

ABDELKADER ALLOULA

Jawida et Naget KHADDA*

Portrait

*Le lion d'Oran est tombé
Le rempart d'Oran s'est écroulé
Levez-vous, hommes agenouillés!*

C'est par ce cri de désespoir, lancé dans la forme rythmée, assonancée de l'éloge funèbre par lequel les femmes, chez nous, dans les cérémonies mortuaires, tentent de maîtriser leur douleur en en faisant un sujet collectif de déploration, qu'une femme oranaise a ébranlé la foule innombrable venue accompagner Abdelkader Alloula à sa dernière demeure. Cet appel était aussi exhortation et cri de ralliement pour refuser la tragédie absurde.

Et la foule innombrable – celle présente sur place et celle dispersée et immobile, les yeux rivés sur le petit écran – a enregistré l'électrochoc. Toute l'Algérie vivante a été à la fois secouée et galvanisée. Car Abdelkader Alloula était la pure quintessence du culturel et du populaire.

Comédien, auteur, adaptateur, metteur en scène, régisseur, administrateur..., il a imprimé son empreinte à tous ces secteurs solidaires de la production théâtrale. Et au-delà, il a mené une réflexion permanente sur la théâtralité même, rêvant d'un théâtre total. En même temps, il poursuivait une activité et une réflexion syndicales et politiques sans relâche, tant il était persuadé du lien intime entre tout cela, tant il croyait que les luttes ponctuelles et conjoncturelles et le travail de création ne pouvaient avoir de sens que dans un projet de société ouvert où la culture, le débat d'idées, l'humanisme, la fraternité, auraient une large place.

La société dont il rêvait aurait été capable de se donner le spectacle de ses travers et de ses hauts faits et de s'y reconnaître et d'en rire et de s'en émouvoir et de se transformer. Société dont il se voulait un citoyen actif. D'abord par le geste civique et de solidarité au quotidien en direction des amis, des voisins, des jeunes délinquants et des jeunes étudiants, des enfants atteints du cancer et des enfants sains en quête de plaisirs. A tous il avait quelque chose à offrir, mais aussi une responsabilité à proposer. Il s'investissait dans tous les bénévolats qui émergeaient, il pouvait les impulser ou les accompagner; toujours présent, miraculeusement disponible. Il offrait l'image d'une droiture exemplaire, cimentait des amitiés solides, avait l'art de communiquer son énergie et ses convictions, en toute simplicité, sans discours vains.

(*) Respectivement Doctorante, Paris et Professeur à l'Université d'Alger/Université de Montpellier.

Malgré les critiques sévères qu'il adressait parfois à ses compagnons de lutte, malgré de sérieuses réserves sur certaines orientations décidées par la direction, il fut, jusqu'à la fin de sa vie, un militant sincère du parti communiste algérien qu'il voulait voir constamment engagé dans la défense des plus faibles. Cette option anima aussi, sa vie durant, son engagement de syndicaliste ; notamment pour garantir des droits aux gens du spectacle, mais également pour réclamer une large diffusion de la culture, sa mise à la portée de tous et surtout des plus démunis. À son niveau, il s'y employait activement dans le théâtre d'Oran dont il assumait, pendant plusieurs années, la responsabilité.

Il trouvait de plus le moyen d'être à l'écoute de tous les autres secteurs de l'art, jouait un rôle d'élément fédérateur entre eux. Une sorte d'admirable intermédiaire entre cinéastes et peintres, décorateurs et dramaturges, illustrateurs et poètes, encourageant les uns, aidant les autres, discutant infatigablement avec tous. Il était partout à la fois ; de façon évidente et nécessaire, volontariste et spontanée, avec cet air à la fois tranquille et pressé, enjoué et soucieux qui n'appartenait qu'à lui.

Physiquement déjà, il représentait la force inébranlable et bonhomme. Immense carrure, tête ronde et joufflue, animée d'un sourire indulgent ou ironique, toujours prêt à se transformer en grand rire. Ce rire tellement communicatif qui faisait de lui, dans toutes les soirées entre amis, le centre d'intérêt. Volontiers il s'emparait du rôle de conteur qu'on attendait impatiemment qu'il prenne. Le cercle se disposait aussitôt autour de lui et il tenait son auditoire suspendu aux anecdotes qu'il improvisait à propos de n'importe quel événement de l'actualité algérienne, s'excitant, appuyant le trait, jouant de bon cœur... Il diffusait autour de lui une bonne humeur et une générosité contagieuses. Il vivait dans un sorte d'utopie grandiose qui donnait sa coloration propre à son engagement politique, à son théâtre militant, au moindre de ces gestes de solidarité dont il était si prodigue.

Bio-bibliographie

Abdelkader Alloula, avec cette personnalité si forte et si bon enfant, a su, en une trentaine d'années d'activité théâtrale, imprimer sa marque au champ culturel algérien. D'autant qu'il accompagnait cette activité d'une réflexion permanente sur les vertus du théâtre dans une politique culturelle et éducative, sur le statut et le rôle des gens du spectacle en Algérie. Il a laissé une œuvre riche et diverse, directement branchée sur l'actualité politique et sociale, dans la lignée du *goûwâl* des souks qu'il aimait tant.

Abdelkader Alloula est né le 8 juillet 1939 à el-Ghzaouet, sur la côte (à l'ouest d'Oran). Il fréquente l'école primaire à Aïn-El-Berd, fait ses études secondaires jusqu'en première successivement à Sidi-Bel-Abbès puis à Oran. Il interrompt ses études en 1956 quand le FLN décrète la grève des lycéens et des étudiants. Il se lance cette même année à faire du théâtre au sein d'une troupe d'amateurs « Ech-Chabab d'Oran » (La jeunesse d'Oran). Dans ce cadre et jusqu'en 1960, il participe à plusieurs stages de formation et joue successivement dans *Maghramin bel-mal* (Amoureux de l'argent) de Mohammed Touati,

Roujû' es-saada (Retour du bonheur), *Kheïma chrifa* (Une famille noble) et *Khadr el-yadin* (L'homme à la main verte) de Mohammed Cracha. En 1962, il réalise dans le cadre de la troupe ETO (Ensemble Théâtral Oranais) *El-Asra* inspiré des *Captifs* de Plaute. Puis il s'embarque pour un cycle d'études à Paris au théâtre populaire Jean Vilar. A son retour en Algérie, qui coïncide avec la création du TNA (Théâtre National Algérien), il est recruté comme comédien.

Il joue alors dans :

1963 – *Les Enfants de la Casbah*, de Abdelhalim Raïs et Mustapha Kateb.

1963 – *Hassan Terro*, de Rouïched et M. Kateb.

1963 – *La Vie est un songe*, de Mustapha Kateb, pièce adaptée de Shakespeare.

1963 – *Le Serment*, de A. Raïs et Taha el-Amiri.

1963 – *Don Juan*, de Molière, dans une adaptation de Mustapha Kateb.

1964 – *Roses rouges pour toi*, de Sean O'Casey, adaptation de Allel el-Mouhib.

1964 – *La Mégère apprivoisée*, de Shakespeare, adaptation de Allel el-Mouhib.

1965 – *Les Chiens*, de Tom Brulin, dans une adaptation de Hadj Omar.

Parallèlement à son métier d'acteur, il se lance dans l'écriture et la mise en scène. Ce sera même de plus en plus son activité essentielle. Dans un premier temps, il met en scène des œuvres d'autres auteurs :

1964 – *El-Goual* (1), de Rouïched.

1965 – *Le Sultan embarrassé*, de Tewfik el-Hakim, le grand dramaturge égyptien du début de ce siècle.

1967 – *Monnaie d'or*, de Chu Suchen.

1968 – *Numance*, de Cervantès adaptée par Himoud Brahimi et Mahboub Istambouli.

1982 – *Les Bas fonds*, de Maxime Gorki dans une traduction de Mohammed Bougaci.

Progressivement il réalise des pièces qu'il a lui-même écrites :

1969 – *Laalègue* (Les Sangsues).

1970 – *El-Khobza* (« Gagner son pain ») : premier grand succès de l'auteur.

1972 – *Homk Salim* (La Folie de Salim), adaptée du « *Journal d'un fou* » de Gogol avec une allusion à Sélim I^{er} d'Égypte et avec un jeu de mots sur le nom Salim qui signifie « sain » (d'esprit). La pièce reçut un accueil assez tiède en 1972 et fut un triomphe lors de sa reprise – avec quelques remaniements – en 1979. Alors, Alloula, en pleine possession de ses moyens artistiques, avait surtout conquis le public par sa performance de comédien puisqu'il fut l'unique acteur de sa pièce.

1975 – *Hammam Rabi* (Le Bain de Dieu), du nom d'une station thermale qui permet un jeu de mots sur les biens « tombés du ciel » que se distribuent des fonctionnaires corrompus, habitués de la station thermale. Par ailleurs, la pièce fait allusion aux *Bains* de Maïakowsky.

(1) La transcription des titres en arabe se conforme à la pratique utilisée par la presse algérienne de langue française ; orthographe sous laquelle sont reconnues les pièces en question.

1975 – *Hout yakoul hout* (Les Poissons se dévorent les uns les autres), Pièce écrite en collaboration avec Ben Mohammed.

1980 – *Lagoual* (Les Dits).

1984 – *Lajouad* (Les Généreux).

1989 – *El Lithem* (Le Masque).

1992 – *Et tafaha* (La Pomme).

1993 – *Arlequin valet de deux maîtres* de Goldoni, adaptation et traduction libre.

L'activité d'Alloula ne se contente pas du théâtre, il est également auteur de scénarios de films :

1972 – *Gorine* réalisé pour la RTA (Radio Télévision Algérienne) par Mohammed Ifticène.

1980 – *El Djalti* (Le Gaucher), réalisé pour la RTA, toujours par Mohammed Ifticène et qui montre les milieux de la délinquance juvénile.

1990 – Il adapte cinq nouvelles de Azziz Nessim (écrivain contestataire contemporain turc) qui seront réalisées pour l'ENTV (Entreprise Nationale de Télé Vision) par Bachir Berichi sous les titres : *Leïla madjnouna* (Leïla la folle); *Al-soltân wa al-ghorbân* (Le Sultan et les étrangers); *Al-wissâm* (L'Etendard); *Al-chaab fâq* (Le Peuple s'est réveillé); *Al-wâdjib al-watani* (Le Devoir national).

Parfois il est, aussi, acteur dans des films. Ainsi dans :

1969 – *Leklâb* (Les Chiens), film réalisé par El-Hachemi Chérif où il tient le rôle principal.

1971 – *Ettarfa* (La Corde), réalisation également de El-Hachemi Chérif.

1989 – *Tlemcen*, réalisation de Bouamari Mohammed (documentaire sur la ville de Tlemcen dont le fil conducteur utilise une fiction).

1990 – *Djenn Bou Rezq* (Le Djinn Bou Rezq ou Le Djinn des bienfaits), réalisation Abdelkrim Baba Aïssa.

1990 – *Hassan Niyya* (Hassan le candide), réalisation Ghouti Benderdouche.

Il s'agissait là essentiellement d'une participation amicale à des projets conduits par des amis à qui il apportait son aide, ses conseils et le prestige de son nom. Plus fondamentalement, il participe au commentaire de deux films auxquels il imprime la force de sa verve et de son humour :

1983 – *Bouziân El-Qali'i* (Bouziane d'El Qalaa), de Hadjadj Belkacem.

1985 – *Combien je vous aime*, de Azzeddine Meddour. Ample fresque historique de l'Algérie coloniale, réalisée sur la base d'un montage de films et de photos documentaires, empruntés aux archives de la RTA La voix *off* du commentateur est celle d'Alloula qui joue sur toutes les nuances de l'ironie.

Il réalise aussi des théâtrales à la radio, sur la chaîne III (chaîne algérienne de langue française), puisant ses sujets dans le fonds universel : Sophocle aussi bien que Shakespeare ou Aristophane.

Enfin Alloula a créé au TRO (Théâtre Régional d'Oran) une section de théâtre pour enfants. Le spectacle *An-Nahla* (L'Abeille), réalisé en 1979 (qui n'est pas une création d'Alloula mais qui a bénéficié de toute son attention) a obtenu un grand succès dans tous les théâtres régionaux d'Algérie et a

remporté, la même année, un prix au festival du théâtre pour enfants de Berlin-Est.

Il manque à cette énumération les interventions d'Alloula dans des colloques et les conférences qu'il a données sur les arts du spectacle (théâtre et cinéma). Elles n'ont pas été publiées et la presse qui les a signalées, n'en livre que des résumés ou des commentaires. Il faudra donc un long travail de recherche pour les rassembler. Cependant une bonne partie de sa réflexion nous parvient à travers des interviews. Nous avons aussi trouvé mention d'un long article sur « Le théâtre aristotélicien » (2). Enfin la presse fait aussi état d'une « Lettre ouverte à Taleb Ibrahim » écrite lors d'une polémique qui avait opposé Alloula, alors directeur du TNA (Théâtre National Algérien), à son ministre M. Taleb, ministre de la Culture et de l'Information, en 1976. Dans cette lettre, Alloula expose sa conception d'un théâtre populaire, essentiellement du point de vue de la gestion. Enfin nous savons qu'Alloula a animé au TRO des groupes de réflexion pluridisciplinaires sur l'art théâtral. Y prenaient part des universitaires, des artistes, des amateurs de théâtre.

Le travail théâtral

Laalogue (Les Sangsues), sa première œuvre, est une fresque humoristique où Alloula met en place un dispositif qu'il va, par la suite, développer et préciser. Il s'agit de tableaux plutôt réalistes, d'un réalisme soumis aux manipulations du comique : grossissement des vices, accélération du rythme, retournement de situations etc. Ces tableaux sont séparés par des chansons. C'est aussi dans cette première pièce que l'auteur introduit un diseur, le *gouāl* personnage qui symbolise la conscience du peuple, plaide pour la justice et qui intervient après chaque tableau afin de démystifier le tableau précédent, à l'aide d'un commentaire ironique, scandé par le chant. Enfin Alloula y adopte son ton de critique acerbe dirigée contre les travers de la gestion « socialiste ». Il s'attaque, dans cette première pièce, à la bureaucratie. Ce thème revient avec insistance par la suite. Le dispositif scénique rend bien compte de l'engrenage administratif, le rire le démystifie, tandis que le chant accentue l'adhésion de la salle à la satire que propose le commentaire. Les caractéristiques du théâtre d'Alloula commencent à se mettre en place :

- sujet à portée sociale et à but éducatif ;
- mise en scène enlevée et joyeuse ;
- intervention du goual qui commente l'action, guide la réflexion, établit une complicité avec la salle et instaure un climat de fête populaire.

La seconde pièce, *El-Khobza*, se présente comme un long travelling entrecoupé de gros plans sur des scènes de la rue, tout à fait saisissantes. Le héros, Si Ali, un écrivain public qui est à la fois témoin et sujet des malheurs et des espérances de ses clients désargentés, finit par fermer boutique pour se consacrer à l'élaboration d'un roman qu'il intitulera *El-Khobza*. Et c'est tout un petit peuple (équivalent de celui que l'on croise dans la médina d'Oran) que l'on

(2) Dans le n° 1 de la revue *Erg*, 1990, publiée par un groupe d'universitaires d'Oran.

voit défilé sur les planches, une multitude de rêves et d'angoisses qu'on devine longtemps observés par l'auteur. C'est à ces gens-là que Si Ali dédiera son ouvrage et c'est encore pour eux qu'il prendra soin de laisser une partie de son roman en blanc, de manière qu'ils puissent à leur tour écrire leur propre histoire.

– Le décor et les costumes sont simples et réalistes, réduits, le plus souvent, à quelques accessoires significatifs.

– Les transitions et les raccords sont marqués par le conteur (*gouâl*) à l'aide d'un refrain fredonné et repris par tout le public. De façon plus nette, Alloula s'engage dans une forme de théâtre interactif.

Avant de nous arrêter à la trilogie qui constitue le cœur de l'œuvre, évoquons *Homk Salim*, pièce adaptée du *Journal d'un fou* de Gogol, uniquement pour signaler le glissement de sens que le dramaturge algérien fait subir au texte russe pour l'adapter à ce qu'il veut dire. En effet, chez Gogol, la folie, traitée d'un point de vue individualisant, apparaît essentiellement comme la punition réservée à celui qui se nourrit de médiocrité et d'illusions. Dans l'adaptation, elle devient un révélateur politique et permet d'ausculter une société malade. Et la montée progressive de la folie est mise en rapport avec une déraison et une cruauté propres à cette société et qui sont responsables du basculement du héros dans la folie. C'est donc à une forme allégorique de dénonciation de la situation politique de l'époque que nous avons affaire.

Lagoual, Ladjouad, Lithème est une trilogie qui réalise pleinement la particularité de la recherche théâtrale d'Alloula. Au point de départ de cette aventure, une anodine représentation dans un village agricole, un de ces spectacles dont le principe répondait pleinement aux objectifs de « démocratisation de la culture » qui étaient ceux de notre dramaturge. Mais ce spectacle-ci allait tout remettre en question. En effet, à l'insu des organisateurs, les paysans s'étaient instinctivement installés en rond autour de la scène qui avait été dressée, comme d'habitude, sur la place publique. Et les comédiens désarçonnés, se retrouvèrent dans un espace scénique totalement inattendu. Après coup, la disposition du public apparaît à Alloula comme révélatrice d'une tout autre conception du théâtre que celle à laquelle l'avaient habitué sa pratique et l'enseignement qu'il avait reçu. Elle était à elle seule une confrontation d'idées et provoqua, lors de la représentation, un bouleversement du rapport habituel. En fait, ce que Alloula pressentait depuis longtemps devenait subitement tout à fait clair : la *halqa* n'était pas seulement une ronde, pratique pour rassembler des auditeurs autour d'un conteur dont le « jeu » ne nécessitait ni décors, ni déplacements importants ; c'était, surtout, un mode particulier de spectacle, toute une attitude face à la représentation.

À partir de là, Alloula va reconsidérer toute l'efficacité théâtrale en général et le comportement du spectateur en particulier : l'attitude, l'écoute, la mémorisation, la participation... Il remet en question la nature même du discours didactique qu'il avait prôné dans ses premières œuvres. Par ailleurs, il décide d'orienter son travail vers ce qu'il appelle une « théâtralisation du verbe », expliquant qu'il avait pris conscience, en écoutant les paysans, à quel point le théâtre, pour eux, était induit par la poésie.

Dès lors, le dramaturge s'en va pour une enquête sur le terrain, à la rencontre de *gouāline* dans les souks, fait des reportages-photo, étudie des textes de poésie populaire (*chi'r al-melhūn*), notamment de longs poèmes, des épopées populaires. Il constate des similitudes avec la tragédie grecque quant à l'organisation de l'espace et quant à la relation spectacle-spectateur. Il remarque que, dans les deux formes en question, il n'y a aucune illustration de l'action. Il réfléchit sur le fait que les spectateurs, à l'époque du théâtre d'Eschyle ou de Sophocle, étaient plus dans une communion spirituelle entre eux et avec les acteurs que soucieux d'une matérialisation de l'action, qu'ils attendaient surtout du comédien principal une maîtrise de toutes les catégories du dire : de la psalmodie au chant, du cri au murmure. À ses yeux, le *gouāl*, manifeste les mêmes aptitudes et celles-ci lui ont été transmises grâce à une initiation de père en fils et de maître à disciple.

Alloula tire profit de ces remarques, tout en précisant qu'il ne veut pas faire du « halqisme », qu'il ne cherche pas à opérer un transfert de la *halqa* sur les planches, mais à impulser un théâtre qui s'interroge sur tous les possibles qui lui sont offerts, que ce soit par la tradition de la *halqa*, par les enseignements du théâtre antique ou par les recherches modernes.

Son intérêt va alors se concentrer sur les infinies possibilités de la voix du comédien, puisqu'il cherche une expression théâtrale qui, à l'instar de la *halqa*, repose sur une théâtralisation du verbe. Il pense que « les couleurs vocales se situent au niveau de l'interprétation » (3), d'autant que la culture algérienne, et plus largement arabe, a toujours été portée par la poésie et sa déclamation. Alloula s'intéresse de plus en plus à la poéticité particulière de la *halqa* où l'action, plutôt que d'être jouée, est suggérée, supportée par le verbe et l'interprétation, sollicitant l'imaginaire du public pour matérialiser l'action. Aussi, la narration n'y prend-elle pas la place de la gestuelle, mais devient elle-même gestuelle ; elle est théâtralisée. Le geste peut alors contredire le dire, projeter et renforcer le dire dans la mesure où il entretient une relation dialectique et dynamique avec la narration. Ainsi, pas de séparation entre le texte dit et l'interprétation gestuelle, car la narration ne rejette pas le geste, elle l'implique, explique Alloula (4). Le *gouāl*, peut raconter un personnage, le pénétrer et ressortir pour redevenir lui-même spectateur. Le tout est très rapide, ce qui nécessite l'éloquence du geste.

Ces trois pièces constituent trois moments d'une même recherche. *Lagoual*, expérimente la viabilité du verbe, du mot qui, comme dans l'art traditionnel, se fait porteur de théâtralité, de cette théâtralité induite dans la conception populaire de la poésie. *Ladjouad*, traite plus particulièrement de la construction de la pièce, de l'agencement de la représentation en fractionnant la représentation en trois petites histoires autonomes et en y intégrant des ballades. *Lithème* s'attache à la construction du personnage qui rompt avec la cohérence psychologique et se fonde sur une construction éclatée. Le person-

(3) Interview réalisée par A. K. Bouziane dans *Révolution Africaine* (hebdomadaire algérien) du 8-14 nov. 1990 sous le titre : « Le dramaturge du malaise ».

(4) *Ibid.*

nage devient une sorte de réceptacle qui se « remplit » de sens à partir des rôles qu'impose la société à l'individu, des attitudes qu'elle lui dicte, des images de lui qu'elle lui renvoie.

Avec *Arlequin, valet de deux maîtres* (1993), dernière pièce, adaptée de Carlo Goldoni, Alloula passe à une réflexion sur la Commedia dell'arte. Ce théâtre l'intéresse, déclare-t-il, parce qu'il n'est pas soumis aux principes de l'illusion et de l'identification qui ont envahi le théâtre avec l'avènement du drame bourgeois. Cette forme, au contraire, dans la mesure où les rôles y sont fixés, caractérisés et connus d'avance, établit avec le spectateur une complicité et une relation d'intelligence et de connivence qui sont, sans doute, à la source du succès populaire qu'elle a connu. Alloula considère, d'ailleurs, ce théâtre comme « un théâtre du plaisir et du divertissement, plutôt que de la consommation » (5).

Son *Arlequin*, il l'a voulu, par une triste ironie du sort, un spectacle très léger, inscrit dans l'esprit de la Commedia dell'arte, sans autre prétention que celle de divertir, à un moment où la tragédie était omniprésente dans la société, où la mort rôdait déjà autour de lui, lui arrachant des amis très chers avant de l'atteindre lui-même. Destinée aux jeunes, cette pièce traite d'amour. En ajoutant cet ultime maillon à sa démarche de recherche constante, en élargissant encore ses références, Alloula, tout en donnant à son art théâtral sa pleine fonction artistique et sociale, manifestait, encore une fois, son ouverture d'esprit, sa disposition à explorer tout le patrimoine universel.

Avec *Arlequin valet de deux maîtres*, tout se passe comme si Alloula, avant de tirer sa révérence et de lancer sa dernière tirade de *gouâl*, rappelait les droits imprescriptibles de la jeunesse à l'amour et au bonheur dans un pays où, une grande partie de cette jeunesse, acculée au désespoir, sombrait dans les pires excès.

Pour la richesse humaine de sa démarche et pour la pertinence de ses questionnements, autant que pour les intenses moments de plaisir qu'il a procurés à des foules de spectateurs, il est urgent de travailler sur le théâtre d'Alloula. C'est là une sorte de défi, à la fois parce que son prestige de grand dramaturge est établi et parce que l'analyse de sa conception théâtrale n'a pas encore été faite. La difficulté réside, entre autres, dans le fait que l'arabe algérien n'a pas de statut officiel, ni de crédit culturel, tout en étant la langue de la plus grande communication en Algérie.

Or, en même temps qu'Alloula renouvelait l'expression théâtrale, il enrichissait l'arabe parlé algérien et contribuait, par là, à lui donner un statut de langue de culture. Dès lors, son travail de dramaturge est intimement lié à la promotion d'une langue qui n'a pas encore acquis ses lettres de créance au niveau politique mais à laquelle il a commencé à donner, par ses tournées dans l'ensemble du monde arabe, une certaine audience.

(5) *Le Soir*, dimanche 18 avril 1993, « Ressortir l'amour et la vertu », Djazia Gozim.

Portée de ce théâtre

Dès à présent on peut reconnaître comme caractéristique essentielle de ce travail d'Alloula un double engagement :

1. Engagement du point de vue des thèmes politiques qui alimentent l'action et qui est, probablement, l'aspect le plus susceptible de vieillir. En effet, ces thèmes concernant l'autogestion, la révolution agraire, l'injustice sociale, la bureaucratie, etc., dans la mesure où ils évoquaient l'actualité, ont fortement fait vibrer le public au moment des créations des pièces d'Alloula. Mais ils risquent, avec le temps, de perdre de leur intensité émotionnelle. Encore que l'esprit de contestation qui les anime et la référence permanente à la sagesse populaire soient des constantes de la tradition théâtrale algérienne depuis son émergence dans les années 1920. De plus, la pratique de l'allusion (*al-ma'na*) crée une complicité culturelle qui peut faire oublier le didactisme politique, d'autant qu'elle s'appuie sur la beauté d'une langue qui, si elle parvient à s'imposer, pourra sauver le tout. Dès lors ce premier engagement, branché sur les exigences des luttes sociales conjoncturelles, apparaîtra comme secondaire par rapport au second.

2. Engagement d'un point de vue esthétique voué à la recherche d'une forme théâtrale et d'une langue (de communication et de création) fondamentalement algériennes greffées sur le fonds culturel maghrébin qui, malgré une sérieuse érosion, est resté vivace. Cette recherche d'un héritage, en partie perdu et passablement sclérosé, n'empêche pas, bien au contraire, une tension vers l'universel. Du reste une manifestation culturelle ne peut prétendre à l'universel que si elle prend solidement son ancrage dans sa propre tradition.

A l'intérieur de cette visée d'un double engagement (politique et artistique) les traits les plus marquants de ce théâtre sont, à nos yeux :

– La distanciation : Alloula pensait que l'aristotélisme avec son point de vue unificateur, était inapte à illustrer les contradictions de la réalité (et plus particulièrement l'extrême complexité de la réalité algérienne). Il chercha donc à asseoir une pratique théâtrale à dimension critique, fondée sur des éléments propres à l'esprit du terroir maghrébin, avec sa propension à la dérision et à l'autodérision. Par ailleurs, la distanciation qu'il met en œuvre rejoint la manière brechtienne dont il avait été imprégné par sa formation au théâtre de Jean Vilar dans les années 1950.

– La polyvalence de l'acteur : L'acteur au lieu d'être voué, dans une même pièce, à un rôle unique et de concentrer à son seul niveau l'attention et l'intérêt du spectateur, est appelé à se démultiplier stimulant à la fois les capacités inventives de l'acteur et l'imagination du public. Par moment les acteurs se regroupent pour constituer un chœur qui commente l'action, comme dans le théâtre grec, en duo avec le *gouāl* (sorte de coryphée). Le tout rythmé par les battements du tambourin (*tbal* et *bendir*) comme dans les fêtes populaires. Puis ils redeviennent individuellement tel ou tel protagoniste de l'action.

– L'omniprésence du *gouāl* (ou *meddah*) : Dans ce carrefour de rencontres qu'est la *halqa*, Alloula installe le *meddah*. Il est celui qui distribue les rôles et

coordonne les actions. Il est celui qui unifie, par l'élan poétique, le dire de l'auteur, dispersé entre plusieurs acteurs et plusieurs registres de parole.

Pour clore, il nous semble nécessaire d'évoquer une caractéristique qui donne sa coloration particulière à l'écriture d'Alloula et qui est, à nos yeux, une extrême pudeur dans l'expression des sentiments, inscrite, à la fois par sa retenue et son exubérance, dans la mouvance de la poésie populaire algérienne quant celle-ci s'attaque au registre sentimental. L'écriture d'Alloula produit l'effet d'un flux continu, mélodieux, sans éclats de voix malgré la densité dramatique, malgré les ruptures rythmiques qui accompagnent, généralement, la visée comique.

Un travail qui mérite, sans nul doute, un approfondissement de l'analyse et une évaluation de son impact sur l'ensemble du théâtre algérien, voire maghrébin.

Articles de presse (à toutes fins utiles)

– *L'écho d'Oran, Echo-Soir*, samedi 15 septembre 1962, «*Les captifs*» s'échappent, S.K.

– *La presse*, le 11 mai 1967, *Les jeunes turcs du théâtre algérien refusent la facilité*, Raymond Minois.

– *La République*, samedi 20 juillet 1968, *Numance*, F.Z.

– *La République*, jeudi 22 mai 1969, *Une pièce qui ouvre le dossier de la bureaucratie*, Mazouz Rezigui.

– *Algérie Actualité*, semaine du 1^{er} au 7 juin 1969, *Tête à tête avec Alloula*, B.K.

– *La République*, jeudi 23 décembre 1971, *Alloula ou la folie saine*, Djemai Abdelkader.

– *Algérie actualité*, semaine du 3 au 9 mai 1979, *Le cœur sur les planches, Khobza ou les temps sont difficiles*, M. Bliidi.

– *El Moudjahid*, le 11 juin 1986, *Notre théâtre se porte bien*, M. Ben Mohamed.

– *Algérie Actualité*, semaine du 14 au 20 juillet 1988, *La quête des dires*, M.B.

– *Horizons*, le 28 mars 1989, «*Lithem*» de Alloula, *le vif du sujet*, S.Z.

– *Algérie Actualité*, semaine du 6 au 12 avril 1989, *Comparaison n'est pas raison*, Bouziane Benachour, *L'exemple de «la décision»*, Brahim Hadj Slimane.

– *El Moudjahid*, vendredi 13 et samedi 14 octobre 1989, *Rencontre avec Alloula*, Chérif Ouazani et B. Hadj Slimane, *Expressions différentes*, A. Bliidi.

– *Révolution*, le 18 mai 1990, *Le théâtre est vivant*, Dj. B.

– *Révolution Africaine*, du 8 au 14 novembre 1990, *Le dramaturge du malaise*, A. K. Bouziane.

– *Algérie Actualité*, semaine du 1^{er} au 7 janvier 1992, *Le ténor sur scène*, A.C.

– *Le Soir d'Algérie*, mercredi 25 novembre 1992, *Réflexions sociales et culturelles*, S.G.

– *Ouest Tribune*, jeudi 25 février 1993, «*Le théâtre se tait, il observe*», A. Bliidi.

- *El Watan*, le 11 mars 1993, *Arlequin dans la halqa ?*, Ghania Hammadou.
- *Ouest Tribune*, vendredi 9 et samedi 10 avril 1993, *Alloula : le grand retour*, A.S.
- *Le Matin*, jeudi 15 avril 1993, *Il monte Arlequin, un autre Goual*, Naïma Hamouda.
- *El Watan*, vendredi 16 et samedi 17 avril 1993, *Alloula renoue avec le théâtre*, Fayçal Bensaadi.
- *Le Soir*, dimanche 18 avril 1993, «*Ressortir l'amour et la vertu*», Djazia Gozim.
- *Algérie Actualité*, semaine du 13 au 19 avril 1993, *La comédie une main tendue*, M. Sehaba.
- *Liberté*, vendredi 4 et samedi 5 juin 1993, *Le théâtre «clin d'œil d'Oran»*, Omar Zekri.
- *El Watan*, mercredi 9 février 1994, *Au cœur du problème*, K.M.
- *Alger Républicain*, mardi 15 mars 1994, *Le lion d'Oran est mort hier*, B.B.
- *El Watan*, mardi 15 mars 1994, *Alloula, le Goual s'est tu*, K.M et T.H.
- *Le Matin*, mardi 15 mars 1994, *L'artiste est mort*, H. Zerrouky ; *L'adieu à un géant*, Naïma Hammouda.
- *El Moudjahid*, mercredi 16 mars 1994, *De Féraoun à Alloula*, N.B.
- *Nation*, jeudi 17 mars 1994, *Un fleuve de manifestants déferle sur Oran*, Akli Amezghane ; *Agir contre les prophètes du malheur*, A.P.S.
- *Algérie Actualité*, semaine du 15 au 21 mars 1994, *Alloula, l'enfant des faubourgs*, A. Dribzène.
- *Hebdo Libéré*, semaine du 16 au 22 mars 1994, *Qui en veut à Alloula ?*, S.I.
- *Jeune Afrique*, du 24 au 30 mars 1994, *Alloula, mon ami*, G.K.
- *Alger Républicain*, le 10 avril 1994, *Alloula restera dans les mémoires*, Kamel Ziren.
- *Le Matin*, le 11 avril 1994, *Deux journées pour l'artiste*, Lotfi Hamdaoui.
- *Le Matin*, le 19 avril 1994, *Connaissez-vous l'artiste ?*, Lotfi Hamdaoui.
- *Nation*, le 21 avril 1994, *Alloula n'est pas mort*, Ali Gharib.
- *Le Matin*, le 21 avril 1994, *C'était un rayon de lumière...*, El-Hachemi Chérif.
- *Le Matin*, 24 avril 1994, *De la narration à l'interprétation*, Khaled Rahal.
- *Le matin*, 26 avril 1994, *L'expérience d'Alloula*, Khaled Rahal.
- *El Haq*, du 22 au 28 mai 1994, *Le chantre de l'oralité*, R.M.
- *El Watan*, le 4 novembre 1994, *Hommage. Alloula, le généreux*, Ghania Hammadou.
- *L'Hebdo Libéré*, du 28 décembre 1994 au 3 janvier 1995, *Et un directeur, un !* A.M.
- *Algérie Actualité*, semaine du 31 janvier au 6 février 1995, *Le grand paria*, Hakim Outoudert.
- *Ouest Tribune*, le 10 mars 1995, *La ville reste imprégnée de son souvenir*, M. Ramin.