inverse, s'ils sont corrects et intentionnels, ils stimuleront l'imagination du spectateur pour le faire participer au spectacle.

Quant aux implications sociales dans la pièce El Ajouad de Alloula, c'est la bureaucratie, le laxisme administratif, l'apathie et la peur de l'autre. Alloula s'est toujours concentré sur la classe ouvrière.

" الربوحي الحبيب في المهنة حداد. خدام في ورشة من ورشات البلدية. في السن يعتبر كبير مدام في عمره يحوط على الستين. في القامة قصير شوية. السندان و المطرقة خلوا فيه المارة (...). الربوحي الحبيب الحداد مشروح الخلق. رائق، محبوب بالكثير عند الخدامين قرابته: عمال الميناء، البلدية و الوحدات الصناعية. معزوز بالقوة عند اللي متالبتهم المسكنة. الربوحي الأسمر حديثه معطر كأنه ماء زهر مقطر و الكلمة تخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل و حلوة في النغمة. من خلال المصايب العديدة اللي تعافر معاها و التجارب المروية اللي شرب منها حجر في داخله فواند و معلومات كثيرة. المبادئ اللي يقودوه و المواقف اللي يأخذها معرفة لذي الجميع: وجه واحد في الوسع و في الشدة. الخطة اللي يمشي عليها و الآ اللي يقترحها مهما كانت الظروف: فتنة حول النقابة، إضراب من أجل الخلصة أو جيران متخاصمين على الماء صالحة مفيدة. تحليله يوضح و يرمي للبعيد يدقق كأنه رافد معاه مراية الهند. الربوحي تدبيره يخرج كان الأجل قصير أو طويل. حتى كلمات: ما نعرفش أو أنا غالط حلوين في فمه و ينقبلوا بسهولة. لما واحد من الجيران يسأل زوجته مريم على اخبار السي الربوحي الزين ترد عليه تعبان كالعادة متحمل المخلوق بمصايبنا و بمشاكل المغيبة. إذا جمع مع أصحابه يشدوه و إذا تغيب عليهم بنهار يقصدوه للدار و يخرجوه. الليل و ما طوله و هو يسبح في الهموم و يوزن في الحلول... مولى خيمتي العزيز يا ناس مستشار البؤساء كل ما يدخل للدار يدخل معاه قضية جديدة." 441

En 1993, Alloula va rompre avec la monotonie en réadaptant d'Arlequin valet de deux maîtres de Carlo Goldoni et en apportant joie et détente au peuple algérien dans une situation où il avait besoin de se recréer et d'ouvrir de nouvelles perspectives d'avenir. Pour lui, se débarrasser du flou de la vision et de l'obscurité de la réalité. Il s'agit d'une œuvre adaptée d'un texte de Carlo Goldoni, exprimant les étapes de l'expérience de Alloula à travers la Commedia dell'arte. Il s'est intéressé à ce théâtre parce qu'il était dégagé de la fantaisie et de l'assimilation du théâtre bourgeois.

441 عبد القادر علولة، الأجواد، مرجع سابق، ص 82

Dans ce type de drame, les personnages et les thèmes sont connus et définis par le public, liés et alignés avec se dernier. Ces enjeux qui ont fait le succès de la Commedia dell'arte, ont suscité chez Alloula l'intérêt d'établir une relation étroite entre son public et le spectacle théâtral. Pour Alloula, ce théâtre est pour le plaisir, il a voulu divertir le public et le soulager du poids des conditions sociales qu'il a vécu à cette époque.

Dans ce travail, Alloula a montré son ouverture au patrimoine culturel du monde, son but était de ravir le public, d'ouvrir les yeux sur la culture de l'autre et à encourager les jeunes à goûter à l'esthétique des sujets qui inspirent l'amour, l'optimisme et le bonheur à une époque d'étroitesse d'esprit. Dans son empressement, Alloula a transmit son message aux masses (le destinataire), après une longue étude de l'histoire socioculturelle et des formes d'art algériennes.

Alloula a pu découvrir qu'El Halqa qui était une forme d'expression de masse et qui véhiculait efficacement le discours du théâtre. Il a également découvert le personnage du goual destiné à créer un théâtre algérien qui se soucie des problèmes des masses et contribue au développement intellectuel et culturel en brisant ainsi la règle aristotélicienne et se débarrassant de la dépendance au modèle d'importation occidental.⁴⁴²

Grâce à ses recherches de fouille dans la mémoire populaire, Alloula a pu s'inspirer de l'héritage du patrimoine des formes expérimentales du théâtre algérien mais a réalisé le spectacle et a mis à distance l'auteur et son public (le destinataire), ce dernier qui a été le catalyseur et la motivation pour atteindre le succès artistique en communiquant avec lui. Le spectacle populaire de El Halqa était la stratégie efficace pour attirer le public vers le spectacle théâtral et interagir positivement avec lui pour ne pas être un destinataire négatif. Ce qui réalise est une fusion entre les deux horizons et c'est ainsi Alloula a pu réaliser une nouvelle forme de théâtre original qu'il a appelé « *le théâtre de la Halqa.* »

b) La Stratégie illocutoire

La stratégie est le processus de réalisation de la relation entre destinataire et le destinataire. Pour assurer le succès de cette communication, il s'appuie sur les caractéristiques du sujet et le sens du texte, ainsi que sur l'importance de la stratégie. Le texte réside dans sa structure, c'est la somme des règles qui doivent accompagner la

⁴⁴² مجلة الشاشة الصغيرة، العدد 166 ، جوان 2000 ، ص 34

communication du destinataire et du destinataire. La relation entre le contexte de notification et le destinataire est établie et clarifier cette stratégie revient à renforcer la relation entre les caractéristiques du texte et leur sens, c'est-à-dire entre la forme et le contenu:

➤ **Texte théâtral entre cursus internationaux et enracinement**

L'esthétique du théâtre aristotélicien est devenue un foyer de transgression au niveau du théâtre occidental, il a été remplacée par une nouvelle poétique dont les propriétaires se sont engagés à cristalliser leur matériel littéraire et musical de diverses manières, c'est-à-dire sur la base des perspectives théoriques et pratiques dans les textes, les présentations, les acteurs et les destinataires. Ce qui fait du théâtre un champ d'expérimentation et un foyer d'interaction et d'influence en rejetant la sainte trinité d'Aristote (unité de temps, unité de lieu, unité d'action) et rejette l'architecture théâtrale à l'italienne qui est vouée à l'explosion de l'espace et à la diversification des méthodes.⁴⁴³

Parmi les dramaturges les plus importants figurent Bertolt Brecht, Grotowski, Peter Brook et Antonin Aalto. Brecht croyait que le théâtre devait exprimer un message social plus élevé et lutter contre le pouvoir d'exploitation quelle que soit sa forme. Le théâtre doit viser à changer la société, d'où sa rébellion contre le théâtre classique (sous forme aristotélicienne), contre la théorie de l'intégration et de la purification. Ce qui illustre également l'objectif de Stanislavski est de créer un théâtre qui éduque ses destinataires afin qu'il soit conscient de l'œuvre d'art, actif et impliqué et non pas passif mais pour parvenir à cette prise de conscience, de nouveaux canaux d'expression ont été choisis pour constituer l'esthétique et la poétique particulière qui se démarquent de la poésie dramatique d'Aristote. Stanislavski a d'abord écrit le scénario, puis travaillé avec les acteurs, et enfin l'a joué devant un public.⁴⁴⁴

Au niveau du texte, le texte ne doit pas seulement présenter des situations mais doit les interpréter dans le sens inverse du sens classique et l'événement ne doit pas se passer tel qu'il est maintenant dit la règle d'Aristote mais il doit plutôt être raconté (la dominance de l'élément de narration), le chant, la musique et les pièces d'événement sont utilisés. Le but de la vocalisation est de critiquer les événements historiques et les événements racontés, il

⁴⁴³ كتاب جماعي: الفرجة بين المسرح الأنثروبولوجيا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان (د.ت)، ص 10

⁴⁴⁴ Barthes, R., (1964). *La révolution brechtienne, éditorial de la revue Théâtre populaire (1955), in Essais critique*. Paris. Seuil. P51

doit donc y avoir un narrateur qui parle au destinataire, le rôle de l'acteur ne se limite pas à jouer le rôle mais à représenter également le médiateur entre l'acteur et le personnage.

Les similitudes ne sont pas à craindre le jeu qui porte un jugement sur le personnage car l'acteur est la propriété de la salle, il est le représentant de la salle sur scène, c'est un public actif, le cas le plus abouti de l'occidentalisation, elle doit produire le but de la réintégration après avoir été marginalisée dans la société. *"Le théâtre est un changement radical de société"* et que le théâtre ne doit pas cacher la vérité et le public doit être vigilant et participe activement au théâtre.⁴⁴⁵

Alloula a contribué à la consolidation des principes du courant socialiste prévalant à l'époque; ainsi, il a traité les problèmes du prolétariat et l'exposition aux fléaux de la société profonde, tels que la maladie, le chômage, etc. Le Théâtre de Alloula vise également à présenter l'idéologie du socialisme révolutionnaire. On retrouve plusieurs formes de pratique de la technique Brechtienne dans son écriture comme la mise en évidence de l'incohérence entre les paroles du metteur en scène et ses actions.⁴⁴⁶

Les compétences d'écriture de Brecht comprennent également: l'appariement de deux formes : la narration et le dialogue, comme on le voit dans la pièce El Ajouad dans le cadre du système dialogique de Brecht. Le dévoilement oscille entre les pronoms absents, la langue du narrateur et celle du personnage et entre les pronoms du locuteur. Alloula passe d'un style narratif à un style dialogué entre deux personnages (Le gardien et des Habib).⁴⁴⁷

De plus, Alloula utilise la même méthode de chant dans la trilogie (Lagoual, El Ajouad et Lithem). Alloula a été influencé mais le style de chant a été réalisé dans ses expériences où il a utilisé des gravures locales populaires qu'il affectionne, tout comme ses pairs dans le monde arabe, comme dans le Festival Théâtral de Tayeb Seddiki où il a utilisé le théâtre du narrateur, les chansons folkloriques, l'action comique, le jugement qui lui font prendre chaque texte dramatique aussi profond soit-il historiquement, autant que lui dans les regards et les surprises.

⁴⁴⁵ Dort, B ., (1960).*Lecture de Brecht*. Paris. Seuil. « Points ». P 199.

⁴⁴⁶ Déclaration d'avril 2001 d'Abdelkader Alloula à la télévision nationale lors d'une émission consacré à son théâtre.

⁴⁴⁷ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق

De même, l'utilisation par Alloula de la méthode du chant au sein de son système théâtral n'est pas purement littéraire mais elle est contestée par les empreintes dramatiques grecques, d'abord (le style de chœur) et le style brechtien, d'autre part. Couleur vocale et sonore au voyage ancré dans l'étude du théâtre algérien, il écrit ses textes lyriques dans le drame et l'imaginaire. Le théâtre à succès allie divertissement et surprise avec l'esthétique de la soustraction lyrique au milieu, Alloula suit l'exemple des dramaturges internationaux Grotowski, Peter Brook et Antonin Artaud.

Alloula s'étonne que les gens se rassemblent autour d'une simple représentation théâtrale qu'il organise à la campagne pour démocratiser la culture. Il s'agira de réfléchir sur son intrigue, sa forme et son existence dans le folklore, le suivi de la recherche et de la présentation esthétique au public, provoque l'amusement et transforme l'éducation en processus théâtral. Sa mémoire l'a ramené à l'amphithéâtre grec et à son utilisation de la forme du chœur de Sophocle et d'Eschyle et à son succès. En pensant à la forme circulaire sur un chariot en mouvement, les comédiens communiquent avec succès avec le public et qui est semblable aux expériences théâtrales dans les pays arabes.

Le contact avec le public et le rassemblement autour du cercle sont des éléments clés de la recherche de Alloula car il a compris l'importance des comportements des gens et des espaces publics grâce à son expérience dans des villages et comment les gens se rassemblaient autour d'un cercle et communiquaient avec les comédiens. Il a ensuite utilisé ces informations pour créer une pièce de théâtre, qu'il a intentionnellement dramatisée en reliant l'acte à la compréhension culturelle des villageois et le dicton

Alloula a étudié donc la poésie des épopées folkloriques et leurs manifestations au public. Il s'est intéressé aux possibilités infinies des actes de parole et des voix des acteurs, à la couleur vocale que peut prendre la représentation théâtrale et donc à la façon de parler qui accompagne la représentation théâtrale qui est, en plus de la dimension dramatique des segments de dialogue qui présentent une action dramatique, souvent expliqué par le récit plutôt que par le dialogue et des chansons remplies de vers de la poésie populaire.

À travers les personnages dans un dialogue dramatique aristotélien, cette expérience, comme nous l'avons déjà dit, s'est calquée sur des expériences arabes qui n'en sont ni moins lourdes ni efficaces, comme l'expérience du pionnier égyptien Salah Abdel-Sabour, qui s'est tourné vers la poésie car la poésie tient une place particulière dans l'héritage arabo-islamique

mais encore cet art avec une magie particulière est une influence sans pareille sur l'oreille arabe.⁴⁴⁸

Salah Abdel Sabour le voyait comme un style culturel et artistique avec un caractère arabe de perfection, il décide alors d'y ajouter une seconde sainteté, celle du théâtre, d'autant plus qu'Abdel-Sabour bénéficie de l'expérience de Bakathir. La poésie doit prouver qu'elle peut s'adapter au drame et devenir un outil flexible pour exprimer des besoins personnels et pas seulement des mélodies dans le moule dramatique.⁴⁴⁹

Alloula commence à se concentrer sur la poésie populaire urgente avec toute son esthétique et l'adapte pour exprimer des situations dramatiques dans le cadre de son théâtre axé sur la parole dramatique comme on le trouve dans la trilogie (Lagoual, El Ajouad et El Litham), parce que chaque grand théâtre a une sorte de poésie surtout le poète et ses caractéristiques sociales et son influence sur lui-même. Les lecteurs au-delà de cette écoute ont un goût esthétique et même la lecture du texte Alloula est une lecture qui n'est pas sans plaisir et sans beauté, un rythme intérieur est caché derrière la musique par les moyens poétiques:

" سكينه
جوهرة المصنع سكينه المسكينه
زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها
ابكوا يا بنات المخلوقة جامدة فالركنة
رجليها ماتوا ضاعت وقفقتها الصلبة
سكينه غايبة و زميلاتها في حيرة
كلهم يفكروا في معانيها و كلامها
كانت سكينه الجوهرة تقول المسكينه
تقرع المعلم تلوات عندي المصراة
كلهم يفكروا في حديثها الحلو و ضحكها
كانت سكينه الجوهرة تقول المسكينه
صباطنا مليح لو تخيبه و تمشي بالحفي
كلهم يفكروا في عزها و مواقفها
كانت سكينه الجوهرة تقول المسكينه " 450

⁴⁴⁸ Dramaturge et essayiste égyptien.

⁴⁴⁹ محمد عباة. (1999). مقاربات المسرح التراثي. دار سحر للنشر. تونس. الطبعة الأولى. ص 87

⁴⁵⁰ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص 150

Les personnages sont d'une tendresse voulue par Alloula qui s'est habituée, au fil de ces pièces, à ses personnages ; Il ressent de la sympathie au personnage de Sakina dans la pièce mais aussi à de nombreux personnages laborieux comme celui d'Allal l'éboueur :

" علال الزبال ناشط ماهر في المكناس
حين يصلح قسمته و يرفد وسخ الناس
يمر على الشارع الكبير زاهي حواس
باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس
يرشق فارو مبروم تحت الشاشية
ينسف صدره كللي معلق الحاشية
وراء الظهر يثني الذراع و يثقل المشية
كأنه وزير جايل في جرتة حاشية
يخطوي فخور الرصيف ما عليه تحشة
و يطل من بعيد في حوانت للسلة المفرشة
كأنه يراقب في المليحة و المغشوشة
معجب بالخيرات خدمة قرابنه في الورشة " 451

Cette tendance poétique est le résultat de la sensibilité de Alloula et de sa nature artistique et poétique dans son interaction avec l'environnement mais il interagissait également avec le ton humain fluide des œuvres du célèbre écrivain russe Nicolas Gogol. Alloula a été clairement influencé par lui, citant plus d'une œuvre, la pièce Homq Salim du Journal d'un fou et la pièce "Litham" sur l'histoire du nez. Bien que l'histoire soit coulée dans un moule théâtral dans lequel Alloula combine la question de l'aliénation dans une présentation pleinement humaine et entre les caractéristiques du théâtre du cercle et tout ce qui s'y rapporte dans le folklore et son utilisation dans les productions théâtrales parmi les différents éléments.

Gogol et Alloula ont tous deux choisi d'examiner l'impact des productions théâtrales en examinant attentivement le caractère des personnages afin qu'ils puissent changer leur façon d'agir dans les représentations théâtrales

Gogol et Alloula ont tous deux choisi d'examiner l'impact des productions théâtrales en examinant attentivement le caractère des personnages afin qu'ils puissent changer leur façon d'agir dans les représentations théâtrales connues sous le nom du théâtre du goul. Cette description précise des traits de caractère et des comportements utilisée par Alloula

⁴⁵¹ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص 79

dans son style narratif dramatique où il l'utilise dans le cadre de plusieurs techniques de mots (les dictons), de chansons ou de personnages se parlant à eux-mêmes bien qu'il y ait quelque chose à voir avec le folklore dans ces techniques et que cela fasse partie de sa quête pour s'enraciner dans le théâtre algérien. Alloula imite également l'approche théâtrale épique de Brecht pour choquer et surprendre.

Au moment de l'introduction, Alloula décrit l'ambiance générale de sa pièce El Ajouad car elle ne commence pas par le personnage d'El Mansour ou le personnage de Sakina, mais commence par une longue description du personnage d'Allal, suivi du personnage d'Er Rebouhi Habib, une bonne description de l'ouvrier et de son travail. C'est un ton sensible et humain qui permet à la poésie du texte dramatique de se former dans le cadre du style narratif présenté par des personnages parfaits et des événements dramatiques.

Plutôt que de présenter les humains à des moments critiques où les choses sont en crise et doivent être résolues de manière décisive, Brecht suit les développements tout au long de leur vie, une technique que Alloula suit dans le cadre de son théâtre narratif car il choisit le bon moment et donc l'événement commence avec l'histoire de chaque personnage en formant souvent l'apogée de l'événement. C'est à partir de là que l'élément narratif dans lequel il opère commence par une description des raisons de la transformation et ses conséquences psychologiques et sociales :

" الربوحي الأسمر حديثه معطر كأنه ماء زهر مقطر و الكلمة تخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل و حلوة في النعمة. من خلال المصايب العديدة التي تعافر معاها و التجارب المروية التي شرب منها حجر في داخله فواند و معلومات كثيرة. المبادئ التي يقودوه و المواقف التي يأخذها معروفة لدى الجميع: وجه واحد في الوسع و في الشدة. الخطة التي يمشي عليها و الآ التي يقترحها مهما كانت الظروف: فتنة حول النقابة، إضراب من أجل الخلصة أو جيران متخاصمين على الماء صالحة مفيدة. تحليله يوضح و يرمي للبعيد يدقق كأنه رافد معاه مرابية الهند. الربوحي تدبيره يخرج كان الأجل قصير أو طويل. حتى كلمات: ما نعرفش أو أنا غالط حلوين في فمه و ينقبلوا بسهولة. لما واحد من الجيران يسأل زوجته مريم على اخبار السي الربوحي الزين ترد عليه تعبان كالعادة متحمل المخلوق بمصايبنا و بمشاكل المغنية. إذا جمع مع أصحابه يشدوه و إذا تغيب عليهم بنهار يقصدوه للدار و يخرجوه. " 452

➤ Les techniques de mise en scène théâtrale et leur contribution à la construction du sens

Anne Ubersfeld dit que le théâtre est un art de contradiction qui repose sur deux éléments différents, l'un est éternel et ne peut jamais être touché ou modifié qui est le texte,

⁴⁵² القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص82

et le second est instantané et diffère à chaque fois qu'il se renouvelle que ce soit avec les mêmes créateurs ou leurs différences.⁴⁵³

La méthode classique donne la priorité au texte et considère que le réalisateur ne doit traduire que la traduction littérale dans une nouvelle langue lors de sa présentation. Le travail du réalisateur est de créer une présentation dans une nouvelle langue qui reflète les idées du texte. Tous les aspects de la présentation doivent rester fidèles au texte en utilisant un système de traits d'affichage au lieu d'un système de traits littéraux. Cependant, peu de choses ont changé, sauf le langage utilisé lors de la présentation de ses idées. Chercher à trouver une correspondance entre le point de vue du metteur en scène et celui des autres employés du théâtre qui conduit à de nombreuses idées fausses sur la production. Cette erreur de raisonnement découle de la croyance erronée que le sens voulu par un réalisateur qui est parallèle à celui des thèmes musicaux et visuels. Par conséquent, cela conduit les gens à mal comprendre la performance comme étant liée à son créateur.⁴⁵⁴

Lorsqu'un texte quitte la main de l'auteur et entre sous l'influence d'une nouvelle lecture, sa forme peut au moins changer. Abdelkader Alloula a personnellement réalisé son scénario et supervisé les préparatifs de la représentation finale de son scénario, dirige les acteurs et leur transmette ses convictions mais cela ne signifie pas que la créativité des acteurs ne prend pas de nouvelles significations qui tiennent à la nature même de leur influence sur le texte lui-même.

Dans leur propre expérience, ils tombent inévitablement sur les personnages dramatiques où même le metteur en scène lui-même peut aimer certaines explosions des sens de son texte et les innovations qui surgissent de temps à autre, notamment en ce qui concerne le regretté comédien, Sirat Boumediene. La question se pose: comment Alloula traduit-il la phrase de sens qu'il voulait dans l'enregistrement textuel et sa forme artistique ? Ou comment traduit-il sa stratégie de sens dans la représentation théâtrale à travers une autre stratégie, qui est la stratégie de présentation?

La prémisse d'Abdelkader Alloula était une prémisse idéologique socialiste, traduite dans les croyances dominantes de l'époque et pour documenter ces croyances, il a choisi une approche scénographique qui s'appuyait sur l'économie du décor et se concentrait sur la

⁴⁵³ Ubersfeld, A., (1982). *Lire le Théâtre*. Paris. Editions Sociales. P13

⁴⁵⁴ Ibid. P15

créativité de l'acteur lui-même. Alloula, metteur en scène et acteur, crée entièrement l'atmosphère de la pièce en mettant en scène les détails du texte. Il le fait sans ajouter d'embellissements esthétiques qui changent selon la position. Les applaudissements surviennent lorsque le texte est produit et que l'acteur exprime les mêmes significations qui constituent la préoccupation quotidienne du public en tant que représentation d'une manifestation de la bureaucratie. C'était lui qui le cité à la fois comme réalisateur et comédien.

Quant à l'adaptation, il a été touché par les propos de Gogol dénonçant les différences sociales, le sens de l'homme déchaîné dans la vie et l'apparition de son effet étant son changement de noms et la substitution des noms à leurs significations profondes, Ainsi le texte semble être né d'un milieu algérien.⁴⁵⁵

En s'appuyant sur une autre pièce d'Alloula, dans laquelle la vision dans laquelle le traitement du théâtral était différent, c'est l'une des productions les plus réussies qui est théâtre de la Halqa à tel point que cette fois Alloula en est l'auteur et le metteur en scène, laissant la représentation à une troupe d'acteurs pour des représentations théâtrales, cette fois pour prouver au public réagissant à ce nouveau genre dramatique issu de la culture populaire et nourri d'une approche occidentale, sans faire défaut à aucune conception locale et internationale, la pièce vise à toucher les deux niveaux, cette pièce c'est El Ajouad.

c) Le décor

Le décor du monologue "Homq Salim " est façonné par une forme géométrique spécifique et reste constant tout au long du spectacle ; son concepteur a mis l'accent sur sa réalisation sous forme de pièces séparées et adjacentes, de tailles différentes, certaines à droite et d'autres à la gauche avec le haut relié au bas par une échelle qui est un symbole d'ambition que Selim utilisait dans un mouvement de séparation pour passer du bas / du rang de simple employé, au sommet, Son Altesse Selim 1er . Cette décoration se caractérise par son originalité, comme si nous étions face à l'une des grottes de l'époque. Une partie de cette décoration a été utilisée comme fresque avec du texte et des images.

Dans chaque scène, l'accent a été mis sur l'un d'eux, exemples de ces peintures illustrées: (une image d'un chien, une bouteille de parfum, un char royal avec chevaux, etc.)

⁴⁵⁵ عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق

Ce sont des symboles référés au milieu bourgeois, auquel appartenait Raja. Quant aux plaques écrites, il en est sorti qu'une seule, sur laquelle il écrivait en français (Hôpital Silence). D'une manière générale, le décor du spectacle était caractérisé par la constance qui faisait allusion à la monotonie du quotidien d'un employé socialement opprimé.

Dans la pièce El Ajouad, c'était exactement ce que Alloula voulait dans cette pièce, il a transcendé la scène italienne, il y a mis une bûche, entourée de grilles en fer, "El-Ajouad" ce mot, dont l'image est le soleil qui brille en arrière-plan, comme pour symboliser une vision claire ou annoncer une vision future brillante. Quant à la tringle de fer, son rôle est multiple, les acteurs s'appuient parfois dessus, mais elle est utile pour clôturer la scène circulaire, elle fait office de barreaux au zoo dans la scène du jardin public où les acteurs eux-mêmes jouent les animaux du zoo.

Il bénéficie ainsi de la transmission du sens du jardin permettant à la personnalité du gardien de retrouver plus facilement les animaux, comme dans un véritable zoo, confirmant que les méthodes économiques aidaient à établir et à communiquer le sens. Alloula a également utilisé des caisses qui est une habitude du théâtre politique qu'on retrouve chez Brecht et Piscator. Dans le tableau de l'école, le décor reste la même avec l'ajout d'une table, d'une chaise et d'un squelette et les cases servaient de tables et les membres du cercle jouaient le rôle des élèves pour indiquer l'école en plus des accessoires comme des livres et des lunettes de l'enseignante. La scène de l'hôpital, le décor est le même, avec l'ajout d'une table avec des fournitures médicales dessus, qui passaient chaque fois que nécessaire, donnant aux gens une sensation d'hôpital.

Parlant de la décoration de la pièce El Ajouad, Alloula a déclaré que la fonction vivante et évolutive de la décoration est une touche légère qui n'interfère pas avec l'imagination du public ni supprime sa créativité, car la décoration est comme un rideau. Alloula compte bien s'en tenir à cela, il refuse l'illustration. Le théâtre c'est le mot, le verbe, "*le mot se théâtralise*". L'espace visuel n'est pas donner à voir, son théâtre donne à entendre, le jeu de la voix, la palette vocale et le contexte auditif sont indispensables.⁴⁵⁶

d) Les costumes

Alloula a d'abord utilisé des costumes qui évoquaient les riches, ainsi que des couleurs traditionnelles, des pantalons verts, des chemises blanches, en plus des filles de différentes

⁴⁵⁶ Kaouah, A., (1985). *Entretien Avec Abdelkader Alloula* – Texte Posthume

couleurs, car les femmes étaient vertes et les hommes marron et bleu. Le goual-chanteur portait traditionnellement un barnous brune, tout comme le goual dans la réalité.

Au protagoniste Er-Rebouhi Habib, portait un pantalon, un manteau noir, une chemise blanche et des chaussures, ce qui découle de la représentation des personnages par Alloula et ne contredit pas l'apparence et le statut social des personnages ; l'occidentalisation n'affecte pas les éléments vestimentaires mais contribue à la construction du sens personnel. Quant au Gardien, il portait une cagoule et tenait un bâton et les principaux vêtements qu'il porte dans l'épisode sont : un pantalon vert, une chemise marron et un haut marron, de cette façon, il nous renvoie au gardien dans la vraie vie surtout au moment de la production du texte.

La scène de l'école, l'enseignant portait un tablier blanc et désignait l'enseignant dans la vie, à l'exception des lunettes et d'une règle à la main. Quant à Djelloul El Fahimi, c'était en tenue de travail, des vêtements de travail et un chapeau de couleur bleu, une couleur également portée par le personnel hospitalier à l'époque.

Pour le public, les acteurs de la Halqa n'ont pas changé de vêtements. Dans toutes les scènes de la pièce, Alloula mentionne spécifiquement la réalité de la classe ouvrière dans la forme et le contenu et il mentionne également spécifiquement la question du harcèlement des travailleurs

Dans Homq Salim, l'acteur était habillé simplement, un habituelle officielle et convenait à un employé administratif, jusqu'à ce que ses vêtements soient remplacés par une chemise du fou dans les derniers tableaux. Le «manteau » constituait un vêtement intéressant ; Comme s'il était le compagnon de l'acteur, émouvant par son mouvement dans la mesure où nous le considérons tantôt comme un vêtement et tantôt comme un accessoire en raison en raison de sa charge sémantique et de son caractère unique.

Cette capacité de sémiotisation qu'avait le manteau; Tantôt Selim le mettait sur ses épaules en le portant entièrement, tantôt il se contente de le poser sur ses épaules sans le porter ou le portait sur son épaule droite ou gauche ou bien le tenir dans des mains mais le laissait rarement sur sa chaise de bureau ou son lit de chambre comme un cadavre sans vie fatigué de mouvement et succombé au repos. Le manteau représentait la royauté et la richesse, lorsque Salim porte la couronne et apparaît comme Salim 1er roi de la bureaucratie.

e) La musique

Alloula travaille dans son théâtre, en se concentrant sur la partie écoute du public, peut-être plus que sur la partie observation et cela est confirmé par le nom de son théâtre, le théâtre du goual. En créant un théâtre en boucle, il s'est concentré sur les formes de chant traditionnelles et la musique folklorique en boucle dans les marchés et les espaces publics où il a commencé à les étudier et à les sélectionner avec un sens esthétique. En tant qu'"influenceur du théâtre", il utilise la musique et les mélodies folkloriques dans son chant, ne cachant pas son amour et son admiration pour les musiques du monde.

S'il utilise l'accompagnement musical pour accompagner un événement dramatique ou plutôt un récit dramatique pour aider à en transmettre le sens, comme au début de "El Ajouad", le chanteur-acteur "interprète une chanson qui est en fait la présentation du personnage" Allal", il s'agit de faciliter l'acceptation par le destinataire de la signification de ce facteur important qui peut susciter le plus profond dégoût de la belle nature humaine. D'autre part, il divise la scène avec une musique au rythme général, procurant au destinataire un repos mental et transmettant le sentiment d'aliénation qu'il désire.

La musique dans une représentation théâtrale n'est rien d'autre qu'un code qui aide à transmettre un sens, ce code est un moyen d'enregistrer une communication mutuelle ou tout format symbolique que l'émetteur et le récepteur peuvent utiliser l'un pour l'autre. Transmission d'informations ou processus par lequel des informations sont produites ou véhiculées par toutes les normes ou conventions régies par elle.

La musique qu'il a choisie dans Homq Salim a été composée par les algériens Rachid et Fathi, dont la fonction était d'assister l'acteur et de l'accompagner dans ses performances théâtrales, faisant ainsi un effort concerté pour transmettre ce que l'œuvre signifiait pour Alloula.

Un code est un ensemble de symboles produits par un message de contrôle, dont la signification est déterminée en se référant au même format. La musique utilisée par Alloula exprime donc son sens et sa signification dans le cadre d'une forme générale, une performance dramatique avec ses propres d'idées et de formes.

f) La lumière

L'éclairage joue un rôle essentiel dans les représentations théâtrales. C'est ce qui réalise ses composants visuels : l'espace, les acteurs, les costumes, le maquillage, les décors mais il contrôle la clarté et l'ambiguïté de l'image dramatique en mettant en valeur les acteurs, les lieux et la scénographie⁴⁵⁷. C'est ce qui contrôle l'obscurité ou la lumière et prépare ainsi l'atmosphère psychologique pour que le destinataire accepte l'image ou l'éclairage théâtral a traversé plusieurs étapes de l'histoire, que nous résumons ainsi :

➤ La scène naturelle

Les théâtres ont très tôt bénéficié de la lumière naturelle depuis l'ouverture des premiers théâtres et des festivités qui s'y déroulaient en journée. De plus, des De plus, des théâtres grecs étaient creusés à ciel ouvert dans les creux des montagnes, ce qui permettait aux rayons du soleil d'atteindre le lieu où les représentations étaient jouées⁴⁵⁸. Cette période ou étape n'est pas encore devenue le système symbolique qui domine le public du théâtre, c'est un simple état visuel de perception symptomatique, un signe naturel involontaire. Ainsi, le soleil est resté la seule source d'éclairage du paysage jusqu'au XVIe siècle.

➤ La scène industrielle

Lorsque les représentations théâtrales sont passées d'environnements extérieurs éclairés naturellement à des bâtiments fermés, le besoin d'éclairage de scène s'est fait sentir. Ils ont utilisé des bougies et des torches, puis des lampes à huile, puis des lampes pour éclairer la scène du théâtre, les dramaturges savaient qu'avec l'invention de la lumière électrique à la fin du XIXe siècle, le potentiel inhérent à cette invention et la possibilité de l'utiliser comme médium artistique.⁴⁵⁹

Il enrichit la scène théâtrale mais ce qui a fondamentalement changé avec l'éclairage, c'est qu'il est devenu un système symbolique qui entraîne des connotations dans les représentations théâtrales - bien que limitées - car il a pu créer toutes sortes d'expressions dramatiques et émotionnelles. La lumière elle-même est devenue un système symbolique

⁴⁵⁷ محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 97.

⁴⁵⁸ نديم محمد معلا: في المسرح - في العرض المسرحي. في النص المسرحي، ص: 14

⁴⁵⁹ أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص: 79.

aux connotations multiples et diverses et non pas un système visuel qui ne perçoit que le paysage mais un « langage unique » avec ses propres règles et régulations.⁴⁶⁰

Ainsi, l'éclairage est aujourd'hui considéré comme un outil dynamique dans les représentations théâtrales qui peut exécuter de nombreuses instructions seul ou en conjonction avec d'autres formats de présentation. Il peut suggérer des conditions météorologiques: ensoleillé/nuageux ou évoquer un lieu ou un moment précis, comme les saisons de l'année : été, hiver... et l'heure de la journée : matin midi/soir/soir.

De manière générale, l'éclairage joue un rôle important dans la coordination des différentes composantes d'une représentation théâtrale, liant les formats dans lesquels elles opèrent ou les séparant et les isolant les uns des autres. De là, nous discuterons de la façon dont il interagit avec ces formats :

❖ **L'éclairage et espace**

L'éclairage peut créer de l'espace en le définissant comme un espace en bois, il peut également agrandir, rétrécir ou effacer ses limites et joue un rôle essentiel pour mettre en évidence ou cacher quelque chose sur scène.

❖ **L'éclairage et l'acteur**

L'éclairage est une condition essentielle pour les comédiens car il permet au public de le percevoir ou non. Cela permet également de le mettre en valeur et de le différencier des autres, ainsi enjoliver ou masquer ses traits, mouvements et gestes. Chaque fois que l'éclairage est faible, l'acteur devra compenser la perte de médiaticité qui en résulte.

❖ **L'éclairage et couleur**

C'est l'éclairage qui crée la couleur et c'est peut-être ce qui impose une coordination entre les éclairagistes, la mode et les responsables du maquillage, etc. Ainsi le choix des couleurs ne se contredit pas, designers et décorateurs se nient, créant une confusion dans les messages envoyés.

⁴⁶⁰ محمد التهامي العماري: المرجع السابق ، ص: 98 - 100

❖ L'éclairage et sa signification dans la pièce

L'éclairage est l'accompagnement et le moteur de l'événement, ajoutant de la vitalité et du dynamisme à l'espace scénique pour interagir avec le public et c'est la puissance de la scène. Des bâtons, des boîtes et d'autres accessoires leur donnent sens et suggestion et ce que l'on peut dire dans l'éclairage de cette pièce, c'est qu'il ne détermine pas l'heure du jour ou de la nuit à travers les phares projetés car le temps est représenté par le mouvement de lumière.

Le dialogue confirme l'acte de la lumière, explique le temps qu'il fait, nous donnons donc un exemple des deux parties de la pièce qui confirment le rôle du dialogue dans la création de la lumière: « *Quand la nuit renverse, le spirituel entre secrètement du jardin, saisissant et maîtrisant l'opprimé, et libérant le prisonniers du jardin* »⁴⁶¹.

Dès lors, Nous constatons donc que la forme générale de l'éclairage dans cette œuvre ne va pas au-delà de l'aspect technique qu'elle emploie qui est de révéler tous les éléments du paysage. Le théâtre d'Abdelkader Alloula s'inscrit dans le cercle des expériences arabes qui souhaitent inventer de nouvelles expressions dans l'écriture, la mise en scène et la performance et détruire l'architecture théâtrale traditionnelle afin de toucher différents types de publics et de faciliter la diffusion de la représentation théâtrale et de simplifier la production, etc.

Ses observations se caractérisent par le fait qu'il s'inspire de nombreuses formes de théâtre mondial, en plus du patrimoine culturel national dans son expérience, il dit que le problème ici est lié au théâtre narratif et non au théâtre de caractérisation du mouvement qui se pratiquait en Europe depuis le début du siècle et que nous pratiquions en Algérie de plus de 20 ans, C'est donc un théâtre qui prend sa forme à partir du patrimoine culturel du peuple et du patrimoine mondial.⁴⁶²

La plupart des œuvres de Alloula le confirment, puisqu'il utilise des formes traditionnelles dans ses pièces, telles que l'utilisation du Maddah dans El Ajouad qui reflète la maturité artistique souhaitée par son propriétaire. Il trouva nécessaire de rechercher une forme théâtrale basée sur des représentations populaires et qu'il adopta comme style pour écrire ses pièces et utilisa des techniques modernes dans la plupart de ses productions

⁴⁶¹ عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص: 85
⁴⁶² عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص: 247

théâtrales. Son expérience a nécessité deux décennies de recherches et de questionnements, à tel point qu'il décrit ces œuvres comme : « *Une œuvre qui a contribué à l'émergence d'un théâtre algérien* »⁴⁶³

Sa principale source est l'Allemand « Bertolt Brecht », Abdelkader Alloula considère que Bertolt Brecht a été et reste, à travers ses écrits théoriques et son travail artistique, un ferment essentiel dans le travail de Alloula. Désireux de dire qu'il le considère comme son père spirituel ou mieux que cela, son ami et fidèle compagnon de route et même un petit aperçu de ses œuvres confirme l'influence prédominante du théâtre brechtien en elles.⁴⁶⁴

A travers la combinaison de ces deux héritages, l'expérience d'Abdelkader Alloula est appelée « *théâtre épique populaire* » parce qu'il s'intéresse surtout aux formes circulaires adoptées dans les drames. En plus des autres connexions qui sont réunies dans ce genre dramatique, son objectif principal est d'avoir le plus grand impact sur son public qui est l'idée de cette expérience, c'est-à-dire la façon dont Abdelkader Alloula a découvert la Halqa, en sachant qu'il s'agissait d'un théâtre qui cherchait toujours l'intimité dans son théâtre et brisait tout ce qui lui était familier.

Ce théâtre ne s'arrêtait pas aux frontières des villes mais gagnait les villages reculés pour le présenter aux paysans. A cet égard, Abdelkader Alloula dit que dans cet enthousiasme et dans cette tendance écrasante vers les masses ouvrières et les groupes populaires, son activité théâtrale aristotélicienne a montré ses limites d'origine rurale, avec des comportements culturels propres aux représentations théâtrales, le public est assis par terre et forme un cercle autour de l'aménagement théâtral (disposition scénique).

Conclusion

Le travail d'Abdelkader Alloula met l'accent sur les mouvements théâtraux et les expressions de son public. Il prête également attention à la façon dont les sons de sa performance sont structurés. Abdelkader Alloula a été stupéfait lorsqu'il s'est rendu compte que la mémoire auditive est supérieure à la mémoire visuelle. Il a entendu et retenu presque chaque mot de sa pièce. Cela montre que ces publics ont des capacités d'écoute et de mémoire incroyables.

⁴⁶³ Alloula, R, L'anniversaire de l'assassinat d'Abdelkader Alloula : (Être artiste c'est toute une vie), journal Al-Youm. Dar Sahafa. Algérie. 10 mars 1999. P : 19

⁴⁶⁴ عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص: 247

Cela l'a amené à réinterroger l'art du théâtre dans sa globalité : le décor, les accessoires, la représentation, la mise en scène, le texte, la scène et le public qui ont été redécouverts précisément à travers le travail d'Abdelkader Alloula, jusque dans ses dialogues, il montre aussi qu'il a une compréhension importante du patrimoine et de l'énergie indicative qu'il contient, ce qui nous permet de l'apprécier et d'en tirer profit. Au final, on dira qu'Abdelkader Alloula n'ennuie pas le public dans son travail, il préfère l'impliqué et qu'il fasse partie du jeu plutôt que d'être isolé car il forme spontanément un creuset avec les comédiens pour jouer ensemble.

Chapitre VII

**L'humour comme moyen de dénonciation
chez Alloula**

L'expérience théâtrale d'Abdelkader Alloula a été un maillon important dans les aspects littéraires, artistiques, politiques et idéologiques du mouvement théâtral algérien ce qui lui a conféré une place particulière non seulement dans le monde théâtral algérien mais aussi dans le mouvement fondateur du Théâtre National Arabe avec Abderrahmane Kaki et Kateb Yacine.

Il s'agit d'un prolongement de la pratique théâtrale qui cherche à combiner les spectacles théâtraux populaires avec le théâtre occidental représenté dans le théâtre politique critique et épique. L'étude de l'humour dans les pièces de Alloula sont elles-mêmes une question qui dépasse la dimension "dramatique" car elles soulèvent des questions sur la relation entre l'oral et l'écrit, entre la réception sonore et visuelle, y compris la relation entre divers paradoxes, entre la culture théâtrale mondiale, nationale et locale.

1. Fonctions de l'humour dans la pièce « Homq Salim »

a) Humour et fonction narrative

Le critique Boris Eichenbaum souligne que le récit de Gogol se caractérise par deux types de récit humoristique :

- Le récit narratif, qui ne se limite pas au jeu comique verbal car il donne l'impression que nous sommes devant une conversation égale.
- Le récit complémentaire ou (personnalisé) qui émerge de modèles et de gestes imitatifs qui produisent une prononciation comique unique, des changements phonologiques et grammaticaux, dont dérivent des traits de représentation, les récits directs deviennent des représentations et ce n'est pas seulement la coordination des blagues qui détermine la composition mais un système complexe d'onomatopées et d'actions verbales.⁴⁶⁵

Ce mécanisme d'écriture, on le retrouve chez Abdelkader Alloula comme l'un des fondements structurels de l'écriture dramatique. Dans divers schémas stylistiques, il part

⁴⁶⁵ Tzvetan, T., (1965). *théorie de la littérature, textes des formalistes russes : Réunis, présentés et traduits par Todorov Tzvetan*, Paris, Edition Seuil, P 120

d'une anecdote ou d'une situation non comique jusqu'à des situations qui nécessitent l'accumulation de thèmes humoristiques représentés par les images vives de la langue du locuteur et les émotions associées au discours, puisque le récit n'est pas destiné à être narratif ou simplement discours expressif mais il provient aussi des gestes et des carillons vocaux qui précèdent l'écriture :

"وقع لي اليوم حادث غريب (...) البارح ، المدير العام ازقالي للمكتب متاعه و من بعد ما فهمني على البناء الوطني و التطوير و المخطط ، قال لي : " ماشيين انقصوك من التعويضات ، يعني ماشيين انقصوك من الخلصة بحيث الميزانية راها ما تكفيناش " ، بايت الليل كله و أنا نفكر في الميزانية و نتخبط كيما قالت أما ... "466

Le récit commence par l'événement, quelque chose qui se passe, puis cet événement est manipulé au fur et à mesure qu'il prend le caractère de la réalité ou en porte les conditions et les conséquences. En premier lieu, la fonctionnalité de ce mécanisme tient finalement à la rigueur due au lien étroit entre la réalité et le cadre contextuel, entre le discours humoristique oral et la vision cognitive de l'analyse sociale, sur un ton sarcastique car il dépeint les abus, les griefs, les distorsions et réactions valeur de tour. Le réalisme poétique dans l'œuvre n'est pas un processus de reproduction mais un processus d'abstraction, une contribution à un niveau supérieur de compréhension.

Le centre du texte est le sujet et le thème "Sujet et objet", il représente « je suis le narrateur » et « je suis le personnage ». Il représente l'identité du narrateur en tant que participant témoin des événements présentés en cours de narration, il est aussi un témoin, il accompagne le destinataire et attire son attention sur les turbulences, enregistre son ton et son image et se concentre sur l'intérieur car il est le narrateur qui tient un discours, il ne se contente pas de transmettre les nouvelles mais dépeint la perspective de regarder les événements, les situations et les personnages à travers un ton humoristique et confirme également ses paroles avec une expérience et des indicateurs de crédibilité certains. Et à partir de là :

" اليوم حين ما بديت نخدم ، دخل عليا الكاتب العام ، دخل بغير ما يدق ، المزية صابني نخدم ، قلت أنا في نفسي : من غير شك راني قمت بغلطة كبيرة وراه جاء يزقي عليا ... بغير ما يقول لي الصباح الخير ، أمرني و قال لي : " المدير ... المدير يطلب منك تدي له الرسالات ، خف .. خف روحك بحيث هو ماشي... " خرج و خلى الباب وراه

466 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص5-6

مفتوح... نضت بسرعة، درت الرسائل في الملف، درت الملف تحت الباطن و مشيت تجري قاصد مكتب المدير...
فرحان... فرحان بحيث المدير كله طلب عليا... "467

On voit dans ce témoignage que le narrateur examine à travers l'expression humoristique dans le récit, de nombreuses idées en quelques phrases, résumant les relations administratives, interpersonnelles, ces différences (directeur et le secrétaire général) et les situations de communication cachées dans la bureaucratie. La base de l'action est de la performance et non la mémoire, dépend de trois faits :

"...دخل عليا الكاتب العام، دخل بغير ما يدق... بغير ما يقول لي الصباح الخير، أمرني خرج و خلى الباب وراه
...مفتوح..."

- Exploiter l'énergie du destinataire pour imaginer le narrateur tracer les grandes lignes.
- Exploiter les capacités expressives et suggestives du langage et utiliser des mots et des images pour les exprimer avec des références et des allusions, plutôt que des déclarations et des détails :

" اليوم، الكاتب العام زعفان، خارج من عقله... حين ما دخلت الصباح نخدم، وجدته قاعد فوق المكتب متاعي،
بخزر فيا، مشغَب طائر له... بعد ما قلت له صباح الخير، هبط من فوق المكتب، خزر فيا مليح و قال لي: "فهمني
من فضلك واش خذاك؟ واش من وهم راهو ساكنك؟"، جاوبت عليه و قلت له باللي راني لابأس عليا و باللي ما
ساكني حتى وهم... كيفي كالناس الكل... خزر فيا مليح، هز رأسه، دار يديه وراء الظهر و بقى يدور على المكتب
... بقيت أنا واقف، نستنى فيه يتكلم، قلت في نفسي: راني قمت بغلطة كبيرة و غادي نتطرد... غادي نعود نبيع
الورد...! بعد قليل، وقف من الدوران، زاد خزر فيا مليح... زاد هز رأسه وزاد قال: "ما ساكنك وهم... واش عند
بالك؟ أنا جاهل التمهيبيل متاعك؟ حذر بالك ما راكش صغير... راه في عمرك أكثر من الثلاثين" ... زاد شار بصبعه
للمكتب و قال: "رجاء... رجاء بنت المدير بعيدة عليك، شوف روحك مليح... و فكر في واش تكون... والوا، أو
تحت من والو... أهد شوية، خطيك من هذا الفكرة ودير كرعيك في الماء بيردوا..." خرج وردخ الباب وراه،
خلاني واقف باكم نفكر" 468

Si le discours humoristique de ce texte se caractérise par l'unité de l'orateur, « un récit monologue » dans lequel les mots de l'auteur représentent son point de vue, son jugement et son message véhiculent à travers le narrateur est un discours solide désordonné et complexe qui donne à l'histoire une variété d'origines.

Observez et prenez parfois des informations provenant de différentes sources et de multiples formes discursives, sociales, psychologiques, morales et politiques et d'autres

467 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 30
468 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 21-22

formes d'humour et de satire, telles que celles de "La chienne Loubana" et "La Presse". Cependant, nous constatons qu'en fait il ne parlait pas d'une seule voix, celle de l'auteur et rien d'autre mais de voix unifiées dans la voix du narrateur. Comme nous l'avons mentionné dans le témoin susmentionné, le jeu fait référence à l'interprétation et à la révélation de ce que « moi personnage » ou la voix de l'auto-narrateur suggérerions ailleurs. Dans l'extrait suivant :

" نصف نهار هذا عديته كله في القرية ... قرئت الجرائد كلها و مجلات ... و الجرائد كلها صبحت تتكلم على البيروقراطية ... الجرائد كلها صبحت تتكلم على الفكر البيروقراطي و الحركة البيروقراطية و النشاط البيروقراطي و العلاقات التي تربطها البيروقراطية مع الطبقة البرجوازية و التدخل الأجنبي في الشؤون الوطنية بواسطة البيروقراطيين و الهجوم البيروقراطي ضد الشعب الخدام ... الصحافيين فتحوا ملف البيروقراطية ... منظمين عبر الوطن كله محاضرات و خطابات في تفسير البلية ... و الصحافة نشرت رسالات المواطنين في نقد البيروقراطية ... كايين المواطن الذي يقول باللي البيروقراطي هو هناك الذي يستعمل الوظيف متاعه لأغراض تجارية و الأ شخصية رشوة و تدبير و إلخ ... كايين الذي يقول باللي البيروقراطي هو هناك الذي في راحة ، ناعس في الوظيف متاعه ، مدرق على روحه بالقانون و مخلي الحالة ماشية معوجة ... كايين الذي قال باللي الإسلام هو الذي يقضي نهائيا على البيروقراطية ... و كايين الذي ... و كايين الذي ... و كايين الذي ... و كايين الذي عجبني بالقوة هو هناك الذي في التعبير متاعه اتكلم على المملكة البيروقراطية ... المملكة البيروقراطية ... " 469

La fonction narrative de l'humour est portée dans la satire sociale qui critique et expose implicitement la société idéale et normative (bourgeoise) avec ironie et sarcasme ce qui représente le contexte de deux niveaux de pensée et de sujet :

➤ Niveau de texte principal :

Salim, plus son trouble mental progressait, plus il était aliéné et déconnecté par le délire de la parole. L'effet du réveil est l'hallucinant et impliquant un délire, l'interrompant pour s'éloigner de l'irrationalité du texte, tel qu'il apparaît dans un narrateur de folie "Salim" et de délire dans sa "conscience" par le recul de la réalité et en même temps un discours humoristique et sarcastique qui permet aux gens de voir la folie, de s'amuser et de la refléter à travers lui :

- Paraître stupide ou révéler bêtement ce qui est malsain.
- Dessiner la réalité sous plusieurs angles.
- Présenter des faits via la logique du délire.

469 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص54

-Utiliser le complexe homme-animal comme mécanisme dramatique par lequel se forment les agitations sociales. On découvre ces repères à travers le témoin suivant de Salim qui réfléchit à sa situation par rapport à Lias le fiancé de Raja, la fille du directeur:

" لياس هذا عنده مرتبة عالية ، من الناس الأغنياء ، واش هي ، واش هي المرتبة العالية ... واش ... فرقى و كان ... و لو عنده مرتبة و لو من الناس الأغنياء ، ما عنده حتى شيء زايد عليا ... ما عنده عين ثالثة زايدة في الجبين ، ما عنده نيف مذهب ، نيفه مثل الأنياف الكل... الحظ ، الحظ ، الحظ هو اللي مساعده، حظه أحسن من حظي ، شحال من مرة فكرت في أصيل الفرقى اللي جاعل إنسان أحسن من إنسان... فكرت شحال من مرة علاش أنا موظف بسيط و علاش عدة ناس أحسن مني ... ربما حتى أنا شخصية كبيرة و من قوة اللي متواضع باقي في هذا الوظيفة البسيط ... ربما ما عارفش من أنا ؟ ... لما ننظروا للوراء في تاريخ الإنسانية ، نوجدوا قداش من واحد كان إنسان أيوه من الناس ، فلاح ، راعي أو موظف بسيط وجد نفسه في يوم من الأيام : ملك ... ملك أو شخصية كبيرة... و شحال من مرة كذلك وقع عكس الشيء ... واش ، واش يقولوا الناس لو نهبط للشارع في حطة متاع جينرال ، كلها مزوقة بنجوم و شوايع ؟.. و الأ في حطة متاع إمبراطور بالتنتين مطروز مذهب ... واش تقول رجاء في الأمر ؟ ... كيف تستقبلني ؟ ... واش يقول باباها المدير طماع ؟ ... واش يقول مديرنا طماع ؟ يطلق البنيت و هي عاداك ما تزوجتش ! ... و السي لياس ينكره تماما ، يعود يمنع عليه يقرب الدار ... " 470

➤ Niveau du texte d'accompagnement

Représenté dans les messages de "La chienne Loubana" qui est un mécanisme narratif qui donne de la crédibilité au texte composé, comme support et canal d'hypothèses, d'images et de faits réels de l'intérieur et non de l'extérieur de la société bourgeoise. L'humour réside dans le récit par lequel les mécanismes créent une distance ou une séparation entre les rôles et les destinataires responsables:

1- Séparer le destinataire du personnage malade (Salim) par l'humour noir, on rit ou on sourit de la situation dans laquelle le personnage de Salim se trouve.

2-Le processus de sa transition et de sa transformation d'un monde à un autre désordonné (animal, naturel, cosmique et temporel) où le destinataire receveur est encore loin de cette transformation, au lieu de s'identifier et de s'intégrer au monde de la personnalité ou de son univers, le receveur est encore conscient des cahots, de ses causes et de ses maux par des mécanismes : (délire, légèreté d'esprit, naïveté, erreur de calcul, etc.). Et à partir de là :

" اليوم ، اليوم راه أكبر يوم البيروقراطيين ... المملكة البيروقراطية وجدت ملكها و الملك ذاك هو أنا ... الملك ذاك هو أنا ... اليوم برك اكتشفت بالأمر ونقولها بكل صراحة في الحين اتمليت بفرح و عظمة ... أنا متعجب كيف حتى ظنيت نفسي موظف بسيط هذا المدة كلها ؟.. كيف حتى فكرة الموظف البسيط سكنت مخي ؟.. فكرة باخسة ، و المزينة حد ما

470 عيد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 51-52

فكر يشنكي بيا للأمم المتحدة ، المزية كذلك ما بلعوش عليا في مستشفى المجان ... قبل اليوم ، كان الفهم شوية صعب علي و الأشياء أمامي كانت تظهر مغمية ، أما اليوم كل شيء علي صواب ... " 471

✚ Les contextes narratifs en revanche, placent d'autres situations qui invitent le destinataire à s'engager dans une interaction psychologique lui permettant l'interprétation de ces situations que nous trouvons incarnées dans des positions et des déclarations de personnages, telles que :

Atiq/ labana

Raja / Salim

Salim / la mère

Secrétaire général / Salim

Directeur / Salim

✚ L'humour dans ce travail reste un processus de situation et de solitude basé sur le contexte entre le moi, le surmoi humoristique et l'intimité de l'humour dramatique à travers la visualisation de personnages et de narrateurs humoristiques sont basés sur la voix dédiés à transmettre la situation humoristique qu'elle raconte. L'humour suit deux voies dans le récit comique:

-La voie de la personnalité du narrateur, l'arrière-plan de l'ego qui surgit à travers sa nature mais aussi la légitimité de la position naissante de questions existentielles passionnantes:

" بقات لوبانة تنبح كاللي تشتم في عتيق و هو باقي رافع رأسه للسماء ما سايل علي حد ... لبست صباطي في الحين و بقيت نتبع في الكلب و نقول مع نفسي : سبحان الخالق !... العادة و هي الكلب يتبع الإنسان و صرت أنا اليوم نتبع في الكلب !"

- La piste liée aux situations humoristiques sur le personnage central de la part des autres personnages : les chiens, le secrétaire général, Raja, le directeur où apparaît un double-«mécanisme » pour l'humour :L'orateur direct ou le personnage qui est ciblé et moqué, comme le secrétaire général (la voix) par le biais de Selim (l'acteur) qui met en garde Selim (le personnage) de ne pas approcher la fille du directeur Raja de manière humoristique et sarcastique.

" واش عند بالك ؟ أنا جاهل التمهليل متاعك ؟ حدّر بالك ما راكش صغير... راه في عمرك أكثر من الثلاثين " ... زاد شار بصبعه للمكتب و قال : " رجاء ... رجاء بنت المدير بعيدة عليك ، شوف روحك مليح ... و فكر في واش تكون ...

471 عيد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 58

والوا ، أو تحت من والو... أهدم شوية ، خطيك من هذا الفكرة ودير كرعيك في الماء بيردوا ... " خرج وردخ الباب وراه ، خلاني واقف باكم نفكر " 472

➤ Récepteur responsable

L'humour émerge dans cette œuvre à travers des mécanismes, tels que le sarcasme, l'intériorité, la contradiction et l'étrangeté dans le but de créer un double effet: "rire noir" en invitant le destinataire à compléter le sens ou en remplissant les espaces narratifs par la « topographie » des panneaux d'arrêt ou la recherche de références ou de connotations complexes pour recréer l'écriture de textes psychologiques par l'aliénation qui implique une dramatisation de l'imaginaire : dans Homq Salim, le drôle est lié à l'ego du narrateur, tandis que le l'humour est lié à l'ego personnel.

Cet ego comique de ce personnage est toujours représenté à cause de ses défauts ou de son inadaptation là où il se trouve. Il provoque le rire de la société qui en est la victime et qui est lui-même «la cible visée » mais aussi le rire de ces autres discours. Des mécanismes rigides et injustes de production, de jugements et des institutions sociales répressives et dissuasives. Comme Salim à l'asile :

" اليوم جاتي الحارس للبيت و بغير ما يزفيلي بإسمي قال لي : " أوه ... أنت .. " هرا ندوا " ... نوض تغسل نوض ... تخشنت معاه و وصلنا للدواس ، لوالي ذراعي و اداني نجري نحمم ... حتم لي بالماء البارد ... ادوست معاه و طلبت منه يزفيلي بإسمي ، أو مثل ما في عادتك تزفيلي ... أزفيلي يا سيدي صاحب الجلالة ... لوالي ذراعي و اداني نجري نحمم ... حتم لي بالماء البارد ... ما عرفتش إذا كان نساو باش يسخنوا الماء و الآ واقع إضراب و الآ إنقلاب داخل القصر ... على كل حال لاحظت في هذا الأيام باللي الوزراء و الحراس و الطبيب ما عادوش يسمعو لي مثل زمان ... بعد الحمام، فهمت الحارس بهدوء ، قلت له باللي الطاعة و الإخلاص هم القيم الأساسية في المملكة البيروقراطية ... حطر رأسه و سمع لي ، في الوقت بنفسه باش نخلف الثار ونعاقبه على فعاليه ، شديت فيه بصفعة على طول جهدي ... طول جهدي ... طول جهدي ... ضربت و كلت الضرب و كل يوم راني نحمم بالماء البارد ، أمي ... أمي ... رأسني ... حد ما عاد يسمع لي ... كل واحد يدير على زي رأسه ... و أنا ما نقدرش نحمل هذا العذاب ... أمي مخي ذاب ... مخي ذاب ... المملكة البيروقراطية رابت ... المملكة البيروقراطية رابت ... المملكة البيروقراطية رابية و عينيا تشوف " 473

L'aliénation, la folie, la douleur et la mort sont associées à la société dans Homq Salim, représentant des «personnalités opposées» dans l'action et la parole, de sorte que le sarcasme ne fait pas référence à des personnalités pathologiques mais à des communautés et à leurs

472 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص22
473 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص75-77

structures cultures et institutions. Tous poussent Salim (la personne saine) dans la folie et l'aliénation, puis le punisse en l'internant dans un asile, torturé et humilié à mort.

Ainsi le conflit ne porte pas sur l'homme mais sur le discours qui le porte. La lutte du « dire ou ne pas dire » est les paradoxes les plus persuasifs de l'humour noir. On n'a pas affaire à la fonction narrative d'une blague comique dont le propriétaire n'est pas responsable ou ne veut pas assumer la responsabilité de ce qu'il dit parce qu'il se cache derrière une revendication anonyme mais représente un discours chargé d'humour et pas d'acceptation.

Le rire dans l'humour n'est pas une invitation à la discipline dans le comportement social contre l'accusé mais une réponse à la comédie dans le comportement individuel ou le comportement social. L'auteur comique de ces paradoxes en est venu lui-même à l'humour, ou chaque fois qu'il en prend conscience en l'ignorant est remplacé par l'humour irresponsable.

➤ **Humour et fonction de référence**

Jean Dubois voit dans la référence, la fonction par laquelle le guide linguistique est capable de se référer à un sujet dans un monde non linguistique, réel ou imaginaire et ajoute : *«D'une manière générale, tout guide linguistique assure un lien entre concepts et images sonores, tout en renvoyant à la réalité non verbale, fonction référentielle qui rend l'évidence pertinente au monde réel, mais au monde tel qu'il est perçu, dans la composante idéologique d'une culture, la référence est donc associée au sujet réel comme elle l'est au sujet dans l'esprit. »*⁴⁷⁴

On remarque que dans cette œuvre elle mêle romantisme, symbolisme et réalisme pour présenter le thème de l'amour impossible sur un plan politique et idéologique. Ce simple employé, fou d'amour et par lequel le monde, le temps, le lieu et les situations sont bouleversés par des références socioculturelles où il prend la bureaucratie comme une application, une réalité et un événement passionnant jusqu'à l'absurde et l'aliénation.

" بقتت ن فكر مع نفسي و نقول ، علاش هذا الميزانية اطيح غير عليا أنا ؟ ... و في الحق ، لما سقسيت إذا كان الموظفين الآخرين اللي تابعين للمؤسسة حتى هما يتنحى لهم من الشهريه ، قال لي : " هذا الشيء ما تدخلش فيه ... من بعد ، بقتت ن فكر و نقول مع نفسي ، هذا التاسع من المديرين و اسمعنا بيه ماشيين يبيلوه ... درك يوصل مدير جديد و يصيبني بخلصه ضعيفه ... و إذا بدأ يطرد يبدأ بيا أنا لما يصيبني التالي في السلوم ... من بعد ، دخلت في بحر

⁴⁷⁴ Dubois.J & Al., (1989), *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse. P150

الأحلام و بقيت انوم في روعي مدير على مديرنا ...أول ما درت : نجرت له المكتب ، ما خلّيت له غير النصف منه ،
بدّلت له الكراسى و ما خلّيت له غير تليفون واحد ..."⁴⁷⁵

Dans un premier temps, Salim/le personnage apparaît en pleine puissance psychique mais il se retrouve dans une situation sans raison ni réponse basée sur une référence logique. Cette situation irrationnelle perd un certain équilibre en provoquant la peur et l'obsession à deux niveaux :

- Niveau de conflit entre l'autoréférence et la réalité-référence.
- Niveau paradoxal entre référencement rationnel et irrationnel, à partir duquel les références paradoxales se produisent dans les comportements politiques absurdes et inappropriés:

" ماشيين انقصوك من التعويضات ، يعني ماشيين انقصوك من الخصلة بحيث الميزانية راها ما تكفيناش "⁴⁷⁶

Ainsi que d'hypothétiques réponses défensives absurdes à signification numérique, exposent la nature du paradoxe entre les slogans politiques (nation-building, volontariat et planification nationale) et les applications bureaucratiques et leurs mécanismes fondés sur la discrimination et l'arbitraire.

" ... من بعد ، دخلت في بحر الأحلام و بقيت انوم في روعي مدير على مديرنا ...أول ما درت : نجرت له المكتب ، ما
خلّيت له غير النصف منه ، بدّلت له الكراسى و ما خلّيت له غير تليفون واحد ..."⁴⁷⁷

Henry Morier estime que l'humour noir présente un monde fou de valeurs inversées, sans référence ni logique nihiliste, une expression soumise des normes, de la morale, de la culture et de la politique à tout ce qui est anormal car l'humour noir n'a pas de contrepartie. Le concept se présente comme un moyen de sensibilisation, ainsi que d'amélioration des options de défense et de traitement du groupe d'accueil grâce à une participation sur place, au fur et à mesure de son passage, à travers un parcours constructif qui cherche à s'adapter à de nouvelles situations.⁴⁷⁸

❖ Référence au réel et à l'insolite

Cette référence s'incarne à travers le trouble mental du personnage central qui s'aliène dans son monde et lui crée un refuge dans un autre monde mental virtuel où il entend parler

⁴⁷⁵ عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص6

⁴⁷⁶ عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص5

⁴⁷⁷ عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص6

⁴⁷⁸ Henri, M., (1998). *Dictionnaire de Poétique et de Rhetorique* , Paris, PUF, P86

des chiens, lit, évalue et critique l'écriture des chiens et les voit dans l'action en développant avec eux une relation où les mondes humain et animal en se heurtant à une oscillation entre romantisme, réalisme et symbolisme. La fonction de référence de l'humour est ainsi un défi au désespoir, il n'y a pas de place pour la raison et la logique.

L'humour est lié au concept normatif et idiomatique et la fonction de référence de l'humour demeure dans ce travail théâtral à plusieurs niveaux qui combine :

- la référence textuelle et sonore entre l'écrit et l'oral
- la référence entre les positions, l'espace et la performance.
- La référence communicative dans la diffusion d'images, de schémas de personnages, d'actions complexes et d'humour avec ses mécanismes de contournement qui invite le destinataire à renvoyer les signes dans leur monde réel, privé et public.

Anne Ubersfeld soutient que le discours du personnage nous renseigne sur la politique, la religion et la philosophie, « *C'est un outil de connaissance pour le public, mais exprime plutôt l'idéologie d'un moi imaginé, mais représente plutôt une fonction de référence.* » à condition que le destinataire comprend le contexte historique et culturel du discours et que l'humour de l'œuvre réside dans la particularité de la double référence codée entre toutes les parties du message dans la structure de la pièce, de l'œuvre, ou ce qui est relatif à ce qui est absolu et ce qui est subjectif car la référence textuelle audio est déterminée par son signe. La fonction humoristique de la référence du pronom « je suis le locuteur » qui mentionné dans cet ouvrage est qu'il transforme ce « moi parlant en signe personnel » au sens dramatique. En exprimant sa prise de position satirique absurde ou loufoque sur lui-même et sur le monde comme une manière de penser où se mêlent logique de la conscience et fantasme, le jeu du réel et de l'exotisme, sérieux et humour.⁴⁷⁹

La forme exotique dans cette œuvre est un mécanisme d'écriture. C'est une référence par le ton et le rythme et non un type indépendant. Elle emploie des éléments exotiques dans l'action réaliste, l'identification des sous-entendus, des points de références et le chevauchement avec la réalité. , tantôt par opposition, tantôt par comparaison, ou les deux, par deux mondes différents où adjectifs et verbes se ressemblent :

Le monde humain : réaliste/exotique.

Monde animal : exotique/réaliste

⁴⁷⁹ Ubersfeld, A., (1981), *lire le théâtre*, Paris, 2eme édition sociales, P244- 245

- Salim est un simple employé et une modeste personne qui est amoureux de Raja la fille du directeur qui elle ne veut pas de lui à cause de son apparence et de sa simplicité
- Loubana la chienne de Raja qui aime Atiq le chien errant qui lui ne veut pas d'elle parce qu'elle est bourgeoise

L'humour noir prend toute son ampleur lorsque cette situation et l'actualité sarcastique sur la langue de la chienne sont transmises sous des formes intenses diminutives, désobligeantes et caricaturales du soi-disant auto-rire.

Salim lisant la lettre Loubana où elle parle de lui :

" لما الحظ وصل رجاء لهذا الدرجة ، الخوف إذا كان يزيد يدمرها و يوصلها ترتبط بذلك الموظف المدروش اللي يخدم عند أبي ..آه ، لو كان تشوف ذاك المخلوق... " من ، من هذا المخيليق اللي تتكلم عليه ، من ؟ ... أوه ... " اسمه سليم و هو مريب ، شعره مخبل و وجهه ميكول ، مهموم ، ظهره محني و بيات يحوم... " كلام الطاروس عليا ... " كل ما تشوفه رجاء تموت بالضحك ... " 480

L'imbrication de l'instinctif et du réel produit une forme absurde, apparemment drôle et implicitement triste entre deux positions opposées et complémentaires à la fois. Quant à Salim, l'être humain y aspire coûte que coûte, même si cela signifie sa mort, la perte de ses valeurs, de sa dignité et même de son humanité. Le mécanisme de l'écriture satirique réside dans le processus de création d'un paradoxe et de renversement des valeurs entre l'humain et l'animal, notamment :

"إذن لزييت للكلاب حتى نسمع في لوبانة تتكلم و تقول : " علاش ، علاش بيك يا عتيق منايفني بهذا الصفة ، كتبت لك شحال من مرة ما زرتني ، ما جاوبت عليا ... " آه ... يا لطيف ، يا للعجب ... هذا الشيء عمره ما صار ... الكلاب يتكلموا ؟ ... جاوب عليها الكلب ذاك في صوت خشين كاللي بايت سهران يشرب : " علاقتنا ما بقات لها معنى ، الجو اللي عايشة فيه أنت برجوازي و الحي متاعكم ما بقيتتش ندور بيه ، روايحه يدوخوني ... " رمش ، رفد كمالته للسماء وزاد فيه بالعقل يتكسل جسمه يدرج ... لوبانة حطت رأسها للأرض تبكي حشمانة ... " 481

Ainsi, la fonction référentielle de l'humour noir dans ce passage est associée au dessin de personnages animaux et humains à travers à la société, ses valeurs et ses références mais aussi à travers des actions, des mots et des formes sensorielles et morales qui s'incarnent dans des situations ou caricatures fixes ou animées ou bien les deux: Salim qui lit la lettre de Loubana à Atiq:

480 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 48
481 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 10-11

" الوقت اللي راني نكتب لك فيه ، رجاء راهي توجد في روحها باش تروح تشطح ... " (تشطح!...) " هي فرحانة ، تمشط و تزوق في روحها ... تلبس لباس و تقلعه ، و تلبس آخر و تقلعه و تقيس لباس ثالث و في النهاية ترجع للباس الأول ... " (ما عندها راي ...) " و لاحظت دايمًا منين تحب تروح تشطح تقوم بنفس العمل ، اللي لاحظته ثاني و هو دائما منين ترجع من الشطيح على الستة متاع الصباح ... " (الستة!...) " تدخل صفرة كالفارص... " (صفرة!...) " لباسها معكرش و عينيها خارجين " ... (خارجين!...) " تدخل جيعانة و تمشي مباشرة للمطبخ كانش ما تأكل ... عمرها ما اداتني معاها " 482

La représentation se fait à travers une double référence à un autre monde animal au niveau de la crédibilité inspirée de la nature animale et ses manifestations sensorielles en inversant les effets et la disponibilité au profit de la référence où la fiabilité et la dimensions cachées des sens qui se ressent particulièrement :

- Le sens du goût dans le discours de Loubana :

" العظام الخشان ذوك متاع البقري و الشياه نكرهم بحيث ما نوجد فيهم حتى لذة ... " (والو!... والو!..) " الشيء اللي نحبه و هو عظام الصيد ، الحمام ، القنين و الجاج ... " (و الحجل ..) " نحب كذلك المراقى إذا ما كانش فيهم الدهان بزاف " 483

- Les sens en éveil du directeur et Loubana la chienne :

" عندنا ما كلينا و ما شربنا ... بعد ما مشاوا الضياف ، شفته وحده ينقر فرحان ، حين ما شافني ، هبط ليا على ركابيه ، خرج ورقة من جيبه الدخاني وراهالي و قال : شوفي ... ها هي لحقتني ... التسمية... قرّبت ليها ، شميتها و كاني فرحانة بقيت نزعّد في كعالتني ... زاد في الحديث باش يفسر لي و قال: التسمية لوبانة ، التسمية ... فيها المزيد من المال و الراحة الأبدية ، باش نبين أني فرحانة بيه لحست له التسمية ... " 484

L'humour satirique dépeint l'image de cette société où « Salim l'être humain » haletant et se moquant du chien « modèle » brouillant la situation dramatique, l'image de cette société (modèle/illusion) dans le divertissement et le plaisir sensuel :

-Les soirées, danser, manger, s'habiller, les apparences.

-les promotions, les grades, l'argent, le repos éternel.

La chienne renifle le document et le lèche, c'est une métaphore du comportement humain mais c'est une désignation non arbitraire d'un repère qui représente un verbe. L'odorat s'approfondit, ses sens et ses goûts complètent son sens global, à travers les

482 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 43-44

483 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 40

484 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 42

références de son artisanat (le rendez-vous, plus d'argent et le repos éternel...), il représente des éléments de la culture et du comportement de la bureaucratie:

-Le sens de l'observation :

Le récit caricatural s'exprime à travers la correspondance écrite et l'importance de celle-ci réside dans le processus de récupération des images bien établies qui reflètent les mécanismes d'actions et d'attitudes de la société à laquelle cette chienne appartient, ainsi que les processus de lever le voile sur les éléments de l'idéal (illusion) que recherchent ce simple employé et ses acolytes.

La chienne Loubana :

"... ما نخبيش عليك باللي في الشارع حول الدار عشاق كثيرة ، فيهم على كل لون و على كل شكل ، واحد فيهم مزعوق إلى أقصى درجة ، وجهه مصفح ، كعالتة مقطوعة ، مخنفر ، ما فيه حنائة ، و مع هذا يمشي ثقيل و يتخنطر ، حاسب الناس الكل ما تخزر غير فيه و أنا لما نشوفه ندير بروحي كأنني ما شفتوش ، كالهersh ، و لو يوقف على كرعيه التوالى يعود في الطولة أكبر من معلمي أب رجاء ... " (بولدووف ...) " كلب الجيران يعجبني ، اسمه كنز و هو كنز ، ظريف ، لطيف و سريع ... السائل و المسكين يشمهم من بعيد و لما ينبج يفتيق الحومة كلها ... " السائل و المسكين يشمهم من بعيد؟! ... " 485

❖ La fonction de référence du temps

Les chercheurs s'accordent à dire que dans toute production dramatique il y a deux temps distincts : le temps de l'imagination (le temps des événements de l'histoire) et le temps du spectacle qui s'influencent mutuellement, bien que le temps de la représentation soit le mieux adapté au temps selon ses propres lois.⁴⁸⁶

Les chercheurs reconnaissent donc la difficulté de distinguer les deux temps mais le travail sur lequel nous travaillons se base sur un temps annoncé dans le texte qui est un signe pivot pour deux références :

- Une référence textuelle liée à un personnage qui a écrit ses mémoires et qui voyage d'un temps réel à un temps irréel et à travers lequel toutes les références sont brouillées.
- Un point de référence où les fragments de scène sont liés aux fragments de temps de l'histoire mais cette chronologie dysfonctionnelle crée un temps qui reflète des références à des schémas pathologiques (en termes de langage, d'actions et d'attitudes), créant un chemin

⁴⁸⁶ Ubersfeld, A., Op.cit. P 189 -188

⁴⁸⁵ عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 44-45

temporel de réactions qui commence de manière comique par rire, puis sourit et se termine par le regret, la pitié ou des éclats de rire.⁴⁸⁷

❖ L'icône du pouvoir

En affichant l'image physique, comportementale et verbale de l'officiel (leader), l'autorité se manifeste théâtralement au lieu d'une incarnation cérémonielle ou protocolaire. Cependant, cette incarnation/présentation se retrouve dans une maladie qui bouleverse ou perturbe le niveau de perception de cette image, symbole et comportement de référence, ainsi que les sens émotionnels qui nécessite un questionnement et une prise de conscience mentale. L'humour présente ainsi le paradoxe de l'image (directeur), et de son autorité comme une double présentation à deux visages :⁴⁸⁸

- Icônes/symboles dans les références imaginaires et anthropologiques car il occupe l'espace visuel, auditif et sensoriel.

- Icônes/actions dans la pratique politique et socioculturelle qui représente des mystères et des pratiques ouvertes à toutes les contradictions et paradoxes.

Le témoignage de Salem dans le bureau du directeur:

"... نضت بسرعة ، درت الرسائل في الملف ، درت الملف تحت الباط و مشيت نجري قاصد مكتب المدير... فرحان ... فرحان بحيث المدير كله طلب عليا ... دقيت ، فتحت الباب ، قلت خير ، جاوب خير ، قلت له : طلبت عليا وجيتك نجري ، جيتك الرسائل تمضي عليهم ... قاعد معمر كرسيه و مايل على المكتب كالسبع ... و ريحة طيبة محوطة عليه ، لابس قمجة بيضاء ، و فوقها خيط الرقبة من الحرير ، باقي يمضي و أنا واقف نحقق فيه و نقول في نفسي : مديرنا ... مديرنا عنده هيئة ... ياه ... مديرنا مخ ... ياه ... قليل وين يتكلم وهذا يبرهن باللي يوزن كل شيء في رأسه ، بلا شيء رأسه خشين ، مذايبيا نعرف واش في ذهنه ؟ مذايبيا نعرف كيفاش يفكر ؟ ... كيفاش رابط العلاقات مع أمثاله المديرين و الأغنياء ... كيفاش يعبروا بعضهم بعض ... كيفاش يقصروا ... كيفاش ... ؟ هذا اللي حبيت نعرف ! شحال من مرة نبغي نقصّر معاه ... نضرب له في الكتف و نقول له : آيا تظفر معايا اليوم ... لا لا و الله ، و الله معايا اليوم ، لا و الله يا السي ... راها بلاشي الوالدة دايرة الدوّارة باللفت العشبي ... و لكن دايبا لساني يجمد و مكثر عليه غير : واش صحتك يا السي المدير ؟ لا بأس ؟ ... و إلا ، إيه ... باينة الشتاء تصب هذا الليلة ، كاللي عنده بحاير ، و الآ ، اصبح البرد اليوم ... أكثر من باريس ... الريحة اللي دايرها هي اللي تدوخني واقبلا... يقال أنه جاببينها له من الخارج ، مذايبيا حتى أنا ندير شوية منها تحت الباط ... غير شوية ... و لكن الخوف إذا كان أمي تشم فيا الريحة وتشك ... ما

⁴⁸⁷ Cela sera détaillé dans la deuxième partie de ce chapitre avec la pièce de théâtre El Ajouad

⁴⁸⁸ Georges, B., (1980). *Le pouvoir sur scène*. Paris. Balland.P25

يهمش ... ما يهمش ... مذابيا ندخل شي دقايق برك في دار المدير نحوس في البيوت ... الأولى ، الزاوجة ، الرابعة ،
الخامسة ، الثامنة ، التاسعة ... نشوف كيفاش مزوقين الحطة بالرخام ... نتمرغد شوية على الزرابي ...⁴⁸⁹

L'humour mécanique et le style deviennent ainsi une dimension de référence complexe, abstraite, intellectuelle et émotionnelle générant de nombreuses contradictions et paradoxes à travers la présentation de directeurs/symbole, de signes et d'indicateurs, de modèles de représentation et d'image de la personnalité du directeur qui combine les références sémantiques du complexe culturel, social et politique. A travers le corps «l'image» et le corps «l'icône» le présent se mêle à l'absent et l'absent au présent par l'impact mental, sensoriel et psychique.⁴⁹⁰

❖ L'humour et sa fonction purificatrice

La fonction purificatrice qui l'une des fondements de l'humour, n'est pas seulement liée à la dimension cathartique par l'ironie explicite ou suggestive mais s'est aussi révélée constitutive d'un conflit psychologique, social et politique.⁴⁹¹

Sigmund Freud voit que l'humour ne comprend pas seulement un exutoire libérateur, comme l'humour et le rire mais nous trouvons qu'il porte quelque chose de plus profond que cela, cette chose relève clairement du narcissisme et de la subjectivité qui triomphe pour l'ego.⁴⁹²

Dans son approche de la psychologie, il a également vu que l'humour est basé sur quelque chose qui élève l'âme. L'énergie psychique a épuisé toutes ses armes de la défense et l'âme se tourne vers l'humour comme dernière mesure de défense.⁴⁹³

Le surmoi devient ainsi l'intermédiaire entre le rire et la parole car le rire suspend la parole qui contourne le sujet par le mécanisme de la représentation symbolique et suspend la spasticité. Freud a souligné que le rire ne peut être obtenu que par l'expérience: « *Quand je suis épuisé intérieurement et que je ne trouve pas où vider cette poudre acérée, alors je réalise le sens du rire, parce que je ris du rire du rire intelligent, où je suis pleinement assimilé à ce qui m'inquiétait ou me provoquait.* »⁴⁹⁴

⁴⁸⁹ عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 30-32

⁴⁹⁰ Braud, P., (1996). *L'émotion en politique*. Paris. Presses de Science Po

⁴⁹¹ Pavis, P., (1996). *Dictionnaire du théâtre*. Paris. Dunod. P59

⁴⁹² Feud, S., (1988). *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient Trad. de l'allemand: " Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten"1905*, Paris, Gallimard. P 44

⁴⁹³ Feud, S., Ibid. P 45

⁴⁹⁴ Sigmund Feud. Ibid. P 50

Dont le témoin suivant :

"اليوم ، اليوم راه أكبر يوم البيروقراطيين ... المملكة البيروقراطية وجدت ملكها و الملك ذاك هو أنا ... الملك ذاك هو أنا ... اليوم برك اكتشفت بالأمر ونقولها بكل صراحة في الحين اتمليت بفرح وعظمة ... أنا متعجب كيف حتى ظنيت نفسي موظف بسيط هذا المدة كلها ؟ .. كيف حتى فكرة الموظف البسيط سكنت مخي ؟" 495

L'expérience de la situation folle, étrange et drôle que l'humour dramatise dans cette œuvre est représentée dans une réincarnation saine du personnage "roi", qui est une situation et une "arme" qui créent le chaos, la confusion et la peur. il représente le "Salim" qui échappe au refoulement et à la peur dans le rire, la plénitude de notre état émotionnel et les convulsions de renversement qui transforment notre état émotionnel en une crise de plénitude et de renversement après qu'un personnage suscite la pitié, la tristesse et le pessimisme dans nos cœurs. Cela se transformant en volonté de gagner, évoquant le rire, le divertissement et l'admiration, cette transformation dramatique embrasse une charge émotionnelle et la pousse à se purifier avec le rire plutôt qu'avec la persistance et les pleurs.

" ... على كل حال ، اليوم ما مشيتش للإدارة نخدم ، لا ... ما كان لاه تلتزموا عليا ، راني عديت العقاب اللي كان ملزوم علي ... ما كان لاه تطلبوا مني ... ما كان لاه تطلبوا من صاحب الجلالة يشتغل في الملفات و تسجيل التقارير ... لا" 496

Après la rupture du contrat social, l'opinion publique perd sa crédibilité. Cela est dû à la manipulation des populations par la rhétorique comme le socialisme, le nationalisme et le volontarisme. Le contrat se rompt également à cause des systèmes bureaucratiques de classe et arbitraires. Cependant, renverser cette situation redonne légitimité et crédibilité aux yeux du public. C'est en grande partie grâce au processus inverse qui déconstruit l'oppression du silence et de la répression. En déconstruisant ces forces, les gens sont poussés dans un déséquilibre et un labyrinthe d'aliénation. Beaucoup résistent par ironie verbale, mais cela ne suffit pas à combattre la pression. Au lieu de cela, repousser cette pression sociale transforme cette situation en une situation supérieure en gagnant avec humour, domine tous les éléments passionnants:

- Chef de département :

495 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 58

496 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 60

" مشيت للإدارة باش نضحك شوية ، حين ما دخلت رئيس القسم متاعنا كان يستنى فيا نروح نطلب منه السماح ، نبكي له شوية و إلخ ... ضربت فيه خزررة وحشية و فت ... انخلع ، ناض من كرسيه ، بغير ما نوقف أمرته قلت له : أقعد ، ربح ، أرقد ، انبطح ... و مشيت نقعد في كرسي كالي ما صار شيء... " 497

- Directeur et Secrétaire Général :

" ... وحد الوقت جاء فايت المدير ما عنيت بيه ما شفت فيه كالي قاع ما كانش ... و في الحق ، واش هو المدير أمام صاحب السمو ؟ ... اللي ضحكني بالقوة و هو لما جاء الكاتب العام و جابلي ورقة باش نسجلها و نديها للمدير يمضي عليها ... حكمتها عليه بصبعتين و بغير ما نقرأها ، مضيت عليها و تحت الإمضاء كتبت : صاحب السمو ... سليم الأول ... ملك البيروقراطيين ... و رجعتها له ... اقراها بسرعة ، خبط رأسه بيديه ، نضت باش ما تلزمش عليه يخضع و يطلب مني السماح و إلخ ، قلت له : عظمتنا تغفر لك ... فرات ... و نأمروك باش تبشر أعضاء الشركة بالأمر ... و خرجت نجري ... جاء مسكين يجري ورايا باش يطلب مني شيء ، بغير ما نوقف درت له و قلت له : نهار آخر ... نهار آخر ... اليوم راه عندنا إجتماع هام ... " 498

Une rencontre importante à cet égard, il est important de noter que ce mécanisme diffère entre Gogol et Alloula et qui est déterminé par deux contextes différents. Oui, parce que "Gogol" a représenté l'histoire en choisissant de faire appel au roi Ferdinand VIII d'Espagne et des considérations géopolitiques, quant Abdelkader Alloula, le roi de la bureaucratie Salim 1^{er} portant une cape brodée d'un dragon à plusieurs têtes, qui semblait être une caricature du chef du régime, ne vengeance sincère au contenu humoristique. Le roi représente la plus haute autorité bureaucratique, symbolisant le prestige et de servitude qui est la caractéristique d'une bureaucratie hiérarchique.

Et à partir de là :

" فهمت الحارس بهدوء ، قلت له باللي الطاعة و الإخلاص هم القيم الأساسية في المملكة البيروقراطية ... حظ رأسه و سمع لي ، في الوقت بنفسه باش نخلف النار ونعاقبه على فعليه ، شديت فيه بصفعة على طول جهدي ... طول جهدي ... طول جهدي ... " 499

L'humour noir et tordu que l'on retrouve dans "La comédie tragique" rend cette pièce véritablement artistique. En examinant le fou sain, le fou qui rit et le fou drôle, nous découvrons la vision symbolique de l'artiste sur la comédie autodestructrice. En créant un débouché créatif intelligent pour la comédie défensive et purificatrice, le sujet de l'artiste peut passer du tragique au comique.

497 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 62

498 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 62-63

499 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 75-76

Le psychologue américain Jean Pierre Guilford considère que l'humour représentait un modèle intellectuel qui donnait une procédure ou une évaluation de la créativité en distinguant la pensée convergente de la pensée divergente, cette approche qui est conçu pour évaluer les éléments qui qualifient le créateur pour trouver une solution à un problème sur la base d'une proposition de solution unique, tandis que la pensée divergente vise à généraliser la réponse en fonction des données disponibles, ce type de pensée aide donc à proposer une clarification cristallisée du problème qui contribue à clarifier le problème et à le décrypter.⁵⁰⁰

❖ **Humour et fonction symbolique**

Nous constatons que, d'une part, elle reflète le paradoxe entre l'apparence et la dissimulation, et d'autre part, entre le sujet et l'objet. La ville évoque symboliquement l'ambition et le rêve mais sa réalité choque. La ville induit l'aliénation et crée une réalité au ton étrange et absurde en raison de la relation entre les paradoxes symboliques de la valeur, entre la ville civique et les citoyens/peuples, entre l'amour et la haine et entre l'idéal et la montée et la chute de la réalité. La fonction symbolique de cette œuvre réside dans la nature multicouche des personnes et de la nature humaine.

Le citoyen et l'employeur en bonne santé représente-t-ils l'humanité descendante ? Le carriériste désireux gravir les échelons sociale pour atteindre son humanité intérieure en comblant les besoins urgents et le plaisir ? Salim est-il une personne simple qui espère transcender la civilisation et élever la civilisation et atteindre la réalisation de soi et l'idéalisme avec amour ?

Cette ville est-elle vraiment conçue pour atteindre la civilisation, la citoyenneté et l'humanité ? L'humour est-il une expression qui n'aime pas entrer dans les détails, notamment (blagues, plaisanteries et humour) ? L'humour ne possède-t-il donc pas la vérité ou plutôt ses références symboliques, stocke-t-il la question en révélant des paradoxes cachés ?⁵⁰¹

Nous avons constaté que le personnage central apparaît de deux manières :

- L'apparence humaine : elle reflète son comportement, ses attitudes et ses émotions par rapport à l'environnement où la noblesse se mêle parfois à l'innocence ou à la spontanéité

⁵⁰⁰ Guilford, J. P.; (1959). *The face of intellect*. American psychologist. P 19

⁵⁰¹ Guilford, J.P., Ibid. P20

comme les rôles de la mère, les employeurs, le directeur, les chiens, Raja. Selon Gogol, le personnage est un homme qui est détesté et se moque de tous ceux qui ne font pas partie de la noblesse. Ceux-ci catégorisent et maintiennent la noblesse et l'humour envers les humains et les animaux.

Le passage où Salim s'adresse au chien Atiq :

" قلت له : السلام عليكم ... السي عتيق ، جيت نطلب منك بإسم الروابط الخالدة اللي تربط ما بين الكلب و الإنسان ، بإسم الصدق و الوفاء ، أدير فيا جميل و تجاوب على الأسئلة اللي ماشي نلقيهم عليك ... " 502

Mais aussi:

" محرشة ... أنا متيقن أنه الكلب ذكي على الإنسان ... أنا متيقن أنه يقدر يتكلم ... باينة في عينيه يشوف كل شيء و ما يهدرش ... السكوت ذاك مستعمله كسياسة ... " 503

-Apparence morale: Elle reflète la situation complexe et ambiguë dans les relations humaines dysfonctionnelles et absurdes qui oscillent entre admiration, méfiance, conflit et absurde par les valeurs sur lesquelles repose la bureaucratie, par exemple: le pouvoir, l'hierarchique, la cupidité, les apparences matérielles, l'hypocrisie, la flatterie:

"شحال من مرة فكرت في أصيل الفرق اللي جاعل إنسان أحسن من إنسان... فكرت شحال من مرة علاش أنا موظف بسيط و علاش عدة ناس أحسن مني ... ربما حتى أنا شخصية كبيرة و من قوة اللي متواضع باقي في هذا الوظيفة البسيط ... ربما ما عارفش من أنا ؟ ... لما ننظروا للوراء في تاريخ الإنسانية ، نوجدوا قداش من واحد كان إنسان أبوه من الناس ، فلاح ، راعي أو موظف بسيط وجد نفسه في يوم من الأيام : ملك ... ملك أو شخصية كبيرة... و شحال من مرة كذلك وقع عكس الشيء ... واش ، واش يقولوا الناس لو نهبط للمشارع في حطة متاع جينرال ، كلها مزوقة بنجوم و شوايع ؟ .. و الأ في حطة متاع إمبراطور بالتنين مطروز مذهب ... واش تقول رجاء في الأمر ؟ ... كيف تستقبلني ؟ ... واش يقول باباها المدير طماع ؟ ... واش يقول مديرنا طماع ؟ يطلق البنبت و هي عاداك ما تزوجتش ! ... و السي لياس ينكره تماما ، يعود يمنع عليه يقرب الدار ... ياسيدي واش صرى أنا ما تعرفني ما تعرفك ... القضية خطيرة ... مديرنا طماع !... مديرنا طماع !... شفته شحال من مرة لما يجي إنسان شخصية زايره ، يخرج يستقبله لبرى و بعد ما يروح السيد ، يوصله حتى للسيارة ، يركبه ، يودعه ، و من بعد ما يودعه و يعود راجع للمكتب متاعه ، أول من يتلاقى بيه ، يرفد يده للسماع و يقول : " إيه ... بروتوكول ... بروتوكول ... بروتوكول ... " 504

Le paradoxe symbolique de deux positions différentes se forme à travers des expressions d'humour comique et d'ironie figurative ou de jeux de mots mais dans deux

502 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 36-37

503 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 34

504 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 51-53

contextes où la détermination centrale de la vision symbolique et l'émergence de cadres et de conflits existants.

❖ La symbolique de soi et du sujet

L'écriture de soi est un domaine idéal pour atteindre l'humour, un type d'écriture qui dépasse les limites des blagues et du sarcasme pour produire un rire spécifique, ainsi qu'un engagement envers l'objectif de faire de soi, le centre de l'attention. En plus d'être un moyen d'incarner des visions et des positions qu'il ne faut pas conjuguer avec l'autodérision. André Breton estime que l'humour représente « *la plus haute révolution de l'esprit* » car c'est une expression philosophique qui réalise un rapport au monde, mais aussi l'incarnation de l'esprit de résistance et de rejet.⁵⁰⁵

Le symbolisme de soi dans le jeu de Homq Salim réside dans la représentation anormale du sujet à travers la nature de son contexte réel, il ne parvient pas à créer une prise de conscience de lui-même ou des attentes. Au lieu de cela, il existe en dehors du cadre de la société humaine dominante sans émotions ou processus de pensée discernables. Cet état surréaliste est encore accentué par son manque de mécanismes conscients et d'objets matériels.

D'autre part, la signification symbolique de la relation entre soi et sujet se manifeste dans le paradoxe créé par l'écriture humoristique entre le désir d'atteindre des ambitions et des objectifs dans la réalité et le désir de les atteindre dans l'illusion connotations du caché et du fou, dans lesquelles l'humour est évident, ainsi, la place qu'atteint ce témoignage dans la signification symbolique du contenu du message :

"الشيء الذي قرئت البارح في الجريدة على البيروقراطية باقي يدور في رأسي و مدوخي ... المملكة البيروقراطية هي التي شاغلة فكري ... قاع النهار و أنا نفكر باهتمام في القضية ، عدت ساهي نتكلم وحدي ... قاع النهار و أنا نقول مع نفسي : المملكة كاين و الملك ما كانش ... النشاط البيروقراطي عندنا في بلادنا منه و عليه ، الحمد لله ، و النظام ما كانش ... و إذا باقيين هكذا البيروقراطيين يعفسوا بعضهم بعض ، يتباغضوا ، دمرني ندمرك ... بحيث ما عندهمش الذي يقودهم ..."⁵⁰⁶

La symbolique des noms propres chez Alloula repose une dimension complexe : entre la dimension subjective et la dimension « socio-économique », la pensée culturelle et la

⁵⁰⁵ Breton, A., (1966). *Anthologie de l'humour noir 1940*. Paris. Le Livre de Poche. P12.

⁵⁰⁶ عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 56

psychologie. L'employer Salim souffrait d'aliénation et de déséquilibre a subi la violence sociale. Celle-ci est contre les individus, en particulier :

"... باش فايتنا السي الكاتب العام باش؟ ... بحيث يعرف السي فلان و السي فلتان ، الوزير الفلاني و الوزير الفلتاني ... ما يكفيش ، حتى أن موظف مثله في الإدارة و حتى أن قادر نطلع في الدرجة ، إذا راد المولى و عرفت كيفاش نقفز و نتصرف ، حتى أنا نرجع شخصية ، بنت المدير بعيدة عليا قال السي الكاتب العام ، بعيدة عليا و قريبة ليك ... ياك ! بحيث أنت داير خيط الرقبة من الحرير ... و قادر تبذل اللبسة في كل يوم ! ... أنت في هذا الساعة مولى مال و أنا الله غالب ... " 507

Ainsi, la fille du directeur porte le prénom de Raja, double symbole entre la femme aimée représentant l'espoir d'une part et le désir refoulé sous-entendu dans l'histoire et le symbole de la pitié d'autre part, c'est donc un signe et indicateur d'un désir qui est impossible d'atteindre en réalité ou de s'en approcher :

"... خذوا الملك ... خذوا الملك و اهدوني في راحة ... أمي ... أمي اجري ... اجري أمي ... وليدك في حالة اجري ... مخي ذاب ... نيهني الكلب و ما طقتش ... نصحوني الناس و عمدت ... أمي ... أمي اجري مخي ذاب ... مخي ذاب ... وليدك يا أمي رجاء اللي بيه ... رجاء اللي بيه ، رجاء اللي بيه ... أمي اجري ... وليدك في حالة ... وليدك الوحيد ... وليدك الوحيد سليم ... سليم الأول ضاع ... ضاع ... ضاع يا أمي ضاع ... " 508

L'écriture dramatique de l'humour noir ne s'arrête pas à la fin des événements et des actions heureux ou malheureux de l'œuvre mais se termine par des questions implicites multiples et ouverte:

Salim sera-t-il un archétype ou y a-t-il d'autres candidats pour ce royaume bureaucratique et qui sont-ils ? Combien sont-ils? Et comment sera leur sort ? A quelle heure et où ?

Ainsi, Alloula a pu atteindre les objectifs suivants :

- Transférer le sujet de la folie « Psychopathie » dans un contexte historique, socioculturel et social, mêlant des contextes romantiques à des contextes symboliques et réalistes et mettant en évidence la dialectique causale des relations sociales.
- Il a su faire de la méthode humoristique un outil sémantique, un double sens et effets allant des contextes humoristiques superficiels aux contextes abstraits profonds.

507 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 23-24

508 عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 77-78

- Le lien entre les références internes du tableau narratif et les références externes réalistes avec des indicateurs et des indices qui composent les images fixes et animées de la topographie socioculturelle et de la valeur composite.

-La langue parlée représente un outil et une forme artistiques, dignes de porter les significations et les contenus les plus complexes, en raison de sa validité créative, de ses mécanismes efficaces et de sa capacité à penser, à s'exprimer et à influencer des modèles linguistiques traditionnels.

2. Fonctions de l'humour dans la pièce « El Ajouad »

a) Humour entre contexte et toxicité

Abdelkader Alloula estime que le mot humour a un rôle particulier et important dans la formation du discours dramatique, en tant que véhicule et mécanisme complexe à travers le processus de participation à l'action et à la parole qui basé sur la réincarnation de l'action, de la parole et du récit, avec une variété de références. Leurs concepts d'actions et récits dramatiques créent une relation dialectique dynamique dans laquelle l'action est insérée en tant qu'élément dramatique ou élément structurel du langage dans sa dimension narrative fonctionnelle abstraite, suggérant des images par la photographie narrative, plutôt que de présenter des actions qui imposent des hallucinations.⁵⁰⁹

Le discours théâtral est une simulation d'actes de parole dont l'effet varie d'un mot à l'autre, mais ne peut avoir lieu en dehors de l'espace « théâtre », et le jeu en est une conséquence logique. Le discours ne se produit que dans le cadre, en supposant de manière intéressante que le narrateur est le « narrateur/acteur » dans le théâtre de Alloula qu'on appelle est une caractéristique significative représentée dans un discours humoristique basé sur le jeu verbal à travers la structure verbale et à travers la structure du langage afin d'éviter de tomber dans le désespoir ou plutôt de le surmonter. La parole est le reflet des relations sociales, et non un schéma, elle opère sur un langage émotionnel mais elle est au-delà de l'amertume de la réalité et de la douleur de vivre avec elle, elle est aussi toujours le noyau de l'émotion, la responsabilité de l'énoncé et du jugement.⁵¹⁰

⁵⁰⁹ Pavis, P., Op.cit. P 92

⁵¹⁰ Ubersfeld, A., Op.cit. P 61

b) Discours humoristique et mécanique de la parole

Le processus de réconciliation du sujet parlant avec le contenu de l'articulation, dans l'humour, est lié au schème de l'expression qui crée un double rapport entre le sujet et la forme du monde extérieur d'une part, et le soi et le sujet (dans les langues) sont définis par des expressions, c'est-à-dire organisés par des caractères dans le discours.⁵¹¹

Il semble que l'expression humoristique du théâtre Alloula soit la formation d'identités de personnages/acteurs dans un système particulier, comme la relation entre "je", "tu", "il" et "nous" mais les autres personnes du narratif ne sont pas définies par des modèles et des rôles. Un narrateur est un sujet multiple dans un texte, partagé par d'autres acteurs, échangeant des attributs, des caractéristiques et des niveaux, d'autre part, dans de la pièce de théâtre El-Ajouad, d'autre part, les voix qui ont divers degrés d'humour, de couleur, de rythme et d'intonation. Nous sommes portés et livrés par un narrateur polyphonique qui porte et transmet les histoires d'autres personnalités sociales présentes ou absentes. Le gardien raconte l'affaire du zoo et fait une présentation au conseil municipal :

" العساس: كبرت يا السي الحبيب كبرت... حين بدأ المجلس يدرس في ملف حديقة الحيوان بداو الخدامين يرسلوا في البراوات اللي يتكلم على المصلحة الخاصة و اللي يتكلم على المصلحة العامة. واحد قال لهم علاش دايرين الحمام في القفص. الحمام يرمز للحرية و احنا كافحنا و مازلنا نكافحوا في سبيل الحرية... واحد قال لهم شواذي ديروا لهم سراويل السترة مليحة... واحد قال لهم أعطوني قطعة من الأرض باش نبني نجيبكم فيل من الحبشة نسيبي راه خدام ثم. الفيل ندبر رأسي و نجيبه لكم نقطعه ترايندو... كبرت... المجلس البلدي فتح البحث في هذا المجال... استدعى الناس باش يسمعوا منهم... سمع المجلس العجب المعجب... اللي يوقف يسألوه... سؤال واحد: واش رايك في الحديقة الكبيرة... حديقة الحيوان؟... أيوا و أروح تسمع... اللي قال أول مرة راني نسمع بالحديقة اللي فيها الحيوان... الحيوان هذوا تابعين رزق الدولة؟ اللي قال عساس الليل نبنوا له بركة في وسط الحيوان و نديروا له في كل جنب تويقة صغيرة باش تسهال عليه العسة.

الحبيب: الخوف يأخذوا بهذا الرأي و يسجنوك.

العساس: كاين اللي قال نعطيكم عفسة النسر نقدموه للمسابقات الدولية يجيب لنا ميداليات ذهبية عفريت صلوب يشد في الصيام يقدر يقعد شهر بلا مأكلة... اللي قال المأكلة اللي راها توصل خيانة للهوايش جاية من الخارج... هكذا واقع في بعض البلدان الإفريقية...

الحبيب: المأكلة من الخارج نعم... خارج البلدية.

العساس: اللي قال أنا خاطيني أنا خدام في البلدية المأكلة اللي راها تدخل خيانة هذه من مصلحة الجمارك. هذا "ترايندو"... اللي قال هذوا عديان البلاد راهم يخربوا حابين يرهجوا الهوايش يركبوا لهم مرض خطير مرض أمراض أوروبا و يطلقوهم يهجموا على الشعب حذار... حذار... هذا صفقوا عليه... بعد ما صفقوا عليه قال لهم نقترح

⁵¹¹ Pollock, J., (2001). *Qu'est- ce que l'humour?*. Paris. Klincksieck. P 30.

عليكم تربطوا الهوايش داخل في سجناتهم... اللي قال أنا أدبت البراك صح... أدبتهم للمخيم الصيفي متاع البلدية... يتسمى أدبتهم لأولادنا... اللي قال أنا باريء وربي راه شاهد بغيت ندي البيغاء للدار عندي نربيه في سبيل الله ودرت لكم طلبية و لكن ما قبلتوش. اللي قال من غير شوية "فرافا" و شوية غرس "للفيلة" ما أدبت هايشة ما نبغي الهوايش و إذا بغيتوني نخلص لكم اللي أدبت بسم الله و لكن بشرط كل من أدى يخلص. اللي قال الإمبريالية. الإمبريالية لها إمكانيات و وسائل عديدة هذوا جواسيس راهم يدخلوا للجنان بالليل مسلحين و متجهزين. عساس الليل مسكين واش يدير بمطرقه. لازمه بالأقل "طنك"... قالوا ما قالوا يا السي الحبيب في هذا الباب و الخوف إذا يجيبوا لي "طنك" و أنا دراجة "بسكلات" و ما نعرفش نسوقها... ها بالنية ملف الحديقة ثقال على المجلس شطنه" 512

A partir de ce témoignage, nous pouvons faire les observations suivantes:

- 1- Le sujet de l'énoncé est basé sur une situation réelle et réaliste que nous connaissons dans un Zoo dans la ville d'Oran
- 2- Le contenu de l'énoncé est basé sur le transfert de réalité à travers l'imaginaire de soi basé sur des paradoxes qui se forment dans la caricature, l'ironie et l'humour.
- 3- Le narrateur actif qui est le gardien du parc public dans l'imbrication du réel/du sujet avec le contenu/le sujet, les paradoxes émergent à travers les mécanismes de l'écriture humoristique à travers l'imbrication de chemins structuraux superficiels et profonds.

Par le croisement des images, des attitudes et des sons, la classification de discours permet de comprendre les fonctions de la forme d'expression en général et de catégoriser les votes en deux catégories thématiques, en fonction de la forme et du contenu:

- La première catégorie : « Ceux qui parlent de l'intérêt personnel »
- La deuxième catégorie : « Ceux qui parlent de l'intérêt public ».

Les fonctions et les formes au sein de chaque catégorie sont déterminées en fonction de l'incohérence impliquée par la symétrie, selon lequel faire appel à la dimension émotionnelle dans le discours humoristique d'Abdelkader Alloula nécessite une compréhension du langage. La structure et son origine sont intéressantes.

En contournant les mécanismes de contrôle émotionnel du sujet et en rendant le processus de la parole humoristique « interaction verbales » par le parcours narratif de l'énoncé du sujet dans la structure superficielle semble construire simultanément un autre élément implicite de l'histoire et dans le second processus, les deux parcours s'entremêlent et jouent le même rôle, en fait, le système narratif se manifeste à travers les techniques de ce système secondaire général.

⁵¹² عبد القادر علولة، الأجواد، مرجع سابق، ص 97-99

- Niveau surface :

L'histoire d'Er-Rebouhi El Habib faisant irruption dans le zoo pour nourrir ces animaux et vérifier leur état.

- Niveau profond :

L'existence des zoos est considérée comme taboue par de nombreuses religions, gouvernements et idéologies politiques. En effet, la plupart commencent par une déclaration sur la qualité des zoos et la manière dont ils prennent soin des animaux. Certains commencent même par des déclarations sur la façon dont les zoos sont accompagnés de voix comiques.

La cristallisation virtuelle de l'acte d'articulation est cet exercice dialectal montre la manifestation du sujet parlant, sans exprimer le système du récit qu'à travers la transformation de base dans le système narratif du conte. Par cet acte de parole, la démarche environnementale s'incarne et l'espace texte crée son champ de transition. Cette particularité structurelle de l'humour dans les pièces de Alloula, à son tour, nécessite une vision qui émerge à travers l'imagination et l'expression, qui semble naïve ou innocente.

Les autres acteurs/voix ne s'opposent encore qu'à cette contradiction, qui est créée un traumatisme et permet à l'humour d'imprégner le texte dramatique et bien que cette contradiction et ce désaccord apparaissent dans le champ de vision entre l'acteur/narrateur, il reste encore à le transformer en mécanismes (commentaires, pauses, citations) d'une manière ou d'une autre à travers le texte qui accompagne les deux pistes.

Malgré cette apparente naïveté et cette sur-imagination dans le renforcement des événements, des situations et de leur représentation, le niveau de conscience persiste car l'acteur/narrateur ou l'interlocuteur/adversaire est conscient de la réalité et de la situation dans laquelle il se trouvait à tort, mais sa capacité à innover, lui permet d'être sur le chemin de la rhétorique et il développe une vision double entre accepter cette réalité et s'y opposer, à travers les mécanismes fruités notamment (ambiguïté, paradoxe) qui incarnent la double vision et le soutien au sein du texte. ⁵¹³

⁵¹³ Pollock, J., Op.cit. P 35.

La profondeur de l'humour de Alloula provient de son large éventail de métaphores et de jeux de mots pour exprimer l'humour par des moyens dramatiques -tels que des jeux de mots ou des spectacles de clown - est un moyen d'atteindre une fin; ce n'est pas le but réel. En fait, les récits comiques de Alloula reposent sur la compréhension tacite du récepteur de son rôle. Cela se prête à son approche basée sur l'intelligence pour explorer des thèmes comme la dualité et la réalité. On peut donc dire que les spectacles de Alloula sont synonymes de son jeu d'intelligence aux thèmes variés.

Le discours humoristique d'Abdelkader Alloula opère alors dans la logique du «cœur», ou plutôt de la « confusion ». Il fait référence à la segmentation et à la catégorisation par des changements narratifs qui définissent le but d'interrompre brutalement des séquences de discours pour le sens et l'effet créatif car il nous emmène d'un espace et d'une situation imaginaires ou à des espaces et un contexte réels et inconnus mais choquant les destinataires en termes de leur fonction sociale, culturelle et politique. Ainsi, le discours humoristique opère à deux niveaux : le niveau structurel interne et le niveau référentiel externe, on trouve:

- Un jeu de mots entre théâtre et étude dont la fonction est d'apporter un confort physique et mental. Le théâtre est un acte culturel destiné à apporter un réconfort moral, de plus la culture peut calmer les nerfs et libérer les gens de certains tracas quotidiens.
- Quant à la dimension externe de l'information de référence révèle que le théâtre est devenu confortable et à l'aise sans signification spécifique au-delà de cela il indique un changement culturel important, qui indique un déclin des normes morales. En outre, il note un déclin moral mondial caractérisé par une dégénérescence politique, économique et administrative associée aux institutions officielles.

On constate que les thèmes et le contenu des pièces Abdelkader Alloula sont puisés dans des situations réelles, pour la plupart connues de l'opinion publique, avec crédibilité et arguments réalistes. Les conceptions littéraires et artistiques ouvrent la porte à des niveaux d'abstraction esthétique conjuguent plaisir et critiques, et un échantillon de ces cas fréquents du théâtre d'Alloula :

- Situations administratives bureaucratiques.
- Conditions sanitaires dans les hôpitaux.
- Conditions pédagogiques pour l'enseignement.
- La position de l'animal dans le parc public.

- Les statuts de l'ouvrier, de l'employé, de l'écrivain et de l'intellectuel.
- Situations d'impossibilité de réaliser des droits et désirs légitimes.
- Statuts de la liberté d'expression.
- Statuts des relations humaines.
- Statuts comportementaux des individus et des institutions.
- Statuts de citoyenneté.

Ce sont des gestes qui touchent des domaines importants, une institution dans le système de la vie publique. Ces gestes activent le mode « acteur », oscillant entre actions, réactions et attitudes. Leur rôle est de délivrer le message et de porter les outils de communication et d'influence. En réalité, ils enchaînent en permanence avec les événements de manière dialectique (sociale, économique, politique, culturelle, idéologique), ces situations complexes se traduisent par discours (moyens) dramatiques humoristiques tirés du réel : Tout ce qui est pollué, malsains le clarifie en images drôles, agréables acoustiquement ou visuellement, ou les deux, dans un mélange communicatif sain du théâtral (comique) qui renforce l'immunité et la résistance.

L'humour travaille ainsi à nier ou à réduire l'impact de la réalité, comme si l'innovation linguistique permettait au personnage, narrateur et destinataire à la fois, de surmonter la douleur de cette réalité vécue, comme la parole recourt à installer une fausse image inversée de cette réalité, alors ça paraît drôle, comique, sarcastique et drôle. Comme le dessinateur le fait avec les lignes et les tailles, le personnage comique dans ce cas trafique la réalité et la manipule, et la transforme en une surprise et une douleur de l'impact en un rire dont l'essence est humour, sarcasme et ironie.

Le dramaturge déconstruit un projet en examinant les aspects cachés de ses idées. En explorant la joie et la peine impliquées, il atteint un niveau supérieur de contemplation qui ne peut être atteint mais qui résonne et provoque un impact émotionnel et mental. Selon Philippe Dufour, l'humour transcende les symboles sociaux et rhétoriques connus et reconnus par le destinataire, produisant des effets et des dimensions socioculturelles, créant une réception interactive - un rire ou un sourire - ou une sensation de bien-être ou activité émotionnelle.⁵¹⁴

⁵¹⁴ Dufour, P., (1998). *Le Réalisme*. Paris. Presses Universitaires de France Collection « Premier cycle ».P 7.

L'émotion tendue du sujet est à la base du parcours humoristique sous forme de contenu et d'expression. Se concentrer sur la dimension émotionnelle du discours nous aide à trouver la relation entre l'expression et le contenu. Cette relation nous révèle le degré de pénétration de l'humour à tous les niveaux du discours. Et à son tour, le sujet émotionnel intense et tendu est un facteur exceptionnel dans la représentation de l'humour dans les structures rhétoriques superficielles où la fréquence syntaxique du texte est perturbée et les formes de langage prononcées de manière rigide, les modèles et les clichés sont inversés, et les événements sont ignorés dans le récit, pour laisser place à l'espace du texte humoristique, il s'agit ici d'un « verbe » qui signifie une histoire et une langue spécifique.⁵¹⁵

Le sujet humoristique, dans son état émotionnel tendu, recourt aux actes de langage à travers l'expression émotionnelle "dialectique" subjective de la comédie qui est une autre manifestation de l'émotion, à partir de laquelle nous pouvons voir le cheminement de Alloula du pessimiste à l'optimiste qui est le résultat de cette interaction entre la forme du contenu et la forme d'expression.

Le langage se forme parce que la somme de ces processus produit un nouveau discours/effet qui contredit le discours normatif des formes rigides. La relation entre la forme du contenu et la représentation n'est pas seulement liée aux processus émotionnels, mais aussi à un changement fondamental du "moi sujet" et de la vision du monde. L'expression de l'humour est un mécanisme de corrélation et de performance qui permet de connecter une autre relation à la connexion fonctionnelle du contenu. Il devient possible d'inclure diverses définitions « étymologiques » de l'humour.⁵¹⁶

Denise Jardon considère que l'humour est un mot sage qui ajoute un « savoir » à son sujet, il apprend à vivre avec ce qui est malsain au lieu de le changer, il renvoie au cours du monde maléfique, par l'ironie, la critique est la multiplication des connotations et la diversification des formes d'expression ou des images multiples, des sujets et de leurs contenus.⁵¹⁷

Toutes les situations ironiques et étrangement humoristiques que nous captions, nous constatons qu'elles opèrent à travers la logique du soi-disant "non-réalisme de la réalité". Une grande partie du travail d'Abdelkader Alloula incarne cette caractéristique, d'où le

⁵¹⁵ Dufour, P., Ibid. P 7.

⁵¹⁶ Dufour, P., Ibid. P8

⁵¹⁷ Denise Jardon. (1988). *L'humour : Ni transparence ni opacité, Nuit blanche, et Université Laval.* P5

caractère de voir le monde qui est identifié et représenté par des thèmes dans diverses situations du monde réel qui résonnent dans l'ensemble de son travail.

Un discours dans un récit/dialogue/monologue, qu'il s'agisse de poésie ou de prose, le texte définit le thème de l'humour à travers un thème particulier. Cette caractéristique est formée par l'humble signifiant car elle est pleine de changements intéressants résultant d'émotions perturbatrices et tendues qui peuvent affecter le sujet. Pour atteindre cet équilibre, il faut donc que les personnages comiques atteignent les limites de motifs enfantins irréalistes.⁵¹⁸

Les caractéristiques et les formes de ces émotions se manifestent souvent à tous les niveaux du langage parlé, et il y a une intersection entre elles et tous les types de discours, donc l'humour en réponse à toute tragédie, horreur, malsaine et cachée derrière le voile de la réalité, est incarné dans son irréalité Doctrine et même sa singularité à travers le rapport entre "norme et anomalie" la réalisation de cette équation de façon comique, à travers (ambiguïté/hors-sujet/commentaire) niveau inhérent de mécanisme de discours basé sur l'inclusion, à cause des stéréotypes du temps et de l'espace ne va pas à l'encontre du rapport stéréotypé entre les personnages).⁵¹⁹

Ce trait confirme que le mécanisme humoristique utilisé dans le théâtre de Alloula ne correspond pas à la « réalité » dans sa spécificité mais s'y confronte plutôt dans la spécificité fonctionnelle et sémantique du mécanisme comique utilisé entre parole et référence. Si les structures narratives représentent les déterminants du discours humoristique, alors les structures du sens sous-jacentes sont complémentaires plutôt que révélatrices car elles permettent de compléter le processus d'analyse au niveau structurel superficiel, et les choses restent sans surprise car le discours fait l'élimination du texte ambigu au niveau structurel profond rend possible une sémantique différente de la valeur, sauf que le texte évident est toujours associé à la valeur du texte caché attendu.⁵²⁰

c) Humour et fonction communicative

L'acte de communication est dans son concept général la base de l'activité théâtrale, il définit le contexte de la communication médiatique entre le théâtre et la salle, et cette activité

⁵¹⁸ Denise jardon. Ibid. P7

⁵¹⁹ Robert Escarpit. Op.cit.P 80.

⁵²⁰ Jonathan Pollock. Op.cit. P56

humaine représente le sujet de tous les arts théâtraux. Si la communication doit être vue comme un moyen d'influencer les autres, alors dans ce cas, selon De Marinis, une distinction doit être faite entre la communication en tant que communication de marque et le processus d'expression de l'influence artistique et idéologique, et cet acte de communication doit être clarifié, la présence physique des doubles expéditeurs et récepteurs coïncide avec la rencontre de la production et de la distribution.⁵²¹

Partant du concept de Brecht, Patrice Pavis soutient que le facteur décisif dans le sujet est lié à la capacité de faire des liens entre les symboles grammaticaux et les structures de signification, c'est-à-dire la capacité du destinataire à former des abstractions ou des modèles théoriques et sa situation sociale personnelle et la comparer aux modèles imaginaires ou hypothétiques présentés dans l'article. Ce que Brecht considérait comme un double historicisme, qui associe des histoires personnelles représentées par des attentes esthétiques et idéologiques d'une part, et des travaux liés au contenu esthétique et social mais aussi à la sensibilité des textes à diverses interprétations.⁵²²

Ainsi, les Formalistes russes et plus tard Brecht, ont montré comment le rôle des significations inhabituelles dans l'exploration des processus esthétiques et comment des effets idéologiques inhabituels peuvent déclencher des étincelles sémantiques et déterminer les horizons souhaités du texte et de la présentation pour apprécier le mécanisme de réception.⁵²³

Brecht croyait que le processus théâtral ne jetait pas le public dans un fleuve de récit mais le transporté sans but ici et là. Au lieu de cela, des événements devraient être organisés et tenus pour attirer l'attention sur les pièges de ces événements.⁵²⁴

Ainsi, selon lui, la tâche principale du théâtre est d'enseigner l'histoire en véhiculant du sens par l'aliénation ou le processus d'aliénation, et la « distance » est un mécanisme qui libère les phénomènes des traits familiers afin de comprendre « l'aristotélicien classique » qui est un théâtre, qui fonctionne sur la base de la création d'effets selon le degré de sympathie émotionnelle momentanée pour les personnalités et les situations car il contredit les formes prédominantes de la communication pré-théâtrale et les règles du théâtre épique de Brecht,

⁵²¹ De Marinis.M. In, patrice Pavis. Op.cit. P 61

⁵²² Pavis, P., Op.cit. P 62

⁵²³ Pavis, P., Ibid.

⁵²⁴ Bertolt Brecht. Op.cit. P34

qui fait du processus de communication une fin en soi. La mécanique de l'œuvre dramatique est conçue pour faire prendre conscience le destinataire que l'histoire ou le discours dramatique l'amènent à explorer sa situation personnelle et non pas son rapport à lui-même, mais plutôt son rapport à la société.⁵²⁵

En conséquence, l'activité communicative théâtrale de Abdelkader Alloula est avant tout liée au processus de transmission qui diffuse les symboles codés fournis jusqu'aux informations reçues par le récepteur au-delà du niveau de décodage et de position reconstituée de ces codes, quel que soit leur position par rapport à la mise en scène, quel que soit le lieu (circulaire, horizontal ou inversement). L'esthétique de la réception fait donc de l'auditeur, du spectateur et du spectateur/acteur des composantes essentielles du complexe dramatique global.

Cette approche, selon Abdelkader Alloula, place une rupture avec un théâtre dans lequel le spectateur n'est qu'un consommateur traditionnel ou un spectateur voyeur, qui est en fait à la place une nouvelle mise en scène qui fait de lui un acteur du "processus de création" et illustre le propos de El Ajouad considérant que le texte est ouvert et produit par le lecteur dans un processus de participation, plutôt qu'un simple processus de consommation, cette approche peut converger avec ce que disait Roland Barthes en lui conférant le statut essentiel du lecteur. Les producteurs préfèrent considérer les récepteurs comme des créateurs de sens.⁵²⁶

Si l'on part de ces hypothèses, la question urgente ici est celle de la place et de la fonction de l'humour dans l'activité communicative dans le théâtre d'Abdelkader Alloula et des mécanismes. Il a mis en place ce type d'accueil, et ce sont les hypothèses de départ que l'on voit chercher :

Comment s'organise et se déroule le processus d'accueil ? Et comment explorer le destinataire implicite dans l'œuvre ? Qui constitue le modèle théorique imposé au destinataire ou le destinataire idéal de toute l'œuvre théâtrale ?

L'humour est un terme, un concept et une fonction qui, selon nous, représente et qui est nécessaire pour réaliser, le processus de recherche de relations inattendues entre les sujets intellectuels et productifs lorsqu'il est présenté au destinataire. Son influence se réalise sans

⁵²⁵Brecht, B., Ibid. P 48

⁵²⁶ Barthes, B., la théorie du texte, Encyclopédie Universalis, vol15, P1013- 1017

le destinataire, si cette influence ne se produit pas, alors l'humour perd son sens et son existence, dans ce style de communication on le retrouve basé sur des mécanismes d'aliénation et l'impact dramatique et théâtral qui travaille à créer la distance entre le sujet et la situation est s'appuie sur le mécanisme rhétorique dramatique.

Cependant, Gérard Genette soutient que l'humour ne supporte pas l'analyse rhétorique car il la tue, et en théorie c'est une combinaison, d'une fonction ludique d'une situation graphique naturelle où le destinataire doit surveiller le texte opposé, insolite ou anormal, et en cette situation il n'y a pas de place pour la rhétorique, puisque l'esprit est finalement déterminé par sa fonction rhétorique et l'éclat et le déséquilibre de l'humour, tandis que l'humour ironique est déterminé par cette distance entre le locuteur et le destinataire utilisant la fonction drôle afin de créer cette distance avec le sujet ou la situation.⁵²⁷

Cependant, l'étude d'Abdelkader Alloula sur les mots humoristiques littéraires, repose sur un dualisme linguistique et supra linguistique qui produit une unité tonale fonctionnelle dans la rhétorique dramatiquement et théâtralement, ce qui permet le processus global de cryptage en diffusant des formes et captant de multiples sons, images et émotions.

Partant de la poésie linguistique, dont le sens se trouve dans la pièce de théâtre El Ajouad, où les caractéristiques fondamentales du personnage Er-Rebouhi El Habib sont d'abord déterminées par la logique du langage qu'il spécifie dans la fonction rhétorique avant d'accomplir l'action, c'est-à-dire que la fonction théâtrale est le prélude et la réalisation est l'un des moyens. Ainsi, la rhétorique dépasse la formation de «gestes rhétoriques» pour atteindre la fonction structurelle de représenter le foyer de significations complexes :

"الربوحي الأسمر حديثه معطر كأنه ماء زهر مقطر والكلمة تخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل و حلوة في النعمة."⁵²⁸

Le mécanisme rhétorique basés sur les allitérations ne font pas référence à la rhétorique en soi, mais visent à créer un mode de communication basé sur la production d'images, plutôt que de les diagnostiquer à travers la rhétorique dramatiques et théâtrale qui ouvrent également des contextes d'interprétation qui non seulement conduisent à la production de sens et de compréhension mais conduisent à la création de l'impact du plaisir, de la participation mentale et émotionnelle, qui atteint finalement la formation d'une vision de la

⁵²⁷ Genette, G., (2002). *Figures V*, « Morts de rire ». Paris. Seuil collection « Poétique ». P 201

⁵²⁸ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص82

pensée à travers la figure centrale, y compris la création d'actes persuasifs et d'appels au témoignage complice, à la condamnation. Bien que les références traumatisantes par le biais du divertissement et de l'humour digne sont agréables car ils sont représentés dans le sujet du bien-être animal, planification et se faufiler la nuit pour inspecter et nourrir les animaux du jardin public et sa consolation, avec un acte et un discours conforme au style de ce personnage.

d) Fonctions des mécanismes rhétoriques

➤ Paradoxe

On retrouve dans le théâtre de Alloula une structure linguistique dans laquelle il y a une tromperie intentionnelle qui combine des idées, des phrases et des images généralement contradictoires entre elles car nous les trouvons complexes et agencées dans un contexte et une situation qui contredit le contenu général, afin de produire un sens fort et profond.

Le style satirique de Alloula est toujours derrière la formulation impressionnante et étonnante de la vérité, et il joue le rôle de persuasion car il emploie le faux paradoxe, qui est un humour doux et drôle qui atteint le point de naïveté en surface, mais il est pointu et implicitement critique. Dont ce témoin, où le gardien présente le compte rendu des délibérations du conseil municipal sur le problème de l'alimentation clandestine des animaux du parc public.

" العساس: إذا بغيتوني نخلص لكم اللي آديت بسم الله و لكن بشرط كل من آدى يخلص. اللي قال الإمبريالية. الإمبريالية لها إمكانيات و وسائل عديدة هذوا جواسيس راهم يدخلوا للجنان بالليل مسلحين و متجهزين. عساس الليل مسكين واش يدير بمطرقه. لازمه بالأقل "طنك"... قالوا ما قالوا يا السي الحبيب في هذا الباب و الخوف إذا يجيبوا لي "طنك" و أنا دراجة "بسكلات" و ما نعرفش نسوقها... ها بالنية ملف الحديقة ثقال على المجلس شظنه و البلدية اتعطلت في مشارعها... و حتى لليوم و لو حكمتك مزال الأمر مطروح... واش رايبك يا السي الحبيب?... نديروا لهم برية على "الطنك"؟

الحبيب: الآ... الحيوان مزالوا محتاجين للمأكلة... تقدر من جهتك تعاوننا مدام القضية في السرية.

العساس: بسم الله يا سيدي أنا واجد نعاون السي الحبيب على الرأس و العين و قليل.

الحبيب: أصحاب الحي كلهم متحملين بقضية حديقة الحيوان. كلنا ملتزمين و ما نطلقوا القضية غير إذا كان حل إجابي معقول... هذا الحديقة مجاورة الأحياء الشعبية... موالين المال ما يجيبوش أولادهم لهذا الجنية يدوهم ساعة على ساعة لأوروبا يتفرجوا في الحيوان و أشياء أخرى مسلية و مكونة أكثر من ما في هذا البلاد... نقدرنا نعتبروا إذا سمحت باللي الحديقة هذه حديقة الشعب. حديقة أولادنا. على كل حال راك أنت عايش فيها و منها، و راك تشوف من

في كل يوم يزورها... المطلوب منك إذا بغيت تعاوننا الصباح بكري قبل ما يجوا الخدامين اصلح و نظف السجلات هكذا نقدروا نتابعوا في السر مهمتنا و الهوايش يتنقوا و ما تبقاش فيهم هذا الريحة المكروهة. العساس: من غدوة الصباح يا السي الحبيب تقدر تتكل عليا... الزرافة نطلع لها بالسلم راه عندي بعد واحد في البيوتة...

الحبيب: و اطلق الخبر قول باللي جواسيس الإمبريالية ما بقاوش يدوروا بالجنية. العساس: حاجة ساهلة هذه نقدر عليها... نقول باللي الجواسيس ضربوا لي تليفون و قالوا لي أنتم أصحاب البلدية واعرين علينا... نقول باللي راهم الجواسيس بدلوا البرنامج راهم باغيين يدخلوا للديار. باغيين يتسرسبوا مع صور التلفزة و يدخلوا للديار... " 529

➤ Commentaire moral

On le retrouve en double métaphore ou double connotation, où le mot a un double sens d'une situation dans l'hôpital public :

"... واش خاصك يا السي محمد؟ هنا المستشفى يا خويا... نعم هنا ما راكش تشوف في الدمومات... ماراكش تشوف فينا ندمروا في سيارة الإسعاف... هذه قبالتك ماشي "لامبيلانس"... اسمحلي خويا... ما عيش واش خاصك؟.. راني مفقور شوف مصاريني في يدي... وين نروح؟ واش من جهة نأخذ؟... أدمر معانا السيارة نورّي لك في طريقنا... يا السي محمد المستشفى يدخلوا له من هنا... معلوم ماراكش تشوف في الشرطي واقف واش خاصك؟؟ جيت نداوي طالب من الله يسترني... كيفاش؟... كراعي طار... انخس و راني رافده معايا... حازم الساق... شوف... راني نشوف في الصباط خارج من الجيب حسبتي أعمى... الأطباء خرجوا ما كان حد في هذا الساعة... حط كرايك هنا نعطوك ورقة و ولي غدوة إن شاء الله... الليلة باش ما يصاطرش الجرح نزي عليه الحرمل و دير فوق منه الخليع... أيا خويا ها اجري... " 530

Ainsi, la métaphore devient un outil de génération et de détonation de sens : image et événement se mêlent, l'imaginaire et la réalité se mêlent, concept, sens et rôle se mêlent, émotion et rire se mêlent, joie et gêne se mêlent. La douleur vient du slogan :

" هنا المستشفى يا خويا... نعم هنا ما راكش تشوف في الدمومات.. "

Elle est suivie de descriptions et d'actions rapides, denses d'images et de signes polyphoniques, caricature du dessin, absurdité de la proposition, critique violente, témoignage douloureux, et elle rit et sourit avec toute la noblesse de l'humour.

529 عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص 98- 100

530 عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص 140

➤ Jeux de mots et exagérations

Ce mécanisme opère sur une dialectique particulière : au lieu de prouver la positivité de quelque chose, il nie le contraire, ou en diminue la valeur car il donne le pouvoir de prouver négativement ce qu'il cache la dérision et le ridicule, alors les jeux de mots que nous avons trouvés renforcent les images et les présentent plus ou moins, non pas pour tromper, mais pour inviter et à découvrir la vérité cachée et incarner ce que vous dites, un ordre étrange et incroyable, auquel on croit parce que c'est la vérité, et de ces situations prescriptives implicites dans les années 60 et 70.

Elles sont devenues explicites dans la pièce El Ajouad dans les années 80 et au-delà qui annoncent la fin du héros épique sur la formule Don Quichotte, représenté par la figure de « Djelloul El Fhaimi » qui travaille à l'hôpital public, avec toutes les caractéristiques de la voie de l'édification socialiste, dont la « politique de gratuité de la médecine » mais il se heurte à des faits au-delà de ses espérances. Djelloul est dans une position insensée, courant dans tous les sens en se fouettant sarcastique et indignation de celui qui voulait être compris:

" جلول: أجري يا حبيبي اجري أنا ما عندك ما تحكي لي... المستشفى ليك دير فيه اللي يهوى لك... احنا نزوقوه من بزى و نغرسوا فيه الورد و الباقي عليكم... راكم تقولوا باللي احنا مافيا و أنتم بغيتوا تديرُوا الإشتراكية همالا ديرُوا... ديرُوا يا خويا ديرُوا... خلونا احنا في عميتنا و أنتم ديرُوا... راكم تقولوا باللي احنا ناكلوا... يا سيدي نديرُوا باللي احنا ناكلوا... و انتم واش راكم اتديرُوا... ها ديرُوا... أنت جهنم و قليلة فيك يا جلول... أنت يقطعوا لك رأسك مرتين و قليل... أجري... أجري ما... " 531

De là, on découvre que les œuvres de Abdelkader Alloula réalisent une activité communicative qui se meut dans un système immédiat et temporel qui associe un destinataire présent au sein d'une même œuvre et un destinataire idéal de l'intégralité de ses œuvres parce qu'il en résulte d'un sujet complice avec un destinataire qui partage la connaissance des valeurs qu'il véhicule, il éveille l'attention et évoque la mémoire.

➤ Mécanique théâtrale

L'humour dans le théâtre de Alloula et dans son caractère sociopolitique et historique, invite le spectateur à écouter, regarder et de participer au spectacle en complicité, afin de capter toutes les dépêches qu'il peut demander en répétition de ce qu'il n'a pas reçu ou compris.

⁵³¹ عبد القادر علولة، الأجداد، مرجع سابق، ص 139

Le comédien Sirat Boumediene agit comme un acteur intermédiaire dans le processus de communication dans la pièce El Ajouad à travers une double représentation du jeu théâtral interne, en même temps il agit dans la pièce théâtrale une performance avec les codes de communication et les présentations, entre le texte et la présentation et l'accueil privé et public ainsi que l'accueil individuel. Le collectif, qui est représenté dans tous les fragments concernés par la santé et sa prise en charge tels que : (le médecin, le l'infirmier, le cadre, les ouvriers, le ministre, le syndicaliste, le parlementaire...) qui font partie du public récepteur. Ainsi, sa voix devient différente, son sens fascinant et son excitation et son humeur excitée sans masque ni neutralité, mais avec conscience et engagement face aux faux pas de ce discours humoristique populaire.

Dans la pièce d'El Ajouad, la nature de ce discours et ses fonctions sociales sont déterminées en se concentrant d'abord sur la formation de l'image personnelle de «Djelloul El Fahimi ».

Il est l'humain/citoyen = ouvrier/ Djelloul = syndicaliste/Al- Fahimi

" القوال : جيرانه عارفين هذا و قبل ما يشاوروه حتى يسألوا الزهرة إذا صاحي و الآ مغيم. كلهم عارفين باللي و لو عصبي يكره اللي يتغشش و الآ يسب بغير ما يحلل. كلهم عارفين باللي يسمع لهم باهتمام و ما يضيع من حديثهم حتى كلمة و لما واحد منهم يسهي، يديه الكلام و يكفر على الحكومة جلول يقفز قفزة وحدة و يبلى عينيه. يرزنه بالكلام السريع كللي يثقب فيه بالرشاش و يقول له: راك تعديت الحد يا حبيبي اسمحلي انبهك. احنا في الدار هنا الديمقراطية كائنة صح و لكن الديمقراطية اللي متافقين عليها في دارنا تختلف على بعض من الديمقراطيات الأخرى... حرية التعبير في دارنا تعني التعبير العلمي و الرزين ما فيها لا عيب لا معايير و لا كفير. الديمقراطية عندنا احنا فيها التحليل الذكي و الموقف الصلب الاجابي... إذا بغيت تعابير الحكومة بهذا الصفة هود للبلاد راهم أصحاب المال حالين شحال من مقهى لهذا الهدرة." 532

Dans le discours humoristique, l'esprit de la démocratie et la noblesse de la situation résident dans l'unité de la condamnation et non pas dans le discours démagogique violent ou creux qui alimente le discours officiel politique, religieux ou élitiste donc le discours humoristique est un discours intelligent, drôle, un outil de information et mise en garde contre les heurts et formes de discours où sarcasme et les témoignages révélateurs sont autant de dimensions et de contextes implicites de cette réalité :

532 عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص 129

" جلول الفهايمي يعرف يحلل الوضع و يعرف يشوف بوضوح في كل ما هو جاري في البلاد. يعرف بشحال راه يسوي مفتاح السكينة. شحال تسوي قسمة الأرض للبناء و بشحال راهم يتبدلوا دراهم فرنسا. جلول ما يعرفش يشطح العلوي و لكن حقق و شاف كيف تنشق البحور و كيف تتحول الجبال لما تنهز الاكتاف. جلول الفهايمي يعرف كيف يتركب الخطاب الديماغوجي. حافظ الدستور و قاريء الميثاق الوطني و يفيق للي يعفسهم و الأ يستخطاهم و لكن فيه ضعف: عصبي. يتقلق تتغلب عليه الترفزة يزحف و يخسرها. جلول الفهايمي العصبي خدام في مستشفى المدينة في الصيانة خدمته ينظف و يسقم الأجهزة الطبية... هذوا عشرين عام من اللي بدأ يعمل في المؤسسة... في البداية داروه عند باب المستشفى متكلف بدخول و خروج الزوار و لكن من ذاك عصبي و يخسرها" 533

L'humour a des caractéristiques cognitives associées à «l'intelligence» qui est compris sous le concept de mécanisme du comportement humain, fonctionnant comme une projection symbolique de la réalité et le taux social des comportements anormaux. La posture humoristique critique que l'on retrouve fait ressortir le plaisir de la douleur. Son but est de changer le cours de la vie, de créer le plaisir comme source de divertissement, son contenu est le triomphe de l'ego car le plaisir vient du triomphe du narcissisme sur l'interdit et le contrôle car l'énergie psychique est entravée par l'observation et les pulsions qu'elle libère par le rire, et que le « moi suprême » délibérément, par l'humour, console le « moi » et le sauve de la souffrance.⁵³⁴

Djelloul Al Fhaimi avec le chauffeur "Taxi"

" راهم حاقرينكم... حاقرينكم. عاطيين لكم هذا السيارات الصغار و أنتم دايرين خير كبير في البشرية. هذا السيارات ضيقين و ما يركبوش لكم الغاشي... في الحق راكم انتم أصحاب الطاكسيات تفيديوا أكثر من حافلات الحكومة... راكم ترفدوا و تنزلوا كل عشرين متر... لو كان راهم عاطيينكم كوامن الغنم اتديروهم طاكسيات تفيديوا المصلحة العامة أكثر" 535

Il existe un autre type de divertissement et de plaisir complexe qui s'écarte de l'approche implicite, comme Koestler appelle l'ambivalence dans le discours humoristique basé sur une logique ambiguë ou absurde.⁵³⁶

Max Jakob voit en cela que l'humour est rationnel s'il se rapporte aux mécanismes de la pensée consciente, où il a le pouvoir d'influencer le destinataire et de le pousser dans les

⁵³³ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص 131

⁵³⁴ Freud, S., (1988). *Le Mot d'esprit et sa relation a l'inconscient, traduit de l'allemand par Denis Messier.* Paris. Gallimard. P 398

⁵³⁵ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص130

⁵³⁶Koestler, A., (1979).*Acte de création (le cri d'Archimède).* Londres. Hutchinson. P 25

émotions complexes et où la tragédie rencontre la comédie et le rire. Le plaisir est l'effet émergent du narcissisme sur l'interdiction et le contrôle.⁵³⁷

Comprend un long monologue de Djelloul El Fhaimi en tant que travailleur et membre du syndicat, alors qu'il évalue ses luttes à l'hôpital, courant pieds nus et entouré par la surprise et la joie des travailleurs:

" جلول: أنا الفهائمي ما نسواش... أنا متالبني بهم... عندهم الحق اللي يسبوني. عندهم الحق اللي مسميني جلول الفضولي... لو كان راني عايش في بلاد أخرى لو كان راهم سجنوني على طول العمر... لو كان راهم حكموا عليا بالإعدام... ما نسواش أنا... يلزمني السوط... السوط... اللكوط... هراوة زبوج هذه هي بالقبوزة وأجد اعطيه السوط... السوط على الظهر الاكتاف الجناح المقعد و الركائب... نستهل السقطة في الفم... جلول الفهائمي بلية... آفة إجتماعية... أربطوا جلول الفهائمي سوطه اقتلوه... علاش مخليني حي؟... خيطوا لي فمي و اقطعوا لي نيفي تنجوا... و السوط... السوط... السوط... " 538

" جلول: كولوني... كولوني... أرسما على شواربي كلمة أسكت... صار هكذا يا السي الفهائمي!... احنا ضد الشعب... ضد الطب المجاني... عندي الحجج... كائنة كمشة قليلة في الأطباء اللي يحبوا وطنهم و شعبيهم و اللي عندهم الضمير المهني... قلال اللي يشفهم المسكين... الأغلبية في الأطباء يتسماوا قزادرية... صار قزادرية يا السي جلول... قزادرية... يختلفوا غير شوية على القزادرية... و حود حالفين و موفرة فيهم البلاد و الآخرين طالعين على باب الله... الطب المجاني يا السي الفهائمي ماشي الفوضى... لازمه يتنظم... مذابينا انظمو... انظموه مع مواليه اللي محتاجين ليه... انظموه بالجهار في النهار القهار... أنا ما نسواش... ما نحشمش... السوط... السوط ما ينفعش ببرهش... سفود أحمر جمرة... و اكوي... اكوي... اكوي... صار عندك الحجج؟... اللي عنده الحجج ما عنده علاه يجري... اجري... اجري على كبيرك... " 539

On voit Djelloul El-Fhaimi passer du rire du sujet au rire de lui-même, avec un jeu étrange et méconnu qui réjouit le masochisme et brise l'image d'un héros ou d'un anti-héros épique personnel dans un mouvement ascendant jusqu'à la limite. Le ton est proche d'un état délirant mais il ne perd pas conscience de lui-même et de ce qui se passe autour de lui, le discours humoristique continue à prolonger sa condamnation sarcastique et dégénère jusqu'au bout, l'humour est une façon de penser et un état qui produit une sorte d'apparence, une forme générale de discours ou d'action qui semble naturelle parce qu'il reflète l'esprit de la pensée et non l'humour dans l'action des mots ou des situations, ou la situation qui passe d'un état de parole à un état normal ou d'un esprit calme à l'inverse mais en fait se cache un troisième différent de la situation qui est causée par la relation complexe entre l'émetteur et le récepteur, c'est-à-dire la relation entre le mode et la double position:

⁵³⁷ Jakob, M. (1972). in, Robert Escarpit : *L'humour*. Paris. PUF, 4ed. P 74

⁵³⁸ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص 132-133

⁵³⁹ عبد القادر علولة، الأجواد ، مرجع سابق، ص 136-137

Djelloul → Expéditeur

Travailleurs → Destinataires

Le récepteur actif sur scène devient en position de spectateur et compagnon de l'événement et se charge en même temps de contribuer à la diffusion des entrées cryptographiques sans les démonter en les commentant et se transforme ainsi au second niveau en intermédiaire émetteur entre l'événement/sujet et le récepteur/spectateur dont la fonction principale est de maintenir l'équilibre émotionnel du destinataire. Le spectateur est alerté sur les contextes implicites dans les niveaux d'action et de temps, la construction du personnage, les modèles et fonctions du langage :

" العامل: أسكتي برحمة الوالدين اسكتي... جلول الفهايمي ما يهبلش...
العاملة: الراجل قدامه واصلين لوذنيه و أنت تقول لي ما هبلش... هذا فاش ساجيين احنا غير في التفريجة... يحسن
عونه مسكين إذا هبل...
العامل: اسكتي و استغفري... وقاع إذا هبل ما يهملش راه مخلي وراه في هذا المستشفى صفحة... مخلي تاريخ... من
صابنا كلنا نديروا كيفه و نهبلوا... ما تغيضش...
العاملة: هيا راك حاب تخليه هكذا مشنت في احواله المغبون... قول راك باغيه يقتل شي حد و يخلي اليتامي؟
العامل: سكتينا يا امرأة... اصبري شوية... عند ساعة ولى بيان لك جلول مجنون و رافد خنجر... حسبتيه كيما طبييكم
يجيه واحد على الوزن يقلع له هو المرارة... اصبري نميزوا و نشوفوا مليح قبل ما ناخذوا موقف... ربما هذا الجرية
راه دايرها عفسة... حيلة تكتيكية... ربما لو نَدْخلوا نخسروها عليه... ربما دافع روحه مجنون باش يكتشف شي
حاجة" 540

Conclusion

La folie humoristique du théâtre Alloula devient ainsi une caractéristique, un outil, une expression et une forme de communication, un art et une forme de communication dans lesquels l'art, l'idéologie et la réception culturelle se chevauche dans un cycle qui reflète les dimensions de la vision et de la dialectique historique car il semble que les mêmes causes conduisent aux mêmes résultats, de la folie de l'employé "Salim" en 1972 à la folie de "Djelloul El Fhaimi" dans la pièce El Ajouad 1985.

La dialectique de la relation entre le drame et la vie se reflète également dans la comédie humoristique, qui exprime l'ironie de l'histoire incarnant sa scène finale avec un assassinat du discours humoristique libre qui veut résister à la fatalité et à la domination et

⁵⁴⁰ عبد القادر علولة، الأجواد، مرجع سابق، ص 135

faire rire le public au lieu de se moquer d'eux. « *Le théâtre qui ne fait pas rire, il faut en rire* »⁵⁴¹. Reste à savoir comment et pour quoi ?

⁵⁴¹ Brecht, B., Ibid. P 35

Conclusion

Conclusion

L'humour au théâtre est un outil et une méthode qu'Abdelkader Alloula utilisait, non pour rire de l'art ou des mœurs de son temps, mais des « mauvaises choses » produites par l'idéologie nationale, comme le fut la charmante comédie d'Aristote Van, Ben Johnson, Shakespeare, Molière et d'autres, L'humour est un art subjectif qui produit à partir de son noyau les contradictions de ses actions, afin de les modifier tout en conservant pleine dignité et confiance en soi.

En conséquence, nous constatons que l'humour selon Alloula est un art à part entière, une activité créative, à travers laquelle il peut créer une variété de mécanismes éducatifs en termes de discipline et de contenu, en harmonie avec l'imagination et la "fantaisie" orale populaire. Son théâtre n'est pas formé à travers un "nœud" selon la structure aristotélicienne traditionnelle, s'il semble secondaire, le récit est un moyen de montrer les visages et les images de la réalité laide à travers lesquels l'écrivain altérant cette réalité de surface douloureuse d'une réalité laide miss dans un filtre et se manifeste sous une forme amusante. Il y a des voix qui manquent de cette extension «psychologique» émotionnelle stable ou transformée, car elles ne visent pas à créer une identification psychologique avec les personnages, de sorte que le destinataire reste à distance des actions et des situations qui permettent de les comprendre et de les critiquer accidentelle par les manifestations du dire, de situations et de caractéristiques de la dimension aristotélicienne représentent pour lui des stéréotypes artificiels ou abstraits qui contredisent son postulat idéologique de la réalité qui peuvent ainsi perturber le processus de communication dicté par les principes fondateurs du théâtre. Un processus d'encodage envisagés dans l'engagement, l'interaction et la complicité.

L'humour au théâtre devient un mécanisme de réflexion à travers le jeu sémantique et la créativité ouverte aux sources théâtrales et littéraires internationales, ou les arts de présentation et les formes de festival telles que les "boucles" et les références sophistiquées au réalisme, un engagement théâtral important qui prépare le paysage dramatique, basée sur le «Métathéâtre » ou le théâtre dans le théâtre. L'humour est devenu populaire, en tant que dispositif poétique et dramatique dans son ensemble, avec une voix ouverte à la vitalité des rôles multiples, dans une société où les rôles et les institutions avaient perdu leur sens de la fonction, et une expression efficace des modèles de classe qui composent la société et la classe ouvrière en particulier.

L'humour sarcastique d'Abdelkader Alloula est un discours métaphorique qui pose la question du rapport entre l'oral et l'écrit, comme si le sarcasme était entré dans l'ère de l'écriture orale. Il propose une représentation particulière de la parole d'une part, et une représentation de l'esprit d'autre part, car la parole chez ce dramaturge est un auditive donné à l'esprit - comme un sous-argument - qui se termine par une pensée forte et profond, mais toujours incarné dans la parole. À travers des présupposés dialogiques et narratifs complexes et la représentation polyphonique de l'esprit dans la pensée moderne, il se caractérise par la primauté de la parole et du pluralisme interne, l'hypothèse de la voix sur l'écriture dans une industrie poétique d'images et de mélodes humoristiques.

Cependant, l'humour est une expression purement humaine, qui dans son travail reste l'un des moyens par lesquels l'art et la société dans son ensemble avancent car le rire et l'humour restent une substance magique d'expression et de réflexion. L'humour est "l'arme défensive" de l'ego contre "l'instabilité de la réalité". C'est un acte de reconsidération du monde extérieur et de soi-même. L'humour ne se forme pas à partir du doute mais à partir d'une logique d'autotest et de défiance profonde, déterminée par la force de cette subjectivité qui se manifeste dans une écriture sans cesse renouvelée.

Cet humour structuré est différent des simples blagues car celui qui raconte la blague n'assume pas la responsabilité de ce qu'il dit ou ne veut pas assumer une telle responsabilité, il se cache derrière des mots inconnus, contrairement à l'humour, qui impose au locuteur d'être responsable, les blagues sont plus associées à un auteur et narrateur inconnu, tandis que l'humour est associé à l'individu. Le personnage est toujours représentatif en raison de ses lacunes ou de son manque d'adaptabilité, compte tenu des circonstances socialement ridicules de sa victimisation. L'ironie ne vient pas de l'ego, mais de ces autres discours rigides et mécaniques qui sont produits par l'autorité du discours officiel et élitiste basé sur des prédictions, des jugements injustes, d'un système de répression sociale et de dissuasion jusqu'à l'exclusion.

L'humour au théâtre d'Alloula n'a rien à voir avec les abréviations, les flashes ludiques et le divertissement instantané. L'humour est plutôt une méthode pour générer des situations, des événements. L'humour est un mode de génération de situations, d'événements qui évoquent la mémoire personnelle, il émane d'un sujet complice partageant avec le destinataire la connaissance des valeurs qu'il véhicule, il attire l'attention et évoque la mémoire.

L'humour d'Abdelkader Alloula ne peut être présenté et compris sans la mémoire collective entre écrivains et metteurs en scène, acteurs et spectateurs qui tissent ensemble le schéma communicatif théâtral « ici » et « maintenant » et au-delà. L'humour c'est aussi cette structure et cette extension dans le texte ou la présentation de lieu et heure de cette mémoire que l'on retrouve et qui s'incarne dans les niveaux suivants :

➤ **La forme :**

Il est basé sur le niveau professionnel dans la fabrication du spectacle théâtral populaire à travers la narration et le jeu du langage éducatif complexe et fonctionnel basé sur la production de sens et la formation de connotation implicite, à travers la perturbation de l'autorité politique normative, de la culture algérienne et de la langue d'élite, d'une part elle est confrontée au discours politique et religieux officiel, et d'autre part elle est la révision des formes théâtrales occidentales classiques de l'aristotélisme. Le texte narratif qui enchaîne diverses scènes de comédie rappelle, restitue et restitue les effets des événements du jeu et du reportage, par l'unité de la subjectivité et des mélodies individuelles entre le narrateur et les personnages, entre le contenu et le sujet et entre le signifiant et le signifié. Ces mécanismes deviennent la source des multiples effets humoristiques produits par la combinaison ou l'installation, à travers l'inattendu, le caché et le ludique mais aussi à travers le caché, le drôle, les paradoxes et à travers les formes du discours populaire.

➤ **Le contenu**

L'humour chez Abdelkader Alloula vise à produire un théâtre qui présente des enjeux sociaux, économiques, culturels, politiques et idéologiques, à travers les valeurs incarnées dans des situations réelles afin de dénoncer l'implicite, le caché et révéler les écueils de cette réalité et de ses paradoxes avec ironie, sarcasme et critique en exprimant une conscience historique politique, sociale et culturelle. L'humour selon Abdelkader Alloula, est un style de créativité artistique et dramatique, un art et une arme de résistance défensive, refusant les masques et la neutralité.

C'est de l'humour porté par un réseau de connotations, de symboles, d'indicateurs explicites et implicites qui se traduisent par une toxicité théâtrale, une façon de penser et une vision particulière du monde, c'est plutôt une philosophie qui a su, selon nous, atteindre les dimensions suivantes :

- La dimension de soi: répandre la joie, l'extraversion et inviter l'autre à participer au plaisir, à la fête et à résister au désespoir et au pessimisme.
 - La dimension esthétique: elle est représentée dans le discours poétique et des images sublimes qui émanent du patrimoine culturel, de la réalité des gens et de la simple vie spirituelle.
 - la dimension socioculturelle: elle est exprimée en mettant en évidence des résumés dramatiques de valeurs sociales et culturelles primitives qui reflètent le niveau de ces valeurs dans leurs contradictions et paradoxes.
 - La dimension idéologique et politique: l'humour a une dimension jurisprudentielle de l'écriture de soi qui transcende l'individu, invitant les destinataires à reconsidérer le moi collectif à travers le théâtre éducatif, appelant artistiquement et politiquement à la complicité et à l'engagement avec le réel dans la pédagogie théâtrale.
 - La dimension fonctionnelle : toutes ces dimensions ci-dessus sont implicitement liées aux références historiques et fonctionnelles aux niveaux suivants :
- ❖ Le niveau de l'industrie du spectacle théâtral populaire avec la dramaturgie des expressions de la culture populaire et la spécificité de leur rapport à l'Algérie au niveau national et mondial.
 - ❖ Le niveau d'histoire de la vie politique et sociale en Algérie en mettant en évidence :
 - a) Les formes de conflits politiques et culturels en Algérie.
 - b) La nature du système politique en Algérie.
 - c) La position de l'intellectuel organique et de la classe ouvrière.
 - d) La place du mouvement théâtral dans la conscience politique et socioculturelle en Algérie.

Cette expérience théâtrale cherche à remuer la réalité avec les joies, les rêves et les espoirs de la vie, et à s'éloigner du traitement de l'histoire comme « une nostalgie du passé » plutôt qu'une vision de l'avenir comme une nouvelle vision traversant la poésie de la vie.

Le théâtre de Abdelkader Alloula éveille en nous une conscience de garder à distance nos croyances figées qui selon lui, nous avons acquis des connaissances sur l'humanité et son histoire, mais nous avons perdu la signification et le sens, alors que les personnages sortent de leurs coquilles comme des oiseaux, ils sont en perpétuelle transformation car ils deviennent actifs dans la vie et l'histoire, ils écrivent leur parcours sans dictée, ils sont en perpétuelle transformation.

C'est une action incarnée en mots clairs dans le théâtre de Alloula, comme en mots cachés, un théâtre qui vise la clarté et l'intelligence, pour souligner la nécessité d'une vigilance constante contre les erreurs qui sous-estiment l'existence de la société. Par une relation intéressante dans le traitement des événements, la nature des personnages et des situations présentés sur scène, c'est un théâtre qui s'éloigne de la représentation de la forme de luttes et se tourne vers un autre théâtre, adapté au développement d'une société culturelle, politique et économique.

Par l'humour théâtral, Abdelkader Alloula a instauré une écriture ouverte qui fait preuve d'habileté, d'observation d'images poétique, d'événements et d'actions dans des situations réelles, c'est émotionnel, juste et peut être mélancolique mais qui se mélange à une simplicité transparente.

Bibliographie

Bibliographie

- Abdelamir, C., (1997). *En mémoire du future: pour Abdelkader Alloula*. Arles. Sindibad-Actes sud
- Abulnaga, S. A., (1972), *Les Sources françaises du théâtre égyptien*, Alger.
- Allevy, M.A., (1938), *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIXe siècle*, Paris.
- Alloula, A., (1995), *Les Généreux*, Texte traduit par Messaoud Benyoucef, Paris, Actes Sud.
- Alloula, A., (1995). *La Folie de Salim*. Texte traduit par Messaoud Benyoucef, Paris, Actes Sud.
- Anaxiène., (2001), *Rhétorique à Alexandre, cité dans : Pierre Schoentjes, Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil.
- And, M., (1969), *Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla, Karagöz, Ortaoyunu)*, Ankara.
- André, B (1984), *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Fayard/Pauvert.
- Antonin, A., (2003), *Le théâtre et son double*, Paris, Ed Folio.
- Aristote., (2001), *Éthique à Nicomaque, cité dans : Pierre Schoentjes , Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil.
- Aristote., (1969), *Poétique, texte établi et traduit par J. Hardy*, Paris, Les Belles Lettres.
- Aristote., (1996), *Poétique*, trad de Michel Magnien.Paris. Ed Librairie Générale Française.
- Arnold, P., (1947), *L'Avenir du théâtre*, Paris, 1947
- Artaud, A., (1964), *Le théâtre et son double*. In *Œuvres complètes*, T.IV, Paris
- Aslan, O., (1963), *L'Art du théâtre* (recueil de textes), Paris,
- Austin, J.L., (1970), *Quand dire, c'est faire*, Trad. par Gilles Lane, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».
- Aziza, M., (1940). *Le Théâtre et l'Islam*, Alger.
- Aziza, M., (Juin 1970). *Le théâtre et L'Islam*. Alger. SNED
- Azza, A., (1979). *Mestfa Ben Brahim Barde de l'Oranais et Chantre des Beni'Amer*. Alger. Société Nationale d'édition et de la Diffusion (SNED).
- Bablet, D., (1965), *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris.
- Bablet, D., (1968), *La Mise en scène contemporaine*, t. I: 1887-1914, Paris.
- Bachtarzi, M., (1968) , *Mémoires*, Alger, 1968

- Baffet, R., (1985), *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, Paris, L'Harmattan.
- Bakhtine M & Volochinov (1977), *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Editions de Minuit.
- Bakhtine, M., (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Collection Tel.
- Ballard, M., (1989), « *Effets d'humour, ambiguïté et didactique de la traduction* ». Meta, XXXIV, 1, Paris.
- Bally, C., (1965), *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, A. Francke AG Verlag.
- Barthes, R., (1964), *La révolution brechtienne, éditorial de la revue Théâtre populaire (1955)*, in *Essais critique*, Paris, Seuil.
- Barthes, R., (1970). *S/Z*. Paris. Éditions du Seuil.
- Barthes, R., (1978). *La parole intermédiaire*. Paris. Seuil.
- Baty, G & Chavance, R., (1932) , *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Paris, Edition Plon.
- Baty, G & Chavance, R., (1932), *Vie de l'art théâtral*, Paris, Librairie Bloud & Gay.
- Baty, G., (1949), *Le Masque et l'encensoir. Introduction à une esthétique du théâtre, Paris, 1926; partiellement repris in Rideau baissé*, Paris, Librairie Bloud & Gay.
- Baylon, C & Mignot ,X., (2000), *Initiation à la sémantique du langage*, Paris, Nathan, coll.«Fac.Linguistique ».
- Beart, C., (1960), *Recherche des éléments d'une sociologie des peuples africains à partir de leurs jeux*, Paris.
- Beckett, S., (1948), *En attendant Godot*.
- Ben Halima, H., (1969), *Les Principaux Thèmes du théâtre arabe contemporain*, Tunis.
- Bentley, G.E & Millett, F.B., (1935). *The Art of Drama*. Boston. D. Appleton-Century.
- Benveniste, E., (1966). *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris , Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines ».
- Bertolt, B., (1997), *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'arche.
- Blidi, M., (1988), *Algérie Actualité*. 13 au 20 janvier, Alger
- Bourque, J., (2010), « *L'humour et la Philosophie* » *De Socrate à Jean-Baptiste Botul*, Paris, L'Harmattan.
- Bowers, F., (1956), *Theatre in the East*, New York.
- Brecht, B., (1972) , *Ecrits sur le théâtre*, trad. J. Tailler, G. Delfel, B. Perregaux, J.Jourdeuil & al. 2 vol, Paris.

- Brecht, B., (1979), *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche
- Bres, J., (2005). *Dialogisme et polyphonie, Approches linguistiques*, Bruxelles, De boeck duculot.
- Breton, A., (1966). *Anthologie de l'humour noir 1940*, Paris, LGF
- Breton, A., (1989), in, H.BELTING, *L'histoire de l'art est elle finie?*, Paris. J.Chamon.
- Butor, M., (2000). *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- C.N.R.S. (1969), *Les Théâtres d'Asie*, étude de Li Tche-houa, Paris.
- Chabot, J., (1992), « *Humour et poesie dans Noe* ».in *Giono: l'humour belle*. Publications de l'Universite de Provence, Paris.
- Château .J., (1950), *Le sérieux et ses contraires*, revue, philosophique, octobre décembre.
- Claudé, P., (1964), *Mes Idées sur le théâtre*, Paris, 1966 A. STRINDBERG, Théâtre cruel et théâtre mystique (choix de textes), trad. du suédois M. Diehl, préf. M. Gravier, Paris.
- Collectif., (1969), *Les Théâtres d'Asie, étude de Li Tche-houa*, Paris, C.N.R.S.
- Corvin, M., (1964), *Le Théâtre Nouveau en France, Paris, 1963 ; Le Théâtre nouveau à l'étranger*, Paris, Presses Universitaires De France.
- Couty, D & Rey, A., (1980). *Le théâtre*, Paris, Ed Bordas.
- Covarrubias, M., (1936), « *Theatre Arts Monthly. August 1936 The Theatre In Bali* », New York, Theatre Arts Inc.
- Culioli, A., (1991), *Pour une linguistique de l'énonciation*. Tome 1 : Opérations et représentations, Paris, Ophrys.
- Daninos, P., (1958), *Tout l'humour du monde*, Paris, Hachette.
- De Brahm, A., (1996), *L'Ostensoir des Ironies*, La Rochelle, Rumeur des âges.
- De Unamuno, M., (1997), *Le sentiment tragique de la vie, traduction de marcel Faure dees*, Paris, Gallimard.
- Decugis, N & S. Reymond, S., (1953), *Le Décor de théâtre en France, du Moyen Age à 1925*, Paris.
- Deierikauf – Holsboer, S.W., (1960), *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre française à Paris de 1600 à 1673*, Paris, French & European Pubns.
- Denise Jardon. (1988). *L'humour : Ni transparence ni opacité, Nuit blanche, et Université Laval*.
- Descotes, M., (1964), *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris.
- Desproges, P., (2018). *Les Réquisitoires du Tribunal des flagrants délires*, Paris, Editions du Seuil.

- Djherloul, A., *l'aurore du théâtre algérien, cahiers du CRIDSH*, Oran
- Dort, B., (1960), *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil. « Points ».
- Dort, B., (1967), *Théâtre public. Essais de critique, 1953-1966*, Paris.
- Dubech, L &, De Montbrial, J & Hornmonval, M., (1935), *Histoire générale illustrée du théâtre*, Paris.
- Ducrot, O & Schaeffer, J-M., (1995). *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil.
- Ducrot, O., (1973), « *Les présupposés, conditions d'emploi ou éléments de contenu ?* », in *Recherches sur les systèmes signifiants*, Présenté par Josette Rey-Debove, K. Fenton, The Hague, Paris, Mouton.
- Ducrot, O., (1980), *Les mots du discours*, Paris, Editions de Minuit.
- Ducrot, O., (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Les éditions de Minuit.
- Ducrot, O., (1984), *Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation*, in *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit.
- Ducrot, O., « *Présupposés et sous-entendu : réexamen* », in *Stratégies discursives : Actes du colloque du centre de Recherche linguistique et sémiologique de Lyon, 20-22 mai 1977*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1978,
- Dufour, P., (1998), *Le Réalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Premier Cycle ».
- Dujardin, E., (1968). *Les lauriers sont coupés*, Paris : Union générale d'éditions, coll. «Bibliothèque».
- Duvignaud, J., (1965), *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris.
- E. Drioton, E., (1957), *Pages d'égyptologie*, Le Caire, 1957
- Eco, U., (1992), *Les limites de l'interprétation*, Paris, B. Grasset.
- Eco, U., (2008). *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Trad. par Myriam Bouzaher, 8e Éditions, Paris, Grasset & Fasquelle, coll. « Le livre de Poche. Biblio essais».
- Emelina, J., (1996), *Le Comique. Essai D'interprétation générale*, Paris, SEDES.
- Eric Buysens. (1970). « *De la connotation ou la communication implicite* », in *Actes du Xe congrès international des linguistes*, Vol. II, Bucarest 28 Août-2 Septembre 1967, Éditions de l'Académie de la République socialiste de Roumanie.
- Erman, M., (1999), *Style, visée, intentionnalité*, Actes n°5, Dijon : Centre de recherches Le texte et l'édition, coll. « Le texte et l'édition ».
- Escarpit, R., (1960), *L'humour*, Paris, P.U.F.

- Etersten, C., (1998), *La littérature française de A à Z*, Paris, Ed HATIER.
- Feud, S., (1988), *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient Trad. de l'allemand: "Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten"1905*, Paris, Gallimard.
- Fontanier, P., (1989). *les figures du discours*, Paris, Flammarion.
- Fossion, A & Laurent, J-P., (1981), *Pour comprendre les lectures nouvelles, Linguistique et pratiques textuelles*, Paris. Gembloux, Editions De Boeck - Duculot, Bruxelles.
- Foucault, M., (1971), *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.
- Francastel, P., (1960), « *Sociologie de l'art* », in G. Gurvitch, *Traité de sociologie*, t. II ; «Baroque et classicisme : une civilisation », in *Annales*, Paris.
- Francis, J., (1983), « *La mise en communauté de l'énonciation* », *Langages* 70.
- Freud, F., (1988), *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient, traduit de l'allemand par Denis Messier*, Paris, Gallimard.
- Freud, S., (1985), « *L'humour* » in *L'inquiétante étrangeté, traduit de l'allemand par Bertrand Feron*, Paris, Gallimard.
- Gadamer, H-S., (1995), *Langage et Vérité. Traduction et préface par Jean- Claude Gens. Coll, Paris*,
- Gargi, B., (1962), *Theatre in India*, New York, Theatre Arts Books.
- Gawronski, A., (1946), *Sur l'origine du drame indien (en polonais; résumé franç.)*, Cracovie.
- Genette, G., (1982) *,Palimpsestes, la littérature Gallimard.*
- Genette, G., (1989). « *Le statut pragmatique de la fiction narrative* », in *Poétique*, n°78, Paris, Éditions du Seuil.
- Genette, G., (2002), *Figures V, « Morts de rire »*, Paris, Seuil collection « Poétique ».
- Geysant, A & Guetville, N & Razak, A., (2000), *Le comique*, Paris, éd. Ellipses.
- Gineste, Marie-Dominique, Le Ny, Jean-François, Alain, Lieury, *Psychologie cognitive du langage : de la reconnaissance à la compréhension*, Paris, Dunod, coll. « Psycho sup », 2002.
- Gineste, M-D ., (2002). Le Ny, Jean-François, Lieury, Alain, *Psychologie cognitive du langage : de la connaissance à la compréhension*, Paris, Dunod, coll. « Psycho sup ».
- Gogol, N., (2004). *Le journal d'un fou suivi de: Le portrait et de La perspective Nevsky, traduction: Boris Schloezer*, Paris, Libro.

- Gostaz, G., (2003), *in Spécial théâtre d'Algérie*, Ed/Ubu.
- Gourfinkel, N., (1931), *Théâtre russe contemporain*, Paris.
- Greimas, A.J., (1970), *Du sens : essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil,
- Grésillon, A & Lebrave, J-L., (1982). « Les manuscrits comme lieu de conflits discursifs », *in La genèse du texte : Les modèles linguistiques*, Publié par Louis Hay, Paris , Éditions du C.N.R.S, coll. « Textes et manuscrits ».
- Grice, H.P., (1979), « *Logique et conversation* », dans *Communications*. N°30.
- Gurvitch, G., (1958), « *Sociologie du théâtre* », in *Lettres nouvelles*.
- Hamon, P. (1996). *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris, Hachette.
- Hegel, G.W.F., (1964), *L'Esthétique, tome 2, l'art romantique*, Paris Aubier, Montaigne.
- Hegel, W.G.F., (2009), *Introduction à l'esthétique : Le Beau*, Paris, Flammarion.
- Henry, J., (2003), *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle
- Huet, M & Fodeba, K., (1954), *Les Hommes de la danse*, Lausanne.
- Hytier, J., (1941), *Les Arts de la littérature*, Paris.
- Ifri, P.A., (1983). *Proust et son narrataire : dans À la recherche du temps perdu*, Genève: Droz, Paris Champion, coll. « Histoires des idées et critique littéraire ».
- Jakob, M., (1972), in, *Robert Escarpit : L'humour*, Paris, PUF, 4ed.
- Joly, A., (1999), « *Intentionnalité et visée narrative dans les récits de fiction* », in *Style, visée, intentionnalité*, sous la direction de Michel Erman, Dijon : Centre de recherches Le texte et l'édition, coll. « Le texte et l'édition ».
- Kerbrat-Orecchioni , C., (2002), *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, coll. «U. Linguistique ».
- Kerbrat-Orecchioni, C., (1986), *L'implicite*, Paris, A. Colin, coll. « Linguistique ».
- Kerbrat-Orecchioni, C., (2001). *Les actes de langage dans le discours : théorie et fonctionnement*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Linguistique ».
- Kierkegaard, S., (1975), « *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate* », Paris, Éditions de l'Orante.
- Kierkegaard, S., (1979), *Post- scriptum définitif et non scientifique aux Miettes philosophiques. Traduction de Paul- Henri Tisseau et Elise- Marie Jacquet- Tisseau*, Paris, Editions de l'Otrante. Volume II.
- Koestler, A., (1979), *Acte de création (le cri d'Archimède)*, Londres, Hutchinson.
- Kott, J., (1965), *Notre contemporain*, Bruxelles, Marabout université.
- Kott, J., (1965), *Shakespeare, notre contemporain*, Bruxelles.

- Kourilski, F., (1967), *Le Théâtre aux Etas-Unis*, Paris, La Renaissance De Livre.
- Goldmann, L., (1971), *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, 1956; *Jean Racine dramaturge*, Paris, 1956; *La Création culturelle dans la société moderne*, Paris.
- Landau, J., (1965), *Etudes et le cinéma arabes* (Studies in the Arab Theatre and Cinema, 1958), trad. F. Le Cleac'h, Paris.
- Leclerc, H., (1946), *Les Origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne*, Paris, Reliure inconnue.
- Lefebvre, H., (1957), *Musset*, Paris.
- Levi, S., (1963), *Le Théâtre indien*, 1890, avec préf. L. Renou: La Recherche sur le théâtre indien depuis 1890 , Paris, Collège de France.
- Loukmoski, G.K., (1934), *Les Théâtres anciens et modernes*, Paris.
- M. Leiris, M., (1969), *Aspects théâtraux des phénomènes de possession à Gondar*, Paris, 1958; *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, C.N.R.S., Paris.
- M. Mandur, M., (1960), *Al- Masrah*, Le Caire.
- Mahieddine, B., (1984), *Mémoire*. T1, E.N.A.L, Alger
- Maingueneau, D., (1990), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.
- Maingueneau, D., (1996), *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil.
- Maingueneau, D., (2004), *Le discours littéraire "pratiques et scène d'énonciation"*, Paris, Armand Colin.
- Maingueneau, D., (2020), *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin
- Martin, R., (1976). *Inférence, Antonymie et paraphrase : éléments pour une théorie sémantique*, Paris. Librairie C. Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane ».
- Martinovitch, N., (1933), *The Turkish Theatre*, New York.
- Mauss, M., (1950), « *Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de moi* », in *Sociologie et anthropologie*, Paris
- McNeill, D., (1987), *Psycholinguistics: a new approach*. New York. Harper & Row.
- Mélèse, P., (1934), *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV*, Paris.
- Meyerhold, V., (2009), « *Ecrits sur le théâtre: Tome 2* », Lausanne, Editions l'Age d'Homme.

- Moeschler, J., (1985). *Argumentation et conversation : éléments pour une analyse pragmatique du discours*, Paris, Hatier : CREDIF, coll. « Langues et apprentissage des langues ».
- Morier, H., (1989), « *dictionnaire de poétique et de rhétorique* », Paris.
- Moussinac, L., (1956), *Traité de la mise en scène*, Paris.
- Moussinac, L., (1966), *Le Théâtre, des origines à nos jours*, Paris.
- Nietzsche, F., (1950), *La Naissance de la tragédie (Die Geburt der Tragödie, 1872)*, trad. G. Bianquis, Paris, 1950/
- Oswald Ducrot, O., (1972), *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann.
- Pavel, T., (1988), *Univers de la fiction*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », Paris.
- Pavis, P. (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- Piscator, E., (1962), *Le théâtre politique*, trad par A. Adamov & C. Sebisch, Paris.
- Platon., (2002), « *La République* », Paris, Flammarion.
- Platon., (1997), *Apologie de Socrate*, Paris, Le livre de poche.
- Platon., (1999), *Ménon*, Paris, Flammarion.
- Platon., (2012), *Protagoras*. Edition la bibliothèque Digital. Epub.
- Polieri, J., (1971), *Scénographie-sémiographie*, Paris.
- Pollock, J., (2001), *Qu'est-ce que l'humour?*, Paris, Klincksieck.
- Renou, L & Filliozat, J., (1953), *L'Inde classique*, t. II, Paris.
- Rolland, R., (1903), *Le Théâtre du peuple*, Paris, Éditions Complexe.
- Rolland, R., (1913). *Le théâtre nouveau*. Paris. 2^{ème} édition. Planchon, R., *Théâtre populaire*. (1970). (études de R. Barthes, B. Dort, G. Dumur, A. Gisselbrecht, F.Kourilsky, M.Vinaver) 1953-1964. Paris.
- Roth, A., (1967), *Le Théâtre algérien de langue dialectale, 1926- 1954*, Paris, 1967
- Sartre, J.P., (1979), *Cours préparatoire d'esthétique, Traduit de l'allemand par Anne-Marie Lang et Jean- Luc Nancy, Bibliothèque de L'âge d'homme*, Paris.
- Schlegl, L., (2001), *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil.
- Schoentjes, P., (2001), *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil.
- Schopenhauer, A., (1966). *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF.
- Searle, J.R., (1982), *Sens et expression. Études de théorie des actes du langage*, Paris, Éditions de Minuit.
- Searle, J.R., (1985), *L'intentionnalité : essai de philosophie des états mentaux*, Trad. par Claude Pichevin, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions ».

- Seddiki, T., (1992), in Louassini, Z. *L'identité du théâtre marocain*, Grenade, éd. Adhara
SI
- Siyavusgil, S. E., (1951), *Karagöz. Son histoire, ses personnages, son esprit mystique et satirique*, Istanbul.
- Solomon, J. (1994). *Proust : lecture du narrataire*, Fleury-sur-Orne : Minard, coll. «La thésothèque».
- Soulié De Morant, G., (1926), *Théâtre et musiques modernes en Chine*, Paris, P. Geuthner.
- Stambouli, N., (1997), « *Le théâtre de la halqa* », 3 janvier 1991, in : *En mémoire du futur*.
Pour Abdelkader Alloula, Actes Sud, Arles, 1997, coll. « Sindbad ».
- Todorov, T., (1981), *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de : Ecrits du Cercle de Bakhtine*. Paris, Seuil.
- Todorov, T., (2001), *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil.
- Todorov, T., Mikhaïl Bakhtine, M., (1985), *Le principe dialogique*, Paris, Edition du Seuil.
- Tomiche, N., (1969), *Le Théâtre arabe*, U.N.E.S.C.O., Paris, 1969.
- Touab, M., (1979), *Les formes de l'implicite dans la chanson El Aita El Abdiya*. *Revue Langues, cultures et sociétés*, Volume 5, n° 2, décembre 2019.
- Touchard, P-A., (1938), *Dionysos. Apologie pour le théâtre*, Paris.
- Traoré, B., (1958), *Le Théâtre négro-africain*, Paris.
- Tzvetan, T., (1965), *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes : Réunis, présentés et traduis par Todorov Tzvetan*, Paris, Edition Seuil.
- Ubersfeld, A., (1982), *Lire le Théâtre*, Paris, Editions Sociales.
- Ubersfeld, A., (1996). *Lire le Théâtre II*. Suisse. Ed Belin.
- V. Pandolfi, V., (1969), *Histoire du théâtre (Storia universale del teatro drammatico, 1964)*, trad. J. Callens-Michiels, M.-C. Coulon, M. Baudoux & al., 5 vol., Paris.
- Van de Ghinste, J., (1975), *Rapports humains et communication dans À la recherche du temps perdu*, Paris : A.G. Nizet.
- Vanderveken, D., (1988). *Les actes de discours : essai de philosophie du langage et de l'esprit sur la signification des énonciations*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage».
- Veinstein, A., (1955), *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris.
- Veissid, J., (1978), *Le Comique, le rire et l'humour*, Paris, Lettres du monde.
- Vilar, J., (1955), *De la tradition théâtrale, Les grandes époques ou « écoles »*, Paris, L'arche.

- Villiers, A., (1962), *Le Personnage et l'interprète*, FeniXX numérique, Ebook
- Voltaire., (2000), *Mélanges littéraires, Lettre a l'abbé d'Olivet*, 21 avril 1762.in, Philippe Bierdermanne, L'humour dans l'exercice médical, thèse, en médecine, Université Henri Poincaré, Nancy1.
- Wilson, D & Sperber, D., (1989). « *l'échoïque et l'ironique* » La pertinence. Paris. Minuit.
- Wittgenstein, L., (2002), *Remarques mêlées Flammarion, « GF »*. Paris.

Articles et thèses

- « *Questions d'esthétique théâtrale* », Revue d'esthétique, n° spéc., janv. 1960 E.
- SOURIAU, Les Deux Cent Mille Situations dramatiques, Paris, 1950.
- Aboul Hussein, H., (1968), *Les Mille et Une Nuits dans le théâtre égyptien*, thèse, Paris.
- Adam, J-M & Goldenstein, J-P., (1976). Linguistique et discours littéraire : théorie et pratique des textes. Paris. Larousse.
- Alloula, A., El Moudjahid, vendredi 13 - Samedi 14 Octobre 1989
- Alloula, R., *L'anniversaire de l'assassinat d'Abdelkader Alloula : (Être artiste c'est toute une vie)*, journal Al-Youm. Dar Sahafa, Algérie.
- Althusser, L., « Le "Piccolo", Bertolazzi et Brecht. Notes sur un théâtre matérialiste» [1962], *Pour Marx*, Paris, François Maspero, coll. « Théorie », 1963.
- Aron, P & All. (2002), *Dictionnaire de la littérature, article « Humour »*, Paris, PUF
- Aron, P& Denis, S- J & Viala, A., (2002). *Dictionnaire du littéraire, article « Humour »*. Paris. PUF.
- Authier-Revuz, J., (1984). « *Hétérogénéité(s) énonciative(s)* ». Langages 73.
- Barthes, R., la théorie du texte, Encyclopédie Universalis, vol15
- Bencheneb, R., (1970), *Les sources françaises du théâtre égyptien*, Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée.
- Bereksi, L., « *L'omniprésence de la narration chez Abdelkader Alloula* », paru dans Loxias, Loxias 13, mis en ligne le 26 mai 2006, URL: <http://revel.unice.fr/loxia/index.html/lodel/index.html?id=1140>.
- Bergson, H., (1981), *Le rire : essai sur la signification du comique*, Presses Universitaires de France, Paris
- Bhalla, M.M. (1964), « L'Inde à la recherche d'un théâtre », in Diogène, Présence Africaine Editions, n° 45.

- Bierdermanne, P., (2000). *L'humour dans l'exercice médical*. Thèse en médecine.
Université Henri Poincaré. Nancy1.
- Braud, P., (1996). *L'émotion en politique*, Paris, Presses de Science Po
- Cazamian, L., (1906), "Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour," *Revue germanique*,
no. 2: 601.
- Charaudeau, P & Maingueneau, D., (2002). *Dictionnaire d'analyse de discours*. Paris.
Éditions du Seuil.
- Cheniki, A., (2002), *Le théâtre algérien « Histoire et enjeux »*, Edi sud ,Aix en province,
France.
- Cheniki, A., (1982). *Entretien avec Abdelkader Alloula*. In, Djazair rencontre,
N°8,10/11/2002
- Le soir d'Algérie : 07 - 05 - 2005 colloques internationaux sur feu Abdelkader Alloula à
l'université d'Oran.

Dictionnaires et encyclopédies

- Djellid, M., (1985). *Entretien avec Abdelkader Alloula* . Oran. (in) thèse de M'hamed
Djellid « Sociologie et Critique de Théâtre »
- Dubois, J & Al. (1989), *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse.
- Dufour, P., (1998), *Le Réalisme*, Paris, Presses Universitaires de France Collection
« Premier cycle ».
- Dumur, G., (1965), dir, « *Histoire des spectacles* », Encyclopédie de la Pléiade, Paris.
- Encyclopaedia universalis. (1980). *Volume 15. Smollett. Théosophie*. Dictionnaire et
Encyclopédie. France.
- Etiemble, R., (1956), « *Littératures cléricales* », in Encyclopédie de la Pléiade, Histoire
des littératures, t. I, Paris.
- Etiemble, R., (1965), « in *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des spectacles*, Paris,
Gallimard.
- Filliozat, V., (1970). « *Le Théâtre moderne au Karnâtak* », in Journ. asiat.
- Guenauoui, O., (1987), *Entretien Avec Abdelkader Alloula*, Oran
- Guilford, J. P., (1959), *The face of intellect*, American psychologist.
- Guoju yishu huikao, (1962), *Etude méthodique de l'art théâtral national*, Taïpeh.
- Hassan, A. S. A., *La Société orientale à travers le théâtre arabe en vers*,

- Hussein Salman, L., (2013). *L'implicite dans À la recherche du temps perdu. Étude sur un aspect du discours proustien*. Thèse de doctorat. Université de Bourgogne. France.
- Intervention conçue pour le colloque du X^{ème} Congrès de L'Association Internationale des Critiques de Théâtre (A.I.C.T/I.A.T.C.). Berlin : 15-21 novembre 1987.
- Kaouah, A., (1985), *Entretien Avec Abdelkader Alloula – Texte Posthume*
- Khadda, J. (1997), *Alloula Dramaturge Algérien, Analyse et traduction*, Mémoire de D.E.A, Université de Paris- Sorbonne (Paris IV).
- Le Lieu théâtral à la Renaissance, colloque C.N.R.S., Paris, 1965, 2e éd. 1968 Paris, 1972
- Morier, H., (1998), *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique – PUF* 10 mars 1999
- Nourine – Elaid, L.,** (2018). *L'Ironie dans El-Ajouad et El-Lithem de Abdelkader Alloula*. Oran. Les ouvrages du Crasc.
- Pavis, P., (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod. P59
- Pepper, H., (1950), « Musique centre-africaine », in Encyclopédie de la France d'outre-mer Afrique équatoriale française, Paris.
- Renou, L., (1963), *La recherche sur le théâtre indien depuis 1890*. In: *École pratique des hautes études. 4e section, Sciences historiques et philologiques*.
- Veinstein, A., (1955), *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, thèse, Paris.
- Djemaï, A., Jeudi 23 décembre 1971. *Alloula ou la folie saine*. La République.

Documentation audio-visuelle

- Alloula Abdelkader, *El- Ajouad (Les Généreux)* 1985, réalisée pour la télévision nationale algérienne (durée : 3h : 22).
- Alloula Abdelkader, *Homq Salim (La folie de Salim)* 1972, réalisée pour la télévision nationale algérienne (durée : 1h 30).

Ouvrages en langue arabe

أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية

بلخير أحمد، (1999)، المصطلح المسرحي عند العرب، البوكلي للطباعة: القنيطرة، المغرب .

بلينسكي، الممارسة النقدية، ترجمة، فؤاد مرعي و مالك صفور، دار الطليعة، بيروت

جريدة الجمهورية، وهران، الجزائر، في 2011/03/31

حسن البحر اوي، المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيو-ثقافية، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، الدار البيضاء، المغرب، التبعة الأولى

حمادة إبراهيم.(1985) ، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، دار المعارف :القاهرة

ريابوف فلاديمير، الفن والإيدولوجيا، ترجمة :خلف الجراد،دار الحوار والتوزيع،سورية

عبد القادر جغلول.(1984)، الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، ت.سليم قسطون، دار الحدائة ، بيروت .

عبد القادر علولة.(1997). من مسرحيات علولة الأقوال - الأجواد - اللثام. موفم للنشر. الجزائر.

عبد القادر علولة.(2010). ديوان أعماله الكاملة. الجزء الثالث: حمق سليم، قصص عزيز نسين، التفاح، أرلوكان خادم السيدين. موفم للنشر.

كتاب جماعي: الفرجة بين المسرح الأنثروبولوجيا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان (د.ت).

محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية

محمد عبازة.(1999). مقاربات المسرح التراثي. دار سحر للنشر. تونس. الطبعة الأولى.

منور أحمد.(2005)،مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال رضا حوجو، دار هومة.

نديم محمد معلا: في المسرح - في العرض المسرحي .في النص المسرحي

ونوس سعد الله، بيانات لمسرح عربي، مجلة المعرفة،العدد 104 ،دمشق

Annexes

Interview d'Abdelkader ALLOULA (M'hamed Djellid)

Djellid : Pourquoi un tel titre ?

Alloula : Il m'est difficile de résumer la pièce théâtrale « EL AJOUAD », difficile de traiter de façon synthétique de tout ce qu'elle contient et ce, aussi bien pour ce qui est des idées que pour les préoccupations de recherche dont elle est sous-tendue... C'est pour cela qu'il est, me semble-t-il, préférable d'avancer par étapes quelques grandes idées...

Et d'abord pour ce qui est du titre « EL AJOUAD » : cela veut dire, au sens premier, littéral, « les généreux ». Cela résume pour moi, dans une certaine mesure, l'idée centrale, l'essence de la pièce. Cette dernière est une fresque de la vie quotidienne ou disons quelques moments de la vie des masses laborieuses, des petites gens, des paysages humains de tous les jours. Cette fresque raconte et révèle en quoi précisément ces « anonymes », ces « humbles », ces « inaperçus » ou « laissés pour compte » sont généreux ; comment ils prennent en charge avec optimisme et profonde humanité les grands problèmes de la société, bien sûr dans les limites de leurs limites...

Quant à l'architecture générale, la pièce regroupe trois thèmes dramatiques entrecoupés de quatre chansons. Chacun des éléments de la pièce est autonome quant à la thématique et le tout est lié par ce que j'appellerai des « éléments fondamentaux de contenu », par des...« Lames de fond »...

Ce que je peux dire d'autre, c'est que c'est un spectacle de plus de trois heures, une fête des yeux, du cœur et de l'esprit que j'ai écrite et réalisée d'abord et avant tout pour tous ceux qui travaillent et qui créent dans mon pays dans la perspective d'une société libre, démocratique et débarrassée de l'exploitation de l'homme par l'homme.

Djellid : Beaucoup de critiques considèrent, au regard de « EL AJOUAD », que tu viens de créer un « nouveau genre » dans l'art théâtral algérien.

Alloula: Je voudrai être, sur cette question, à la fois modeste et prudent. Je préférerais parler de « perspective » pour garder à mon travail son ouverture, son questionnement, ses inquiétudes... Il est possible que je sois sur le chemin de la création d'un genre, mais il reste beaucoup à faire et beaucoup de questions sans réponses, beaucoup d'inquiétudes également. L'art est aussi complexe que la vie et il s'agira dans ce domaine de « pratiquer », de réfléchir, de créer et encore créer...

De façon plus concrète, « EL AJOUAD » est pour moi, en quelque sorte, la suite logique et complémentaire de la pièce précédente, à savoir « LAGOUAL »(Les Dires). Dans ces deux pièces, il y a beaucoup de ressemblances et de « rappels » qui me permettent, en poussant un peu plus loin, de parler de prémisses à un genre... Il est question ici d'un théâtre du récit et non plus d'un théâtre de la figuration de l'action du type aristotélicien tel que pratiqué en Europe depuis le début du siècle et tel qu'on l'a pratiqué en Algérie depuis les années 20 à nos jours. C'est donc un théâtre qui s'alimente sur le plan de la forme du patrimoine culturel populaire et du patrimoine universel.

C'est un théâtre qui part aussi, sur le plan des contenus, des problèmes quotidiens, du vécu réel et quotidien de notre peuple. Là, il faut dire, de façon assez rapide que les aspects de forme et de contenu de ce théâtre se distribuent et s'induisent dans et par une vision globale, une vision qui vise à valoriser la fonction sociale de l'art théâtral dans notre société, un théâtre qui vise à toucher et concerner au plus profond le spectateur avec des représentations d'un substrat idéologique, émotionnel et social très large, enfin un théâtre où le spectateur rompt avec l'habitude traditionnelle de « consommateur » et de « voyeur » pour occuper une nouvelle fonction, celle d'un « co-créateur ».

Mon théâtre, comme je l'ai dit, est destiné aux travailleurs et aux créateurs manuels et intellectuels. C'est pour cela qu'il ne les invite pas à « s'oublier » ou à « se leurrer » mais, au travers d'une fête des sens et de l'esprit, à se regonfler de courage, d'optimisme et de créativité. C'est en ce sens que la nouvelle fonction du public est, pendant la représentation, une fonction de co-création, de libération créatrice de l'imaginaire, de l'expérience et du vécu de nos masses populaires...

Djellid : *Par rapport à ton expérience et à l'ensemble de tes pièces, comment situes-tu « EL AJOUAD » au plan de l'écriture et de la mise en scène ?*

Alloula : *Je considère que « EL AJOUAD » 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 « LAGOUAL » et je pense que cette métamorphose est loin de s'achever. « EL AJOUAD » et « LAGOUAL » sont des moments actifs, moteurs... La « rupture » avec mes anciennes pièces n'est pas une rupture nue, mécanique...*

« LAALAGUE » (1967-68), « EL KHOBZA » (1971-72), « HOMK SALIM » et « HAMMAM RABI » étaient déjà porteuses d'éléments embryonnaires de ce genre théâtral sur lequel je suis en train de déboucher. Mes deux dernières pièces sont à la fois des moments de synthèse de mon travail passé en même temps qu'un point de départ. Déjà, « LAALAGUE » (Les Sangsues) et tout particulièrement « HOMK SALIM » expriment activement mon besoin de rompre avec la figuration de l'action, de rompre avec les procédés et trucs traditionnels du théâtre, à savoir les effets théâtraux, la catharsis, l'intériorisation psychologique des personnages, la linéarité de la fable, l'illusion etc...

Du point de vue de la langue ou mieux du Verbe, le travail est ici plus abouti, plus... « achevé ». Je cite cet aspect précisément, parce qu'au niveau de ces pièces, la théâtralité est franchement plus induite dans le mot, dans le verbe. Dans mon théâtre, le théâtre est parole et la parole est théâtre. L'attitude du dramaturge, sur le terrain linguistique, est plus profonde, plus sûre, plus engagée.

En fait, il n'y a pas de rupture, il y a une vision plus claire. Ma conception du monde, ma vision des choses, des êtres et des événements se sont développées, enrichies, affinées...

Djellid : Tu travailles sur le pouvoir des mots, de la langue, du verbe. Que donnes-tu donc à voir ? Que donnes-tu à entendre ou si tu veux, qu'est-ce qu'entendre veut dire pour toi ?

Alloula : *Ce sont là des questions essentielles, questions qui me préoccupent profondément et qui sont d'une très grande complexité. J'ai dit que je rompais ou que j'essayais de rompre avec la figuration de l'action (action au sens métaphysique et aristotélicienne telle que nous l'avons héritée ces dernières décennies par l'intermédiaire du théâtre bourgeois et colonial), une action visualisée et linéaire. Je ne romps pas avec l'action en tant que synthèse déterminée et contradictoire de la vie. La vie est action. Cela veut dire que je cherche à rompre avec l'illusion figurée et progressive de l'action linéaire, avec le mode d'agencement aristotélicien qui consiste à exposer quelques situations ou événements contradictoires à travers un canevas qui passe par l'exposition des faits, le nœud, les péripéties et le dénouement imprévu ou heureux et ce, par le biais de la figuration, de l'identification et de la catharsis. Ce type d'action fait appel artificiellement à des effets théâtraux de captation psychologique du spectateur, à des effets d'illusion et d'identification primaires etc... Le théâtre n'a pas à être un « défouloir » mais un creuset de développement et de créativité du cœur et de l'esprit. Il n'a pas à fonctionner obligatoirement sur les modes de l'illusion et de l'hypnotisme.*

De ce fait et tout en refaisant jonction avec certaines de nos habitudes et sensibilités artistiques et culturelles (notre patrimoine, dans une grande mesure a été élaboré et travaille sur des modes non aristotéliciens), je travaille sur les capacités d'abstraction, habitudes et sensibilités auditives, sur les capacités d'entendement, d'imagination, de fantaisie, de créativité, toutes ces capacités héritées, plus ou moins vivaces que porte historiquement notre peuple. Ce faisant et m'inspirant des sources populaires et universelles, je travaille à créer un nouveau statut pour le spectateur algérien, un statut faisant de lui un élément actif et désaliéné dans la représentation. C'est au regard de tout cela que la nouvelle théâtralité que je propose est tout induite dans le mot, dans la parole, dans le récit et l'agencement de la fable. En fait, je « donne à écouter » une ballade, un récit sous des modes particuliers d'agencement théâtral et j'invite le public à créer, à recréer avec nous sa « propre représentation » pendant le déroulement du spectacle.

Dans cette théâtralité, il y a simultanément acte de la parole et la parole en acte qui travaille fondamentalement dans le sens de donner à l'oreille à voir et aux yeux à entendre. Il y a, je dirai une dégustation pluridimensionnelle de la parole théâtrale. Nous suggérons au spectateur et cette suggestion le pousse à voir dans la vie avec les yeux de son cœur et de son intelligence, avec les yeux de son expérience, de son capital propre de vécu, de connaissance, à la fois la société et lui-même.

Là, il y a lieu de préciser que ce n'est pas du « théâtre radiophonique », ni un ensemble de contes conçus pour être entendus mais du Théâtre, à savoir qu'il y a un jeu à voir, un théâtre donc qui privilégie les capacités auditives et de ce fait « imaginatives » aux facultés visuelles. L'interprétation est simplifiée, épurée au maximum pour atteindre par endroits des niveaux élevés d'abstraction afin de ne point prendre le pas sur la puissance suggestive du verbe, du

dire. Mais il y a théâtre, il y a interprétation corporelle, gestuelle et cette dernière est par moment extrêmement intense, plus intense que dans les modalités théâtrales de type aristotélicien.

La grande différence est que le jeu est soumis au texte, un texte qui fonctionne comme une partition, une partition fondamentale à plusieurs symphonies. IL y a dans et par le texte un investissement maximum sur le choix des mots, de l'agencement des phrases, des couleurs vocales et intonations, de gestes et de postures etc... Tout cela afin que le texte soit « porteur de théâtralité » aussi bien sur scène que dans la tête du spectateur.

Un des grands objectifs au niveau esthétique est de donner à voir un mouvement chorégraphique de grande éloquence sociale et artistique et de donner une véritable symphonie de couleurs vocales à voir et à entendre. Il y lieu d'ajouter que dans le sillage de cette quête esthétique, il y a la fable et tout ce qu'elle contient comme densités humaines, subjectives, idéologiques.

Djellid : Mais tout cela doit poser d'importants problèmes dans l'interprétation, dans la fonction des « arts d'accompagnement », dans le rapport au public, etc.

Alloula : *Il est évident que cette « clairière » sur laquelle on débouche, ce nouveau « genre » si tu veux, nous pose d'énormes problèmes pratiques et théoriques, à tous les niveaux et sur tous les terrains.*

D'abord à mon niveau propre, il y a de nombreuses questions qui se sont posées et qui se posent encore et elles sont loin d'avoir trouvé des réponses. Par le fait que la représentation théâtrale repose fortement sur le récit, le temps théâtral ou ce que l'on avait l'habitude d'appeler unité de temps, n'est plus le même... à savoir que, dans le temps d'une représentation, un peu comme la nouvelle ou le roman, on peut donner représentation de toute une vie. Et là se posent des questions ardues d'agencement du récit, d'entraînement dialectique du récit, de maîtrise des relations contradictoires dans le récit, des questions de dosages de monologues et envolées lyriques. Ce sont là, par exemple, des questions sur lesquelles nous n'avons pas encore de propositions conséquentes.

Ce théâtre pose problème au niveau de ses éléments constitutifs, à savoir la fonction du décor, la fonction de la musique de scène, la fonction même de la scène avec son cadre et ses installations techniques (sonorisation, éclairage, coulisses etc...). Pour les décors, il n'est plus question d'illustrer des lieux dans la mesure où nous cherchons surtout à les créer dans la mémoire créatrice du spectateur, non sur scène. 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. Le décor, dans la dynamique théâtrale, tendra à créer un lieu visuel entre les moments et les fables de la pièce et en même temps à s'autonomiser, se présenter comme la griffe ou un des aspects visuels de la pièce. Pour « EL AJOUAD » par exemple, le décor est comme un sigle...

Ce théâtre pose problème pour les publics, en fonction des tranches d'âge et des appartenances de classes. Les plus vieux de nos spectateurs retrouvent très vite, « lisent »

très vite le « goulal », le « meddah » et la « halka ». Les plus jeunes voudraient qu'on jalonne nos fables de plus d'actions. Ce genre théâtral apporte avec le récit une somme importante d'informations sur l'activité sociale des personnages mis en scène et donne de ce fait des représentations complexes et riches de la vie, des luttes sociales, des aspirations profondes...

Ce théâtre implique par voie de conséquence un parti pris, une position de classe lisible en dernière instance. Les spectateurs se reconnaissent et se positionnent. Un même tableau est reçu différemment. Certains spectateurs nous demandent de l'alléger, de l'écourter pour ce qui est du texte ou du spectacle ; d'autres nous demandent de l'allonger, de le renforcer.

Je voudrai rappeler que la pièce dure trois heures et quinze minutes et la tonalité générale de la représentation est la fête dans toutes ses dimensions. Quelques uns la trouvent longue et la plupart la trouve de durée normale. Beaucoup de spectateurs reviennent voir la pièce deux ou trois fois et considèrent qu'ils enrichissent à chaque fois leurs représentations.

Mais le plus gros problème réside dans l'interprétation. Le comédien est interpellé dès le départ dans ses potentialités d'intelligence et de conscience. Il n'est plus un outil passif d'expression mais un créateur au sens plein du terme. Le texte-partition l'appelle à déployer au plus profond et au plus large ses capacités, sans aliéner le texte ou s'aliéner au texte. Le comédien n'a plus à « donner l'illusion » d'être un personnage ; il n'a plus à s'exciter des passions et des états d'âme du personnage ou à aliéner sa personnalité à ce dernier. Il a à dessiner avec le corps, la voix et sa pensée, les contours d'un personnage ; il a à montrer pendant toute la durée de sa prestation qu'il est et demeure un comédien, un comédien se livrant à une performance artistique, une performance qu'il donne comme jouissance fondamentale au public. Le comédien, sujet et objet d'art, est ici un intermédiaire entre le spectateur et la représentation, à la fois porteur et porté par le texte. Il est donné à voir comme comédien, mais il n'est plus une cible pour le spectateur, mais guide de la représentation. Tout ce qui fait le fort du comédien dans la représentation de type aristotélécien, à savoir « le pouvoir de créer l'illusion » n'a plus sa raison d'être dans ce genre. La notion de jeu face à un quatrième mur qu'est le spectateur devient désuète, archaïque. Ici et pour notre cas, le comédien peut s'observer en train de jouer un peu comme à la manière du théâtre précieux chinois. IL peut se placer franchement face au spectateur. Il peut, comme « Ghachem » jouer avec une chaise vide. Il peut distancier et se distancier à plusieurs niveaux.

Dans cette perspective, je voudrai signaler que le montage des deux pièces « LAGOUAL » et « EL AJOUAD » n'a pas été sans peine pour les comédiens et moi-même. Beaucoup d'inquiétudes artistiques et théoriques demeurent. Mais comme la science, l'art avance avec des questions et les questions que nous vivons, dans notre pratique quotidienne, sont des questions ouvertes et autocritiques qui nous poussent à apprendre, à écouter, à nous remettre en question. Je profite ici de cette occasion pour rendre hommage aux comédiens, un hommage qui leur revient objectivement dans la mesure où ils ont investis de très gros efforts physiques et intellectuels. Ils ont travaillé à leur dépassement. Ils sont à la base de

tous les résultats positifs que nous avons tiré de cette expérience, une expérience qui doit s'approfondir et se diversifier.

Ce qu'il faut ajouter, c'est que ce théâtre nécessite pour son développement de plus grandes capacités artistiques, techniques et intellectuelles que celles qui sont demandées d'ordinaire au comédien. C'est tout le système de formation des artistes du théâtre qui est, à mon humble avis, à repenser.

Ce qu'il faut dire enfin, c'est que nos entreprises théâtrales d'état se sont enfermées dans des pratiques routinières qui gênent le développement de l'art théâtral en général, la pleine valorisation des potentialités existantes et la recherche en particulier, recherche scientifique et esthétique.

Djellid : Pour qui écris-tu ?

Alloula : 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 matière et moyens de se ressourcer, de se revitaliser pour se libérer et aller de l'avant. En fait, j'écris et je travaille pour ceux qui travaillent et qui créent manuellement et intellectuellement dans ce pays ; pour ceux qui, souvent de façon anonyme, construisent, édifient, inventent dans la perspective d'une société libre, démocratique et socialiste. Mes héros sont des gens de tous les jours, des gens du commun, ceux qui, en fait, font et défont la vie de tous les jours.

Djellid : Tes personnages justement !... Comment les construis-tu ?

Alloula : Je les tire du quotidien, de la réalité de tous les jours. Evidemment, il y a un traitement artistique, esthétique, tout le travail complexe de création. Mes personnages partent, procèdent du réel et la réalité du spectateur est leur cible. La vie, la réalité si tu veux, pour peu qu'on y soit profondément ancré et pour peu qu'on sache l'écouter et la considérer en profondeur, nous apporte constamment des matières, des thèmes, des idées, des prétextes qui irriguent notre conscience sociale et artistique et nous pousse à créer, à imaginer, à inventer. Ceci est valable à mon sens aussi bien pour l'art que pour la science.

Quant à mes personnages, ils « travaillent » sans arrêt au théâtre sur le vécu social et profond du spectateur. Il y a une part importante de fiction mais il ne faut pas se tromper. La part de fiction est conçue pour colorer , pour déformer afin de révéler l'essence des personnages, pour mettre « en valeur » l'itinéraire des personnages et la profondeur ou la densité des rapports et situations, pour extraire la moelle épinière du vécu dans toutes ses dimensions, dans ses dimensions critiques, complexes, particulières, en devenir.

La fiction, irriguée par la réalité vivante, se déploie par l'imagination, la métaphore, l'association d'idées, la fantaisie, pour révéler, éclairer sous des formes esthétiques particulières les profondeurs, les densités, les nuances, les dynamiques sociales et humaines. A tout cela, il faut des langages, des formes, des couleurs, des gestes, des symboles, des lieux... Chez moi, la fiction est un outil d'abstraction, d'objectivation tendant à révéler, à

démystifier, à questionner... Prise en soi, indépendamment de notre conscience et de notre réalité, cette fiction travaillerait alors à tromper, à masquer la vérité, à aliéner.

Les modèles que je propose sont puisés dans la vie de notre peuple. C'est dans ses couches sociales les plus déshéritées que la société se reflète le mieux dans ses préoccupations, dans ses luttes, dans ses contradictions, dans ses valeurs, dans ses espoirs. C'est dans ces couches et par elles que notre société se saisit le mieux, qu'elle est la plus « apparente », la mieux présente et la plus dense et forcément et aussi parce que j'y suis le plus ancré, les personnages y sont puisés dans ces couches là. Ces personnages, lorsqu'ils sont théâtralisés, peuvent devenir extrêmement éloquents et permettent à la représentation artistique d'assumer une fonction sociale très large. Il faut dire que l'entreprise est difficile et ce, pour plusieurs raisons. Il faut y être en permanence, y vivre, pratiquer ce terrain, l'interroger, se documenter, faire des enquêtes, observer. C'est pour cela, entre autres, que chaque pièce me demande en moyenne deux années de travail. Je dois dire aussi que j'écris difficilement, qu'à ce niveau je suis très laborieux et difficile. Sans doute parce que nous sommes des natures très subjectives, inquiètes...

Mais il y a, à mon sens, un problème plus préoccupant, en dehors bien sûr, des graves problèmes d'étude et d'exploitation du patrimoine, c'est qu'il y a très peu de littérature dans notre pays et de par le monde qui « attaque » le problème sous l'angle des héros du quotidien. Nous n'avons pas une grande littérature, des traditions littéraires à ce niveau, sauf peut-être dans les vieux fonds démocratiques et populaires des traditions orales, un vieux fonds qui reste à exhumer, à connaître. Il y a donc peu de choses au plan de la littérature algérienne ou arabe qui révèle ces couches populaires et déshéritées et qui élève le citoyen simple et l'ouvrier ou le paysan pauvre au rang de héros, un rang qui n'a pas besoin d'être accordé mais qui est réel.

En fait, mes plus grands héros font partie des petites gens, des anonymes, des ignorés, des laissés pour compte... C'est de la « grisaille » du quotidien que suintent, s'assument et se réalisent les plus grandes valeurs, les plus grandes vérités et c'est en ce sens que les patrimoines populaires sont porteurs d'universel.

Djellid : Sur ce point précisément, le patrimoine, te considères-tu comme l'héritier d'une tradition, d'un patrimoine artistique et culturel ?

Alloula : Nous sommes toujours héritiers de quelque chose. Nous ne partons jamais de rien. Tout homme est une synthèse de rapports sociaux. Mais je ne suis pas un passéiste ou un spécifiste à tout crin. Je ne fétichise pas l'héritage. Et puis, il y a le patrimoine vivant, celui qui est constitué par les hommes de mon pays qui, quotidiennement, construisent le présent et l'avenir. En ce sens, j'assume tout l'héritage de façon consciente et critique en fonction surtout de l'avenir, du progrès, de la liberté et du socialisme. C'est pour cela que j'ai une affection très particulière pour le patrimoine populaire dans tous ses éléments constitutifs. C'est sur ce terrain que je vibre et adhère le plus. Sorti de ce terrain dans lequel j'ai vécu, je me sens infirme ; il me manquerait certainement une dimension vitale en tant qu'homme et en tant qu'artiste. Toutes les fois où il m'est arrivé de voyager à l'étranger, cette « vase culturelle » devient mon étalon principal de mesure, ma lunette d'appréciation et de

compréhension. C'est par le biais de cette culture populaire que j'ai pu le mieux voir et le mieux apprécier la valeur des autres peuples et de leurs cultures. Je n'arrête pas d'apprendre et de découvrir à ce niveau.

J'ai découvert dans la sagesse populaire, par moments résumées en quelques mots, de grandes pensées philosophiques, de grandes vérités. J'ai vu des signes graphiques exécutés nonchalamment par un artisan et contenant d'extraordinaires charges humaines et esthétiques, révélant des expériences, des savoir-faires, une sensibilité et une habileté stupéfiantes. J'ai vu Cheïkha Rimiti (chanteuse populaire) à l'âge de 60 ans exécuter une dizaine de danses différentes l'une à la suite de l'autre et de façon prodigieuse. Le cri, les véhémences gestuelles et rythmiques du « Alaoui » (danse populaire de l'ouest algérien) sont porteuses de sommes indicibles de valeurs et de non dis profonds, inaltérés et magnifiques...

Dans le transfert de cette culture populaire dans et par laquelle je me retrouve, il peut y avoir certaines erreurs d'idéalisation, de schématisation, de méconnaissance, voire d'attitudes forkloriste ou archaïste. Je crois qu'au niveau atteint par notre expérience et notre recherche, certaines erreurs sont inévitables et par moments nécessaires. L'essentiel à ce niveau, est surtout dans la perspective du lendemain pour laquelle nous luttons.

Enfin, sur cette question du patrimoine et de façon particulière, je considère que B. BRECHT a été et reste de par ses écrits théoriques et son travail artistique, un ferment déterminant dans mon travail. J'ai presque envie de dire qu'il est mon père spirituel, ou mieux encore, mon ami et mon fidèle compagnon de route.

ORAN, OCTOBRE 1985

Propos recueillis par **M'Hamed DJELLID**

Professeur de Sociologie et Critique de Théâtre

-ORAN- (Algérie)

La représentation du type NON-ARISTOTELICIEN dans l'activité théâtrale en Algérie

L'activité théâtrale d'expression arabe et d'agencement aristotélicien est apparue en Algérie dans les années 1920 à Alger plus précisément.

Par agencement aristotélicien, nous entendons le mode de façonnement de la représentation théâtrale qui se base sur la figuration de l'action et l'illusion et qui, tout en invitant le spectateur au jeu de l'identification le ligote dans le rôle du voyeur passif. Cette activité théâtrale est apparue dans notre pays alors qu'il subissait depuis près d'un siècle le joug du colonialisme.

Une troupe égyptienne dirigée par Georges ABIOD vint en 1921 se produire dans la capitale et donna représentation de deux pièces en arabe classique. Le public, non initié à ce genre artistique, n'était quantitativement pas important ces soirs là mais les représentations laissèrent un impact très profond chez les spectateurs notamment les plus jeunes qui étaient des étudiants pour la plupart.

Quelques-uns de ces jeunes spectateurs avaient du reste essayé le manteau théâtral en jouant dans le cadre de circonstances particulières des scénettes comiques ou moralisatrices. Le passage de cette troupe qui présenta des œuvres de longue durée et qui, du point de vue des spectateurs ayant vécu l'événement, n'avait rien à envier aux troupes théâtrales françaises contribua pour beaucoup, en tant que stimulant, au lancement des premières initiatives importantes de l'activité théâtrale en question.

Dès lors, les jeunes amateurs de ce genre artistique nouvellement pratiqué dans la langue arabe se regroupèrent, soit au sein d'associations culturelles, soit carrément en troupes autonomes pour une pratique plus élaborée et une activité plus systématique. Dans la même période, plus précisément en 1922, une seconde troupe égyptienne vint jouer à Alger et en arabe classique également. Ces manifestations renforcèrent encore davantage l'enthousiasme naissant de nos jeunes promoteurs qui avaient déjà engagé ça et là dans la ville, avec les moyens de bord, leurs premiers essais.

Il faut dire que pour ces pionniers, la pratique théâtrale d'agencement aristotélicien représentait à leurs yeux la possibilité de révéler par un biais subtil les valeurs culturelles ancestrales que le colonialisme s'efforçait d'occulter.

Les premières pièces subirent l'irradiation des représentations égyptiennes et furent donc jouées en arabe classique. Elles n'eurent, hélas, que très peu de spectateurs et malgré l'enthousiasme qui enveloppait ces manifestations, seuls quelques lettrés pouvaient comprendre les dialogues et apprécier par-là la mesure de l'effort accompli par les jeunes acteurs en la matière.

C'est en avril 1926 en créant, dans un arabe populaire compris de tous les Algériens, la pièce intitulée "DJEHA", que ces pionniers purent ancrer réellement sur une large base sociale et un espace géographique important l'activité théâtrale en question.

De nombreuses pièces furent créées en ces premières années - une vingtaine en moins de dix ans - et le mouvement théâtral naissant s'étendit aux autres grandes villes du pays.

Les œuvres qui étaient jouées tiraient leurs prétextes de contes populaires, des mille et une nuit, de faits historiques et de la vie sociale aussi. Elles étaient coulées pour leur totalité dans les moules relevant du type aristotélicien. La représentation était élaborée selon les normes théâtrales importées ; celles précisément qui dominaient la scène française au début du siècle à savoir les normes du vaudeville, du mélodrame et de l'opérette.

Parallèlement à ce type d'activité théâtrale qui ne se consommait qu'en salle fermée et dans les villes exclusivement, continuait de se pratiquer en plein air de façon tout aussi souple que vivante par les populations rurales et en leur direction, l'activité théâtrale du type "HALKA" (qui, en arabe signifie ronde). La représentation de ce mode théâtral se déroule en plein air généralement les jours de marché. Les spectateurs s'assoient à même le sol, épaule contre épaule et forment ainsi un cercle allant de cinq à douze mètres de diamètre. A l'intérieur de ce cercle évolue seul le "MEDAH" (conteur). Il est généralement accompagné par un ou plusieurs instrumentistes. Sur une même esplanade, à l'orée du marché, peuvent se dérouler l'une à côté de l'autre plusieurs représentations. A l'aide de sa voix, de son corps et d'une simple canne, le barde agence une représentation relatant une épopée ou une histoire particulière puisée dans la vie sociale. Il interprète à sa façon toutes sortes de personnages. Sa voix, plus que le reste, est l'outil privilégié pour l'élaboration de la manifestation. Il déploie une palette très large de couleurs vocales et une maîtrise particulière des différentes catégories de la narration. Il passe sans transition par moment du murmure au cri, du débit normal à la transe verbale et de la lamentation au chant.

Le dire est le lien principal dans la communication dynamique qu'il établit avec son auditoire. Par le verbe, il capte l'attention des spectateurs et les invite à imaginer chacun avec son imagination propre les différentes actions contenues dans la fable. Un accessoire ordinaire ; sa cape, ses chaussures ou une grosse pierre entreposée au centre de l'espace théâtral devient pour les auditeurs dans l'emprise de ce verbe magique, une source empoisonnée, une bête féroce blessée ou une épouse abandonnée.

Dans la représentation du type "Halka", le conteur/acteur n'est point celui qui simule une situation, mais le stimulateur, la courroie de transmission entre la fable et l'imagination créatrice des participants. La représentation dure de deux à quatre heures et des spectateurs de toutes les tranches d'âge y participent. Le texte est en arabe populaire et utilise sans cloisonnement la prose et la poésie. Le barde peut être interpellé, interrogé à tout moment par l'auditeur. Il peut être invité aussi à corriger un des vers de sa chanson ou à répéter pour le plaisir les moments forts de la fable. Lui-même, du reste, suspend net la séance d'un moment à l'autre, le temps de faire le tour de la ronde pour recevoir les pièces d'argent qu'on lui offre.

Dans le mode "Halka", le conteur et son auditoire s'impliquent de façon dynamique et dialectique dans l'agencement de la représentation. Dans son récit joué, le "medah" s'inclue et s'exclue de façon permanente. Par un jeu corporel synthétique atteignant par moment des niveaux supérieurs d'abstraction, il donne vie par bribes à tous les personnages de l'intrigue. Parfois avec deux à trois petites phrases, il campe dans un même élan le protagoniste, le deutéragoniste et le récitant. Très souvent, le "medah" est poète et l'auteur du texte dramatique qu'il dit.

Au centre de la "Halka", le conteur/acteur/chanteur théâtralise le verbe et cisèle la représentation avec les multiples catégories du dire ; le non dit, le presque dit, le franc dit et le sur dit afin de féconder l'imagination créatrice de l'auditoire.

Le type d'activité théâtrale "Halka" qui était très pratiqué jusqu'aux environs de 1950 a presque entièrement disparu de nos jours. Avec le développement du mouvement national, la majorité des conteurs, devenus alors des chantres du nationalisme, dénonçaient dans leurs représentations en termes à peine voilés le colonialisme. Considérés par l'opresseur comme étant devenus des éléments subversifs extrêmement dangereux, ils furent sévèrement réprimés. La plupart d'entre eux durent de ce fait abandonner la "Halka".

Il est dommage que les promoteurs de l'activité théâtrale du type aristotélicien et d'expression arabe ne se soient pas inspirés aussi de la forme "Halka". Elle aurait dû alors mériter un intérêt de leur part. Cela leur aurait permis un ancrage plus profond dans la culture populaire.

Nos premiers dramaturges "aristotéliciens" se sont empressés de façonner, l'euphorie de la "NAHDA"(renaissance) aidant, leurs pièces sur les normes théâtrales françaises sans adopter au préalable une attitude critique et sélective et sans prêter attention à ce qu'autour d'eux, au sortir de la ville, le peuple créait alors sans maquillage et sans illusion avec les signes éloquents et séculaires de son patrimoine.

Cependant, malgré la contradiction originelle dont il était porteur, l'art théâtral du type aristotélicien et d'expression arabe a, dès les premières années de son existence en Algérie, fait jonction avec la lutte séculaire de notre peuple dans ses aspirations à recouvrir sa liberté, son territoire, son identité et sa légitime accession à la paix et au progrès social.

L'activité théâtrale en question s'est très vite cristallisée d'abord sur le support que tissait le mouvement national ensuite sur celui plus vaste et plus ferme qu'offrait, à partir de 1954, l'organisation du Front de Libération Nationale pendant la lutte armée pour l'indépendance.

Se fondant dans le cours naturel de la révolution de notre peuple, cette activité artistique amplifiait son impact à travers tout le territoire. Elle se manifestait ça et là sur de multiples terrains ; théâtres municipaux, salles de fêtes, places publiques, bains maures, arrières boutiques, caves et salle ou cour de prisons aussi.

Une troupe artistique nationale fut constituée en Tunisie par l'organisation du Front de Libération Nationale. Celle-ci répercuta au delà de nos frontières et en direction de

nombreux pays amis, par le biais de l'art théâtral, la foi et le courage de notre peuple dans sa lutte pour l'indépendance nationale.

Le mouvement théâtral algérien a ainsi, malgré ses limites et les obstacles qui ont jalonné son itinéraire, contribué pour une part appréciable au développement de la conscience nationale. Il a aussi donné au champ d'honneur bon nombre de ses pratiquants.

Au lendemain de l'indépendance nationale, plus précisément le 8 janvier 1963, fut promulgué un Décret de nationalisation du théâtre. Le Théâtre National Algérien (T.N.A.) fut alors créé sur la base de ce Décret et des principes suivants : "***...La mission qui incombe au théâtre est trop importante pour notre peuple pour ne pas la mettre exclusivement à son service. Il est inconcevable de permettre que le théâtre soit entre les mains des entreprises privées. Qu'il s'agisse du théâtre à l'intérieur du pays ou celui qu'on accueillera de l'étranger ou encore celui qu'on exportera. Barrer la route à la commercialisation de l'art dramatique est un impératif, c'est lui éviter la dégradation d'être uniquement un divertissement et par le jeu de la concurrence de tomber dans la facilité et le vulgaire... Aujourd'hui dans l'Algérie qui construit le socialisme, le théâtre reste la propriété du peuple et sera à son service un outil efficace...***"

Le Théâtre National Algérien a pu, sur la base du principe même de la nationalisation, récupérer et prendre en charge très rapidement le patrimoine immobilier qui lui a été affecté (les salles des théâtres d'Alger, de Constantine, de Annaba, de Sidi Bel Abbès et d'Oran). Il a pu très rapidement aussi organiser un formidable regroupement des potentiels artistiques nationaux. La jeune entreprise théâtrale d'état a réalisé, avec des moyens matériels inadaptés, vingt grandes productions en moins de quatre ans (1963-1966).

Le Théâtre National Algérien réalisa, dès les premières années de son existence, un ensemble d'actions importantes (stages de formation de comédiens, création d'une école de formation de comédiens et de danseurs, organisation de festivals des arts populaires, édition d'une revue d'art théâtral et autres). Ces actions ne relevaient nullement de ses prérogatives et c'est précisément sous le poids de ces charges et en l'absence d'une stratégie nationale de développement de l'activité théâtrale que l'entreprise théâtrale d'état est tombée en crise généralisée. Le rythme de sa production a chuté de façon vertigineuse. Il est passé de 20 productions en quatre ans à 18 productions en sept ans (1966-1972).

Cette crise complexe dans sa nature effilochea l'enthousiasme créateur des travailleurs de l'art théâtral. Elle gela du même coup presque totalement les autres activités d'étude, de réflexion, de formation et d'investissement. Ce marasme débordait sur les terrains de la pratique amateur et jugulait en quelque sorte le développement de l'activité théâtrale.

L'état réorganisa le théâtre national et dans le cadre de cette opération entreprise sous le sceau de la décentralisation, quatre nouvelles entreprises théâtrales d'état furent successivement créées de 1972 à 1976 (Théâtres Régionaux d'Oran, de Constantine, de Annaba et de Sidi Bel Abbès).

L'entreprise théâtrale d'état fut ainsi ramenée sur une vision plus réaliste de sa vocation ; mais des questions essentielles telles que la stratégie de développement, l'organisation interne du travail et la formation des personnels furent, hélas, complètement occultées.

Cet handicap de taille a malheureusement eu de graves répercussions sur les pratiquants du théâtre, amateurs et professionnels confondus. De nombreuses capacités se sont éteintes petit à petit devant l'impossibilité de régler des situations tout aussi enchevêtrées que chroniques.

Malgré cela, nos cinq troupes professionnelles ont pu réaliser en une vingtaine d'années plus d'une centaine de productions (les œuvres du patrimoine universel occupent un tiers de cette production) liées sur le plan des contenus et dans leur écrasante majorité aux différentes tâches de l'édification nationale.

De leur côté, les amateurs du théâtre pratiquants avec des moyens très réduits ont sillonné toute l'étendue du territoire national pour donner, à travers les usines, les écoles et les nouveaux villages agricoles, des milliers de représentations théâtrales. Ils organisent aussi, tous les étés, depuis 1968 un festival de théâtre pendant lequel se manifestent les meilleures troupes du pays.

Après l'indépendance nationale et avec la création des premières structures culturelles, les Algériens pouvaient accéder, directement et en nombre important cette fois, au patrimoine artistique et culturel universel. Ils découvraient alors les multiples richesses auxquelles il leur était interdit de prétendre sous le joug colonial. Sur un élan d'épanouissement du plus grand nombre et d'ouverture généreuse à la connaissance universelle, notre pays organise de nombreux échanges et rencontres d'étude. Nos hommes de théâtre purent ainsi approfondir et affiner progressivement leurs connaissances en art dramatique.

Découvrant dans l'expérience universelle d'autres techniques d'agencement de la représentation théâtrale, ils prirent conscience des limites de leur propre pratique. Les écrits de PISCATOR, LOUNATCHARSKI, MEYERHOLD, MAIAKOVSKI et surtout B R E C H T intéressaient et continuent d'intéresser du reste les pratiquants de l'art théâtral. Ces écrits alimentèrent grandement la réflexion en la matière. La circulation de ces nouvelles connaissances renforça progressivement l'attitude critique de nos artistes vis à vis des pratiques antérieures, en même temps qu'elle contribua à l'élévation du niveau artistique de nos représentations théâtrales.

Les premières grandes transformations sociales qui furent lancées dans notre pays à partir de 1970, déclenchèrent un gigantesque enthousiasme dans le secteur des arts. Elles libérèrent une créativité encore jamais vue et engagèrent de nouveaux potentiels dans la pratique artistique. Offrant une matière tout aussi riche que nouvelle, ces transformations sociales occupèrent pendant de nombreuses années le centre des contenus des manifestations culturelles. L'activité théâtrale, plus que les autres disciplines prit naturellement, parfois maladroitement aussi, le parti de célébrer, d'expliquer et de défendre ces premières tâches d'édification nationale. Les sujets des pièces exposaient pour la plupart les comportements et manœuvres par lesquelles des groupes sociaux s'opposaient aux masses laborieuses autour

de l'attribution des terres aux paysans pauvres, de la limite de la grosse propriété foncière, de la participation des ouvriers à la gestion des entreprises économiques etc...

De façon générale, les fables visualisaient, théâtralisait les conflits que soulevaient ces premières grandes tâches sociales engagées dans la matérialisation de l'option socialiste de notre pays.

Il faut dire ici que pendant cette période qui va de 1970 à 1980, l'écrasante majorité des pièces, très louables sur le plan des contenus, de l'analyse de la réalité sociale et de l'intention des auteurs relevaient beaucoup plus du manifeste politique que de la reproduction artistique.

Les premières transformations révolutionnaires projetèrent l'activité théâtrale sur de nouveaux terrains, vers de nouveaux publics. Les représentations cette fois se donnaient en plein air, au grand jour, gratuitement et sur toutes sortes d'espaces : cours d'écoles, chantiers de villages agricoles en construction, réfectoires à l'intérieur d'usines, hangars etc.

C'est précisément dans ce grand enthousiasme, ce grand déplacement vers les masses laborieuses, vers les couches populaires que notre activité théâtrale du type aristotélien révélera ses limites. En effet, les nouveaux publics paysans ou d'origine paysanne avaient des comportements culturels propres face à la représentation théâtrale. Les spectateurs s'asseyaient à même le sol et formaient naturellement une "Halka" autour de notre dispositif scénique. De ce fait, l'espace de jeu changeait totalement et la mise en scène conçue en salle fermée et pour un spectateur placé en face du jeu était à reformuler. Tout était à refaire et nous n'avions pas les données pour réagencer notre représentation en fonction de la nouvelle situation. Cependant, nous avons commencé par supprimer des éléments de décor et des accessoires pour la visibilité, la lisibilité du jeu des acteurs. Au bout d'une dizaine de représentations, nous nous sommes retrouvés à jouer sans décor avec quelques accessoires, le strict nécessaire. Les comédiens devaient adapter leur jeu mais comment faire lorsque le spectateur est aussi bien devant que derrière soi ? L'interprétation, telle qu'elle était conçue jusqu'alors était à revoir fondamentalement. Certains spectateurs tournaient franchement le dos à la sphère de jeu pour mieux écouter le texte. Dans le cadre des débats qui suivaient systématiquement les représentations, les questions tournaient surtout autour de ce qui était dit et non sur ce qui était montré, visualisé. Ces spectateurs avaient des capacités d'écoute et de mémorisation étonnantes. Ils pouvaient reconstituer au mot près les dialogues de scènes entières. Dans ce nouveau contexte, tous les effets d'illusion, de surprise, de théâtralité conçus en ville s'effritaient progressivement sur cette plate-forme de la culture populaire, sur ce plateau glissant que nous offraient, de façon naturelle, nos nouveaux spectateurs. Il nous a fallu du temps pour comprendre les règles du nouveau jeu, pour commencer à nous adapter.

Par le biais de cette expérience qui nous a invité à reconsidérer nos conceptions en matière d'art théâtral, nous avons retrouvé - aussi paradoxal que cela puisse paraître - les signes séculaires de la représentation populaire du type "Halka". Les entrées et sorties des comédiens n'avaient plus de sens. Tout se passait obligatoirement dans le cercle fermé et donc, point de coulisses. Les changements de costumes se faisaient au vu et au vu des

spectateurs. Le comédien pouvait très bien, sans étonner personne, aller s'asseoir parmi les spectateurs pour fumer une cigarette entre deux moments d'interprétation.

Le jeu des comédiens évoluait au rythme des représentations vers la sobriété jusqu'à atteindre parfois des niveaux supérieurs d'abstraction. La représentation artistique était alors "stylisée", "distanciée" à plusieurs niveaux et le verbe, le verbe s'amplifiait pour finalement régner en maître.

C'est en cette période de grand enthousiasme, dans le contexte culturel vivant, de dimension nationale, que l'art théâtral en Algérie fit une plongée profonde dans la vie bouillonnante et créatrice de notre peuple, et que de ce fait, il se rapprocha du patrimoine culturel populaire.

C'est à partir de 1980 et sous l'impulsion des nouvelles expériences vécues qu'en Algérie, les hommes de théâtre commencent à se démarquer du moule aristotélicien d'agencement de la représentation.

La "Halka" fait l'objet d'une étude approfondie et apparaissent déjà, dans les dernières productions de notre théâtre, les prémisses d'un genre nouveau privilégiant le récit, le dire à la figuration de l'action.

ORAN LE 20 OCTOBRE 1987

**Intervention conçue pour le Colloque du Xème
Congrès de l'Association Internationale des
Critiques de Théâtre (A.I.C.T./I.A.T.C.)
Berlin : 15-21 novembre 1987**

**Abdelkader ALLOULA
Dramaturge - Algérie**

Quelques photos de la Halqa, El Ajouad et Homq Salim



Le Goual (Conteur Populaire) des années 30 en Algérie



El Halqa



El Ajouad photos prises par Ali Hefied



El Ajouad « Djelloul El Fhaimi »



El Ajouad « Djelloul El Fhaimi » jouée dans un établissement scolaire : (Après la suppression du décor)



Homq Salim photos prises par Ali Hefied

Table des matières

Introduction	1
Chapitre I : L'implicite dans le discours théâtral	14
1. Les concepts généraux de l'implicite	16
a) Les inférences	18
b) Les connotations.....	20
➤ Le présupposé.....	23
➤ Le sous-entendu	25
➤ Laisser entendre, donner à entendre et faire entendre	32
2. Les actes langagiers indirects autour des discours implicites	32
a) Les actes de langage	34
b) La force illocutoire et son rapport à l'implicite.....	37
c) Les actes de discours indirects	38
3. La notion du narrataire implicite.....	39
a) Narrateur implicite « omniscient ».....	39
b) Le concept de narrateur implicite : définition et application	40
4. Discours indirect libre et monologue intérieur dans le théâtre.....	43
5. Pronoms personnels : réflexions implicites du narrateur	44
6. Ponctuation et présence implicite du narrateur	46
Chapitre II : L'humour entre concepts et approches cognitifs et théâtraux	54
1. Humour entre créativité, divertissement et résistance.....	54
a) L'humour entre conventions et approches épistémologique	56
b) L'humour dans les approches cognitives	58
c) Les sources de l'humour, ses formes et ses fonctions.....	61
d) L'humour dans l'équilibre des valeurs	66
2. L'humour dans les approches théâtrales	68
a) L'humour dans la comédie entre simulation et drame	68
➤ Mimétisme : <i>Mimésis</i>	68
➤ Narration : <i>Diégésis</i>	69
b) Traits d'humour au théâtre entre l'ancienne comédie et la nouvelle	73
➤ Comédie grecque.....	73

➤	Comédie romaine	75
➤	Comédie élisabéthaine	76
➤	Comédie française	77
➤	L'humour dans la comédie noire moderne et contemporaine	78
❖	Anton Tchekhov (1860-1904)	79
c)	L'humour dans le théâtre algérien entre adaptation et créativité	82
➤	L'adaptation (concept général).....	82
➤	L'adaptation théâtrale	83
➤	L'adaptation dans le théâtre algérien.....	85
➤	L'humour entre traduction et adaptation dans le théâtre de Alloula	89
❖	L'humour oral	90
❖	La créativité comique	90
❖	La traduction humoristique	90

Chapitre III : Vue panoramique sur les traditions théâtrales et la théâtralité 92

1.	Les traditions Théâtrales.....	95
a)	La tradition chinoise ou technique théâtrale	95
b)	Les dialogues	96
c)	La musique	96
d)	Les gestes et ballets	96
e)	Les maquillages et les costumes	97
f)	Le répertoire	97
g)	Les différences entre les genres	97
h)	L'acteur et son public	97
i)	La modernisation	98
2.	La tradition indienne	99
a)	La théorie théâtrale	99
b)	L'esthétique	99
c)	Théâtre et mise en scène	100
d)	Les préliminaires	100
e)	Les acteurs	100
f)	Le sujet	101
g)	Le théâtre non traditionnel	101
➤	Le théâtre populaire	101
➤	Le Kathakalli	101

➤ Le théâtre contemporain	101
3. Le théâtre Indonésien	102
4. Le théâtre turc	102
a) Les coutumes dramatiques	103
b) Les spectacles forains	103
c) Les conteurs populaires	103
d) Le théâtre des marionnettes	103
e) Le théâtre d'ombre du Garâgûz.....	104
f) L'Ortaoyunu	104
5. Le théâtre dans le monde arabe	105
a) Naissance du théâtre	106
b) Le théâtre du Boulevard	107
c) Une littérature dramatique	109
6. Histoire du théâtre occidental	109
a) L'antiquité gréco-romaine	110
b) La chrétienté médiévale	110
c) La Renaissance.....	111
d) Le grand siècle du théâtre	111
➤ La commedia	111
➤ La commedia dell'arte	112
➤ Le théâtre Elisabéthain	112
➤ Le classicisme français	114
e) Le théâtre de la bourgeoisie	115
f) Le théâtre de notre siècle.....	116
7. Le nouveau théâtre.....	117
a) La dramaturgie du refus	117
b) Autres contestations.....	117
c) Une nouvelle pratique	118
d) Le théâtre populaire	119
e) Les jalons	120
➤ La présentation commune, sociétés divisées	120
➤ Des fêtes du peuple au théâtre du peuple	121
➤ Passages, impasses, recherches et archéologie du mouvement.....	122
➤ Piscator et le théâtre politique	122

➤ Jean Vilar et le service public	123
➤ Difficultés pratiques et théoriques	124
➤ Déterminants sociaux	124
❖ Les conditions de vie et de travail	125
❖ Le modèle Brechtien	126
8. Théâtre et société.....	127
a) Les cérémonies théâtralisées	127
b) Les cérémonies théâtrales	128
c) Le tragique ou le dérisoire et les civilisations techniques	128
d) Les ruptures sociales et création dramatique	129
Chapitre IV : La méthodologie et la présentation du corpus.....	130
1. Parcours théâtral d'Abdelkader Alloula	133
2. Les concepts du théâtre d'Abdelkader Alloula	141
a) La tradition arabo-berbère	141
b) L'influence africaine.....	141
c) La culture populaire.....	142
d) Le problème de la création dramatique dans le théâtre de Alloula	143
➤ Recherche et expérimentation	144
➤ L'écriture.....	144
➤ Création collective	145
e) Les caractéristiques du théâtre de Alloula	146
➤ La scénographie dans le théâtre de Alloula	146
➤ Le cadre spatio-temporel dans le théâtre de Abdelkader Alloula	148
➤ La langue dans le théâtre de Abdelkader Alloula	150
➤ La mise en scène.....	154
➤ Le jeu théâtral.....	155
❖ Changements dans le rôle du metteur en scène et le rôle de comédien	155
❖ Les représentations	156
❖ Le statut du public	157
➤ La traduction : écart entre la langue source et la langue cible.....	158
➤ Le concept de la fable chez Aristote et Brecht	161
❖ La fable aristotélicienne.....	161
❖ La fable aristotélicienne.....	162
3. Présentations des deux œuvres de Alloula ; Homq Salim et El Ajouad.....	163

a) Homq Salim (1972), reprise en 1981-82	163
b) EL Ajouad (1985) -Les généreux	165
Chapitre V : Le genre dans le théâtre de Alloula	168
1. Le Monologue dans « Homq Salim »	171
a) L'adaptation dramatique entre l'histoire "Le journal d'un fou" de Nicolas Gogol et le monodrame "Homq Salim" d'Abdelkader Alloula	171
b) Résumé de l'histoire du Journal d'un fou de Nikolai Gogol	173
c) Contexte historique, littéraire et dramatique	174
d) Le procédé de l'adaptation dramatique dans Homq Salim et ses particularités	177
➤ Motivations et objectifs du devis	177
➤ Mécanismes d'adaptation dramatique.....	179
2. El Halqa dans El Ajouad	181
a) La structure.....	190
b) Le narrateur	191
c) Le scénario.....	191
d) Les effets sonores	193
e) La musique.....	194
3. La notion de « polyphonie » chez Abdelkader Alloula	195
a) La polyphonie chez Bakhtine	197
b) Retour au principe du dialogue	199
c) La Polyphonie Énonciative	200
➤ Le concept d'énonciation	200
➤ De la signification au sens.....	200
➤ Le sens d'un énoncé est une image de son énonciation	200
➤ L'énonciateur responsable	201
➤ L'énonciateur et point de vue.....	201
d) Quelques phénomènes polyphoniques dans les œuvres de Alloula	203
➤ Le concept de polyphonie.....	203
➤ Ancrage dialogique et polyphonie	203
➤ Les chaînes dialogiques	204
➤ Les échos dialogiques	204
➤ La notion du goulal	205

Chapitre VI : L'ironie et l'esthétique dans le théâtre d'Abdelkader Alloula.....	207
1. L'ironie comme moyen d'expression chez Abdelkader Alloula	210
a) L'évolution historique du concept d'ironie.....	211
b) Origine de l'ironie	213
c) Les types de l'ironie	215
➤ L'ironie socratique	215
➤ L'ironie de situation	216
➤ L'ironie dramatique	217
➤ L'ironie verbale	217
➤ L'ironie romantique	219
➤ L'ironie sarcastique.....	220
d) Les signes de l'ironie.....	221
e) L'ironie comme stratégie d'écriture dans le théâtre de Alloula	222
f) L'ironie comme pensée dans le théâtre de Alloula	223
g) L'ironie comme identification.....	224
h) Les procédés de l'ironie	225
➤ L'antiphrase	225
➤ L'hyperbole	226
➤ La litote.....	227
2. L'esthétique dans le théâtre d'Abdelkader Alloula.....	227
a) Registre théâtral d'Abdelkader Alloula.....	228
b) La Stratégie illocutoire	231
➤ Texte théâtral entre cursus internationaux et enracinement	232
➤ Les techniques de mise en scène théâtrale et leur contribution à la construction du sens	237
c) Le décor	239
d) Les costumes	240
e) La musique.....	242
f) La lumière	243
➤ La scène naturelle.....	243
➤ La scène industrielle	243
❖ L'éclairage et espace.....	244
❖ L'éclairage et l'acteur.....	244
❖ L'éclairage et couleur.....	244
❖ L'éclairage et sa signification dans la pièce	245

Chapitre VII : L'humour comme moyen de dénonciation chez Alloula.....	246
1. Fonctions de l'humour dans la pièce « Homq Salim ».....	249
a) Humour et fonction narrative.....	249
➤ Niveau de texte principal :.....	252
➤ Niveau du texte d'accompagnement.....	253
➤ Récepteur responsable.....	255
➤ Humour et fonction de référence.....	256
❖ Référence au réel et à l'insolite.....	257
❖ La fonction de référence du temps.....	261
❖ L'icône du pouvoir.....	262
❖ L'humour et sa fonction purificatrice.....	263
❖ Humour et fonction symbolique.....	266
❖ La symbolique de soi et du sujet.....	268
2. Fonctions de l'humour dans la pièce « El Ajouad ».....	270
a) Humour entre contexte et toxicité.....	270
b) Discours humoristique et mécanique de la parole.....	271
c) Humour et fonction communicative.....	277
d) Fonctions des mécanismes rhétoriques.....	281
➤ Paradoxe.....	281
➤ Commentaire moral.....	282
➤ Jeux de mots et exagérations.....	283
➤ Mécanique théâtrale.....	283
Conclusion.....	287
Bibliographie.....	293
Annexes.....	307

« Les figures humoristiques dans les œuvres d'Abdelkader Alloula »

Résumé :

L'humour dans les pièces d'Abdelkader Alloula est un moyen de produire des discours dramatiques et théâtraux, spectaculaires, populaires, énergiques et controversés à des fins de divertissement. Fondé sur la communication de masse, il cible à la fois le processus pédagogique et les mécanismes du spectacle dramatique populaire basé sur le conte, le jeu verbal, intellectuel et fonctionnel pour produire des discours aux multiples connotations.

Abdelkader Alloula a conçu un langage populaire humoristique qui, d'une part, a brisé les normes du langage normatif et d'autre part, a remis en question les formes canoniques du drame aristotélien.

L'humour d'Abdelkader Alloula vise à produire des représentations théâtrales qui présentent des thèmes d'ordre social, économique, culturel, politique et idéologique, incarnés dans des situations réelles, pour condamner l'implicite et à travers l'utilisation de l'ironie, du grotesque et de la condamnation.

Mots clés : Abdelkader Alloula, Théâtre, L'humour, Langage populaire, Algérie, El Halqa, El goul, Monologue, Engagement politique.

Abstract:

Humor in Abdelkader Alloula's plays is a means of producing dramatic and theatrical, spectacular, popular, energetic and controversial speeches for entertainment purposes. It is based on mass communication, targeting the teaching process and mechanism of popular dramatic spectacles established on storytelling, language, intellectual and functional play, and produces discourses with multiple connotations.

Abdelkader Alloula conceives a humorous vernacular that breaks the norms of canonical language on one hand, and challenges the canonical forms of Aristotelian drama on the other. Abdelkader Alloula's humor aims to produce dramatic performances that depict themes of social, economic, cultural, political and ideological order embodied in real life by using satire, grotesque and condemnation to denounce what is implied.

Keywords: Abdelkader Alloula, theatre, humor, popular language, Algeria, El Halqa, El goual, Monologue, politique commitment.

المخلص:

الفكاهة في مسرحيات عبد القادر علولة هي وسيلة لإنتاج خطابات درامية مذهلة ومسرحيات شعبية وحيوية مثيرة للجدل لأغراض الترفيه استناداً إلى الاتصال الجماهيري، الذي يستهدف كل من العملية التربوية وآليات المشهد الدرامي الشعبي القائم على سرد القصص واللعب اللفظي والفكري والوظيفي لإنتاج خطابات ذات دلالات متعددة.

أنشأ عبد القادر علولة لغة شعبية فكاهية كسرت من ناحية، معايير اللغة المعيارية ومن ناحية أخرى، تحددت الأشكال القانونية للدراما الأرسطية. تهدف فكاهة عبد القادر علولة إلى إنتاج عروض مسرحية تقدم مواضيع النظام الاجتماعي، الاقتصادي، الثقافي، السياسي والأيدولوجي المتجسد في مواقف حقيقية لإدانة كل ما هو ضمني من خلال استخدام السخرية، البشاعة والإدانة.

الكلمات المفتاحية: عبد القادر علولة، المسرح، الفكاهة، لغة شعبية، الجزائر، الحلقة، القوال، مونودراما، إلتزام سياسي.