

L'image de la présence dans le jeu scénique

LAMIA BEREKSI MEDDAHI

Abstract: *The dramatic art has the power to show what is latent in reality and cover what is apparent. In other words, the dramatic act which gives life to a text has the skill to make present what is no longer. In the light of this idea, we are going to deal with a piece by playwright Abdelkader Alloula. By way of remembrance, Abdelkader Alloula is an Algerian playwright born on the 8th of July 1939 and assassinated on the 10th of March 1994. Among his works, worth mentioning are: El-Agoual (The Sayings, 1980), El-Adjouad (The Generous, 1985), El-litham (The Veil, 1989). In this paper, we shall examine El-Adjouad (The Generous).*

Mots-clés: *Abdelkader Alloula, El-Adjouad, littérature algérienne, présence scénique, art du spectacle, jeu scénique*

Le jeu scénique qui vient donner une vie au texte a le pouvoir de rendre présent ce qui n'est plus. La pièce de théâtre *El-Adjouad (Les Généreux)* de Abdelkader Alloula est centrée sur le personnage Akli, qui décide de faire don de son corps afin que son squelette serve de support pour les sciences naturelles. Il dit à son ami Menouer: «Je fais don de mon corps, c'est à dire de mon squelette, à l'école et je te désigne comme exécuteur testamentaire»¹.

Cette idée lui est parvenue au moment où il a pris conscience du manque de moyens pédagogiques. Ne voulant nullement avoir recours à l'importation, il a décidé d'offrir son squelette. La lecture de cette idée, en vue d'une représentation théâtrale, mène à transcender le texte et à apporter une image différente, comme il est dit dans *La relation théâtrale*: «Par lecture, on n'entend pas évidemment le déchiffrement naïf, la lecture ânonnante du texte linguistique, mais l'ensemble des procédures interprétatives qui mènent à la réception du spectacle. Dans la „communication” écriture/lecture, la lecture ne doit pas être considérée comme secondaire mais apparaître comme le pendant indispensable à l'écriture»².

En effet, lorsque l'auteur pense au personnage qui va se dévouer et offrir son corps stipule que sa présence dans le jeu scénique ne sera que virtuelle. En d'autres termes, le spectateur qui voit le squelette procède à une transposition d'images figuratives. Pour être plus explicite, l'image de Akli n'est perçue que par rapport à ce qui est présenté sur scène. C'est-à-dire que le spectateur verra ce support pédagogique comme un objet servant aux sciences naturelles.

Pendant le cours l'enseignante dit: «C'est le squelette qui donne au corps sa forme et sa charpente définitives. C'est sur lui que s'articulent les muscles, et c'est lui qui protège les organes internes mous. Les os du crâne entourent le cerveau et le protègent; la cage thoracique

protège le cœur et les poumons. Le squelette comprend deux cent six os en tout»³. Ces détails donnés aux élèves vont au-delà de la présence de Akli. Ils deviennent l'ossature de toute la représentation théâtrale.

Nous allons voir comment l'absence réelle du personnage est synonyme de présence virtuelle. Une représentation théâtrale de quelle origine puisse-t-elle être est le son donné à un texte. Ce dernier est écrit par un auteur qui ne décide pas nécessairement au préalable d'une mise en scène précise. Il donne vie au texte par les mots et le metteur en scène le module et le lit selon ses propres références.

Il ne s'agit pas de remplir juste un espace mais de rendre tangible l'idée motrice de l'auteur, comme dit Pierre Bourdieu: «Le théâtre est un art au présent, «l'arène où peut se produire une vivante concentration». «L'attention concentrée d'une foule crée un faisceau d'intensité à la faveur duquel les forces qui régissent en permanence la vie quotidienne de tout un chacun peuvent être isolées et, de ce fait, de façon plus nette» encore faut-il, pour que cette confrontation existe, que la manifestation théâtrale ne soit pas due à la seule volonté d'un auteur et de ses interprètes, metteurs en scène et comédiens. Elle doit réunir un «faisceau» de désirs qui concourent à l'émotion collective et, si possible, à l'éveil des consciences»⁴. Cet éveil des consciences véhiculé par la bravoure de Akli conditionne le comportement de tous les autres personnages à son égard. C'est-à-dire qu'il a rendu possibles toutes les explications sans devoir être présent. Seulement, il ne pouvait le faire qu'en déléguant son ami Menouer. Il est devenu le messager d'une parole, d'un vœu, d'un projet. Il dit: «Le défunt m'en a instruit. De temps à autre, il ramenait, pour la veillée, des livres et des os de bœuf et il m'expliquait, pour que je puisse, plus tard, le reconstituer»⁵. La reconstitution qu'a faite Menouer a commencé par monter le squelette de son ami. En la présence de l'enseignante, il s'adresse aux élèves et dit: «Donc, je l'ai monté selon les indications qu'il m'avait données et tel que vous le voyez devant vous»⁶.

Que voit le spectateur?

Face à cette scène, le spectateur ne voit que ce qui lui est présenté. Or nous nous trouvons dans une situation où le comédien Menouer sait plus que ce qui s'offre au regard du public. C'est-à-dire que Akli est dans un esseulement qui s'est avéré impératif pour servir les autres. Les propos de Victor Hugo vont dans le sens de notre analyse. Il dit: «Plus que jamais, sa solitude lui sera chère, car ce n'est que dans la solitude qu'on peut travailler pour la foule»⁷. Akli a choisi de mourir pour servir la science. Il donne par voie de conséquence à deux types de publics: 1) le public interne; 2) le public externe.

Le public interne est celui qui se trouve au sein même du jeu scénique. Dans cet exemple, il s'agit des élèves qui suivent le cours en posant des questions à l'enseignante. Ils s'imprègnent de l'histoire racontée par Menouer pour qu'ils puissent à leur tour s'interroger. Cette scène est elle aussi regardée par un public qui est venu dans la salle pour voir la représentation.

Ces deux types de public ne perçoivent pas les mêmes choses. C'est-à-dire que le public interne est plus à même de réagir et d'interrompre les explications possibles de l'enseignante. Il n'en est pas de même pour le public externe. Il se contente de voir et de suivre le jeu scénique.

C'est pourquoi nous considérons le geste de Akli non seulement comme une étape pour faire avancer la science mais aussi comme une nouvelle manière d'approcher le théâtre.

L'image de la présence dans le jeu scénique est différente de celle qui existe dans la littérature. Lorsque nous parlons de la littérature, les personnages existent ou n'existent pas. Il n'est pas lieu d'un entre-deux qui laisserait le lecteur dans une perplexité. Or, s'agissant du théâtre, le personnage peut apparaître, disparaître et faire une nouvelle apparition qui l'inscrirait dans une autre trame scénique. Dans ce cas, il y a une fêlure entre le texte et le jeu. Si le texte n'est qu'une expression linguistique, le jeu en est la concrétisation de ce qui se dit ou ce qui espère être fait. A la lumière de cette idée, Victor Hugo dit dans la préface de *Cromwell*: «La société en effet commence par chanter ce qu'elle rêve puis raconte ce qu'elle fait et enfin se met à peindre ce qu'elle pense».

C'est la peinture de ce que pense la société qui est souvent le pivot de toute une tendance au théâtre. Or, le signe théâtral a ses caractéristiques. Tous les objets peuvent être simplement figurés. Anne Ubersfeld dit: «L'une des caractéristiques du signe théâtral est d'être homo-matériel à ce qu'il représente. L'image d'un homme est sur la scène un homme. La chaise peut-être remplacée par une figuration abstraite (le geste du comédien pour s'asseoir sur une chaise imaginaire). La maison décor peut-être une toile peinte au signe fondamental homo-matériel à ce qu'il représente, c'est-à-dire l'être humain peut (mais non pas nécessairement) s'adjoindre des signes hétéro-matériels qui sont des simples stimuli (Umberto Eco), et fonctionnent comme des accessoires de jeu tout autant que comme des représentations d'objets absents. C'est la nature du signe théâtral, presque exclusivement homo-matériel à ce qu'il représente qui permet ce double fonctionnement: comme élément d'un jeu, comme figuration iconique d'un élément du monde»⁸.

La figuration iconique est le moyen dont se sert le metteur en scène pour rendre l'objet présent. Dans cet exemple, le squelette tel qu'il est sur scène est le véhicule de ce que veut transmettre Akli. Menouer rapporte: «Monsieur Akli était un noceur, toujours optimiste [...]. Avant d'exhaler son dernier souffle, il s'est levé et a insisté avec foi: „Sers la science, Menouer, et sacrifie-lui tout ce que tu peux” la science... Menouer... la science Menouer; quand la science se répandra dans notre société et que les modestes travailleurs comme toi et moi s'en empareront, quand ils s'habitueront à l'utiliser dans leur travail et leur vie quotidienne, alors notre pays aura accédé à une deuxième libération ... et notre peuple en aura terminé avec tous ses problèmes ... tous les problèmes. Mon corps, Menouer, est une contribution à cet objectif supérieur»⁹. Si le squelette de Akli est l'icône de cet objectif supérieur qu'est la science, il ne reste pas dépourvu des sentiments, comme l'affirme Antonin Artaud: «Tout vrai sentiment est en réalité intraduisible; l'exprimer c'est le trahir. Mais le traduire c'est le *dissimuler*. L'expression vraie cache ce qu'elle manifeste. Elle oppose l'esprit au vide réel de la nature, en créant par réaction une sorte de plein dans la pensée»¹⁰.

Le plein dans la pensée ne peut avoir lieu que si l'expression linguistique vient compléter et alimenter ce qui ne peut être figuré. A titre d'exemple, l'idée de la mémoire est trop abstraite pour qu'elle puisse avoir son équivalent en forme d'icône. Dans ce cadre d'idée, Menouer fait un retour en arrière. Et dit: «Menouer: Monsieur Akli, Dieu ait son âme, naquit en 1920 près de Borj Menaïl... à dix huit ans, il a émigré. Il revint au pays en 1946; et quand les siens l'eurent

marié, cette année-là, il prit sa femme et quitta ses parents. Il fut employé comme aide-cuisinier dans cet établissement. Il y travailla longtemps, jusqu'en 1956, date à laquelle il fut incarcéré jusqu'en 1962»¹¹. Parler de l'historique offre la possibilité de maintenir le lien entre le passé et le présent. Cet élément s'avère névralgique pour que la présence se dynamise, comme déclare Mostefa Lacheraf: «Ce qu'il faut, avant tout assurer c'est la continuité d'un passé relié au présent par les faits sociaux et culturels nouveaux, par des actes tangibles et sûrs de résurrection plus que de survie. Si quelque chose comme un caractère national existe donc bien, c'est là aussi un objectif à atteindre en constante dialectique avec ce qui reste de vivant et d'actif dans le passé et non à partir du passé»¹².

Ce qui reste actif c'est le vœu de Akli qui a pu se réaliser grâce à la transmission de son ami Menouer. C'est cette alliance entre l'ancienne et la nouvelle génération qui prodigue aussi une présence impérative au personnage Menouer. Si son ami n'est plus, il se doit de combler le vide qu'a laissé Akli. Il n'est plus simplement le testamentaire comme l'a demandé Akli mais l'aiguilleur de toute la représentation théâtrale. L'enseignante dit: «[...] Monsieur Menouer est connu de tous et il se distingue dans l'élocution, par ses talents de conteur chaleureux quand il rapporte des anecdotes sur Akli. Je considère donc qu'il serait profitable pour nous d'associer, autant que faire se peut, Monsieur Menouer à notre cours»¹³.

Faire appel à ce personnage n'est pas dépourvu de son sens. Cela sous-entend que le squelette tel qu'il est présenté aux élèves a besoin d'une histoire qui ne peut être occultée. A ce moment-là Menouer prend un nouveau pouvoir. Alors qu'il était un simple concierge, comme le dit l'enseignante: «Le concierge était l'ami intime du défunt, et il est maintenant le gardien vigilant de la dépouille de l'ami»¹⁴. Il n'est pas juste le gardien de la dépouille mais aussi de la mémoire qui doit être sauvegardée par la parole. Et comme dit Anne Ubersfeld: «On se rend compte que le langage ne peut être compris que comme celui d'un locuteur en situation»¹⁵. Menouer se met en situation du dire. Et ce dire ne peut avoir un sens objectif qu'à travers l'effet de distanciation. Et comme annonce Brecht: «Distancier, c'est transformer la chose qu'on veut faire comprendre, sur laquelle on veut attirer l'attention, de chose banale, connue, immédiatement donnée, en une chose particulière, insolite, inattendue. [...] pour passer d'une chose connue à la connaissance claire de cette chose, il faut la tirer hors de sa normalité et rompre avec l'habitude que nous avons de considérer qu'elle se passe de commentaire»¹⁶. Le vœu qu'a exprimé Akli ne peut se passer de commentaires. Il est la quintessence de tout le jeu scénique. Il a dit à son ami Menouer: «J'ai réfléchi et je me suis dit: deux ou trois ans après ma mort ils exhumeront mes os, les agenceront et monteront un squelette qui sera propriété du lycée... ils l'utiliseront pour les cours de sciences naturelles... puisque notre école est pauvre en outils pédagogiques, nos enfants en feront leur profit. Cela vaut mieux que d'en importer un autre de l'étranger, de France»¹⁷. S'il a émis ce besoin de servir les autres c'est essentiellement pour que sa présence ne soit pas éphémère. Cela s'explique aisément en sachant qu'à cette période l'Algérie construisait le socialisme. Comme dit le traducteur de cette pièce *El- Adjouad (Les Généreux)*, Messaoud Benyoucef: «Le théâtre reste la propriété du peuple et sera à son service un outil efficace»¹⁸. Cette efficacité dont fait preuve le théâtre transfère les personnages dans un espace où l'impossible peut devenir possible et le réel peut devenir virtuel. Ce va-et-vient entre l'imaginaire et le réel place le spectateur dans une recherche. Il

lui est toutefois recommandé de ne pas s'identifier au personnage. Brecht l'explique clairement: «Il est de l'intérêt de notre génération de prêter l'oreille à la mise en garde, si apodictique qu'elle soit, d'éviter, lors de la représentation de s'identifier avec le personnage de la pièce»¹⁹.

Cette mise en garde n'est pas suffisante dans la mesure où le spectateur n'est pas toujours maître de lui-même étant donné qu'il peut être sous l'emprise de certains sentiments qu'il n'a pas choisis. Ces sentiments qui naissent suite à l'identification peuvent engendrer des réactions imprévisibles par les comédiens. C'est pourquoi, nous pouvons dire que le jeu scénique est l'écrin qui garde en son sein un flux de présences qui se résument tant au niveau de la réflexion qu'au niveau de la perception.

NOTES

- ¹ Abdelkader Alloula traduit de l'arabe par Messaoud Benyoucef, *Les Généreux*, Editions Acte Sud, 1995, p. 42.
- ² Textes réunis par Régis Durand, *La relation théâtrale*, Editions Presses Universitaires de Lille, 1980, p. 37.
- ³ Abdelkader Alloula, *op. cit.*, p. 51.
- ⁴ Peter Brook, *L'espace vide*, Ed. Du Seuil, 1977, p. 17.
- ⁵ Abdelkader Alloula, *op. cit.*, p. 51.
- ⁶ *Ibidem*, p. 55.
- ⁷ Victor Hugo, *Marie Tudor*, 1833, préface.
- ⁸ Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur*, Paris, Editions Belin, 1996, pp. 37-38.
- ⁹ Abdelkader Alloula, *op. cit.*, p. 59.
- ¹⁰ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Editions Gallimard, 1938, p. 76.
- ¹¹ Abdelkader Alloula, *op. cit.*, p. 50.
- ¹² Itinéraires et contacts de cultures, *Littérature du Maghreb*, Paris, Editions L'Harmattan, 1984, p. 60.
- ¹³ Abdelkader Alloula, *op. cit.*, p. 47.
- ¹⁴ *Ibidem*.
- ¹⁵ Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur*, Paris, Editions Belin, 1996, p.89.
- ¹⁶ Bertolt Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Editions L'Arche, 1972, p. 345.
- ¹⁷ Abdelkader Alloula, *op. cit.*, p. 43.
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 9.
- ¹⁹ Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, Editions L'Arche, 2003, p. 105.