

LE THÉÂTRE DE KAKI ET LE PATRIMOINE CULTUREL ALGÉRIEN

KHELFAOUI Benaoumeur

Maître de Conférence B

(Université Kasdi Merbah Ouargla (Algérie))

Abstract :

To speak about Kaki is a task which only requires with it more than one communication, so much the biography of this great personality having marked the cultural history Algeria mainly the dramatic art remains emblematic in more than one way. Nevertheless, and calling on some testimonies and writings which, in their searches to detect the route of the labyrinthian course of this great man even this phenomenon oh theatre, have all the same the merit to have immortalized – at least that we can say – this algerian Bertolt Brecht as long and more its imprints remain clear and impressive that the creators in dramatic art draw it even nowadays.

Keywords: Algerian theatre – culture - dramatic art – Characters - Kaki

Résumé:

Parler de Kaki est une tâche qui nécessite à elle seule plus d'une communication, tant la biographie de cette grande personnalité ayant marqué l'histoire culturelle de l'Algérie principalement l'art dramatique demeure emblématique à plus d'un titre. Néanmoins, et faisant appel à quelques témoignages et écrits lesquels, dans leurs quêtes de dépister l'itinéraire du parcours labyrinthique de ce Grand homme voire ce phénomène de théâtre, ont quand même le mérite d'avoir immortalisé - pour le moins qu'on puisse dire - ce Bertolt Brecht algérien tant et plus ses empreintes restent claires et imposantes que les créateurs en dramaturgie en puisent encore de nos jours.

Mots-clés : Théâtre algérien - culture - art dramatique – personnages - Kaki

الملخص:

التحدث عن كاكى مهمة تتطلب لوحدها أكثر من مداخلة , و ذلك لسيرة هذه الشخصية الكبيرة التي ميزت التاريخ الثقافي للجزائر أساسا الفن المسرحي رمزيا في نواح عديدة. و مع ذلك و بالاستناد الى بعض الشهادات و الكتابات في اكتشاف المسار المتميز لهذا الرجل العظيم الذي يعد كظاهرة في المسرح, شهادات على الأقل يمكننا أن نقول أنها تستحق أن تخلد , لأن هذا برتولت بريخت الجزائري طالما بصماته التي تركها واضحة و مؤثرة بشكل يتيح للمبدعين في الفن الدرامي الاقتباس و النهل حتى يومنا هذا.

الكلمات المفتاحية: المسرح الجزائري- الثقافة- الدرامي- الشخصيات- كاكى

Introduction :

À notre humble avis, parler de Kaki est une tâche qui nécessite à elle seule plus d'une communication, tant la biographie de cette grande personnalité ayant marqué l'histoire culturelle de l'Algérie principalement l'art dramatique demeure

emblématique à plus d'un titre. Néanmoins, et faisant appel à quelques témoignages et écrits lesquels, dans leurs quêtes de dépister l'itinéraire du parcours labyrinthique de ce Grand homme voire ce phénomène de théâtre, ont quand même le mérite d'avoir immortalisé - pour le moins qu'on puisse dire - ce Bertolt Brecht algérien tant et plus ses empreintes restent claires et imposantes que les créateurs en dramaturgie en puisent encore de nos jours.

Né le 18 février 1934 à Mostaganem, dans le quartier populaire de Tigdit, Kaki Ould Abderrahmane a d'abord subi l'influence décisive et définitive de sa ville, grosse bourgade coloniale et rurale devenue très vite une ville opulente avec un port actif, exportant vins et agrumes d'un arrière-pays prospère et verdoyant. Mostaganem, c'était aussi la présence massive, entêtante, envoûtante des marabouts, ces hommes que l'on dit détenteurs de savoirs ésotériques et miraculeux. Élevés au rang de saints, ils étaient l'objet d'un culte qui s'inscrit de façon inextricable dans la pratique religieuse locale, profondément influencée par les confréries soufies qui la structurent et l'encadrent.

Ce syncrétisme a fortement influencé le théâtre de Kaki :

La chanson de geste véhiculée par les bardes itinérants célébrant, dans les foires et les marchés, la gloire du prophète et l'abnégation de ses compagnons, les prouesses des guerriers arabes partis à la conquête du monde, leurs amours légendaires et leurs voyages fabuleux... Faisant cercle autour du barde, les gens se transformaient en public attentif, écoutant et goûtant les contes extravagants et merveilleux des Mille et une nuits, frémissant aux amours de Qays et de Leyla -quand ce n'était pas à celles de 'Antar et de 'Abla- vibrant de ferveur au seul prononcé du nom de Fatima-Zohra, la fille adorée du fondateur de la nation de l'Islam, ou à celui de son mari, Ali, le pourfendeur de Ras-El-Ghoul -Tête d'Ogre-, pleurant à l'évocation du martyr de Kerbala où périt son fils, Hassan, ponctuant d'approbations muettes ou à haute voix la métrique et la rythmique imperturbables des qacidates, ces longs poèmes qui seront à l'origine de la chanson bédouine oranaise sur laquelle régnera en maître absolu cet autre mostaganémois, le cheikh Hamada¹.

Ce que Kaki a eu le simple génie de comprendre, c'est que ces manifestations-là étaient du théâtre. Pas dans les formes ni dans les normes que la raison occidentale avait codifiées, certes. Mais théâtre tout de même puisqu'il y avait une fable, puisqu'il y avait un acteur -et quel acteur que ce « diseur » capable de tenir tous les rôles à la

fois !-, puisqu'il y avait une scène, puisqu'il y avait un public. Rendant un hommage à l'œuvre de Kaki, BENYOUCEF Messaoud nous indique que :

« C'est d'abord une fable, une histoire où le merveilleux côtoie la réalité, se mêle à elle de façon « naturelle », à moins qu'il n'y fasse une irruption fracassante, comme dans « À chacun son jugement », déstabilisant brutalement le spectateur et conférant au propos une dimension inattendue. Cette histoire comporte toujours une leçon, mais qui ne s'épuise pas dans l'évidence de son énoncé, à la différence du sketch moralisateur, mode dominant de l'activité théâtrale d'alors et qui a si radicalement contribué à la stériliser. Car une pièce de théâtre, c'est aussi pour Kaki une analyse subtile et nuancée de la société, de ses contradictions et de ses problèmes, analyse menée généralement sur le mode d'une critique sans concessions certes, mais jamais lisible qu'au second degré, entre les lignes. Kaki ne sacrifie pas à la proclamation, à la profession de foi, même si traînent encore, çà et là, chez lui, des débris de ce discours moralisateur dont la culture arabo-islamique est si profondément imprégnée. Une pièce de théâtre, c'est enfin, et surtout, pour Kaki, une mise en espace de la voix et du corps à travers la prose rimée, la poésie, le chant et les percussions, le tout réglé par le maître de céans, le grand ordonnateur de ce spectacle total, régisseur avisé de la parole et du rythme de la déclamation, le conteur. »ⁱⁱ

En effet, le dramaturge comme tout écrivain est fortement influencé par son temps. De ce fait, Kaki écrit durant la période post-coloniale principalement. Le postcolonialismeⁱⁱⁱ en littérature est une position de lecture qui renvoie à un repérage de discours de résistance au fait colonial et à ses séquelles tant dans l'imaginaire que dans le réel. Ainsi, l'échantillon de la société algérienne peinte par Kaki est un miroir réel du vécu spatiotemporel auquel l'auteur a « osé » affronter les spectateurs-acteurs.

Insérer Kaki dans le théâtre algérien, c'est découvrir la société algérienne, la voir se constituer dans la torpeur et la violence de la colonisation. C'est également voir la place du théâtre dans la farouche lutte d'indépendance qui a opposé le peuple algérien à la puissance colonisatrice française. C'est également mettre en évidence les étapes qui ont marqué la constitution, la mutation de l'espace théâtral et cerner les éléments qui ont contribué à la réalisation du fait scénique. Il s'agit d'utiliser comme lunette conceptuelle le théâtre, pour expliquer l'histoire de l'Algérie, marquée par toutes formes de censure, avant le déclenchement de la lutte, pendant la guerre de libération, mais aussi après l'indépendance.

A ce propos, le Professeur Hadj Miliani affirme que

« Né dans un contexte colonial, le théâtre en Algérie, a construit son champ d'expression en fondant un répertoire inspiré du patrimoine universel et des questionnements politiques et sociaux de la société algérienne. L'invocation historique qu'elle soit centrée sur une thématique ou l'instrument d'une démonstration a marqué les moments forts de l'histoire même du fait théâtral. Outil d'investigation du passé ou simple véhicule du commémoratif, le théâtre en Algérie a construit en grande partie son ancrage dans les pratiques culturelles par les essais d'illustration historique qu'il a pu proposer. L'histoire au théâtre est en dernier ressort davantage un usage différencié de faits du passé au service d'exigences idéologiques, de considérations politiques ou de simples prétextes artistiques »^{iv}

Le théâtre et le patrimoine culturel algérien :

Après l'indépendance du pays, le débat sur l'activité théâtrale allait dominer l'espace culturel. Les articles et traitements journalistiques se multiplièrent sur ce sujet. Les hommes de théâtre, qui étaient tant bien que mal libérés et surtout armés de moyens matériels et techniques, avaient commencé à se pencher sur leurs manières d'exercer tout en s'autocritiquant et en abordant et initiant de nouvelles expériences théâtrales.

Chemin faisant, la question d'un inventaire du patrimoine culturelle était devenue une obsession essentielle pour les auteurs et réalisateurs, lesquels dès qu'ils avaient été équipés techniquement avaient commencé à « affronter » une nouvelle forme d'aventure théâtrale...

Ainsi, des dramaturges comme, entre-autres, Mustapha Kateb et Ould Abderahmane Kaki avaient initié d'une façon dialectique la question se rapportant au théâtre populaire, à l'inspiration, l'adaptation et la créativité...Au moment où les uns avaient choisi l'adaptation, les autres privilégièrent ce qu'ils appelèrent « le retour aux sources » et « la découverte de soi », tandis que d'autres avaient préféré opter pour une fusion entre ces deux réalités. Ceci va engendrer un élan et un enthousiasme, nés à partir des premières années de l'indépendance, qui amenèrent les acteurs dans la scène culturelle à s'interroger sur la fonction voire les fonctions de l'art théâtral : quel théâtre produire et pour quel public ou quelle masse (prendre en considération le contexte sociopolitique de cette période, à savoir l'adoption par le pays de la doctrine socialiste...)? De ce fait, la projection directrice dominante visait dans sa ligne de mire un théâtre populaire à l'écoute et au service de la société et ses attentes voire même en lui greffant la nature de « révolutionnaire ».

Bouziane Benachour le résume ainsi :

Un théâtre qui énoncera, au fur et à mesure et de manière de plus en plus marquée, les prémisses d'une nouvelle attitude. Il appuiera sur la caricature pour mieux dénoncer les fléaux sociaux, abusera du burlesque inspiré du cinéma muet, insistera sur des personnages, qui reviendront assez souvent dans les pièces proposées, montera des spectacles pour des circonstances précises^v

Théâtre de Ould Abderahmane Kaki :

Ould Abderahmane Kaki demeure donc l'un des rares artistes parmi les dramaturges qui ont réussi à apprivoiser les techniques du théâtre européen pour servir la forme expressive procréée par les traditions folkloriques, réalisant ainsi une équation importante qui consistait à produire un mixage entre le patrimoine culturel folklorique avec les moyens de communication modernes, ce qu'il va mettre à exécution en tant que Directeur du théâtre régional d'Oran.

Kaki va ainsi essayer de puiser du répertoire très riche du patrimoine culturel national, constitué principalement de l'oralité, pour en renforcer les acquis dramatiques universels, tant la présence de la culture européenne était une présence naturelle étant donné que le théâtre demeure caractérisé par le phénomène de l'adaptation. En conséquence, la présence de l'auteur et metteur en scène allemand Brecht et son collègue (et concitoyen) Piscator semble claire et évidente dans les textes de Kaki, en particulier « *Guerrab Oua Salihines* ».

Si Brecht s'était permis d'adopter partiellement l'analyse des communautés développées par l'intermédiaire de certains animateurs de l'œuvre dramatique, Kaki, durant les toutes premières années de l'indépendance (en 1965), pour les besoins de son œuvre théâtrale citée ci-haut, avait adapté, avec une nouvelle touche brechtienne, la pièce de « *La bonne Ame de Sé-Tchouan* » de ce dernier, en s'appropriant certains éléments techniques brechtiens et en conseillant à bon nombre de troupes théâtrales amateurs (festival du théâtre amateur de Mostaganem), qui usaient et puisaient des procédés formels du théâtre épique, de se consacrer sur l'héritage de Brecht. Ce dernier qui allait presque être algérien :

Bertolt Brecht prendra la nationalité algérienne sans l'avoir demandée. Son théâtre est privilégié. Sa distanciation est cours obligé pour tout homme de théâtre qui se respecte. Tout le monde se met à lire "L'exception est la règle". "La bonne âme de Set chouan" est jouée par plusieurs théâtres. On fait acte d'allégeance à ce théâtre de combat, ce théâtre-combat.^{vi}

Néanmoins, la relation avec Brecht au sujet de ce répertoire du patrimoine culturel, concerne essentiellement le procédé dont Kaki s'est distingué. En effet, il avait fait appel à de nombreux éléments de la culture populaire tout en mettant dans une structure de parallélisme contradictoire Brecht et Artaud.

Avec Kaki, le théâtre algérien va sillonner de nouveaux horizons en occultant les expériences menées par ses prédécesseurs Allalou, Ksentini et Bachtarzi et dont les thèmes et la mise en scène se cadraient et se calquaient principalement sur les sujets traditionnels du mariage et du burlesque. Le milieu dans lequel avait évolué Kaki, l'avait tellement marqué qu'il en fût façonné dans son moule, cette source qui lui a permis de fasciner la foule, peut se résumer dans ces trois influences :

- **L'environnement humain et social:** la ville de Mostaganem avec ses spécificités, le quartier natal lié organiquement au monde rural environnant et à la culture orale.
- **L'environnement idéologique et éducationnel :** les Scouts Musulmans Algériens. Le groupe scout "El Fallah" a été le cocon de son apprentissage nationaliste. Il s'y est imprégné de la mouvance, de l'exemplarité et de l'idéologie. Education qu'il complète au sein de l'Association Es Saïdia.
- **Les influences intellectuelles :** le cinéma américain et sa mythologie du personnage, les stages chez Henri Cordereaux en particulier, la lecture des penseurs du théâtre universel.

Dans le but d'avoir un aperçu authentique sur la valeur de l'œuvre de Kaki, ce témoignage, qui suit, nous semble le mieux placé pour contribuer à rassembler les pièces du puzzle qui forme la toile représentative derrière le rideau de laquelle se répertorie le panorama de son œuvre emblématique, riche et variée.

En effet, un succès « arraché » à Paris - la capitale de la culture européenne la coquette de la civilisation occidentale - évoqué dans ce témoignage, est confirmé par la critique théâtrale française.

C'est ainsi que Gilles Sandier, le critique de théâtre français écrivit et hurla de bonheur à la suite de la représentation d'«Avant-Théâtre», en mai 1964, à Paris :

Comme il est rare de trouver une troupe d'acteurs qui soit véritablement une troupe, un outil de création théâtrale ; car c'est le cas de la troupe de Kaki, qui cherche depuis dix ans à définir un style de théâtre dans un pays, l'Algérie qui n'a pas de tradition théâtrale. Les comédiens de Kaki ont puisé dans les grandes traditions : nô japonais, tragédie grecque, commedia dell'arte, cérémonies africaines. Ils ont utilisé l'enseignement de Copeau et de l'Actor's Studio. Mais je me demande où est le vrai théâtre, de cette joie profonde du retour aux sources ou des simagrées de nos cabotins. J'ai éprouvé, devant ces comédiens, le rare plaisir qu'on ressent devant le théâtre en train de naître, le jeu dramatique dans sa pureté. Car ils n'ont pas seulement la sincérité et la ferveur, ils ont le don inné du théâtre, aussi bien l'art de faire le clown que l'art d'exprimer notre tragique ; ils ont le sens de la gravité, de l'élégance, du rythme, du raffinement et de la violence par lesquels ils imposent sur la scène un univers profondément, intensément humain...^{vii}

Nous constatons clairement que cette expérience digne de considération du dramaturge Kaki, celle de la fondation dans les années cinquante du siècle dernier, de la troupe de théâtre appelée "ELGARAGOUZ" et avec laquelle il avait commencé à s'inspirer des formes traditionnelles pour les employer dans ses pièces, c'est à dire à la recherche d'un théâtre typiquement algérien, a donné ses fruits suite à cette représentation théâtrale intitulée: "Avant-théâtre". Une expérience qui ne pouvait qu'engendrer un grand succès même à Paris, où la critique avait un regard perçant et une plume avérée !

Parallèlement, le metteur en scène Jean-Pierre VINCENT souligne dans son témoignage l'apport considérable et l'influence qu'a eue Kaki dans formation théâtrale comme comédien tout en attestant qu'il lui reste redevable car c'est grâce à lui qu'il est ce qu'il est comme metteur en scène :

J'ai eu l'occasion de travailler avec Ould Abderrahmane Kaki de façon très brève malheureusement. Mais cette rencontre a été tout à fait décisive pour moi : pour la confirmation de ma vocation, pour l'appréhension très vive d'un certain nombre de réalités du théâtre, pour le déclenchement en particulier de certains moteurs du jeu d'acteur (engagement personnel, risque, précision, etc.). C'était lors d'un stage d'art dramatique à Bouiseville en 1961. Un groupe de jeunes acteurs universitaires, encadrés par des professionnels confirmés, y ont donné huit pièces en huit semaines. C'était un

travail de fous. Tout n'était sans doute pas merveilleux, mais ce rythme et cette traversée de plusieurs styles ont été extraordinairement formateurs. Mais l'expérience la plus vive de ce stage a été pour moi le travail sur "L'oiseau Vert" de Carlos Gozzi avec Ould Abderrahmane Kaki. Je n'oublierai l'intensité amicale avec laquelle cet homme nous a communiqué sa force artistique. Après plusieurs expériences universitaires soigneuses et consciencieuses, c'était la première fois qu'on faisait appel directement, dans le vif, à ma créativité personnelle, à mon élan intérieur. Les échos de cette semaine de travail se sont faits sentir bien des années encore, tant que j'ai été comédien. Et aujourd'hui, metteur en scène, je me sens encore redevable à Kaki de la disponibilité que je pense avoir en face des acteurs. Ce j'ai appris de lui, c'est la vivacité unique, brûlante de l'acte artistique, un acte qui, pour concerner les autres, doit d'abord me concerner moi-même, en me brûlant un peu. J'ai aussi découvert alors l'importance du travail corporel de l'acteur. La tradition française est plutôt "langagière", "littéraire". Kaki m'a ouvert un autre monde : celui de l'acrobatie, du corps qui se fait parfois souffrir pour devenir beau et significatif.^{viii}

Les personnages du théâtre de Kaki :

Kaki, qui avait la finesse d'un artiste qui a su déguster les œuvres des dramaturges tels que : Stanislavski, Craig, Piscator et principalement Brecht, soucieux du perfectionnisme, il s'est infatigablement intéressé à la langue, la représentation, l'éclairage, le décor, la musique et le rythme, ce qui lui a permis de posséder un capital scénographique très riche et varié – particulièrement en s'inspirant et développant le modèle du personnage/narrateur d'ElHalka ("*Gouwal*" et "*El-Meddah*"), une application qui demeure unique en son genre notamment dans sa pièce "*Guerrab Oua Salihines*" en 1966.

L'élément du patrimoine a toujours été ainsi privilégié dans l'ensemble de ses écrits, surtout sa façon d'insérer le personnage « El Meddah » "personnage/narrateur", en permettant au théâtre algérien et maghrébin d'effectuer un sursaut considérable et palpable principalement dans l'œuvre tout aussi emblématique du grand dramaturge algérien "Abdelkader Alloula" avec un degré élevé dans l'esthétique dans sa célèbre trilogie "*Gouwal*", "*Lajwad*" et "*Letham*".

Par conséquent, et ayant été influencé par Bertolt Brecht, Kaki s'était intéressé, dans ses travaux, par l'épopée et la question de l'aliénation, ce qui apparaît avec évidence dans "*Guerrab Oua Salihines*".

À cet égard, Kaki s'est appuyé considérablement sur le patrimoine culturel populaire et le folklore, étant donné qu'il avait vécu dans le milieu d'un quartier populaire où il s'est abreuvé de la culture locale, sans oublier en parallèle les sources de la modernité où il a tant étanché sa soif culturelle, ce croisement a permis à Kaki d'adapter le folklore local dans les styles du théâtre occidental et en produire un théâtre dit de langue populaire.

À ce propos, Arlette Roth dit :

Le théâtre de langue populaire se vit fermer d'aussi exaltants horizons. Il dut se contenter de mettre en scène une réalité toute quotidienne et s'en accommoda fort bien. Il se fixa comme objectif de restituer ce qu'il se plaisait à nommer « une tranche de vie ». Il la saisit, à ses débuts surtout, dans les milieux populaires.^{ix}

Il a su tout aussi développer la créativité et les innovations dans ses œuvres au vu de son intérêt tant de l'héritage de sa terre natale et de ses concitoyens, que de tous les rituels caractérisant les peuples de la Méditerranée.

Son itinéraire a été typique et déterminé par son milieu. Sa grand-mère Khrofa, l'institutrice Servoni qu'il ne cessera d'évoquer des décennies après, son oncle Maamar. Kaki se cachait pour écouter les méddahates, chanteuses traditionnelles réservées aux seules femmes. Il allait à la place, tahtaha, voir et admirer la parole ondoyante et les gestes emphatiques des meddahs. Toutes ces sources orales constitueront l'essentiel de ses inspirations.^x

La gamme d'œuvres théâtrales, introduite par Kaki, s'inscrit dans la recherche d'un théâtre algérien authentique. Comme nous l'avons cité ci-haut, dans la pièce "Guerrab Oua Salihine" le thème fut inspiré d'un mythe populaire et adapté dans un moule dramatique remarquablement soigné, qui est similaire au mythe chinois dont Brecht en a façonné sa pièce « La Bonne âme de Se-Tchouan »^{xi}

Cependant, Kaki a réussi le traitement du sujet, ce qui ne semble pas étrange de l'environnement algérien, il ne privait pas le village de sa foi, en procédant à un jeu d'événements religieux par le remplacement des trois dieux par trois Marabouts (Salihines), et le personnage Se-Tchouan par la vieille Halima, une femme aveugle mais très pieuse.

En fait, l'expérience théâtrale de Kaki a été caractérisée par la recherche d'espaces et formes d'expression esthétique singulières, basée sur une combinaison de la nature

locale et la dimension humaine, tout en profitant des expériences universelles dans un effort de contact permanent avec le public acteur/spectateur. Tout comme ses tentatives qui se sont singularisées par sa quête permanente pour relancer et renouveler les méthodes traditionnelles de communication menacées d'extinction en raison des évolutions qu'avait connues la société algérienne.

Quant aux techniques de la représentation, Kaki a su fusionner entre l'espace traditionnel de l'adage populaire et les capacités communicationnelles du narrateur, en reprenant au début le lieu du spectacle traditionnel « El-Halka », où les spectateurs s'attroupent dans un cercle pour prendre part au spectacle. Cela signifie qu'il a transféré la relation: acteur/public d'El-Halka vers le théâtre en travaillant à recréer la sensation et l'émotion qui caractérisent ce type d'attroupement, où le troubadour « El-Meddah » joue un rôle important dans ce spectacle caractérisant El-Halka, en contant des épopées tout en comptant usant, dans un style argumentaire fort persuasif, de l'éloquence et la rhétorique accompagnées de rythme pondéré (*Gasba et Gallal*) avec des mouvements harmonieux, technique qui s'avère comme un élément passionnant de la relation entre la scène et le public.

En réhabilitant cette forme d'art qui était menacée d'extinction et ce en l'employant en dehors de son contexte habituel social (*dans les souks et durant les fêtes religieuses*) par son adaptation avec les nécessités de la scène du théâtre moderne, Kaki a calqué les techniques européennes de l'espace théâtral au service d'une forme expressive, engendrée par les traditions populaires, réalisée par l'équation triangulaire : le style, le contenu du message et le destinataire, une fusion entre les traditions de la poésie populaire et les techniques de la communication moderne, l'importance de cette expérience réside donc dans la dramatisation de traditions populaires anciennes.

Dans sa quête de formes expressives puisées du folklore populaire, convaincu que le théâtre aristotélicien né dans un environnement culturel occidental ne correspondait pas à la spécificité de la culture algérienne, Kaki a revendiqué la nécessité de revenir aux formes d'art populaire, en adoptant le style d'El-Halka et du Meddah, qui se focalise sur un discours auditif qui interpelle à son tour l'imagination.

En fait, le recours à ces modes de représentation dans le théâtre fut dicté pour la plupart des pays qui ont été colonisés par le souci de la restauration de formes

diverses d'expression culturelle dont le patrimoine culturel se distinguait par sa richesse, il s'agit là d'un retour aux origines qui caractérisaient la société avant la colonisation et ses desseins d'acculturation et d'aliénation...

Le Meddah (le narrateur) est l'un des principaux personnages qui contrôlent le récit historique, la narration sur la scène représente ainsi un moyen économique permettant de créer une atmosphère de théâtre de sorte qu'il dépend de l'imagination, de l'énonciation et de l'improvisation, et ne reposent pas nécessairement sur les nombreuses propriétés caractérisant la scène théâtrale moderne. Kaki, tout comme d'autres dramaturges (principalement ALLOULA) a réussi à transférer ce patrimoine du conte populaire sur la scène théâtrale comme une nouvelle forme de communication avec le public.

Etant donné que le narrateur est conscient du public et de sa situation en tant que source de loisirs et de divertissement, il revient, pour les besoins de chaque spectacle, à l'histoire de sorte qu'il fait parler le passé avec le présent. Par conséquent, les références à des événements improvisés en rapport avec des réactions d'actualité ou suite aux réactions du public, consistent à conduire le spectacle tout en créant une atmosphère d'intimité qui renforce et forge les messages que le narrateur veut transmettre quant à l'histoire.

Conclusion :

En conclusion, on peut au moins dire que l'autre versant de l'étude portée sur les personnages du théâtre de Kaki, lesquels pourront aussi être source d'enseignements relativement au théâtre et à la théâtralité. Chez Kaki, le théâtre se caractérise essentiellement par la mise en condition de plusieurs signes. Kaki élabore du sens et la construction d'un discours théâtral global à travers l'introduction, subtile, d'éléments «médiateurs».

Dire sans parler, exposer sans présenter, défendre sans argumenter, l'analyse de ces signes littéraires et scéniques est l'objet de l'exercice auquel nous nous livrerons. A titre d'illustration, Kaki choisira pour toucher le grand public réfractaire au théâtre classique de recourir à des signes de la culture populaire. Son parcours lui permettait en effet de se familiariser avec les techniques d'écriture moderne tout en se plongeant dans la «tradition» populaire de sa ville et de son pays.

Quant à l'oralité, elle est très importante chez Kaki. Une lecture de ce trait dramaturgique permet de dégager la richesse de cet auteur. En effet, pétri d'oralité le théâtre de Kaki va directement interpeller le spectateur qui se sentira concerné, interrogé et impliqué par l'événement scénique en représentation chez Kaki. Il peut s'agir autant le paysan que le citoyen (Kaki, ça tombe bien, parle à l'un comme à l'autre).

Kaki réussit à insérer le verbe du meddah, si prépondérant dans l'oralité, dans la liturgie théâtrale. Plus jeune, Kaki se cachait en effet pour écouter les méddahates, chanteuses traditionnelles réservées aux seules femmes. Il exploitera plus tard cette richesse. Du point de vue de la société algérienne, Kaki est celui qui répond le mieux au défi posé par Antonin Artaud qui donne deux définitions du « langage théâtral pur » dans Théâtre oriental et Théâtre occidental. En effet, selon lui, la nature des éléments du langage oriental se résume en ces définitions :

1° D'une part, comme la matérialisation visuelle et plastique de la parole. 2° Comme le langage de tout ce qui peut se dire et se signifier sur une scène indépendamment de la parole, de tout ce qui trouve son expression dans l'espace, ou qui peut être atteint ou désagrégé par lui^{vii}

Le fait est que Kaki est d'abord le produit d'une culture orale, en relation constante avec la tradition de l'écrit. Toutes les sources orales héritées de sa jeunesse et de son environnement constitueront l'essentiel de ses inspirations. Kaki a saisi très tôt qu'il y a mille et une manières de narrer une même histoire. L'une d'elles, le Meddah avec son éloquence et son improvisation, d'autres comme dans la Halqa, avec ses gestes et ses déplacements. Kaki a donc majestueusement joué de cette oralité qui a caractérisé les personnages dans ses œuvres.

ⁱ Messaoud Benyoucef, 29 juin 2012. Braniya.blogspot

ⁱⁱ Ibid

ⁱⁱⁱ - Post-colonial désigne le simple fait d'arriver après l'époque coloniale, tandis que postcolonial se réfère à toutes les stratégies d'écriture déjouant la vision coloniale, y compris durant la période coloniale.

^{iv} Hadj Miliani, « Représentation de l'histoire et historicisation du théâtre en Algérie », *L'Année du Maghreb* [En ligne], IV | 2008, mis en ligne le 08 juillet 2010, consulté le 23 mars 2015. URL : <http://anneemaghreb.revues.org/429> ; DOI : 10.4000/anneemaghreb.429

^v BENACHOUR, Bouziane, *Le Théâtre en Mouvement*, Oran, Éd. Dar el Gharb, 2002, p. 20.

^{vi} *Ibid*, p. 25.

^{vii} Abderahmane Mostefa, « Un cinéaste algérien au pays de l'Erable », *la Nouvelle République*, 28.01.2013"[En ligne], consulté le 28.03.2015. URL : <http://www.djazairess.com/fr/lnr/221578>

^{viii} Abderrahmane MOSTEFA et Mansour BENCHEHIDA, " *K A K I*, Ould Abderrahmane Abdelkader, *LE DRAMATURGE DE L'ESSENTIEL*"[En ligne], consulté le 28.03.2015. URL : <http://cultures-algerie.wifeo.com/kaki-essentiel.php>,

^{ix} Arlette Roth, *Le Théâtre algérien de langue dialectale, 1926-1954*, Paris, Éd. Maspero, 1967, p. 111.

^x Abderrahmane MOSTEFA et Mansour BENCHEHIDA, " *K A K I*, Ould Abderrahmane Abdelkader, *LE DRAMATURGE DE L'ESSENTIEL*", *op. cit.*, p. 19.

^{xi} Dr Hadj Dahmane, « Brecht dans le théâtre algériens », *Université de Mulhouse, France, Revue Annales du patrimoine N° 11 – 2011*

^{xii} Antonin ARTHAUD, *Le théâtre et son double*, Paris : Gallimard, 1964, p.67.