

La pratique théâtrale au service de la construction identitaire durant la période coloniale

LAROUSSE Ali
Université Mohamed Ben Ahmed Oran 2

Abstract

In theatrical practice in Algeria, the question of language has always been at the center of the debate given the complexity of the language situation. During the colonial period, playwrights Algerians have understood that dialectal Arabic is an interactive means of communication with the audience, the public. Of first an entertainment, comedy theatre, then awareness of awareness, awakening, denouncing the socio-economic conditions, political and psychological that lived the Algerian people. This practice has created a theatre of derision and who changed their orientation toward a theater committed view of the events that the country. This article tries to show the role played by dialectal Arabic in emancipation, public awareness as well as in building the identity of the Algerian people. This choice of language is considered to be a break with the literary Arabic language theatre, which has had its failures with spectators

.Key Words: theatrical practice-dialectal Arabic-building the identity-enrollment- receivers/spectators

Le théâtre dans tous ses états, de l'antiquité à nos jours a suscité beaucoup d'intérêt de la part des dramaturges, des écrivains, des critiques littéraires en somme des spécialistes. Dans cet article, nous allons essayer de dresser un panorama du théâtre algérien, l'éveil des consciences et son rôle dans la construction identitaire durant la période coloniale, nonobstant l'intérêt que nous portons sur l'aspect linguistique des représentations théâtrales, celui de la langue arabe dialectale ou « eldarija ». Même si certains prétendent que l'arabe classique n'était pas un moyen de communication privilégié qui pouvait véhiculer et exprimer sur scène les problèmes qui agitent l'opinion publique d'alors dans la mesure où la majorité de la population rencontrait des problèmes face à cette langue. Plusieurs pièces théâtrales ont été jouées, sur le plateau, en langue arabe classique, cependant, peu de succès auprès du public. Parmi les gens du théâtre qui ont marqué leur époque citons Allalou, Ksentini, Bachtarzi, qui avaient adopté un théâtre où la comédie, le comique, le drame, étaient de divertir, de faire rire en mettant en scène des personnages de la vie

ordinaire et quotidienne, où acteur et spectateur se fondent. Cependant Rachid Ksentini, ses pièces théâtrales trouvent beaucoup de succès mais sa production endure l'utilisation d'un dialecte trop lié à la capitale, un parler algérois, Casbahdji¹, ce qui pose problème des représentations théâtrales en dehors de la capitale. Au départ, c'était le théâtre à ciel ouvert, le théâtre de la « Halqua ». Dans leur langue maternelle, l'arabe dialectal, les pièces jouées rencontrent un succès auprès du public algérien. Ce genre théâtral ne va pas durer et au lendemain de la première guerre mondiale on assiste à une émergence d'intellectuels, de groupements socio-culturels, de cercles littéraires et artistiques, des hommes venus d'horizons divers qui avaient pour ultime mission d'éduquer, d'instruire, d'éveiller les consciences d'une population léthargique, souffrant de son ignorance. Ils ont joué un rôle important, de ferment dans la prise de conscience du sentiment national, à son attachement à l'islam, à la langue arabe, à la terre, à la patrie.

Le théâtre comme moyen d'expression politique

Durant les années trente, le pays a connu des remous, des contestations de la politique adoptée par l'administration coloniale. Les dramaturges algériens cités ont compris que la langue arabe dialectale est un moyen de communication interactif avec le peuple, une certaine rupture avec le théâtre de langue arabe littéraire qui a connu des échecs auprès des spectateurs. Les opposants de Allalou, une certaine élite de cette époque, se sont manifestés et pointait du doigt le niveau de langue, sa familiarité et aussi le qualifiant de vulgaire. Elle voyait que l'arabe classique comme seule langue soutenue pour la mise en scène de grands auteurs. Mais le choix linguistique revient au public qui a adhéré à ce théâtre et les dramaturges Allalou, Ksentini et Bachtarzi optèrent pour la langue populaire. Cependant Bachtarzi, l'artiste, n'hésite pas par son écriture théâtrale, à changer de style, de stratégies, d'orientation et veut donner un caractère sociopolitique à ses représentations théâtrales. Sur le plan idéologique, il veut contribuer à la formation politique du citoyen spectateur /acteur de la vie publique. Cependant le théâtre pour lui est un moyen d'expression politique, un terrain de propagande et cette période coïncidait avec les contestations sociales, avec la prise de conscience du nationalisme, de la politique assimilationniste de la

¹Celui de la Casbah d'Alger

France, de la discrimination raciale et de l'arabisation. Cet état de fait et cette perspective n'étaient pas très éloignés de celle de l'Association des Oulémas Algériens. Nous sommes devant un autre genre théâtral qu'on peut le qualifier de¹ « *Théâtre de la prise de conscience et de la responsabilité nationale* ». Le théâtre algérien s'inscrit dans cette optique et met en évidence l'identité de l'algérien, sa liberté, son indépendance. D'un théâtre de la dérision, du divertissement vers un théâtre engagé. Comme les Oulémas réformistes, Bachtarzi dénonce l'attitude de certains politiciens, des chefs de confréries religieuses soutenus et financés par une administration coloniale hostile à l'émancipation de la société algérienne de cette époque. À partir de ce moment qui sera très important dans l'histoire de la Révolution Algérienne, Bachtarzi, dans cet esprit d'éveiller les consciences, de sensibiliser les gens, de les mobiliser, de les unir, emploie, dans ses représentations théâtrales, un lexique spécifique qu'on qualifie de repères identitaires, des mots inspirés de l'arabe classique comme: watan (patrie), umma (nation), ittihad (union), huquq (droit), ittifaq (accord), dolm (injustice), qahr (répression), nahda (renaissance). Ces termes commencent à circuler de bouche à oreille, le téléphone arabe comme disait l'administration coloniale, à être véhiculé par la masse suite aux événements qu'a connus l'Algérie en 1933, 1935, et en 1937. Vers les années quarante, de grandes figures du théâtre émergent tels que Rachid Ksentini, Bach Djarah, Allalou, Mme Keltoum, Mahieddine Bachtarzi, un artiste qui a marqué l'histoire de l'Art algérien du vingtième siècle. Il est considéré comme un artiste complet dans la mesure où il a touché aux différents arts notamment la musique et le théâtre.

Bachtarzi, à travers ses pièces théâtrales, trouve le soutien d'une partie de la population musulmane. Cette tranche de la population qui retrouve son identité spoliée, confisquée, déracinée, dessouchée, prend conscience de sa situation de colonisée, de ses droits bafoués. Elle se démarque de l'occupant et œuvre dans la sensibilisation des citoyens dans la clandestinité. Bachtarzi rencontre de grands problèmes de la part de l'administration coloniale, despotique, arbitraire, tyrannique et aussi de ses adversaires comme le clan des conservateurs, des théologiens ignares et acculturés qui voient que la pratique théâtrale est un péché. Ils condamnent le théâtre lui-même. Tout cela parce qu'il a

¹ Ali Laroussi MCA

osé dénoncer des situations compromettantes avec l'administration coloniale. Cependant cette administration par le biais de ses collaborateurs a opéré à un contrôle et à un blocage des activités théâtrales, les propos sont virulents, la surveillance et la censure sont constantes, les comédiens sont sanctionnés et le public est privé de théâtre. On est dans une situation où l'administration coloniale veut étouffer, tuer le théâtre dans l'œuf. Elle est très hostile à tous ceux qui expriment des opinions jugées non compatibles avec sa vision. Le théâtre de l'opprimé, nous reprenons cette appellation que l'on doit au metteur en scène brésilien Augusto Boal (1931) qui, ayant été victime de la censure, a créé en France un théâtre d'intervention fondé sur un activisme politique. Il s'agit de provoquer le public, de le faire passer par du « vécu » pour l'amener à réfléchir sur les situations d'oppression, de susciter une prise de conscience. Bachtarzi, qui a compris la société et très conscient de la tâche qui lui incombe, comme un Mentor, s'est lancé dans une aventure mais ô combien édifiante avec toutes les retombées fâcheuses qu'on est en droit d'imaginer. Dans ses pièces, il a montré l'algérien, cet homme appelé « indigène » « bougnoule », qui évolue dans la société avec ses conflits, ses malheurs, ses exclusions et aussi sa double aliénation. Celle du colonialisme et celle de sa condition socio-économique, culturelle, psychologique et identitaire. Bachtarzi utilise dans ses pièces théâtrales, en arabe dialectal, un langage « cru » de la vie quotidienne, en dénonçant l'administration coloniale et en mettant en dérision les « béli oui-oui ».

À partir de cet élan patriotique, une conscience individuelle et collective se réveille et commence à se construire après une longue léthargie. La prise de conscience identitaire se manifeste et prend de l'ampleur à travers tout le pays. Nonobstant les troupes théâtrales qui faisaient des tournées dans plusieurs villes, villages et même à l'extérieur pour faire connaître le combat que menait tout un peuple contre le colonialisme français afin de reconquérir son indépendance et sa liberté. Cependant, une des missions de l'administration coloniale est d'effacer l'identité de l'algérien, de détruire ses repères, son passé, son histoire, sa religion, sa langue, ses origines. N'oublions pas et rappelons que durant la colonisation l'état civil a été confié à l'armée coloniale. De sa détermination, quelques soient les conséquences attendues et grâce aussi aux comédiens, au soutien d'une partie de l'opinion

musulmane, Bachtarzi est nourri par un grand nationalisme. Reprenant les thèses des grands leaders politiques, à sa manière il n'hésite pas à représenter sur scène les problèmes qui agitent l'opinion publique.

L'Arabe dialectal comme processus de communication et d'éveil des consciences

La langue classique continue à être utilisée dans les pièces théâtrales, mais le public préfère l'arabe dialectal et les pièces inspirées des œuvres jouées dans cette langue eurent beaucoup de succès. A ce sujet Ahmed Cheniki écrit ¹« *Ecrites en arabe dialectale, les pièces de Allalou empruntaient au peuple sa langue, ses jeux de mots, ses tournures syntaxiques et sa poésie. Les jeux de mots participaient de la parodie des situations et des récits mythiques* ». Le classique ou « fushà » va être utilisé après l'indépendance mais n'aura pas le succès espéré. Comme l'affirme Slimane Benaïssa, ²« *tout était encore à faire : on devait inventer une langue, les formes, la manière de réciter les sujets qu'on pouvait aborder* ». A partir de son intériorité, il arrive à éveiller les mouvements intérieurs des spectateurs. Resté fidèle à son nationalisme, un élément moteur de travail de maturation, Bachtarzi, en relation organique avec les masses, procède à un rapprochement psychologique sur le plan linguistique en utilisant l'arabe dialectal. Il a compris que cette langue est un fil conducteur, ce qui l'a mené à fournir un grand effort d'éveil des consciences et d'émancipation des algériens à travers les représentations théâtrales. Les œuvres de Ksentini sont nombreuses et variées et on peut tirer de la lecture de ses œuvres des sens liés à l'observation de la vie quotidienne des algériens à cette époque. On peut dire que le théâtre de Ksentini est un théâtre « engagé ». Sur la même ligne que l'Association des Oulémas Algériens surtout les réformistes, cette prise de conscience identitaire trouve un large écho auprès du peuple. Elle a été relayée par des partis politiques comme le P.P.A, L'Etoile Nord-Africaine.

La question de la langue dans le théâtre algérien s'est posée et se pose toujours : pour les troupes théâtrales : quelles langues, arabes ou berbères ? Dans le cas des professionnels, ils sont obligés de choisir l'arabe classique, standard, pour être compris et se faire comprendre

¹ Ahmed Cheniki .2002. Théâtre en Algérie, histoire et enjeux. Paris : Ed. du Sud, Paris.

² S. Benaïssa. Anno XIV « Un teatro tutto da inventare ». Hystérie, n°1, p.26

dans le monde arabe. Comme l'a déclaré Fouzia Ait El Hadj, dramaturge¹: « *Lorsque l'on joue dans les pays arabes, la remarque qui revient souvent et qui nous est faite, c'est bien celle d'un théâtre incompréhensible* » Au niveau national, le problème se pose car on s'éloigne de la langue source maternelle, dialectale et de ce qu'elle peut offrir au citoyen comme nuances et toutes ses subtilités.

Enfin, cette prise de conscience de s'affranchir du joug du colonialisme a préparé et a déclenché la Révolution Algérienne armée. Pendant la révolution, une autre génération d'écrivains, d'hommes de théâtre a contribué à la construction identitaire dans une société sclérotique, Après l'indépendance, on voit apparaître d'autres dramaturges comme Alloula, Benaïssa... On peut considérer que cette prise conscience est le ferment qui a permis la maturation de la Révolution. Le théâtre a joué un rôle important dans la construction identitaire qui est le ciment de l'édification nationale.

Bibliographie

A.DJILLALI.2003.Le théâtre Algérien. Edition. Casbah. Alger

Arlette.ROTH.1967.Le théâtre Algérien en langue dialectale1926-1954.Edition Maspéro.Paris

Ahmed CHENIKI.2002.Théâtre en Algérie, histoire et enjeux. Paris : Edition du Sud

Mahieddine. BACHTARZI 1968, Mémoires 1919-1939 suivi de :Etudes sur le théâtre dans les pays islamiques .Préface de .S.BENCHENEB.Alger.S.N.E.D

Bouziane.BENACHOUR. Le théâtre en mouvement, Octobre 88 à ce jour.

LAROUSSE Ali

Maitre de conférences « A »

Université D'Oran 2/ Dr. Moulay Tahar Saïda

Domaine de recherche : Didactique du FLE et Didactique des textes littéraires

alilaroussi@yahoo.fr

¹Fouzia Ait El Hadj, dramaturge