



Daniel Cohen éditeur
www.editionsorizons.com

Universités – Domaine littéraire

Collection dirigée par Peter Schnyder

Conseillers scientifiques : Jacqueline Bel – Université du Littoral – Côte d’Opale – Boulogne-sur-Mer • Peter André Bloch – Université de Haute-Alsace – Mulhouse • Jean Bollack – Paris • Jad Hatem – Université Saint-Joseph – Beyrouth • Éric Marty – Université de Paris 7 • Jean-Pierre Thomas – Université York – Toronto – Ontario • Erika Tunner – Université de Paris 12.

La collection « Universités / Domaine littéraire » poursuit les buts suivants : *favoriser* la recherche universitaire et académique de qualité ; *valoriser* cette recherche par la publication régulière d’ouvrages ; *permettre* à des spécialistes, qu’ils soient chercheurs reconnus ou jeunes docteurs, de développer leurs points de vue ; *mettre* à portée de la main du public intéressé de grandes synthèses sur des thématiques littéraires générales.

Elle cherche à *accroître* l’échange des idées dans le domaine de la critique littéraire ; *promouvoir* la connaissance des écrivains anciens et modernes ; *familiariser* le public avec des auteurs peu connus ou pas encore connus.

La finalité de sa démarche est de contribuer à *dynamiser* la réflexion sur les littératures européennes et ainsi *témoigner* de la vitalité du domaine littéraire et de la transmission des savoirs.

ISBN : 978-2-296-08784-2

© Orizons, diffusé et distribué par L’Harmattan, 2011

Le théâtre algérien :
de l'engagement à la contestation

Dans la même collection

- Sous la direction de PETER SCHNYDER :
L'Homme-livre. Des hommes et des livres – de l'Antiquité au XX^e siècle, 2007.
Temps et Roman. Évolutions de la temporalité dans le roman européen du XX^e siècle, 2007.
Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques, 2008.
 - Sous la direction de TANIA COLLANI et de PETER SCHNYDER :
Seuils et Rites, Littérature et Culture, 2009.
Critique littéraire et littérature européenne, 2010.
 - Sous la direction d'ANNE BANDRY-SCUBBI :
Éducation – Culture – Littérature, 2008.
 - Sous la direction de LUC FRAISSE, DE GILBERT SCHRENCK ET DE MICHEL STANESCO† :
Tradition et modernité en Littérature, 2009.
 - Sous la direction de GRETA KOMUR-THILLOY :
Presse écrite et discours rapporté, Théorie et pratique, 2009.
 - Sous la direction d'ÉRIC LYSØE : *Signes de feu*, 2009.
 - Sous la direction de GEORGES FRÉDÉRIC MANCHE :
Désirs énigmatiques, Attirances combattues, Répulsions douloureuses, Dédains fabriqués, 2009.
-
- ANNE PROUTEAU, *Albert Camus ou le présent impérissable*, 2008.
 - ROBERTO POMA, *Magie et guérison*, 2009.
 - FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE – NICOLAS SURLAPIERRE *Edvard Munch – Francis Bacon, images du corps*, 2009.
 - MICHEL AROUIMI, *Arthur Rimbaud à la lumière de C.F. Ramuz et d'Henry Bosco*, 2009.
 - FRANÇOIS LABBÉ, *Querelle du français à Berlin avant la Révolution française*, 2009.
 - GIANFRANCO STROPPINI DE FOCARA, *L'amour chez Virgile : Les Bucoliques*, 2009.

D'autres titres sont en préparation.

Hadj DAHMANE

Le théâtre algérien :
de l'engagement à la contestation

Remerciements

Je remercie Monsieur Peter Schnyder, Professeur à L'Université de Haute-Alsace (Mulhouse) et Directeur de l'ILLE (Institut des Langues et Littératures Européennes) qui m'a encadré dans mes recherches d'études doctorales. Le présent ouvrage est la version remaniée d'une thèse de doctorat soutenue à Mulhouse.

Ce livre, qui a bénéficié d'un soutien de l'ILLE, rend hommage aux hommes et écrivains de théâtre qui m'ont accueilli, informé et conseillé, notamment : Alloula, Kaki et Kateb Yacine.

Merci à Cécile WOLFF ingénieur d'études à l'UHA.

H.D.

Sigles

- A.U.M.A : Association des Ulémas Musulmans Algériens.
C.D.S.H. : Centre de Documentation des Sciences Humaines, (Oran).
E.I. : *Encyclopédie de l'Islam*.
E.P. : *Encyclopédie de la Pléiade*.
E.U. : *Encyclopédie Universalis*.
E.P.H.E. : École Pratique des Hautes Études (Paris).
E.N.A.L. : Entreprise Nationale du Livre.
F.I.S. : Front Islamique du Salut.
G.I.A. : Groupe Islamique Armé.
F.L.N. : Front de Libération Nationale.
G.P.R.A. : Gouvernement Provisoire de la République Algérienne.
M.N.A. : Mouvement National Algérien.
M.T.L.D. : Mouvement du Triomphe des Libertés Démocratiques.
OPU : Office des Publications Universitaires (Alger).
P.P.A. : Parti du Peuple Algérien.
P.U.F. : Presse Universitaire de France.
S.N.E.D. : Société Nationale d'Édition et de Distribution.
T.N.A. : Théâtre National d'Alger.
T.R.O. : Théâtre Régional d'Oran.
T.R.C. : Théâtre Régional de Constantine.
T.R.A. : Théâtre Régional d'Annaba.
T.R.S.B. : Théâtre Régional de Sidi Bélabes.

Système de Translittération

Lettre arabe	Translittération	Lettre arabe	Translittération
أ	A	ض	Dh
ب	B	ط	T
ت	T	ظ	Dh
ث	Th	ع	Aa
ج	Dj	غ	Gh
ح	H	ف	F
خ	Kh	ق	Q
د	D	ك	K
ذ	Dh	ل	L
ر	R	م	M
ز	Z	ن	N
س	S/C	ه	H
ش	Ch	و	W /ou
ص	S	ي	Y

Brèves – a-i-ou

Voyelles

Longues – â-î-oû

Diphthongues

-aw ay

N.B : Les titres et les noms dont la transcription n'est pas conforme à notre système de translittération, conservent leur orthographe d'origine.

Introduction Générale

Il est un fait jusqu'à présent remarquable : en dépit de son importance indiscutable, le théâtre algérien n'a inspiré que peu d'études scientifiques. Tout au plus de rares travaux universitaires sont consacrés à cette activité combien nécessaire à la compréhension de la société algérienne du XX^e et du XXI^e siècles¹. Les articles et les dossiers journalistiques sont, certes, plus foisonnants, mais aussi plus prosaïques. En revanche, à elle seule, l'œuvre de Kateb Yacine a suscité plusieurs thèses, mémoires et articles. Mais, là encore, ce ne sont pas ses pièces de théâtre qui ont mérité la plus grande attention.

Nous avons l'ambition de défricher un terrain resté peu exploité jusqu'ici : l'engagement et la contestation dans le théâtre algérien². C'est là, nous semble-t-il, l'un des axes majeurs, non seulement du théâtre, mais de toute la littérature algérienne contemporaine. En effet, il est par trop difficile de dissocier l'art de sa conception engagée dans l'Algérie des XX^e et XXI^e siècles³ ; d'ailleurs, les vicissitudes de l'Algérie ont toujours été autant d'appels à la mobilisation et à l'engagement politique, voire à la contestation, dans l'acception la plus générale de ces deux notions.

1. Il s'agit, principalement, de la thèse de troisième cycle d'Arlette Roth, *Le théâtre algérien de langue dialectale* (1926-1954), E.P.H.E., 1965, publiée à Paris, chez Maspéro, en 1967 ; de même, celle de Roselyne Baffet, publiée sous le titre de *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, Paris, L'Harmattan, 1985 ; ainsi que la thèse de magistère de Nasreddine Sébiane, *Ittijabat al-masrah al-arabi al hadith fi-l-Djazair* (1945-1980) (*Les nouvelles tendances dans le théâtre arabe moderne en Algérie*), Université de Damas, Faculté de Lettres, 1985, mais encore celle de Ahmed Cheniki : *Théâtre en Algérie, itinéraire et tendances*, Paris, 1993, celle de Lamia Bereksi, *Culture populaire et jeux d'écriture chez Abdelkader Alloula*, Besançon, 2004 et enfin : Hadj Dahmane, *Engagement et contestation dans le théâtre algérien des origines à nos jours*, Université de Haute Alsace, Mulhouse, 2009.
2. À notre connaissance, le seul travail paru qui traite de l'engagement dans le théâtre algérien est celui de Roselyne Baffet, *op. cit.*
3. On sait que « pour un peuple privé de liberté politique, la littérature devient une tribune où l'on plaide une cause », Chikhi Beida, *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib.*, O.P.U. Alger, 1989, p. 11.

De tout temps, des individus, des groupes, des classes sociales, voire des nations entières, se sont révoltés contre une situation donnée, et ce, par les armes, la parole, ou encore la symbolique de l'art. *A contrario*, quand l'artiste se complaît dans une conception esthétique des choses, et se cloître dans sa tour d'ivoire, comment peut-il être de quelque concours à son corps social ?

Jean-Paul Sartre en personne n'échappera pas à la tentation de demeurer dans un engagement strictement philosophique⁴ avant de devenir le chantre de l'engagement que l'on sait, sur la scène internationale⁵, notamment en prenant partie contre l'Occupation en 1940 et en ayant été dans les tous débuts de la Guerre d'Algérie un des trop rares Français défenseurs d'une Algérie algérienne – comme nous aurons tout loisir de l'aborder plus loin. Mais fut un temps où Jean-Paul Sartre tenait seulement une position littéraire. Il n'est certes pas simple ni automatique qu'une figure littéraire et théâtrale, même quand elle prône l'engagement individuel puis collectif devant des inégalités ou des exploitations sociales, devienne un militant actif pour les résoudre.

Mais d'ailleurs le rôle de l'artiste a-t-il toujours été de défaire l'ordre établi, ou de pointer ses carences pour le transformer ? Ce n'est certes pas à nous de répondre, en tout cas pas ici. En revanche rappelons que, si à chaque fois que l'on conteste un ordre social donné, on fait appel à l'art, comment celui-ci prétendra-t-il, dans ce cas, à une existence propre ? Nous avons là les partisans de l'art pour l'art d'un côté, et les courants adverses, le réalisme socialiste principalement, de l'autre. Cette divergence de vues mérite que l'on s'y arrête.

N'y aura-t-il pas danger à ce que l'art soit sacrifié sur l'autel de l'engagement en faveur de ceux que l'on n'entend pas, les petites gens ? La position d'un Bertolt Brecht n'est pas aussi radicale, même si *son* théâtre, parce qu'il se veut éducatif, ne fait pas que rompre avec toutes les traditions esthétiques. Pour ce dramaturge, il s'agit de remplacer la forme dramatique par une forme épique : c'est opposer, plus que des canons esthétiques, des diktats insidieux

4. « Avant la guerre, Sartre n'a pas de conscience politique. Pacifiste mais sans militer pour la paix, l'antimilitariste Sartre assume pourtant la guerre sans hésiter. [...] Le 21 juin 1940, Sartre est fait prisonnier dans un camp de détention en Allemagne de 25 000 détenus. Son expérience de prisonnier [...] lui enseigne la solidarité avec les hommes [...] : dorénavant, il n'est plus l'individualiste des années 1930, mais une personne consciente d'un devoir dans la communauté ». Sources : http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul_Sartre.
5. « Vers la fin de la guerre, Sartre est recruté par Camus pour le réseau résistant *Combat*, il devient reporter dans le journal du même nom, et décrit dans les premières pages, la libération de Paris. Là commence sa renommée mondiale. Il est envoyé en janvier 1945 aux États-Unis pour écrire une série d'articles pour *Le Figaro*, et y est accueilli comme un héros de la résistance », *idem*.

de « l'homme immuable » ou comme « donnée fixe », aux possibilités vivantes d'un théâtre qui « éveille l'activité intellectuelle » du spectateur, qui « l'oblige à des décisions », où « l'homme se transforme et transforme », quand celui-ci devient « l'objet de l'enquête »⁶, autant d'arguments chers à Kateb Yacine, Abdelkader Alloula et à Slimane Benaïssa, qui eux aussi œuvrent à porter au pilori la conception dramatique du théâtre aristotélicien. « Pour inciter le spectateur à la réflexion, voire à l'action révolutionnaire, il faut empêcher l'oubli de soi qu'induit chez lui le vieux principe aristotélicien de l'identification au personnage ; il faut, en outre, briser le sentiment ordinaire que le seul monde possible est le monde tel qu'il est, et que, de ce fait, rien n'est susceptible de le faire changer. À ces deux fins, un seul moyen : l'effet de *Verfremdung* (distanciation ou, traduction plus exacte mais moins fréquente, défamiliarisation), obtenu par nombre de techniques détaillées et mises en pratique par Brecht dans son écriture comme dans ses mises en scène : décors seulement suggérés, éclairages francs, chansons ou textes sur banderoles commentant l'action, projection d'images documentaires, jeu et travail de l'acteur exhibés plutôt que dissimulés »⁷. On pourrait se demander si *in fine* le théâtre brechtien ou en tout cas d'origine brechtienne, parce qu'il se veut dans une distanciation anti-pathétique, a l'intention d'accoucher d'un monde où l'art ne serait plus d'aucune utilité sur la place publique. Non pas une fois que les masses laborieuses auront compris le sens de l'Histoire, mais qu'elles auraient bel et bien repris le sens de leur existence propre : à construire selon leurs propres moyens et non pas sur un schéma imposé. Même s'il est avant tout didactique, ce théâtre dénonce les artifices de l'art dramatique privant le spectateur de toute réaction possible. À l'encontre de tout formatage ou de toute identification passée comme future, cette utopie sociale se veut évidemment réalisable, pour reprendre la terminologie de Bourdieu.

Le problème des enjeux politiques à la scène existe depuis qu'il y a une réflexion sur l'art. Les Grecs, par exemple, l'avaient déjà posée : à quoi pouvait donc servir l'art – le Beau – sinon à se rapprocher des dieux ou à illustrer leur monde conflictuel, par l'art dramatique surtout ? Les œuvres de Sophocle, d'Eschyle ou d'Euripide sont autant d'exemples de ce que nous avançons. Les œuvres de ces poètes sont-elles pour autant des « œuvres engagées » ? Il nous faut alors définir la notion d'engagement.

Il y a, à notre avis, deux formes d'engagement : l'un, immédiat, donc politique, et l'autre, esthétique. La première forme est immédiatement intégrée à la sphère de la politique et concerne donc l'engagement dans son

6. Toutes ces citations de Bertolt Brecht sont extraites des *Écrits sur le théâtre I*, traduits par Jean Tailleur et Guy Delfel, Paris, L'Arche, 1953.

7. Cf. http://fr.encarta.msn.com/encyclopedia_761557477/brecht_bertolt.html.

acception moderne la plus courante. Quant à la seconde forme, nous dirons qu'elle concerne l'art d'une manière générale et qu'elle recouvre des dimensions culturelles plus larges que les dimensions politiques. Cette distinction, quoiqu'apparemment arbitraire, répond à une exigence aussi thématique que méthodologique. Nous voulons, de fait, à la fois définir l'engagement dont il est question dans notre travail et éviter de sombrer dans des évaluations, plus politiques ou idéologiques qu'esthétiques. Ce travail a la prétention de viser à la neutralité. Par conséquent, nous dirons qu'Euripide ou Aristophane ont été aussi engagés que Goethe, Brecht ou Yacine, puisque les uns comme les autres ont présenté une vision éthique du monde. Par contre, nous dirons que, selon la conception de l'engagement politique immédiat, *Le Cercle des représailles* de Yacine est plus engagé que le *Faust* de Goethe. Nous pouvons même nous référer aux propos de Goethe lui-même : *Egmont* est certes un drame historique, mais « quelle serait donc l'utilité du poète s'il ne faisait que reproduire le récit de l'historien ? Le poète doit aller plus loin et, autant que possible, nous offrir quelque chose de plus noble et de meilleur »⁸. Platon, poète à ses débuts, changea totalement de perspective lorsqu'il connut Socrate, passant d'une conception absolue de l'art à une prééminence du rationalisme dans sa vision du monde. En d'autres termes : l'art devait se soumettre aux exigences de la Cité⁹. Ainsi Platon a été le premier penseur à appeler à une « idéologisation » de l'art et à son intégration consciente dans la superstructure de l'État. Parce que le théâtre antique était une institution civique, désormais l'art allait devoir être engagé.

Dans le prologue sur le théâtre¹⁰, Goethe pose la question suivante : quel est le but d'une représentation théâtrale ? La réponse du directeur de théâtre est claire : le public doit affluer au maximum pour une plus grande recette. Le bouffon, quant à lui, voudrait aussi que l'on afflue en grand nombre pour que son prestige d'acteur en soit grandi. De tout cela, le poète n'a cure : il voudrait aller au-delà de son temps, afin d'accéder à la postérité. Goethe prône ici l'immortalité de l'artiste par l'éternité de l'art. Or – et c'est une idée-clé de la conception moderne de l'art – cette éternité se trouve déplacée vers un autre terrain, puisque l'art n'est plus éternel en soi : les masses perdurant au-delà de l'individu.

La conception même d'un engagement à la fois artistique et politique, quand l'un s'articule par l'autre, est étroitement liée à l'idéal révolutionnaire des XIX^e et XX^e siècles, avec en propre le génie des masses. En dépassant

8. « Conversation avec Eckermann », in *Egmont*, Paris, Hatier, 1946, p. 11.

9. Fouad Zakariyya, *Joumhouriat Aflatoun (La République de Platon)*, Le Caire, Dar al-Kitab al-arabi li-t-tiba a wa-n-nachre, p. 87.

10. Goethe, *Faust*, trad. Gérard de Nerval, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, pp. 37-42.

l'individualisme des Lumières (*Aufklärung*) et en reconnaissant une « dialectisation » de l'Histoire, Hegel conçoit l'art comme « esprit objectif », expression de l'homme, en tant qu'espèce, chez Feuerbach, et partie intégrante de l'idéologie de l'État (superstructure), chez Marx. Désormais, l'individu, en tant qu'expression unique du génie artistique, devient une conception bourgeoise qu'il faut dépasser, pour une réhabilitation historique des masses. À cette fin, Brecht se saisit de l'Histoire et trouve dans la pensée de Marx « une science de la société susceptible de fonder une action révolutionnaire efficace. Dans cette perspective, le rôle de l'homme de théâtre est d'assurer la diffusion du matérialisme dialectique et de susciter chez le spectateur une prise de conscience ou, mieux encore, de provoquer l'action proprement dite. Après la crise de 1929, Brecht se lance donc dans la rédaction des *Lehrstücke*, ou pièces didactiques : *L'Importance d'être d'accord* (1929), *Celui qui dit oui, celui qui dit non* (1930), *L'Exception et la Règle* (1930) et d'autres, parmi lesquelles émerge *Sainte Jeanne des abattoirs* (1930), sévère jugement d'une lutte pour le peuple idéaliste, solitaire et par conséquent inefficace, voire contre-productive »¹¹.

Ainsi l'œuvre d'art aura pour critère *esth-éthique* la surévaluation du « peuple travailleur et opprimé », critère contesté par les marxistes eux-mêmes, ou du moins par les plus éclairés d'entre eux. Et au contraire de Brecht, pour Herbert Marcuse, par exemple, « le potentiel politique de l'art réside, seulement, dans sa propre dimension esthétique. Son rapport à la praxis est inévitablement indirect, médiatisé et décevant. Plus une œuvre est immédiatement politique, plus elle perd son pouvoir de décentrement, ainsi que la radicalité et la transcendance de ses objectifs de changement. En ce sens, il se peut qu'il y ait plus de potentiel subversif dans la poésie de Baudelaire et de Rimbaud que dans les pièces didactiques de Brecht »¹². Ces propos n'appellent pas à un retour à « l'art pour l'art », mais bien à ce que nous avons appelé ci-dessus la forme d'engagement esthétique, puisque « le monde formé par l'art est [...] reconnu comme une réalité »¹³. Plus encore : « La sublimation esthétique explique le côté affirmatif, réconciliateur de l'art ; mais elle sert, en même temps, de véhicule à sa fonction critique et négatrice. En transcendant la réalité immédiate, [l'art] brise l'objectivité réifiée des rapports sociaux établis et ouvre une nouvelle dimension de l'expérience : c'est la renaissance de la subjectivité rebelle »¹⁴.

11. *Idem.*

12. *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1979, p. 12-13.

13. *Ibid.*, p. 20.

14. *Ibid.*, p. 21.

Néanmoins, toute spéculation mise à part, il est des conjonctures quelque peu particulières. C'est pourquoi, à des moments donnés de l'Histoire, on a besoin, non seulement que l'art rejoigne la politique, mais aussi qu'il s'en fasse l'instrument, pourvu que celle-ci soit l'expression d'un groupe ou d'un peuple. Autrement dit, l'art ne peut prétendre à une existence propre, si la nation dont il est l'expression n'a pas encore d'existence propre et libre. Goethe, tout comme Schiller d'ailleurs, avait proclamé cet idéal de la liberté des peuples, et c'est peut-être là l'originalité de leurs œuvres. En effet, ils étaient, eux aussi, proches des réalités populaires¹⁵. La vérité est que, si l'art est substantiel à une nation, il lui incombe alors d'épouser les respirations, et du public, et des nations en quête et en lutte de se transformer. Pèse pour lui dans la balance dialectique le risque de se perdre ou de se distordre, alors même que ces effets restent esthétiques. Dans *La vie de Galilée* par exemple, qui fustige le nazisme, pièce « trois fois remise sur le métier (1938-1939, 1944-1947, 1955-1956), Brecht campe des personnages complexes, en proie à leurs propres contradictions comme à celles des sociétés dans lesquelles ils vivent. [...] Le dispositif théâtral s'ingénie à multiplier les points de vue et les modes d'interprétation (par le chant, par le geste, par le commentaire, poétique, idéologique...), éloignant le personnage et contraignant le spectateur à un actif travail personnel de reconstitution de l'image ainsi fragmentée »¹⁶. Cette position se retrouve également chez Sartre : « éclatement du système représentatif institué, unité multiple de l'acte comme explosion. À l'œuvre close, totalité unitaire à soustraire au devenir, Sartre préfère l'œuvre ouverte, fragmentaire et décentrée exprimant [...] la disparité des instances, la puissance explosive des objets, une vision du mouvement de l'univers : bref, une peinture du temps »¹⁷.

L'on peut alors parler du rôle, non plus du spectateur mais du dramaturge. Du devoir de responsabilisation individuelle et collective qu'il insuffle au public, pour que le public ne soit plus passif et pour qu'il ne vive plus dans un faux, un confortable ou encore un complaisant déterminisme de son existence. C'est aux hommes d'éprouver le champ des possibilités qui s'offrent à eux pour peu qu'ils ne veuillent plus fuir la potentialité d'amélioration de la condition humaine, présente comme future.

15. Schiller qualifiait lui-même Goethe de « réaliste obstiné » (cf. P.H. Bideau, *Goethe*, Paris, P.U.F., 1984, p. 56) ; et c'est probablement par son truchement que Goethe fut amené à se préoccuper du peuple (*ibid.*, p. 61). En outre, Schiller était l'un, sinon le plus grand, des auteurs du drame historique de son époque (*Les Brigands*, *La Conjuration de Friesque*, *Don Carlos*, *Wallenstein*, *La Pucelle d'Orléans*, *Guillaume Tell*) et c'est vraisemblablement sous son influence qu'*Egmont* a été écrit.
16. Cf. http://fr.encarta.msn.com/encyclopedia_761557477_2/brecht_bertolt.html.
17. Communication de Paolo Tamassia, « Sartre, une esthétique postmoderne ? » in *Compte rendu du colloque de Cerisy-la-Salle*, 15 décembre 2007 (juillet 2005).

C'est encore à ce carrefour de pensées que Brecht et Sartre se rejoignent dans leurs desseins esthétiques et politiques respectifs. Tout se passe comme si esthétique et politique rêvaient au fond de devenir synonymes, au regard de la responsabilité individuelle de l'homme par rapport au groupe social dans lequel il va évoluer. Notre propos est moins de parler de Sartre ou de Brecht comme deux figures incontournables quand on parle d'esthétique de l'engagement, que de nous servir de leur stature pour éclairer en quoi le théâtre du réalisme socialiste allait connaître tant d'aficionados, et chez les auteurs, et chez les metteurs en scène dans la construction identitaire algérienne.

C'est bien à partir de ces deux dramaturges engagés à la cause du peuple que par la suite, le public algérien, par exemple, pourra quitter son enveloppe de passivité, et se mettre en mouvement, tout comme l'écrivain. Jean-Paul Sartre renonce véritablement à son immobilisme à partir de 1945, année à laquelle il crée la revue *Les Temps modernes* : « Dans le long éditorial du premier numéro, [Sartre] pose le principe d'une responsabilité de l'intellectuel dans son temps et d'une littérature engagée. Pour lui, l'écrivain est dans le coup "quoi qu'il fasse, marqué, compromis jusque dans sa plus lointaine retraite [...] L'écrivain est *en situation* dans son époque". Cette position sartrienne dominera tous les débats intellectuels de la seconde moitié du XX^e siècles »¹⁸. Et cet état d'être en situation peut alors s'opposer pour tous à une mise en situation artificielle, non pas revendiquée par les artistes d'avant, mais pratiquée par ceux qui se font les hérauts et qui resteront toujours les marionnettes de toute propagande, qu'elle soit idéologique, dogmatique ou étatique. Qui échappe aux problèmes de son temps fuit sa destinée.

La responsabilité civique et individuelle, avant de pouvoir devenir collective, peut aisément se résumer chez Sartre à cette célèbre phrase : « En fait, nous sommes une liberté qui choisit mais nous ne choisissons pas d'être libres : nous sommes condamnés à la liberté » qu'il avait couchée en 1943 dans *L'Être et le Néant*. Au-delà de l'artiste, cet axiome vaut pour chacun, quand les peuples s'échinent à travailler pour obtenir la reconnaissance que derrière la fonction de prolétaires, les masses laborieuses soient avant tout architectes et ouvrières de leur avenir. [...] L'Homme est absolument libre, il n'est rien d'autre que ce qu'il fait de sa vie, il est un projet. Sartre nomme ce dépassement d'une situation présente par un projet à venir, la transcendance »¹⁹.

Ce n'est pas pour rien que les auteurs que nous abordons dans ce livre, qu'il s'agisse de Kateb Yacine, de Slimane Benaïssa ou encore d'Abdelkader Alloula ont écrit des pièces qui, si elles se réfèrent toutes à l'histoire de l'Al-

18. Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul_Sartre.

19. *Idem*.

gérie, présentent des parallélismes intéressants avec d'autres conflits : qui deviennent tous sous cet angle internationaux. Indochine, Vietnam, Algérie : s'il y a une véritable héroïne qui traverse les œuvres, ce n'est plus une nation parmi d'autres, mais la question d'une répétition de l'oppression, et surtout une épopée réflexive des peuples : quand les hommes ne subissent plus mais s'essayent à prendre, non plus les armes, mais le destin de la nation et par-delà, de l'humanité, en main. C'est véritablement laisser de côté le concept figé d'Histoire pour que chacun, sur le mode individuel comme collectif puisse entrer dans le bain de son existence propre. Se profilent alors les enjeux du communisme, vitaux pour nos auteurs algériens, ou de sa tentation, chère à Jean-Paul Sartre lui-même. Ne serait-ce que dans sa façon d'aborder l'engagement collectif selon une perspective marxiste : « Dans sa *Critique de la raison dialectique* (1960) Sartre affirme que la liberté de l'homme est aliénée par les sociétés féodales ou capitalistes. [...] Il suggère alors d'inverser le processus : le groupe doit pouvoir décider de regrouper les libertés individuelles pour permettre le développement de l'intention générale. Sartre pense que cette sorte d'aliénation de la liberté individuelle doit être librement choisie et s'oppose ainsi à toute forme de totalitarisme »²⁰. Encore une fois, les œuvres de Yacine, Benaïssa et Alloula ne sont pas tributaires de l'engagement sartrien mais, chose frappante, les quatre auteurs partagent les mêmes idées qui convergent toutes dans ce propos et qui sont, d'une certaine manière, à l'origine de notre étude : le rôle de l'écriture engagée (pléonasme cher à nos auteurs) est de « dévoiler le monde et le proposer comme tâche à la liberté du lecteur, [...] contemporain concret, avec toutes ses déterminations »²¹.

Et c'est parce que « l'écrivain engagé sait que la parole est action »²², que Jean-Paul Sartre ne va pas se priver d'être l'un des trop rares intellectuels français à jeter le pavé du choix identitaire dans la mare française en dénonçant la violence coloniale qui sévit en Algérie. « La prise de conscience anticolonialiste de Sartre ne date pourtant pas du soulèvement algérien en 1954. Depuis plusieurs années, l'intellectuel soutient, en Tunisie, la cause du Néo-Destour, au Maroc celle de l'Istiqlal (Indépendance), au congrès duquel

20. *Idem*. Voir également la communication d'Hadi Rizk : « Subjectivité et multitude : pouvoir constituant dans *Critique de la raison dialectique* », in Sartre : *écriture et engagement*, Compte rendu du colloque de Cerisy-la-Salle, 15 décembre 2007 (juillet 2005), Gérald Garutti dans la revue *Sens critique* : « Le pari est d'articuler subjectivité existentialiste et totalité marxiste pour concilier liberté individuelle et valeur collective ».

21. Nous vous renvoyons au célèbre essai sartrien *Qu'est-ce que la littérature ?* publié tout d'abord sous forme de fragments en 1947 dans la revue *Les Temps modernes*, puis en 1951 in *Situations II* aux Éditions Gallimard.

22. *Ibid.*

il participa en 1948. En 1952, il accorde un entretien au journal *La République algérienne*, et, à l'automne de 1955, apporte son appui au Comité d'action des intellectuels contre la poursuite de la guerre d'Algérie »²³. Et c'est en 1956 que Jean-Paul Sartre s'engage en tant qu'individu²⁴ pour dénoncer les rouages économiques et politiques de la violence coloniale : « La conquête s'est faite par la violence ; la surexploitation et l'oppression exigent le maintien de la violence, dont la présence de l'armée. [...] Le colonialisme refuse les droits de l'homme à des hommes qu'il a soumis par la violence, qu'il maintient de force dans la misère et l'ignorance, donc, comme dirait Marx, en état de "sous-humanité". Dans [...] les institutions, dans la nature des échanges et de la production, le racisme est inscrit »²⁵.

S'insurgeant contre une guerre qu'il juge comme une véritable entreprise de déshumanisation, Jean-Paul Sartre n'a de cesse de situer le problème dans une France qui doit résoudre un problème qu'elle veut par-dessus tout occulter. Fait primordial : Sartre ne s'en prend pas seulement au pouvoir mais parle à la société française dans son intégralité. Ainsi harangue-t-il les Français dans *Les Damnés de la terre* : « Il n'est pas bon, mes compatriotes, vous qui connaissez tous les crimes commis en notre nom, il n'est vraiment pas bon que vous n'en souffliez mot à personne, pas même à votre âme, par crainte d'avoir à vous juger. Au début vous ignoriez, je veux le croire, ensuite vous avez douté, à présent vous savez, mais vous vous taisez toujours. Huit ans de silence, ça dégrade. [...] Il suffit aujourd'hui que deux Français se rencontrent pour qu'il y ait un cadavre entre eux. Et quand je dis : La France, autrefois, c'était un nom de pays ; prenons garde que ce ne soit, en 1961, le nom d'une névrose »²⁶.

23. Source : <http://www.monde-diplomatique.fr/2004/11/MATHIEU/11678>.

24. « Cette opposition vigoureuse à la politique algérienne du gouvernement français trouve son point culminant lors du procès des réseaux français de soutien au FLN en 1960. Sartre, qui se trouvait alors au Brésil, fit parvenir une lettre, par l'équipe des *Temps modernes*, dans laquelle il se déclarait "porteur de valises" et affirmait son entière solidarité avec les inculpés. Lue à la barre par le défenseur du "réseau Jeanson", Roland Dumas, cette lettre provoqua un véritable scandale et fit de Sartre la "bête noire" des tenants de l'Algérie française : à deux reprises, en 1961 et en 1962, son appartement fut plastiqué par l'O.A.S. Sartre n'en continua pas moins son combat [...]. Jusqu'à la fin des hostilités, il ne cessa de lutter contre l'oppression coloniale, pour l'indépendance de l'Algérie » Cf. <http://expositions.bnf.fr/Sartre/arret/1952.htm>.

25. *Les Temps modernes*, juillet-août 1957 et *Situations V*, Gallimard, Paris, 1964, pp. 51-52. Cet article reprend les grandes lignes de son intervention effectuée lors d'un meeting pour la paix en Algérie, organisé salle Wagram, à Paris, le 27 janvier 1956, sous l'égide du Comité d'action des intellectuels contre la poursuite de la guerre en Algérie.

26. *Situations V*, *op. cit.*, p. 192.