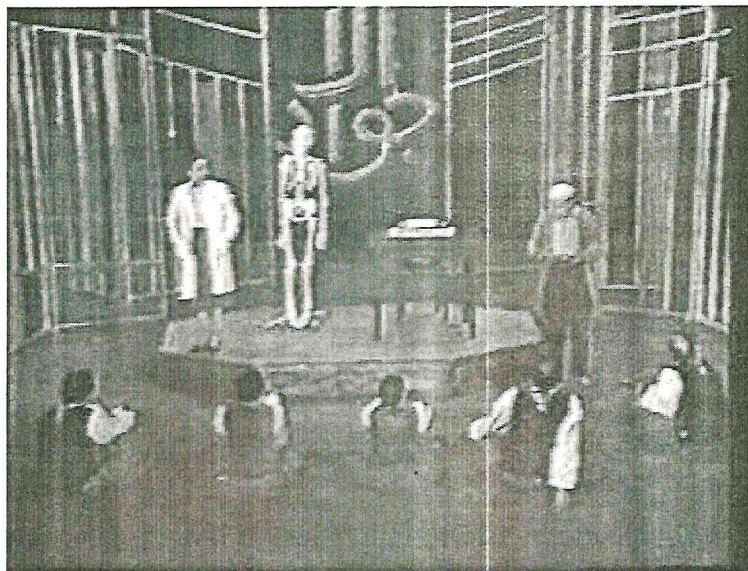


Amel OUANEZAR
Maître-assistante
Université de Saida

La pièce didactique au cœur de la « distanciation »

- Photo de scène -

Tableau II (*Akli et Menouer*) : *El- Ajouad* (1985)



- Sirat Boumedienne : *Le gardien* - Hachmaoui Fadela :
L'institutrice.

« Le théâtre de Brecht est fait pour troubler, pour émouvoir, pour enseigner, pour réjouir et par conséquent être joué » R. Barthes.

Depuis l'émergence de l'art scénique en Algérie, de nombreux dramaturges se sont laissés subtilement submerger par la mouvance épique brechtienne, mouvance dont ils puisent un bon nombre d'éléments esthétiques. Dans cette perspective, beaucoup de noms mériteraient d'être cités. Tenons-nous en à trois. Ould Abderrahmane KaKi, Kateb Yacine, Hadj Omar.

A l'instar de ces pionniers, Abdelkader Alloula a tenté de donner un nouveau souffle au théâtre algérien. D'une part, il a œuvré pour une activité théâtrale qui soit plus proche du vécu quotidien des algériens. Cette tâche dans laquelle s'engage le dramaturge est loin d'être aisée, car elle exige de remonter le cours de l'histoire d'une tradition exclusivement orale, presque ou tout à fait occultée (vu l'insuffisance de documents qui témoignent de cette pratique). D'autre part, en puisant dans le répertoire universel en empruntant à Nikolai Gogol ⁽¹⁾, Carlos Goldoni ⁽²⁾, Tawfik El-Hakim ⁽³⁾, Aziz Nessim ⁽⁴⁾ et à Bertolt Brecht ⁽⁵⁾. Très admiratif devant cette figure emblématique du théâtre occidental du XXe siècle, A. Alloula cultive et adapte systématiquement dans son théâtre un certain nombre d'éléments esthétiques brechtiens, tels que l'agencement de la pièce en tableaux, « La distanciation » ou l'effet « v ». Cette fameuse notion, qui est omniprésente dans la scène brechtienne, permet d'introduire un effet d'étrangeté « *verfremdung* » ⁽⁶⁾; voire une certaine distance au sein même du spectacle, évitant de ce fait au duo spectateur – lecteur / spectacle et comédien / personnage tout effet d'identification affective ou de catharsis ⁽⁷⁾. Anne Ubersfeld définit la distanciation comme: « Effet d'étrangeté par lequel l'acteur ou le metteur en scène tente d'éviter l'identification à un personnage ou à une situation en particulier. Effet obtenu par divers procédés de recul, comme l'adresse au spectateur, la fable épique, la mise à jour du gestus social, les songs, la technique à vue » ⁽⁸⁾ »

Par ailleurs, B. Brecht opte pour un théâtre didactique qui ne vise pas uniquement le divertissement, mais à préparer et à faire du spectateur un élément actif et une partie prenante dans la représentation et par la suite dans la vie réelle. Il souligne que: « La pièce didactique enseigne parce qu'elle est jouée, non parce qu'elle est vue. En son principe, la pièce didactique n'a pas besoin du spectateur, mais elle peut tirer partie de lui. » ⁽⁹⁾ (1999, p53). Pour ce faire, le dramaturge allemand donne lieu à un ensemble de représentations, finissant chacune par une question destinée au lecteur- spectateur, c'est à lui seul d'en trouver la solution.

Citons de ces représentations, la fameuse pièce *La Décision* (1930). Un autre détail retient amplement notre attention ; c'est le fait qu'un certain nombre de pièces brechtiennes se jouent successivement en deux versions complètement différentes offrant à l'assistance deux solutions, voire deux issues pour la fin de chaque représentation. Prenons à titre d'exemple la pièce *Celui qui dit oui et Celui qui dit non* (1930). A travers cette pièce, Brecht demande au spectateur de prendre une décision, de pouvoir la débattre pour triompher l'intérêt social et collectif. Ainsi, dans l'épilogue de *La bonne Âme de Sé-Tchouan* (1942), il convie le public à trouver la solution : « Cher public, va, cherche le dénouement:il faut qu'il en existe un convenable, il faut, il faut ! ». D'ores et déjà la genèse d'une conception du nouveau théâtre, plus expressément du théâtre didactique, c'est-à-dire : « tout théâtre qui vise à instruire son public, en l'invitant à réfléchir à un problème, à comprendre une situation ou à adopter une certaine attitude morale ou politique »⁽¹⁰⁾ (Pavis, 1996 : p372). Émergeant dans la même perspective que celle de la dramaturgie épique, Abdelkader Alloula confère à son théâtre une dimension à la fois instructive et didactique. Loin du principe des pièces qui offrent deux versions dans le jeu, l'auteur algérien excelle en usant de sa propre expérience dramaturgique et élabore un procédé artistique innovant pour instruire au même titre que divertir son public. En effet, il installe carrément un cours didactique au cœur même de la représentation. Prenons la pièce « *El- Ajouad* » (*Les Généreux*)⁽¹¹⁾ (1985), dans le deuxième tableau de « *Akli et Menouer* », nous assistons à une séquence didactique autrement dit à un cours d'ostéologie, au sens plein du terme. Pour cerner les caractéristiques de cette séquence et afin de rendre limpide la notion de la distanciation, nous proposons une analyse scénique et linguistique du tableau de *Akli et Menouer* :

Du côté du décor, on a installé une chaise et un bureau, sur lequel on a posé une rangée de livres. Juste à côté du bureau, on trouve un squelette (celui de *Akli*). En face du bureau, on a éparpillé une série de cagots (sous forme d'un demi cercle) servants de tables pour les élèves- comédiens. L'enseignante entre sur scène munie d'une blouse blanche, portant des lunettes de vue et une règle à la main (le stéréotype d'enseignante). En une fraction de seconde, l'espace théâtral se transforme en une classe d'écoliers, le spectateur et les comédiens en apprenants.

Cependant, le cours d'ostéologie n'est pas mené exclusivement par la maîtresse mais il est consolidé grandement par le gardien Menouer venant parler de celui qui portait les os c'est-à-dire son ami Akli : « l'enseignante explique que : le discours du concierge pourra avoir du poids didactique pour notre cours, comme il pourra vous être profitable pour d'autre matières... » (p.47). L'enseignante, sur un ton sérieux et acéré, explique aux élèves le contenu du cours en arabe (classique) scolaire et en employant une série de termes scientifiques appartenants au jargon médical tels que : le maxillaire inférieur, le condyle, cage thoracique, les os du tronc, etc.

Alors que Menouer, sur un ton aussi bien nostalgique qu'ironique, son discours faisant écho à celui de la maîtresse : il commente les propos de celle-ci en arabe dialectal provoquant respectivement, à chaque fois, le rire et les applaudissements du public. Nous remarquons, aussi que lorsque Menouer prend la parole, les élèves se mettent à écouter attentivement et avec une curiosité (contrairement à l'intervention de l'enseignante qui suscitait à des degrés moindres l'attention des élèves), comme s'ils ne voulaient pas savoir ce que contient le squelette et identifier ses différentes parties mais l'histoire de la personne / personnage qui le portait. Considérons les exemples suivants :

« L'enseignante : les os de la tête sont huit os du crâne et ceux du visage...

Les os du crâne sont huit os plats qui s'imbriquent les uns dans les autres en un relief précis semblable aux dents d'une scie ; ils forment ainsi une boîte osseuse, dure et fermée en totalité, qui contient et protège le cerveau. » (p.53).

« Menouer : Sa tête ! Il avait une tête pleine de vin et de science ! (Le public rit)

Excuse-moi cher ami, je t'aime et je te respecte. Il a appris la lecture seul, car il vivait en célibataire et passait ses nuits à lire ; à éplucher les livres... » (p.54).

En effet, l'enseignante et le gardien prennent à tour de rôle la parole, réalisant ainsi un va-et-vient entre les duos arabe scolaire / arabe dialectal, le squelette (assemblage d'os) / celui qui le porte à savoir Akli et le sérieux (le savoir) / le rire (le divertissement). La duplicité énonciative (Enseignante / Menouer et / ou Menouer /

Enseignante) dont le code linguistique varie (langue savante/ langue dialectal) crée une subtile atmosphère de détente qui permet au spectateur de se placer à juste distance de ce qui se passe sur scène. Tantôt, l'enseignante pose des questions aux élèves, concernant le nombre des os de la face ou autre. Elle fait des remarques aux élèves exigeant leur attention (avez- vous pris notes) (p.53). Tantôt et pour ne pas perdre le fil de la narration de l'histoire, elle fait souvent des retours au passé, demande plus d'explications au gardien Menouer, concernant son ami Akli : « Et alors, monsieur Menouer ? Que s'est-il passé après l'épisode du cimetière ? » p. 53

Extrêmement nostalgique Menouer se laisse emporter par la vague des souvenirs de son ami Akli. Il plonge dans les souvenirs lointains et les évoque avec beaucoup de ferveur comme s'ils dataient d'hier. Les yeux pétillants de joie, Menouer s'égare au cœur des images du passé qui demeurent plus vivaces. Il ne se contente pas de raconter le personnage mais glisse dans sa peau et s'identifie à lui au point que celui qui montre (Menouer) se dissout littéralement derrière le montré (le personnage : Akli). Or, la surexcitation émotionnelle du gardien est susceptible d'entraîner le spectateur dans un univers d'imagination et de fiction. Cependant, les interventions et les rappels constants de l'enseignante assurent la désaliénation et permettant au spectateur de se placer à juste distance de ce qui se passe sur scène. Par conséquent, il devient le maître absolu de ses émotions (pris dans le sens de contrôler) ne se laissant point affecter par l'identification inféconde de Menouer et aux événements racontés. Il n'en demeure pas moins, que cette séquence didactique met en relief la connivence inaltérable qui unit Akli et Menouer mais elle permet aussi au lecteur-spectateur d'apprendre et de s'amuser dans un lieu qui jusque là était réservé essentiellement aux activités ludiques et au divertissement.

Attentif aux attentes de son public, l'auteur Des Généreux était en perpétuelle recherche d'une forme artistique qui soit plus proche de ce dernier. Ainsi, il annonce une réflexion sur ce que peut-être le théâtre contemporain. A ce titre, il semble judicieux de dire, que nos deux dramaturges (Brecht, Alloula) partagent la même conception instructive du théâtre. Selon le maître de la dramaturgie épique : « les deux fonctions du théâtre : divertir et instruire » ⁽¹²⁾. A son tour, A. Alloula déclare : « je suis pour un théâtre compris comme un élément vital, un élément de réflexion et de discussion (...). Il est certain que même lorsqu'on présente les problèmes les plus sérieux, il faut une

part de plaisir pour aboutir à la fête populaire... » ⁽¹³⁾. En effet, la prise de conscience, dans le théâtre de Alloula, rime avec plaisir.

-
1. Auteur, dramaturge et romancier réaliste russe (1809-1852)
 2. Auteur dramatique italien considéré comme le fondateur de la comédie italienne moderne (1707-1793).
 3. Auteur, dramaturge et romancier égyptien.
 4. Auteur contemporain turc.
 5. (1898-1956): l'un des précurseurs du théâtre épique « *Mon père spirituel...mon ami, mon compagnon de route* » souligne Abdelkader ALLOULA à propos de Brecht.
 6. Notion exclusivement brechtienne qui signifie la désaliénation.
 7. Principes fondamentaux du théâtre dramatique énoncés dans « *La Poétique* » d'Aristote.
 8. UBERSFELD Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris : Éd. Seuil, 1996, p. 31.
 9. BRECHT Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, Paris : Éd. L'arche, 1999, p. 53.
 10. PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Éd. Dunod, 1996, p. 372.
 11. Les Généreux : *Les Généreux, Les Dires, Le Voile*, théâtre – Arles : Éd. Actes/ Sud, trad. Benyoucef Messaoud, p. 47.
 12. BRECHT Bertolt, dans Naugrette Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris : Éd. Nathan, coll. « Fac », 2000, p 219.
 13. B. K, Algérie actualité, Samedi Juin 1968.