

**SOURCES D'ECRITURE THEATRALE CHEZ  
ABDELKADER ALLOULA DANS LA PIECE  
THEATRALE « EL AJOUAD »**

**Sources of theatre writing by Abdelkader Alloula in the  
theatre play "EL AJOUAD"**

Benhamamouch Cherifa<sup>1\*</sup>, Chiali Lalaoui Fatema-Zohra<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Université Oran 2, Laboratoire LOAPL Algérie

benhamamouch.cherifa@gmail.com

<sup>2</sup> Université Oran 2, Laboratoire LOAPL Algérie

[chialifz@gmail.com](mailto:chialifz@gmail.com)

Reçu le : 15/08/2022

Accepté le:22/09/2022

Publié le:30/09/2022

**Résumé :** Abdelkader Alloula a conduit une recherche inlassable pour construire un théâtre algérien à la hauteur des œuvres théâtrales d'autres pays avec une langue poétique, riche et immédiatement compréhensible du public. Son objectif principal, était de divertir, d'émouvoir, d'amuser et de faire réfléchir son public algérien.

À travers l'analyse de recherche scénographique, chronologique et la recherche verbale et poétique, Alloula contribue à créer un théâtre auquel il s'attache, nous nous interrogeons sur l'écriture de Alloula et de son rapport à la dramaturgie algérienne.

**Mots-clés :** Abdelkader Alloula; théâtre; l'écriture de Alloula; El Halqa; scénographie; la temporalité; la langue.

**Abstract:**

Abdelkader Alloula has conducted tireless research to build an Algerian theatre worthy of the theatrical works of other countries with a poetic language, rich and immediately understandable to the public. His main objective was to entertain, move, divert, and make his Algerian public reflect.

Through the analysis of scenographic, chronological and verbal and poetic research that contribute to the creation of an Alloula's theatre to which he is attached, we wonder about Alloula's writing and his relationship to Algerian dramaturgy.

\* L'expéditeur de l'article.

**Keywords:** Abdelkader Alloula; theatre; Alloula's writing; El Halqa; scenography; temporality; language.

## Introduction

L'activité théâtrale a toujours existé sous de multiples formes dans le patrimoine arabo-berbère, bien avant l'avènement de l'islam (Aziza, 1970). Selon Alloula, elle a été créée à partir d'une double activité, l'une poétique et l'autre dialogale et polyphonique. Dans cette tradition, la poésie est théâtralisée "El-Maddah" (المداح), équivalent du "Griot Africain", qui porte à la fois la poésie et l'activité théâtrale. Ce dernier ne signifie pas un art théâtral au sens strict du terme, mais une participation au centre de "la halqa" (الحلقة) où le spectateur entend plus qu'il ne voit. Cette activité est un théâtre complet qui a son propre répertoire et ses propres bases économiques qui se déroulent à l'extérieur, hors des murs.

Les spectateurs ont un statut, ils peuvent intervenir ou quitter la halqa. De ce fait, la halqa est un genre de théâtre qui n'a pas besoin d'une structure académique, elle ressemble aux performances qui ont prévalu dans les débuts de la tragédie grecque et met l'oralité comme fondement de son espace de narration.

L'impact de la musique a un rôle important dans la halqa comme dans la tragédie grecque. L'histoire est dite, racontée et non pas donnée à voir, elle est fondée sur l'épopée, sur l'histoire commune déjà connue du public.

Quand Abdelkader Alloula parle de culture arabo-berbère, il fait référence à l'Afrique et sa culture laïque. Les Berbères sont l'un des groupes ethniques dans la culture de l'Afrique du Nord rassemblant des éléments de la culture noire:

*« On implique la culture séculaire de l'Afrique et les berbères sont une des ethnies de la population de l'Afrique dans leur culture, dans la culture berbère, il y a énormément l'aspect africain noir, certains rythmes, certaines litanies, certains contes. ».* (Alloula, 1987)

El Ajouad est une pièce théâtrale écrite et mise en scène à ce sujet par le dramaturge Abdelkader Alloula en 1984. Elle traite de la construction, de l'agencement et de la représentation en fractionnant et en liant trois petites pièces qui n'ont pas d'ordre logique, que ce soit en

termes d'idée ou d'événement, mais qui sont fondées sur une vision à la fois globale et unique.

El Ajouad marque le début d'une recherche. Ce qu'Alloula pressentait devenait clair : "El Halqa" n'était pas qu'une ronde mais toute une attitude, un rapport au spectacle, toute une conception du jeu théâtral. Alloula s'applique dès lors à réaliser un dépassement scénique du même ordre que celui qu'Augusto Boal<sup>2</sup> avait entrepris en Argentine.

Quel est le rapport de Alloula à la dramaturgie algérienne ? Et quels sont les caractéristiques qui donnent une coloration particulière à l'écriture Alloulienne ?

Nous espérons souligner l'importance de ce travail qui a valu à notre auteur une grande notoriété sur la scène mondiale.

Dès lors, travailler sur le théâtre de Alloula est une sorte de défi à la fois parce que son prestige de grand dramaturge est établi et par la difficulté qui réside dans ce que l'arabe algérien n'a pas de reconnaissance officielle, tout en étant la langue dominante en Algérie.

Néanmoins, Abdelkader Alloula a tenté de donner un nouveau souffle au théâtre algérien en optant pour une activité théâtrale plus proche du vécu quotidien des Algériens.

## **1. La scénographie particulièrement polyforme dans le théâtre de Alloula**

À partir de son ouvrage « *Le contexte de l'œuvre littéraire* (1993) », le linguiste Dominique Maingueneau a développé une réflexion évolutive et un ensemble de concepts pour décrire la rhétorique spécifique de la littérature. C'est dans *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (2004) et *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature* (2006), qui établit un réseau de concepts dont fait partie le terme de scénographie (p.190-202), Maingueneau distingue trois scènes du discours littéraire et les places à différents niveaux de sa structure :

---

<sup>2</sup> Augusto Boal, directeur du théâtre Brésilien entre 1950 et 1960, va développer un théâtre interactif, sous l'appellation du Théâtre de l'Opprimé.

- La « *scène englobante* » représente le type général de discours dans lequel le locuteur s'exprime, c'est-à-dire la « formation discursive » : religieuse, politique, économique, littéraire, etc.
- La « *scène générique* » détermine le type de discours qui est mobilisé à partir du répertoire existant des genres discursifs (prière, message pastoral, discours d'ouverture, etc.).
- La « *Scénographie* » ou « scène de parole » renvoie à l'institution d'un discours unique, singulier qui parvient individuellement à appartenir à une scène englobante et à une scène générique.

Ayant établi l'importance de la « scénographie » dans l'étude des textes littéraires, Maingueneau (Maingueneau, 2020) relie l'énonciation littéraire au concept rhétorique de « ethos », ou l'image du locuteur donnée dans le discours. L'ethos fait partie de la scénographie, c'est un élément de celle-ci.

Chez Alloula, le jeu des personnages est constamment organisé comme un ballet, occupant presque toujours toute la scène, multipliant les points d'intérêt et nécessitant l'appréhension simultanée de nombreuses petites scènes. On reconnaît une écriture basée sur une image auctoriale non personnelle mais qui s'inspire du collectif et construit ainsi un modèle de référence. Ce modèle n'est pas stable, il est ainsi variant en fonction des variations relevées par le théâtre. L'acteur, en revanche, au lieu d'assumer un rôle singulier d'attirer l'attention et l'intérêt du spectateur à son niveau, est invité à se multiplier, ce qui stimule à la fois les capacités créatrices de l'auteur et l'imagination du public. Il se présente alors comme un signe presque vide appelé à se charger progressivement des sens que lui confèrent les différents rôles joués. Ceux-ci sont parfois regroupés pour former un chœur attaché à la pièce (comme dans le théâtre grec) en duo avec El goual. La notion du chœur prend une polyphonie qui exhibe le point de vue par sa multiplicité.

Le tout est rythmé par les sons du tambourin (tabal et bendir), semblables aux fêtes populaires du Maghreb. Ensuite, les comédiens deviennent les protagonistes de la pièce individuellement. Le théâtre de Alloula rejoint les préoccupations avant-gardistes du théâtre universel contemporain. Bien qu'elle soit au centre d'un théâtre comme celui-ci, la narration ne prend pas le dessus sur la gestuelle, et

le geste peut aller à l'encontre du dire. Le geste entretient une relation dialectique et dynamique avec le dire. Il n'y a pas de séparation entre les textes dits et l'interprétation gestuelle parce que le dire ne rejette pas le geste. Il fait implicitement référence au geste dans le cadre de l'énoncé.

La halqa de Alloula installe El goul en tant que narrateur officiel, sans qui les pièces ne peuvent exister. Il raconte la vie intime de chacun des personnages et se moque des attitudes de l'éboueur Allâl. Il est désolé par la triste vie de Qadour et le sort de Sakina la malheureuse dans les balades d'El Ajouad. El goul peut librement raconter un personnage, le pénétrer et en sortir pour redevenir à nouveau spectateur, le tout rapidement ce qui demande une hardiesse et une éloquence dans le geste. C'est une confrontation entre le geste et la parole. Elle contamine le jeu théâtral par le jeu de mime. D'autre part, la gestuelle dans les mimes de Alloula se caractérise également par le style distinctif du théâtre de la marionnette (Garâgûz).

Héritage et modernité s'alimentent pour donner vitalité inhérente à la scénographie de Alloula. Toutes ces caractéristiques se combinent pour former une scénographie d'Alloula qui est très éloignée de l'aristotélisme, centré sur le principe de l'unité fondatrice. De plus, on suppose que le concept de la pièce ne pouvait pas éclaircir les contradictions de la réalité en général et en particulier de la réalité algérienne. En fait, il cherchait à établir une pratique théâtrale sur les éléments propres au spectacle maghrébin, y compris ses dimensions critiques d'ironie et d'éloignement. Il suivait ainsi la pensée de Brecht qui a exercé une certaine influence sur lui. Il refusait pour les mêmes raisons le théâtre du vaudeville et le théâtre de boulevard qui fonctionnent tous les deux sur l'adhésion et l'identification du spectateur.

## **2. Un cadre spatio-temporel lié aux imaginaires algériens**

Dans le théâtre classique, le temps est linéaire. Les événements sont organisés selon un déroulement chronologique ou le passé et le présent sont nettement indiqués définis dans un axe orienté vers l'avenir. Les seules ruptures sont celles causées par des flashbacks, et d'une

certaine manière, cela renvoie à un épisode du passé encore inconnu du spectateur, aidant à construire ce flux de temps linéaire en remplissant les lacunes.

Cette logique change souvent dans le théâtre moderne, par exemple avec Beckett<sup>3</sup> ou même pour Ionesco dans *La Cantatrice chauve*<sup>4</sup>, le théâtre fonctionne sur l'absurde; le temps et de l'espace ont peu de cohérence puisque tout est perçu à travers le regard du héros qui a complètement perdu ses repères et donc le temps et l'espace presque perdus dans la vie sociale. Ils deviennent complètement subjectifs et la durée semble s'arrêter dans un présent répété.

Avec Alloula, le temps varie dans ces deux formes, il semble se construire dans toute la durée du spectacle et avec la participation du spectateur. En effet, ce théâtre est avant tout Interactif, la durée qu'il produit n'est pas donnée d'avance. Le temps est partagé entre les spectateurs (qui ont le droit d'intervenir) et les comédiens (qui ont le droit d'improviser ou de reprendre une seconde fois une partie du jeu après la demande du public). Alors on se rend compte que les spectateurs et les comédiens sont actifs en même temps, afin de stimuler l'imagination des spectateurs et construire un troisième, un quatrième lieu qui prévoit la mutation d'un dialogue en mouvement. Cette expression de la temporalité révèle la maîtrise sur les éléments d'un théâtre qui se veut avant tout un échange social étant donné que les personnages sont peu problématiques car ce sont des personnages emblématiques qui portent en eux les aspirations de leurs groupes sociaux et sont représentatifs de l'expérience de leurs vécus. De cette manière, le temps qu'ils vivent est forcément partagé par les spectateurs, autrement il n'y aurait pas une adhésion aussi forte du public. De plus, le processus d'identification c'est ce qui unit acteurs et spectateurs et rend possible la transformation de l'écriture du temps.

C'est dans cette la perception de la durée alloulienne que les balades diffèrent aux pièces jouées. Dans la première partie, le temps se produit avec la parole et la parole coïncide avec le temps qu'elle rappelle. Dans la seconde partie, nous avons une partie soutenue par les comédiens qui construisent la biographie du héros, et donc son passé, suivi d'une partie où le héros entre en scène et interrompt le

---

<sup>3</sup> Samuel Beckett, *En attendant Godot*, écrite en 1948.

<sup>4</sup> *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco a été présentée pour la première fois le 11 mai 1950 au théâtre des Noctambules.

## SOURCES D'ECRITURE THEATRALE CHEZ ABDELKADER ALLOULA DANS LA PIECE THEATRALE « EL AJOUAD »



récit relie son passé à son présent. Les deux séquences commandent le temps social avec une accentuation de ligne temporelle. En comparaison, nous constatons que Ionesco provoque des chevauchements dans le temps, les interventions passées dans le présent ne créent pas de durée, au contraire, le temps semble se figer. Cela crée une sorte de temps immobile, pas de flux empêchant l'identification.

Chez Alloula, l'histoire qui est toujours racontée, a ses racines dans la mémoire. Ceci s'illustre par ses personnages qui tenteront de faire revivre la mémoire de la guerre de libération pour la commémorer. Cependant, le problème concerne la continuité qui, elle, est étroitement liée à la construction du présent, et donc l'héritage dont il se souvient avec persistance ne remonte qu'à une guerre de décolonisation et au choix socialiste. Par le biais de son théâtre, il essaie de faire comprendre et rendre justice à cette histoire récemment raconté. De cette façon, l'homme de théâtre, comme le goul traditionnel, est très impliqué dans les problèmes de son temps. Nous avons ici un art engagé qui utilise les formes d'expression traditionnelles pour s'exprimer et qui se donne les moyens pour sensibiliser un large public choisi. Alloula construit ses pièces dans un temps actif, un temps commun entre le public et les comédiens, un temps recommencé du choix d'un mode de vie et d'une société où règne la morale.

La chronologie des actions présentées par le théâtre de Alloula est un temps abstrait, un temps pour montrer ce que l'auteur veut faire et le choix qui s'offre à lui. C'est plutôt le choix de l'auteur : un choix parfait et excitant qui inspire l'adhésion et ceux qui ne le font pas sont caricaturés, ridiculisés. Ce processus d'évaluation des bons sentiments, autrefois utilisés dans le théâtre de Garâgûz et la Halqa permet au public populaire de prendre sa vengeance imaginaire sur les riches, les puissants, etc. Alloula l'a redynamisé dans son théâtre moderne. Un processus qui implique une évocation spécifique du temps, un temps artificiel, abstrait adapté aux besoins de la satire sociale, le temps produit par la complicité de comédiens et de spectateurs autour d'un objectif commun.

De même, l'espace de théâtre de Alloula est également abstrait. Des lieux pittoresques, tous les lieux qui suggèrent comme concrets restent encore très irréalistes. Il suffit d'une ligne ou d'un cercle

imaginaires, d'une lumière pour délimiter l'espace du théâtre. C'est grâce à la parole et les gestes créés sont encore très irréalistes. Juste une ligne ou un cercle imaginaire, pour qu'un cône de lumière vienne délimiter l'espace. C'est grâce à la parole et les gestes que se construisent et déconstruisent les espaces de l'échange. Le décor est très voilé. Par exemple, la maison de Sakina ou un zoo ou l'hôpital sont des lieux réalistes et bien caractérisés mais les espaces créés se font grâce à l'imagination des spectateurs.

On arrive à une abstraction du temps, du lieu et des personnages. Ce travail utilise la visualisation abstraite de la scène dans laquelle il se trouve et que lui offre la halqa et le théâtre de Garâgûz n'est ni rétro ni folklorique. Il sait utiliser les possibilités du théâtre moderne avec ses machineries et ses éclairages, pour créer une nouvelle forme de théâtre. La recherche de Alloula est fermement ancrée dans le présent, tournée vers l'avenir, solidement posée dans les fondements du passé.

Ce qui est magique, c'est que tous les niveaux (temps, espace, personnages) relèvent, en quelque sorte, de l'esthétique, de l'abstraction qui caractérise l'art maghrébin en général où l'on perçoit la représentation de la réalité avec des signes stylisés ouvrant le multiple et le variable dans toute démarche interprétative.

### **3. Une spécificité verbale dans le théâtre de Abdelkader Alloula**

Ce théâtre, qui repose sur la capacité d'interprétation gestuelle, repose également sur la capacité d'interprétation verbale. Alloula a répété plusieurs fois, son intérêt pour la verbalisation qui perdure. Tout d'abord, il choisit comme langage le parler algérien (l'arabe populaire) dans un intérêt pour la communication et même la cohésion avec le public, mais aussi par tendresse. C'est le langage que l'auteur a créé de toutes pièces dès la petite enfance avec sa famille. C'est aussi le langage de l'inclusion sociale dans la catégorie populaire qu'il défend. Il se met en scène et s'adresse principalement à son théâtre.

Cependant, le problème linguistique en Algérie depuis le colonialisme français est toujours un sujet d'actualité et le théâtre de Alloula occupe une place à part dans le champ culturel algérien et dans les luttes pour en définir les enjeux linguistiques. En quelque sorte, peut-être plus important que les autres arts (littérature et même cinéma), le théâtre devrait développer un langage riche et compréhensible pour tous.



## SOURCES D'ECRITURE THEATRALE CHEZ ABDELKADER ALLOULA DANS LA PIECE THEATRALE « EL AJOUAD »



Le travail patient de Alloula sur la langue a rendu cela possible. Il nous semble que le seul moyen d'obtenir l'approbation du public est de le toucher ; c'est à dire trouver un langage immédiat et compréhensif mais aussi établir un rapport émotionnel avec le public, en jouant sur les résonances émotionnelles et culturelles.

Victor Hugo a vu dans le théâtre un instrument capable d'unir les contradictions sociales, alors que Brecht lui, a donné plus de qualification pour approfondir les contradictions entre les différentes composantes sociales d'un public.

Alloula qui, comme ces deux auteurs, participe à une révolution théâtrale de son pays, choisit une langue qui répond à son choix et de la fidélité au passé culturel populaire et donc à une langue populaire et à un lexique aux tournures syntaxiques.

Contrairement à ce que beaucoup prétendent de nombreux militants algériens en faveur des langues populaires (arabe ou berbère), Alloula n'est pas du tout opposé à l'arabe standard. Bien au contraire, il y recourt volontairement pour se faire comprendre de son public

Par exemple, la langue Alloula intègre au niveau lexical des éléments de l'arabe littéraire sous sa forme moderne, celles que distribuent de la presse et des médias. Par exemple :

... الشفاء لا تيأسوا<sup>5</sup>،

En même temps, il revitalise les mots arabes anciens qui ont survécu dans les dialectes algériens même s'ils ont disparu ailleurs surtout au Moyen-Orient, d'où vient la norme linguistique des manuels scolaires algériens depuis l'indépendance. À titre d'exemple :

القصاب<sup>6</sup> au lieu de الجزائر

Par ailleurs, Alloula n'élimine pas systématiquement les emprunts au français, qui sont passés dans l'usage courant. Par exemple : البوط<sup>8</sup>، الشانطي<sup>7</sup>. On note également une abondance de formules spécifiques dont la saveur est difficile de traduire, par exemple : ...مفاجي الغمة<sup>9</sup>، التحميلة<sup>10</sup>، الطعيمة<sup>11</sup>، :

---

<sup>5</sup> La guérison, ne désespérez pas.

<sup>6</sup> Le boucher

<sup>7</sup> Le chantier

<sup>8</sup> Les bottes

<sup>9</sup> Décompresser

Ce que l'on peut dire aujourd'hui, c'est que cette langue est efficace tant par sa poésie que par son ancrage dans la pratique populaire et pour sa capacité à intégrer de nouveaux rebondissements en étant accessible au plus grand nombre.

Dans ce travail, Alloula s'est naturellement appuyé sur une langue déjà existante : celle des goualin (les dire), des bardes populaires et qui garde dans sa mémoire (et celle de ses auditeurs) le goût et la poésie de la langue arabe malgré la décadence culturelle et malgré les efforts du pouvoir colonial pour le faire tomber dans l'oubli. En fait, la poésie populaire algérienne (celle des gens du village, mais aussi celle des souks du pays) perpétue les thèmes, les images, la versification et en partie la langue de la qacida bédouine. Les éléments surtout comme la hikma (sentence) ou le madh (panégyrique) sont beaucoup présent dans l'expression poétique contemporaine tant dans la tradition populaire que chez les poètes modernes.

Alloula aime profiter de ce tissu populaire qui se consolide avec la complicité de son public depuis le début.

Dans la poésie populaire algérienne, ce sont des mesures classiques perdues et est, comme le précise Abdelkader Azza, c'est *"le cadre rythmique avec ses strophes et ses combinaisons de rimes qui a été le point de départ de la versification des guwwâl's maghrébins"* (Azza, 1979, p. 10). Car, explique-t-il, les poèmes populaires doivent être chantés et leurs auteurs omis à la forme ancienne pour la décomposer en couplets et en refrains échanger entre les comédiens. De plus, les rimes ou assonances sont multipliées pour faciliter la mémorisation. Ainsi, « le vers est souvent divisé en deux parties, parfois en trois ou quatre éléments, dont la première rime entre eux ». Comme Goual, Alloula aime souligner son rythme et la musicalité de son texte, tous les tableaux chantés le montrent bien.

La langue de Alloula ressemble à celle du goual (qui est plus désirable que celle de la rue), mais reste très intelligible pour l'auditeur de la rue ou du marché alors que la langue classique ne le fait pas. Comme partout ailleurs, c'est la langue de la vie quotidienne et de la poésie populaire en Algérie qui a été adaptée au style de vie et qui a été influencée par les langues berbères locales et plus tard par la

---

<sup>10</sup> Un bon bain.

<sup>11</sup> Un bon couscous

## SOURCES D'ECRITURE THEATRALE CHEZ ABDELKADER ALLOULA DANS LA PIECE THEATRALE « EL AJOUAD »



langue française qui a dominé pendant la période coloniale, le monde du travail et a laissé des traces importantes dans l'arabe algérien.

L'Arabe d'Oran avait également subi, avant l'arrivée des Français, l'influence de la langue espagnole à l'exemple de : كراتيكا (Karantika)<sup>12</sup>

Indépendamment de ces influences, les dialectes bédouins dominent dans l'Oranie ; les parlars citadins ne sont parlés qu'à Tlemcen, Nedroma et Mostaganem. Pour Azza,

*Le vocabulaire bédouin est plus riche que le vocabulaire citadin. Il fourmille d'archaïsmes (en particulier dans la langue des proverbes, maximes, sentences, énigmes, etc.), de mots spéciaux ou techniques dont le sens très précis et l'usage varient avec les régions (noms de plantes, d'animaux etc.). Les synonymes y sont très nombreux.*  
(Azza, 1979, p. 13)

Alloula est l'héritier de cette langue arabe oranaise, tant dans sa version citadine que dans sa richesse bédouine. Il l'a nourrie, l'a revitalisée et l'a actualisée avec les apports de l'arabe moderne diffusés par les médias et largement intégrés à travers le langage de la rue.

Elle l'imprègne d'une très grande vitalité, fruit de la manipulation ludique qui caractérise son travail personnel en tant que créateur attentif aux effets comiques. Par exemple le refrain qui scande la pièce "Djelloul Al-fhâmi" est un excellent exemple de ce jeu de langage :  
"لكن فيه ضعف: عصبي، يتقلق، تتغلب عليه النرفزة، يزق و يخسرهما..."<sup>13</sup>

Tous les personnages ont atteint un point de perfection avec El Ajouad. Cette langue inégalée, est riche, complexe, poétique, colorée et rythmée à volonté. Alloula réussit l'exploit d'inventer une langue à la fois littéraire et populaire, une langue qui a la rigueur de la langue écrite et l'expérience de la langue parlée : bref, une langue théâtrale. De plus, dans cette pièce, le texte est cohérent avec le thème de la générosité, par sa plénitude, sa rébellion, sa vivacité. En même temps, écrire dans cet espace est la preuve d'une extrême modestie dans l'expression des sentiments, une particularité qui est l'empreinte de la

---

<sup>12</sup> Karantika : est un plat d'origine hispano-oranaise à base de farine de pois chiches.

<sup>13</sup> Il a une faiblesse : nerveux, il s'impatiente, se laisse gagner par la fébrilité, se met en colère et gâche tout.

personnalité secrète de l'auteur et sans éclats de voix malgré la densité émotionnelle.

Le caractère unique de cette langue devient évident lorsqu'on entreprend, comme nous l'avons fait pour certains extraits traduits, elle révèle alors l'arrière-plan culturel qui la sous-tend.

## **Conclusion**

Abdelkader Alloula a mené une recherche inlassable pour construire un théâtre algérien digne des œuvres théâtrales d'autres pays. Sa principale préoccupation était de divertir, émouvoir, amuser mais surtout faire réfléchir le public algérien même dans les coins les plus reculés du pays. En fin de compte, s'il y a un théâtre algérien qui caractérise le beau, le sensible, l'intelligence et le rire pour les offrir aux spectateurs, c'est bien celui d'Alloula. Ce dernier, en s'appuyant sur les expériences de ses prédécesseurs, a fait avancer la réflexion sur ce que peut être un théâtre qui soit à la fois spécifiquement algérien et/ou maghrébin pour atteindre l'universalité. Cette réflexion qu'il partage avec d'autres, il a su la traduire en œuvres remarquables en structurant les spécificités d'un théâtre algérien coloré par les imaginaires culturels du pays et d'une langue réellement parlée par l'algérien-type. Il doit son succès théâtral à la grande efficacité oratoire qui a su parler et communiquer une langue relative à tous et propre à chacun.

Acteur, réalisateur, il avait occupé tous les postes dans l'institution théâtrale (comédien, metteur en scène, directeur de théâtres). Ce qui lui a permis d'avoir une connaissance précise sur le fonctionnement du spectacle théâtral. Les emprunts qu'il a pris à la tradition locale de la Halqa, du Garâgûz, des jeux liés au cirque ou au carnaval ont été sa marque scellée d'un théâtre moderne et authentique.

En privilégiant une théâtralité du verbe, il a enrichi sa langue et a même créé une autre qui a enthousiasmé un public aussi bien en Algérie qu'au Maghreb et au Moyen-Orient en faisant découvrir une langue de culture spécifiquement algérienne et de manière à faire avancer la question linguistique en Algérie. Scénographie, temporalité, recherche verbale et poétique contribuent à créer un théâtre dans lequel Alloula questionne, répond à la société et s'amuse à le faire. Son écriture a une coloration particulière, expressive, modérée, réfléchie et poétique respectant ainsi le tissu

**SOURCES D'ECRITURE THEATRALE CHEZ ABDELKADER  
ALLOULA DANS LA PIECE THEATRALE « EL AJOUAD »**

---

populaire algérien. L'écriture crée l'effet d'un flux mélodique continu sans éclats de voix malgré la densité dramatique, malgré les ruptures rythmiques qui accompagnent généralement les effets comiques qui dévoileront sur le plan interprétatif les logiques idéologiques de l'auteur et de l'homme.

**Références bibliographiques**

• **Livres:**

- Azza, D. A. (1979). *Mestfa Ben Brahim Barde de l'Oranais et Chantre des Beni' Amer*. Alger: Société Nationale d'édition et de la Diffusion (SNED).
- THompson, E. (2009). Individual entrepreneurial intent: construct clarification and development of an internationally reliable metric. *Entrepreneurship, Theory and Practice*.
- Collectifs Denoël. (1979). *Du bilinguisme*, Denoël.
- Alloula Abdelkader. (1995). *Les Généreux*, Texte traduit par Messaoud Benyoucef, Paris, Actes Sud.
- Odette .Aslan. (1963). *L'art du Théâtre*, Seghers.
- Brecht Bertolt. (1975). *Mère courage et ses enfants*, Paris, L'Arche.
- Kaouah Abdelmadjid. (1985). *Entretien Avec Abdelkader Alloula – Texte Posthume*
- Bertoldt Brecht. (1972). *Ecrits sur le théâtre I et II*. Paris, L'Arche.
- Maingueneau Dominique (2020), *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin
- Maingueneau Dominique. (1993), *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod,
- Maingueneau Dominique (2004), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin,
- Maingueneau Dominique. (2006), *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, Paris, Belin.
- Beckett.Samuel (1952), *En attendant Godot*, Paris, éditions de Minit.
- Ionesco Eugène. (1993), *La Cantatrice chauve*, Folio Théâtre n<sup>o</sup> 4, édition Emmanuel Jacquart.

- **Article du Journal :**

Ahmed Cheniki,( 18 - 03 – 2014), Culture : La singulière expérience théâtrale de Abdelkader Alloula (2e partie et fin) , Le Soir d'Algérie,

- **Article de séminaire :**

Guenauoui. Omar Janvier 1987. *Entretien Avec Abdelkader Alloula*. Oran.

Kaouah Abdelmadjid. (1985). *Entretien Avec Abdelkader Alloula – Texte Posthume*

- **Sites web :**

Amossy (Ruth) & Dominique Maingueneau. « Autour des “scénographies auctoriales” : entretien avec J.-L.

Diaz », *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, 2009, URL : <<http://aad.revues.org/678>>.