
Mohamed Karim ASSOUANE

**DE
L'ATELIER DE
GIACOMETTI A LA
SCENE DE MOHAMED
BOUDIA**

Essai

“L’atelier” de l’archéologie humaine

Jean Genet pose pour Alberto Giacometti de 1954 à 1958, période où le dramaturge vit une passion avec Abdallah, période aussi où il réécrira plusieurs fois *Les Paravents (LP)* (ou *Les Mères*, pour le premier manuscrit datant de 1958) tout en faisant des voyages avec ce déserteur en Hollande, en Suède, en Corse, en Turquie et notamment en Grèce.

Mais qui est Alberto Giacometti? Ce peintre et sculpteur suisse, Fils de Giovanni Giacometti est né en 1901 à Stampa (Grisons), et décédé en 1966 à Coire (Grisons). Il fréquenta l'école des arts et métiers de Genève. Après un séjour d'une année en Italie (1920-1921), où Giovanni Cimabue (v.1240-apr 1302), Giotto di Bondone (v.1266-1337) et Jacopo Robusti, dit le Tintoret (v. 1518-1594) le frappent par cette capacité de donner aux impressions rétiniennes une valeur tactile et c'est précisément là ce qu'avait fait le Florentin Giotto. C'est aussi ce qu'à appris le lettré arabe Alhazen (mort en 1038), au monde occidental du Moyen Age, à distinguer, dans la perception, l'intervention de trois éléments : la sensation, les données acquises, et le résultat perçu.

Ce qui attire certainement Giacometti dans le Jugement dernier (peinture murale de la chapelle d'Aréna, à Padoue, vers 1306), c'est un détail surprenant : au bas de la croix soutenue par deux anges deux pieds se détachent avec également les deux mains appartenant à un corps invisible, probablement ceux d'une âme défunte qu'éveille la trompette de Jugement et qui, pour échapper aux démons entraînant les âmes en enfer, a cherché refuge derrière la croix. Cette attirance, nous la retrouverons chez Giacometti dans son travail du détail de la perspective 1922, il gagnera Paris pour étudier chez Archipenko et

Bourdelle deux maître sculpteurs du Paris de “*la Belle époque*“. En 1925, il partage son atelier avec son frère Diego (1902-1985), qui lui servira de modèle après 1935, année, où il centrera, pendant huit ans, ses recherches sur la représentation de la figure humaine presque exclusivement en sculpture. Sa peinture se rattache au néo-impressionnisme, il se rallie quelques temps (1925-1928) au cubisme, puis en 1930, au surréalisme (femme, 1926). Mais la puissance et l’originalité de son tempérament lui rendirent l’orthodoxie surréaliste rapidement intolérable. Dès 1945, il revient de façon constante aux expressions picturales et graphique : dessins, lithographiques et eaux fortes, illustrations d’André Breton, *l’Air de l’eau* de G. Bataille, *Histoire de rats* de René Char, *Poème des deux années* d’Eluard et enfin une importante série de peintures comprenant de nombreux portraits de sa femme et de son frère Diégo.

Monochromes – gris – dominés par les éléments linéaires qui articulent l’espace, ses dessins et ses peintures prolongent et aident à définir son œuvre de sculpteur. Comme lorsqu’il créé dans trois dimensions, Giacometti organise et construit le dialogue dépouillé de la figure et de l’espace dans une relation qui tend à l’absolue vérité et à l’unicité du sujet (*La mère de l’artiste* (1950) et *Diego* (1951) . son œuvre se manifeste comme une totalité qui met en cause le sens même de notre existence : ces innombrables personnages, têtes, bustes, qui nous percent de leur regard intense au point que l’on craint de les approcher , surgissent dans leur immédiateté, comme un cri désespéré, comme l’expression la plus humaine d’un monde qui se disloque, entraînant avec lui une humanité décharnée, déjà pourrissante.

Monochrome et grisaille sont des mouvements, des gestes de peintres qui tentent de valoriser l'irréelle réalité de la peinture. Une peinture inachevée peut stimuler l'imagination du spectateur et l'amener à projeter des formes inexistantes. Pour que se déclenche le mécanisme de la projection, deux conditions, remarques E. W. Gombrich⁽¹⁾, sont apparemment nécessaires :

« L'une est que le spectateur ne puisse avoir de doute sur la façon dont il lui sera possible de combler les lacunes ; en second lieu, il devra disposer d'un "écran" une surface vide et mal définie sur laquelle il sera à même de projeter l'image attendue » (P.261).

Et les artistes de l'Antiquité avaient une parfaite connaissance de moyens susceptibles de stimuler les "facultés d'imitation". La vue des peintures murales de Rome et de Pompéi peut confirmer cette impression d'une maîtrise souveraine de l'illusion artistique.

La grisaille qui entoure la maison de Livie, mère de l'Empereur Tibère, avec ses indications de formes nettement accusées et ses espaces vides, attendant d'être comblés par notre imagination à l'ouvrage, montre que les décorateurs de cette période savaient se servir avec une habileté étonnante de ces procédés du jeu de l'évocation.

Giacometti porte le mélange du blanc et du noir au niveau des contrastes, et cette légèreté de l'accentuation de la luminosité qui transforme le geste d'une main portant un crayon ou s'exécutant sur un marbre glacé et un corps vivant.

Le mythe de Pygmalion s'ingère d'une façon qui retint l'attention des plus grands artistes de l'antiquité et par la suite ceux du Moyen Age et même de la Renaissance notamment Italienne, accompagnant la promesse d'une création artistique pleine d'espoirs secrets et de craintes. Ce qu'a fait dire à un jeune peintre anglais que :

« L'acte de création en porte la promesse que l'on sent disparaître à mesure que le travail s'avance. Car le peintre prend alors conscience qu'il ne peint pas autre chose qu'un tableau. Auparavant, il avait presque espéré que cette image allait prendre vie ».

Dans cet univers de l'illusion, le spectateur explore l'ensemble incohérent des formes et des couleurs en le soumettant à l'épreuve d'une cohérence logique, en le centrant dans une certaine forme quand la conformité de l'interprétation a été reconnue.

Mais l'exemplarité d'un Giacometti réside dans la pertinence de ses recherches du dessin à la sculpture. Son art graphique est un exercice qui l'accompagne partout où il exerce son regard : au musée, où il aime "copier", dans le lieu clos de l'atelier, face aux modèles, aussi bien que dans la rue et dans les cafés du *Paris sans fin*. L'un de ces modèles/spectateurs soumis 'un de ces modèles/spectateurs soumis à l'épreuve de l'œil comme une totalité regardante et non uniquement une valeur pour un regardé, fût Jean Genet qui insista dans son journal sur l'artiste à l'œuvre dans son atelier olympien, sur le blanc de la feuille, où l'espace circule, un blanc que le sculpteur aurait ciselé. Tant il scintille comme la facette d'un diamant.

« L'art de Giacometti me semble vouloir découvrir cette blessure secrète de tout être et même de toute chose afin qu'elle les illumine »⁽²⁾

Cette découverte remonte chez Alberto Giacometti dès l'âge de douze ans où le premier effort est à la source de toutes ses futures recherches, une copie d'une gravure, pas n'importe laquelle, l'une des plus savantes, l'une des plus tendues et secrètes que l'on puisse imaginer dans l'histoire de l'estampe et qui le fascinait : *Le Chevalier, la Mort et le diable*, d'Alberto Dürer. Et choisissant cette image, c'est probablement en raison de cette démarche têtue et compacte qui mènera l'adulte à lutter contre désordre et les défaites de l'existence. Certains motifs des burins de Dürer apparaîtront dans l'œuvre de l'artiste suisse, tel le chien, le cheval, et cette fixité de l'œil où se consume le regard.

Les personnages ont une présence physique indéniable puisqu'ils assument dans le même temps, le rôle d'entités spirituelles très marquées, symboliquement très marquées, au point de préciser et d'une façon bouleversante, le conflit entre l'action et la mort qui hantera par la suite la vie de Giacometti. Cette mutation artistique du peintre sera commentée par Genet en ces termes :

« (...) Il faut donc un art – non fluide, très dur au contraire – mais doué du pouvoir étrange de pénétrer ce domaine de la mort, de suinter peut – être à travers les murs poreux du royaume des ombres »

(L'atelier d'Alberto Giacometti, p.47)

En 1935, Alberto Giacometti rompt avec le mouvement surréaliste. Mais sa défection ne compromettra pas pour autant sa présence régulière aux expériences du groupe. Mais à l'été de cette même, il part à Maloja (sud-est de la suisse) en compagnie de Max Ernest : tous deux trouvent des pierres de granit du glacier de Forno, dont les formes naturelles leur révèlent de nouvelles possibilités plastiques, et qu'ils interprètent aussitôt. Alberto y conçoit sa sculpture "1+1=3" (malheureusement détruite). La roche dure à texture grenue dont le feldspath. Un des composants de cette roche magmatique, lui donne une coloration faible, mais elle surtout un solide matériau de construction que l'artiste décèle par son attention des formes humaines, animales et végétales qui lui inspirent toute une conception à son art. Graneu et gris sont une texture qui interpelle l'œil de Giacometti à se poser sur des visages, des épaules et des membres de tous ceux qu'il croise ou engage comme modèle.

« Si je vois une tête de très loin, j'ai l'idée d'une sphère. Si je la vois de très près, elle cesse d'être une sphère pour devenir. Une complication extrême en profondeur on entre dans l'être »

Dira Giacometti à André Parinaud, (In revue *Arts*, N°273, 13-19 juin 1962) l'être devient transparent et il peut regarder à travers le squelette. Comme il est impossible de saisir avec l'œil l'ensemble des détails Giacometti fouille, enfoui et réfléchit en lui, grâce à son extrême sensibilité et la profondeur de son esprit, le spectacle de la courbe de l'œil, qui lui donnera de suite l'orbite, qui le portera à la racine, du nez, à la pointe et aux trous du nez pour avoir enfin la bouche. Le tôt donne un regard, sans se fixer sur l'œil.

La géométrie qu'évoque Giacometti est celle de la dispersion des objets dans un jeu, une danse, de poursuite de mise de mise en éclats de tout l'espace du monde. Ce dernier, Giacometti le réduit à l'espace d'un dessin sur une feuille, « *ce qu'il faut dire, ce que je crois, c'est que, qu'il s'agisse de sculpture ou peinture, en fait, il n'y a que le dessin qui compte* ». Ecrira-t-il dans ses notes. Le dessin, cette " autre respiration" formulait Jacques Dupin est une « *langue première, qui a souffle et vie, geste et rythme* » (Antonin Arthaud), qui serait peut-être aussi un repos une détente face à la merveille de la présence vivante.

Nécessité de constructive, l'impératif topographique est là, il trace sur la surface de la feuille des cadres, des grilles, des trajectoires, des lignes de fuite, mesurant des distances, qui établit des rapports, pointe des repères, des nœuds, qui fixe des lignes de niveaux auxquelles s'accroche, s'érige et se stabilise, la figure (Agnès de la Beaumelle). Une architectonique figurale définit une ossature : celle de l'ami dramaturge, Jean Genet.

“Le monde est bien un sphinx devant lequel nous nous tenons continuellement, un sphinx qui se tient continuellement devant nous et que nous interrogeons” (Giacometti, Carnets et feuilles, vers 1929)

Pour l'artiste, la simplification de la vision n'implique pas une simplification de la figure : elle porte trace de repentirs et de reprises successives. Réduite à l'os, au squelette, à la rouille, la sculpture rayonne la force ou la puissance de la chair qui était sa silhouette comme son nimbe invisible. Statuettes protocycladiques. Image du Ka (l'homme qui marche, 1947), tête de reine ou de pharaon, ce sont les lignes de tensions de la figure qui retient Giacometti à travers la position, le regard, le déséquilibre compensé par la marche : une synthèse de

positions effacées sur l'allure d'une figure. Portraits et figurines. Portent l'artiste à une instance recherche sur la "vision totale, absolue" en attendant le "choc" de 1946.

« Le vrai choc qui a fait basculer toute ma conception de l'espace et qui m'a mis définitivement dans la voie où je suis maintenant, je l'ai reçu en 1945 dans un cinéma (...) Bien entendu, le film n'a fait que concrétiser des aspirations confuses (...) J'avais tout d'un coup conscience de la profondeur dans laquelle nous baignons tous et qu'on ne remarque pas parce qu'on y est habitué. La profondeur métamorphosait les gens, les arbres, les objets. Il y avait un silence extraordinaire, presque angoissant (...). Je me suis juré de ne plus laisser mes statues diminuer d'un pouce, Alors, il est arrivé ceci : j'ai gardai la hauteur, mais c'est devenu mince...immense et filiforme⁽³⁾ .

Une année après, il exécute ses premières grandes figures longilignes : Grande figure, Femme Leoni, l'Homme qui marche et l'Homme au doigt.

Genet écrira à ce titre,

« (...) Au peuple des morts, l'œuvre de Giacometti communique la connaissance de la solitude de chaque être et de chaque chose, et que cette solitude est notre gloire la plus sure » (p.48).

Et que ses statues appartiendraient à un "âge défunt", que le temps et la nuit travaillèrent avec intelligence pour leur donner un air de douceur et de dureté "d'éternité qui passe», à Genet, Giacometti dira qu'un jour il était tenté de modeler une statue et de l'enterrer, défunte statue les gestes de l'artiste rejoignent

celui de l'archéologue qui fouille la terre qui garde en mémoire la trace matérielle des actes commis qui la concerne par le biais de modifications de textures, de couleurs, d'aspect, etc. la fouille, cet acte serein et grave de mettre à jour l'agencement des couches du sol afin de reconstituer ce que le temps a protégé à travers temps, l'archéologie cet art qui livre le temps et ses successions dans le sens de ce qui est enfoui en terre attendant d'être livré à ceux qui sont sur terre. Ceux-là même devront creuser en profondeur, atteindre les racines historiques des temps les plus reculés de l'histoire des hommes.

La relation entre anthropologie et archéologie funéraire se nomme taphonomie, processus qui va du cadavre déposé aux vestiges découverts. Les vestiges qui nous intéressent sont ceux qui animaient l'œuvre d'un des plus grands artistes et l'un des meilleurs écrivains de langue française.

1. *Les Paravents*, au regard de Genet et de Giacometti

Dans cette pièce, l'organisation du visible est particulièrement complexe. L'image est toujours mobile, en perpétuelle récréation et constamment commentée par les personnages eux-mêmes. Questionnement. Genet n'approfondi – il pas sa réflexion sur l'image ? Et ne pourrait – on pas considérer les Paravents comme une pièce laboratoire de l'image. Une “pièce –atelier” même?

Les personnages, en plus, d'avoir parfois, l'apparence d'images fixées, installent leur mouvement, presque sculpté, dans une chorégraphie immuable. N'est-ce pas que la maladresse des croquis de la fin du Onzième tableau, contraste avec la précision des indications qui les précède. Une profusion de

détails qui contribue à éclairer l'unité des corps qui donnent l'impression d'un assemblage de pièces détachées (*L.P.*, p160).

« *Maquillages* »

Une remise en question de l'art dramatique qui s'accompagne d'un intérêt pour les techniques plastiques. Warda incarne, ainsi la transformation décrite par Giacometti et relatée par Genet :

« *Quand je me promène* »

Warda est plus qu'une simple statue, elle est celle qui sculpte.

Giacometti, dans un entretien avec André Parinaud (*Arts*, N°873, 1962), et en réponse à la question s'il sculptait pour les yeux, répond :

« *Pour les yeux. Uniquement pour les yeux J'ai l'impression que si j'arrivais à copier un tout petit peu – approximativement – un œil, j'aurais la tête entière. Il n'y a pas de doute d'ailleurs. Seulement, cela a l'air absolument impossible.* »

Chose qui captive Genet dans les peintures et les sculptures d'un Rembrandt ou d'un Giacometti : celle de l'indifférenciation entre les êtres et qu'il relève dans ce récit du regard échangé avec l'homme dans le train

“*L'œil du revolver a le regard du serpent*”, dira Kadidja au quinzième tableau est cette altération du personnage par la perte du regard et la réduction de l'œil à un objet mort.

Saïd crève un œil à Leïla, partie de son corps n'étant, pourtant pas, dissimulé sous sa robe-cagoule, « *et avec un œil, il va falloir descendre dans la mort* » (à la fin des *Paravents*).

De l'anecdote de ce wagon de troisième classe qui l'a ramené de salon à Saint – Rambert –d'Alban, il en tire une révérence sur le moi hébergé dans un autre corps, et que chaque homme est semblable à tout autre à la certitude que tout homme est tous les autres,

« Ainsi chaque personne ne m'apparaissait plus dans sa totale, dans son absolue, dans sa magnifique individualité: fragmentaire apparence d'un seul être elle m'écœurerait davantage » (Ce qui est resté d'un Rembrandt...).

Vu un constat soulevé à un moment où la crise spirituelle de Genet s'aggrava en étudiant le peintre qui montre la masse charnelle essentielle d'êtres humains qui sentent, et dont les corps sont chauds. Pour Genet le peintre hollandais dépouille ses sujets de tout détail purement anecdotique. Plus il ôte toute caractéristique, identifiable, plus ses sujets prennent poids et réalité.

« Mais il a fallu que Rembrandt se reconnaisse et s'accepte, comme un être de chair (...) de viande, de bidoche, de sang, de larmes, de sueur, de merde, d'intelligence et de tendresse,(...) chacune saluant les autres ». (Idem, p.28)

Francis Bacon confie à Sylvester David⁽⁴⁾:

« Nous vivons presque constamment à travers des écrans – une existence derrière des écrans [a screened existence]. Et je pense parfois, quand on dit que mes œuvres

sont violentes, que j'ai été capable le temps de lever un ou deux de ces voiles ou de ces écrans ».

Francis Bacon portraitiste, de M. Leiris, Giacometti le sera pour Genet, plaçons face à face les deux écrivains on n'arrête pas le rapprochement au seul objet "mesurable, la tête", pour Giacometti, et la chair où s'implante la structure osseuse" pour Bacon, mais l'exercice des deux peintres est l'attention qu'ils portent sur ce morceau de réel qui "se densifie et par là devient quelque chose inconnu".

Dans un récent DEA (soutenue en 1997) intitulé, « *Les Paravents du regard des textes de Jean Genet sur Rembrandt et Alberto Giacometti* »⁽⁵⁾, nous lisons que

« Le récit du regard échangé avec l'homme dans le train. Dans cette histoire en apparence extérieure à la relation d'art de Rembrandt et de Giacometti, on trouve présentés les éléments qui captivent Genet dans les peintures et les sculptures notamment l'indifférenciation entre les êtres »

Où dans les sociétés d'hommes, les visages règnent, comme le notait Jean-Paul Sartre dans son article sous le titre "visages" (in revue *Verve*, N°5-6, 1939), où le corps est "serf", son rôle est de porter comme un mulet, "une relique creuse"

La tête, c'est "la transcendance visible", une "idole ronde" ou encore "fétiche naturel", un objet surprenant, "indécomposable", orienter par le regard. On comprend là, combien l'œuvre de Giacometti fascina Sartre et probablement Aïda à formuler ses réflexions sur l'apparition de l'autre dans le champ visuel vide sur le conflit entre l'être et le néant et l'extraordinaire champ de forces attractives et répulsives qui

passé dans le face à face et la “cérémonie de la rencontre” pour parler comme Genet.

Visages malmenés, effigiés étranges, la figure humaine n’a pas été ménagée par Giacometti qui avait le souci de marquer par son œuvre la place du modèle dans une hiérarchie sociale, au cœur d’un système historique ou religieux de référence. A part son veston et le poêle en arrière-plan, Jean Genet est entièrement détaché d’un contexte historique dans ce portrait que lui fera Giacometti en 1954. Genet écrit d’ailleurs: « *La connaissance d’un visage si elle veut être esthétique doit refuser d’être historique* ».

Ce détachement, cette solitude qui s’inscrit d’abord dans la peinture. Un art où la violence est inscrite dans la réalité elle-même.

Pendant la seconde guerre mondiale, Simone de Beauvoir a rencontré Giacometti avec Sartre voici ce qu’elle rapporte de leurs entretiens

« *Un visage, nous disait-il c’est un tout indivisible, un sens, une expression, mais la matière inerte, marbre, bronze ou plâtre, se divise au contraire à l’infini: chaque parcelle s’isole, contredit l’ensemble, le détruit. Le point de vue de Giacometti rejoignait celui de la phénoménologie puisqu’il prétendait sculpter un visage en situation, dans son existence pour autrui, à distance, dépassant ainsi les erreurs de l’idéalismes subjectifs et celles de la fausse objectivité* »⁽⁶⁾.

Genet confiait à Antoine Bourseiller, qui l’interrogeait en 1981, “*J’ai encore dans les fesses la paille de la chaise de cuisine sur*

laquelle il m'a fait asseoir pendant 40 et quelques jours pour faire mon portrait ”

Que retient –t- on de ces propos ? En plus de la confiance et là l'admiration qu'avait l'auteur du Balcon pour Giacometti, une complicité et un témoignage d'étroite collaborations entre les deux artistes.

En 1957, où Genet était à Londres afin d'assister à la première de sa pièce le Balcon, confiait à Giacometti d'avoir fait une rencontre qui est à l'origine d'écrits comme *l'Atelier d'Alberto Giacometti et le Funambule*, puissant dans la rencontre Genet Abdallah.

Mais la correspondance, entre les deux artistes, atteste de la connaissance pénétrante et intime, qu'à Genet de l'art de Giacometti le dramaturge a parfaitement compris que sculpteur œuvre avec le temps et que la force du portrait tient à ses *“merveilleuses transformations quotidiennes“*. Quand il dit que, vues à distance, *“les statues sont d'une force terribles”*, Genet laisse transparaître une fascination étrange, comme devant un art très éloigné de la tradition occidentale.

Giacometti, en effet ne cesse de se référer aux arts premiers, et dès 1951 il avait dit à Georges Charbonnier¹ : *“moi j'aime une sculpture de la Nouvelle-Guinée parce que je la trouve plus ressemblante à n'importe qui, à vous, à moi qu'une tête Gréco-romaine ou qu'une tête conventionnelle“*.

De même pour les figures africaines dont

« *Les proportions (...) avec leurs grosses têtes et leurs jambes courtes, ont été, en général, mal comprises* ». (D. Sylvestre)

Des figures qui représentent ce que l'on voit réellement quand nous nous tenons en face d'une autre personne lors d'une conversation et

« *Que sa tête est agrandie par le fait qu'elle nous fait face alors que ses jambes sont réduites par l'effet de raccourci* » (Giacometti)

Le rapport de Giacometti à ces arts, d'abord fait d'emprunts de formes ou de thèmes plastiques (couple, femme cuillère), devient au début des années 1930 plus profond en ce que les rapprochements dont il joue et qu'il réalise ne mènent pas à un syncrétisme formel, ni à un éclectisme, mais lui servent à questionner ce qui est art en occident et ce qui est art pour "les autres", ce qui est au cœur de l'activité artistique et traverse les religions et les pouvoirs sous les aspects de la peur, du rêve et de la sexualité.

Christian Zervos⁽⁷⁾ directeur de la revue *Cahiers d'art*, écrivain en 1927 :

« *Ce qui s'est produit il y a vingt ans pour les sculptures nègres, c'est ce qui se produit actuellement avec l'art mélanésien et précolombien* ». ⁽⁸⁾

Giacometti, de son côté, est moins fasciné par le musée de Trocadéro, "*musée affreux*" aux "*mannequins mités*" que découvre Picasso en 1907, que par l'exposition d'objets océaniques à la galerie surréaliste en 1926.

L'intérêt de Giacometti et sa fascination pour les arts d'Océanie vont se fixer graphiquement lorsque, dans une sorte d'appropriation avide, il copie des reproductions photographiques, de sculptures océaniques publiées par Ch. Zervos dans le N°2-3 de sa revue de mars – avril 1929. Luigi Carluccio a publié, en 1968, quelques-uns de ses dessins réalisés par l'artiste suisse. Ils révèlent le choix fait par ce dernier en fonction de ses propres intérêts plastiques. Son intérêt antérieur, pour l'art quasi abstrait des Cyclades (Grèce), l'amène à choisir des figures superposées, entassées, vraiment terribles et menaçantes comme les sculptures de prise grade en fougères ou les masques tiki et sepik (les îles des nouvelles – Hébrides).

Dans le « *Musée imaginaire* » de Giacometti, ce monde des copies, l'Océanie voisine avec l'Égypte et l'art européen, l'égyptienne Karomama avec la statue de culte de Nouvelle Guinée. Il est même arrivé à l'artiste de rassembler sur un même dessin trois têtes représentant les arts grecs, du Fayoum (Égypte) et d'Océanie.

Giacometti a été sensible à l'argumentation de Ch. Zervos dans son texte intitulé *Œuvres d'art Océaniques et inquiétude d'aujourd'hui*. Il s'agissait d'une véritable exhortation et d'une bienveillante reconnaissance aux artistes de son temps, un appel tournant autour de la notion d'invisible, de ce qui continue par-delà le visible, de ce qui est en mouvement vers l'au-delà et ne peut être suivi que par l'imagination.

Zervos exprime un refus et de la “*mécanisation*” le souci de “*vie intérieur*”, oppose le “*sentiment et l'imagination*”, le “*fait non voulu*”, les “*choses invisibles et incessibles*”, la

foule de choses que l'homme ne voit pas à ceux qui veulent rester dans les "*limites et étroites de la forme*".

Zervos insiste beaucoup sur la croyance magique de l'artiste des Nouvelles – Hébrides : « *Le défunt continu, croit – il, à exercer son activité parmi les vivants* » ; il trouve riche de potentialité créatrices "*cette croyance à une vie future qui continuait la vie présente*".

L'art funéraire et magique océanien permet à l'artiste lui-même et à ceux avec qui il s'entretient de comprendre de quelle réalité vivante, et toujours menacée par la mort, il s'agit de rendre compte. Non une question d'imitation, mais d'évocation, au sens fort du terme. Ajoutons que l'artiste avait vécu la mort du jeune bibliothécaire Van Meurs, plus tard encore il s'est confronté de près à la mort de deux autres personnes, dont le fameux T. ¹. Depuis il n'a pu que se réveiller à la vue de tant de morts déchiquetés par les bombes pendant l'exode de 1940.

Dès 1947, Giacometti réalise trois (03) œuvres des plus significatives [*Têtes sur tige, La Main, Le Nez*] disant la multiplication, la fragmentation et l'interrogation du corps mort, d'une humanité en lambeaux, suspendue sur le vide du néant.

Si *Tête sur tige* est une réponse aux crânes sur modelés d'Océanie qui étaient travaillés à même l'ossement et comme reconstitués, *le Nez* est un écho aux crânes d'ancêtres et aux trophées, Pour *La main*, il faut avancer une piste, bien prudente, que suggère Pierre Loeb. Le marchand de Giacometti. Des années surréalistes.

Dans « *Une Main* », chapitre de son livre *Voyage à Travers la peinture* publié par Bordas. en 1946, P. Loeb parle d'un "avant – bras avec sa main" de l'île de Pâques en bois, "spectre ou Fétiche de sorcellerie", mais "un peu plus petite qu'une main d'homme normal" mais pourtant d'un réalisme saisissant, d'une sensibilité exceptionnelle, dégageant une impression de solitude.

La Main qui surmonte un portrait de Loeb (crayon, 1950, surmontait un autoportrait d'Antonin Arthaud que possédait Giacometti dans son atelier rue Hyppolite Maindron (Paris 14^e), faisait partie d'un bras qui est un bronze de la Main sculptée par Giacometti en 1947. Mutilation et écorchement s'associent à cette fascination qu'a Giacometti pour l'art Océanien. Une fascination pour la greffe de l'extrême vivant, le regard, sur l'extrêmement mort, la tête réduite au crâne.

A Charbonnier Giacometti dit que ce qui fait la différence entre mort et un vivant, c'est le regard, d'où l'intérêt, pour lui, de sculpter un crâne mort : "On a la volonté de sculpter un vivant, ce qui le fait vivant, c'est son regard".

Dans les sculptures des Nouvelles – Hébrides, le vraie le plus vraie même est le fait qu'elles possèdent se regard :« *Ce n'est pas l'imitation d'un œil, c'est là bel et bien un regard. Tout le reste est le support du regard* ».

Sur une tout autre aire géographique, Giacometti fût attiré par la sculpture égyptienne. Notamment le Scribe, dont on a reproduit les yeux avec du verre ou avec des pierres.

« On a imité au plus près possible l'œil même Mais le Scribe ne vous regarde pas. Il a un œil en verre (...).

Cela gêne, malgré l'admiration que l'admiration que j'ai pour le Scribe. Giacometti relèvera la contradiction entre le sculpteur des Nouvelles – Hébrides qui "arrive à donner le regard sans imiter l'œil ».

Plus que le sculpteur égyptien. Le sculpteur d'Océanie n'a fait que mettre et traduire de la sensibilité et de l'intelligence, " dans le fait qu'il a fait un regard". C'est là que Giacometti a cette phrase fameuse :

« C'est la tête qui est essentiel. Le reste du corps est réduit à l'état d'antennes ».

Pour un homme d'écriture le choix est excellent sur un plan symbolique. L'éloge attesté à Giacometti sous la plume de Genet dans un captif amoureux (1986) :

« C'est vers minuit que Giacometti peignait le mieux. Pendant le jour il avait regardé avec une intense fixité – et je ne veux pas dire que les traits du modèle étaient en lui, c'est autre chose – chaque jour Alberto regardait pour la dernière fois, il enregistrait la dernière image du monde ».

Sur ce portrait le regard du dramaturge est celui des crânes sur modelés, des masques Sepik comme celui que Giacometti a dessiné. La couleur, ce rouge qui sourd du visage est le tatouage jusqu'aux yeux sous l'arc des sourcils comme étirés vers le bas du visage, évoquent les cellules en amande de crâne sur modelé. Visage et regard à rapprocher des arts de haute magie, cette "expérience du regard" qui permet un regard d'après la mort qui associe le monde de vivants et celui des ancêtres :

« L'effet de pur présence est dépassé par l'effet d'adresse, entendue comme un échange de regards »⁽⁹⁾

Mais c'est aussi le regard de Genet et de ses réflexions qui se posent devant les œuvres de l'artiste telle une pièce de théâtre. Il a d'ailleurs fit l'objet d'une mise en scène.

De ces moments de pose pour Giacometti, Genet écrit L'atelier d'Alberto Giacometti, un récit étalé sur plusieurs années, retravaillé à la façon d'un journal, de notes, remarque, sans cesse reprécisées ou approfondies, entrecoupé de dialogues avec l'artiste⁽¹⁰⁾. C'est la description magistrale d'un être singulier qui rejoint Genet dans ces questionnements sur l'art, la représentation de la réalité, la forme le mystère de chaque être dans sa solitude. Genet écrit qu'il "tente surtout de préciser une émotion, de la décrire, non d'expliquer les techniques de l'artiste". Tous les deux se livrent, se confient, ce qui en fait un texte essentiel de théâtre, récit et dialogues mêlés.

Le metteur en scène Philippe Chemin évoque sa rencontre avec l'œuvre de Giacometti.

« J'ai découvert l'œuvre de Giacometti grâce à la grande exposition rétrospective de 1991 au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Ce fut un énorme choc émotionnel. Dans les dernières salles il y avait des images statues qui imposaient une telle force. Un tel mouvement dans leur immobilité, que je suis resté médusé devant une telle charge de vie et de paix. Depuis il me semble que je n'ai pas passé un jour sans penser à ces statues. J'ai cherché à connaître l'homme et sa démarche ...Depuis l'initiation à la peinture par son père Giovanni, peintre postimpressionniste,

(...) jusqu'à son énorme bouleversement pendant une projection des actualités dans un cinéma de Montparnasse... »

Philippe Chemin fait regarder et écouter des êtres sur la scène, c'est la découverte de l'inconnu mais aussi, le retour au réel dans un monde désincarné. Dans l'espace-temps du théâtre, un visage, un corps, une voix fait mystère.

Dans son essai sur Giacometti *Les dimensions de la réalité*, aux éditions Skira, Thierry Dufrêne écrit qu'on peut rapprocher les figures de Giacometti du théâtre contemporain : Beckett, Genet, Robert Wilson...

L'Atelier, livre de réflexions de l'ancien "Locataire" de la "ferme" de Mettray, sur les œuvres de l'artiste helvétique est une œuvre de théâtre. Une pièce à deux personnages principaux avec un nombre important de personnages secondaires. Dans cet "espace très particulier"(Genet), Sartre converse avec Genet, le professeur-ami japonais Yanaihara qu'une tirade-récit évoque, l'"abjecte" Jouhandeau, Frédéric II dialoguant avec Mozart, l'anonyme Arabe aveugle et misérable que rencontrent les deux artistes au café et plus loin dans le livre une allusion de Giacometti à une vieille mendicante.

Depuis 1949, Genet n'avait plus rien écrit après *Le journal du voleur*. La vaine romanesque se tarie, mais l'expression dramatique se renouvelle avec force dans *Les Bonnes(LB)* et *LP* avec une formidable présence des sculptures de Giacometti, qui mettait en scène par l'usage de socles et de niveaux différents des corps objets au sens d'une réalité violente et émotive.

Note :

1. J Genet, l'Atelier d'Alberto Giacometti, Lyon-Paris, l'Arbalète Gallimard, 1958, p.42
2. Jean Clay, "Alberto Giacometti : le long dialogue avec la mort d'un très grand sculpteur de notre temps", Réalités, N°215, déc.1963
3. David Sylvestre. Entretiens publiés en Français dans Francis Bacon : *L'art de l'impossible, avec une préface de Michel Leiris*, Genève, Albert Skira éditeur année ?!
4. Mémoire de DEA de Melle Diane HUYEZ, sous la direction de J.P. Sarrazac, université Paris -3 90 pages
5. Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p.499-503
6. David Sylvestre, en regardant Giacometti, Marseille, André Dimanche, éditeur, 2001, p60
7. Né en Grèce en 1883, mort en 1970.
8. Cité par Yves Bonnefoy, Giacometti, Paris, Flammarion, 1991, p 170
9. Alberto Giacometti, le Rêve, le Sphinx et la mort T.", texte paru dans Labyrinthe en 1946
10. Hans Betting, Pour une anthropologie des images, Paris, Gallimard, 2004, p.187.sq

Par MF, publié le 22/11/2014.

Logogénèse et imaginaire chez Mouloud Mammeri

Mohamed-Karim Assouane est enseignant de littérature française moderne et contemporaine et membre de l'Equipe de recherche sur les manuscrits de Mohamed Dib du CNEPRU (Alger). Il est auteur de plus de : • Recueil de poèmes: Poème pour une passion, Silex éditions, Paris, 1985. • Paul Robert: Mémoire, dictionnaire et enseignement, publication des Actes du colloque du même nom. Université Hassiba Ben Bouali-Chlef, aux éditions Hibr, Alger, 2011. « Henry Bordeaux et le souverainisme de la langue de Voltaire », au Colloque international « Paul Robert: Mémoire, dictionnaire et enseignement », Université de Chlef (Algérie) du 17 au 19/10/2010.

« La biographie d'un écrivain, compte peu, finalement. C'est son œuvre qui est importante. L'essentiel, c'est non l'événement, mais l'aventure intérieure. »

Mouloud Mammeri, 1972.

Elle fut la dernière réplique de Mouloud Mammeri, sur les colonnes de la jeune revue littéraire et artistique *Rivages* et qui fut aussi un cours entretien avec le poète Rachid Titouah(1) avant sa tragique disparition au mois de janvier 1989.

Réflexion faite sur les personnages de son dernier roman *La Traversée* (1982) où il notait :

« (...) le plus symbolique c'est Ba Salem, je l'ai romancée. Il meurt dans le roman avec une vie de ferveur avec une culture portée en lui. Il en est le dernier représentant » (p.6).

Dernier propos, dernier souffle. Le dernier géant de l'écriture à effet de souffre s'éteindra quelques jours après, à son retour d'un Maroc qui a vu naître un combattant qui n'a pas eu encore sa place dans l'histoire politique de l'Algérie.

La courte apparition de l'auteur du *Sommeil du juste* (1955) sur les colonnes de cette revue associative, a été marqué par un constat des plus regrettables dans l'histoire littéraire algérienne et qui concerné son texte dramatique *Le Banquet* (1973) qui « *ne doit pas être représenté* [En Algérie] », en ajoutant que

« *La critique c'est interrogée pourquoi Mammeri est allé en Amérique. Il aurait pu parler de Touaregs* » (p.7)

Nous nous n'attarderons pas d'avantage sur cette critique sur commande à l'époque de l'unicité politique, mais c'est bien autour de l'œuvre dramatique, quarante et un ans depuis sa publication, que *La Mort absurde des Aztèques*, pièce en trois actes précédant l'essai *Le Banquet*, dans une luxueuse édition chez Perrin, le théâtre de Mammeri attend toujours un intérêt académique et scientifique loin de toute intrusion de jugements et d'opinions de valeurs.

Quel oracle conseilla Mammeri de déplacer son inspiration à plus de 8000 km et à sept heures d'intervalle horaires d'Alger ? Pour l'ex-directeur, de 1968 à 1980, du Centre de Recherche Anthropologique, Préhistorique et Ethnographique (CRAPE) du Bardo, la longitude 20° est plus qu'un espace géographique et physique. Il est anthropologiquement culturel, une consultation de la mappemonde qui indique que la ligne axiale passe à quelques kilomètres au nord de la capitale mexicaine, allongeant la pointe extrême du sud algérien pour poursuivre son chemin au sud des lieux saints de l'Islam, en passant par la

Nubie (Soudan), cette autre contrée mythique pour l'histoire de la civilisation égyptienne.

Est-ce un choix étudier ou délibérer que la mention du chiffre 20 qui a toute sa charge géoculturelle déjà d'un tracé géophysique ?

Tout d'abord, la longitude en question est située au sud du Tropique du Cancer et le chiffre 20 s'apprête agréablement à la culture Maya, qui est celui de l'archétype de l'Homme parfait, symbole du Dieu salaire. Pour les Mayas la sacralisation du chiffre 20, représente l'Unité première dans la division agraire solaire archétypale et entraînant la sacralisation du nombre 400, c'est-à-dire 20 au carré. De même que l'année Maya était corrélative de 400 jours.

René Girard constate que pendant l'époque coloniale, l'unité de mesure agraire, représentant la parcelle planté de maïs nécessaire à la subsistance d'une personne, était de 20 pieds au carré, donc 400 pieds.

Quant au chiffre de 400 est pour les Mayas le symbole de l'innombrable, de l'inexprimable. Vingt est la somme de 4×5 , cinq sens et les cinq formes sensibles de la matière : la totalité du monde et 5 par rapport à 6 qui est le microcosme par rapport au macrocosme ou l'homme individuel par rapport à l'homme universel.

Le texte de Mammeri est une pièce en trois actes racontant

« *La fin de la civilisation aztèque avec l'arrivée de Cortès [le vainqueur des aztèques] au Mexique, sous le règne de Montezuma* », Christiane Chaulet- Achour. (2)

Toujours selon la lecture de Christiane Achour, les aztèques n'arrivent pas à comprendre le processus de conquête coloniale « *car aucun signe de leur culture ne leur permettait de le décoder* ». Quel est ce code qui régissait une culture qui remonterait au VIIe siècle après Jésus-Christ et qu'avant le Xe siècle aucune métallurgie n'a été enregistré, que leurs outillages se limitaient à des pierres fines, des sculptures sur pierre limités à de représentations divines, des objets liés au sacrifice humains. Le quotidien des aztèques était partagé entre l'élevage (chiens comestible et diodons) et cultures vivrières sur brulis (maïs, haricots noirs). Mais leur atout est sans doute leurs connaissances astronomiques développées.

Mais en trois siècles les aztèques disparaîtront du Mexique après avoir crues à tous les dieux des peuples qu'ils ont vaincus, et loin de minimiser l'ethnocide de Cortès, il est de notoriété de citer un fait historique sur la pratique sacrificielle des aztèques qui était elle-même génocidaire : cette préférence au sacrifice humain et juvénile. N'est-ce pas que pour la rénovation du Temple de Tenochtitlan (Mexico), 80000 personnes ont été sacrifiées en 1478. Qu'elle est cette cosmogonie qui destine l'homme au seul acte suicidaire pour revigorer ses énergies et forces célestes ?

A travers *Le Banquet*, Mammeri érige l'histoire comme une archéologie de la mémoire humaine en faisant intervenir à 291 répliques le personnage historique de Tecouchpo qui s'introduit à la scène 3 du 1^{er} acte sous l'écho de voix traversant l'espace de siècles historiques afin d'interroger la contemporanéité d'une Algérie en sursaut identitaire.

Plus qu'un simple rappel ou intégration d'un fait historique génocidaire de 80000 morts des cités aztèques régnants au sein

de la Triple Alliance des cités-Etats autour de Mexico, interrogent la réflexion personnelle du poète Mammeri à travers le génocide des 8 et 11 mai 1945 à la *triptyque* Guelma-Sétif-Kherrata (Algérie), s'homologue aux villes de Texcoco-Tenochtitlan-Tlacopan. Une lecture qui paraît extrapoler les faits historiques, mais la tentative n'est nullement vaine si nous clamons que l'auteur, par son savoir et sa culture personnelles, n'a jamais occulté la dimension historique de l'être social à travers ses œuvres en usant dans la plupart des genres littéraires ou autres écrits scientifiques et journalistiques.

Dans *Le Banquet*, Tecouchpo s'interroge sur la vérité solaire au lendemain de la mort d'un cycle civilisationnelle et cela dès le 1^{er} acte en répondant à son aimé Guatemoc qu'elle ne fait que revivre après une certaine mort (Scène 17, Acte III). Relisant l'excellente teneur de l'étude de M. Ali Chibani (3), de l'ENS d'Alger, sur le personnage du Fou et de la représentation de la folie dans le texte de Mammeri, il nous parut essentiel de passer en revue la trame dramatique de la pièce pour en distinguer, sur un plan statistique la prise et la diffusion de la parole des personnages/comédiens qui se recentrent, en fait, autour de Tecouchpo fait d'elle un centre d'intérêt de toutes les orientations dialogiques. Sur les 41 scènes qui totalise la pièce, 8 sont destinés aux Conquistadors (Les Hidalgos), notamment au 2^e acte, alors que les 33 restantes sont dominés par des personnages/comédiens Aztèques, dirions-nous par une sorte d'encerclement des personnages Espagnols dans la tourmente tragique des Aztèques et ce par la mise en texte. Sans vouloir avancer un parallèle simpliste entre deux dramaturges et écrivains, bien différents l'un de l'autre en plusieurs termes, il y a lieu de mentionner que dans le texte de Mammeri tout comme dans *Les Paravents* de Jean Genet, les personnages se regroupent en « familles » et groupes sociaux distincts :

Aztèques/Hidalgos chez Mammeri et Familles de Orties (Arabes)/Figures (colons) chez Genet.

Afin de mieux saisir l'œuvre dramatique de Mammeri, nous tenterons de projeter un autre regard sur le second texte qui a été rédigé dix ans après le premier, lorsque Mammeri quitta la direction du CRAPE, à savoir *Le Foehn* (1982) (4) un texte dramatique en 4 actes et 29 scènes avec un Prologue et un Exode.

Une fois de plus Mammeri opte pour la division sociale de ses personnages en familles Arabes, habitants La Casbah (Alger) et les colons européens installés en compagnie, dans une dichotomie historique imposée par la force colonisatrice.

Un texte « *dit toujours autre chose que ce qu'il dit, et il le dit toujours autrement* » (J.-L.Houdebine) (5). Dans *Le Foehn ou la preuve par neuf*, le titre se révèle à l'étude phonétique comme transcription qui nous fait découvrir une structure en miroir : *foehn – neuf*. En effet, le titre annonce un jeu de cartes dont l'adjectif numéral cardinal, morphologiquement au singulier et dont la relation exophorique implique une sortie du texte. Devant l'organisation sonore du lexème *foehn* (f Ø n) porte toute l'ardeur du feu et d'une lecture inversée, annonçant le dernier chiffre arabe 9, et celle d'une divinité champêtre, *faune* (f o n) et mythologique à l'image de Pan, des faunes au corps velu, avec de longues oreilles pointues, des cornes et des pieds de chèvres. Jeu de mots, jeu d'esprit et jeu de cartes s'interconnectent dans une élaboration de sens grâce au travail de l'auteur sur la matière verbale, à partir de son dictionnaire culturel. Roland Barthes notait que

« Ainsi sous chaque Mot git une sorte de géologie existentielle, où se ressemble le contenu total du Nom. Le Mot est ici encyclopédique. » (6)

En effet, ce vent très chaud et très violent qui souffle dans les Alpes – tel le simoun en Afrique du Nord, le Chaussin en Egypte, le sirocco en Sicile ou le pampero en Argentine – est un vent local, sec et permettant de faire disparaître la neige, soit par la fusion, soit par l'évaporation qui s'accumule sur les monts des Alpes. Un vent qui met, généralement, deux jours pour chasser l'air froid, apportant avec lui la chaleur, activant la végétation, enflant les eaux de rivières et déclarant des inondations et des avalanches sans interruption. C'est aussi un jeu de distribution entre personnages et espaces, un Tarik, jeune militant avec 211 répliques et Brudieu, maire de Flaubert (commune mixte), propriétaire terrien, colon, personnage, raciste, haineux et anti-juif et contre qui Tarik se bat. Des hommes qui *« vivent dans la prose et meurent dans le drame »* (Prologue), entre *« heures, les heurts et les malheurs »*, dans un espace compris entre la Casbah d'une Alger la blanche *« la bien gardée »* et *« la plus blanche des villes »* et la campagne, qui à partir de la Scène 4 di 1^{er} acte, verra Tarik, informé par Omar, l'agent de liaison du FLN, en mission à Flaubert cet espace colonial, que Mammeri regroupe en protagonistes dans Scène 8 du 2^e acte.

Le choix de Mammeri du nom de Tarik Faradji, né le 1 avril 1935 à Taourirt (Kabylie) qui sera condamné à mort par Baldacci, le gorille de Brudieu, en l'attachant au « tronc du dernier cyprès, celui qui a perdu ses feuilles l'an dernier », la description est de Giovanna, la fille du maire de Flaubert.

Référence historique, le nom de Tarik renvoi à Tāriq Ibn Ziyād (VIII^e s.) Affranchi du général Umayyade Mūsā ibn Nuṣayr, Tāriq ibn Ziyād conduit en 711 la première grande expédition musulmane en Espagne. Il est probablement d'origine berbère (certaines sources lui attribuent pourtant une ascendance persane). De nombreux récits légendaires entourent les motifs et le but de cette expédition (R. Dozy, *Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne musulmane pendant le Moyen Âge*, Paris-Leyde, 1881). Après le raid de Tāriq dans le royaume wisigothique d'Espagne, Mūsā ibn Nuṣayr confie une petite armée de 7 000 hommes à Tāriq. Le passage du détroit est assuré par la flottille du gouverneur byzantin de Ceuta. Les chroniqueurs arabes expliquent la participation de ce dernier par le fait qu'il veut tirer vengeance du roi des Wisigoths Rodéric qui avait violé sa fille. Tāriq concentre ses troupes sur la montagne qui depuis porte son nom : Gibraltar (Djabal Tāriq). Il commence par s'assurer le contrôle de la baie de Gibraltar, mais, craignant l'armée de Rodéric qui marchait contre lui, il demande des renforts à Mūsā qui lui envoie 5 000 hommes. Rodéric, trahi par une partie de ses troupes, est vaincu le 19 juillet 711 sur le rio Barbate, et, en cette même année, Tāriq prend Cordoue et Tolède. Jaloux de ces succès, Mūsā ibn Nuṣayr décide de passer en Espagne : avec 18 000 hommes, il achève la conquête des villes du sud et du centre de la Péninsule et rencontre Tāriq à Talavera. D'après les chroniques arabes, le général accable son lieutenant de reproches. Tāriq doit remettre le butin dont il s'est emparé et, désormais, ne joue plus un rôle de premier plan dans la conquête. Il suit son maître en Syrie (714-715) et son témoignage, lors de l'entrevue avec le calife, contribue à provoquer la disgrâce de Mūsā. (Georges BOHAS, « TĀRIQ IBN ZIYĀD (VIII^e s.) », *Encyclopædia Universalis*).

Enfin, un sens commun qui désigne le chemin, la voie à suivre et que représente le héros de la pièce de Mammeri et son militantisme nationaliste, un personnage/comédien accompagné de l'Aveugle, son ami, qui le prévient de son arrestation et jouant par là le vecteur du destin et n'ayant comme compagnon que Le Petit Garçon, qui s'interroge dans le texte sur la notion de l'héros en symbolisant la continuité des nouvelles générations.

Note :

1 - Rachid Titouah, journaliste et interprète fut un des collaborateurs de la revue culturelle Rivages, de l'Association Culturelle « Soummam » de Tazmalt (Béjaia, Algérie).

2 - *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, sous la direction de C. Achour Paris, L'Harmattan, 1991, 384p.

3 - Chibani, Ali. « Le Banquet et La Fin absurde de Aztèques, de Mouloud Mammeri. Lorsqu'une mascarade en dévoile une autre », in *L'écrivain masqué*, Paris, PUPS, 2008. pp.57-74.

4 - *Le Foehn*, de Mouloud Mammeri, sera montée pour la première fois en 1967 sur les planches du Théâtre national algérien avec une mise en scène de Jean- Marie Boeglin.

5 - Houdebine, J.-L. *Théorie d'ensemble*, collection « Tel Quel », Paris, Le Seuil, 1968, p.270.

6 - Barthes, Roland. *Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1972, p.37-38.

Par MF, publié le 17/12/2014.

Hani al-Rahib : d'une décadence à l'autre

Réservoir de la conscience stylistique stérile au centre d'une présence poétique réactive de l'écrivain. Le roman *Les Mille et deux nuits* (1977) avec son discours nationalo-bahaïste (1) reposant sur une métaphysique discursive, aliénant l'histoire et excluant le réel au détriment de creuses rhétoriques, le texte soumet alors, le réel, ses lois objectives et ses évolutions au seul niveau du lexique employé.

Le roman de Hani al-Rahib, représente, à partir de ce qui précède une certaine image de la conscience des pouvoirs politiques arabes au réel, inversé bien entendu, qui ne cesse de végéter sur la base de la tryptique : la nation arabe au message éternel, une histoire, attachée aux cieux et à ses représentants sur terre, unificatrice et enfin, un patrimoine commun indéfectible. De là, le pouvoir arabe s'estime en réelle possession du droit sur l'existence tout comme se munir du droit de la hotter aussi. C'est bien dans ce cadre que le roman de Hani al-Rahib apparaît comme une continuité du texte romanesque syrien à porter idéologique et ce depuis des écrivains comme Fadel Sibaï, Abdessalem al-Yjaili et Chakib al-Djabiri, jusqu'à Hani al-Rahib, le message éternel de la nation arabe, la langue arabe toujours éternelle et l'histoire comme issue de la seule volonté des pouvoirs en place, marquent chez ses auteurs, la limite esthético – épistémologique du texte romanesque.

Les auteurs suscités, tout comme la grande majorité des écrivains du Monde arabe, se baignent dans une vision du réel comme un ensemble de structures sensationnelle où le réel perd sa présence comme matérialité indépendante de toute volonté

humaine, afin d'accéder au stade d'un reflet de la conscience même et c'est en ce sens que l'idéologie intervient afin de déformer ce reflet pour en faire un ensemble de concepts éphémères dénaturant le réel au détriment de l'équation du non-réel. La langue faillit à traduire ce réel en se délabrant dans le vide des rêveries, poussant l'auteur à « s'immoler » dans ses personnages, approuvant la conscience mythique du clonage et de la présence fantomatique des êtres diminuant par-là la dimension complexe du social, en la réduisant au seul concept, et symbole, creux, tout en creusant d'insurmontable sillons dans le texte qui accomplis une pseudo clôture. Et c'est bien le cas du roman *Un pays qui est un monde* (1985) qui s'achève dans la lignée des écritures romanesques, marqués par une cassure fictionnelle que Hani al-Rahib a précédemment entamé dans le troisième roman en 1977.

Romancier syrien, décédé le 6 Février 2000, à l'âge de 61, utilisé pour appeler le roman une immunisation contre la folie. Certes, certaines personnes créatives sont tellement affligées, tandis que d'autres luttent pour éviter toute évidence hors tension. Crises d'épilepsie de Dostoïevski convaincu certains qu'il était fou, et même si Dostoïevski ne était pas cliniquement fou, il a vécu dans une crise continue et souffraient de dépression; le roman était un mécanisme d'échapper à ces réalités. Beaucoup conviennent qu'Ernest Hemingway craint la folie, une peur il a gardé à distance à travers l'écriture.

Rahib semble avoir apprivoisé la folie en le transformant en une anxiété qui peut être contrôlé et qui se manifeste sous la forme de luttes et de conflits continus.

Rahib vécu une vie orageuse, marqués d'affrontements et de défis. Il se est rebellé contre et a été expulsé de l'Union des écrivains arabes aussi loin que 1969. Il a été congédié de son poste d'enseignant à l'Université de Damas et rétrogradé dans une position de l'enseignement secondaire. En 1995, Rahib a été chassé de l'Union des écrivains arabes pour une deuxième fois, pour avoir prétendument appelant à la normalisation des relations avec Israël. (In, *Al Jadid*, Vol. 6, no. 31, printemps 2000).

Le romancier syrien considère qu'afin d'écrire son roman, il a opté pour la technique dite de « l'équation romanesque » comme alternative esthétique à l'écriture du réel, renvoyant par-là à T. S. Eliot qui développa la question pour sa poésie et en l'adoptant à ses romans. H. al-Rahib, indique (2) que,

« Le personnage d'Oum Yasser est aussi un symbole, tout comme l'invasion de l'analphabétisme, qui est un fait réel, il est aussi un symbole ».

C'est ce que Hani al-Rahib saisie de la conception de l'écriture littéraire chez T.S. Eliot, une compréhension qui relève du prolongement, tout à fait objectif, de l'incapacité chez beaucoup d'écrivains du Monde arabe à saisir et donc à maîtriser la culture des autres peuples, ne pas saisir que la pensée de l'autre (essentiellement, occidental) est soumise à un déconstructivisme local vis-à-vis de la pensée arabe. Il ne peut réaliser un déterminisme totalisant en regardant ou lisant la production culturelle arabe, et ce depuis la pensée hellénique à nos jours. La pensée arabe n'a fait que culturalisée et folklorisé même la culture et les pensées de cet autre. N'est-ce pas que les premiers penseurs arabo-musulmans n'ont saisis de la poétique d'Aristote que la métaphore, Abbas Mahmoud Akkad (3) ne

comprend de la théorie de l'*unité organique*, chez Coleridge que cette *unité objective* qui produit tout texte artistique et de même pour Hani al-Rahib qui réduit le concept du *corrélat objectif* de T. S. Eliot au seul personnage devenant le réel et le symbole au sein d'une œuvre de fiction.

1. Corrélat écrivain/réalisme

La théorie réaliste et à travers sa généralisation des phénomènes réels n'a pour objectif que de considérer l'action et le personnage comme reflets et symboles de ce même réel en mettant en exergue les valeurs historiques qui le traverse, donc déceler le particulier du général dans la découverte ce qui a été « diabolisé » dans ce phénomène, ce qui a été rendue invisible à l'œil nu dans ce même mouvement historique du réel et faire apparaître les dissimulations et les occultations du fait de l'intervention de la métaphysique. A ce niveau, la perception de l'autre est la seule à déloger, ce diabolique être non-apparent et ne pouvant s'exprimer dans le texte que par l'intervention de la dialectique du rationnel en un rapport du Moi avec la Nature et de ce même Moi avec l'Autre afin d'élever l'art au niveau de cet instrument d'analyse qui permet de décrypter le réel avant même l'instant de l'écriture.

Pour revenir à la conception à la conception d'Eliot, qui est une équation rationnelle propre à l'eurocentrisme, producteur de prises de positions subjectives, réactionnaires sur le plan politique et déformante d'une pratique culturelle en relation étroite avec un mode de production culturelle. Une conception qui ouvre des portillons sur un imaginaire aliénant auquel adhère bon nombre d'écrivains arabes, dont Hani al-Rahib.

La question qui s'impose aujourd'hui est la suivante : la langue d'écriture qu'utilisent les auteurs arabes s'est-elle tellement désaliénée de sa dimension métaphysique pour en faire une expression du réel ? Les auteurs arabes n'ont jamais – toutes écritures confondues, osons-nous le rappeler – tenter de déloger la langue, elle-même, de sa tour céleste pour pouvoir être au milieu d'une neutralité bien éloignée de la perspective sentimentale et de son regain comportemental. Le roman *Un pays est le monde* est un texte centré sur des réactions sentimentales et des désirs, un roman dont l'auteur est présent afin d'exercer son pouvoir en interdisant à ses personnages de porter des identités personnelles, de rejeter toute autonomie aux faits et actions qui leurs auraient permis de s'identifier un peu clairement dans une écriture où le temps et l'espace sont réellement à historique.

Le récit est celui de Alouane et de sa femme, Nasik, aspirent un appartement social après avoir été renvoyés d'une maison qu'ils loués. En attendant, ils s'installent dans un quartier populaire dénommé « Le Cirque » symbolisant un monde mystérieux, un espace métaphasique où se confondent le rationnel et le non-rationnel et le réel avec le fantaisiste. Le lecteur est mené, au bout d'une centaine de pages, dans les méandres de l'univers du cirque et afin d'en sortir, indemne, il n'a qu'à se contenter de la symbolique des prénoms que portent les personnages et que l'auteur classe en catégories sociales.

Alouane, dont l'étymologie arabe renvoie à « l'élévation divine », cherche à désert sa condition petite-bourgeoise afin d'améliorer sa situation. Et c'est bien l'auteur qui décide à la place du personnage, de réussir ou non, de changer de case sociale. Nasik, est celle qui se définit par cette « étoile filante et brillante » illuminant le ciel de Alouane, mais qui finit par

s'éteindre une fois que celui-là accède à la hauteur de son élévation désirée. Il y a Saadoun, de *saadane* (le macaque) celui qui anime les soirées du « Cirque », un personnage qui représente effectivement l'improductibilité de la parole dans le texte de Hani al-Rahib, Oum Abouda et ses enfants (des esclaves d'origine palestinienne), Khaldoun, « un éternel » par les animaux, Soultane, le « Chef du Cirque » qui n'est autre que le sultan du pouvoir arabe. Il y a enfin Oum Loulou, « la mer de la perle » un personnage-nom qui incarne l'accession par la richesse dans une économie marquée par la seule consommation et l'économie du bazar.

Le roman de Hani al-Rahib avait pour ambition d'être critique suite à une situation historique qu'est la défaite des bourgeoisies arabes après juin 1967 devant l'armée israélienne, une portée programmatique que voulait l'auteur assimiler à l'ambition poétique de T. S. Eliot. Ce dernier, dont certains écrivains arabes se revendiquent ses adeptes, est un auteur qui puisait essentiellement dans la culture occidentale en mettant l'accent sur le mode de la récupération de la forme, de la tradition et de la structure par l'approfondissement de la critique et le travail sur les signes expressifs. Un américain qui peut assimiler la culture du vieux continent en racontant la tragédie de l'humanité occidentale dans ses sursauts vers la modernité économique et sociale. T. S. Eliot a reçu une formation classique, il aimait Dante en adhérent à la métaphysique, par l'ésotérisme du symbolisme français. Laforgue est proclamé par le poète anglo-saxon comme son maître d'écritures. De Paris à Marburg (Allemagne) en passant par les cours d'Henri Bergson au collège de France, il s'établit en Angleterre pour une rencontre décisive avec Ezra Pound pour débiter ses cycles d'écritures et concevoir sa *méthode mythique*, une conception qui allait explorer le passé et le

présent culturel européen en tentant d'innover les horizons de l'angoisse aliénante d'une contemporanéité dans une Europe défragmentée et souillée par des luttes inter-capitalistes.

La *théorie mythique* murira entre Laforgue et Baudelaire pour aboutir à l'émergence d'une « métaphysicalité » entre philosophie et poésie dans une fusion momentanée de la pensée et du sentir sur la base de la seule expérience mystique répondant à la pertinence du discours philosophique occidental, une philosophie basée sur la pensée qui est seule à atteindre et saisir la réalité. Une réalité dans laquelle l'écrivain ou l'artiste est rendu invisible se transformant en archétype de l'impénétrabilité poétique, comme l'aime à le définir Eliot lui-même.

En s'accaparant du monadisme de Leibniz et en soulevant un discours d'attachement à la tradition littéraire occidentale (d'Homère au XXe siècle), Eliot soutient le retour à la tradition chrétienne en combinaison avec une philosophie et historique afin d'aboutir à une poésie dépourvu de toute structure cohérente, en abordant d'une façon fragmentaire le Je, la communication, l'expérience, et la temporalité. Ce qui intéressait Eliot était de mettre en relation l'objet et le sujet, le passé et le présent, la réalité et le mythe, enfin texte et texte. Ce sont les grandes lignes de sa *méthode mythique*. Pour lui, le poète doit non plus raconter mais confronter toute ébauche de séquence écrite, tout schéma psychologique et sentimental à des paradigmes mythiques, anthropologiques et littéraires. Le texte se construit à partir d'une *intuition initiale* sur d'autres textes, dans un réseau de rapports explicites et implicites (4).

Il est aussi question chez Eliot de cette *paralysie sémantique* dans un présent négatif et d'une aliénation

historique marquée par l'entre-deux-guerres. Une même fonction est relevée chez Joyce, une écriture de la crise du capital, celle du polystilisme, du bouleversement parodique et burlesque dans une contestation du système fermé et qui ne sont que des ingrédients de la satire Ménippe chez Pétrone et Rabelais notamment.

A la lecture de ce qui précède, nous nous retrouvons devant cette reproduction théorique de la stylistique arabe bien archaïque et n'arrive guère à assimiler les règles de l'écriture aristotélicienne avant même d'aborder la conception éliotienne (5).

Et l'aventure de cette mémoire active stimulant l'imagination par une alliance de la pensée et sentiment, se poursuit dans le roman syrien, voir arabe dans sa presque totalité, qui n'arrive à saisir que la littérature est d'abord une affaire de langue et que l'esthétique romanesque est un art de la présentation d'actions dans le cadre d'une stylistique sociologique, telle que l'envisageait Bakhtine. Delà le courant de la subjectivité et de la sentimentalité dans le roman, se voulant contestataire et social, ne peut se concevoir avec les seuls mots mais bien avec le réel qu'il représente et qu'il symbolise.

Hani al-Rahib a faillis à sa mission d'esthète de la fiction arabe renouvelée (rénovée) en frappant à la porte de la décadence du lumpenprolétariat évoluant dans l'imaginaire désiré de l'écrivain en « force révolutionnaire » et pourtant ce sont eux, aujourd'hui, qui prétendaient à leur « Printemps arabe » pour réformer et reproduire la décadence arabe.

Notes :

1- Le *bahaïsme*, ou *baha'isme*, aussi connu sous le nom de foi *bahaïe* ou *béhaïsme* (vieille graphie) est une petite communauté internationale dont les membres souhaitent être perçus comme les adhérents d'une « religion mondiale indépendante ». *L'Epidémie* (1982) fut construit sur la base d'une recherche alliant le nationalisme arabe qui prétend défendre les minorités traditionnalistes.

2- Propos de l'écrivain syrien recueilli par Charles Glass, dans son livre « *Tribes with flags* » (1990), (tribus avec des drapeaux), sur le Liban.

3- Abbas Mahmoud Al Akkad né en 1889 à Assouan et mort en 1964 au Caire, est un écrivain et philosophe égyptien.

4- Lara Tanari, *La Méthode mythique de T. S. Eliot*. Séminaire d'Histoire des Idées, Università degli Studi di Bologna (Italie), 2005.

5- J.-P. Rosaye, *La mémoire philosophique de T. S. Eliot*. In. *Philosophical Esquries : Revue des philosophies anglophones*, n° 1, Varia du mois de juin 2013, p.79.

Par MF, publié le 24/01/2015.

Henry Bordeaux : une mémoire bien française

La Tunisie, la Maroc et l'Algérie étaient pour Henry Bordeaux (1870 – 1962), une terre africaine qui s'ouvrit à lui par le biais de son texte *Le Miracle du Maroc* (1934). Une terre dont la porte est la ville algérienne d'Oran qui le mènera jusqu'à Casablanca, ville qui continue de nos jours à rendre hommage à l'auteur natif de Thonon-les-Bains (Savoie) et dont le critique marocain, Abdeljalil Lahjourni (1) voyait en lui un écrivain colonialiste à la recherche d'exotisme messianique.

Tout récemment, le critique littéraire Alexandre Loeber et sur les colonnes de *L'Obs.* (2), évoquait l'auteur de *La Maison* (1913) en le mentionnant « *d'académicien oublié* » et dont le général De Gaulle lui dédia une dédicace (3) reconnaissant en lui le nourricier de son « esprit » et de son « sentiment ». Le même De Gaulle qui rejeta l'appel en faveur de cet autre écrivain de génie, Robert Brasillach, lors de sa condamnation à mort pour « intelligence avec le nazisme ». Mais l'Histoire est faite ainsi, Henry Bordeaux passera de la gloire aux oubliettes, lui, qui annonça à l'histoire littéraire mondiale l'avènement du jeune Marcel Proust.

Le natif de Thonon-les-Bains (aujourd'hui, Thonon) est le producteur des 61393 pages écrites à travers les 273 titres et publiés le long des 76 années d'intenses activités littéraires touchant à l'ensemble des genres et ce depuis son premier poème de collégien, intitulé *Rebecca* et primé par l'Académie de Savoie en 1887. Presque en un siècle de voyage littéraire jusqu'à la publication posthume du Tome XIII de son *Histoire d'une vie*, en 1973.

L'auteur des *Rocquevillards* (1905) a vécu « *au temps où le temps prenait son temps mais il semble que (...) ce temps se soit arrêté* », relevait Philibert du Roure, son petit-fils et testamentaire. Henry Bordeaux a été reçu à l'Académie française en 1919 et en 1945, il sera indexé par la Commission Nationale des Lettres (CNL), dirigée par Louis Aragon, pour « pétainisme » et classé depuis, comme écrivain régionaliste dans une Savoie d'outre-temps. Mais à l'Académie, Bordeaux occupait le siège de son « maitre » Paul Bourget, comme il aimait le rappeler à maintes occasions et bien qu'il reçut la dignité de grand officier de la Légion d'honneur, que lui remettra le général Weygand, cet autre ami de l'écrivain, uniquement en présence de sa famille, « *ce gentilhomme des lettres* » (Marcel Achard) marqua l'histoire d'une terre de France qui s'étendait de Dunkerque à Tamanrasset, par le seul retour à la tradition et aux valeurs de l'attachement et à l'enracinement dans la matière bien vivante de l'éducation et de l'éthique d'aimer les hommes.

Témoignage de cette dimension reconnaissante à l'humanisme de Bordeaux deux documents attestant de l'ampleur de la réception de son œuvre parmi des lecteurs de l'auteur de *La Neige sur les pas* (1912), une lectrice musulmane s'adressant à lui dans un courrier envoyé de la Caïdat de Sfax, dans une Tunisie sous Protectorat français et en ses termes :

« Maitre, il est audacieux de ma part d'oser vous adresser ces lignes. J'aurais hésité à le faire si j'avais été française. Je suis une jeune musulmane vivant dans une grande maison aux vues élevés... et je ne sors que visage voilé. Cela ne m'empêche pourtant pas d'aimer les écrivains français et particulièrement le grand Henry Bordeaux. Ce que vous racontez est si humain et si simple ! Pourquoi, Maitre n'avez-vous jamais pensé à

écrire l'histoire d'une jeune musulmane voilée ? D'une femme désenchantée ? Mieux que tout autre, nous voyons que vous sauriez saisir le sens du drame qui se joue sous chaque voile détesté. Une très humble suggestion d'une grande admiratrice. C'est trop d'audace n'est-ce pas ? Aussi je n'espère pas une réponse. Quelques lignes de la main d'Henry Bordeaux ! »

Une Tunisie que Bordeaux, a visité et dont il écrit au mois de mai 1948 que « *le Golfe de Carthage est sans nul doute une des merveilles du monde, plus beau encore que la baie de Naples.* »

Le second document, émane de l'algérien Mohamed Dib, qui notait dans *Simorgh* (2003),

« Les Paul Bourget, Henry Bordeaux, et autres pompiers de leur époque mais moins illustres, retrouvaient par une sorte de symbiose et de symétrie mystérieuses leurs répliques – leurs pendants ? – dans le pompiérisme triomphant de peintres comme Bouguereau, Tissot, Gérôme et consorts, ainsi qu'eux, non moins oubliés aujourd'hui. Oubliés ? Enterrés tous sous mille couches de silences. Pourquoi ? Leur souvenir mériterait d'être rappelé, ne serait-ce qu'à titre de gloires historiques. On leur doit bien ça. Le soldat inconnu lui-même a sa tombe, qui est honorée. O mémoire ingrate, traîtresse, que celle des hommes ! » (Simorgh, p.214)

1. L'Algérie, une Terre africaine

Le Miracle du Maroc. La Terre africaine (1934) est un ouvrage de 290 pages subdivisé en 25 chapitres et un Epilogue consacré à la mort du général Lyautey, ancien gouverneur militaire du Maroc, de Syrie et du Liban et dont Jean Genet en fit un de ses personnages littéraires dans nombre de ses textes.

Dans les 19 premiers chapitres, l'Algérie est évoquée à travers les deux premiers, intitulés respectivement « *Oran, clé du Maroc et terre prodigue* » et « *D'Oran à Taza* », de même dans les six derniers où l'évocation d'Alger comme « *Une école de guerre* » et de la présence coloniale dans « *Le roman du colon* » (Chapitres XX et XXI). Lors de ses deux déplacements « africains », en 1930 et en 1934, Henry Bordeaux est le témoin d'une France en mutation politique et idéologique, ce n'est plus le simple métropolitain venant en aventurier à la recherche d'une terre sans habitants. Il en témoigne, en 1935, de sa démarche existentielle qui traversera l'ensemble de son œuvre,

« Je cherche volontiers en province la conversation des avocats, des médecins, des prêtres, en un mot de ceux qui savent, avec des faits observés, éclairait la vie humaine au lieu de tenir de vains et banals propos comme en tiennent la plupart des gens ». (Les Trois confesseurs, 1935),

des personnages qui ont acquis une expérience donnant de l'autorité à leurs paroles et même si de ces trois, Bordeaux estime que le prêtre va le plus loin dans les mystères du cœur mais demeure « *géné par son lourd secret* ».

Attaché à la valeur terre, l'auteur de *La Maison* (1913) renoue avec la morale du catholique souverainiste dont sa seule inquiétude est de voir une terre française au désarroi devant l'avancée de nouveaux peuples d'Europe. Certes, il y a un certain éloge de la colonisation française qui se dégage de ses écrits de voyages, mais il n'en fait aucun éloge excessif, bien au contraire il cherchera toujours les quelques signes et symboles d'un éveil national et non plus nationaliste.

A Oran, il observera la « grandeur » du « *petit chemin de fer de Colomb-Béchar d'où l'on accède à Bou-Denib et au Tafilalet* » et avec la grande voie Oujda-Taza-Fez, le Maroc est à porter de tout visiteur. Tanger et le Rif sont des territoires occupés par l'état espagnol, Oran est plus qu'une clé, elle est un port de vie pour le royaume soumis au Protectorat. Le port d'Oran « *dépasse aujourd'hui en tonnage celui d'Alger* », note-t-il sagement avec une mention positive sur les vignobles de l'Oranais qui sont le mieux cultivés que ceux de la campagne de France, pour relever que ce pays qui prospère « *semble voué à la tâche pacifique du développement agricole et industrielle* », un théâtre « *de prodiges* », note encore H. Bordeaux. A Oran, ce dernier, s'attardera sur sa rencontre avec l'abbé Lambert, prêtre de cette ville, dont il est fasciné par sa capacité oratoire qui martel les mots telles des flèches ou des cailloux. Un homme d'église qui accompagne ses propres par « *le mouvement des deux mains* » et parlant avec tout son corps « *qui se penche en avant et se redresse tour à tour* ». Un abbé qui fait appel aux passions, précise H. Bordeaux, en évoquant l'agression dont il a fait l'objet à cette époque en excitant la foule par « *la colère plus que la pitié* », pour y revenir par des propos apaisants afin de dompter la foule présente lors de son meeting. Bordeaux s'interroge ensuite sur le statut de l'abbé Lambert qui est « *rejeté par son évêque et en disgrâce chez les catholiques, s'appuyant sur les Juifs et les indigènes* » dans un grand élan de démocratie chrétienne, une tendance que partage le romancier.

Plus loin dans son texte, nous lisons une description dominée par l'effet du visuel de la ville d'Alger, une ville « *blanche et dorée* » la matinée, « *grise et terne* » l'après-midi, une ville qui se « *saurait se comparer au spectacle qui frappa les yeux de Fromentin ou de Pierre Loti* ». Poursuivant sa minutieuse

observation des espaces qui se confond devant lui, il écrira notamment :

« Le site est pourtant merveilleux. Aucun golfe ne s'arrondit avec plus de grâce et les collines qui dominent la ville lui offrent leurs pentes pour s'étager. Mais il n'y a pas eu de plan d'aménagement, ou ce plan a été élaboré trop tard. Comme toujours, ou presque toujours, notre individualisme nous a desservis. Il nous a empêchés de nous plier à une discipline » (pp. 207-208).

Alger est une cité qui se déploie en longueur quand il semble qu'elle aurait pu monter, écrit Bordeaux, pour évoquer l'espace d'une ville qui demeure à nos jours celle qui favorisa depuis son expression par la forme en étalages à la différence des autres formes urbanistique. Alger et l'Algérie sont aussi pour l'auteur de *L'Ombre de la maison* (1942), une école de guerre pendant tout le dix-neuvième siècle,

« Elle nous a donné des chefs sans nombre et en même temps des organisateurs. Nous devons à l'Afrique non seulement les Clauzel, les Damrémont, les Aumale, les Bugeaud, les Changarnier et tant d'autres, mais aussi les Gallieni, les Joffre, les Lyautey, les Mangin, les Gouraud. Car il ne faut pas oublier que nos généraux se révélèrent, au début et tout le long de la conquête, d'excellents colonisateurs, créant des voies d'accès, des postes de sécurités, assurant la protection et la justice, entrant en relation avec les chefs indigènes et sachant les attirer et provoquer les alliances utiles et les collaborateurs efficaces » (Ibidem).

Sur ce passage, il y a lieu de noter qu'Henry Bordeaux fut politiquement un souverainiste, lui qui a vécu l'annexion de la

Savoie par la France et l'occupation de l'Alsace-Lorraine par l'Allemagne, n'admettait en aucun de ses écrits, la conception d'une France forte par ses colonies, mais bien d'une France impériale puissante, en premier lieu, dans sa métropole. Pour lui, étudier l'histoire ne consiste nullement à remonter le plus lointain passé pour aboutir au présent, mais bien « *du temps présent qu'il convient de partir pour remonter en arrière, parce que, ce temps présent nous le voyons et comprenons et parce qu'il va précisément nous éclairer le passé* » (Ibidem).

La production littéraire de celui qui renouvela, sans cesse, et à chaque nouvel écrit, un hymne à la famille et aux valeurs traditionnelles, morales et sociales, dont elle est la première garante. Il écrivait lui-même : « *il me semble que si, quelque lien rattache mes romans les uns aux autres, ce lien serait le sens de la famille* ». C'est à cette famille qu'il consacra toute son œuvre, en devenant l'auteur français le plus lu et le plus édité de France et de Navarre, et cela pendant plus de quarante ans. « *La Dernière ascension fin février 1947-29 mars 1963* », fut publié après son décès, en 1973. Une période charnière s'étendant des derniers soubresauts de la Libération aux ultimes conséquences de la Guerre d'Algérie.

La grandeur de la France du XIXe siècle est passée par la rénovation universitaire et les productions en questions s'illustrant dans le savoir exportable et *universable*. C'est toute une historiographie littéraire française qui s'aboutit dans et par les annales parisiennes. L'histoire culturelle de France est prisonnière de la cartographie parisienne, voir de quelques arrondissements urbain de l'historique Lutèce, une capitale qui entretient le symbolique, par la croyance et l'accumulation des textes, hors la puissance économique et symbolique, d'une cité,

capitale des grandes décisions, soit-elle, rend le raisonnement, en matière l'histoire culturelle une question non valide.

Note :

1 – Lahjourni. Abdeljalil, *L'Image du Maroc dans la littérature Française. De Loti à Montherlant, études et documents*, SNED, Alger, 1973.

2 – Loeber. Alexandre, « Henry Bordeaux, le Roman de l'anémie nationale » ; in *L'Obs (Le Nouvel Observateur)*, du 14/12/2012.

3 – [http://www. G.R.E.H.C.monsite-orange.fr](http://www.G.R.E.H.C.monsite-orange.fr)

Par MF, publié le 08/05/2015.

Roger Planchon et Jean-Marie Boeglin : Une place au parterre du Théâtre National Algérien

Maitre de conférences en littérature, département de français. Roger Planchon (1931-2009) et Jean-Marie Boeglin (1928) sont deux noms à inscrire dans l'histoire du théâtre contemporain en Algérie. Deux noms pour une même institution théâtrale, à savoir le Théâtre de la Cité à Villeurbanne (Lyon), tout comme ils revendiquent une même appartenance tant sur le plan de la pratique dramatique que politique. Les deux metteurs en scènes et comédiens ont marqués, de leurs empreintes, tout un mouvement de « remue-ménage » dans les formes européennes de représentations théâtrales de l'Algérie des indépendances. Les deux, épousèrent en 1957 à Lyon, la cause algérienne et se mettent à la disposition des fondateurs du TNA pour lancer la marche vers la nationalisation des salles d'opéras de l'ère coloniale en accueillant des spectacles d'un réel renouveau dramatique. C'est bien autour de ces deux dramaturges que nous tenterons d'apporter une réflexion sur une influence née de l'échange que désignent les deux noms, de même que leur apport à l'action culturelle des premières années d'indépendance et non de l'imposition d'un art culturel par un pouvoir idéologique.

Nous ne pouvons concevoir un théâtre algérien sans l'œuvre et la contribution d'hommes et de femmes qui l'ont initié, érigé, conçu et réfléchi. Des artistes de toutes nationalités confondus qui savaient que le 4^e art est celui du regroupement de la masse agissante au regard de la représentation festive. Peut-on évoqué le terme d'influence dans un contexte d'enjeux politique liés aux relations entre une France mordue par son passé colonial et une Algérie sclérosée par ses passés tragiques.

L'actualité politique n'échappe nullement à la fracture historique algéro-française, une césure fertile pour établir cet échange – le terme nous semble adéquat dans le contexte académique – qui a permis à des œuvres artistiques en général, et théâtrales en particulier d'aborder en premier lieu des territoires aux histoires mêlées.

Ahmed Cheniki dans son étude sur *Les Expériences culturelles et aventures ambiguës* (2012), y voit dans le tandem Algérie-France, une question d'altérité, de jeux identitaires et mémorial qui demeurent d'actualité. Le théâtre portera sa part de formes artistiques « adopté dans un contexte particulièrement tragique, celui de la colonisation » (1), qui marginalisera « les structures cultochtones ». L'auteur de la réflexion *transculturaliste* parle de traces culturelles françaises marquées par un discours raciste chez certains ou un appel à l'assimilation chez d'autres, en évitant d'évoquer une quelconque influence ou échanges chez les uns en direction des autres.

Nous pensons, en effet, que la réflexion du Pr. Cheniki ouvre une direction vers un débat beaucoup plus approfondie de l'outil culturel dans le contexte des indépendances politiques en réaffirmant l'appropriation des formes culturelles, dont le théâtral est perçus dans une double perspective archéologique et anthropologique. Nous concevons le contenu factuel de notre exposé comme pulsateur d'une petite partie de l'intérêt des auditeurs, tandis que l'apport principal d'un discours tient dans l'approche ou la méthode utilisée, dont chaque personne peut tirer profit.

Nous appellerons *influence* cette modalité de transmission et d'organisation d'un savoir-faire dans un savoir être entre deux cultures qui n'ont que peu de choses en commun.

L'*influence* de l'Autre par imposition de ses actes culturels alimente la *différence* et fait surgir la réaction immédiate du rejet, de l'éloignement, enfin de l'exclusion. Dans le sens de la problématique de la présente manifestation scientifique, le Père des arts est conçu à partir d'un espace géographique, l'appartenance à l'aire algérienne, le tout est verrouillé d'un bloc souverainement désigné et lui permettant de s'affranchir d'une *influence* étrange et étrangère même.

De prime abord, nous retiendrons deux idées forces à travers les propos de M. Cheniki, entre « adaptation » d'un art dans un contexte temporel et historique et « marginalisation » de composants social à dimension culturelle. Deux concepts qui désignent fondamentalement deux espaces conflictuels entre celui de l'aspiration à la normalité (entendre, normes) et celui de la reconnaissance des droits culturels, les deux sont soumis à un intérieur géographique dont chacun des sujets tente de construire son propre biographie, avec son ambivalence, ses dangers et ses chances dans une relative confusion sociale dans des aires géographiques fixés par la dominante idéologique de la cartographie, cherchant à résoudre le paradoxe fondamental de l'autonomisation des individus et de leur intégration dans un ensemble plus ou moins stable et fonctionnel, dans une intériorisation au sein des institutions, des contraintes et des attentes sociales. Pour cela, les institutions ont inventés l'idée de société (Bauman, 2005) et généré de nouvelles sacralités (le droit, le territoire, la Nation ...), dissimulé derrière les abstractions surplombantes (les rapports de production, la culture, la morale ...), renvoyant le changement au rang de processus exogène ou d'illusion (Castoriadis, 1975). Les conduites des individus et les mœurs dépendent de la place qu'ils occupent dans ce système organisé et hiérarchisé, flanqué

d'un horizon des possibles circonscrit sur un territoire clairement délimité.

Les 132 ans de présence coloniale française et européenne en Algérie ont donné à la notion de territoire toute son importance, n'est-ce pas que nous codifions juridiquement et dans l'imaginaire, le découpage géographique hérité de la puissance coloniale, un outil politique permettant d'unifier la société au-delà des tensions sociales et culturelles devenant un cadre naturel de la convergence des consciences individuelles et collectives. Il s'agit, pour nous, de tenter de décrypter les codes qui définissent le « bon usage des lieux », se positionner par rapport à eux, s'en affranchir et les instrumentaliser, en analysant les « épreuves » et la « conflictualité » d'un espace qui, dans son dispositif architectural et sémiotique, est celui qui rend possible des actions nouvelles, en suggérant certains et en interdisant d'autres (Lefebvre, 1981). Cela propose certainement, de développer une conception du changement social plus sensible à la contingence (Rancière, 2009) et aux jeux du possible et à la contradiction sociale qui anime les lieux.

La mobilité croissante et la capitalisation de l'économie ont pu faire croire, dans les années 1950 à 1960, à l'inéluctable uniformisation de la planète et de la part des réalités culturelles dans l'organisation de l'espace a été sous-estimée depuis. Nous retenons comme élément d'échange intraculturel, en ce début des années 60 en Algérie, le TNA nouvellement nommé et institutionnalisé comme structure d'un espace qui s'actualise sur le terrain.

Au festival de La Lorelei (Allemagne, 1951), Arthur Adamov entend parler pour la première fois de celui qui fera de Lyon « l'épicentre du séisme artistique » (Alexandre Marie, 2006).

« Jean-Marie Boeglin me dit qu'un jeune Lyonnais nommé Planchon vaincra sa timidité et « montera » à Paris pour me voir, me parler, me demande de lui confier une de mes pièces » (L'Homme et l'Enfant, 1968, p.108).

Entre les deux dramaturges naîtra une fructueuse collaboration et Planchon programmera en mars 1953, sur la scène du Théâtre du Marronniers, la plupart des textes d'Adamov et cela jusqu'en 1957. Ce qu'il faut retenir de cette rencontre est que les deux comédiens et metteurs en scènes se sont liés d'amitiés autour de la scène. Jean-Marie Boeglin connaissait Roger Planchon dans le contexte de la Lorelei qui fut le siège des rencontres européennes de la jeunesse durant l'été 1951. En réponse au Festival international de la jeunesse organisé à Berlin-Est pour promouvoir le socialisme. Le théâtre de plein air accueille conférences, débats, représentations théâtres, danses folkloriques, qui se succèdent durant cinq décades, de juillet à septembre. Plus de 35 000 jeunes y participent, pour l'essentiel des Allemands (60 %), des Français (20 %), dont des Algériens, à l'époque, et des Britanniques (10 %) Des thèmes très variés sont traités lors des différents séminaires, allant des relations internationales aux politiques économiques et sociales, mais selon une approche centrée sur l'idée fédérale.

Lors d'une émission télévisée, en 2003, sur le monde de la scène en France, Planchon déclare au micro de Dominique Darzacq, sur cette fructueuse rencontre :

« Et bien oui effectivement, c'est à la Lorelei pour la première fois que j'entendais parler – c'est en 1951, c'est juste, le Berliner Ensemble vient de démarrer, et j'entendais parler par Jean-Marie Boeglin, qui a travaillé ensuite avec moi, et tout ça, et dont le fils est Bruno Boeglin (...) qui est un grand metteur en scène, donc c'était par lui <J.M.B.> que j'entends pour la première fois le nom de Brecht ».

Planchon, cet ex-employé de banque et le plus jeune résistant décoré de France puisqu'il fut le courrier de la Résistance dans sa région natal, l'Ardèche, avait débuté son expérience théâtrale avec une petite troupe qui s'est lancée dans une petite entreprise de maçonnerie comme lieu de répétition, au milieu des maçons en plein travail. Là, il montait *Faust* de Marlowe. Mais le déclic venait bien de la rencontre du symposium de la jeunesse où il entamera sa tournée extérieure avec sa petite troupe composée d'Alain Mottet et Claude Lochy, huit jours après celle de Jean Vilar, qui était déjà TNP.

Planchon brechtien ? Pas tout à fait. Pour lui, il y avait un Brecht à trois niveaux : l'écrivain théoricien, le metteur en scène et le politique. Pour Planchon

« Toute une partie du théâtre de cette époque-là va comprendre de travers Le Petit organon de Brecht et certains acteurs et metteurs en scène pensent que si les acteurs ne jouent plus, parlent raides, ont les mains contre les cuisses, ils font de l'art, ils font du brechtisme à tout va (...) Je savais pertinemment qu'il y avait d'un côté Le Petit organon, qui sont des textes théoriques, et de l'autre côté des spectacles qui ont beaucoup d'humour, beaucoup de malices, beaucoup d'esprit, etc.. »

Les premiers contacts entre Planchon et Brecht ont durés 16 à 17 heures de discussions et d'échanges d'avis sur le monde de la scène et ceci au Berliner Ensemble. Lors de cet échange un poète algérien entre dans la discussion c'était Kateb Yacine. Planchon témoigne :

« Il était très, très fiévreux, très angoissés, etc. Et il va dire à Brecht « Ne pensez-vous pas qu'il y a une superbe tragédie à écrire sur l'Algérie, sur ce qui se passe dans une guerre coloniale ? ». Et là j'ai vu Brecht, qui avait beaucoup de délicatesse et de finesse, va expliquer à Kateb Yacine quelque chose, d'ailleurs, que Kateb Yacine va pratiquement pas comprendre. Il est trop dans le sang, dans le drame, le sang, pour saisir ce que l'autre va raconter, ce que Brecht va raconter. Il va lui dire comme ceci : « C'est inouï, quand on y réfléchit, la pièce sur la décolonisation ne peut pas être une tragédie. Ça devrait être une comédie ou une bouffonnerie ». et Kateb va pas rentrer, il va pas comprendre ce qu'il raconte, enfin, il va toujours, allons... bon. Or en vérité, évidemment l'homme profond, c'était Brecht. C'était Brecht. Sur la décolonisation, c'était pas une tragédie qu'il fallait écrire. Et il a su lui dire. Kateb n'est pas renté. »

Un moment historique dans l'histoire du théâtre algérien, un Kateb Yacine encore connu pour être un poète n'ayant pas mis les pieds sur le seuil de la postérité littéraire et qui s'interroge sur le tragique théâtral lui qui avait lu et aimait Eschyle, se mettait dans tout ses états face à celui qui remet en cause la pratique artistique d'Aristote pour dire à l'enfant de Smendou qu'il n'est nullement nécessaire de porter sur une scène une tragédie vécu par son peuple et dans le réel du quotidien. Le théâtre n'est pas une illusion, il est plutôt affirmation des différents reflets de la réalité qui s'impose aux hommes. Et

Roger Planchon reconnaît, en rendant hommage à Jean Genet, que *Les Paravents* dans sa dimension bouffonne est le seul texte qui porta au théâtre la problématique de la décolonisation même si Genet ne le fit dans la conception que défendait Brecht dans le genre comique du théâtre.

Autour de Brecht, de son vivant, il y avait Jean-Marie Boeglin, un passionné de l'art qui refuse la création tangible au profil de celle éphémère. J.-M. Boeglin répugne à parler en prenant comme exemple son maître à penser berlinois. Œuvrer pour l'art dans la plus grande sérénité et le silence des propos hors-scène. Rencontrer en avril 2012 par le magazine associatif marseillais *Ce Qu'il Faut Débourser* (CQFD), dans son numéro. Il dira que

« J'ai été une sorte d'idiot utile. Mais si c'était à refaire, je recommencerais. Avec cette distance de savoir que l'homme est mal fait et que, quand on vous parle de collectif, il y a toujours un malin pour ramasser la mise, derrière... mais oui, je recommencerais ! »

Le père de JMB était un ancien chef du réseau Francs-Tireurs Partisans pendant l'occupation nazi, et c'est dans ce cadre familial qu'il s'aiguîsa aux techniques de la clandestinité. En 1961, il est condamné à 10 ans de prison par contumace, pour soutien au FLN, et passe au Maroc, via l'Espagne, où il rejoindra l'ALN jusqu'en juillet 1962 où il gagne Alger sous les feux de la « lutte des frères » et il s'aperçoit qu'une lutte pour le pouvoir a bien débuté, en se disant que « *c'est normal, c'est les séquelles du colonialisme.* » Mais pour JMB, le théâtre dirige à nouveau sa vie et c'est avec Mohamed Boudia, qu'il a connu en France et Mourad Bourboune, que Boeglin fera partie aussi de la Commission culturelle du FLN et contribuera à la

création du TNA en lieu et place de l'Opéra, et nationalise les salles d'Oran, Constantine et Annaba.

C'est Jean-Marie Boeglin qui initia, en octobre 1964, une tournée algérienne pour la troupe de Roger Planchon, avec sa mise en scène de *George Dandin* de Molière. Accueilli à l'aéroport de Dar-El-Beida, par Mohamed Boudia, la troupe du TNP débutera sa tournée par Oran (les 14-15/10), Sidi-Bel-Abbès (le 17/10), Alger (les 19-20/10), Constantine (23-24/10) et enfin Annaba (les 25-26/10). Mais pourquoi le choix de *George Dandin* ? Roger Planchon, plusieurs années après sa tournée algérienne, répond

« Tout d'abord, cette pièce en est une formidable pièce d'amour. Or, ce n'est jamais dit à l'époque (à l'époque de Molière – NDLR), c'est-à-dire que on jouait ça comme une pièce de farce insignifiante. Or, en vérité, si vous voulez pour quiconque se penche sur George Dandin, le couple qui est là, s'engueule sans arrêt, sans arrêt, sans arrêt, bien sûr. Jamais le mot « amour » est prononcé, mais à la fin, et je le dirais en acteur : vous ne pouvez pas si vous êtes acteur, insulter une femme, faire le procès d'une femme aussi longtemps, pendant 2 heures et demi, si quelque chose de très fort, ne vous porte pas. »

Le mot est prononcé par Planchon, la pièce avec sa mise en scène rompt avec les farces insignifiantes qui comblèrent le théâtre algérien pendant la colonisation. Le Molière politique était totalement vidé de son contenu critique social, et avec une telle tourné,

« C'est un paysan riche, un paysan péquenaud (...), qui est bête et qui comprend rien et qui veut s'allier etc. (...) C'est

quelqu'un qui est suffisamment riche et même tellement riche qu'il peut subventionner grassement, largement... la noblesse ruinée, une famille de la noblesse ruinée. Toutes les contradictions du surgissement de la révolution de 89 sont dans cette pièce », précise Planchon.

La tournée algérienne de la troupe de Planchon fut certainement une belle leçon théâtrale pour le côté algérien, notamment, avec une mise en scène qui rompit avec les farces délirantes d'un Bachetarzi qui instituait un art de l'imitation aliénante dans le droit sens d'un art consciemment colonialiste.

Notes et références :

1 – Adamov, Arthur. *L'Homme et l'enfant*, (Première parution, 1968), coll. « Folio » (n° 1261), Paris, Gallimard, 1981.

2 – Bauman, Zygmunt. *La Société assiégée*, Arles, éditions Le Rouergue/Chambon, 2005.

3 – Castoriadis, Cornelius. *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Esprit », 1975.

4 – Cheniki, Ahmed. *Expériences culturelles et aventures ambiguës*. In, *Hommes & Migration*, n° 1298, 4/2012.

5 – Copfermann, Emile. *Théâtre de Roger Planchon*, coll. « 10/18 », Paris, Union Générales des Éditeurs, 1977.

6 – *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Paris, Larousse, 1970.

7 – Lefebvre, Henri. *Critique de la vie quotidienne, III. De la modernité au modernisme (Pour une métamorphose du quotidien)*, Paris, L'Arche éditeur, 1981.

8 – Planchon, Roger. *Interview donnée à Dominique Darzacq*, Paris, INA, 2003.

9 – Rancière, Jacques. *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

10 – Rencontre avec Jean-Marie Boeglin, in *Ce Qu'il Faut Débourser (CQFD)*, n° 99, Marseille, avril 2012.

Par MF, publié le 02/06/2015.

Le personnage/arbitre chez Mohamed Boudia

Les problèmes théoriques de l'étude des personnages dans un texte dramatique sont entourés d'une grande complexité entre texte et représentation, nous avertit Jean-Pierre Ryngaert (1). Pourtant l'histoire du théâtre donne des exemples très différents sur des personnages que l'on peut classer, comme le fait Patrice Pavis, du général au particulier, de l'abstraction envisagée comme une force agissante à l'individu caractérisé par des traits particuliers. Dans un texte, nous pouvons avoir l'impression d'avoir affaire à une personne, avec son langage, son identité complète, son état civil mais ce n'est pas suffisant pour penser tous les personnages de la même façon. Le mot « penser » est, peut être hâtivement prononcé par rapport à celui « d'étudier », mais le personnage n'existe pas vraiment dans le texte, il ne se réalise que sur scène, mais il faut quand même partir du potentiel textuel et l'activer pour aboutir à la scène.

À travers le choix du personnage (cet être en papier) de René, dans *Naissances*, de Mohamed Boudia (1932-1973), nous procéderons à des relevés précis des indications scéniques le concernant, le discours qu'il prononce sur les autres, le discours qu'il prononce sur lui-même et les actions qu'il accomplit à l'intérieur de la fable.

Pourquoi le choix s'est-il porté sur René ? Il est le seul personnage portant un nom européen parmi des noms algériens composant le texte. Il est celui qui s'adresse aux deux principaux personnages de la fable, à savoir Rachid et sa Mère Baya. Il est aussi cet européen qui partage deux espaces socio-culturels antagonistes dont la thématique centrale de la pièce est celle de la guerre de libération anticolonialiste.

Ce « pacifiste » de 35 ans est-il simplement cet ex-enseignant du personnage Rachid et ami de la famille de Baya ? Serait-il cette « somme de signifiants dont le signifié est à construire par le spectateur », comme l'entendait Robert Abirached ?

René est présent aux 2^e et 3^e actes de la pièce avec 23 répliques au premier et 12 au second, son nom apparaît, pour la première fois, à la fin du 1^{er} acte : « René m'aidera », dira Rachid à Aicha (p.37). L'aide attendu par Rachid est de trouver un médecin pour soigner le maquisard blessé et qui trouva refuge dans la maison de la mère Baya.

L'échange de propos entre Rachid et Aicha en cette fin du 1^{er} acte portera sur l'identité de René :

« C'est un brave type. Il appartient à cette catégorie d'hommes qui prennent n'importe quel risque pour soulager une souffrance et qui se défendent toujours de prendre une option révolutionnaire ».

Il est donc brave, courageux et pacifiste. C'est un homme que « le lycée occupe beaucoup », un homme dévoué dans son travail d'enseignant. Rachid ne l'aimait pas quand il était son élève, « puis une, deux, trois discussions et l'antipathie s'envola », chose pour dire qu'il savait se rapprocher de ses élèves autochtones,

« Il nous rassemblait souvent chez lui. Nous faisons du thé et bavardions des heures durant, détendus, nous tutoyant... »

René devenait pour Rachid, un ami, mais surtout son instructeur puisque c'est chez lui qu'il lira, pour la première fois l'autobiographie de Maxime Gorki *Ma vie d'enfant*. Un

réfèrent à l'éducation politique d'un futur militant du FLN par un communiste français.

La phrase « *à défaut de rester son élève, je deviens son copain* » définit le relationnel entre Rachid et René qui s'oppose à une certaine négation du rapport colonisé/colonisateur.

1. Relevé didascalique du personnage :

2^e acte : *Entre Rachid et René* (p.48)

A René (p.51) *La Mère offre du café à l'invité de son fils*

René (*riant*) (p.53)

René la regarde (la Mère) *un instant, troublé. Puis avec un signe de tête, il sort* (p.54)

3^e acte : *la Mère, accompagnée de René* (p.74)

René (*désignant la Mère*) (p.75)

Mahmoud (*A René*) « *Au revoir monsieur* » (p.77)

Un silence. René semble effrayé et marche de long en large (p.78)

René : « *Je tenterai le coup quand même* » (*Il sort*) (p.78)

Nous relèverons que les entrées de René se font en compagnie de Rachid ou de la Mère. Pour cette dernière, la lecture didascalique nous livre une interprétation psychanalytique du couple René/la Mère.

Dans le texte :

A René. René (Riant). René la regarde un instant, troublé. La Mère entre, accompagnée de René. René (désignant la mère). Un silence. René semble effrayé et marche de long en large. René, en sortant dira : « *Je tenterai le coup quand même* ».

Sommes-nous dans un rapport de discours dramatiques à discours intra-analytiques comme le stipule l'apport freudien à l'analyse théâtrale ? Dans ce cas de figure, la réponse ne peut être que positive, puisque les discours dramatiques obéissent à une écriture, à des articulations de dépassement de sens et par les sens, qui outrepassent le tropisme inhérent au langage signifiant. René désire-t-il la Mère de Rachid tout comme, ce dernier, désirait sa jeune belle-sœur ? Si l'on interroge l'énoncé didascalique en termes de lexèmes porteurs de charges érotiques au niveau sémantique, cette lecture ne peut être que confortée. « *A René* » la Mère dirige la tasse de café en direction de l'invité. Ce dernier n'est plus l'invité de Rachid, il pourrait être l'invité désirée de la mère Baya. « René, riant », regarde un instant Baya, troublé. Par quoi ? C'est à ce moment que la lecture du paratexte nous ouvre une perspective au libre-court de notre imagination en tant que lecteur/spectateur. René est troublé par la beauté de cette femme qu'il « désigne », certainement, par un geste en tant que signe du désir enfoui que nous offre une lecture intérieure. Dans ce seul passage du texte didascalique, nous retenons la relation existant entre le domaine freudien et le théâtre, confortant l'idée de Jean Gilibert (2) :

« Le théâtre est un grand rêve constant, un travail qui répond aux exigences du travail de rêve dont la première fonction est de lier psychologiquement le monde extérieur traumatisant. On

ne pourra jamais ôter la valeur cosmique et religieuse du théâtre. »

Le silence précédant la frayeur de René provoque chez ce dernier une réflexion. Sa « *marche de long en large* » est plus qu'un arrêt de la parole, c'est le début d'une expression interdite : le verbe impersonnel « semble » donne à penser à un égo qui n'est autre que cette tentation de la chair. La réplique de René (p.78) montre toute l'attitude d'accomplir l'acte sexuel « Je tenterai le coup quand même » indique une disposition phallique qui établit en fait, la reconnaissance par l'Autre dans les

« Tensions psychiques relatives à l'affectivité, il convient de les lire sur le plan symbolique de la sexualité, c'est-à-dire sur le principe de plaisir soumis, en situation d'acculturation, à un principe de réalité conflictuel, puisque régi par des normes issues de deux (...) codes culturels en présence » (3)

2. Le discours de René sur les autres

Le discours de René est un ensemble de répliques. C'est la trace concrète de son existence textuelle qui se mesure par l'approche quantitative de son discours, en comparaison avec sa fréquence et la durée de ses apparitions. Mais c'est sur le plan qualitatif que le personnage René sera soumis à notre étude. Il parle de lui et des autres, un mode de perception qu'exprime le langage.

En terme quantitatif, René intervient 31 fois dans la pièce, avec 22 fois avec Rachid et 10 fois avec la Mère. Cet axe interne de la communication théâtrale se joue entre les individus et met en mesure les rapports se joue entre les individus et met en mesure

les rapports de force entre les personnages. Afin de se faire une idée précise de ces enjeux, nous relèverons que :

- René entre et pour la première fois, « scène » accompagné de Rachid chez la Mère. Échanges de formules de politesse « *bonjour mère* », « *bonjour Madame* » et « *Bonjour, bonjour...* » de Baya sont une prise de contact entre les personnages/comédiens ;
- René s'adresse à Rachid au sujet de sa mère : « *Ta mère semble fatiguée. Conduis-là à un médecin* » (p.48), « *Elle ne l'aime pas ?* » (p.49). Il apprend que Baya n'a jamais connu la ville européenne. « *Et que dit-elle pour cette guerre ?* » (p.49). dire la guerre n'est pas forcément la penser, d'où la réponse de Rachid qui informe René que la guerre est celle de sa mère c'est pour cela qu'elle « *ne parle plus des quartiers européens* », espaces d'assailants.

René cherche à comprendre ce que les autres pensent et disent de cette guerre, sujet central d'une stratégie d'information que Boudia a choisi, puisque René interroge Rachid à trois reprises sur ce que pense sa mère de la guerre qui se déroule et sur ce que lui, pense des quartiers européens et des « *Français qui vivent sur ce sol, depuis des générations* » (p.49).

Le discours de René sur les autres se complète au fur et à mesure que la lecture dans le « *système des personnages* » (A. Ubersfeld) avance, ainsi les répliques du Français à partir de la page 50 indiquent une compréhension progressive de chaque personnage de la part de René au niveau du caractère et du penchant politique. Pour René, Rachid est sincère et entêté et que la mère Baya est hospitalière et un soutien à son fils. Ce n'est donc qu'un problème de génération qui se pose entre la

mère et son fils, ce dernier considère qu'une coexistence entre les communautés algériennes et françaises est impossible, alors que pour la Mère, René n'est « *pas un ennemi* » tant qu'il partage le pain et le café et que seuls les hommes de chez lui « *font beaucoup de mal aux Algériens* » (p.51).

3. Le discours de René sur lui-même

Une réplique qui montre qu'à la fin du 2eme acte, le personnage de René est une personne vaine, satisfaite d'elle-même et orgueilleuse :

« Avec toi, les gens que nous croisons m'ignorent et par vanité, je veux qu'ils s'intéressent à moi » (p.53).

Soi chez René

Au 3^e acte le jeu des pronoms personnels et possessifs indique que la satisfaction de soi chez René frôle la jactance d'un curieux qui entre dans La Casbah, non pas pour « applaudir » ceux qui « portent le malheur au bout de leurs armes » mais pour regarder « autre chose ». L'innommable évoqué par René est explicité par « je suis là, et pas de l'autre côté ». Il se considère comme allié de ceux qui combattent « les fusils qui crachent » des flammes. Une prise de position qui place son discours en situation de porte-parole d'une génération de colons que « cette violence » a placée entre deux feux, menaçant leur appartenance à cette terre algérienne.

L'énoncé de René sur lui-même indique l'existence d'une double énonciation d'un discours qui n'est pas vraiment le sien. L'auteur glisse son opinion quant à l'existence d'une génération d'européens opposés à la violence guerrière et que

tout leur souhait est de vivre en cohabitation avec les autochtones et former, peut-être, une nouvelle nation multiethnique et pluriculturelle.

Pour ce qui de ses actions à l'intérieur de la fable, René et dans le 2^e acte, entre avec Rachid (p.48) pour sortir seul « *avec un signe de tête* » (p.54). Au 3^e acte, il est accompagné de la Mère Baya (p.74) à l'entrée de scène pour sortir afin de tenter « *de ramener un docteur* » (p.78). Le fait d'entrer en accompagnant, chaque fois, d'un Algérien et de sortir seul, indique que cette action seul, indique que cette action ne se révèle au lecteur/spectateur qu'à travers sa symbolique. René est un personnage solitaire ne souhaitant qu'une chose, « *circuler librement* » dans le quartier de Rachid, une action qu'il veut partager avec ceux qui habitent La Casbah. Et toujours au même acte, René fait l'instituteur d'histoire politique devant Rachid,

« Sans la réalité de la liberté en France, vous n'auriez pas trouvé tant de démocrates pour vous soutenir et exiger la paix » (p.50),

Une séquence phrastique dévoilant un personnage aux vues libérales optant pour une position favorable à l'autodétermination, il dira plus loin que « *l'indépendance de l'Algérie est dans la logique de l'histoire* » (p.52), c'est un pays qui appartient à ceux qui l'habitent depuis des siècles. René développe, le long de l'acte, un regard livresque sans voir la réalité des colonisés avec ses propres yeux, comme lui indiquant la mère Baya (p.54). Au 3^e et dernier acte, René est un sauveur en épargnant à la mère Baya une bagarre à mains nus avec les soldats français, « *elle allait en venir aux mains avec eux, si je n'étais pas arrivé* » (p.74) et montrant qu'il a pris en

compte le conseil de la mère en changeant d'attitude en ramenant un docteur pour Aicha en traversant les ruelles Arabes et les points de contrôles des soldats Français. René montre qu'il prend, lui aussi, les mêmes risques que les habitants de La Casbah.

4. René et le lieu de la parole

Le discours de René est « l'action parlée » (Pirandello), il parle pour agir sur Rachid et sa Mère, sa parole organise son rapport au monde, met en branle la communication théâtrale et fait évoluer la parole dans un lieu qui lui est hostile. René parle dans un espace qui ne lui est pas favorable. La Mère et Rachid campent sur la même position politique dans un espace qui est le leur. Tant qu'ils y restent, ils sont protégés des hommes « de chez » René, ce dernier qui instaure un échange référentiel des plus complexes entre les deux personnages/acteurs. Si « *le discours du personnage renseigne sur la politique, la religion, la philosophie : il est outil de connaissance pour les autres personnages* » (Ubersfeld), René s'inscrit en arbitre entre Rachid et sa mère, un intermédiaire opportuniste et « *curieux* », venant comprendre ce que pensent, ceux qui souffrent, de ceux « *qui ont peur* » (Rachid, p.52).

René exerce sa parole dans un lieu qui n'est pas le sien, « le lieu de la parole » est un espace maîtrisé par celui qui le possède. La Mère Baya est la maîtresse de ces lieux, son mari est mort sous la torture en 1950 après son arrestation dans l'affaire de l'Organisation Spéciale, elle est, traditionnellement, héritière des biens de son mari et gardienne des lieux. René partage, à l'intérieur de ces espaces, une certaine compréhension primaire de la réalité d'un monde antagoniste entre colonisé et colonisateur où les pronoms démonstratifs

« ceci » et « cela » s'affrontent par leur transcription en majuscule dans le texte :

« *Ceci c'est la misère, la tête baissée* »

« *Cela c'est écraser l'homme, l'empêcher de bien vivre chez lui* ».

Pour la Mère quand Ceci (le Colonisé) fait la guerre à Cela (le colonisateur) il a raison, « *Ceci gagnera parce que Dieu et la justice sont avec lui* », alors que Cela est désormais seul, abandonné par les deux ordres universels : le cosmique et le positif.

Dans cet ordre, tout désigné par la Mère de Rachid, où se situerait la place de René ? Selon le relevé des séquences textuelles René est un nommé partageant la même place que les pronoms, cités plus haut, dans le seul dictionnaire de la langue, un arbitraire du signe saussurien. Il est ce qui s'éloigne le plus, celui qui précède et une personne que l'on montre avec mépris et commisération. Quant au Ceci, il est cette chose dont on parle, il désigne ce qui va suivre, ce qui est plus proche et ce qui est nouveau qui fait disparaître ce qui est ancien. René se situerait dans l'ordre du Cela, selon le système de pensée de la Mère de Rachid. Il se défend d'être un colonisateur en reconnaissant qu'il est « *là* » et non de « *l'autre côté* ».

L'Ici et l'Ailleurs déterminent, donc, le dialogue/conversation du personnage/comédien, une médiation de ce que A. Wirth (4) désigne comme espace de parole qui se confond avec l'espace scénique. René dit qu'il est sur scène, qu'il est séparé de ce public qui est dans la salle. Une marque indicielle de la fable, figure dans l'Ici-maintenant de la représentation, René évoque

son statut de personnage/comédien jouant une pièce et qu'il n'y a pas lieu à le confondre avec le réel. L'Ailleurs est un René qui pourrait bien exister, mais il est absent maintenant sur scène, un René de la scène théâtrale et rien de plus avec une marque de l'Étrangéité brechtienne.

Le Jeu conversationnel René/Rachid se décèle dans les propos de ce premier par « *Je ne suis pas là pour applaudir* » (p.76), nous indique que ce personnage/comédien se propose aussi comme un intermédiaire entre les comédiens et leur public afin d'impliquer l'auteur qui a besoin de s'adresser à ceux qui sont venus voir sa pièce, pour leur dire que l'on ne peut confondre peuples de France et « *ceux qui portent le malheur au bout de leurs armes* » venus de cette même France. L'ordre pédagogique est instauré par l'auteur à travers son personnage/comédien en direction de son lecteur/spectateur, l'auteur instruit en invitant à la réflexion sur le problème posé, à la compréhension et à l'adoption d'une attitude morale envers ce que représente son personnage/comédien tout comme les innombrables René qui, dans la réalité, ont cherché à comprendre le combat armé qui se déroule et ont tenté d'être des arbitres « honnêtes » entre les antagonistes.

Cette marque didactique du texte boudien renseigne le lecteur/public sur un fait historique qui a eu lieu pendant la lutte armée dont beaucoup de Français ont tentés de se porter comme intermédiaires dans un dialogue pacifiste entre la direction du FLN et les gouvernements qui se sont succédés jusqu'en 1961, date des premiers contacts entre le FLN et De Gaulle, en Suisse. Le didactisme du texte de Mohamed Boudia installe le personnage René dans un double arbitrage, celui de l'intermédiaire entre Rachid et sa mère au sein de l'espace expressionniste (La Casbah) et de celui de l'auteur entre ses

personnages et son public. La double énonciation dramatique se dévoile par la parole d'un René destinataires, d'abord de tous les propos et ensuite un destinataire de la parole de l'auteur cherchant son destinataire au sein du lecteur/public.

Note :

1– Ryngaert. Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan, 2000.

2– Gilibert. Jean, *L'apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, voir article, « Psychanalyse et Théâtre », Paris, Larousse, 1998.

3– Abou. Selim, *L'Identité culturelle*, Paris, éd. Anthropos, 1981, p.75.

4– Wirth. A., « Du dialogue au discours », in *Théâtre/Public*, n° 40-41, revue du Théâtre de Gennevilliers, Paris, 1981.

Mohamed Boudia, auteur de *Naissances*, suivi de *L'Oliver*, Lausanne, La Cité éditeur, 1962.

Par MF, publié le 27/06/2015.

Jean Mouhoub Amrouche, un Jugurtha qui renait de ses cendres

Jean El-Mouhoub (Muhuv, en Kabyle) Amrouche (JMA) est né le 13 février 1906 à Ighil-Ali, wilaya de Bejaia et décédé à Paris, le 16 avril 1962. Le jour et le mois où disparaissait, en 1940, l'imam de l'Association des Oulémas Musulmans (Réformiste), Abdelhamid Ben-Badis. Une journée et un mois qui marquèrent, certainement, l'extinction des lumières pensives. De prime abord, il y a lieu de signaler que la date de naissance de JMA est selon l'extrait «pacte in qua» du Registre des Actes de naissance de la Commune mixte d'Akbou, délivré le 22 avril 1953, et numéroté 279 en l'an 1906.

JMA est né à huit heures du soir du 13, son père Belkacem Amrouche et sa mère Ouadi Fatima. Sur cet acte, nous relevons que JMA fut marié *«suivant acte adressé au Consulat de France à Sousse (Tunisie), le 28/04/1937, avec Mlle Darribère Lucienne Joséphine Marguerite, divorcé avec la sus nommée, est c'est remarié à la nommée Molbert Suzanne Marie Virginie, le 31/07/1941»*.

1. L'itinéraire tunisien

Dans le parcours de JMA, nous relevons trois moments, bien déterminant. Le premier, marqué par un entrelacement chrétien/colonisé, qui ne peut toutefois faire l'économie d'un examen des effets de sa rencontre avec sa famille exilée, et les populations qui l'ont adopté.

Le second, une émancipation par la neutralisation des effets aliénants, en se réappropriant l'identitaire du soi. Enfin le troisième moment, celui de la neutralisation par le discours politique identitaire.

Le principe de la neutralisation, redondant dans ce qui précède, renvoie à une dynamique sociale vécue par JMA et qu'il avait lui-même traduit dans ses écrits de Tunisie, ses rencontres en France ou encore ses émissions radiophoniques à Tunis même. Une neutralisation qui ne trouva pas encore sa voie, vers la matrice organisationnelle de la contestation. Tout comme nous tenterons de recadrer l'homme, en étroit rapport avec les grands événements de l'histoire, nous essayerons de le repositionner dans sa légitimité, non en le resituant encore, dans une question ethno-politique de l'appartenance, mais dans une réflexion de son tracé délibérément historique, en tant que moment de la lutte anticoloniale. Même si Mme Tassadit Yacine-Titouh ne s'intéresse à JMA, que dans l'allure de l'intellectuel colonisé, « *mort dans la déchirure, en solitaire* » (1), et ayant vécue entre deux univers, celui d'une représentation d'une patrie des origines (l'Algérie) et de celle de l'esprit (la France).

L'anthropologue des grandes écoles de France, poursuit son jugement de l'auteur des *Cendres* (1934), en concluant que

« *La lutte que mène Jean Amrouche est étrangère à l'Algérie, elle concerne unique la France : la patrie de l'esprit, celle que l'auteur a élue parce qu'il s'est cru élu par elle.* » (2), (p.228)

C'est certainement un hic bien particulier à certains de nos auteurs Algériens, marqué par un relativisme sclérosé par un intellectualisme, celui qui « *révèle pour mieux dénoncer* » (Michel Meyer). Le préjudice qu'ils portent à l'encontre de

JMA est l'absence de réflexion sur la figure historique et de saisir la dimension politique de son parcours.

Sur le *Journal Officiel de la République Française* (3), nous lisons que Jean Amrouche faisait partie des élèves-officiers de réserve, au sein du 8^e Régiment des Tirailleurs Tunisiens. Le Régiment en question était basé à Bizerte et avait pris part dans ce qui était nommé « la conquête du Maroc ».

Le passage tunisien de JMA été initié par son père Belkacem, qui travaillait dans la Société d'Exploitation des Chemins de Fer – Bône-Guelma – et Prolongements (BGP), une filiale de la Société Batignoles. L'univers des cheminots fut une réelle école de luttes syndicales dans une Tunisie en pleine configuration nationale entre 1920 et 1922.

La famille Amrouche habitant Rades, une banlieue sud de Tunis, qui vivait sous le choc, après qu'un tramway ait tué accidentellement un enfant à Bab-Saadoun le 8/2/1912. Un incident qui nourrit le sentiment contre toute forme de progrès technique venant de l'Européen, dans une société soumise au féodalisme et aux confréries religieuses, alliées du Bey de Tunisie.

JMA et sa famille ont vécus de dramatiques bouleversements qu'ont connus le pays et sa région. La colonisation italienne de la Lybie et la montée du fascisme, la révolte du grand Sud tunisien, les grèves sanglantes du bassin minier de Gafsa, les grèves des dockers de Tunis et de Bizerte et la répression qui s'en suit, ont fait que développer chez l'élève du Collège Alaoui (Tunis), un sentiment de dégoût et d'amertume. Dans ce collège de garçons, le jeune Amrouche poursuit ses études du premier et second cycle, sous la direction de M. Bec, de M.

Ruth, à l'économat et M. Bernaudeau, comme surveillant général et les enseignements étaient basés sur les manuels destinés spécifiquement aux colonies d'Afrique du Nord, avec un encadrement français. Les enseignants de Lettres du jeune Amrouche s'appelaient Duret, Vertet, Piolle, Joffres et Bolleli. Même l'arabe était assuré par des français tels Alix, Bony et Germain. Chrétien ou pas, la formation des élèves au sein de ce prestigieux établissement était orientée vers le laïcisme, l'humanisme et la tolérance, dans un désordre colonial.

Certains auteurs algériens évoquent une déchirure chez JMA, déchirure sociale, sentimentale et spirituelle même que traversait le poète sous formes d'interrogations et questionnements d'ordre existentiel. Évoquer ces « déchirures », c'est aussi renforcer l'incompréhension de l'identitaire social et politique qui a traversé toute l'œuvre de JMA. Notamment à travers son *cycle tunisien*.

Le contact de JMA avec André Gide fut dans l'ordre de la circonstance historique. Gide, réduit au silence par l'administration Vichyste, se retourne à l'exil volontaire en Afrique du Nord. En avril 1943, recherchant un logement à Tunis, il prend contact avec Anne Heurgon, qui, à son tour, informe JMA du problème. Le poète demande à son ami Marcel Flory, professeur de mathématiques au collège Alaoui, d'héberger Gide chez lui.

La rencontre entre le jeune poète et le « contemporain capital » de la Métropole littéraire s'est établie grâce à cette femme qui fréquentait les Décades de Pontigny, où des écrivains de l'entre-deux-guerres se rencontraient chaque année et dissertaient sur des sujets littéraires et philosophiques. Gide fréquentait les rencontres des Décades et avait cette attitude de

refuser aux femmes de participer aux débats. Mais la fille de Paul Desjardins ne désarme pas, elle décide de s'intégrer au cercle intellectuel, réuni dans l'abbaye de son père et c'est là qu'elle s'attire la faveur particulière d'André Maurois et de Charles du Bos.

En 1926, elle se maria à Jacques Heurgon, professeur à l'École française de Rome (1928-1930) et qui fréquentait les Décades de son maître. En 1932, elle est à Alger où son mari obtint un poste de professeur de la langue et littérature latines à la faculté de la ville. À son domicile, de la rue Michelet, elle accueillait les plus prestigieux représentants des lettres françaises, notamment Saint-Exupéry et André Maurois qui deviennent des convives réguliers de la demeure des Heurgon.

À l'évènement du débarquement Allié en Afrique du Nord, André Maurois rejoint Alger, après son exil aux États-Unis, et cela comme officier de liaison pour le compte de De Gaulle. En débarquant à Tunis, André Gide aspirait principalement à sa sérénité, un sentiment qu'il le fait connaître à Claude Mauriac dans une lettre qu'il le lui adresse le 17 avril 1942 :

« Je compte m'embarquer à la fin du mois pour la Tunisie, où travailler plus tranquillement que je ne puis faire ici, sans cesse dérangé par des importuns ».

En arrivant à Tunis, Gide charge Marcel Tournier, qui le loge dans sa librairie *La Rose des sables*, de le protéger des indiscrets et des admirateurs. Tournier témoigne :

« Une de mes taches les plus délicates, c'était d'écartier de lui (...) les fâcheux, en particulier certains écrivains locaux qui m'inspiraient d'ailleurs une terreur égale à la sienne (...) ».

Il s'installera par la suite dans la ville d'été de son ami Théo Reymond, à Sidi-Bou-Saïd, où le cadre est agréablement exotique, paisible et détendu, afin de se retirer du monde.

JMA étudiant à l'ENS de Saint-Cloud (Paris) prend contact avec l'œuvre de Gide, qui devient pour lui un modèle littéraire :

« Un jour de février 1924 je découvre L'Immoraliste. Je ne saurais dire l'éclatement de ce livre en moi. C'était comme la fulguration de l'éclair. Qu'y trouvai-je que ceci : je vis ! Dès lors tout a changé. C'est de la que date ma seconde naissance : la découverte de ma propre vie » (Lettre de JMA à A. Gide, du 11/11/1928).

Cette rencontre avec le héros du second roman de Gide a certainement poussé JMA à éclore un bourgeon qui fut en lui, parmi d'autres. Éduquer dans le puritanisme, tout comme le personnage Michel, qui rejette la morale dominante, nourrie de valeurs religieuses en exaltant la liberté et l'individualisme. *« Ce que l'on sent en soi de différent, c'est précisément ce que l'on possède de narre, ce qui fait à chacun sa valeur »*, s'écrit Michel, tout comme Ménalque, dans *Les Nourritures terrestres*, qui hais les gens à principes, revendiquant le droit à une existence affranchie de toute limite, nourrie d'expériences multiples, riche en sensations diverses.

JMA maintiendra un contact par lettre avec l'auteur de *Voyage au Congo* jusqu'à leur rencontre effective en 1942. Gide est tout juste séduit par ce porte-parole d'une communauté algérienne réduite au silence. Amrouche écrit à Gide, le 11/11/1928, où il cite un passage de *l'Apocalypse de Saint-Jean*,

« Dites, je ne suis qu'un enfant encore, « et pauvre et aveugle et nu » mais tant de force en moi demandé à sortir, la force de tout un peuple muet depuis des siècles ».

Mais Gide demeure réticent, voyant en Amrouche un jeune ambitieux, à l'image de ce cercle de poètes, nouvellistes et romanciers d'une Afrique du Nord voulant égaler le Panthéon métropolitain.

Le 22 Juillet 1929, Gide écrivait à Amrouche, en ces termes :

« Votre erreur est de vous adresser à moi ; d'adresser à moi des pensées, des élans, des sentiments, qui ne peuvent trouver

écho dans mon cœur. Cette sympathie que vous me témoignez, comment y resterai-je insensible ? »

Et de poursuivre :

« Mais persuadez-vous que si l'occasion vient d'une rencontre, nous n'aurons rien à nous dire ».

De 1933 à 1939, Gide n'écrira point à Amrouche. En se rapprochant des idées communistes, Gide voyait dans la foi catholique d'Amrouche, une aliénation supplémentaire qui s'ajoutait à la condition du colonisé. Mais le jeune poète méditerranéen, ne désespère nullement et trouve en l'occasion de la parution, au premier numéro de *Mirages*, d'un article qui dénonce ouvertement Gide, de complaisance avec l'idéologie soviétique, une occasion pour présenter à Gide les excuses de la direction de la revue, après que l'écrivain français n'est été vexé par le ton de l'article.

2. Prémisses de l'engagement

Devant la crise financière des Empires coloniaux (1928-1930) et la montée de l'Axe fasciste, JMA se réapproprie les modes d'expression dans un monde qui n'apparaît plus ordonné au continent européen, comme étant « centre de gravité » (MBombe, 2013,p.9), par une référence au messianisme humaniste, à une chrétienté plus au moins exacerbée, au fait colonial. L'expérience de l'éducateur en *humanités*, de Bône (Algérie) à Sousse (Tunisie), pose chez JMA des interrogations sur le « *processus traumatique d'aliénation symbolique et psychique* » (4) [Christianisme et condition postcoloniale].

Ne peut-on pas observer, chez lui, l'expression de ce christianisme missionnaire dont la production de significations a constitué des tensions avec le fait colonial. JMA a été durement affecté et de manière plurielle et hétérogène, en tant que sujet colonisé et esprit presque en soumission à l'imitation du colonisateur.

Le 6 avril 1943, Amrouche écrit clairement qu'il se croit « *capable d'assez grandes choses. Je voudrais essayer d'orienter la propagande française en Afrique du Nord* » et qu'il est temps de « *redresser courageusement tout cela* ». Aussi vite dit, aussi vite entendue. Le général De Gaulle prend contact avec André Gide, et ce dernier demande à JMA, de mettre à l'œuvre la revue *L'Arche*, dont Robert Aron y participera activement. La présence d'Aron à Alger est un grand bouleversement idéologique. Il était considéré dans l'entre-deux-guerres comme l'un des représentants les plus en vue du mouvement personnaliste. Il dirigeait de 1933 à 1938, la revue *Ordre nouveau* et partageait les thèses des « non-conformistes » des années 1930. Il appelait à un

bouleversement moral, économique et social du monde européen. Ses positions corporatistes et fédéralistes s'introduisirent dans la sphère politique et littéraire parisienne.

En juillet 1944, il fonde à Alger la *Nef* et publie chez l'éditeur Edmond Charlot, son livre *Fraternité des Français*. Mais l'esprit du doute, de la démesure, ont nettement créés un climat de suspicion entre les écrivains confirmés, de la Métropole et ceux de la colonie algérienne. JMA reconsidère toute l'importance de l'action culturelle en ces temps d'occupation et de division. Il ne se laissera guère intimider, ni par Saint-Exupéry, ni par celui qu'il estimait, jusque-là, comme son « maître ». Amrouche voulait son projet : unifier *L'Arche* à une renaissance *Nouvelle Revue Française*. Il écrira à Gide afin de le rassurer, « *Je sais vos scrupules à propos de la NRF. il n'entre nullement dans nos intentions de lui nuire.* », tout en précisant, que la prestigieuse revue, « *comme par le passé* » a droit à l'admiration et à la gratitude de tout auteur ou lecteur.

JMA poursuit, en montrant à Gide sa crainte à l'égard de

« Certains esprits malins, sachant que vous – personnellement, et plus encore par ce que vous représentez pour nous – êtes notre appui le plus solide, n'aient essayé de porter le trouble dans votre âme. Néanmoins j'ai à cœur de vous rassurer. Il y aura place, je suis sûr, pour la grande NRF que vous ressuscitez et pour notre Arche, dans la France de demain. Je vous enverrai prochainement le projet de statuts, qui vous intéresse directement. Vous serez assez bon pour me dire votre sentiment. »

Le projet d'Amrouche était d'unifier la voix littéraire et artistique de la France – toute la France – qui résiste au seul et

unique ennemi conjoncturel et immédiat. Mais le vieux Gide s'emporta, une fois encore, à l'encontre de l'auteur d'un « Appel » pour une même revue de combat :

« Mais si j'y parlais de mon attitude à l'égard de la NRF, c'est que j'estime que je suis seul qualifié pour le faire, et que L'Arche, non plus que vous, n'a pas à son mêler. »

Un échange qui intervint alors que Paris, affaibli culturellement, le rôle d'Alger fut de l'avant-garde du combat antifasciste sur les plans politique et militaire. JMA fut un pivot dynamique, à partir même de la Tunisie. En mars 1943, et dans le respect le plus total à la figure de l'ainé, Amrouche pris en charge le *Journal* de Gide, en le dactylographiant et c'est à sa lecture que le poète algérien, s'aperçoit que sa revue *L'Arche* n'est mentionnée que six fois et de manière furtive. JMA dira de cette exclusion volontaire, de la part de celui qu'il considérait comme un second père :

« Il ne pense jamais à moi, du moins quand il rédige son journal. Au reste ces pages ne le grandissent pas. Elles m'intéressent parce qu'elles sont de lui, par rapport à lui, uniquement ; en elles-mêmes sans intérêt ».(5)

Finalement, JMA, en se consacrant à la « vaillante vieillesse », comme il le qualifiait, il s'est délaissé lui-même et ses projets d'écritures.

Le 1^{er} juillet 1946, Paul Guimard, journaliste à la Rediffusion de France (RDF), réuni autour de lui, lors d'un débat radiophonique de 25' 26'', MM. Ferhat Abbas, Kaddour Sator, du groupe parlementaire démocratique des Amis du Manifeste, Paul-Emile Viard, doyen de la faculté de droit d'Alger et

député MRP d'Alger, Albert Camus, écrivain et enfin JMA, en qualité de directeur de *L'Arche*.

Le thème porte sur une question : *Y a-t-il un problème algérien ? Faut-il aller vers l'assimilation ou l'émancipation de l'Algérie ?* Des questions soulevées une année après le génocide du 8 mai 1945 et qui surviennent 8 ans avant la lutte armée de libération. Les participants après avoir définis la question du « problème algérien » et relevant une éventuelle responsabilité de Ferhat Abbas dans la situation de mai 1945 et cela aux accusations de la presse et de l'opinion coloniale, JMA, pause le questionnement qui suit, en réponse au doyen Viard :

« Est-il possible de demander, à quelle mesure, M. Abbas, responsable ou non responsable des événements du 8 mai 1945. Puis-je vous demander, M. Viard, de préciser pour nos auditeurs, qu'elle est cette partie de la population algérienne qui tiens, M. Abbas de responsable des événements de mai ? »

Ferhat Abbas exposant à son tour sa vision des massacres, insistant sur le terme « événement », de mai 1945, tout en précisant sa position et demande qu'une commission d'enquête soit ouverte, en appelant à consolider l'amitié des musulmans et des français. Le leader des Amis du Manifeste et de la Liberté (AML), considère que l'Algérie a autant besoin de pain que de réformes de structures portant sur le plan politique. Définissant les problèmes politiques, il appelle à développer une politique allant vers la spécificité algérienne, à savoir le règlement urgent des questions colonial, féodal et politique.

Intervenant dans un esprit d'homme de lettre modérateur des opinions des uns et des autres. Amrouche ajoute à la 10^e minute :

« Je suis d'accord avec Albert Camus, comme Ferhat Abbas, comme P. E. Viard, pour reconnaître la primauté du problème politique, mais j'ai l'impression que le problème est encore plus profond, parce qu'il ne s'agit pas simplement d'un problème de structures, il s'agit aussi d'un problème qui porte sur la substance même de la vie algérienne. Je veux dire, un problème moral et ce malaise moral, constitue l'atmosphère même dans laquelle toute la discussion s'instaure et c'est ce malaise moral qui vicie, qui gauchie tous les problèmes, toutes les questions qui sont posés en terre algérienne. Et d'ailleurs, quiconque aborde avec un esprit non prévenu, l'Algérie après avoir quitté la France, s'aperçoit immédiatement que l'atmosphère humaine n'est plus la même. On n'y respire pas. L'atmosphère de l'égalité entre hommes que l'on respire tout naturellement en France. Et j'ajouterai que ceux qui ressentent le plus douloureusement ce changement d'atmosphère humain même, ce sont les Algériens. Je veux dire les autochtones d'Algérie après avoir fait un séjour en France, là, ils goûtent la liberté, l'égalité dans l'air même qu'ils retrouvent chez eux, dans leurs pays et bien, il en est qui s'y sentent étrangers. Ils sont en quelques manières rejetés du corps social. »

Dans ce début, il y a lieu de relever l'importance de la rencontre, face-à-face, d'Amrouche et du leader Ferhat Abbas et l'imprégnation du premier par les idées et le programme du second. Pour F. Abbas, 116 ans de colonisation n'ont pas réduit l'Algérie à trois départements français et qu'une réforme politique demeure une priorité pour continuer le dialogue entre les deux nations. Pour Amrouche,

« Si l'on veut résumer cela, en termes simples, faut-il faire des Algériens, je veux dire des autochtones, des Français, ou faut-il les aidées à devenir de plus en plus Algériens. La question est là. »

La position de JMA, est d'autant plus claire. Il s'instaure au cœur du débat politique de l'époque. L'Association des Oulémas musulmans, sous l'emprise du cheikh Bachir Ibrahimi entre dans une phase de rapprochement avec les AML de Ferhat Abbas et d'un net éloignement du parti de Messali Hadj (le Parti du Peuple Algérien). N'est-ce pas que le 14 mars 1944 et dont les Statuts des AML visent à rendre populaire l'idée même d'une nation algérienne et la constitution d'une république algérienne autonome et fédérée dans une république française rénovée, anticoloniale et anti-impérialiste. Une énième expérience de F. Abbas qui le mènera, en avril 1946 à la création de l'Union Démocratique des Musulmans Algérienne (UDMA), abandonnant l'idée politique de l'assimilation et évoluant vers l'autonomie d'une nation au sein d'une Union française.

JMA demande s'il ne faut pas aider le Algériens, tout en suivant cette dénomination du qualificatif d'« autonomie », subtil manière d'Amrouche d'éviter une confrontation idéologique de face, avec le discours de l'administration coloniale, à aller vers l'autonomie. Il explique qu'en Algérie l'éveil politique va mener inévitablement à l'éveil d'une conscience nationale, un mouvement inévitable, pour le poète et journaliste :

« Mon opinion personnelle est celle-ci, c'est que la personnalité algérienne complètement formée ou en voie de formation, les deux choses se valent. L'important est de

constater qu'il y a actuellement en Algérie, l'éveil d'une conscience politique qui ouvre la voie vers la constitution d'une conscience nationale et c'est une chose qu'il est absolument impossible de nier. S'agit-il, maintenant, de favoriser le développement de cette conscience nationale ou faut-il stopper le mouvement. Je crois que c'est impossible, et c'est en ce sens que, bien que Algérien autochtone français, par conséquent, que je crois plus maintenant que l'assimilation soit possible et je me rallie à la thèse d'une personnalité algérienne, telle que le soutien Ferhat Abbas.

J'ajoute ceci, c'est que cette personnalité algérienne, ne doit pas être traduite d'une façon un peu grossière, par une revendication d'une indépendance politique de l'Algérie, ce n'est pas ce que revendique Ferhat Abbas, et sa position s'inspire de l'idée que la communauté française ou l'Union française doit-être définie comme une fédération de pays. Je ne dirai pas encore d'États, comme une fédération de pays et c'est dans le cadre de cette fédération que l'Algérie doit recevoir une large autonomie. »

L'approche amrouchienne du fait politique est d'autant plus discutable, mais nullement condamnable dans le climat idéologique de l'époque. C'est une Algérie d'après 8 mai 45, qu'il devient nécessaire de situer les propos politiques de JMA. L'adhésion de ce dernier au projet de Ferhat Abbas, fait de lui un énième écrivain Algérien qui lève haut la bannière de l'existence d'une nation, d'un peuple et d'une conscience qui s'affirme dans le contexte colonial.

JMA ne tarde pas à affirmer et affiner sa position d'acteur politique, à commencer par cette réponse qu'il adresse à son

« compagnon » de la Libération, le général De Gaulle (ce dernier le considérait de même) :

« Je sais bien, écrit-il sous le titre de Il y a dix-huit millions de Jugurtha. Il est partout présent, partout insaisissable, il n'affirme jamais mieux qu'il est que lorsqu'il se dérobe. Il prend toujours le visage d'autrui, tout à coup les marques les mieux ajustés tombent, et nous voici affrontés au masque premier : le visage nu de Jugurtha ; inquiet, aigu, désespérant. C'est à lui que vous avez affaire : il y a dix-huit millions de Jugurtha, dans l'île tourmentée qu'enveloppent la mer et le désert, qu'on appelle le Maghreb. »

Celui qui écrivait sur les colonnes de la revue Mirages (Tunis), *« J'ai si longtemps cherché l'oubli de ma personne, ... pour renaître en autrui. »*, fut membre honoraire, pour l'année 1958, de la Ligue Internationale contre le Racisme et l'Antisémitisme (carte n° 1755) et lorsqu'on lui demandait s'il espérait que son « compagnon de la Résistance » le général De Gaulle accorderait l'indépendance à l'Algérie, il avait répondu :

« Non, je n'espère pas qu'il l' »accordera », non ! J'espère que le général De Gaulle sera assez grand pour reconnaître l'indépendance de l'Algérie. »

Propos qui figurent dans une interview, qu'il donnait à *L'Express*, sous le titre *« la France comme mythe et comme réalités »*, qui paraît dans *Le Monde* du 11 janvier 1958 et dans laquelle il expose son opinion sur le général De Gaulle :

« Le général De Gaulle est actuellement non pas le seul à pouvoir comprendre, mais le seul à pouvoir admettre et à dire que les combattants de l'Armée de libération nationale

algérienne sont des combattants qui luttent pour qu'on leur reconnaisse le droit d'avoir une patrie – leur patrie. »

En reconnaissant en De Gaulle « cette grande espérance » pour les Algériens et pour le monde arabe tout entier, il dira :

« Je dis qu'il est le seul aujourd'hui à être en état de restituer au peuple algérien l'honneur qu'on lui a arraché, et qu'à ce titre il est peut-être le seul qualifié pour prononcer les paroles qui dégèleront la situation politique en créant la confiance, alors que l'ensemble – pour ne pas dire la totalité – du personnel gouvernemental français est moralement disqualifié aux yeux des Algériens. »

En mentionnant M. Pflimlin comme celui qui représente expressément « la guerre totale faite au peuple algérien. »

En 1954 et après la dissolution du MTLD et le déclenchement de la lutte armée, François Mitterand, ministre de l'Intérieur disait : « *L'Algérie, c'est la France ; des Flandres au Congo, une seule loi, une seule nation, un seul parlement... La seule négociation, c'est la guerre* », les pouvoirs spéciaux, la décomposition des gouvernements français, les stratégies militaires visant à une recomposition sociale de l'Algérie et l'arrivée aux pouvoirs de la petite-bourgeoisie nationaliste arabe, ne laisseront nullement indifférent JMA qui évoluera rapidement vers une position politique plus intégrée organiquement.

L'engagement de JMA fut précoce. Dès le mois d'avril 1932, nous le trouvons associé au Congrès des Femmes Méditerranéennes qui se déroula à Constantine, sous la direction Mme Malaterre-Sellier. Présent lors des discussions

en plénières, il interviendra en tant qu'étudiant et correspondant de presse, en insistant sur l'instruction des femmes qui doit être propagée, afin, dit-il « *que le musulman trouve en sa femme une véritable compagne* ». Un congrès d'ailleurs, qui mérite réflexion et étude autour notamment, de la participation des femmes nord-africaines et leurs interventions en contexte coloniale. C'est un engagement, certes, d'ordre civique dans une époque qui nourrit des prises de position politiques et un engagement militant au sein même d'un combat pour la libération algérienne.

Les années 1957-1958 retiennent l'attention de JMA avec une clarté de vues et une mobilisation tout azimut pour la cause nationale algérienne. En octobre 1957, JMA intervient sur les colonnes du *Témoignage chrétien*, à l'anthropologue Germaine Tillon, à la suite de sa publication d'un livret sur l'état de l'Algérie en 1957 (34 pages) et édité par l'Association Nationale des Anciennes Déportées et Internées de la Résistance (repris plus tard par les Éditions de Minuit). JMA qualifia l'auteure de « véritable génie de l'euphémisme » par rapport à ses arguments du maintien de la subordination politique de l'Algérie à la colonisation.

La prise de position de JMA à l'encontre de cette rescapée des camps de concentration nazis, la résistante et la figure de proue du Tribunal de Nuremberg, est une marque qui a son poids dans l'initiative politique du poète. Cet « Algérien de souche », comme il se qualifie lui-même, dénonce chez Tillon l'escamotage du problème politique dans la question de la revendication de l'indépendance. Il a été désabusé par l'argumentaire économique et financier qu'elle soulevait le long de son écrit en lui opposant son approche morale et politique, en étant mieux armé pour réfuter une argumentation

économique, qu'il qualifie « *d'arguments d'épiciers* ». À sa parution, l'ouvrage en question a été qualifié par Robert Lacoste d'« admirable » et par Jacques Soustelle, d'ouvrage absolument à lire. L'ethnologue ne faisait en fait, que refouler les problèmes politiques au rang des choses « abracadabrantes », comme le soulignait, le géopoliticien Yves Lacoste, dans un excellent article (6).

3. Conclusion

Lors d'une rencontre-débat organisée par la revue *Études Méditerranéennes* (7), JMA rétorque à M. Yrissou de la société des Houillères du Sud-Oranais :

« (...) Pour les Algériens, à l'heure actuelle, pour reprendre l'expression désormais historique de Bourguiba « la dignité passe avant le pain ». Ils ont une idée qui n'est pas philosophique ; ils ont une idée vécue de ce qu'est la dignité de leur condition, elle n'est pas fondamentalement liée au niveau de vie. Je dirais même que la reconnaissance de cette dignité comme un absolu est la condition de l'accession à un niveau de vie meilleur. »

Enfin, c'est un Amrouche qui, évoluant dans l'expression poétique, se trouve en plein combat politique à travers une ligne conséquente et continue entre le dire et l'agir. Une question qui intéresse tous ceux qui considèrent que l'œuvre est un tracé de vie, de pensée et d'évènement faisant partie intégrante de son identité d'être sociale.

Note :

1 – Tassadit Yacine-Titouh, *Chacal ou la ruse des dominés*, Casbah éditions, Alger, 2014.

2 – *Idem*, p. 228.

3 – *Journal Officiel de la République Française*, Soixante et unième année –n° 72, du lundi 25 et mardi 28 Mars 1929.

4 – Xavier Gravend-Tirol et Nadia Yala-Kisukidi, *Christianisme et condition coloniale*. In revue *ThéoRèmes*, n° 4/2013.

5 – André Gide, *Journal II. 1926-1950*, Gallimard, Alger, 1997, cité in, « *Alger, un foyer culturel pour les écrivains exilés de la France combattante (novembre 1942-août 1944)* » de Vincent Jaffreux, in revue *Planete Litteratur. Journal of global literary studies*, 1/2014.

6 – Yves Lacoste, « *Clochardisation* » et colonisation. *La cause de la misère du peuple Algérien*, La Pensée, n°78, 03/1958.

7 – *Études Méditerranéennes*, n° 7, Printemps 1960.

Par MF, publié le 06/11/2016.

Jugurtha au regard d'Henri Cachin-Kréa dans *Le Séisme*

Roselyne Baffet écrivait au sujet de la pièce théâtrale du poète et journaliste Algérien, Henri Cachin-Kréa, intitulé *Le Séisme* (), ce qui suit :

« *Le Séisme de Kréa, apparaît comme étant une arme de lutte. Elle est une référence à ce qu'on pourrait appeler un théâtre « révolutionnaire ». Réduite à sa plus simple expression théâtrale, cette pièce n'a pas été jouée et n'a de théâtre que le non.* » (1).

Loin de commenter un tel jugement de valeur, il y a lieu de relever la mention que donnant Henri Cachin-Kréa (1933-2000) à son texte dramatique, de « tragédie ». Cette « *imitation d'une action de caractère élevé et complète* » (Aristote). La pièce peut être assimilée à ce

Principe anthropologique et philosophique que l'on retrouve dans d'autres formes artistique, si ce n'est l'existence humaine même, cet impossible « *tâche de peindre en révolution et en séisme cet intermède patriarcal* », comme le notait Jean Giraudoux. C'est bien cette étymologie du « secouer » qui, au figuré, renvoie à des bouleversements entre un titre objectal comme énoncé aléatoire, totalement étranger au texte qui suit, et le personnage de Jugurtha, un individu visuel dont l'univers référentiel est celui de l'Histoire. Il est aussi une onomastique (un système des noms propres) qui désigne dans la langue amazigh, « celui qui est le plus grand d'entre vous ».

Avec un Prologue, deux Épisodes et un Exode, le texte dramatique de Cachin-Kréa, nous plongeons dans l'ethnodrame,

« *Ce phénomène originaire qui est à la fois religion et drame (et) est à l'origine du théâtre et de la religion populaire de bien des peuples* » (2),

Où treize (13) personnages évoluent le long des 78 pages. Pour ce qui est de la fable, les choses sont un peu plus complexes devant une narration composite.

À l'exposition de la pièce, partie qui précède la première entrée du Chœur, la Voix, en scène 1 (S1) expose le phénomène naturel dans un discours scientifique en l'illustrant d'exemples de séismes qui ont eu lieu de par le monde, à l'époque de la rédaction du texte, de la Calabre (Italie) jusqu'au séisme prémonitoire d'Orléansville (Chlef, Algérie) un certain 9 septembre 1954.

Toujours à la Scène 1, le Coryphée intervient derrière un écran blanc, en faisant une lecture d'un spectacle dont la raison et la déraison de l'homme semble être le thème du texte dramatique. C'est l'histoire des trois ou quatre générations dont la situation n'a guère changé. En S2, il sera question de campagne guerrière romaine contre les « barbares », commandé par Jugurtha et sa livraison, après une trahison, à Sylla qui le conduit comme prisonnier au Consul à Rome afin d'être exécuter.

Le dialogue qui est compris entre deux chants du Chœur (à l'Épisode) est subdivisé en deux parties avec huit scènes. Il est une écriture triturée, comme *élastifiée* entre deux générations,

dispersées dans l'analepsie (flash-back) produisant un temps théâtral qui renonce à la linéarité et à l'objectivité. Quatre personnages interviennent en S1 et S2, en un elles-retour où l'apparition-disparition du masque de Jugurtha à l'écran, fige et ramène les personnages sur scène.

Le personnage Vieil Homme présente la situation d'un espace interdit « *les rues nous sont interdits* », « *la moindre impasse est parcouru par les policiers* » ou encore « *la catastrophe sans précédent s'est abattue sur notre ville* », en intervenant 24 fois en direction de la Vieille Femme, 29 fois envers le Jeune Homme, 23 fois en direction de la Jeune Femme, 10 fois vers le public et 3 fois seulement face aux soldats. Ce personnage majeur annonce dès la première phrase, un climat de guerre régnant dans une ville touché par le séisme et épargnant une campagne qui s'éveille par la prise des armés et le révolte.

Que pouvons-nous retenir de cette configuration dramatique, entre un passé mythique où l'objet « masque » fait figure d'une mémoire collective qui se regarde comme image, et une actualité tragique qui

« *Enfermé les habitants des villages dans les cavernes et éventré les femmes et les vieillards* » (*Le Séisme*, p.40).

Le tout en étroite relation avec la position même de Cachin-Kréa, vis-à-vis « *d'un peuple à qui on a voulu couper la langue, dont on a voulu fracasser la nature* », selon Jean Amrouche.

Qu'interroge-t-on dans un texte qui concerne une pratique dramatique qui s'ouvre sur diverses sources culturelles ? Un enseignement interculturel, ne conforterait-il pas une

production théâtrale qui s'intégrait dans une tendance artistique, où l'écriture retrace diverses influences culturelles ou ethniques.

1. Théâtralité interculturelle

L'épaisseur de signes et de sensations à partir de l'argument écrit, comme l'entendait Roland Barthes, dans *Essai critiques* (1964), est cette théâtralité qui, « *submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur* », une perception œcuménique où les paramètres culturels sont nombreux et que leur confrontation obéit à tout un jeu de simulation et de stratégies cachées. Mais que recouvre le préfix *inter* ? Un chassé-croisé ? Un métissage ou un dialogue de sourds et d'indifférents ?

Il y a lieu d'établir des cadres et des cas de figures de l'interculturalité, allant de la simple citation de la culture étrangère « *à son assimilation pure et simple de l'étrangeté absolu à la familiarité parfaite* », Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

Au-delà d'une théorie en bonne et due forme, la théorie des transferts culturels se borne à observer quelques grands mécanismes, notamment :

- Identification des éléments formels et mathématiques étranger dans la mise en scène ;
- Le choix d'une forme pour recevoir les matériaux et les traditions étrangères ;
- Enfin, la représentation théâtrale de la culture : mimétique par imitation ou comme accomplissement à une action culturelle.

À travers cette visée de la question théâtrale, l'expérience dramatique en Amérique latine forme une tendance bien spécifique de la mise en scène en s'efforçant d'examiner l'être humain dans ses rapports à la nature et à la culture, et qui élargit la notion de théâtre aux pratiques culturelles et spectaculaires (*Cultural performance*).

Pour Gordon Craig, « *le masque est la tête idéale du théâtre* ». Le masque est l'emblème ou l'archétype de la théâtralité, signifiant par- là que pour lui seul le masque en tant qu'artifice pure, forme plastique créée, afin de dépasser l'instabilité, la frivolité et la trivialité des expressions quotidiennes du visage et manifester la figure spirituelle une et éternelle, forgée par la fiction du poète dramatique.

Dans *Le Séisme*, le Prologue et à travers les S5, S6 et S7, dévoile le masque de Jugurtha « *derrière l'écran* » en « *projection du masque de Jugurtha* » (p.29) ou encore, lorsqu'une Voix récite « *pendant que l'écran est illuminé au rouge vif* » (p.30) et que la musique rappelant le séisme naturel, résonne dans la salle. Si le masque est lié au sacré dans les sociétés anciennes, il représente aussi un moment où l'homme qui s'en revêt, se retrouve en contact avec des forces extérieures à lui et qu'il « incarne » ou qu'il reçoit. Pour l'exemple de Jugurtha, le masque apparaissant/disparaissant se fait le véhicule de forces où derrière une figure, disparaît la personnalité psychologique le rôle social qui accumule toutes les grandes forces psychiques,

« Le Numide s'y rend également, entouré de la plupart de ses familiers, sans armes, comme il avait été convenu. Un signal est donné et il est assailli de tous côtés par l'embuscade. Tous

ses amis furent massacrés. Lui-même, chargé de chaînes, est livré à Sylla, qui le conduisit au Consul » (Le Séisme, p.32).

Une figure totalisante du héros mythique qui dépasse, la conscience déchirée par les contrastes. Trahit par ses siens, il dérive du statut de personnage de l'Histoire et d'un passé ancestrale à un archétype vital à cause de sa valeur unificatrice et totalisante et permet d'établir un pont entre le Passé et le Présent, sans lequel il résulterait « *un état de conscience déraciné* » (3).

C'est à travers cette « poétique du masque » que Cachin-Kréa fait, défait et refait sans cesse la réalité visible du visage et du corps. Le visage est ainsi nécessairement le lieu paradoxal de la plus grande force et de la plus grande vulnérabilité de l'être humain.

Sur un plan didactique, la dimension interculturelle du texte de l'auteur de *Djamel* (1961), est à situer dans une perspective *éthnosocénologique*, ce néologisme forgé par J.-M. Pradier (4), pour élargir l'étude du théâtre dans « *Les différences culturels, des pratiques et des comportements humains spectaculaires organisés – PCHSO* » (5). Ethnologie et anthropologie culturelle interviennent avec souplesse à des objets qui ne soient, ni des métaphores, comme la théâtralité de la vie sociale ou du quotidien, ni les domaines ouverts sur l'infini comme le sont parfois les performances de tous ordres : jeux, sports, cérémonies, rites, etc.

Ce qu'il y a lieu aussi de préciser au sujet de ce texte dramatique est cette tragédie, celle d'une nation qui se développe dans un flash-back à deux temps, mais aussi à deux tons. Le ton du Vieil Homme et celui de l'Ancêtre, qui n'est

qu'un « dieu-masque » tout comme Dionysos. Autour de ce dernier, il y a lieu de préciser que le dieu barbu, chevelu et couronné de lierre, dont le regard provoque la transe extatique ou le délire joyeux, bref, métamorphose l'homme en l'immergeant dans le divin hellénique.

Le « *sommeil automatique* » qui « *dura des siècles* » (p.34) et le rêve qui n'est que « *la grossière moquerie de la réalité* » (p.37). Dans ce souvenir d'une ville endormie sous « *la menace du feu* » (p.36), le tremblement de la terre résonnera dans « *les tympanes comme le pressentiment démesuré des combats* » (p.36). L'univers chaotique que décrivent les dialogues des quatre principaux protagonistes se précise par l'introduction de l'auteur, relié, dans le texte, par une Voix :

« Convenez que la terre s'émut dans le même temps que le peuple surgissait de la torpeur caractérisée en laquelle en l'avait plongé irrévocablement selon le vœu des forbans, convenez que les séismes se ressentent des mêmes causes qu'ils soient humains ou telluriques » (p.54).

Dans ce pays étrange où les soldats A et B, à peine débarqués que la terre se met à trembler et que « *les pierres mêmes ruminent des menaces* » (p.56). Henri Cachin-Kréa assemble la force de l'imaginaire poétique entre archétypes et images primordiales (notant que le débat sur ces questions, entre Gilbert Durand et Jean Burgos, est demeuré inachevé). À vouloir asseoir une grille de lecture aliénante sur un texte, certes rédiger dans la langue de Voltaire, nous réduirons toute sa sensibilité et son objectivité à un sémantisme de surface telles ces lectures « lansonniennes », de l'ère des humanités !

2. Le tragique, comme image d'une aliénation sociale

En Exode, la Coryphée évoque Jugurtha, l'éternel justicier, surgissant pour mettre fin à l'inquiétude aux milieux des cités et des champs, d'un pays maudit. Le courage du peuple est évoqué au sein d'un feu purificateur. Le Vieille Homme et la Vieille Femme interviennent afin d'annoncer la prise de conscience du peuple, pour que le Vieil Homme décide, après un rituel de lavement des morts et qui sont transportés par le 1^{er} Soldat et le Jeune Homme, de rejoindre « *les compagnons* » de son fils, ses filles et sa femme assassinés, tout en demandant à la Vieille Femme de prendre soin de l'Enfant.

Le Chœur achève le dénouement de la pièce, en faisant un contact sur un pays « *creuset d'hommes de toutes origines de toutes destination poétiques* ». Se heurtant au « *cliquetis de feu en rythme sourd du sang* » le dramaturge s'invente une écriture où le tragique étoffe l'ensemble du texte pour que l'image de l'aliénation sociale transposée devienne l'image même du complexe tragique. Le conflit dramatique est une représentation du collectif, la vie est un bien perdu, nous sommes morts et nous ne le savions pas, car le corps de Jugurtha (tel d'Hernani) sonne toujours au moment où nous pensons ressaisir ce que nous possédons.

Pour Cachin-Kréa, le tragique est jeté sur un masque d'un héros emprunté à l'univers patriarcal et féodal que détruit la monarchie centralisatrice. Pour en donner une dernière image et la rendre permanente, le dramaturge théâtralise un système social et ce jouie de son effacement, en mettant l'accent sur l'imposture qui consiste à projeter dans le passé la conception occidentale du « moi », telle que l'élaborait la philosophie kantienne.

Que faut-il, alors, déterminé dans ce support pédagogique dans l'enseignement d'un module, tel la littérature maghrébine et du tiers-monde en 2eme année de licence de français ? Une question fondamentale : le théâtre d'Henri Cachin-Kréa, se dérobe de la conception classique du tragique grec, pour s'installer dans la cérémonie interprétée comme un drame, au sens que Politzer, donnait à ce mot : un développement actif limité dans le temps et l'espace, un segment significatif de l'expérience commune, dont les éléments enchainés les uns aux autres réalisant ou représentent un acte collectif.

Le Séisme est une fête mythique, une représentation d'action comme le sont les fêtes traditionnelles des groupes archaïques. La représentation des personnages symboliques ou allégoriques qui incarnent, désignent ou veulent manifester la cohérence du groupe en exaltant l'unanimité et la frontière entre le théâtre et la vie sociale passe donc, par la sublimation des conflits réels : la cérémonie dramatique est une cérémonie sociale différée, suspendue. L'art dramatique de Cachin-Kréa sait qu'il s'épanouit en marge de la vie réelle, comme le concevait le sociologue des arts, Claude Duvignaud.

Note

1. Roselyne Baffet, *Tradition et contestation dans le théâtre algérien*, Paris, L'Harmattan, 1982, p. 50-51.
2. Mars, in *Revue de psychologie des peuples*, 1962, N° 1, p.21.
3. G. Jung et Ch. Kérény, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Payot, 1968. P. 25.

4. M. Pradier, « Ethnoscénologie : La profondeur des émergences », in revue *Internationale de l'imaginaire*, N° 5, 1996.

5. M. Pradier, « Biologique et sémiologique », in revue *Degrés*, N° 42/43, été-autonome, 1985.

Par MF, publié le 17/12/2016.

Les villages d'écritures chez Mouloud Feraoun

L'espace-village est un espace graphique cloîtré et ne s'ouvre qu'à des lectures pluridisciplinaires. Interroger les géographies, les mondes matériels et immatériels vise à la compréhension des complexifications des itinéraires de ceux et celles qui ont produits ce que nous nommerons, le village-littéraire.

Sans vouloir verser dans une description d'ordre généraliste, nous pensons que presque la totalité de la production littéraire en Algérie, et dans les deux langues, débutent et s'achèvent dans ce bout de monde.

Village ou douar (son équivalent dans l'arabe parlé) est transformé en espace textuel où le fictionnel traverse le monde des éditions, des traductions, des médias et suscite nombre de curiosités académiques et scientifiques.

« *Le monde est devenu un grand village* », une phrase qui fêtera son cinquantième anniversaire de parution en 2017. Un monde soumis aux média et à leurs manias de faiseurs d'opinion. Mais reste qu'en Algérie, le monde semble s'articuler au seul espace villageois. Le village global est resté une échelle microcosmique qui joue le rôle d'un véritable catalyseur socioculturel.

Le village est une notion dans la tête de tout Algérien. Une valeur comportementale, psychologique et anthropologique même. Chacun porte un village dans sa tête, un village ancestral et tente de le reproduire à travers les faits et gestes de la quotidienneté.

Les auteurs (es) Algériens(es), n'échappent pas à cette donne. Ils ont créés, nourries, formulés et développés cette extension spatiale dans l'ensemble de leurs œuvres.

1. Les villages écrits

Dans une étude sur la littérature maghrébine francophone, Charles Bonn (1), écrivait au sujet de la description du lieu d'origine :

« Dire d'un lieu contre la négation de celui-ci par la colonisation, puis, en réponse à une curiosité de sympathie ou de dépaysement exotique, le roman maghrébin serait définitivement prisonnier de ce lieu qui lui donne son étiquette. »

Un roman à description ethnographique étrangère à toute authenticité littéraire. Un postulat qui nous intéresse à plus d'un niveau aux vues des interrogations et des fluctuations des problèmes, dits de sociétés, qui traversent le Maghreb en général et l'Algérie en particulier.

L'espace-village, comme notion, semble au centre d'une problématique qui dépasserait de loin une simple localité de gens apparentés par le sang. La littérature algérienne on a fait un système culturel et une valeur historique certaine.

Djamila Débéche, première femme écrivaine et militante pour l'émancipation des musulmanes, en période coloniale, publie au déclenchement de la lutte armée pour l'indépendance politique de l'Algérie, son deuxième roman *Aziza* (1955). Le personnage central de l'œuvre est une jeune femme éduquée dans l'école et la culture française, décide de mener une vie au *douar* (village)

au milieu de la famille de Kamel dont elle est follement amoureuse. Aziza, elle-même issue d'une famille de dignitaire campagnarde. Elle se sépare de Kamel, lorsque ce dernier choisi de travailler à Alger (la ville), et part en France afin de tenter d'y vivre. L'appel du village étant plus fort, elle contient sa déception et y retourne afin de mener son projet d'éducation pour jeunes filles du lieu auquel elle y prend attache.

Dans son premier roman, *Leila, jeune fille d'Algérie* (1947), le ressourcement dans ces lieux reculés de la campagne, passe forcément par l'action de l'instruction. Le personnage principal du roman est valeurs ancestrales mais ouvert à l'instruction publique de l'époque, décide de surpasser les conflits familiaux en retournant, après un périple algérois, à ce village du grand sud afin de réaliser les espoirs de son père autour de l'émancipation par le savoir.

Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Ali Boumahdi, Assia Djebar et bien d'autres encore, font intervenir l'espace-village comme un fonctionnement d'une société totale. Tizi-Hibel chez Feraoun, Tasga et Ighzer chez Mammeri, le village du Sahel (la côte blidienne) de la narratrice d'Assia Djebar ou encore le Nadhor de Kateb Yacine, forment les lieux de naissances de l'héros, du narrateur, du faiseur de fiction et de l'auteur même. Un « tout à la fois » comme espace de descendance, de clan patrilinéaire, de résidence où se constitue le segment clanique. Les trames des écritures vont du/au village, où les individus revendiquent leurs droits du territoire parental et sanguin. Un choix qui détermine l'encellulement des récits de fictions dans le seul habitat aggloméré stable qu'est le village.

2. Le village-continent

Le poète –Président Léopold Sédar Senghor en s’insurgeant contre la pensée colonialiste dans son déterminisme philosophique, historique et ethnographique, revient sur l’enracinement des peuples noirs d’Afrique, dans ce qu’appel Sunday Ogbonna Anozì (2), le village comme « point de cristallisation de la conscience communautaire ». Le village est cette expression de valeurs culturelles, le village chez Senghor est l’existence même de l’identité africaine. C’est tout un espace continental qui peut-être résumé et réunis dans ce village qui s’enracine et s’identifie à la terre de la communauté à laquelle il appartient. Dans cet espace, les habitants apprennent dès l’âge précoce l’intégration dans sa communauté, l’initiation aux valeurs, aux traditions ancestrales et aux rites religieux.

Le village dépasse donc, le seul espace d’un regroupement humain et devient un lieu et un contexte qui permet à la tradition de perpétuer. L.S. Senghor est certainement, le précurseur de la réhabilitation de l’espace-village. Il élèvera le village à la dimension de la grandeur du continent africain, du Cap Bon (Tunisie) au Cap des Aiguilles (Afrique du Sud), le village est distant de 11.272 km et il est bien large de 90963 km, du Cap Vert (Sénégal) au Cap Guardafui (Somalie). Au-delà de la question de la Négritude que Senghor partage avec Césaire, le village est Africain dans sa composante multiethnique, à ses richissimes couleurs et même si le village n’est pas technique, dans le sens entendu en Occident, il est nettement avancé sur les plans juridiques, artistiques et littéraires.

Les auteurs africains, du nord au sud et d’est en ouest, ne peuvent être qu’inscrit dans une perception aigüe de l’espace et leur enfermement les contraints à réévaluer leur rapport à l’écrit. Mouloud Feraoun est certainement le plus Africain des

auteurs Algériens, son rapport à l'écriture est d'autant plus passionnant à décrypter et la peinture qui se dégage de ses deux romans *Le Fils du pauvre* et *La Terre et le sang*, rend les textes non plus à lire, mais à voir. Si les peintres transcrivent l'espace d'une toile avec des couleurs, les écrivains peignent leur texture avec les subterfuges de la peinture.

Nous savons qu'un Feraoun ou un Camara Laye permettent à l'Histoire d'entrer dans la métamorphose de l'écriture, et l'espace-village devient une écriture-peinture avec des mots-couleurs qui rejoignent les composites minérales par le tracé du graphisme et de la signature. Un village kabyle décrit/transcrit est le juxtaposé de celui du Natal, en Afrique du Sud. Celui du Sénégal, parle et évoque les tourmentes et les fêtes de son jumeau en Somalie.

Écritures d'assimilation, du type ethnographique et textes du courant régionaliste sont autant de classèmes d'étiquettes idéologiques ne renfermant qu'une lecture pressée pour ne pas dire expéditive. Devant une analyse minutieuse, « l'analyse-postale » ne résiste pas beaucoup, déferlant sur des boîtes aux lettres qui, pour la plupart n'ont pas de destinataires.

Nabile Farès, tout récemment et avant sa disparition le 30 aout 2016, écrivait dans *Actualités et Cultures Berbères*(n° 58/59, 2008, p.60-61), que l'œuvre de Feraoun « *n'a cessé de mêler histoire actuelle, factuelle, événementielle, et biographie, à partir de formes d'écritures multiples* ». L'auteur de *Yahia, pas de chance* (1970), situe l'œuvre de Feraoun dans « *les mouvements carrefours des transmissions et constructions d'histoires* », qui font de lui un écrivain de dimension africaine, puisqu'il est

« un passeur, un transmetteur de culture, créateur dans le champs d'une histoire politique vécue à un mouvement du temps par les habitants, citoyennes et citoyens, d'un pays. »

L'œuvre de Feraoun s'instaure donc, dans une dimension anthropologique et dont l'espace-village devient une de ses clefs de lecture.

3. Ighil Nezman et la géographie du temps

Dans *La Terre et le sang (TS)*, le nom que porte ce village est une pure création de Feraoun, lui qui est né dans le village de Tizi-Hibel. Un auteur d'un imaginaire nourrit de coteaux, d'oliviers, de figuiers, de roches et de ruisseaux, des ingrédients de l'univers socioculturel de la création littéraire chez Feraoun. En décryptant cet espace-village de pure création, nous retenons que le mot *Ighil* avait été introduit, du grec *angelos* (*ange*), par l'écrivain Numide Apulée de Madaure. Et que dans le parler kabyle, *ighil* est dit pour *le bras*, *l'avant-bras* et même pour *le coude*, que nous trouvons dans la toponymie Kabyle de certains lieux, comme dans le nom de certaines villes, telles Draâ-Benkhedda ou Draâ-El-Mizan dans le département de Tizi-Ouzou. *Ighil* en arabe est dit, *draâ* puisque les villes en question se situent sur les coteaux. Sur un plan de croyances, *ighil nezman*, peut-être traduit comme *le coteau du temps*, un petit mont qui montre la direction du soleil, un point cardinal d'une direction bien déterminée.

Au-delà de la question migratoire, celle des voyages que mènent certains personnages de et vers un « espace figé et a-historique » (Ch. Bonn), il est certainement plus question de l'attractivité de l'espace-village et de sa dimension *géolittéraire*. C'est ce village d'Ighil Nezman qui

permet à Marie la Française de s'intégrer dans la communauté d'accueil (Feraoun verbalise cette action par le terme *kabyliser*), de même pour Amer de renouer avec leurs racines terrestres et ancestrales.

Au début du roman TS, Feraoun ouvre son incipit (p.7) sur « *un coin de Kabylie* », un lieu quelconque, un angle d'une surface nommée et composée d'une « *école minuscule* », d'une « *mosquée blanche, visible de loin* » et de plusieurs « maisons surmontée d'un étage ». Il sera plus loin, d'un village « *laid* » qu'il faut imaginé comme « *une grosse calotte blanchâtre et frangée d'un morceau de verdure* », le tout plaquer au haut d'une colline, tel un porte-drapeau, puisque, à notre sens, le choix des deux couleurs (Blanc et Vert) ne fait que glisser cet imaginaire vers l'emblème nationaliste Algérien qui a été révélé pour la première fois lors des événements génocidaires de 8 mai 45.

Feraoun insiste sur le dimensionnement de cet espace-village, un « *minuscule village* » avec des habitants « *insignifiants* » (p.96). Des êtres microscopiques et cellulaires organisés comme certaines insectes (fourmis), s'ils ne le sont pas eux-mêmes. Feraoun ne réduit-il pas la géographie des lieux à la dimension de l'invisibilité. Si Ighil Nezman est totalement une toponymie de l'imaginaire de l'auteur, mais reste une réalité géomorphologique qui existe et se situe justement en face du village natale de Mouloud Feraoun. Un coteau, qu'un ruisseau le sépare du village en question. Nous ne pouvons concevoir que ce géosite soit une simple création pour les besoins d'une narration fictionnelle, mais il y a eu, certainement, un jeu d'écrans entre l'objet-village et l'observateur.

L'auteur « architecturise » ce village en le concevant telle une maquette réduite d'un projet en voie de réalisation. Un processus que l'auteur intègre dans une écriture qui a le pouvoir de transmuter le réel comme marque d'invisibilité. Le lecteur imaginera, sous le regard de l'auteur-observateur son geste de transformer une géomorphologie en un processus de patrimonialisation. Ighil Nezman, patrimoine de l'invisibilité, lève le voile sur le village patrimonial de celui qui l'a conçue à travers l'écran de son imaginaire. Le minuscule village, avec ses habitants insignifiants, comprendre par-là aussi, qu'ils ne portent aucun signe distinctif d'habitants de cet espace-village, ni de sens d'appartenance au lieu puisqu'ils ne conçoivent le monde que par rapport à une filiation « *où l'on était un tel, fils d'un tel, et rien de plus* » (p.101). La filiation est unité « *sociale et géographique* » (p.102) et les mêmes « *cousins habitent la même rue, les familles sont fixées pour toujours dans leurs quartiers* » (*Idem*), et ils se connaissent depuis des générations puisqu'ils forment « *un tout* » (*Idem*).

Cette totalité séculaire, Feraoun la représente sous une forme circulaire où à l'intérieur de chaque cercle, un autre qui renvoie à un enfermement *grouillarde* « *où l'on se côtoie et se mesure sans cesse* » (p.101), des cercles qui finissent par étourdir leurs occupants, des figures qui atomisent les êtres en les réduisant à des globules sanguines naissant de la terre.

À la page 124 de l'édition de 1952 du roman *TS*, nous sommes presque au milieu de l'espace textuel du récit. Et le paragraphe qui suit, explicite le titre de l'œuvre :

« Le sang de Rabah revient dans celui de sa fille. La terre et le sang ! Deux éléments essentiels dans la destinée de chacun. Et

nous sommes des jouets insignifiants entre les mains du Tout-Puissant. » (p.124)

La terre et le sang, le solide et le liquide, le terrestre et l'aquatique se joignent au nourricier et au vital. Une dimension que l'auteur inscrit dans le cosmique et les forces invisibles, si ce n'est obscures. Une dimension qui mérite toute une approche de lecture, renouvelant le contrat d'écriture chez Feraoun.

Une toute récente étude de Karoline Resztak (3), révèle que « *le village natal d'Amer-Ou-Amer, Ighil Nezman (...) est moins ambigu* » et que « *la description en est précise et c'est à la fois l'endroit du début et de la fin de l'action qui se noue en France* ». L'auteure de l'article estime que la vision que fait Feraoun de cet espace-village est d'un « *endroit Kabyle isolé* », un village qui « *est présenté de loin* » et qui rejoint l'étude de la regrettée Nedjma Abdelfettah- Lalmi sur l'isolat Kabyle (4).

Mais aux limites qu'avait posées Feraoun de ce village conçu par le regard, il est question d'éléments plus visibles des paysages qui déterminent une géométrie des formes entre agencement et mobilité. Ighil Nezman se lit à travers une double lecture du regard naturaliste et représentations culturelles. Il est un espace qui s'inscrit dans le temps de la quotidienneté de ses habitants et dans l'histoire des événements qu'avait vécues ou vivent les protagonistes de la fiction littéraire.

Feraoun dégage un schéma géomorphologique de ce *coteau en forme de née d'homme* (ighil nez man), les villages de misères avec des « *maisons blanchâtres* » (p.130) qui s'enfoncent dans « *la glaise rouge* » (*Idem*) comme des « *coquilles d'escargot* » (*Idem*). Les visages des gens, au café, sont tous « *terreux* », ils

sont tous des vermines « *née de l'ordure et qui retournerait à l'ordure...* » (p.130). une population qui appréhende les reliefs de cet espace-village, les rues qui montent et descendent, la djemaa, le café, le cimetière sont des représentations sociales construits à différentes échelles spatio-temporelles. Des reliefs qui ouvrent des trajectoires et des déplacements, les rues sont considérées masculines, puisque Slimane et Amer se rendaient visite en traversant les rues et *ladjema* (assemblée villageoise). Pour les femmes, un minuscule espace leur est désigné, celui de la dérobaie et de la discrétion, l'espace de celles que l'on ne doit pas voir, celui des « *petits jardins de cardons* » (p.152). Entre les rues de la visibilité et les jardins de l'invisibilité, Feraoun détermine une géométrie des formes, leurs agencements et leurs mobilités.

Amer et Marie la Française *kabylisait*, avaient achetés Tighezrane de leur économie (p.163). Un terrain agricole « *foulé par tous les mauvais fellahs qu'on pays et qui bâclent leur tâche* » (p.163), une modeste terre qui aime ceux qui la travaille et en retour, elle paie en secret, une terre qui « *reconnais tous de suite les siens : ceux qui sont faits pour elle et pour qui elle est faite* » (p.162-163).

Une terre qui repousse non seulement les mains blanches et les chétifs, mais aussi

« *Les mains mercenaires qui veulent la forcer sans aimer (il n'y a qu'à voir la pitié des champs que les riches font travailler par des journaliers).* » (Idem)

Une terre travaillée est une terre aimée, le regard de Feraoun se fonde sur « la relation paysagère » (A. Berque), les reliefs qui composent cette minuscule cité sont appréhendés entant

que *géogrammes*. La djema, la fontaine sont des empreintes paysagères qui en découlent d'une commune trajectoire des hommes et des objets dont ils font partie d'une façon intégrante.

4. L'espace-village comme particule minéralogique

Les habitants d'Ighil Nezman vivent et se déplacent en total symbiose avec le relief paysagère dont ils sont issus. Il façonne leur question, leurs démarchent, leurs déplacements et leurs regards même des objets qui le compose. Feraoun relève que dans la *djema* « *les bancs de pierre sagement alignés semblaient goûter le repos* » et que même les rayons de lune « *miroitement de-ci, de-là sur les dalles de schiste polies* » par ceux qui s'assailaient sur depuis la nuit des temps et dirigeaient les affaires publiques de la petite communauté.

« Tous ces gens-là, qui étaient morts, dont on avait perdu les souvenirs, il [Amer] les sentait sur les bancs, à leurs places habituelles, invisibles. » (p.190).

Une teneur culturelle qui rend visible l'invisibilité culturelle du site. Ne peut-on pas inscrire cette configuration paysagère dans une grille d'indicateurs qui s'avère essentielle, pour une lecture géoculturelle – par *géo*, nous entendons géologie, qui s'annonce dans *TS*, déjà dans le titre du roman -, C. Larrère et R. Larrère, dans *Du bon usage de la nature. Pour une philosophie de l'environnement*, Paris, Aubier, 1997, écrivaient que « *le paysage n'est pas un lieu mais un regard porté sur un lieu* » (p.203), le lieu existe parce qu'un regard s'est porté sur lui, un regard qui peut-être celui d'un artiste, tout comme celui d'un de ces habitants ou d'un scientifique.

Le relief, comme géogramme du minuscule Ighil Nezman, est un composite de terre arable, d'argile rougeâtre, de schiste et de calcaire. Une reconnaissance paysagère s'impose si nous situons la narration de la *TS* dans la région des Béni-Douala, au Sud de Tizi-Ouzou. Feraoun nous présente une morphologie sociale au sein de la notion de « village », qu'il observe au microscope afin de s'incruster dans le cœur de la matière minérale. Les composites minéraliers rejoignent la territorialité des lieux faisant acte de la vivacité des êtres, de leurs mouvements et de leur mémoire.

Si Feraoun fait de son œuvre une monographie d'une aire culturelle locale, son renvoi aux référents minéralogique pose un autre type de regard sur ce monde traditionnel, un univers qui reste jusqu'à nos jours replié sur lui-même et ce malgré l'apparence des apports technologiques et communicationnels. *TS* pourrait être qualifié d'un tableau s'inscrivant dans la durée de l'évolution et la transformation de la matière minérale. Les êtres-ordures, n'est nullement une insulte voulue par le narrateur, à l'encontre de sa communauté, mais un regard qui plonge dans la matière et de son univers de l'infiniment petit.

Si nous tenons à cette approche, et sans aucune prétention théorique, c'est pour signaler et pour le moins désolant, que dans la lecture de l'œuvre de Feraoun l'on continue à utiliser l'ethnologique en repoussant la vie économique qui renfloue l'œuvre de l'auteur des *Chemins qui montent*. Désolant encore, est de relever l'escamotage des facteurs socio-politique sans une lecture géoculturelle de l'œuvre et de son auteur, en privilégiant son domaine de spécialisation sans donner de place adéquate ou minimale aux autres facteurs relevant de différentes disciplines (Gilbert Etienne, 1992).

5. En guise de conclusion

Nous ne pouvons percevoir dans cet espace-village, une simple dénomination d'un récit fictionnel. Ighil Nezman chez Feraoun est une notion qui attend toujours d'être lue et relue à la lumière de nos connaissances. Lorsqu'il écrit, entre les pages 162 et 163, que cette terre cultivable de Tighezane :

« Ne veut même pas de mains qui prétendent l'embellir. Elle n'a que faire d'allées bien droites et ratissées, de fleurs étrangères, de clôtures rectilignes avec barrières de menuisier. Sa beauté, il faut la découvrir et pour cela il faut l'aimer ».

C'est bien une géométrie spatiale que l'auteur/narrateur intériorise afin d'en faire un programme d'écriture. La géométrie qu'il ne souhaite pas, se fait invisible devant le souhait du visible une terre à aimer qui n'a pas été souvent désirée, un espace sans tracés, ni angulation, au demeurant authentique et naturel.

Feraoun de *TS* s'offre des lecteurs en interrogeant le regard, l'invisibilité des parcours, la segmentation des graphèmes et des sémantèmes. Relevés auquel nous associons volontairement les dimensions culturelles, métaphysiques et sociales qui se tissent dans la texture bien réaliste.

Note

- – Charles Bonn, *La littérature maghrébine francophone, ou la parole en voyage*. Communication au Colloque international : Le Voyage dans les

littératures francophones. 5-7 novembre, Université libanaise à Beyrouth. 2001.

- – Sunday Ogbonna Anozie, *Sociologie du roman africain*, Paris, Aubier-Montaigne, Paris.1970.
- – Karolina Rsztak, « Ça alors ! Vous étiez à C..., vous ? » L'Écriture du lieu et du non-lieu dans les brouillons rédactionnels de *La Terre et le sang* de Mouloud Feraoun. Paru dans *Continents manuscrits*, 5 | 2015.
- – Nadjma Abdelfettah Lalmi, « Du mythe de l'isolat kabyle », in *Cahiers d'Études africaines*, N° 175, 2004, p. 50.

Par MF, publié le 06/01/2017 |

Au théâtre de Mouloud Mammeri « Nous sommes tous des Celtes » (1).

N'est le 28/12/1917 à Taourirt-Mimoun (Tizi-Ouzou), un village de la tribu des Ath-Yenni et décède dans un accident de la route, à son retour du Maroc, le 26/02/1989.

Il étudia jusqu'à l'âge de 11 ans à l'école primaire de son village natale, puis se rend chez son oncle paternel, à Rabat (Maroc) où il accède en 6^e année, au lycée Gouraud (aujourd'hui Hassan II). C'est un lycée pour fils de colons et de fonctionnaires coloniaux du Maroc, « *comme indigène, il y avait deux marocain et moi* », dira-t-il lors d'une interview à l'écrivain, Tahar Djaout.

A Rabat, il passe quatre ans et en 1934, il regagne Alger afin d'achever son cycle secondaire au lycée Bugeaud (auj. l'Émir Abdelkader) et poursuivra à Paris ses classes de Lettres classiques au lycée Louis-Le-Grand, afin de préparer son concours d'entrée à l'ENS.

La Seconde guerre mondiale éclate, son projet est avorté. Mammeri sera affecté au 9^e Régiment des Tirailleurs Algériens, mais vite libéré en 1940. Au débarquement des Alliés en Afrique du Nord, il sera de nouveau mobilisé dès le mois de juin 1942, parcourant les campagnes d'Italie (Toscane), de France et d'Allemagne, sans être engagé vraiment au front des combats.

Après 1945, il prépare le concours d'entrer pour le professorat en Lettres classiques à Paris et rentre à Alger dès septembre

1947. Mammeri sera enseignant de 1947 à 1948 à Médéa (sud d'Alger), puis au lycée franco-musulman de Ben-Aknoun, jusqu'en 1956. Depuis, il rejoint le FLN et sera affilié au Service d'information du Gouvernement Provisoire de la République Algérienne où il rédigera plusieurs articles et participera à l'élaboration du Dossier de la question algérienne qui sera soumis à l'Assemblée générale de l'ONU en plénière de 1957.

Entre 1956 et 1962, Mammeri s'installe au Maroc entre l'action militante et l'activité culturelle, pour y revenir à l'indépendance politique de l'Algérie où il participera à la fondation de l'Union des Écrivains Algériens, aux côtés de Mohamed Dib, Kateb Yacine, Bachir Hadj-Ali, Jean Sénac et bien d'autres encore et sera élu le premier président jusqu'à l'annexion de la structure au sein du nouveau Parti FLN en 1963.

Après le coup d'état du Colonel Boumediene en juin 1965, Mammeri s'ouvre à la question identitaire dans un esprit frontiste et rassembleur des nouvelles énergies. Il sera le premier directeur algérien du Centre de Recherche Anthropologique, Paléontologique et Ethnographique du musée Bardo jusqu'en 1972, année où il animera des Cours de la langue berbère (tamazight), ouvrant par-là une brèche culturelle en pleine effervescence arabiste.

L'année 1980 sera un réel déboire pour la question culturelle et identitaire, face à un pouvoir qui utilisa l'avènement d'une conférence culturelle estudiantine, à laquelle est convié Mammeri au Centre universitaire de Tizi-Ouzou, pour enclencher la « déboumedianisation » du système social et économique instauré par le *socialisme spécifique* du Colonel

Boumediene. Le 20 avril 1980 fut pour Mammeri, une alerte du devenir historique de l'ensemble de la société algérienne.

Prenant sa retraite administrative de fonctionnaire, Mammeri demeure infatigable devant l'urgence de la question de l'affirmation culturelle et sociétale, puisqu'il a été, de tout temps, imprégné d'un humanisme de progrès. Chose qu'occulte encore de nos jours, les tenants de la « ghettoïsation » de la question amazighe en Algérie.

Mammeri se retourne vers paris, en créant le CERAM et sa revue, *AWAL (Le Mot)* avec le soutien de son ami Pierre Bourdieu, Tassadit Yassine-Titouh, et Mahieddine Djender, damant par là le pion néo-colonialiste de l'éphémère Académie berbère de Paris, auparavant créée en 1966.

À travers cette courte notice biographique de l'auteur de *La Colline oubliée* (1952), il est intéressant de relever le caractère itinérant du parcours existentiel chez l'écrivain. Un itinéraire imposé à lui, quelques fois de son propre choix, par des déplacements en divers lieux et espaces qui lui semblent des lieux venus vers lui et non le contraire.

La multiplication des espaces géographiques n'apparaît pourtant pas dans ses productions littéraires, ni culturelle. Bien au contraire, elle affirme une multitude d'exercices de genres (romans, nouvelles, poésie populaire kabyle et autres écrits) et une certaine stabilité des espaces de fiction et d'écriture même. Entre les villages de l'écriture romanesque et les enquêtes ethnoculturelles, l'espace Algérie s'affirme comme un tracé de la quiétude, de la stabilité et du repos permanent.

Au regard du listing bibliographique de Mammeri, l'Algérie est plus qu'une appartenance, elle est écriture, un lieu de naissance de la formation imaginative chez l'écrivain, une combinatoire d'un centre gravitationnel de tout acte ou gestation créative. Tout a été écrit depuis ou à partir d'Alger. De l'espace de la descendance (Ath-Yenni) à celui de l'accomplissement (Alger), la distance n'est que de 200 km, formant un axe de la rencontre et du ressourcement chez l'auteur du *Sommeil du juste* (1952).

L'auteur est bien issu d'une des grandes civilisations agraires de la Méditerranée, dont le monde traditionnel reste plus replié sur lui-même, avec cette particularité d'opérer des changements en vase clos et marquée par une relative modestie.

Au delà de tout jugement de valeur, dont nous nous interdisons les préceptes dans le cas de Mammeri, nous nous efforcerons de présenter un tableau qui tente de l'inscrire plus dans la durée, que dans la simple évocation commémorative.

1. Deux voix en discordance

En Algérie, les intervenants sur l'œuvre et la vie de Mammeri ne s'expriment qu'à deux voix : celle du lecteur universitaire temporaire et celle du culturaliste, gardien d'une « cosmogonie » atemporelle. Toutes deux font échos d'une supériorité intelligible chez l'auteur, en occultant le fondement essentiel de son écriture, issue d'un imaginaire personnel, individuel et universaliste. Les intervenants en question, sont formés d'universitaires-chercheurs, de critiques médiatiques, d'artistes, de militants politiques ou culturalistes, censés user d'une plus grande approche de transversalité dans les recherches et propos les concernant. Mais finissent tous, par

aboutir au même objet et espace de manière plus au moins attendus.

L'auteur de *L'Opium et le bâton* (1965) devient le pattern garant, protecteur et prophétique même, d'une unicité culturelle et historique, alors qu'il n'a cessé en réalité, de varier les enjeux esthétiques, culturels et politiques mêmes.

À ce niveau, nous préférons repositionner notre lecture de l'écriture mammerienne dans la traversée de l'espace dramatique de son premier texte intitulé, *Le Banquet*, précédé de *La Mort absurde des Aztèques*, (*LB* et *LMA*) datant de 1971-1972. Mammeri le dramaturge est le moins étudié et analysé, voir le moins compris. Son premier texte dramatique a été édité en 1973, et ce lis de nos jours comme un simple récit historique de colonisation ou de la fable du dernier roi Aztèque, avec une extrapolation, sur une croyance et une culture en symétrie avec celle d'une amazighité (berbéricité) en voie d'extinction face à une *conquesta* Arabe.

Que révèlent les 41152 mots qui s'étalent sur un espace textuel de 312 pages de la seule pièce *LB*. Diviser en 3 actes et 41 scènes (12 pour le 1^{er} et 2^e actes, et 17 pour le 3^e acte), 89 personnages se regroupent par rapport à leur appartenance ethnique, culturelle et sociales. Les 6 personnages Aztèques et les 8 personnages Espagnols ne se livrent à un échange de répliques qu'au 2^e acte dans une tension dramatique qui révèle les visés et intentions de « *ses dieux blancs venues de l'Est* ».

Sommes-nous tous des Celtes ? La pièce de Mammeri y répond à un autre niveau de l'organisation didascalique. En choisissant de regrouper seul le texte didascalique, nous remarquons que l'espace textuel de ces indications scéniques

détient 41,3 % de l'ensemble du contenu. Les 129 pages, sur les 312 regroupent 229 indications scéniques. Les 50,7% restante forment l'univers des interventions des personnages mis en conflit. Sommes-nous devant, ce Patrice Pavis (2) nomme une « *prise de conscience de la nécessité d'une mise en scène* » qui entraînent « *un grossissement des didascalies* », puisqu'elles constituent toujours un intermédiaire entre le texte et la scène, entre le dramaturge et un imaginaire social d'une époque, son code des rapports humains et des actions possibles. Si nous citons l'exemple de ces indications au 1^{er} acte (l'ouverture), les 59 didascalies d'entres les 32 personnages dialoguant dans cet acte, nous remarquons qu'il n'est plus question de guerre entre les Aztèques et leurs voisins, ni de la venue des dieux de l'est, ni même de banquet festive, mais d'un énoncé qui glisse dans le texte de la pièce et qui met en exergue le personnage du Fou, tel un trouble faite de l'ordre imposé par le Général. Le Fou devient celui qui fait face aux représentants des appareils administratifs et idéologiques.

2. De l'architecture de la pièce

Mouloud Mammeri en décrivant sa première pièce théâtrale, disait que

« Je l'ai écrite parce que je suis Algérien dans une certaine situation et que ce problème d'individus ou de groupes qui sont agressés et à la limite disparaissent, me concerne directement » (3).

De quelle situation parle l'auteur, et en quoi se sent-il concerné ? Au-delà d'une simple histoire entre « barbares » et « civilisés » (Béerhi), Mammeri dans *LB*, nous interroge plus qu'il ne répond à notre quête du sens. Son ouvrage est

subdivisé entre, ce qu'il a intitulé comme Dossier contenant un cours essai (14 pages) de 3628 mots et portant sur « *la mort des hommes* » et la « *peur réciproque* » qui traversent les « *civilisés* » et « *les sauvages* ».

Le texte en question, qualifié par certains d'*essai*, par d'autres de *préface* à la pièce, est en fait un Prologue non dramatique, un énoncé dans la tradition du coryphée de la tragédie grecque qui guide le lecteur/spectateur sur le déroulement des actions et les conséquences qui en résultent. Précédant la pièce proprement dite, il est daté du mois d'avril 1972. La pièce qui suit, est daté du mois d'aout 1971 et Mammeri semble dysfonctionner la temporalité du calendrier grégorien afin de nous introduire dans le temps historique, celui de la cosmogonie de l'ailleurs.

La datation du texte théâtral est voulue commémorative aux 450 années qui séparent aout 1971, de celui du 13 aout 1521 où le nouveau souverain aztèque, Cuauhtémoc, capitula devant les armées de Cortès, après une bataille finale qui a fait quelques 100000 morts. Son prédécesseur, Montezuma II, sera lui tué le 28 juin 1520 après avoir servi comme bouclier humain, dans son propre palais d'Axayactl où les convives espagnols étaient réellement invités pendant des mois à de grands festins.

L'autre démonstration de cette historisation du texte dramatique de Mammeri, est le Prologue introducteur. Dater d'avril 1972, nous retiendrons les 453 ans qui séparent la date récente du 22 avril 1519 où 11 navires et 518 hommes à bord, débarquent sur le continent amérindien et dont la plupart d'entre eux n'étaient que des mercenaires rescapés des guerres d'Italie (1494 – 1559).

Ce texte introducteur, se propose d'interroger les traits expressifs liés aux comportements et aux sentiments. Ils sont aux nombres de 140 occurrences à révéler les marques d'agressivité, de brutalité et de violence, encrés dans les propos mêmes de ceux qui les subissent, au même titre que ceux qui les engendrent. Les traces relevées dans ce Prologue forment une ingénieuse association référentielle entre le *temps* et la *mort* d'hommes. Nous comptons dix-sept séquences textuelles évoquent une dominance du motif existentiel dans le texte. L'incipit « *nous autres civilisations nous savons maintenant que nous sommes mortelle* » (p.7), est une ouverture à l'adresse de l'humain et de sa destinée qui est jeté « *chaque jours dans la gueule d'une mort insatiable des cœurs arrachés chauds de leur poitrine* » (Idem). A travers ce Prologue se dessine une trajectoire culturelle des espaces géographiques, puisqu'à « *L'est, où jaillit la lumière, c'était le lieu des angoisses aztèques* » (Idem), celui d'une quotidienneté où se joue aussi le drame de la survie : « *A l'est chaque jour se jouait le drame du monde et de sa survie* » (Idem).

La traite de l'esclavage a bien saigné les peuples d'Afrique, mais n'a pas « *liquidé* » tous les Noirs, puisque nous ne sommes pas que des hommes, « *nous sommes les hommes* » (p.13). Ceux qui ne ressemblent pas à leurs maîtres de la traite, « *il faut pour leur bien* » qu'ils soient « *miner de l'intérieur* » (Idem), dans la déshumanisation et la déculturation. Les traiteurs, que Mammeri qualifie leur pensée de « *monisme blanc* », nomment cela intégration et assimilation.

Il est certain que la formation personnelle de l'auteur, intervient fortement dans le texte d'ouverture. La géographie des *Annales* est convoquée presque à chaque ligne du texte, une trajectoire qui se lie dans l'idée de coupler l'analyse de

l'évolution des formes avec le cadre physique et culturel, qui donne un sens au paysage et aux relations de société qui le façonne. La trajectoire telle qu'elle est perçue par Mammeri, est certainement celle des « *Civilisations de la fête pour qui la vie toute entière c'est les grades vacances* » (p.17), il cite, les Touaregs qui sont habités « *de mirages, de misères et de vent* » (p.16), mais aussi les Celtiques qui vivent de mirages cruels (référence à leur mythologie et à leur imaginaire). Des Celtes, dont certains ont cru « *trouver dans le nazisme une des voies de leur certitude* » (p.15).

Il ne faut pas en vouloir aux Celtes, insiste Mammeri, mais plutôt aux Latins et aux Angles (dans le texte) qui « *les ont acculés aux solutions aberrantes, absurdes ou désespérées* » (Idem), et de par le monde, il y a des continents entiers de Celtes, « *nous sommes tous des Celtes* » (Idem). Entre Normands et Bretons, il y a surtout des horizons d'histoires. Et c'est de l'horizon que surgit la mort avec « *un 22 rifle* ». Une pensée de la part de l'auteur, pour ceux des Algériens, qui ont succombés dans des crimes racistes en ce début des années 1970, de même pour ceux et celles qui laissèrent leur vie dans les douloureux événements d'Irlande du Nord.

Au-delà de « *l'horizon de nos yeux* » tous les horizons se ressemblent, par leurs lourdeurs, mais aussi par leurs cadavres de morts et « *de Blancs précis comme des balles* » (p.17). Une notion retient notre attention, celle de « l'être ensemble » où l'auteur estime qu'il a une nécessité de redéfinir cette valeur conviviale par « *tous les hommes et la distinction est essentielle* » (p.18). Nous ne sommes pas tous unis dans la seule douleur de disparaître un jour, mieux encore, nous sommes tous confrontés au risque de la disparition. Il y a lieu donc, de s'intéresser, non plus à « l'autres » ou ces « autres »

qui disparaissent, mais plutôt « à celui de la conjonction des porteurs de différences » (Idem).

Ceux qui disparaissent, n'emportent pas seulement leur différence. Ils disparaissent différemment que nous. Réduire les êtres humains à une géométrie de valeurs (supérieurs/inférieurs) est la négation mentale même du vivre en commun et du partage des ensembles qui déterminent l'identité de chacun au sein d'une même et commune collectivité.

Mammeri conclura son Prologue d'un constat sur les 400 ans qui nous séparent de la mort des Aztèques (nous sommes en 1972) et « nous mourrons encore, nous tuons aussi » (p.19) et nos gestes, notre rêve et notre colère informent jusqu'à la façon avec laquelle nous mourrons.

LB est une pièce incomprise, à nos jours. Un texte qui traite d'un ailleurs en nous, parmi nous et autour de nous. Un texte qui se lit avec aisance devant la naïveté du roi Montezuma II, qui dans la pièce n'est qu'un nom de personnage en graphie linéaire, sans catégorisation généalogique ni hiérarchique. C'est lors d'une de ses rares interviews, que Mammeri évoque son texte comme le traitement d'un « *problème universelle* ». Réponse déroutante à certains points, si nous prenons en considérations les réactions suscitées de la part des cercles officiels et non-officiels algériens, dès sa publication en France. Les régimes politiques et leurs cercles idéologiques se sont mis d'accord sur une même et unique chose : de ne pas savoir lire une tragédie humaine. Et pourtant il parle bien d'eux dans le texte.

3. Les appareils idéologiques sont dans le texte

La contextualisation toute désignée, Mammeri donne un ton à ce temps historique, en reléguant à ses personnages historiques, des personnages recueillis dans l'actualité de l'écriture. Des personnages d'un autre temps, glissent dans la graphie scénique comme par le biais d'une machine à remonter les dates et heures de l'histoire humaine. Deux Généraux (*LG* et *LG2*), un Idéologue, un Premier secrétaire, deux Ministres (de l'Éducation et de l'Intérieur), un Financier et le Grand Trésorier, forment les appareils d'un État bureaucratique transposé dans les temps anciens, au sein d'une féodalité primitive et patriarcale, afin d'apporter son savoir-faire répressif des masses.

Dès son apparition à la cour du roi Aztèque en Acte I, scène 4, le Général informe, tout fièrement son seigneur que

« L'armée vient de réprimer la révolte des sauvages Olmèques : elle rente victorieuse aujourd'hui même » (p.35).

Une armée au sein d'un Empire « *astiquée* » et dont « *les arsenaux bourrés d'armes* » (p.38), ne peut-être que celle qui réussit à dompter les fauves (p.41), et les deux généraux présents dans le texte interviennent 174 fois dans les trois actes.

Les deux Généraux de la pièce ne sont pas un choix fortuit de la part de Mammeri. Sa machine à s'inscrire dans l'actuel, le rapproche de la notion de l'engagement en investissant les fonctions traditionnelles du discours : désigner, dénoncer, décrire. Dans *LB*, Mammeri désigne les protagonistes, un roi Aztèque du XVI^e siècle ayant un appareil gouvernemental du XX^e. En voilant cette représentation du réel par

l'instrumentation des instances textuelles, il dévoile une imposture politique : les Montezuma II sont ceux du début d'années 1970. Un roi marocain et ses généraux putschistes et un roi jordanien et sa répression des camps palestiniens.

Lecture hâtive ? Nous ne sommes pas aussi sûre, devant l'effet politique qu'engendre la communication théâtrale comme lecture idéologique du *Banquet* de Mammeri. Un texte qui nécessite. Le personnage de l'Idéologue fait fonction de guide de la pensée « régnante » en s'attaquant au personnage le plus entretenant du texte, la princesse Tecouchpo (199 fois dans le texte) qui, en prenant place de dominante en termes de la prise de parole, prend un espace réservé à celui qui endoctrine par les mots, celui qui « dicte à tous les loyaux sujets de Sa Majesté ce qu'ils doivent penser », dira de lui, Le Boucher. Par la présentation de ce dernier, Mammeri fait sortir l'Idéologue sur la place publique, le laisse prendre parti et peser sur l'événement, selon M. Winock (4). Le mal de la cité d'Anahuatl vient du seul usage des mots, s'exclame l'Idéologue en réponse au Général les deux officiers de leur côté le désigne par son simple statut de civil de même que son idéologie, qui influe gravement sur l'idéologie royale qui ne tranche pas sur les grandes décisions et se perd ainsi sous la finesse des propos et les méandres de l'esprit.

Les ingrédients d'une lutte des classes sont bien présents, entre aristocratie royale, bourgeoisie bureaucratique et sujets laborieux, en l'absence d'un quelconque discours idéologique apparent. Il est tout à fait normal que des « tires croisés » s'acharnent sur l'auteur de *La Colline oubliée*, déjà dès 1952, de la part d'Algérien nationalistes et communistes. *LB* subira le même sort, de la part de l'appareil médiatique de l'État d'un côté, et de l'autre, des tenants de l'idéologie culturaliste qui ne

cesse de l'enfermer dans un littéraire régionaliste et populiste. Mouloud Mammeri, de son côté, tentera pour la dernière fois avec sa énième pièce, *La Cité du soleil* (1987), et de rappeler l'Idéologue et les autres personnages sur scène, pour qu'ils se tuent une fois pour toute.

Note :

1. – phrase extraite de *La Mort absurde des Aztèques*, prologue du *Banquet*.
2. – Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
3. – Interview Entretien Abdelkader Djeghloul – Mouloud Mammeri Revue *Awal*, Cahier d'Études berbères » 1990, Spécial Hommage à Mouloud Mammeri, pages 79 à 97
4. – M. Winock, *Les Voies de la liberté. Les écrivains engagés du XIXe siècle*. Paris, Editions du Seuil, coll. « Point-Essai », 2001, p. 14.

Par MF, publié le 05/01/2018.

Table de matière

“L’ATELIER” DE L’ARCHEOLOGIE HUMAINE	2
LOGOGENESE ET IMAGINAIRE CHEZ MOULOU	
MAMMERI	24
HANI AL-RAHIB : D’UNE DECADENCE A L’AUTRE	34
HENRY BORDEAUX : UNE MEMOIRE BIEN FRANÇAISE	
	43
JEAN MOUHOUB AMROUCHE, UN JUGURTHA QUI	
RENAIT DE SES CENDRES	74
JUGURTHA AU REGARD D’HENRI CACHIN-KREA DANS	
LE SEISME	93
LES VILLAGES D’ECRITURES CHEZ MOULOU	
FERAOUN	103
AU THEATRE DE MOULOU MAMMERI « NOUS	
SOMMES TOUS DES CELTES » (1).	117

Du même auteur

1. *Poème pour une passion*, Silex éditions, Paris, 1985.
2. *Ma merveilleuse utopie*, Edilivre, Paris, 2015.
3. *Théâtre funéraire chez Jean Genet et Mohamed Boudia*, Edilivre, Paris, 2015.
4. *L'espace intérieur dans le théâtre de Mohamed Boudia et Jean Genet*, Edilivre, Paris, 2015.

Chez Edition999

Mohamed Boudia, une œuvre inachevée. 2018.

Iris, 2019.

Haro, 2019.

Mohamed-Karim Assouane

Est enseignant de littérature française moderne et contemporaine et membre de l'Equipe de recherche sur les manuscrits de Mohamed Dib du CNEPRU (Alger). Il est auteur de plus de : • Recueil de poèmes: Poème pour une passion, Silex éditions, Paris, 1985.

• Paul Robert: Mémoire, dictionnaire et enseignement, publication des Actes du colloque du même nom. Université Hassiba Ben Bouali-Chlef, aux éditions Hibr, Alger, 2011. « Henry Bordeaux et le souverainisme de la langue de Voltaire », au Colloque international « Paul Robert: Mémoire, dictionnaire et enseignement », Université de Chlef (Algérie) du 17 au 19/10/2010.

Avant de partir, connectez-vous à Internet et...

Notez simplement l'ebook gratuit

Pour noter le livre que vous venez de lire, il vous suffit de passer la souris sur les étoiles, vous arrivez sur la page de l'ebook et vous pouvez cliquer sur le nombre d'étoiles que vous voulez accorder au livre.



Déposez votre avis

Vous pouvez déposer votre avis en cliquant sur le bouton "Donner mon avis". Vous arrivez sur la page des avis et avec quelques lignes, vous participez en écrivant votre ressenti de l'ebook que vous venez de terminer.

[Donner votre avis](#)



Les auteurs comptent sur vous

