

Kaddour NAÏMI

**VERS L'INTIFADHA POPULAIRE
EN ALGÉRIE 2019**



Éditions Électrons Libres

ISBN : 979-10-97177-09-6
Éditions Électrons Libres, juin 2019
Copyright © by Kaddour NAÏMI juin 2019.

Le dessin de couverture est de l'auteur,
accompagnant l'article « *La crainte et la solution
pour ne pas être (encore) les dindons d'une farce* »,
paru le 3 octobre 2017 sur « *Le Matin d'Algérie* ».

Le contenu de ce livre est offert gratuitement, dans un esprit d'échange
solidaire. D'où le principe : **Prends ce que tu veux, donne ce que tu peux.**

Cependant, **le travail intellectuel individuel est à respecter.** D'où le
placement de cet ouvrage sous licence . Pour la version
française, elle consiste à mentionner l'auteur, reproduire correctement ses
écrits, fournir les références nécessaires et le lien, sans utilisation
commerciale, identiques conditions de partage si œuvre dérivée. Pour
toute utilisation sortant du cadre de la licence, telle, par exemple, une
traduction du texte dans une autre langue, adresser une demande
d'autorisation au courriel ci-dessous indiqué. Le but est uniquement de
s'assurer de la fidélité de la traduction.

Merci pour la solidarité sous forme d'**inscription à la lettre
d'information** concernant les activités des *Éditions Électrons Libres*, de
commentaires sur le présent texte, de **suggestions** diverses, ou pour un
don.

Site

<https://www.editionselectronslibres-edizionieltroniliberi-maddah.com/>

Contact

contact@kadour-naïmi.com

Extrait de l'ouvrage

Table des matières

Partie

XIII. THÉÂTRE

Au théâtre, les absents sont les artistes !

Rêve théâtral

Peuple laborieux, qui pense à toi ?

Pour une fédération autonome du théâtre libre

Comment retrouver le public algérien au théâtre et ailleurs

Pour l'autonomie organisationnelle du théâtre algérien doté d'une conscience citoyenne

Réponse et questions au professeur Merdaci sur le fonctionnariat

Rappel pour mémoire occultée sur une partie du théâtre algérien

XIII.

THÉÂTRE¹

¹ Concernant ce domaine, voir mon ouvrage « *Éthique et esthétique...* », o. c.



Au théâtre, les absents sont les artistes !

Le Matin d'Algérie, 27 octobre 2016



La pièce de théâtre « *La Valeur de l'Accord* », présentée dans la cour de la ferme ex-autogérée Bouchaoui, pour un public commun de paysans et d'étudiants. De dos, au centre, tenant un tambourin, l'auteur (1969).

Voici peu de temps, dans la presse, fut soulevé le problème de l'absence du public au théâtre. La lecture de ce qui a été publié m'a interpellé pour y ajouter ma contribution, basé sur mon expérience personnelle.

Si le public est absent, les motifs sont clairs, et cela depuis... l'indépendance du pays. Les voici.

Ce qui est proposé au public ne l'intéresse pas, ne concerne pas sa vie réelle, ou, dans l'affirmative, la présente avec les défauts suivants : insuffisance professionnelle (mauvaise construction dramaturgique et/ou mauvaise mise en scène), superficialité, démagogie, manque de charme



artistique, selon la formule « kaouar ou'ati alla'ouar » (roule et donne au borgne), le borgne étant le public.

Le jour et/ou l'heure proposés pour la présentation du spectacle sont inadéquats.

Ceci pour la couche de société qui dispose des moyens économiques pour se rendre dans une salle de théâtre conventionnelle.

En ce qui concerne cette autre couche sociale, plus nombreuse, dont le salaire a du mal ou ne parvient pas à satisfaire les nécessités fondamentales de la vie (nourriture, logement, santé, scolarité des enfants, etc.), aux motifs cités s'ajoutent d'autres.

Le prix du billet, quoique modique, est inaccessible, surtout si plusieurs membres de la famille veulent assister au spectacle.

L'endroit où est proposé le spectacle n'est pas dans le quartier où habite le public, notamment celui des travailleurs manuels, mais loin, au centre de la ville, dans la partie la plus aisée, pas fréquentée ordinairement par ce genre de public ; en outre, il faut utiliser un moyen de transport public (pas toujours disponible) pour s'y rendre. N'oublions pas le sentiment d'insécurité qui domine en période nocturne.

L'enceinte où se déroule le spectacle présente une architecture intimidante, avec ses immenses portes, ses larges escaliers, ses rutilants rideaux, ses éblouissants lampadaires, tous manifestant l'aisance petite-bourgeoise ou bourgeoise. Le gamin d'ouvrier que j'étais en a souffert, en passant devant l'entrée du théâtre, à Sidi Bel Abbès, dont il n'a jamais osé franchir le seuil.

Voici les causes qui m'avaient indiqué clairement, à la fin de 1968, la voie à suivre. Elle fut déclarée, dès le départ, dans le Manifeste public de la compagnie que j'avais fondée en août 1968 ; et cette méthode fut pratiquée, permettant le succès auprès du public, qui répondit très favorablement.

Non pas attendre les subventions de l'État, mais compter sur soi-même pour monter les œuvres, quitte à pratiquer une forme de théâtre de « guérilla ».

Non pas attendre que le public vienne à moi pour voir mes œuvres, mais, au contraire, aller chez lui, là où il travaille, là où il étudie, là où il vit. Et faire encore mieux. Exemple : j'ai pu non seulement porter le spectacle aux paysans, mais y amener également des étudiants chez eux, pour assister



ensemble à la représentation. Voir la photo de la représentation de *La Valeur de l'Accord*, à la ferme Bouchaoui, près d'Alger, en 1969.

Non pas lui proposer ce qui me plaisait exclusivement, mais, au contraire, m'arranger afin que ce qui m'intéressait soit, aussi, du goût du public.

Non pas proposer au public des œuvres de composition traditionnelle, qui se pratiquait plusieurs siècles auparavant, en aggravant le cas par un bavardage inutile, présomptueux et égocentrique, mais des productions capables de concurrencer ce que le public aime le plus, aujourd'hui, à savoir les téléfilms et les films d'action. Exemple : la première pièce réalisée par la compagnie que je dirigeais, *Mon corps, ta voix et sa pensée*, se caractérisait par la recherche expérimentale d'avant-garde, et le thème en était la version scientifique de l'apparition de l'espèce humaine sur terre. Cela n'a pas empêché le public, y compris rural, de l'apprécier.

Non pas utiliser une langue, parce que jugée raffinée par ce qui la pratiquent (arabe littéraire), tandis que le public ne la comprend ni ressent, mais recourir à un idiome qui est le sien (arabe parlé ou tamazight), toutefois suffisamment travaillé pour être embelli par une dimension poétique.

Non pas se présenter avec des habits et des attitudes du genre « nous on est cultivés, civilisés et nous daignons venir vous offrir de la culture et de l'art, bandes de bicots ! » Mais s'adapter aux usages du public populaire pour se faire accepter par lui.

Non pas se contenter de présenter le spectacle, puis s'en aller, mais solliciter et animer un débat avec le public pour connaître ses réactions et ses suggestions, afin de lui présenter par la suite une production meilleure et plus à son goût, sans le flatter basement, ni le manipuler par un discours démagogique qui, néanmoins, ne le trompe pas.

Non pas produire une pièce en se contentant de la présenter à un festival, national ou international, dans l'espérance d'un prix à exhiber aux amis et à la famille, mais la présenter dans tous les endroits possibles du pays. Exemple. En 2012, j'ai vécu mon unique expérience négative. J'ai commis l'erreur de réaliser une pièce dans un théâtre régional d'État. Il est toutefois vrai que j'avais accepté, intéressé par la promesse du directeur d'organiser une tournée de la pièce sur tout le territoire national. C'était là un compromis, car j'avais proposé de présenter la pièce, également, dans des lieux de travail et d'étude. Un sourire m'a fait comprendre que cette

proposition était trop « décalée » de la réalité algérienne dominante. Résultat : beaucoup d'argent (du peuple) dépensé pour une unique représentation à un festival. Le directeur de l'établissement a estimé que cela suffisait, pas besoin qu'un autre public voit cette œuvre.

Durant mon activité théâtrale en Algérie, celle où j'avais choisi librement l'indépendance administrative du pouvoir étatique, je n'ai jamais senti l'absence du public. C'était, je le répète, moi qui allais le trouver, chez lui, jusqu'au village où les paysans n'avaient jamais assisté à une pièce de théâtre. C'est là que j'ai constaté, avec un immense bonheur, combien j'étais en présence du public le meilleur que j'aurais pu trouver, parce que simple, dans le plus noble sens du mot, parce que réellement assoiffé de connaissance, parce que, malgré ses limites culturelles, désirant réellement jouir de l'art, cette autre manifestation du légitime plaisir de vivre.

En 2012, lors d'un séjour au pays, on a parlé de l'éventualité de me confier la direction d'un théâtre régional. J'ai répondu que cela était praticable, pour des motifs évidents. Mon programme aurait compris les mesures suivantes : tous ceux qui, dans l'établissement, percevaient un salaire sans rien faire devraient choisir entre travailler pour le mériter ou démissionner ; pour les autres, nécessité de produire trois à quatre pièces par an ; ensuite, les présenter dans tous les lieux possibles du pays, y compris dans les bidonvilles des cités et les douars des campagnes.

Mais, posons franchement les questions suivantes.

Ceux qui gèrent le pays ont-ils intérêt à encourager une production théâtrale de qualité (c'est-à-dire qui fait réfléchir, donc critiquer, donc aide à apprendre à auto-gérer la société), et permettre à cette production d'être vue par un public populaire, susceptible de s'en saisir pour s'émanciper de son état d'exploitation et d'obscurantisme, au point de mieux choisir ses dirigeants ?

Les artistes qui reçoivent de ces dirigeants un salaire et des privilèges accepteraient-ils de ne plus se contenter de faire le minimum pour justifier ce salaire et ces privilèges, et d'accomplir l'effort intellectuel d'apprendre à produire des œuvres de qualité, et l'effort physique d'aller les présenter partout dans le pays ?

Le peuple algérien, ou le public si l'on préfère, n'a-t-il pas, malgré ou à cause de sa condition économique précaire, une soif de culture et d'art aussi



impérieuse que le Sahara a besoin d'eau ? Et si, depuis l'indépendance, ce territoire n'a pas trouvé les personnes capables de le transformer en jardin, mais, qu'au contraire, la désertification progresse, doit-on s'étonner de constater que le public n'a pas trouvé les artistes qui désaltèrent sa soit culturelle et artistique mais, qu'au contraire, l'obscurantisme domine ?

Ni en Algérie ni ailleurs, ni aujourd'hui ni dans l'antiquité, jamais le public - notamment celui des travailleurs manuels d'une part, et, d'autre part, celui des travailleurs intellectuels, - jamais ce public n'est absent, quand on sait lui proposer des œuvres conformes, dans des lieux adéquats, à des moments convenables, avec le respect qu'il mérite, et la reconnaissance de son droit à la culture et à l'art les meilleurs.

J'espère avoir brièvement mais suffisamment expliqué pourquoi ce n'est pas le public mais les artistes qui sont absents. Au moment où j'écris ces lignes, loin du pays, je suis l'un de ces absents. Puis-je, néanmoins, me permettre de lancer un appel ? Que les artistes, animés de l'idéal qui reconnaît au peuple son droit à la dignité, et réellement passionnés par un art théâtral authentique, démontrent, dans la pratique, dans quelle mesure est vrai ce que j'ai affirmé dans cette intervention. Ce que le Théâtre de la Mer a pu réaliser, avec succès, dans un passé dictatorial et caporalisé, pourquoi d'autres, aujourd'hui, ne pourraient-ils pas l'accomplir, dans une démocratie bien que très limitée ?

Ce n'est pas à l'État qu'il faut s'en prendre, mais aux artistes incapables de s'auto-gérer. Ce n'est pas, non plus, au public qu'il faut adresser des reproches, mais, encore une fois, aux artistes, incapables de produire du bon théâtre qui puisse l'intéresser. Seulement ainsi sera mis fin au bavardage sur la « crise » du théâtre en Algérie. L'entreprise est certes difficile ; il reste à démontrer qu'elle est possible. Elle a besoin d'artistes qui s'inspirent de l'exemple de Larbi Ben Mhidi, Mohamed Boudiaf et bien d'autres de leurs compagnons.

Kadour Naïmi,
ex-fondateur et animateur du *Théâtre de la Mer* (1968 - 1972).



Rêve théâtral

Le Matin d'Algérie, 13 Novembre 2016



Une halqa traditionnelle en Algérie vers 1930
(photo d'un inconnu, libre de droit).

Dans l'obscurité et le recueillement de la nuit, j'ai fait un rêve. Il est tellement beau que je le communique aux autres, pour en partager le plaisir.

J'ai songé qu'en Algérie :

- chaque quartier de ville, chaque village et chaque douar a une troupe de théâtre amateur ;
- elle est autogérée par ses membres ;
- ce sont des jeunes et des adultes, des hommes et des femmes, de métiers divers, aussi bien intellectuel que manuel ; dans les villes les ouvriers et les chômeurs côtoient les étudiants ; dans les villages et les douars agissent ensemble des jeunes scolarisés et des paysans illettrés ;



- ces artistes amateurs, malgré leurs problèmes quotidiens, ou, plutôt, pour trouver une manière de les affronter, se livrent à l'activité théâtrale ;
- quelques professionnels, disposant d'une formation professionnelle, se déplacent pour dispenser gratuitement leurs connaissances aux membres de ces troupes amateurs ; cependant, ceux-ci acceptent de leurs indications uniquement ce qui correspond à leur manière propre de concevoir le théâtre ;
- les œuvres sont écrites et mises en scène collectivement, dans la langue comprise par les habitants du lieu ;
- leur contenu parle des problèmes réels vécus par les membres de la troupe, par leurs parents et par leurs amis, etc. ;
- la forme artistique des réalisations s'inspire des meddahs traditionnels des places publiques populaires, notamment l'espace scénique en halga, le recours à la musique et au chant ;
- la réalisation des œuvres réclament un matériel pas coûteux, mais simple, facilement concevable et transportable ;
- les lieux de présentation des spectacles sont l'endroit même où la troupe s'active, ainsi que d'autres lieux de vie, de travail ou d'étude ;
- selon leurs possibilités, les troupes se déplacent dans un véhicule, sur une charrette conduite par un âne, ou à pied ;
- le temps des représentations est de jour, donc sans nécessité d'éclairage artificiel, ou le soir, illuminé par un éclairage public ;
- les spectacles sont suivis par des débats durant lesquels les spectateurs forment librement leurs commentaires et suggestions, et les artistes présentent leurs éclaircissements ;
- toutes les activités théâtrales sont auto-financées par les membres des troupes, grâce à leurs propres disponibilités financières et aux dons volontaires des spectateurs ; pour y parvenir, leurs spectacles sont composés essentiellement de leur corps, de leur voix et de quelques éléments de décor, suggestifs, laissant le reste à l'imagination des spectateurs ;
- pour répondre à leurs nécessités vitales, les membres de la troupe ont un travail, tandis que les chômeurs sont aidés par leurs compagnons ;
- en règle générale, les spectateurs dont la présence à la représentation est naturellement gratuite, offrent volontairement aux artistes les uns des dons en argent, d'autres, le repas ;



- quand les spectacles en arabe populaire sont donnés dans la partie amazighe du pays, les paroles sont doublées en tamazight durant la représentation ; vice-versa, quand les spectacles en tamazight sont donnés dans la partie arabophone, de même, les paroles de la pièce sont doublées en arabe populaire durant la représentation ; ainsi, les spectateurs des deux parties du pays se familiarisent avec leurs langues réciproques ;

- partout, dans les quartiers des villes comme dans les villages et les douars, le public est très nombreux à la représentation ; tous déclarent qu'ils préfèrent assister au spectacle plutôt que de voir à la télévision un quelconque « mousalssal » ; ils expliquent leur choix par deux motifs : les pièces évoquent leurs problèmes de manière intéressante et touchante, d'une part, et, d'autre part, le débat qui s'ensuit leur permet de dire ce qu'ils pensent et d'apprendre ce que les autres pensent ;

- les représentants des troupes amateurs organisent, de manière autogérée, des festivals où sont présentées les œuvres, respectivement de tous les quartiers de la ville, puis de tous les villages, puis de tous les douars, enfin un festival national où sont présentés les spectacles des villes, villages et douars ;

- ces festivals, eux aussi autogérés et autofinancés collectivement, sont itinérants ; ils ont lieu chaque année dans une ville, un village ou un douar différent ;

- les œuvres sont présentées sans aucune forme de compétition ; elles sont uniquement l'occasion de se rencontrer, de se connaître, d'échanger des expériences et de s'entraider ;

- de temps à autre, une ou plusieurs œuvres se distinguent par des qualités inattendues, qui font d'elles une production qui rivalise très honorablement avec ce qui existe de mieux dans le théâtre mondial ;

- des journalistes ont écrit avec enthousiasme, décrivant l'originalité de cette activité théâtrale, de tous les points de vue ;

- de l'étranger, d'autres journalistes et professionnels sont venus voir puis relater cette création artistique qui n'existe nulle part ailleurs ;

- tous, spectateurs et journalistes, notent la simplicité de ces artistes, leur attention à apprendre à réaliser des œuvres de qualité, leur amour illimité pour le théâtre et leur profonde affection pour le public auquel ils proposent leurs productions ;



- quand ils répondent aux interviews, ces artistes ne disent jamais « je », mais toujours « nous » ; il est vrai que l'écriture comme la mise en scène s'effectuent réellement en commun ;

- les propositions faites à ces artistes amateurs de rejoindre les théâtres professionnels sont déclinées comme incompatibles avec leur conception du théâtre ; ils veulent rester des amateurs, tout en ayant une autre occupation par ailleurs : outre à leur procurer un salaire pour vivre, elle leur permet, comme ils disent, de « ne pas se scléroser dans la pratique d'une seule activité » ;

- les subventions offertes sont acceptées à la seule condition de ne pas interférer sur l'activité théâtrale telle qu'elle est pratiquée ;

- aux invitations à participer à des festivals internationaux, ces troupes d'amateurs posent la condition de jouer uniquement dans la périphérie de la ville, celle la plus délaissée, dans un local simple ou sur une place publique ; cela explique pourquoi ces troupes ne vont à aucun festival international ; les membres en sont contents ; ils disent : « Cela nous évite d'être récupérés par le cancer de la gloire et la rapacité pour l'argent » ;

- ce qui est certain et le plus important, aux yeux de ces artistes, c'est que dans chaque production le public trouve un double plaisir : jouir de beauté et comprendre comment se construire une vie plus digne, quelque soit l'endroit habité : ville, village ou douar.

En me réveillant, j'ai voulu me rendormir avec l'espoir de voir une représentation de ces troupes d'amants du théâtre.



Peuple *laborieux*, qui pense à toi ?

Le Matin d'Algérie, 19 janvier 2017



Une partie du public, lors de la présentation de « *La valeur de l'accord* » à la ferme ex-autogérée de Bouchaoui (1969).

Veut-on constater à quel point on peut, en Algérie, étudier ou faire du théâtre tout en ignorant la *majorité* de ses destinataires potentiels ?... Un article permet de s'en rendre compte (Fayçal Métaoui, *Comment séduire le public ?* publié sur le quotidien *El Watan* du 30.09.2016).

Écartons d'abord tout malentendu. Je n'ai pas assisté à la journée d'études dont il rend compte ; je ne dispose que de ce qu'a écrit le journaliste. Par conséquent, mes observations se basent uniquement sur ce qu'il a relaté.

On lit :

« Le théâtre algérien (TNA) ose enfin ouvrir le débat sur l'intérêt que porte le public aux pièces. Des solutions sont proposées pour faire *revenir* les spectateurs dans les salles. (...) Comment renouer avec le public ? Comment faire pour *attirer les spectateurs* en grand nombre *vers les salles de théâtre* ? Des questions auxquelles ont tenté de répondre plusieurs intervenants (...) »



La réponse est dans la question elle-même : on ne se préoccupe nullement d'*aller vers* le public, dans les lieux où *lui* se trouve : les quartiers où il vit, pour ne pas ajouter ceux où il travaille. En outre, étant donné que les salles de théâtre se trouvent uniquement dans quelques villes, plus exactement dans leur centre, le reste de la population n'est pas considéré : celle qui vit dans les *périphéries* de ces villes, celle qui vit dans les villes *dépourvues* de ce genre d'établissement, et celle qui réside à la campagne, dans les grands et petits *villages*.

L'essayiste Ahmed Cheniki déclare :

« Comme si le spectateur était *absent* de la représentation théâtrale, alors que tous les grands hommes de théâtre prennent comme point de départ le public qui contribue à façonner les réseaux thématiques et les éléments esthétiques. Il est tout à fait normal d'interroger ce phénomène du public dont les réponses permettraient peut-être de régler au-delà de la dimension esthétique les jeux extrêmement complexes de la réception et de la fréquentation», souligne-t-il. Ahmed Cheniki propose de revoir l'organisation des établissements étatiques du théâtre et des coopératives. « Le statut de ces coopératives est flou.

On ne sait pas si elles sont dans le théâtre amateur ou professionnel. Les créateurs du théâtre sont victimes d'une situation figée et d'une *gestion peu étudiée des espaces de spectacles*», dit-il. »

Là, aussi, l'intervenant parle d' « *absence* » du spectateur et non pas des *artistes* de théâtre *auprès* du public.

Pourtant Ahmed Cheniki est un chercheur et essayiste qui, de par ses fonctions, connaît l'expérience du Théâtre de la Mer, dont il a parlé dans des écrits précédents. Il sait sinon devrait savoir que cette compagnie n'a jamais eu à se poser le problème du public, puisque c'est elle qui *allait là où il se trouvait*, précisément :

- en ville, dans des espaces divers : de travail (usines), d'études (lycées, université), de vie (quartiers)
- dans les centres de formation professionnelle de petites villes,
- à la campagne : dans des villages, comme Gdyl, ou à la ferme autogérée de Bouchaoui, près d'Alger.

Entre fin 1968, moment de sa fondation, jusqu'à 1973, où j'ai quitté la compagnie, elle a présenté ses réalisations des *centaines* de fois, de cette



manière. Seulement *quatre* représentations de *Mon corps, ta voix et sa pensée* furent données au TNA d'Alger (où spectateurs et acteurs se trouvaient sur le plateau, transformé en espace circulaire de jeu, autrement dit halga) et *cinq* représentations de *La Fourmi et l'Éléphant* à la salle El Mouggar d'Alger.

Pourquoi Cheniki n'a pas relaté cette expérience qui démontra, dans les faits, que le problème n'est pas l'absence du public au théâtre, mais le contraire, celle des artistes auprès du public ?

« Pour Ahmed Cheniki, le théâtre doit avoir des rapports continus avec les *écoles*, les *universités* et les secteurs du *sport* et de la *jeunesse*.
« Il faut s'interroger sur ce qu'on peut faire aujourd'hui pour améliorer l'activité théâtrale en *Algérie*. Allons-nous reprendre les expériences de *Allalou*, *Alloula*, *Bachtarzi* ? » s'interroge-t-il. »

Quand Cheniki évoque un public *autre* que conventionnel, il ne mentionne pas celui *laborieux* : la partie de la population qui vit dans les quartiers pauvres, ainsi que les ouvriers des usines, les paysans des fermes et des villages.

En outre, on constate que ce chercheur cite des « expériences » mais *pas* celle du Théâtre de la Mer. Pourtant, en matière de public, quelle troupe et quel homme de théâtre a accompli ce que cette dernière et son animateur ont réalisé auprès du public dans *toutes* ses catégories, sans en exclure aucune ?

Dans l'article, on lit ensuite :

« Makhlof Boukrouh a analysé l'évolution de la présence du public au fil du temps depuis l'indépendance du pays. « Dans les années 1960, 1970 et 1980, le problème ne se posait pas. Le public était présent. Les chiffres peuvent en témoigner. Il y avait un environnement qui permettait ce déplacement du public. Aujourd'hui, il faut *s'interroger* sur le *fonctionnement* des théâtres, sur la *qualité* des spectacles offerts au public, sur la *continuité* des représentations », relève-t-il. »

On constate que le seul genre de public considéré est l'habituel public : celui des établissements conventionnel des villes.

On lit encore :

« Il faut être réaliste et se dire : que se passe-t-il avec nous ? Comment sont gérés les établissements de théâtre ? Ont-ils des programmes à long terme ? Comment choisit-on un texte ? Qu'avons-nous fait ces dix



dernières années ? Où sont passés les résultats des conférences et débats organisés au TNA ?» se demande le metteur en scène Chawki Bouzid. Il plaide pour un *rapprochement* entre *pratiquants du théâtre, les critiques et l'administration des théâtres*. «Pour l'instant, chacun est dans son *carré*. Avant de penser au public, il faut instaurer un dialogue entre les *créateurs et l'administration*. »

Et pourquoi pas le « rapprochement » entre les pratiquants de théâtre et le *public* qui ne *peut pas* aller dans les salles conventionnelles des quelques villes ?... Les hommes de théâtre ne sont-ils, eux, dans leur « carré », en ignorant ce public ?

L'article poursuit :

« Habib Boukhelifa, enseignant à l'Institut supérieur des métiers des arts de spectacles et de l'audiovisuel (ISMAS), estime que (...) « Un système politique et social qui ne peut pas gérer une ville ou *sécuriser* le citoyen ne peut pas, à mon point de vue, organiser une activité théâtrale. »

Il est vrai que le problème sécuritaire existe. Mais dans quelle mesure ce facteur est vraiment déterminant dans l'absence de public ?

« Ces dernières années, nous avons tourné en rond. L'entreprise théâtrale est devenue plus un espace de *rente* qu'un espace de production. »

N'est-ce pas, justement, cette « rente » qui, non seulement explique la carence de production, mais, également, l'oubli du public ?... Tant que le salaire mensuel arrive dans le compte bancaire, pourquoi se soucier d'autre chose ?

« Ceux qui peuvent améliorer beaucoup de choses à l'art théâtral sont *marginalisés*, entre autres, les enseignants de l'ISMAS. Comment peut-on souhaiter la présence du public avec des spectacles *médiocres*, des spectacles qui ne répondent pas à l'amplitude passionnelle d'un peuple et à son authenticité (...) La présence du public dans les salles dépend de la *qualité* des spectacles ».

Bien entendu, la médiocrité est un des facteurs d'absence de public. Mais, là encore, celui évoqué est le même : celui des salles conventionnelles. La « recherche », justement proposée par Boukhelifa, ne concerne *pas* les *autres catégories de public*.



Continuons.

« Hamida Aït El Hadj, metteur en scène et enseignante à l'ISMAS, refuse que les créateurs soient culpabilisés. « Nous ne sommes pas coupables de la désertion du public, de l'absence du théâtre scolaire. Le théâtre a *disparu* des écoles et des manuels d'enseignement. Les gens du théâtre ne sont pas coupables de la *décennie noire*. »

Pendant dix ans, les Algériens ne pouvaient pas sortir de leur maison le soir, comment voulez-vous qu'ils reviennent au théâtre aujourd'hui ? Il n'y a pas de *transport* le soir dans les *villes*. Tout s'arrête après 17h. Je ne suis pas coupable et je continue de lutter pour que le théâtre vive dans *ce pays* », relève Hamida Aït El Hadj, plaidant pour revoir le système de formation aux arts dramatiques et les formules de *tournées* des spectacles. »

Il est vrai que la « *décennie noire* » a tout bloqué. Mais elle a pris fin en l'an 2000 environ. Dix-sept années sont passées. Alors ?

Quand Hamida parle de « *ce pays* », entend-elle autre chose que l'habituel public des conventionnels théâtres ?

Voyons la suite :

« Mohamed Frimehdi, metteur en scène, estime qu'il faut prendre en compte les *complexités* de la vie sociale moderne, la *technologie* et les modes de *consommation* avant d'analyser la problématique de la relation du public avec le théâtre. « Les arts vivants doivent s'adapter à cette situation. »

Les *jeunes* portent aujourd'hui dans leurs poches, grâce au *smartphone*, des tonnes d'informations, d'images et de sons du monde entier. La dictature de la rapidité fait que les gens n'ont plus le *temps* d'aller à une salle de spectacle pour passer une heure à regarder une pièce.»

Là, aussi, le même conventionnel public est envisagé. En outre, si l'on suit la logique de cet extrait, ne semble-t-il pas que la seule solution qui reste est tout simplement de fermer les théâtres ?

« La plupart des intervenants ont insisté sur l'importance de la communication et de la *promotion* des spectacles de théâtre, notamment à travers l'affichage en *ville*, les *réseaux sociaux* et les *médias*. « Avez-



vous vu un jour une publicité pour pièce de théâtre dans journal ou au petit écran ?» interroge le critique Nabil Hadji. »

Cet extrait laisse supposer que les participants croient à la *qualité* des œuvres proposées, tout en ne considérant, encore, que le public conventionnel des villes.

Enfin, l'article conclut :

« Le *scénographe* Abderrahmane Zaâboubi souhaite l'organisation d'assises nationales «*sérieuses*» sur le théâtre pour discuter de tous les problèmes et proposer des solutions en vue de relancer les arts vivants *à travers le pays* d'une manière durable. «Il faut ouvrir un *débat direct avec le public*, inviter ses *représentants* à ces assises, savoir ce qu'il veut », propose-t-il. »

J'apprécie la référence de Zaâboubi au « sérieux ». En outre, il est le *seul* à considérer le public comme ayant quelque chose à dire pour « savoir ce qu'il veut ». Notons que ce souci est exprimé non pas par un chercheur, un auteur ou un metteur en scène, mais uniquement par un *scénographe*.

J'aurais voulu, cependant, savoir ce qu'il entend par l'expression « à travers le pays » : à quels *types* de public il se réfère ?

Concluons.

Dans toutes ces interventions, à l'exception de Zaâboubi, le public est évoqué *sans* considérer important de savoir ce que *lui* pense et veut.

En outre, le *seul* public évoqué est celui des théâtres *conventionnels* des *quelques* villes où il existe.

Toutes les autres catégories de public ne sont pas mentionnées : celles qui, précisément, sont *exclues* du droit culturel de voir des œuvres théâtrales. Et ces catégories sont exactement celles qui *produisent* la richesse du pays, sont la *majorité* de la population, et fournissent la *nourriture* que mangent les participants à cette journée d'études : les *ouvriers* et les *paysans*, sans oublier leurs familles qui vivent dans des quartiers *délaissés* des villes, et dans des *villages* mal entretenus dans les campagnes.

Pourquoi donc ce public-ci n'a *pas* bénéficié de l'attention des intervenants ? Pourquoi le journaliste qui relate leurs propos n'a *pas*, lui non plus, noté cette particularité ?... Question subsidiaire : pourquoi l'expérience



du Théâtre de la Mer n'a pas été rappelée, tout au moins par le chercheur Cheniki et le journaliste Métaoui ?

Ultime question : le problème du théâtre en Algérie réside-t-il dans l'absence du public ou, au contraire, dans l'*ignorance* où est tenue sa *majorité* par ceux qui écrivent sur le théâtre ou le pratiquent ? Cette majorité de public ne mérite-t-elle pas l'attention de la part de personnes qui, je suppose, sont démocrates et progressistes ?

Kadour Naïmi,
ex-fondateur et animateur du *Théâtre de la Mer*.



Pour une fédération autonome du théâtre libre

Le Matin d'Algérie, 18 juillet 2017

Dans ma précédente contribution², j'ai défendu l'existence d'un théâtre autogéré. Mais, demanderait-on, comment cela est-il possible aujourd'hui ?

D'abord il s'agit de s'inspirer des expériences passées. Parmi elles je signale celle que je connais le plus puisqu'il s'agit de la mienne. Elle exista pendant quatre années (1968-1972), et cela en période totalement dictatoriale.

Alors, les compagnies théâtrales libres se comptaient sur les doigts d'une seule main.

Aujourd'hui, il semble que leur nombre est plus appréciable.

Commençons par lever un malentendu ou, plutôt, par fournir une clarification.

Au temps de la dictature, on distinguait les compagnies dites « professionnelles » de celles nommées « amateur ». La différence était justifiée par le fait que les premières étaient subventionnées par l'État, et donc inféodées à lui, au contraire des secondes.

Or, le Théâtre de la Mer, par exemple, était une compagnie totalement autonome. Elle demanda au ministère de tutelle d'alors l'autorisation d'exister, mais on ne répondit pas à sa requête.

Néanmoins, elle exista quand même de manière professionnelle, dans le sens que : 1) ses membres vivaient (difficilement mais vivaient) du produit de leur production théâtrale, 2) le niveau artistique de ses réalisations témoignaient un professionnalisme certain, attesté tant par la critique nationale que par des observateurs étrangers.

² Voir V. INTELLECTUELS et ARTISTES / « Contre le mercenariat, pour l'art autogéré ».



Cependant, en Algérie, des historiens et « experts » de théâtre algérien continuèrent généralement à considérer cette compagnie comme « amateur », suivant, en cela, l'idéologie étatiste, pour laquelle seules les compagnies inféodées à elle et rémunérées par elle étaient tenues comme « professionnelles ».

Aujourd'hui, il est nécessaire de s'affranchir de ce genre de distinction servile. Toute compagnie qui réalise les deux critères avancés auparavant (vivre du produit de la production et témoigner un niveau artistique conséquent) est à considérer comme professionnelle. Et pas seulement les gens qui travaillent dans les établissements financés par l'État.

Ajoutons une précision qui s'impose. Dans le passé dictatorial, comme aujourd'hui, il ne fut pas rare de constater qu'une compagnie dite « amatoriale » ait produit une réalisation nettement plus professionnelle, du point de vue qualitatif, que les pièces des théâtres subventionnées par l'État.

Cependant, il est incontestable que les compagnies autonomes souffrent de manque de moyens financiers, comme ce fut le cas du Théâtre de la Mer, dans le passé.

Comment résoudre cette difficulté ?

Recourir aux « sponsors », privés ou étatiques ?... Dans la contribution précédente, j'ai évoqué le sérieux risque que cette dépendance financière entraînerait.

Certainement, les recettes du public sont et seront insuffisantes.

Dès lors, que faire ?... voici ma proposition.

Créer une fédération des compagnies théâtrales autonomes, sans distinction entre « professionnelles » et « amateur ». Ces deux formes ont intérêt à coopérer et à s'entraider.

Cette forme d'organisation libre et autogérée devrait étudier et trouver les moyens d'une entraide réciproque efficace. Par exemple, mettre à la disposition les uns des autres des moyens matériels, un local, une action d'information du public sur les représentations, etc.

Que les membres des compagnies parviennent à se convaincre par ce que l'expérience pratique enseigne : seule et isolée, une compagnie autonome est trop faible ; au contraire, si elle est aidée par d'autres, il est possible qu'elle puisse réussir à monter sa pièce, à trouver un public pour elle et, enfin, à engranger un peu d'argent.



Une ultime solution serait de consacrer une partie du temps à gagner un salaire par l'intermédiaire d'un travail honnête, et consacrer l'autre partie du temps, y compris une part du gain obtenu, à la production et à la représentation de l'œuvre. L'amour de l'art libre est à ce prix.

Bien entendu, comme ce fut le cas au Théâtre de la Mer, les moyens de mise en scène devraient être les plus simples possibles, pour les rendre facilement transportables ; il faut que le spectacle puisse être présenté aussi bien dans un local, de nuit, avec un éclairage adéquat, que de jour, sur une place public. Par expérience, je sais que ce n'est pas facile, mais au Théâtre de la Mer, cela fut concrétisé.

Alors, chères et chers artistes du théâtre, professionnel ou amateur, mettez en marche votre imagination ! Et, j'espère, que la lecture du témoignage (lien ci-dessous) que je viens de publier vous aide à trouver vos propres idées pour aujourd'hui.

Pour davantage d'informations sur la manière d'agir, voir « *Éthique et esthétique...* », o. c.



Comment retrouver le public algérien au théâtre et ailleurs

Algérie Patriotique, 10 mars 2018

Le Matin d'Algérie, 10 mars 2018

Éternel problème depuis l'indépendance du pays : artistes, journalistes et essayistes « experts » ont toujours et continuent à parler de « retrouver » le public, quand ils ne se lamentent pas de son « absence », laissant croire à son manque d'intérêt pour la culture et l'art. Comme quoi c'est toujours la faute au public, et jamais celle des artistes. Enfin, ces derniers évoquent la « décennie sanglante » comme cause de cette absence de public ; dans ce cas, encore, c'est le public qui a « peur » d'aller dans les salles de théâtre. Mais quasi jamais les artistes (et les intellectuels) n'évoquent leur propre responsabilité dans ce qu'ils appellent l' « indifférence » du public à la culture et à l'art. Bref, le peuple a toujours tort, et les intellectuels et artistes ont toujours le beau rôle d'avoir raison. Ainsi, leur Super-ego est content. Partout dans le monde, et dans les pays « sous-développés » davantage, le petit-bourgeois a toujours besoin de se croire meilleur de ce qu'il est, par la « pose », l'habit et la « tchathe ».

Parlons d'abord de théâtre. Désolé d'évoquer mon expérience personnelle, mais je ne vois pas une autre qui lui ressemble et qui mérite, donc, d'être mentionnée. Le détail de ce qui sera dit ici se trouve dans l'ouvrage dont je suis l'auteur³.

À la fin de 1968, il y avait certes un public qui allait au théâtre. Mais il était composé de gens des villes, précisément de couches sociales petites-bourgeoise et bourgeoise. Car le peuple laborieux, notamment celui manuel, n'allait pas au théâtre, pour plusieurs motifs : 1) l'édifice théâtral se trouve au centre-ville, ce qui demande un déplacement en utilisant un moyen de

³ « *Éthique et esthétique...* », o. c.

transport public, méthode pas facile, surtout après une exténuante journée de travail ; 2) le prix du billet, pour un travailleur manuel, n'est pas indifférent, surtout s'il doit aller au théâtre en famille ; 3) le décor même de l'établissement théâtral, son cérémonial et l'uniforme de ses employé-e-s intimident le travailleur manuel et sa famille à se rendre dans cet endroit ; 4) généralement, le contenu et la forme de l'œuvre théâtrale sont étrangers, pour ne pas dire rebutants, à ce genre de spectateurs. Bref, on demande au peuple laborieux de venir là où il ne se reconnaît en rien ! Ne parlons pas du public des campagnes : là, aucun lieu théâtral digne de ce nom. Après le peuple manuel des périphéries des villes, celui des campagnes est le plus méprisé, depuis toujours par les petits-bourgeois et les bourgeois. Et, pourtant, sans les paysans, comment se nourrir, et sans les ouvriers, comment obtenir certains biens matériels indispensables ?

C'est donc dans cette situation que j'avais fondé le *Théâtre de la Mer*, à Oran. Et, dès le départ, refus de jouer dans l'établissement public conventionnel et officiel. Mais uniquement dans des places publiques de quartier (Ville Nouvelle, Lamur), dans des cours de lycée, d'usines, dans des villages (tels Gdyel, pour les paysans), et même et même pour les malades mentaux à l'hôpital psychiatrique de Sidi Chahmi. Ajoutons que l'accès à la représentation était gratuit, que la forme de la représentation se faisait en « halga », les gens étant assis à même le sol en cercle autour des acteurs, enfin que le contenu de l'œuvre s'inspirait des problèmes concrets réels du peuple laborieux. Chacune des deux premières œuvres eut plus de 150 représentations. Nous n'attendions pas de voir venir le public dans une salle conventionnelle, mais nous allions au public, là où il vivait, travaillait, étudiait.

L'accueil populaire fut tel que la valeur de la démarche fut appréciée non seulement par les membres de la critique nationale, mais également par des observateurs internationaux.

Cette expérience s'est élargie et approfondie en s'activant au sein des Centres de Formation Professionnelle des Adultes. Le Théâtre de la Mer dura de fin 1968 à l'été 1972. Les motifs et les circonstances de ses succès et de sa fin sont décrites en détails dans l'ouvrage déjà mentionné.

Par la suite, Kateb Yacine puis Abdelkader Alloula tentèrent de suivre cette démarche, sans toutefois jamais la mentionner, et sans jamais l'imiter



réellement. Depuis lors, l'expérience du Théâtre de la Mer fut quasi totalement occultée de l'histoire du théâtre algérien. C'est le motif pour lequel j'ai écrit l'ouvrage mentionné, pour faire connaître la vérité sur une expérience qui devrait inciter à réfléchir les artistes qui, réellement, se soucient du public en Algérie.

Mesdames et messieurs les artistes (et intellectuel-le-s), vous voulez le public, notamment celui populaire ?... Ne l'attendez pas dans vos salles conventionnelles et dorées, mais allez là où il vit, travaille, étudie ! Ne lui présentez pas vos tourments égotistes, mais des œuvres dont le contenu reflète les problèmes concrets actuels du public populaire ! Et que la forme scénographique et esthétique de l'œuvre corresponde aux traditions populaires, tout en se caractérisant par des innovations et des recherches du meilleur niveau mondial possible. Le Théâtre de la Mer l'a fait, preuves en sont les comptes-rendus et les essais d'auteurs aussi bien nationaux qu'étrangers.

C'est ainsi que je ferai, si je reprends une activité théâtrale en Algérie. Je l'ai tentée en 2012, à Béjaïa. Mais la pièce que j'avais présentée fut limitée à une seule représentation au Festival International du Théâtre, qui eut lieu dans cette ville. Cependant, le « commissaire » (quel nom sinistre dans le domaine de la culture) de ce Festival enterra cette pièce, interdisant la tournée qui devait en être faite dans le pays. Pourtant, ce « commissaire » était un « progressiste » et un « démocrate », selon ses dires.

Aussi, à la fin de 1968 comme aujourd'hui, chaque fois que je lis ou entends un-e artiste parler de public algérien, en évoquant son « absence » et l'attente de sa « venue », je suis indigné ! En effet, ce n'est pas le public mais les artistes qui sont absents⁴ ! Car, à moins de ne viser que le public petit-bourgeois et bourgeois des villes, le public populaire n'a aucun motif d'aller dans les lieux conventionnels de théâtre ; par contre, il a besoin que les artistes aillent le trouver avec des œuvres dont les caractéristiques furent mentionnées ci-dessus.

On voit l'objection : « Eh ! Mais ce privilège accordé au peuple, c'est de la démagogie ! Comment présenter à des ignorants une œuvre profonde, complexe, raffinée ?! »... L'expérience théâtrale du monde (le théâtre grec

⁴ Voir ci-dessus « *Au théâtre, les absents sont les artistes* ».

antique, le théâtre chinois du passé, le théâtre de Shakespeare, de Molière, de Federico Garcia Lorca, etc.) et celle de très rares hommes de théâtre algériens prouve l'inanité de cet argument élitiste aussi prétentieux que médiocre.

Et même si les artistes, journalistes et essayistes algériens, dans leur grande majorité, ignorent (ou occultent) l'expérience du Théâtre de la Mer, sont-ils également ignorants du théâtre populaire qui existait dans les années 1960 en France, et de celui vietnamien, chinois, cubain, pour ne citer que les plus exemplaires ?

À moins, évidemment, d'être un artiste, un journaliste ou un essayiste petit-bourgeois, intéressé uniquement à un public de la même couche sociale. Alors, d'accord, on comprend la carence de public ainsi que celle des œuvres. Car la petite-bourgeoisie algérienne n'a jamais manifesté un niveau de culture assez élevé pour produire et jouir d'un théâtre réellement à considérer. Et la « décennie sanglante » n'a fait qu'aggraver le phénomène, mais n'en est pas la cause principale. La preuve ?... Depuis l'an 2000, dix-sept années sont passées. Où est le théâtre algérien aujourd'hui, même celui de la petite-bourgeoisie ? Il est le reflet de la situation générale du pays : médiocrité, servilisme, carriérisme, rentier. Tandis que le peuple laborieux, des quartiers populaires des villes et des campagnes, lui, au temps de la dictature comme de l'actuelle démocratie très limitée, est toujours sevré de vraie culture. Car la majorité des artistes, journalistes et essayistes sont des privilégiés du système aujourd'hui dominant. Ils parlent du « peuple », du « public » non pas pour *le* « servir » mais *s'en* servir.

Concernant le cinéma, le même problème se pose. Si l'on a réellement le souci du public, notamment celui populaire, il n'est pas nécessaire de l'attendre dans des salles de cinéma, mais d'aller là où il vit, travaille ou étudie pour lui projeter des œuvres. La technologie vidéo le permet nettement plus que l'époque de la pellicule. Et il faudrait que les films et documentaires aient un contenu et une forme qui répondent aux intérêts de ce public populaire.

La peinture ? La poésie ?... De même : il faut aller au peuple et non pas l'attendre.

Pour ma part, n'ayant pas la possibilité de m'activer actuellement dans l'activité théâtrale ou cinématographique en Algérie, je me suis contenté



d'écrire un ouvrage et des articles (dans les rares journaux qui les acceptent) avec l'espoir que des jeunes puissent les lire et, peut-être, s'inspirer de l'expérience du Théâtre de la Mer. Je l'avais réalisée dans des conditions de dictature, tandis le régime actuel, bien qu'aimant la dictature, est contraint de laisser quelques espaces de liberté. Hélas, ce régime dispose d'une arme plus redoutable que la répression du temps de la dictature : l'argent corrompeur des consciences !...

Cependant, finissons ces observations par le titre de la dernière pièce que j'avais réalisée en Algérie, avant mon exil. Elle eut un « Prix de la Recherche populaire » au Festival International du Théâtre de Tunis, en 1973, mais elle ne trouva aucun lieu pour être représentée en Algérie, sous prétexte qu'elle était « faoudaouya » (agitatrice) : « Et à l'Aurore, où et l'Espoir ? »

Cet espoir est dans les personnes qui sauront aimer le peuple comme il mérite de l'être ; alors, ces personnes auront la modestie de travailler dur pour devenir réellement d'authentiques artistes, si pas reconnus par les soit disant « experts » (petits-bourgeois), du moins bien accueillis par le public populaire des périphéries des villes, des villages et douars de campagne. Voilà une des manières fondamentales de contribuer à diminuer l'obscurantisme qui étouffe les consciences en Algérie, y compris celles des artistes honnêtes. Plus que du temps de la dictature, dans la société actuelle le peuple a soif de culture, et a besoin de personnes de culture authentiques. Malheureusement, il ne dispose pas des conditions d'en jouir. On lui offre uniquement de quoi s'abrutir davantage. Aux artistes honnêtes et courageux, donc, de trouver les moyens pour lui porter ce qui le délivrera de l'ignorance dans laquelle il est volontairement enfermé par ses exploiters-dominateurs. Mais où sont donc ces artistes authentiques, surtout quand ils se proclament « progressistes », « démocrates » et soucieux du « peuple » ?⁵ Faut-il rappeler ce qu'est un-e artiste authentique ?... Une personne dont la production contient autant de bonté que de beauté. La bonté consiste à se préoccuper des plus démunis (les exploités/dominés), et la beauté se soucie d'offrir ce qu'il y a de plus agréable dans l'humanité.

⁵ Voir ci-dessus « *Rêve théâtral* ».

Bien entendu, ce choix comprend un risque : combien de personnes savent que Shakespeare et Molière, par exemple, produisaient leurs œuvres sans être certains de dormir dans leur lit, et non dans un obscur trou de prison, avec le risque d'y être étranglés ou empoisonnés ? C'est que l'art authentique est d'abord révolte humaine contre l'injustice des dominateurs.



Pour l'autonomie organisationnelle du théâtre algérien doté d'une conscience citoyenne

*Algérie Patriotique, 2 avril 2018
Le Matin d'Algérie, 2 avril 2018*

« Il est certain que si l'espace théâtral algérien était autonome et structuré, ni Azzedine Mihoubi, ministre, ni Benaïssa, grapilleur, n'y trouveraient leur place. »⁶ Je remercie le professeur Abdellali Merdaci d'avoir réagi à mon interpellation⁷, en clarifiant son engagement pour une culture et un art réellement libres et solidaires en Algérie. Je lui suis également reconnaissant de me permettre, par la citation mentionnée, d'approfondir ses salutaires considérations sur la « trahison des clercs » et l'existence de « chiens de garde » du système dominant en Algérie.

Alors, demandons-nous quelles sont les causes de cette carence d'autonomie et de structuration du théâtre algérien.

Pour ma part, je l'ai constatée et critiquée dès le début de mon activité théâtrale en Algérie, à la fin de... 1968. J'avais également mis en pratique mes déclarations, en créant le Théâtre de la Mer, troupe autonome et autogérée ; non reconnue par l'administration, elle exista cependant quelques années, avec des aléas et des risques, mais des succès reconnus⁸.

Mais, alors, l'époque était à la dictature militaire, avec les caractéristiques connues par les patriotes qui en furent victimes. Cela donne une certaine justification (mélange de peur ou/et de carriérisme opportuniste sous

⁶ Abdellali Merdaci, in <https://www.algeriepatriotique.com/2018/03/31/non-letat-pouvoir-ne-peuvent-etre-dedouanes/>

⁷ Voir ci-dessous « Réponse et questions au professeur Merdaci sur le fonctionnariat ».

⁸ Voir mon livre « *Éthique et esthétique* », livres 1,2,4 et 5, o. c. On y trouvera tout le reste des considérations contenues dans la présente contribution.

prétexte de « soutien critique ») à la carence d'autonomie et de structuration indépendante du théâtre algérien d'alors. Était considéré comme du théâtre professionnel uniquement celui inféodé et salarié par l'État. Le reste était regardé avec mépris comme théâtre « amateur ». Alors qu'il n'était pas rare que ce dernier genre de théâtre produise des œuvres nettement supérieures, en contenu et qualité, à celui dit « professionnel ». N'oublions pas, toutefois, la « caporalisation » du théâtre dit amateur par le P.A.G.S., avec ce qu'il entraîna comme servilisme, donc médiocrité artistique et culturelle.

À ma connaissance, seuls deux (je dis bien : seuls deux) hommes de théâtre, quoique salariés de l'État, résistèrent à son emprise et eurent des problèmes : Kaki, au théâtre d'Oran (parce qu'il était pour un théâtre réellement populaire, donc pour la décentralisation), et, au théâtre d'Alger, Hadj Omar, qui avait mis en scène « Le cercle de craie caucasien » de Brecht. Et seuls ces deux (je dis bien : seuls ces deux) hommes de théâtre exprimèrent leur soutien à mon expérience théâtrale : Kaki publiquement par une interview, et Hadj Omar, de manière privée.

En toute logique, on se serait attendu, après la (très limitée et contrôlée) démocratisation sociale, suite à la révolte citoyenne de 1988, à voir enfin les femmes et hommes de théâtre algérien s'organiser de manière autonome et solidaire. Il n'en fut rien.

Durant la « décennie sanglante », une relative solidarité s'organisa, avec le courage souligné par le professeur Merdaci ; mais elle demeura, néanmoins, inféodée à l'État ou/et à la mouvance d'opposition pratiquant encore le « soutien critique » à l'État, face aux crimes terroristes.

Après la fin de la « décennie sanglante », à ma connaissance, la situation au lieu de s'améliorer... a empiré. Les « consciences » des artistes de théâtre ont été, dans leur majorité, achetées, au sens littéral du mot, par les détenteurs de l'État, pour produire (ou exister de manière parasitaire, sans travailler) ce qui sert ses intérêts exclusifs de caste, et non ceux du peuple. Personnellement, j'ai entendu un directeur de théâtre régional de l'Ouest déclarer, dans un restaurant chic, où il dînait « aux frais de l'État » (autrement dit avec l'argent du peuple) : « Tant que 'ami Messaoud est là, tout va bien ! ». Je compris qu'il faisait allusion à la rente pétrolière de Hassi Messaoud. J'ai,



également, entendu un directeur de théâtre régional de l'Est du pays dire, en se caressant la panse gonflée, après le même genre de repas : « Râna chab'anîne ! » (Nous sommes rassasiés !). Soulignons que ces deux directeurs se proclamaient « patriotes », de « gauche », « progressistes », « démocrates », militants ou sympathisants de partis ayant ces étiquettes.

Ajoutons que pour avoir révélé, en 2012, une vérité sur la genèse d'une pièce que j'ai réalisée avec Kateb Yacine, en 1972, le directeur du Théâtre Régional de Sidi-Belabbès mit fin à l'accord pour un projet qu'il m'avait lui-même proposé de concrétiser dans l'établissement qu'il dirigeait. Ajoutons que le directeur du Théâtre Régional de Bejaïa, alors Commissaire du Festival International de Théâtre de la même ville, après m'avoir invité à monter une pièce, une fois vue la « générale », voulut en interdire la représentation, sous un prétexte absolument infondé. Il n'accepta la représentation que sous la menace, de ma part, de dénoncer la censure devant un public où se trouvaient des artistes... étrangers. Que, par la suite, le même « commissaire » et directeur renonça à la tournée de cette pièce, dans les autres théâtres et lieux de spectacle du territoire. Faut-il dire que ces deux directeurs de théâtre, eux aussi, se proclament « patriotes », « progressistes », « démocrates », partisans de la culture et de l'art libres ?

Voici d'autres motifs qui expliquent la carence d'autonomie et d'organisation libre du théâtre algérien. Que l'on permette de m'auto-citer, par des extraits de mon livre⁹ :

« En retournant en Algérie, en 2012, au Théâtre Régional de Béjaïa, où me fut rendu un hommage pour mon activité théâtrale passée, une équipe de la télévision nationale (je n'en su pas plus) était présente et a filmé. Voici, en substance, une partie de l'interview qui me fut accordée :

- Songez-vous reprendre de l'activité en Algérie ?
- Si l'on respecte totalement ma liberté d'expression artistique et idéologique, oui. »

(...)

« Quelques jours après, le même « ami » me déclara, d'un ton qui se voulait affectueux et admiratif :

⁹ Idem, livre 4.

- Des voix circulent à Alger pour te confier la direction d'un théâtre, peut-être celui d'Oran ou même d'Alger. Accepterais-tu ?

J'ai souris, amusé.

Je ne crois pas que cela est possible.

Pourquoi ?

Parce que je mettrai des conditions inacceptables.

Lesquelles ?

Outre à ma liberté totale sur les plans artistique et idéologique, j'aurais besoin de transformer l'établissement de manière à ce que les représentations puissent se faire aussi bien dans un espace circulaire que dans un espace conventionnel à l'italienne. Je ferais venir dans l'établissement ceux qui n'y pénètrent jamais, par manque d'argent ou de motivation culturelle. Je les ferai entrer gratuitement, notamment les jeunes et les vieux, les ouvriers et les paysans. Je programmerai les représentations non seulement dans l'établissement, mais également dans les lieux de travail, d'études et de vie du peuple, notamment le plus exclu de la culture. Je n'accepterai pas que dans le théâtre puissent exister des personnes qui perçoivent un salaire sans travailler.

Ha ! Ha ! Sur deux points, souligna mon interlocuteur, tu ne réussiras pas !

Pourquoi ?

Ils garantissent l'existence du système !

Explique-toi mieux.

La paix sociale, mon frère ! Tout te sera, peut-être, permis mais pas primo de licencier des gens qui ne travaillent pas.

Est-ce qu'on donne un salaire à un ouvrier ou à un paysan qui ne produit pas ?

Les artistes, ce n'est pas la même chose !

Parce qu'ils font partie de cette sangsue qu'est la nomenklatura ?

Exact !

Je pense simplement que la paix sociale ne doit pas être achetée au bénéfice d'une minorité privilégiée, mais par la distribution équitable des ressources du pays entre tous les citoyens, sans exception.

Allons, ne rêves pas !... Tu n'en as plus l'âge !



Et quel est le deuxième point impossible à réaliser ?

Ha ! Ha ! rigola le copain, tu ne devines pas ?

Je préfère que tu me le dises.

Aller dans les lieux où les gens vivent, travaillent et étudient !... Tu veux faire la révolution ?... As-tu oublié que plus le peuple est ignorant, mieux la paix sociale est garantie ?

Pourtant, au temps de la dictature de Boumédiène, j'ai présenté les spectacles de cette manière.

Et bien, aujourd'hui, je crois que cela te sera plus difficile... Le motif ?... La situation est par trop incertaine, faut pas remuer davantage les vagues, le bateau de l'État tangué déjà !

Notant l'expression ferme de mon visage, l'ami conclut :

Bon ! J'ai compris ! Le théâtre, tu ne l'auras pas... Et si on te donnait la direction de la formation théâtrale, à Alger ? Tu sais, elle laisse tellement à désirer, et il y a urgence !

J'accepterai seulement d'y mettre en place le programme qui m'a permis de produire de la meilleure manière, et que j'ai adopté à l'école de cinéma, que j'ai fondée et dirigée à Rome pendant vingt trois années.

Alors, tu ne veux pas rester au pays ?

Cela me ferait tellement plaisir, mais à mes conditions, parce qu'elles servent réellement l'art et le peuple.

La discussion fut close.

En quittant l' « ami », j'ai réfléchi. Dans le cas où il me sondait, mandaté par d'autres, ma réponse était claire. Tout ce que j'ai constaté, par la suite, c'est qu'aucune proposition ne m'a été présentée. »

Est-ce là tout ce qu'on peut dire sur le manque d'autonomie et d'organisation libre et solidaire du théâtre algérien, à cause de l'emprise d'un État anti-populaire, servi par ses mercenaires « progressistes » ?... Malheureusement non. Depuis la fin de la « décennie sanglante », que l'on me cite un-e auteur-e de théâtre, un-e metteur en scène, un-e directeur-trice de théâtre, qui sont salarié-e-s dans les établissements financés par l'État, qui ait écrit, produit, réalisé :

- une œuvre qui reflète correctement les intérêts du peuple dominé-exploité,



- que ce peuple a pu voir et juger là où il vit, travaille, étudie ?¹⁰
- qui pourrait être confrontée positivement avec une authentique œuvre théâtrale ?

Quant aux troupes non financées par l'État, donc comptent uniquement sur leurs propres forces (et les éventuelles recettes du public), combien sont-elles ? Quelle est la valeur (contenu et esthétique) de leur production ? Se manifeste-t-elle dans les lieux de vie, de travail et d'études du peuple ? Ces constatations et questions m'avaient porté à exprimer un appel public¹¹. À ma connaissance, aucune réaction. Je me l'explique ainsi. Lors de mon long séjour au pays en 2012 puis 2014, j'ai rencontré beaucoup de gens s'occupant théâtre, adultes et jeunes. Toutes et tous déclaraient aimer le théâtre et vouloir l'apprendre mieux avec mon aide, vue mon expérience. Mais, quand ils comprirent que le théâtre que j'ai toujours pratiqué servait l'art authentique, libre, et le peuple qui en était exclu, toutes et tous disparurent, sans exception. Ce qu'ils cherchaient, c'était la « carrière » mercenaire.

Ne doit-on pas conclure que le théâtre algérien actuel n'est généralement (à de très rares exceptions inconnues ou mal connues, parce que non conformes au système dominant et/ou à la mouvance « progressiste » qui contrôle le système d'information dite alternative¹², que le théâtre algérien donc n'est rien d'autre que le reflet de la caste qui domine la situation culturelle du pays, laquelle, à son tour, est le produit du système social qui régit la nation ?... Dès lors, ce n'est pas uniquement le théâtre algérien qui manque

¹⁰ En octobre 2016, j'avais dénoncé le jugement d'un homme de théâtre qui accusait le public d'être « absent » des salles de théâtre. J'affirmais que ce n'est pas le public, mais les hommes de théâtre qui sont absents, parce qu'ils s'enferment dans le confortable établissement théâtral conventionnel, au lieu de prendre la peine d'aller représenter leurs œuvres là où le peuple se trouve. Le hasard veut que l'auteur que je critiquais était... Slimane Bénéïssa. Voir ci-dessus « *Au théâtre, les absents sont les artistes !* »

¹¹ Ci-dessus « *Pour une fédération autonome du théâtre libre* ».

¹² En octobre 2016, suite à l'article de Slimane Bénéïssa (signalé en note ci-dessus), paru sur le journal *El Watan*, j'avais envoyé à la même rédaction ma réaction, en dénonçant l'imposture consistant à accuser le public de désertion. Mon texte ne fut pas publié. C'est, alors, que je l'ai envoyé à *Algérie Patriotique* et au *Matin d'Algérie*, qui, eux, le publièrent.

d'autonomie et d'organisation, mais l'ensemble des domaines sociaux où les citoyen-ne-s devraient conquérir leur autonomie et leur auto-organisation¹³. Comment y réussir, sinon en étant libres et solidaires ? Comment assumer ce choix sans refuser de vendre sa conscience et son travail au plus offrant en argent (qu'il soit algérien ou étranger) ? Comment y parvenir sans savoir discerner, dénoncer et écarter de nos rangs tous les opportunistes carriéristes, travestis en « patriotes », « démocrates » et « progressistes » ? Posons la question qui dérangera ces derniers : si, en Algérie, le terrorisme clérical a tué des centaines de milliers de civils et une centaine d'intellectuels, combien d'âmes et d'esprit sont tués chaque jour, depuis l'indépendance, par la domination et son allié-complice, l'opportunisme carriériste (qu'il arbore plusieurs nationalités ou la seule algérienne) ?

Le chemin de l'autonomie organisée citoyenne est certes long, lent et semé d'embûches. Ses ennemis ne sont pas uniquement les dominateurs au pouvoir, mais également leurs harkis (les plus nocifs étant ceux masqués en faux amis « progressistes ») dans tous les domaines sociaux. Mais, sans commencer à s'organiser de manière autonome, quoique infiniment minoritaires, comment redonner dignité à nous-mêmes et à notre peuple, sinon pour notre génération, du moins préparer le terrain à la suivante ?

¹³ À l'exception des organisations autonomes, notamment syndicales, et associations citoyennes diverses, qui sont nées et luttent contre l'arbitraire étatique pour pouvoir exercer leurs droits sociaux légitimes.



Réponse et questions au professeur Merdaci sur le fonctionnariat

*Algérie Patriotique, 31 mars 2018¹⁴
Le Matin d'Algérie, 31 mars 2018*

J'ai toujours lu avec intérêt et apprécié vos contributions au sujet des artistes et des intellectuels. Les deux dernières concernant Slimane Bénéïssa sont dans cette veine¹⁵. Cependant, vous vous étonnez de sa nomination dans un poste administratif algérien. À mon tour, je m'étonne de votre étonnement.

En effet, faut-il s'étonner de tout ce que les détenteurs de pouvoir en Algérie ont commis comme actes, et cela depuis l'assassinat de Abane Ramdane et la capture « par hasard » de Labri Ben Mhidi ? Faut-il s'étonner des massacres de combattants intérieurs de la guerre de libération nationale par les chars de l'armée des frontières, qui accumulait du matériel tout neuf pendant que les combattants de l'intérieur manquait cruellement de matériel ? Faut-il s'étonner de la prise du pouvoir par les armes du duo Ben Bella-Boumédiène, en instaurant un soit disant « socialisme » qui était un capitalisme d'État au bénéfice d'une bourgeoisie étatique en formation ? Faut-il s'étonner du coup d'État militaire de ce dernier, appelé « réajustement révolutionnaire » ? Faut-il s'étonner que durant cette période dictatoriale, une majorité d'intellectuels, d'artistes et de militants politiques qui se proclamaient d'opposition a, néanmoins, témoigné un « soutien critique » qui était en fait un soutien opportuniste où le soutenu trouvait plus d'avantages que le souteneur ? C'est à cette époque, en fin 1973, que,

¹⁴ Les deux paragraphes « *En effet, faut-il s'étonner...* » jusqu'à « *sans lesquelles il se révolterait.* » ne furent pas publiés sur *Algérie Patriotique* pour un motif que j'ignore.

¹⁵ <https://www.algeriepatriotique.com/2018/03/28/contribution-dabdellali-merdaci-breve-adresse-a-naturalise-honteux/>

et <https://www.algeriepatriotique.com/2018/03/30/mise-point-merdaci/>

personnellement, j'ai quitté le pays, déprimé, vaincu et isolé, craignant de « disparaître » comme tant d'autres, mais en emportant dans mon esprit les tragédies du peuple où je suis né. En passant, précisons que je n'ai pas choisi l'ex-métropole comme lieu d'exil, mais d'autres pays, en comptant sur mon travail pour survivre¹⁶.

Depuis cette date, personnellement, rien de ce qu'a subi le peuple algérien ne m'a étonné. Pas même la victoire électorale des cléricaux réactionnaires en 1991, ni la « décennie sanglante ». Bien que hors du pays, mes contacts avec ma famille, prolétarienne-paysanne pauvre, et quelques amis me permettaient de constater qu'en Algérie, les détenteurs du pouvoir d'État en Algérie changeaient de personnes mais pas de nature, et que, tôt ou tard, des tragédies éclateraient. Et il me semble que, malgré ces tragédies passées, nous sommes encore aujourd'hui dans ce genre de situation : à savoir une caste oligarchique dominant le peuple par les instruments classiques de toute caste : la limitation autoritaire des droits sociaux, la répression, l'idéologie religieuse, les miettes au peuple (prix soutenus de denrées de base) pour l'empêcher de manquer du minimum de ressources sans lesquelles il se révolterait.

Dès lors, peut-on s'étonner de la nomination d'un personnage tel que celui que vous décrivez à un poste administratif ?... Le principe de tout État dominateur n'est-il pas de nommer des serviteurs, des fonctionnaires, c'est-à-dire des individus qui savent « fonctionner » pour satisfaire les intérêts de ceux qui les nomment ?... Sinon, comment expliquer toutes les Algériennes et tous les Algériens, dans tous les domaines de l'activité sociale, à l'intérieur du pays comme dans la diaspora, qui sont écarté-e-s, ignoré-e-s et même calomnié-e-s par les « fonctionnaires » et les porte-voix de ceux qui détiennent le pouvoir en Algérie ?

Votre étonnement ne vous semble-t-il pas dédouaner ceux qui ont nommé ce monsieur au poste que vous indiquez ?... Ne tombez-vous pas dans le piège qui consiste à croire que les décisions prises par les détenteurs de l'autorité ne sont que des erreurs involontaires ? Ne croyez-vous pas qu'au contraire ces décisions sont le résultat logique d'une stratégie de domination sociale bien conçue par les « experts » et « conseillers » de ces détenteurs de

¹⁶ Voir « *Éthique et esthétique...* », livres 1, 2 et 3, o. c.

l'autorité ?... Autrement, comment expliquer ce que tout le monde constate en Algérie : dans tous les domaines de la vie sociale, la médiocrité des « responsables », ce qu'on appelle leur incompétence ?... Mais cette incompétence n'est-elle pas, précisément, la caractéristique indispensable dans un régime oligarchique, même s'il se prétend démocratique ? Existe-t-il une personne, réellement compétente, ayant le sens de sa dignité et la conscience de son devoir de servir le peuple, se réduire au rôle de larbin, parce que soucieux de « carrière » ? Cependant, l'incompétence se manifeste uniquement au détriment du peuple ; elle n'empêche pas les fonctionnaires en question d'avoir la « compétence » de se servir de salaires plus que confortables et de privilèges scandaleux.

Permettez-moi trois proverbes populaires. Le premier est algérien : « Dîr kima jâarak, walla haoual bâb dâarak » (Fais comme ton voisin, sinon déplace ta maison) ; le second est chinois : « Le chien suit le chien, et la poule, la poule » ; le troisième est italien : « Quand le bon Dieu joue de la musique, les anges dansent ». Autrement dit, la nomination d'un fonctionnaire, quelque soit le pays, ne reflète-t-elle pas l'orientation du régime en place ?

Revenons au cas particulier examiné. Que gagnerait le peuple à remplacer un « naturalisé honteux » par un bureaucrate qui n'a jamais quitté le pays mais qui, cependant, est un fonctionnaire « fonctionnant » correctement dans le régime en place ? De ce genre de fonctionnaire, j'ai personnellement pâti récemment, précisément au Théâtre régional de Béjaïa¹⁷. Ajoutons une deuxième information. J'ai récemment écrit un courriel au nouveau nommé directeur du Théâtre régional Abdelkader Alloula d'Oran, en proposant la réalisation d'une pièce théâtrale ; cependant, pour éviter tout malentendu, à ce fonctionnaire, j'ai joints la copie d'un article qui explicite ma position sociale et artistique, non conformiste¹⁸. Pas de réponse jusqu'à ce jour. Qui lira l'article en question comprendra aisément le motif du silence du nouveau fonctionnaire.

À ce propos, combien sont les nommé-e-s à des postes (quelque soit le domaine social) où le fonctionnaire s'active réellement au service du peuple, sans finir, tôt ou tard, par être écarté, sous un prétexte ou un autre ? Peut-on faire « carrière » sans être un béni-oui-oui du régime ?

¹⁷ Idem, livre 4 : « Retour en zone de tempêtes ».

¹⁸ Voir ci-dessus : « Comment retrouver le public algérien au théâtre et ailleurs ».

La nomination d'un « naturalisé honteux » a, cependant, l'avantage de rendre l'imposture plus flagrante, et la honte plus honteuse. Elle montre également l'art de certains individus d'avoir le beurre (le poste administratif avec ses avantages) et l'argent du beurre (la prétention de servir le peuple). Nous sommes encore dans cette ignoble situation, si fatale au peuple, non seulement en Algérie mais partout dans le monde. La solution ?... Existe-t-il une autre que changer non pas de personnes au pouvoir (et de fonctionnaires nommés par eux), mais de système de pouvoir (et de nomination de fonctionnaires) : non plus autoritaire vertical, mais démocratique horizontal, par l'établissement d'une société réellement libre et réellement solidaire ?



Rappel pour mémoire occultée sur une partie du théâtre algérien

Algérie Patriotique, 6 avril 2018

Le Matin d'Algérie, 6 avril 2018

Au risque de provoquer des commentaires malveillants, encore une fois, je suis reconnaissant au professeur Abdellali Merdaci pour ses éclaircissements sur la littérature algérienne et, en particulier sur le théâtre. Ses interventions me permettent de préciser encore des aspects occultés de l'activité théâtrale dans le pays, en l'occurrence la mienne. Libre de croire qu'ainsi je me mets stupidement en valeur. Je sais combien d'intellectuel-le-s algériens ont été et sont victimes, non seulement de l'obscurantisme clérical, mais, tout autant, de la domination oligarchique actuelle, et de ses « soutiens critiques ». Ces deux derniers se différencient du premier en n'assassinant pas les corps, mais en tuant les idées qui ne répondent pas à leurs intérêts de caste, par l'ostracisme où les auteurs libres sont tenus. Je fournis donc ici mon témoignage personnel, pour rendre compte de la politique dominante, et cela depuis 1968, début de mon activité professionnelle. Afin que les intéressé-e-s connaissent la vérité des faits, au-delà des personnes.

Toutes (à l'exception de « *Et à l'aurore...* ») mes réalisations ci-après mentionnées¹⁹ furent voulues et présentées comme « création collective », bien que j'en étais l'animateur principal. Une autre exception sera signalée dans ce texte.

« *Mon corps, ta voix et sa pensée* » (fin 1968) fut la première réalisation. Phrase-clé : « Je cherche la vérité ! » Thème principal : naissance et évolution de l'humanité, du point de vue matérialiste darwinien. Thèmes

¹⁹ Voir détails in « *Éthique et esthétique ...* », o. c.



secondaires : la recherche philosophique de la vérité, l'importance du corps notamment dans la sexualisé, l'aspect totalitaire violent des religions. Concernant ce dernier, voici des extraits de la pièce :

JÉSUS

« Je ne suis pas venu apporter la paix mais l'épée.

Je suis venu séparer le fils et son père,

la fille et sa mère.

Les gens seront ennemis dans leur propre famille. »

(...)

« Emparez-vous de mes ennemis et égorgez-les devant mes yeux ! »

La foule (les acteurs) foncent, armés d'épées imaginaires, dans les spectateurs, tuant, s'emparant d'ennemis imaginaires qu'ils égorgent. Cris, hurlements. Jésus reprend la même exhortation plusieurs fois. »

L'auteur de ce texte pouvait-il être surpris par ce qui survint une vingtaine d'années après, en Algérie : la « décennie sanglante » ?... Et pouvait-il voir uniquement dans l'Islam et les Musulmans un aspect sanguinaire, comme le font les « contrebandiers de l'histoire » et de l'actualité ?

« *La valeur de l'accord* » (1969). Phrase-clé : « Nos maux ne proviennent pas seulement du dehors, mais d'abord du dedans. » Thème principal : l'aspect impérialiste de l'exploration spatiale et la complicité des chefferies locales pour dominer le peuple. À l'époque, en Algérie, sévissait la vision politique consistant à faire croire que la contradiction principale était entre la « nation » algérienne et l'impérialisme. Or, la pièce montrait que l'impérialisme était fort parce qu'il disposait de relais indigènes, et que pour combattre efficacement l'impérialisme, il fallait combattre d'abord ses complices indigènes. C'était la thèse du P.R.S. de Mohamed Boudiaf, opposée à celle du P.A.G.S. qui pratiquait le « soutien critique » à la dictature boumédiéniste, présentée comme « progressiste ». C'est à ce moment précis que mon activité théâtrale commença à connaître des difficultés. Elles venaient aussi bien des autorités que du P.A.G.S.



« *Forma-révolution* » (1970). Phrase-clé : « Je ne suis pas seulement une machine ! ». Thème : dénonciation de la formation des jeunes travailleurs algériens comme « machine » d'un capitalisme d'État, au lieu de former des citoyens conscients dans une société se prétendant « socialiste ».

« *La fourmi et l'éléphant* » (1971). Phrase-clé : « L'intelligence contre la force » (sous entendu : celle du peuple contre celle de l'impérialisme). Pièce épique historique montrant les causes de la résistance héroïque du peuple vietnamien à la double agression, coloniale française et ensuite impérialiste états-unienne. En contre-point, le contenu dénonçait, indirectement mais clairement, les carences de notre lutte de libération nationale et ses résultats anti-populaires. Après les quatre premières représentations, deux hommes dont il était facile de savoir qui en étaient les mandataires m'intimèrent l'ordre d'interrompre les représentations, ce que je fus contraint de faire, pour ne pas « mal » finir.

« *Mohamed, prends ta valise* » (1972). Thème : la tragédie de l'émigration des travailleurs algériens en France. Après la « première » de cette pièce, écrite collectivement (contrairement aux allégations répandues), j'ai rompu avec l'auteur qui dirigeait l'écriture, Kateb Yacine, avec l'équipe du Théâtre de la Mer qui le soutint, et avec le ministère du travail, qui subventionnait la troupe et soutint Kateb. Ce ministère était, alors, dirigé par un « socialiste » « progressiste ». Motif de ma rupture ?... Suite à la proposition de la « présidence » de financer une tournée de la pièce en France, soutenue par une équipe de cinéma étatique, Kateb gomma la responsabilité de l'État algérien dans la tragédie migratoire, ne laissant comme cause que l'impérialisme et le colonialisme, adoptant ainsi la thèse du PAGS contre celle du PRS. J'ai préféré renoncer à la « gloire » de cette tournée dans l'ex-métropole coloniale, tandis que la troupe l'effectua.

Engagé, par la suite, au Théâtre Régional d'Oran, alors dirigé par Abdelkader Alloula, j'ai refusé son invitation d'écrire une pièce pour célébrer la gestion « socialiste » des entreprises ; je l'ai considérée comme élimination définitive de ce qui restait de l'autogestion au profit d'un capitalisme d'État. Par contre, par la suite, Alloula écrivit lui-même une



pièce sur le même thème, dans le sens du régime, la présentant comme « action nationale révolutionnaire ».

« *Kâne ya makâne* » (Il était une fois). Phrase-clé : « Mieux la pauvreté dans la liberté que la richesse dans la servitude ! ». L'œuvre fut refusée par la « commission de lecture » du T.R.O. Motif ?... La pièce mettrait en valeur les « loups » au détriment des « chiens », sous prétexte que cette présentation était contraire aux « valeurs des enfants ». La commission était composée essentiellement d'éléments de conception... pagiste (donc « soutien critique » aux « taches révolutionnaires » du « président » de l'époque). Voici le chant final de cette pièce²⁰ :

« ENSEMBLE DES LOUP CHANTENT :
Printemps, ô printemps, notre printemps !
Quelque soit la durée de l'hiver, tu viendras à nous.
Quelque soit la multiplicité des nuages,
tu éloigneras de nous la tempête.
Le soleil apparaîtra et nous nourrira,
notre soleil rouge beau.
Non. Ne disons pas : ainsi est le monde.
N'oublions pas : un jour contre moi et demain pour moi.
Loin de nous la vie des chiens.
Pour ce qui est vain, ils courent dans l'asservissement.
Si le temps nous y oblige, nous les loups,
nous vivons dans le souci mais libres et confiants,
comme les ruisseaux du fleuve,
et supportons une inondation forte et solide
jusqu'à ce que ne restent dans le fleuve que ses pierres²¹.
Et le monde, contre nous, devient pour nous.
Printemps, ô printemps, notre printemps !
Quelque soit la durée de l'hiver, tu viendras à nous.
Quelque soit la multiplicité des nuages
tu éloigneras de nous la tempête.

²⁰ Traduction en français de l'arabe dialectal algérien.

²¹ Reprise de l'expression populaire algérienne : « *Ma yabgâ fal ouâd ghîr ahjârou* » (Ne restent dans l'oued que ses pierres), autrement dit ses éléments solides.

Le soleil apparaîtra et nous nourrira
notre soleil rouge beau. »

« *Et à l'aurore, où est l'espoir ?* » (1973). Phrase-clé : « Ton travail vient du vol de la sueur de ton travail ! » Thème : le drame des jeunes chômeurs et « haïtites » en Algérie. La pièce reçut le « Prix de la recherche populaire » en... Tunisie, au Festival International du théâtre. Mais, en Algérie, la pièce ne trouva aucun lieu de représentation. Prétexte : « Trop faoudaouiya » (agitatrice). Voici la chanson finale²² :

« Elle, elle viendra, elle viendra rouge belle,
Elle, elle viendra, elle viendra rouge sanglante.
Le pauvre doit prendre courage et le soûlard se réveiller,
L'opprimé doit parler, ce langage te concerne.
Ton malheur, ô pauvre, ne vient pas du ciel,
Il n'est pas fatal, jamais.
Ton malheur vient du vol de la sueur de ton travail. »

On comprendra, alors, que l'auteur de ces lignes ne fut pas surpris du « rouge sanglante » que furent, en Algérie, le massacre d'octobre 1988, la « décennie noire », le massacre du printemps de 2001. Cependant, la « rouge belle » qu'il espéra (la libération du peuple de la dictature) n'eut pas lieu.

Toutes ces œuvres (exceptée la dernière) furent présentées en espace circulaire (halga populaire), dans des lieux non conventionnels : de travail, d'études et de vie du peuple. Seulement trois soirées furent présentées au T.N.A. (« *Mon corps...* ») ; mais là, encore, les spectateurs furent rassemblés en halga sur le plateau même de l'établissement, laissant la salle et ses confortables fauteuils dans l'obscurité !) et quatre soirées à la salle El Mouggar, pour les quatre premières représentations de « *La Fourmi...* ». Par la suite, quelqu'un d'autre s'attribua la paternité de l'introduction de la « halga » (en tant qu'espace scénique de jeu, précisons-le) dans le théâtre algérien.

²² Traduction en français de l'arabe dialectal algérien.



« *Alhnana, ya ouled !* » (La tendresse, les enfants !) (2012). Phrase-clé : « Ceux qui tuent, viendra le jour où ils s'entre-tueront. » Thème : la violence sociale en Algérie. Intention de l'œuvre : montrer que la violence a des racines dans la situation d'exploitation économique et de domination politique (sous-entendu : pas uniquement dans le terrorisme clérical). La pièce risqua de ne pas être représentée, puis le fut une unique fois. Prétexte (totalement infondé) de cette censure : la pièce ferait l'éloge de la... « réconciliation nationale ». Responsable de cette censure ?... L'ex-commissaire du Festival International de Théâtre de Béjaïa.

Inutile d'évoquer mon activité théâtrale à l'étranger (Belgique, Italie). Elle est absolument dans la même orientation de contenu idéologique et de recherche expérimentale, et rencontra les mêmes ostracismes de la part des castes au pouvoir dans ces pays.

Maintenant, puisqu'il a été question des intellectuels algériens qui furent contraints de s'exiler à cause de la menace d'être assassinés par les intégristes cléricaux, ajoutons cette information. Personnellement, en 1973, je fus contraint à l'exil par deux autres causes : d'une part, par crainte de répression de la part des autorités étatiques ; mais, également, d'autre part, par les actions des pagsistes à mon égard. À Oran, plus d'une fois, étant dans un café où ils se trouvaient, l'un d'eux me dénonçait à autre voix : « C'est un type du PRS ! » Pour qui l'ignore, voici ce que cela signifiait : que je pouvais être « disparu » par les autorités, avec la bénédiction du PAGS. En effet, ce dernier taxait, pareillement aux autorités étatiques, les militants et sympathisants du PRS comme « ennemis objectifs de l'Algérie », « complices objectifs de l'impérialisme », « contre-révolutionnaires petits-bourgeois », « gauchistes »²³ (selon la formule léniniste). Et, selon la pratique stalinienne, la « disparition » de personnes de ce genre était pratique courante de la part des autorités, avec la bénédiction de leur « soutien critique » pagsiste. Voilà le motif de mon exil, en 1973.

Quant à mon second exil, en 2012, après quarante années à l'étranger (et jamais en France !), le motif fut l'ostracisme dont je fus et reste victime. Mais, précisons-le : non pas de la part des autorités, de manière directe, mais

²³ Kateb Yacine l'invoca publiquement sans me nommer clairement, dans une interview au journal... « *Le Monde* ». « *Propos de Kateb Yacine* », recueillis par Colette Godard, 11 septembre 1975, p. 17.

de la part de leurs directeurs de théâtre régionaux, lesquels se proclament « démocrates », « progressistes », etc. Ceci est dit pour ne pas se limiter à accuser uniquement les terroristes cléricaux de l'exil des intellectuel-le-s algérien-ne-s. Les autorités étatiques et leurs « soutiens critiques » ont, également, leur part de responsabilité. Comme je l'ai dit, la seule différence entre les deux, c'est que les premiers assassinent les corps, tandis que les seconds assassinent les idées en marginalisant les corps.

Qui serait intéressé-e de connaître les détails de cette activité théâtrale, ses enjeux et son cadre politique et social trouvera les informations nécessaires dans le livre déjà mentionné²⁴. Il découvrira, s'il l'ignore, que les maux du peuple algérien n'ont pas commencé avec la « décennie sanglante ». Elle n'en est que la partie visible et spectaculaire de l'iceberg. Faut-il préciser que cette activité théâtrale a été totalement et systématiquement occultée en Algérie, et par des personnes insoupçonnables ? Faut-il, aussi, ajouter que la proposition de faire éditer en Algérie le livre qui relate toute cette histoire est restée vaine ? Parmi la douzaine de maisons d'éditions contactées, une seule a motivé son refus par « un programme chargé de deux années », les autres n'ont pas répondu.

*

Pour s'informer sur la publication de textes futurs, écrire à :

contact@kadour-naïmi.com

²⁴ « *Éthique et esthétique...* ».