



**HAL**  
open science

# Ahmed CHENIKI RENCONTRES (PRESQUE) IMAGINAIRES AVEC DES ARTISTES ET DES INTELLECTUELS ALGERIENS

Ahmed Cheniki

► **To cite this version:**

Ahmed Cheniki. Ahmed CHENIKI RENCONTRES (PRESQUE) IMAGINAIRES AVEC DES ARTISTES ET DES INTELLECTUELS ALGERIENS. 2019. <hal-02380681>

**HAL Id: hal-02380681**

**<https://hal.science/hal-02380681v1>**

Preprint submitted on 26 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Ahmed CHENIKI

**RENCONTRES (PRESQUE) IMAGINAIRES  
AVEC  
DES ARTISTES ET DES INTELLECTUELS  
ALGERIENS**

## TABLE DES MATIERES

1-Mostefa Lacheraf.....	7
2-Mohamed Arkoun.....	13
3-Josie et Frantz Fanon.....	18
4-Abdelkader Djeghloul.....	27
5-Ali el Kenz.....	32
6-Kateb Yacine.....	38
7-Mohamed Dib.....	47
8-Rachid Boudjedra.....	54
9-Tahar Ouettar.....	61
10-Rachid Mimouni.....	67
11-Tahar Djaout.....	74
12-Yamina Mechakra.....	78
13-Maissa Bey.....	84
14- Mahiedine Bachetarzi.....	89
15- Ould Abderrahmane Kaki.....	96
16- Abdelkader Alloula.....	104
17-Sid Ahmed Agoumi.....	109
18- Slimane Benaissa.....	116
19- Mohamed Boudia.....	124
20- Abdelmalek Bouguermouh.....	132
21- Azzedine Medjoubi.....	138
22-Sonia.....	143
23- René Vautier.....	148
24-Mohamed Lakhdar Hamina.....	156

25- Amar Laskri.....	162
26- Mohamed Bouamari.....	169
27-Bachir Rezzoug.....	175
28-Mouny Berrah.....	181
Eléments épars.....	185
En guise de conclusion.....	206

## AVANT-PROPOS

Ecrire sur des artistes, des intellectuels, des écrivains que j'ai rencontrés dans ma carrière de journaliste ou d'universitaire n'est pas évident. Je sais que c'est une discipline à risques où la dimension subjective est très importante. De nombreux amis m'ont conseillé de le faire, mais j'ai longuement résisté à ces invitations amicales, considérant que l'entreprise n'était nullement simple, ardue. En plus, je ne sais pas parler des gens, je préfère évoquer leurs productions. C'était, pour la plupart, des amis, parfois très proches. Que raconter ? Que dire ? Comment évoquer tel ou tel personnage tout en mettant en scène le contexte, l'espace culturel et la situation politique. Il s'agit de grands noms qui ont marqué l'histoire de ce pays, qui ont montré que souvent ils s'impliquaient dans les débats caractérisant la vie politique et sociale du pays.

Ce sont de vrais intellectuels qui ont produit des savoirs, pris explicitement position sur des questions politiques, sociales et culturelles et marqué leur époque par des contributions culturelles majeures. Ils ont souvent, dans leurs écrits, réussi d'entreprendre de sérieuses analyses de la société, apporté des motions prémonitoires et donnant à lire des textes de grande facture littéraire et artistique. Comment ne pas être impressionné par la qualité et l'immensité de leur savoir, leur modestie légendaire et leur patriotisme. Tous ont apporté énormément à leur discipline. Je l'avoue, toutes ces rencontres m'ont grandement enrichi, m'ont apporté énormément de choses. Comment ne pas être emporté dans un monde de la simplicité en côtoyant Kateb Yacine, Mimouni, Djaout ou Alloula ? Ils étaient tellement généreux, ces écrivains, hommes du théâtre et du cinéma, intellectuels qu'ils apportent avec eux des lueurs de lumière. Ils parlaient de tout, de la littérature, du cinéma, de la philosophie, la sociologie, l'Histoire ou la politique. Ils évoquaient bellement les grandes productions intellectuelles, ils étaient tous passionnés par la grande littérature, Faulkner, Hikmet, Aragon, Ibn Khaldoun, Dib, Kateb ou Marquez.

Ecouter Kateb parler de littérature, de théâtre ou de politique est d'une beauté extrême, voir Rachid Mimouni, engoncé dans son siège, évoquer le cinéma est d'une rare beauté, Tahar Djaout s'entretenant de la poésie, est vraiment émouvant, Rachid Boudjedra élevant la voix comme s'il dialoguait avec le ciel est sincèrement extraordinaire ou Lacheraf vous regardant comme quelqu'un qui avait perdu sa tête est une chose singulière, unique. Tous les personnages

assemblés dans cet ouvrage sont extraordinairement généreux et porteurs de véritables projets intellectuels. Il y a des sociologues, des philosophes, des cinéastes, des hommes de théâtre, des écrivains. Ces rencontres (presque) imaginaires avec ces grands intellectuels pourraient être l'expression de la vie culturelle. Elles exprimeraient peut-être certains pans de notre histoire culturelle.

# REFLEXIONS CRITIQUES

Mostefa Lacheraf  
Mohamed Arkoun  
Josie et Frantz Fanon  
Abdelkader Djeghloul  
Ali el Kenz

# MOSTEFA LACHERAF

## Histoire d'un regard

En guise de présentation, il m'avait d'emblée posé une question : « Connaissez-vous cette femme ? ». Surpris et ne trouvant pas de mots justes, je m'étais tu. Mais il n'arrêta pas : « Voyons, ce n'est pas sérieux ! » Il ne m'avait pas laissé le temps de prononcer un mot. Il était visiblement déçu. Je ne comprenais pas, d'autant plus qu'il ne m'avait pas donné le nom de la personne. La femme souriait, elle aussi, un peu gênée. Il daigna enfin me dire son nom : Denise Barrat\*.

Soulagé et croyant m'en tirer à bon compte, je sautais sur l'occasion pour donner le titre d'un des livres que l'on devait à la grande dame qui se trouvait là : Espoir et parole, recueil de textes algériens écrits entre 1955 et 1962. Mais, comme s'il ne dissociait pas l'œuvre de la personne, Mostefa Lacheraf ne pouvait admettre que je ne la connaisse pas au point de ne pouvoir la reconnaître. Et il se mit à raconter la contribution de Denise et de Robert Barrat à la révolution algérienne. Ses yeux changèrent subitement de couleur mais restaient immobiles, me fixant lourdement comme s'il cherchait à m'atteindre. Ils ne cillaient pas. Un regard droit et franc, comme ses idées tranchées qui reflétaient finalement les longues phrases, parfois alambiquées, de ses textes, à commencer par le légendaire ouvrage, Algérie, nation et société, qui a eu l'honneur d'être classé sur une liste noire de livres à interdire par Augusto Pinochet en 1973 après le coup d'Etat contre Salvador Allende.

Ce regard exprimait à la fois une sorte de mélancolie intérieure, mais aussi une extraordinaire force. Mostefa Lacheraf n'était pas quelqu'un qui démissionnait sur le plan des idées. Il était tenace, mais ne pouvait, quand il voyait la cause perdue, continuer à faire du tintamarre. C'est ce qui l'avait incité à présenter sa démission de ministre de l'Education nationale quand il avait senti qu'il risquait l'encerclement. Pour la première fois depuis l'indépendance, la presse osait, sur ordres, attaquer un ministre. Il n'avait pas accepté cette réalité. Même Boumediene n'avait rien pu faire. Abdellah Cheriet avait violemment mené campagne contre Lacheraf après ses entretiens dans Le Monde de l'éducation, L'Unité et El Moudjahid où il défendait l'idée du bilinguisme et celle d'une réforme radicale de l'école. C'est vrai que, lors du remaniement, Boumediene réussit à nommer à côté de l'inusable Benyahia, trois ministres atypiques qui allaient vivre des moments difficiles, critiqués et dénigrés de toutes parts pour

avoir osé proposer une autre manière de construire le pays et de voir les questions-bateau d'identité et d'altérité : Mostefa Lacheraf, Redha Malek et Abdellatif Rahal. Ce dernier était moins marqué idéologiquement que les deux premiers catalogués, à gauche », donc dangereux pour les intérêts des intégristes baathistes qui voyaient exclusivement l'Algérie à travers l'ornière d'une identité statique et une langue caractérisée par les jeux de la conservation. Il savait, me disait-il, que ses idées étaient en porte-à-faux avec le discours dominant. D'ailleurs, ce grand ami de Kateb Yacine n'avait jamais voulu prendre de poste ministériel. Il avait fallu que Houari Boumediene insiste pour qu'il accepte en 1977 le portefeuille de l'Éducation nationale dans le dernier gouvernement qu'il dirigea. Le président, acceptant mal les nombreuses attaques contre son ministre, l'avait défendu, allant jusqu'à menacer les responsables qui menaient cette cabale. Mais la maladie qui l'affectait déjà, l'empêcha sans doute de le soutenir plus fortement. Lacheraf respira un coup, me posa un regard blessant, puis ses yeux fixèrent, je ne sais pourquoi, un objet contendant et s'était mis à expliquer pourquoi il avait accepté le poste de ministre : « J'en parle déjà dans mon ouvrage, Des noms et des lieux, Mémoires d'une Algérie oubliée. Ce texte est, pour moi, une sorte d'écrit testamentaire, une radioscopie d'une Algérie en mouvement. Ce qui s'est passé en 1977, ce sont de vaines tentatives d'arrêter le mouvement de l'Histoire. Mais connais-tu les conditions dans lesquelles j'avais accepté ce poste ? En avril 1977, ayant été nommé ministre de l'Éducation nationale dans le dernier gouvernement de Boumediene, et cela malgré mes refus répétés, je me vis aussitôt en butte aux attaques et sabotages du clan des conservateurs activistes qui, dans la chasse gardée de l'enseignement à ses différents degrés, avaient réalisé depuis 1962 l'union sacrée entre les débris déphasés de certains vieux oulémas et la nouvelle vague d'arabisants frénétiques et médiocres dominés par le Baath ». Lacheraf est un peu, comme Kateb Yacine, il passe sans crier gare d'un sujet à un autre, avec un rythme et un débit qu'il n'était pas aisé de suivre. Il se lança dans un soliloque libérateur : « Avais-je le droit de ne pas accepter ce poste en 1977 après l'avoir refusé pendant une dizaine d'années, compulsant des rapports sur le système éducatif marqué du sceau d'une grave régression. J'ai occupé, à un moment donné, le poste de conseiller à la présidence chargé des affaires de la culture et de l'éducation. Boumediene, inquiet de la tragédie qui marquait l'enseignement et la culture, me fit appel et réussit à me convaincre après m'avoir expliqué les dangers-dont j'étais conscient- qui guettaient l'avenir du pays condamné à reproduire constamment l'échec. D'ailleurs, me dit-il, c'est toi, qui es à l'origine, en grande partie, de la rédaction du volet consacré à l'éducation dans la charte nationale. Certes, les textes étaient ambigus, puisque cette charte était le produit d'un consensus, d'une certaine ambivalence, mais j'y ai fortement participé ». Mostefa était l'un des rédacteurs de différentes chartes de l'Algérie indépendante. Il me

parla, par la suite, confiant, avec parfois un sourire furtif, du limogeage de son secrétaire général, Abdelhamid Mehri, qui aurait constitué un groupe de pression contre lui, notamment au niveau du FLN, de la mise à l'écart de professeurs moyen orientaux dominant certains territoires du ministère et de son projet de sauver l'école qu'on avait sournoisement réduit à une simple histoire de langue, alors que les enjeux étaient importants, idéologiques ». Lacheraf savait qu'à l'intérieur du gouvernement, certains n'aimaient pas sa manière de faire. Il savait très bien que Ahmed Taleb el Ibrahimi ne le piffait pas, lui qui aurait, au temps où il était ministre de l'éducation nationale, lancé à propos de l'arabisation cette phrase en conseil des ministres, reprise par un chercheur Ahmed Mahiou : « cela ne marchera pas, mais il faut la faire ».

Il se mit en colère tout seul, puis se gratta le nez avant de se lancer dans un discours sur la littérature algérienne. C'était un poète qui appréciait beaucoup Kateb Yacine, Dib et Hadj Ali. Je lui fis la remarque sur l'histoire de « La colline oubliée » de Mouloud Mammeri et son sévère réquisitoire contre le roman. Il observa un long silence, me prit familièrement la main comme pour me dire que c'est du passé. C'est vrai qu'à l'époque, Sahli, Sénac, Kaddache et Lacheraf avaient descendu sans aucune retenue le texte de Mammeri. Ils étaient, avant tout, des militants du PPA-MTLD qui pensaient que tout écrivain, tout intellectuel devaient exclusivement parler des affres de la colonisation. Il avait aussi reproché à Mouloud Mammeri, en 1952 après la publication de La colline oubliée de ne pas avoir évoqué l'exploitation coloniale et d'avoir donné une image ethnographique du village Taâza. C'était en 1952. D'ailleurs, après 1962, les choses étaient rentrées dans l'ordre et tous redevinrent des amis, oubliant cette parenthèse : Mammeri, Kaddache, Sahli, Senac et Lacheraf. Certains continuent à en faire un fonds de commerce alors qu'il serait productif d'évoquer la production romanesque et intellectuelle.

Mostefa Lacheraf connaissait le fonctionnement des régimes militaires et savait où se trouvait l'essence du pouvoir. D'ailleurs, ses fameux articles sur les mouvements de libération en Amérique latine et en Afrique font autorité et posent ouvertement la question du pouvoir. Il refusait l'unanimité ambiante, provoquant parfois de véritables scandales. Il affirma ainsi dès le départ son rejet de certaines idées de Fanon, notamment celles concernant la paysannerie, perçue par l'auteur des Damnés de la terre comme foncièrement révolutionnaire et constituant un noyau nodal du changement. Il me regarda dans les yeux, lui qui appréciait beaucoup Fanon, mais ne semblait pas d'accord avec certaines idées du grand psychiatre tout en épousant sur le fond les idées-forces de son discours : « Le problème avec Fanon qui a énormément apporté à l'Algérie, c'est qu'il mettait sur un piédestal le rôle qu'aurait joué la paysannerie, péjorant parfois la résistance

des villes. C'est le résultat d'une analyse qui me paraît superficielle » Il rejetait les particularismes, la célébration du passé. Il me sortit un petit papier, s'auto-citant : « Cette société paysanne, par la force des choses, l'inertie du conservatisme et le déclin des valeurs culturelles par rapport à l'ère classique de la civilisation arabe de la spiritualité arabe et de l'ancienne prospérité du Maghreb, avait tout naturellement secrété des institutions plus ou moins carencées, des normes de vie, des concepts et idéaux se caractérisant en majeure partie par les traits d'une société féodale et d'une éthique soufie à la limite de l'orthodoxie » Il fustigeait certains romanciers qui n'arrêtaient pas de célébrer un outrancier «héroïsme guerrier». Contre l'avis général, il osait considérer le film « La bataille d'Alger » de Gillo Pontecorvo comme une sorte de regard déformé, trop marqué par la dimension spectaculaire. Il vouait, par contre, une admiration sans faille à Mohamed Zinet et à son film, Tahia ya Didou, comme il avait beaucoup apprécié Omar Gatlato de Merzak Allouache. Il n'aimait pas les demi-mots et les euphémismes, cet homme qui a connu les affres de la prison après le détournement de l'avion transportant les leaders du FLN (Ahmed Ben Bella, Hocine Ait Ahmed, Mohamed Khider, Mohamed Boudiaf) un certain 22 octobre 1956.

En 1964, après la publication par Révolution Africaine d'un entretien de Mostefa Lacheraf accordé à la revue Temps modernes, Mourad Bourboune, alors président de la commission culturelle du FLN, avait réagi. Lacheraf qualifia celui-ci de « muezzin » et de « petit Jdanov ». A l'époque, Lacheraf était installé à Paris. Retournement de situation, Bourboune, après le coup d'Etat de Boumediene en 1965, prenait le chemin de l'exil tandis que Lacheraf allait occuper des postes de responsabilité. Ces derniers lui valurent de nombreuses critiques de la part d'intellectuels algériens qui lui reprochaient le fait de ne pas avoir dénoncé les nombreuses atteintes à la liberté d'expression du temps de Boumediene. Il éleva la voix, avec un débit cyclique et une voix volcanique : « Je ne me suis jamais tu, je parlais, je plaidais la cause de ceux qui souffraient. Dans toutes les réunions, j'étais une voix distincte ». Mostefa Lacheraf avait donc des idées aussi directes que son regard franc et fixe. Dans sa vie politique, il s'accommodait de temps à autre de certaines ambiguïtés comme ses contributions à la rédaction de textes officiels (Charte d'Alger et Charte nationale), considérés par certains comme trop timorés et consensuels. D'ailleurs, par les idées comme le style, les traces de son écriture, si particulière et si riche, sont facilement décelables dans ces documents. Mais d'un autre côté, il portait un regard si singulier et original sur le pays et la société, qu'il se refusa à reproduire les clichés et les stéréotypes, se distinguant le plus souvent de la parole officielle qu'il était censé défendre, mais qu'il trouvait superficielle, alors même qu'il occupait de hautes responsabilités. Paradoxale attitude. Lacheraf n'a jamais, par exemple, considéré l'identité comme statique,

elle serait, selon lui, « nomade », c'est-à-dire, en opposition à tout « repli identitaire ». Il s'expliquait ainsi : « Toute identité est complexe et variable, contrairement à l'image figée que se fait sur nous l' « Occident » colonial et le conformisme baathiste. Nous vivons un mouvement de brassages et d'emprunts. Il faudrait en finir avec les visions binaires, les antagoniques surfacts, les poncifs, les généralisations, les amalgames et les invariants ». Il est très proche d'Edouard Glissant et des idées du Cubain Fernando Ortiz qui parle de « transculturalité. Son séjour comme ambassadeur dans les pays d'Amérique Latine lui a permis de comprendre le fonctionnement des dictatures et de se familiariser avec la culture de ces pays tout en nouant des amitiés avec de nombreux intellectuels qui vivaient souvent dans la clandestinité.

Du temps de Chadli, il faisait entendre sa voix particulière et différente dans les sessions du comité central du FLN, malgré le tintamarre assourdissant des faux chantres d'une arabisation à cadence accélérée et des sermonneurs professionnels installant la paranoïa au firmament du pouvoir. Lacheraf, qui était avant tout un poète et un intellectuel, aimait écrire et il ne refusait jamais de collaborer avec les journaux nationaux (El Djeïch, Révolution Africaine, Algérie-Actualité, El Watan) pour y apporter sa contribution, lui qui a dirigé le journal du MTLD, L'Etoile Algérienne et la rédaction d'El Moudjahid à sa sortie de prison. Il tenait en cela à transmettre aux générations nouvelles ses idées mais surtout une connaissance de l'histoire profonde de l'Algérie avec la période coloniale en gros plan. Il écrivit ses mémoires, évitant de trop s'appesantir sur le « je », pronom personnel dominant dans les « mémoires ». « Des noms et des lieux, Mémoires d'une Algérie oubliée », un texte qui tente de répudier la subjectivité en convoquant des catégories « impersonnelles », « objectives » (noms, lieux) qu'il associe à Mémoires au pluriel engendrant une certaine ambigüité entre Mémoire comme lieu de stockage d'informations et mémoires comme genre littéraire fortement marqué par la subjectivité. Pour mieux asseoir cette ambivalence, il n'use pas du mot « Histoire » qui viserait l'objectivité.

Mostefa Lacheraf qui était l'ami des poètes et des écrivains était foncièrement patriote. Ce n'était pas pour rien qu'il était mécontent que je ne reconnaisse pas Denise Barrat qui avait tant aidé la révolution algérienne. Car s'il pouvait me le pardonner parce que j'appartenais à une génération plus jeune, il me l'avait reproché surtout en tant que journaliste. Il était patriote jusqu'au fond de l'âme, mais, comme un autre grand poète, Kateb Yacine, comme les Barrat aussi, qui avaient défendu la cause algérienne, mais également celles de la Palestine, du Vietnam et d'ailleurs, il croyait dur comme fer que les révolutions s'inscrivaient dans un ensemble mondial et devaient se soutenir les unes les autres. Il aurait aimé éditer un roman qu'il n'a jamais terminé ou reprendre sa vie de poète. C'était un

artiste enfoui, frustré de ne pas avoir eu comme son ami Kateb Yacine, la force et l'intelligence d'écrire ce roman tant rêvé. Dommage ! Roland Barthes, lui aussi, connut cette situation de vide. Ce ne fut pas le cas de son ami tunisien, Habib Boularès qui, malgré ses compromissions, fit de la littérature.

\* Denise Barrat et son époux, Robert, étaient des catholiques de gauche qui prirent partie, dès le début, pour l'indépendance de l'Algérie, ce qui leur valut plusieurs condamnations et séjours en prison. Robert Barrat fut le premier journaliste français à effectuer un reportage dans les maquis algériens qui parut en 1955 dans le journal France Observateur, ancêtre du Nouvel Observateur. Le couple Barrat a rédigé en 1956 Le livre blanc de la répression en Algérie, réquisitoire documenté sur les agissements coloniaux durant la guerre de libération. Utilisé par la diplomatie algérienne de l'époque dans les rencontres internationales, il a été réédité par les Editions Barzakh (Algérie) et de l'Aube (France) en 2002."

# MOHAMED ARKOUN

## Le récit d'une érudition

Je n'ai jamais rencontré Mohamed Arkoun avant ce jour ensoleillé de mai où nous nous sommes entendus pour évoquer son parcours et gamberger autour d'un café sur des questions trop sérieuses, des sujets convoquant l'histoire, l'anthropologie et la sociologie. Élégamment accoutré d'un costume bien coupé, une chevelure blanche trop bien coiffée, cet homme, d'une politesse extrême, au sourire infini, maîtrisant quatre langues (le kabyle, le français, l'arabe et l'anglais), se lance, tel un fleuve tranquille, dans une discussion sur des thèmes relevant de l'épistémologie et de la philosophie. Il parle, n'arrête pas d'évoquer, lui l'élève pauvre d'une école rachitique d'un village reculé, Taourirt Mimoun, ses anciens instituteurs, M. et Mme Bouchet, qui lui ont permis de savourer le savoir et de s'intéresser aux choses abstraites, ses parents qui se sont sacrifiés pour qu'il aille à Oran, puis à Alger, avant d'atterrir enfin dans la prestigieuse université de la Sorbonne où il devint maître-assistant, puis professeur. Il célèbre dans un entretien les vertus d'une période qui permettait aux enfants de pauvres de fréquenter l'école, alors qu'ils étaient en haillons : «On sait que les instituteurs de la IIIe République conjuguèrent les vertus de la laïcité et la bonté scrupuleuse des missionnaires chrétiens. Ils partageaient la vie frugale et rude des montagnards kabyles coupés de tout, car les déplacements se faisaient à dos d'âne ou de mulet pour les rares "nantis". Il est vrai qu'ils étaient récompensés par les performances étonnantes de leurs élèves, qui ne recevaient pourtant aucune aide de leurs parents en majorité analphabètes. »

A l'université, il choisit de s'intéresser aux secrets de la langue arabe et de ses littératures et de tomber éperdument amoureux de cette période singulière qu'on appelle communément l'âge d'or arabe où trônaient Ibn Rochd et Ibn Sina, deux phares de la pensée critique aujourd'hui oubliée, excommuniée pour laisser place à des discours dogmatiques. Il était fasciné par ses maîtres qui représentaient la crème de la crème de l'intelligentsia parisienne. Il se met à parler avec une extraordinaire nostalgie et une admiration sans faille de ces professeurs de la Sorbonne qui lui ont appris à oser, à questionner les faits et les choses et à ne pas craindre de réinterroger les espaces conceptuels dominants. « J'ai eu de grands maîtres comme enseignants, de vrais connaisseurs de la langue et de la culture arabes, Charles Pellat, Robert Brunschvig, Régis Blachère et Claude Cahen. Les

débats n'en finissaient pas, tout devenait sujet à exploration critique. C'est ainsi que j'ai cherché à connaître les facteurs religieux, culturels, politiques et démographiques qui ont conduit à la régression du champ intellectuel. C'est ce que j'ai appelé la sociologie des échecs, des ruptures, des oublis, des éliminations dans l'histoire arabo-islamique ».

Mohamed Arkoun qui a une véritable connaissance de la culture arabe, l'un des fins connaisseurs de cet univers, pioche là où ça fait mal, il date la régression de la pensée philosophique arabe à 1198, année de la mort d'Ibn Rochd. Il explique ce fait en faisant appel à la dimension historique, lui qui abhorre cette vision essentialiste de certains chercheurs dénaturant ainsi la connaissance scientifique. Aujourd'hui, dans les sociétés arabes, le regard essentialiste semble prendre le dessus, notamment depuis l'apparition du courant wahabite à partir du XVIIIème siècle condamnant la langue arabe qui a été un outil extraordinaire de savoir. Il cligne des yeux et continue son raisonnement : « la langue arabe qui a été pendant la période allant du VIIème au XIIème siècle l'instrument de communication privilégié de tout le monde méditerranéen a connu une sérieuse régression. Le wahabisme va contribuer à cette régression, abandonnant la doctrine pluraliste caractérisant les territoires de la pensée classique arabe. ». Il développe ainsi dans un entretien sa vision de la langue arabe et de l'humanisme d'une période apparemment révolue : « J'ai dit que l'arabe était également utilisé par des juifs, des chrétiens et des musulmans par-delà les appartenances ethniques et religieuses. Le grand penseur juif Maimonide (mort en 1204), contemporain d'Averroès, a écrit ses grandes œuvres en arabe. C'est une des raisons qui permet de parler d'humanisme nourri de philosophie grecque. ». Il ne renie aucun mot de cet échange fait avec un journaliste, il y a plusieurs années.

Le visage d'Arkoun s'illumine quand j'évoque le nom d'Edward Said qui a entrepris un travail fondamental d'exploration des différents espaces épistémologiques dominants et un questionnement des sociétés arabes contemporaines : « Edward Said a énormément apporté à la réflexion, il a réussi la gageure de contester les territoires dominants de la pensée « occidentale » tout en se refusant de tomber dans une vision trop particulariste. Il a dépassé ce regard linéaire de l'Histoire propre à certains intellectuels arabes ». Arkoun va justement dans la même direction que Said en proposant une réécriture de « l'histoire toute l'histoire des systèmes de pensée, de leurs expansions et de leurs impacts dans l'espace méditerranéen », comme il le disait à un de ses interviewers, lui qui a opté dès ses premiers travaux pour une perspective déconstructiviste qui nous fait penser à Jacques Derrida dont il a toujours admiré la démarche.

Arkoun sourit tout seul, se met à monologuer, tel un personnage sorti tout droit d'une pièce de Shakespeare, revient en arrière à ses premiers moments de questionnement critique, à sa relation avec la langue arabe et à l'écrivain égyptien Taha Hussein : « Savez-vous que j'ai interrogé dans mon mémoire de Maitrise à la Sorbonne, l'aspect réformiste de l'œuvre de Taha Hussein, ce philosophe qui a été violemment pris à parti pour avoir parlé de la régression des retards de la pensée et de la langue arabes ? Je me souviens que, lors d'un des séminaires de la pensée islamique, on m'avait assimilé à Taha Hussein et on m'avait fait subir des misères alors que j'avais développé tout simplement un discours critique qui s'accommode mal avec le conformisme ambiant. ».

Son teint s'assombrit dès qu'il évoque le séminaire sur la pensée islamique organisé, à l'époque, par le ministère des affaires religieuses. Il n'avait pas supporté les attaques injustes dont il avait fait l'objet. Il ne s'attarde pas sur ce fait pour poursuivre son discours sur les possibilités offertes pour remodeler la pensée critique tout en interrogeant la question de l'altérité. C'est vrai que la question de l'altérité est complexe, il apporte d'ailleurs une critique fondamentale de Michel Foucault et de Paul Ricœur qui construiraient leur discours sur l'altérité à l'orée du déni de l'Islam, inscrivant leurs pratiques exclusivement dans la logique judéo-chrétienne. Cette critique est essentielle. Ne rejetant nullement les apports de toutes les cultures humaines, Mohamed Arkoun s'en prend au discours de « monuments » de la culture européenne qui partiraient dans leurs constructions herméneutiques, volontairement ou involontairement du terreau judéo-chrétien, appelant philosophes, sociologues, historiens et chercheurs à « réécrire toute l'histoire des systèmes de pensée ». Il s'arrête un moment, scrute l'horizon comme s'il cherchait une quelconque réponse d'un ciel trop bleu apparemment attentif à ses mots faits d'histoire et d'une syntaxe singulière. Il claque ses doigts puis continue à parler de la nécessité de redéfinir la pensée arabe, trop prisonnière, à son goût, du conformisme ambiant.

La profonde interrogation des outils conceptuels dominants, entreprise radicale, serait, selon lui d'une nécessité absolue. Mais il doute que l'état déficient de la recherche dans les pays arabes le permet, même si, reconnaît-il, des penseurs comme H'sin M'roua, Tayeb Tizini, Abdellah Laroui ou El Jabiri ont énormément apporté à un possible renouvellement de la pensée critique. Il se lance dans une attaque en règle contre les universitaires et les universités arabes, trop en retard par rapport aux établissements de l'enseignement supérieur en Europe et aux Etats Unis. Il s'interroge : « Les universitaires arabes et musulmans, trop marqués par le confort de la paresseuse reproduction de valeurs dominantes, considérées comme universelles, sont-ils à même d'élaborer de nouvelles constructions théoriques en fondant leurs recherches à partir d'un questionnement des espaces

culturels universels, excluant tout déni de l'autre, osant élaborer une autre relation avec la question si complexe de l'altérité ? ». Cette question semble essentielle dans le travail d'Arkoun qui n'a de cesse de parler des retards de l'univers intellectuel arabe.

Mohamed Arkoun n'est nullement un régionaliste ou un adepte du particularisme, il sait que tout pourrait s'expliquer par le recours à une logique historique. Je suis fasciné par sa manière de parler, ses gestes amples et précis et sa rigueur mathématique. En le regardant les yeux dans les yeux, je me suis rendu compte que cet homme était, pour reprendre le grand poète turc Nazim Hikmet, un véritable « paysage humain » qui n'a pas besoin de reconnaissance officielle de quelque gouvernement que ce soit. Mohamed Arkoun n'a pas besoin de reconnaissance officielle, ni à Paris, ni à Alger. Ceux qui voudraient l'embaumer, en quête de tardives reconnaissances, contribueraient à souiller sa mémoire, alors que ce grand intellectuel qui a passé toute sa vie à interroger les lieux les plus délicats de la sphère musulmane et de la pensée humaine, est à l'origine de grands débats. Loin des simagrées des « exilés » du troisième type, maintenant leurs fesses entre plusieurs chaises, voulant profiter, sans efforts de la rente ici et là-bas, faisant de l'Algérie leur fonds de commerce-fétiche, Arkoun était un véritable quêteur de sens, un intellectuel qui osait porter un regard critique sur le parcours islamique, loin des loupes essentialistes, figeant toute posture scientifique, mais en interrogeant l'Histoire, empruntant les chemins ouverts par l'école des Annales, usant de sa triade préférée : transgression, déplacement et dépassement, engendrant ainsi la production d'un nouveau sens, d'une nouvelle attitude critique, déconstruisant sciemment le discours pour en ressortir un lexique drapé d'une enveloppe sémantique nouvelle, née justement de cette interrogation approfondie d'un langage souvent atrophié, connaissant de sérieux dérèglements. C'est une véritable bataille du sens, une révolution sémantique, mettant en danger ces « bricolages idéologiques », espaces privilégiés du conformisme faussement scientifique de zélateurs médiocres, peuplant nos universités, champions d'une accumulation factice de faits, incapables de développer un raisonnement critique.

C'est l'image d'un grand révolutionnaire, d'un véritable perturbateur, pour reprendre ce mot de Kateb Yacine, que je retiens de cet homme qui m'a impressionné par sa grande culture et sa légendaire modestie. Il ne cesse d'évoquer cet « âge d'or » qui a fait les lumières de l'époque. Arkoun parle justement de « raison critique », non pas de « raison aristotélicienne » ou « cartésienne », mais cela ne veut nullement dire qu'il rejette ces apports fondamentaux, d'ailleurs repris par les philosophes de l'« âge d'or » de l'Islam (4ème-10ème siècle) dont il vante souvent les mérites d'une extraordinaire ouverture. Ainsi, il met en pièces les discours nationalistes et wahabite, mais

également les attitudes de certains orientalistes européens. C'est dans ce sens que son discours, au même titre que Jabiri, Mroua ou Tizini, Fanon et Said, est singulier, empruntant une perspective multithématique, interrogeant les paramètres culturels, sociaux, politiques et religieux, nous donnant à voir les lieux réels présidant à l'évolution du monde musulman, avec ses régressions et les nouvelles attitudes culturelles d'aujourd'hui. Il rompt ainsi avec cette linéarité narrative caractérisant les travaux de certains orientalistes et lettrés musulmans, se satisfaisant d'une plongée essentialiste, décontextualisant ainsi les faits, les isolant de leurs conditions de production et d'énonciation.

Mohamed Arkoun me regarde fixement et me dit, en souriant, qu'il a toujours admiré les grands poètes et qu'il a toujours voulu ressembler à Oumrou'El Qais ou El Moutannabi. Il me salue et s'en va, sur la pointe des pieds. En grand homme.

# JOSIE ET FRANTZ FANON

## La grande humanité

Je ne sais pas comment j'avais entendu parler pour la première fois de Fanon, cela remonte à loin, très loin. J'ai toujours été séduit par ses positions et sa posture de révolté, ce qu'il disait de la paysannerie, de la négritude et de la lutte de libération. Mais au-delà de l'Algérie, son propos embrassait les espaces révolutionnaires de l'époque, réussissant à mettre en pièces les frontières et les murs pour proposer un autre discours, un autre langage. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison que le grand économiste allemand André Gunder Frank, auteur du livre-culte, « Le développement du sous-développement », paru chez Maspéro en 1969 a vu en Amilcar Cabral, une sorte de continuateur de l'œuvre de cet homme qui, dans ses textes, « Les damnés de la terre » ou « Peau Noire, Masques blancs », propose une sorte de théorie de la décolonisation. Pas uniquement, Cabral, mais tous ceux qui ont en Afrique australe ou en Amérique Latine de remettre en question la colonisation ou de proposer un système de développement autonome, c'est-à-dire libéré des jeux de la domination. On peut citer Cabral, Nkrumah, Agostino Neto et de nombreux leaders latino-américains comme Che Guevara qui considérait « Les damnés de la terre » comme une sorte de bréviaire de la révolution. Le panafricanisme est au cœur du discours fanonien.

Je ne comprends toujours pas pourquoi cet homme, ce grand intellectuel, un psychiatre singulier est encore peu connu en Algérie, alors qu'il est enseigné dans les plus grandes universités du monde, surtout aux Etats Unis. Alors qu'en 1961, il était gravement malade, il avait refusé de se faire soigner à Washington ao, il eut fallu de sérieuses pressions pour qu'il accepte, mais en avançant une condition : être enterré en Algérie. C'est ce qui fut fait. Ils étaient quelques-uns à accompagner sa dépouille à la frontière algéro-tunisienne. Pierre Choulet s'en souvenait, lui qui l'avait bien connu, notamment à Tunis, mais aussi à Blida : « Oui, nous étions partis, escortés par des combattants en armes, le soir, entre la Tunisie et l'Algérie, nous lui avons fait les honneurs avant de l'enterrer. On avait entonné l'hymne national. C'était extraordinaire. Fanon avait toujours été un homme très courageux, ferme qui avait des positions parfois tranchées. Ce qu'il avait fait à Blida était extraordinaire ». Tout avait été fait dans le respect de l'homme qui connut une vie extraordinaire.

Je l'imagine chez lui à Fort de France, très content de lui, se satisfaisant d'une vie peut être morne, mais qui ne le mécontentait pas du tout, surtout qu'il est issu d'une famille moyenne, son père était inspecteur des douanes et sa mère, Alsacienne, tenant une boutique, ce fils de descendants noirs, esclaves venus d'Afrique, avait tout pour vivre très bien sans ces attitudes peu amènes marquées d'une sorte de racisme vécues paradoxalement dans la période de la résistance. En 1943, il s'engagea dans la résistance, aux côtés de De Gaulle, dans l'armée de libération de la France. C'est là, blessé, qu'il prit conscience de la discrimination raciale et ethnique qui caractérisait les attitudes de nombreux résistants. Il comprit ainsi que ses lectures ne pouvaient correspondre au monde concret. Beaucoup d'amis ont proposé des témoignages sur cette période de questionnement et de désenchantement vécu par Fanon. « Au départ, disait un de ses amis, il n'arrivait pas à saisir ces comportements racistes qui pervertissait tout le discours de la résistance. C'est à partir de ce moment qu'il eut une sorte de libération lui permettant d'interroger les savoirs européens. ».

Ainsi, il rompit avec cette image de l'Européen qu'il portait comme une valise, notamment à l'école où il reprenait avec insouciance ce slogan devenu subitement suspect « Nos ancêtres les Gaulois ». L'égo retrouvait l'Autre, l'explorateur, le colonisateur, le blanc qui n'est plus désormais lui. Il se disait peut-être qu'il était un descendant d'esclaves, il savait désormais que le regard porté sur les noirs est resté toujours prégnant. Lui, fils de Fort de France (Martinique), il allait revisiter le corps du colonisé à partir duquel il se mit explorer l'anatomie du colonisateur. Déjà, en 1945, il se lançait dans la politique alors qu'il s'en éloignait, lui le petit-bourgeois qui estimait que ça ne l'intéressait pas, il soutint fermement durant les élections législatives son ancien instituteur, Aimé Césaire, connu pour ses idées indépendantistes et son opposition au colonialisme. Son « discours sur le colonialisme » reste encore un livre de chevet de très nombreux résistants, comme d'ailleurs son œuvre poétique et littéraire. Il comprit que le combat des acteurs de la négritude était, au départ, légitime. « Oui, renchérit Josie, toujours le sourire aux lèvres, il n'a jamais considéré que la négritude était un mouvement contre-révolutionnaire. Il estimait que si, au départ, il était porteur de valeurs positives et était légitime, par la suite, les choses ont changé, le noir se mettait à exploiter le noir, notamment après les indépendances, alors que l'important devenait le social. Mais il faut savoir qu'il avait beaucoup de respect et d'admiration pour Aimé Césaire qui développait un autre discours par rapport à Senghor qu'il n'estimait pas beaucoup, le considérant comme le représentant attitré de la France ».

Josie qu'il épousa en 1952 parle avec une grande émotion de cet homme volcanique, extrêmement passionné et entier. Elle est d'une finesse extraordinaire et d'une grande générosité, amie de Bachir Rezzoug et d'une moudjahida, Mimi

Maziz, des collègues à Révolution Africaine, elle évoque Fanon en prenant de la distance, il était, disait-elle, très affectueux et très attentionné, même Olivier, son fils, en parle avec un incroyable détachement de ce père qui, dès le départ, appartenait à plein de monde et à de nombreuses causes. Olivier, se plaît à dire Josie, c'est le portrait de son père, il plaisante beaucoup et n'arrête pas de rire, même de lui-même. Son père, Frantz Fanon, est une propriété publique, un bien commun, il est revendiqué un peu partout dans le monde. Olivier comme Mireille qui épousa le fils de Mendès-France savent que leur papa qui les chérissait énormément est aussi la propriété d'autres causes.

Josie se tait pendant de longues minutes, ne bronche pas, comme si elle remémorait les moments passés avec cet homme-roseau, elle réfléchit puis parle : « Il était beau, il ne tolérait pas l'injustice, quelques pointes de colère, il aimait discuter, débattre de questions sérieuses, il riait aussi beaucoup, ses amis de Tunis, les Chaulet qui étaient fabuleux, Rédha Malek, Mhamed Yazid, El Mili...en savent quelque chose ». Mohamed el Mili qui dirigeait la version arabe d'El Moudjahid me fit un portrait élogieux : « Il était d'une grande modestie, tout le monde savait qu'il avait énormément apporté à la cause algérienne. Lui-même était conscient de ce que lui avait insufflé la révolution. Il animait, en dehors de ses articles, des séances de formation politique très appréciées par les militants et les cadres. C'était un être et un intellectuel exceptionnel. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison qu'il participait souvent au nom du Front à de nombreuses rencontres comme celle d'Accra et qu'il avait été nommé comme délégué permanent du GPRA au Caire, à Accra, au Congo, au Mali, en Angola et à l'ONU à New York. ».

Josie rit encore, s'arrête un moment, fixe un point précis du mur en face, tourne et retourne ses doigts, égrène quelques souvenirs et se met à évoquer certains points de la vie de Fanon tout en insistant sur le fait qu'il n'est nullement possible de comprendre son parcours si on ne fait pas appel à tous les lieux importants et les rencontres qui ont marqué son itinéraire : « C'est vrai qu'il eut un véritable choc en étant confronté au racisme et à la discrimination dans un espace qui aurait dû être celui de la liberté et de l'ouverture, lui qui avait vécu une situation stable, puis le discours prétendument scientifique de certains psychiatres et anthropologues qui épousaient et justifiaient le discours colonial allaient transformer sa conception du monde et sa vision de la psychiatrie en tenant compte des conséquences de l'exploitation coloniale sur l'état mental et social du colonisé ».

Je comprends vite que pour saisir cet homme, il faudrait interroger tout son parcours, lui qui s'assimilait au blanc au moment où les chantres de la négritude

mettaient en œuvre un discours qui fustigeait le blanc. Que ce soit dans les revues « L'Étudiant noir », « Légitime défense » ou « Tropiques », ces jeunes poètes antillais et africains, Leon Gontran Damas, Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor ou dans leurs textes poétiques, ils donnaient à lire la nécessité de la résistance. C'est au moment où il s'attendait le moins qu'il fut confronté au racisme, à sa situation de colonisé, de l'Autre, c'est durant son engagement dans la résistance aux côtés des forces antinazies. Tout cela va déterminer ses choix futurs et aussi, peut-être, ses ambiguïtés, ses contradictions. Ses années de la faculté de médecine allaient lui permettre de faire des rencontres qui allaient compter dans sa formation. Olivier, toujours souriant, des gestes désordonnés, parle de son papa avec simplicité : « Mon père avait été très affecté par les différentes discriminations, il ne pouvait passer outre les attitudes racistes de certains enseignants et de psychiatres qui justifiaient une certaine supériorité des Européens ». Oui, ce que dit Olivier va être développé par Pierre Chaulat, un grand médecin qui connut Fanon à Blida et à Alger qu'il fréquentait assidument à Tunis raconte avec émotion : « Fanon était d'une grande curiosité scientifique. Pour lui, tout était à interroger. Il a consolidé ses choix dès qu'il avait été affecté à Blida en 1953 comme médecin-chef à l'hôpital psychiatrique de Blida-Joinville. La rencontre de ses premiers patients fut un choc. Il comprit que le fait colonial était important dans la maladie. C'est ainsi qu'il adapte des méthodes de psychothérapie aux patients colonisés. Il va se mettre à faire un travail de désaliénation. »

Tout cela est important pour Fanon et son désir de réinterroger l'appareillage conceptuel et la relation avec l'Europe. Il va être confronté à une redéfinition de l'altérité et d'une Europe qui use d'un discours de liberté alors qu'elle pratique la colonisation. Pour lui, comme pour son instituteur, Césaire, le colonialisme est un mal intégral. Il le déclare sans détours : « La colonisation est une négation systématisée de l'Autre, une décision forcenée de refuser à l'autre tout attribut d'humanité ». Le colonisateur apprend la docilité à l'indigène, le met en cage et lui inculque un sentiment d'infériorité et d'enfermement. Ce qui provoque chez le colonisé une certaine propension à la liberté dans ses rêves et ses songes, mais aussi une certaine violence contre les siens. Fanon en parle ainsi : « La première chose que l'indigène apprend, c'est à rester à sa place, à ne pas dépasser les limites ; c'est pourquoi les rêves de l'indigène sont des rêves musculaires, des rêves d'action, des rêves agressifs. Je rêve que je saute, que je nage, que je cours, que je grimpe. Je rêve que j'éclate de rire, que je franchis le fleuve d'une enjambée, que je suis poursuivi par une meute de voitures qui ne me rattrapent jamais. Pendant la colonisation, le colonisé n'arrête pas de se libérer entre neuf heures du soir et six heures du matin. Cette agressivité sédimentée dans ses

muscles, le colonisé va d'abord la manifester contre les siens. C'est la période où les nègres se bouffent entre eux et où les policiers, les juges d'instruction ne savent plus où donner de la tête devant l'étonnante criminalité nord-africaine ».

Fanon rit sous cape, fait un pas en avant, se frotte les mains, parle avec son patient, en arabe, parce qu'il a eu le temps d'apprendre la langue, le regarde, sourit, il semble anticiper tous ses gestes, scrute ses mouvements, il sait aussi qu'il doit se libérer de ce complexe d'infériorité et de peur que lui a instillé le colonisateur. Il connaît bien son patient, d'autant plus qu'il a cherché à comprendre les mythes, les rites et la culture des Algériens. Abderrahmane Aziz a les larmes aux yeux quand il évoque celui qui va choisir le prénom d'Ibrahim Omar durant la lutte de libération : « C'était un homme singulier, d'une bonté et d'une générosité légendaires, un grand psychiatre qui m'appelait pour chanter, apportant aux patients une certaine joie. J'ai été, au départ, invité par le docteur Fanon pour égayer les malades à l'occasion d'une fête qui s'était très bien passée à tel point que les malades s'étaient mis à répéter avec moi les mots de la chanson, « Ya kaaba ya bit rabbi ». Ainsi, je devenais un acteur de la psychothérapie institutionnelle. La musique devenait une véritable thérapie grâce à Fanon. ».

Fanon appréciait Abderrahmane Aziz, aimait discuter avec lui parce qu'il cherchait à comprendre la société algérienne. C'est vrai que Fanon avait déjà rompu avec la méthode traditionnelle de la psychiatrie. Il ne pouvait pas admettre le fait d'enchaîner les malades. Déjà, dès sa première affectation dans un hôpital psychiatrique de Normandie, il commença à pratiquer une thérapie sociale, respectant les malades. Il fut mal jugé, considéré comme peu apte à assumer sa fonction. C'est vrai qu'à l'époque dominait une médecine très conventionnelle. A Alger, il eut plus de liberté, malgré l'opposition de beaucoup de ses confrères qui n'admettaient pas cette manière de faire qui accordait une certaine liberté aux patients qui, ainsi, retrouvaient une certaine posture sociale.

Josie fulmine contre les idées racistes et les discriminations, elle est rouge de colère, se tait, respire un coup, puis se lance dans une sorte de cours, Mimi Maziz, notre collègue à Révolution Africaine, ancienne poseuse de bombe à Alger, durant la bataille d'Alger, est aussi de la partie, soutient l'épouse de Fanon : « Dès qu'il a compris l'origine du mal, la dimension sociale et coloniale, il a trouvé une autre manière de soigner les malades. Ce n'était pas facile. A l'époque, l'école d'Alger dominait, Fanon qui s'opposait fortement à l'école algérienne de psychiatrie présidée par Antoine Porot qui reprenait l'idée de Gobineau sur l'infériorité des races mettait en relation l'action politique et l'acte psychiatrique ».

Fanon humanise la psychiatrie, s'en va en guerre contre les idées de Levy Bruhl et d'Olivier Mannoni qui justifiaient l'inégalité des races, il réussit à déconstruire

leur discours et à mettre en pièces leurs affirmations soutenues par des positions idéologiques. Le livre de Mannoni, « Psychologie de la colonisation », Paris, Le Seuil, 1950 qui porte un regard négatif sur le colonisé a fini par sortir de ses gonds Fanon qui comprit vite que ces lectures dites scientifiques n'étaient en fin de compte que des constructions idéologiques. Sa thèse présentée au début des années cinquante qui allait être publiée, par la suite, sous le titre, « Peau noire, masques blancs » est vite refusée parce que le sujet avait été considérée comme tendancieux. Les protecteurs du temple ne pouvaient laisser passer une thèse donnant à lire les méfaits du racisme et du colonialisme. Il fut obligé de changer de thème.

Le colonisateur construit son colonisé, le dévalorise, le déshumanise et finit par le massacrer. C'est ce qu'il écrit dans son livre-testament, « Les damnés de la terre », écrit à la va-vite parce qu'il savait qu'il allait mourir : « Quittons cette Europe qui n'en finit pas de parler de l'homme tout en le massacrant partout où elle le rencontre ». C'est vrai que, parfois, cette opposition que nous retrouvons chez Fanon entre une Europe perçue comme une totalité et le tiers-monde pose problème, évacuant les contradictions et la dimension plurielle des sociétés. Mais c'est vrai aussi quand il s'agit de racisme, il nuance son propos : « Le noir qui veut blanchir sa race est aussi celui qui prêche la haine du blanc ».

Fanon qui déconstruit le discours colonial, insistant sur la frontière floue entre la subjectivité et l'objectivité tout en n'arrétant pas de soulever la question de la porosité du discours scientifique lisait énormément, touchant à tout, Merleau Ponty dont il fréquentait les cours à Paris, Lévi Strauss, Sartre, Mauss, Heidegger, Lacan, Marx, Lénine, Hegel... Il aimait par-dessus tout la littérature. Hemingway, Faulkner, Kateb Yacine, Mohamed Dib, Césaire, Fodéba ne lui étaient nullement étrangers. Pierre Chaullet parle avec une grande passion de son ami, surtout quand il s'agit de littérature. « Je discutais souvent avec Fanon sur des textes littéraires, il lisait de tout, sociologie, littérature, Histoire. C'était quelqu'un qui lisait et analysait en même temps ses textes. Je ne pouvais pas l'imaginer sans livres ». Il aimait énormément Jean Paul Sartre. Il a toujours voulu le rencontrer, ce qui fut fait à Rome en 1961. Fanon ne tenait pas en place, il allait enfin discuter avec Sartre, en présence de Simone de Beauvoir et Claude Lanzmann : « C'était inimaginable, disait Fanon, jamais je n'avais pensé discuter ainsi avec Sartre, ce fut un rêve, il m'écouta avec une grande attention. Je lui avais demandé de me préfacier Les damnés de la terre. C'est vrai que déjà Claude Lanzmann que je connaissais bien lui avait parlé de la préface ». Sartre et de Beauvoir furent conquis par cet homme de principe, d'une exceptionnelle culture, d'une parfaite érudition. Josie se rappelle ces moments de grande joie de son mari qui écrivait à l'époque « Les damnés de la terre » dont il tentait d'achever rapidement la

rédaction parce qu'il savait qu'il n'allait pas résister à ce maudit mal qui allait le terrasser. Elle semblait réfléchir, cherchant les mots, pensant à cet homme, son homme qui allait quitter ce monde, trop jeune, à l'âge de 36ans. Quelle injustice! pensa-t-elle à voix trop peu audible, comme si soliloquer restait le langage convenu pour évoquer cette injustice frappant un homme qui, en très peu de temps, réussit la gageure de secouer le cocotier intellectuel. Elle parle, mais je ne sais pourquoi le soliloque vient à la rescousse de la discrétion quand il s'agit d'évoquer leur vie intime. Déjà, avait-il une vie intime, lui dont les travaux interpellaient le monde entier et mettaient en pièces le discours colonial. Josie reprend la parole, des propos épars, un discours disséminé, des phrases-lambeaux, revient en arrière, des va et vient incessants, évoque le passage à Tunis et au FLN : « Dès son arrivée à Alger en 1953 et ses rencontres avec les malades autochtones, il se rendit compte des méfaits de la colonisation. C'est ce qui l'incita d'ailleurs à déposer sa démission de médecin-chef avant d'être expulsé vers la France en 1957. Quand il exerçait à Blida, il lui arrivait de retrouver Abane et Ben Khedda lors de ses déplacements à Alger. Il rejoignit Tunis et collabora essentiellement à Résistance algérienne et El Moudjahid. Il était d'une grande curiosité, il apprit l'arabe. Il participait à de grands congrès internationaux comme celui d'Accra par exemple ».

Il rit encore, cette fois-ci d'une mort annoncée qui ne vint pas, il rigole, rit d'une fin suspecte faite de tentatives d'attentats qui ne réussirent pas à briser sa détermination et à arrêter cet homme très proche des petites gens et très ouvert aux grands débats. La main rouge, un groupe criminel d'extrême droite, fit tout pour mettre un terme à la vie de cet homme qui n'avait que mépris pour le colonialisme qui est un mal intégral rejoignant ainsi son enseignant, Aimé Césaire qui écrivait presque la même chose.

Fanon ne recule pas, avance, aime discuter, il sait qu'il est menacé, ses idées ne pouvaient plaire à ses ennemis, leur arme, la mort, il le sait, même quand il fut victime d'un accident de la circulation en 1959, des nervis ultras, la vermine, tentèrent même de l'assassiner à l'hôpital. Il éclate de rire, puis un moment de colère en se souvenant de ce moment passé à Tunis comme psychiatre dans un hôpital de Tunis, à la Menouba, où le directeur de cet établissement, un petit inconnu, un imbécile, un Tunisien, n'hésitait pas à l'appeler le négro. C'est Albert Memmi qui a raconté cette histoire qui rend compte de la petitesse et de l'indignité de certaines personnes. C'est pour dire que le racisme est un mal ancré dans toutes les sociétés, notamment nord-africaines et arabes. Fanon le sait, il n'a que mépris pour ce petit qui n'a plus de nom, il continue son chemin, ne reconnaît pas la validité de la notion de race, ni de civilisation. Il sait comme Claude-Levi Strauss qu'il n'y a qu'une seule race et une seule civilisation, la civilisation humaine.

Edgar Morin défendra quelques décennies après cette idée dans un monde qui semble avoir abandonné l'homme perdu, égaré dans les interstices de la puissance. Le colonialisme est la négation de l'homme, Fanon est aujourd'hui présent parmi nous, qui dans ses écrits, a insisté sur les dangers du discours colonial dont les traces marqueraient profondément le corps de pays apparemment indépendants.

Le psychiatre qui a eu le temps d'observer le processus de décolonisation de 1960 en Afrique ne se faisait nullement d'illusions sur l'Afrique des indépendances de pays traversés par une certaine « malédiction » et une mauvaise gestion. Il écrivait déjà dans « Les damnés de la terre » ces propos prophétiques : « Disons-le, nous croyons que l'effort colossal auquel sont conviés les peuples sous-développés ne donnera pas les résultats escomptés ». Paroles, certes, prémonitoires, mais résultat d'une fine analyse de la situation des mouvements de décolonisation en Afrique, en passant par une violente critique de la négritude et de l'Europe qui continuerait à exploiter les richesses des colonies tout en fustigeant l'Afrique encore prisonnière du colonialisme : « Les nations européennes se vantent dans l'opulence la plus ostentatoire. Cette opulence est littéralement scandaleuse car elle a été bâtie sur le dos des esclaves, elle s'est nourrie du sang des esclaves, elle vient en droite ligne du sol et du sous-sol de ce monde sous-développé. Le bien être et le progrès de l'Europe ont été bâtis avec la sueur et les cadavres des nègres, des Arabes, des Indiens et des Jaunes ».

Fanon le savait, le sait, le monde n'a pas réellement changé, les guerres contre les peuples sont désormais enveloppées dans une sorte de linceul affublé du sceau revisité de la démocratie et des droits de l'homme à géométrie variable, les structures transnationales sont des coquilles vides justifiant le plus souvent les désirs des plus puissants. Il fulmine des reproches contre l'ONU, il bouge ses mains avant de lancer avec véhémence : « L'ONU n'a jamais été capable de régler valablement un seul des problèmes posés à la conscience de l'homme par le colonialisme, et chaque fois qu'elle est intervenue, c'était pour venir concrètement au secours de la puissance colonialiste du pays oppresseur. En réalité, l'ONU est la carte juridique qu'utilisent les intérêts impérialistes quand la carte de la force brute a échoué ».

Le « paraclet » (intercesseur, protecteur) comme l'appelait Aimé Césaire, sait que l'histoire du rapport du colonisateur et du colonisé ne risque pas de changer rapidement. Le colonisateur construit son colonisé, lui impose son propre regard à tel point qu'il se regarde à travers sa propre lorgnette. Le colonisé module sa propre aliénation. C'est ce que Fanon appelle « complexe du colonisé » qui fait du colonisateur un modèle. Edward Saïd a bien saisi cette réalité en insistant sur

le fait que le regard de l' « Occident » sur nous-mêmes qu'un « regard du dehors », résultat d'une longue histoire de colonialismes.

Josie qui meurt le 13 juillet 1989 observe un long mutisme, remue sa tête, pose ses mains sur une table nue, regarde loin, jette un clin d'œil amical à Mimi Maziz, puis se lève, toujours silencieuse, puis se met à parler de la critique des dirigeants africains et des bourgeoisies « gérantes des entreprises de l'Occident », du panafricanisme cher à son mari et de la notion de peuple dont on a perverti le sens. Elle ne comprend pas pourquoi Fanon qui est enseigné dans les plus grandes universités du monde semble peu présent en Algérie, dans son pays. Il est partout revendiqué, notamment par les spécialistes des études postcoloniales qui en font leur porte-drapeau.

Je me souviens de ces témoignages à Alger lors du colloque organisé par l'hebdomadaire Révolution Africaine en 1987 à Riad el Feth et de nombreuses rencontres à Tarf, grâce à l'ami Slimane Djouadi. Il y avait du monde, d'anciens amis, des témoins, des universitaires. Je me souviens encore de ces larmes de Rédha Malek en me parlant de celui qui apporta énormément à la révolution, de ce regard fermé de Mohamed Saidi et de Mohamed el Mili, de Bouhara, de Mhamed Yazid, de Chaulet ou même Bouteflika, présent à Riad el Feth qui ne cessa d'égrener les qualités de Fanon et de son maître-livre, « Les damnés de la terre » de Manville ou de Ngandu Nkashama, tous, et ils étaient nombreux, ils étaient là. Mais franchement, je préfère de loin ces rencontres sans grands moyens de Tarf au colloque d'Alger, trop étouffant.

Simone de Beauvoir parle ainsi des derniers instants de cet homme qui l'a profondément marqué par son intelligence et sa pugnacité dans son ouvrage, « La force des choses » : « Cette nuit, disait-il à sa femme peu de jours avant sa mort, ils m'ont mis dans la machine à laver ».

# ABDELKADER DJEGHLOUL

## Le coureur inquiet

Il faisait beau, très beau même. A Algérie-Actualité, nous discussions, Djaout, Benalam, Djaad, Balhi et moi des dernières parutions, de l'actualité politique et culturelle et des choses de la vie. Soudain, une silhouette et un bonjour furtif brouillèrent le fil de notre discussion. Un rire sarcastique accompagnait cette intrusion à la « Culturelle ». C'était Kader qui ne perdit pas trop de temps pour prendre la parole. Il n'avait pas besoin de la demander, tout le monde l'estimait dans cette équipe. « Je suis convaincu que seul un intellectuel critique est à même de donner à lire nos réalités ». Il se mit à argumenter son propos en faisant un clin d'œil à Gramsci, Althusser (à l'époque, il y avait un débat entre Althusser et Ellenstein sur les colonnes du Monde) et aussi à H'sin M'roué, Amin el Alem et Mehdi Amel. Djaout écoutait religieusement le sociologue qui continuait à développer cette idée d'intellectuel critique tout en ne semblant pas très emballé par la notion d'« intellectuel spécifique » proposé par Foucault. Djeghloul était de formation marxiste, il estimait que les outils marxistes pouvaient permettre une meilleure lecture des faits et des phénomènes sociaux et politiques. Mais cet ancien de l'ENS, philosophe de formation, le rire en bandoulière et une générosité à toute épreuve, admirateur d'Ibn Khaldoun, était d'une grande ouverture. Il consacra un ouvrage à l'œuvre d'Ibn Khaldoun (*Trois études sur Ibn Khaldoun*, Editions ENAL, Alger, 1984).

Abdelkader Djeghloul s'arrêtait un moment de parler, observant Djaad comme s'il était un extraterrestre, Abdelkrim riait de bon cœur, débattait avec cet ami qui passait d'Hegel à Ibn Khaldoun, en passant par Althusser, Foucault, Bourdieu, Gallissot et Braudel. « Ibn Khaldoun a permis de transformer le regard sur le monde, les êtres et les choses. Il a réussi la gageure de démonter les mécanismes du fonctionnement des sociétés qu'il interrogeait sans complaisance, avec respectant une certaine mise à distance ». Il poursuivit sa réflexion en empruntant certains propos à Yves Lacoste, Abdelmadjid Meziane et à Georges Labica qui ont, eux-mêmes, questionné Ibn Khaldoun.

Je ne sais comment, mais dans ce tintamarre intellectuel, Balhi osa parler de Frantz Fanon, Djeghloul prit la balle au vol, il reprit la discussion, allant dans le sens de Mostefa Lacheraf (lui aussi collaborait à Algérie-Actualité) considérant que certaines idées de Fanon étaient discutables, notamment à propos du rôle de la paysannerie. Tout en admirant l'œuvre de Fanon, il relit autrement son texte-phare, *Les damnés de la terre*, « écrit très rapidement, même si c'est un texte capital », reprit-il. C'est vrai qu'il avait soutenu en 1972 à Paris une thèse sur Fanon insistant sur « l'ambiguïté » de son discours, « Frantz Fanon : l'ambiguïté d'une idéologie tiers-mondiste ». Il se calma un instant, évoqua l'absence de projet politique sérieux et cette tragique plongée dans l'Infitah. A l'époque, l'Égypte, sous Sadate, décida de rompre avec le « socialisme » nassérien pour emprunter les chemins glauques de l'infitah. Chadli, sous les encouragements de François Mitterand, commençait à prendre la même direction, avec comme maître d'œuvre, Hamid la Science, Abdelhamid Brahim. Je lui avais parlé d'un entretien, en grande partie censuré, que j'avais réalisé avec l'Égyptien Lotfi el Kholi qui abordait les dégâts occasionnés en Égypte. C'est ainsi qu'il reprit la parole : « je comprends très bien, mon cher Ahmed, pourquoi ton entretien a été massacré, on a décidé de casser les moyens de production et d'emprunter les chemins sinueux d'une gestion libérale, mais, bien entendu, sans ouverture politique ». Durant cette période, on avait commencé à « restructurer » (ou plutôt déstructurer) les entreprises publiques, l'objectif était de rompre avec l'héritage de Boumediene. Des luttes sourdes marquaient les clans d'un pouvoir diffus, opaque, l'informel prenait le dessus sur les structures légales.

Il passait de Hamid la science au théâtre. Il venait de faire paraître au CDSH (Centre de recherches en sciences humaines), le texte-mémoires de Allalou, *L'aurore du théâtre algérien (1926-1932)*, il se mit à évoquer l'importance de la récupération de ces pans de mémoire. Il avait d'ailleurs contribué à faire connaître dans ses articles à Algérie-Actualité des moments et des personnages trop peu explorés : Ben Rahal, Chukri Khodja, Ould Cheikh, Rabah Zenati...qu'il réunit dans un ouvrage paru en 1984 aux éditions ENAL, « Eléments d'histoire culturelle algérienne ». C'est là qu'il élaborait ses deux notions maîtresses de résistance-dialogue et de résistance-refus. « Au départ, expliquait-il, les Algériens refusaient tout apport venu du système colonial, puis par la suite, ils avaient compris qu'ils pouvaient emprunter certaines formes qui allaient leur donner la possibilité de retourner leurs fusils contre le colonialisme. C'est un peu l'histoire de Caliban et Prospéro dans La tempête de Shakespeare ».

Volubile, usant de gestes amples, de grimaces, Kader était intarissable quand il s'agissait de parler de culture, mais aussi d'autres sujets liés à la politique, à la sociologie, à la philosophie ou à l'histoire. Il avait un art consommé de la

narration, lui qui touchait à tout, comme Pierre Bourdieu qu'apprécie énormément Djeghloul qu'il cite abondamment. Il avait le courage de ses idées qu'il partageait dans ses articles dans la presse. Il était l'un des rares universitaires, comme Umberto Eco, qui intervenait régulièrement dans les journaux, notamment Algérie-Actualité. Ce n'est, d'ailleurs, pas sans raison qu'il assura la direction de la rédaction de l'hebdomadaire, Actualité de l'émigration » à Paris. D'un journal insignifiant, il en avait fait un organe de référence, avec des numéros spéciaux réservés essentiellement à des hommes de culture, celui consacré à Kateb Yacine est un numéro essentiel. « Le journalisme me permet de toucher le grand public, de sortir de ma tour d'ivoire d'universitaire emprisonné dans un espace clos. Ainsi, le numéro sur Kateb Yacine se promettait de faciliter la communication avec les lecteurs et de permettre aux lecteurs de connaître un immense auteur dont tout le monde parle et trop peu connaissent l'œuvre ». Il avait l'art de transmettre le savoir en usant de mots simples, sans s'embarrasser de termes techniques, barbares. Pour lui, l'intellectuel devrait aller vers les gens, parler de leurs réalités, tenter de cerner leur vécu, être foncièrement engagé. Ah, cette histoire d'engagement alimentait les interminables discussions avec le sociologue M'hamed Djellid (décédé en 1990) dont il dirigea les recherches sur le théâtre, à l'université d'Oran. Alloula riait de bon cœur en les voyant presque arrivés aux mains, tellement le débat était passionnant. Il ne manquait que les gants. Puis Alloula mettait son grain de sel et on revenait au théâtre, à cette « micro-organisation », une sorte de cartographie des troupes d'amateurs de l'Oranie. Djellid tenait à cette manière de faire, Djeghloul tentait de l'en dissuader en recourant à des arguments puisés dans l'univers méthodologique. L'un et l'autre partaient du même point de vue pour diverger dans leurs démarches, leurs méthodes. « En finir avec les dogmes », finit par lancer Djeghloul.

Kader qui associait sa vision marxiste et le discours des annales réussissait à proposer une démarche hybride, pluridisciplinaire qui rendait l'objet, le terrain plus clair. Ce qui séduisait ses étudiants qui venaient en nombre pour l'écouter, débattre avec ce sociologue, d'une saisissante humilité, mais d'une immense culture. Il était infatigable. Il avait créé tout seul, avec un extraordinaire volontarisme, le CDSH qui se transforma, par la suite, en centre de recherche en information documentaire des sciences sociales et humaines, CRIDISSH. Les autorités de la ville d'Oran voyaient d'un mauvais œil cet intellectuel courageux, qui avait en horreur la censure, qui osait organiser un colloque autour de la pensée de Marx, projet avorté. En apprenant la nouvelle, Kateb Yacine qui appréciait beaucoup Kader eut ces mots en guise de réflexion : « je le savais, je m'y attendais, mais ce qu'il fait est essentiel ». Le CSDH était un véritable lieu de bouillonnement intellectuel et un espace de débat sans censure. C'est vrai que

durant cette période, il y avait des lieux et des personnes qui osaient développer un autre discours dans un espace conformiste, conventionnel. Oran, Alger et Constantine se singularisaient par la présence d'îlots de résistance incarnés par des noms et des structures qui font date : Nadir Marouf, M'hamed Djellid, Abdelmadjid Merdaci, Habib Tengour, Omar Carlier, Abderrahmane Bouzida, Wadie Bouzar, la « bibliothèque du parti » à Alger, La République, supplément culturel d'Echaab, Algérie-Actualité, puis Révolution Africaine...

Il ne tenait pas en place, il n'arrêtait pas de bouger comme s'il ne pouvait supporter un quotidien qui lui paraissait lourd, cet amoureux des arts et des lettres, il fréquentait beaucoup les journalistes, les écrivains et les artistes. Il décrivit dans des ouvrages le parcours de deux grands écrivains qu'il appréciait beaucoup (Kateb Yacine et Tahar Djaout). Djeghloul bousculait les choses, prenait des risques, allait à contre-sens du discours dominant dans un monde hostile. Kader était un personnage problématique, dans le sens lukacsien. Désenchanté, quelques escapades ici et là, des malheurs, un exil douloureux, des expériences intéressantes, il finit par retourner au pays, reprendre l'enseignement au département des langues étrangères de l'université d'Oran avant d'être appelé comme conseiller à la présidence, poste qu'il avait accepté à contre-cœur.

Il finit son pot, regarde les murs, pense à haute voix je ne sais pourquoi à son ami Mohamed Khadda, ce peintre-lumière, puis Alloula arrive à la rescousse, la discussion s'enflamme de plus belle, théâtre, cinéma, actualité politique, 5 octobre, tout y passe. Pour lui, le 5 octobre était certes un événement provoqué, mais exprimait paradoxalement les frustrations de la société et une quête de justice. « Justement, les gens du pouvoir politique, sourds aux doléances des masses, pensaient que la société était figée et que la répression allait tout régler, mais ils avaient été vite surpris par l'immensité du désastre et du fossé qui les séparait du « peuple », les ingrédients de la révolte étaient là, latents. La répression ne pouvait rien... ».

Il se mit à rire, apparemment sans raison, mais chez lui, tout était sens, il éclata d'un rire strident, il se lança dans un long monologue, volcanique, personne ne pouvait l'arrêter, la désillusion en bandoulière, mais aussi l'espoir, Hikmet était passé par là : « Alors, j'ai ri à votre victoire, à la victoire de la nation algérienne contre ces propres tendances centrifuges et auto-dévorantes, à la victoire de mon espoir tenace et ténu de voir un jour l'oued Algérie réintégrer son lit. Et plus je riaais à gorge déployée, plus affluaient, dans une sorte de rêve éveillé sur le monde du « *fondue enchaîné* », des images d'hommes et de femmes qui riaient aussi et qui se tenaient la main. D'abord sont apparus, dans le lointain, Hamdan Khodja, le bey Ahmed et l'Emir Abdelkader, bientôt suivis par Lalla Fatma N'soumer, le

cheikh El Haddad et le fils de Mokrani. Puis émergèrent, dans une légère pénombre, le docteur Morsly, Si M'hamed Ben Rahal et l'Emir Khaled avant que les figures de Messali Hadj, d'Abdelhamid Ben Badis et de Ferhat Abbas ne crèvent littéralement l'écran de mon rêve éveillé. A leur suite, à un rythme toujours plus rapide, littéralement au pas cadencé, marchaient Labri Ben M'hidi, Zighout Youcef, Krim Belkacem, Amirouche, Abane Ramdane, Ben Khedda et les trois lumineuses Djamila. La caméra de mon rêve s'est longtemps arrêtée sur le président Boumediene. Le film s'est achevé par trois ultimes images : celles de Mohamed Boudiaf tenant la main d'Ahmed Ben Bella qui serrait chaleureusement la vôtre. Les klaxons de la rue ont finalement eu raison de mon rire et ont dissipé mon rêve éveillé mais ma joie, même régulée par la raison critique et le principe de réalité, est demeurée intacte. »

Il sourit tout seul, pense à l'éventualité d'une rencontre dans l'autre monde avec ses amis Alloula, Khadda, Djellid, Djaout, Kateb Yacine, enfin réunis, il sirote son dernier café...

# ALI EL KENZ

## Le rire silencieux

Il faisait quelque peu froid, ce jour pourtant ensoleillé du mois de novembre, tout le monde parlait du climat capricieux et changeant, mais aussi de la situation politique d'un pays voguant entre lame et lamelle, les incertitudes d'un quotidien marqué par les nombreuses disparitions de harragas en mer, ces Algériens dont beaucoup semblaient oublier, comme s'ils n'existaient pas, des numéros, de simples numéros, de ces affaires de corruption, d'arrestations trop peu claires, d'un Nobel considéré comme « inutile », tout, sauf de ces intellectuels qui ne sont pas aussi silencieux qu'on ne cesse de l'écrire, même si leur voix semble inaudible. C'est vrai que les intellectuels sont une proie facile. Déjà, durant la colonisation, ils étaient suspectés par les autorités coloniales et le mouvement national, alors qu'ils avaient, nombreux d'entre eux, souvent pris les devants du combat anticolonial. « N'est pas intellectuel qui veut », nous disait, déjà Ali el Kenz, qui estimait, nourri de Gramsci et d'Althusser, que l'intellectuel produit un savoir tout en étant au milieu de la mêlée sociale. Être universitaire bardé de diplômes ne suffit pas. Il prend position. Kateb Yacine, par exemple, souligne avec force Ali el Kenz, avait dès l'âge de 17 ans pris fait et cause dans une conférence donnée à la salle des sociétés savantes, L'Emir Abdelkader et l'indépendance de l'Algérie. Ali qui n'arrêtait pas de sourire, avec un rictus teinté de colère et d'une singulière douceur, passionné de littérature, ce n'est pas pour rien qu'il anima depuis très longtemps une page consacrée à la littérature dans Algérie-Actualité : « Kateb est l'incarnation de l'intellectuel engagé, celui qui dit la société et le monde. Son choix de faire un théâtre politique à partir de 1970 correspondait à son discours et à ses attitudes politiques et intellectuelles ». « Aliouet », pour ses amis, devint trop sérieux, alternant voix basse et voix haute, comme découplées, son visage s'illuminant subitement, tapotant de sa main droite sur une table en bois, s'alarmant de la situation politique et sociale d'un pays qui semble sans boussole, vivant au jour le jour.

Evoquer Ali el Kenz, c'est forcément parler du vécu des « intellectuels » algériens, de leurs pérégrinations, de belles choses et aussi de moins bonnes. Ali est de ceux qui savent ce qu'ils font, où ils vont, sans se soucier des

reconnaisances officielles ou des arguments sonnants et trébuchants distribués par ceux qui ont le pouvoir de posséder l'argent public. C'est vrai que de tout temps, les gouvernants ont eu leurs thuriféraires, leurs lettrés attitrés affublés parfois du titre d'écrivains et d'intellectuels. Comme ces porteurs de valises de ministres ou ces bouffons du roi qui mangent, insatiables, à tous les râteliers. El Kenz est un homme à principe, ayant des idées et des opinions bien construites sur les choses de ce monde. Assumant son engagement à gauche dans un monde où les reniements sont légion, ce brillant sociologue, grand érudit devant l'éternel, touche à tout : littérature, cinéma, politique. C'est ce qui fait la singularité de cet homme qui a, malgré lui, quitté l'Algérie pour la Tunisie avant de s'installer en France, à l'université de Nantes. D'une grande culture, pouvant parler de littérature, de cinéma ou de sa ville natale, Skikda, El Kenz qui affectionne particulièrement Gramsci ne semble pas trop prisonnier de cette catégorisation sans nuance d' « intellectuel organique » ou « traditionnel », peu opératoire, comme d'ailleurs l'autre distinction « société civile-politique » revue d'ailleurs par Althusser, Rancière, Derrida, Badiou et bien d'autres parle avec une grande facilité de Montesquieu, Voltaire, d'Ibn Rochd ou de Marquèz. Libre penseur, même s'il paraît de plus en plus marqué par une trop grande prudence, il prend le risque d'aller au-delà du discours dominant en publiant des textes trop peu conformistes, comme ce texte-clé, « L'économie de l'Algérie », paru chez Maspero, usant du pseudonyme, Tahar Benhouria qui n'en est pas le premier. Déjà, Hocine Lotfi, un autre pseudo, permettait aux lecteurs d'Algérie-Actualité de la fin des années 70, de voyager dans les limbes du savoir et du monde singulier des grands auteurs. Tout le monde savait à l'époque que c'était lui. Il ne semble pas trop séduit par les postes ministériels. Belaid Abdesslam lui aurait proposé un portefeuille dans son gouvernement, il aurait décliné l'offre. Ces strapontins sont faits pour les autres. Ali s'arrêta un moment de parler, me fixa longuement, puis se mit à chanter avec un accent skikdi, houita, dit-on à l'Est, qui ne l'avait jamais quitté, il lança tout de go : « je n'ai jamais été intéressé ni impressionné par les postes de responsabilité, j'estime que ce qui devrait intéresser le chercheur, c'est le questionnement du terrain, pas les strapontins du pouvoir politique. ». Tout est dit, même si certains de ses amis ont occupé des postes ministériels, Liabès, par exemple. « Chacun est libre », me lança-t-il. Est-ce un clin d'œil à l'idée de liberté et de responsabilité de Jean-Paul Sartre ? Je n'ai pas osé lui poser la question, mais Ali est un homme libre qui a un sens très aigu du plaisir de la lecture. Il fréquentait les couloirs d'Algérie-Actualité, proposant des lectures critiques d'auteurs et de textes, réunis dans un ouvrage paru aux éditions ENAL, en 1985, « Les maîtres penseurs. Notes de lecture ». L'équipe de l'hebdomadaire appréciait énormément ces intrusions ludiques de Ali et d'autres intellectuels qui

venaient discuter et proposer leurs textes, Mostefa Lacheraf, Abdelmadjid Meziane, Abdelkader Djeghloul, Habib Tengour...

L'ayant rencontré pour la première fois en 1980, à la rue Hamani, en compagnie de Djillali Liabès, à la veille d'un reportage que je devais réaliser à El Hadjar pour le compte d'Algérie-Actualité, il m'a permis de mieux comprendre le fonctionnement du complexe sidérurgique. C'est ainsi que j'ai pu découvrir ce que j'appelle depuis ce reportage le « syncrétisme culturel paradoxal », univers disséminé, diffus, juxtaposant paradoxalement deux ou plusieurs formes et expériences. N'arrêtant jamais d'écrire, il publie énormément, tout en donnant ici et là des conférences, trop porté par les questions arabes et palestiniennes à tel point qu'on ne cesse de lui coller l'absurde étiquette de baathiste. Il n'en a cure. Son délit, c'est peut-être de connaître fort bien le monde arabe et d'avoir une position claire par rapport à la question palestinienne. Son admiration sans bornes d'Hugo Chavez a parfois dérangé. Mais cela va dans le sens de ses idées. El Kenz reste un véritable intellectuel, producteur de savoir, qui ne se limite pas uniquement, comme beaucoup d'universitaires, à reproduire un savoir déjà là, mais à donner à voir de nouvelles combinaisons. Il s'engage dans la cité, comme d'ailleurs Pierre Bourdieu, Edward Said et Sami Nair. Rien ne lui est étranger. Il reprit la parole, avec une certaine colère, en évoquant des intellectuels courageux qui avaient pris le risque de dénoncer l'arbitraire, notamment dans les pays arabes. « Oui, de nombreux intellectuels qui ont osé braver la censure ont fini dans les prisons ou l'exclusion, l'exil. Je pense à H'sin M'roua, Mehdi Amel assassinés pour leurs idées, d'autres exilés comme Mahmoud Amin el Alem, Tayeb Tizini et de nombreux autres. La question ne se pose pas en termes d'appartenance ethnique ou régionale, mais par rapport aux idées que défend l'un ou l'autre. ». Grand lecteur devant l'Eternel, El Kenz sourit encore, malgré la colère, et se mit à évoquer la question de la langue et de la littérature en partant de l'aspect littéraire : « La langue est lieu et enjeu de luttes, elle ne peut-être réduite à un corps sans vie, figée, elle est dynamique. Les questions linguistiques sont tout simplement l'expression d'enjeux politiques et idéologiques. La langue arabe de Son'Allah Ibrahim, El Ghittani, Nadjib Mahfouz est différente de la langue utilisée par Taymour ou El Manfalouti. La langue, dans les deux cas, est investie d'un contenu politique et idéologique correspondant à la métaphysique de chaque écrivain. Kateb avait parlé, à propos de la langue française, de butin de guerre. ». Puis un silence, pesant, marqua le paysage, il reprit vite la discussion lui qui a énormément abordé les questions culturelles, depuis son passage à l'université d'Alger, puis au CREAD (Centre de recherches en économie appliquée au développement), en passant par Tunis 1 et l'université de Nantes et à l'université de Princeton comme professeur invité. Il ne pouvait ne pas revenir à cette idée

dominante de l'intellectuel comme sauveur, lui qui s'intéressa sérieusement à la question en interrogeant notamment Gramsci, Althusser et aussi la place des intellectuels dans des sociétés fermées comme les pays arabes.

L'universitaire et l'"intellectuel" (notion dont il reste à définir les contours) sont restés prisonniers d'un rapport maladif au pouvoir politique qui se conjugue tantôt à la répulsion, tantôt à l'attraction. Ce qui réduit sa marge de manœuvre. Ce qui pose également la question, toujours d'actualité, de l'autonomie de l'intellectuel qui vit l'assujettissement ou la contestation comme illustration ou opposition au discours officiel et jouant en fin de compte sur le terrain du pouvoir politique qui fournit ainsi les éléments de la discussion et piège les différents locuteurs et oriente leurs discours. Les chercheurs en sciences sociales focalisent le plus souvent leurs analyses autour du fonctionnement des appareils, des enjeux idéologiques et des espaces politiques et occultent les mouvements sociaux et culturels. Ce n'est pas un hasard si les rares universitaires-chercheurs ne réussissent pas à cerner les différentes secousses qui agitent la société. Il y a également la question des références qui font du locuteur le producteur privilégié de la parole citée. On "plaque" souvent des grilles sans tenter de les interpréter et de les interroger alors que les sociétés fonctionnent de manière autonome et complexe, comportant un certain nombre de particularités. El Kenz va à contre-courant de cette manière de faire, privilégiant le terrain tout en insistant sur la nécessaire implication de l'intellectuels dans les affaires de la cité et l'interrogation des espaces épistémologiques dominants défendant une nécessaire rupture avec l'appareillage conventionnel plaidant pour une « coupure » épistémologique. Ainsi, retrouve-t-on Gramsci, Althusser et Mehdi Amel.

Les questions épistémologiques sont d'une actualité brûlante. N'est-il pas temps de définir les termes utilisés et de ne pas reproduire mécaniquement des réalités et des notions considérées comme évidentes mais qui ne peuvent l'être sans une sérieuse interrogation ; l'évidence n'est pas si évidente que ça. Souvent, journalistes, universitaires et politiques usent et abusent de mots et de syntagmes qu'ils ne maîtrisent nullement tel ce petit cafouillage autour de "société civile", chacun se revendiquant de cette société civile sans qu'on ait interrogé ce groupe de mots ou tenté de cerner ses contours. Quelle est la frontière qui séparerait par exemple société civile et société politique ? La question de la frontière théorique et des territoires épistémologiques est très importante. Ali el Kenz n'est jamais resté prisonnier de ces grilles trop peu opératoires, interrogeant les faits, les termes et les choses, les considérant comme spécifiques et singuliers, engendrant des méthodes d'approches particulières. C'est cette liberté de manœuvre, propre aux grands penseurs de la trempe d'Eco, de Barthes, de Bourdieu ou de Derrida, qui a permis à Ali el Kenz de produire une analyse très fine et rigoureuse des espaces

intellectuels arabes et de comprendre, avant les autres, les secousses et les violences marquant la société algérienne.

Ali Kenz continue son chemin, l'accent houita en bandoulière, il sourit, il parle encore de Mehdi Amel et de Kateb Yacine, mais aussi d'Ibn Khaldoun et de Rimbaud, le regard rivé sur Abou Nouwas...

# LITTERATURE

Kateb Yacine

Mohamed Dib

Rachid Boudjedra

Tahar Ouettar

Rachid Mimouni

Tahar Djaout

Yamina Mechakra

Maissa Bey

# KATEB YACINE

## Le sourire ambulant

Il n'en peut plus. Il piaffe d'impatience de s'exprimer devant les gens, ceux qu'il aime, les gens modestes qui vivent l'ineffable condition d'humiliés au moment où on n'arrête pas de parler en leur nom alors qu'ils n'existent pas, aux yeux de ceux qui, à longueur de journées, ânonnent sans fin qu'ils sont le « peuple ». Il respire un coup, comme au théâtre, se prend à témoin tout en me bombardant d'un regard hagard et commence à me narrer ses positions, notamment en octobre 1988 et son article tronqué, mal interprété à l'époque, paru dans un journal, *Le Monde*, qui se targue d'être libre alors qu'il fait tout pour manipuler le propos de l'autre, refusant même, d'autorité, de publier sa mise au point. Kateb était affligé, lui qui a, de tout temps, été là présent, dans toutes les luttes, disant son mot, au théâtre, à Tizi en 1980, condamnant les arrestations de Constantine en 1986. Il était présent partout. En 1988, déjà, il avait vu juste en proposant une transition qui donnerait la possibilité au peuple d'être enfin maître chez ce qui devrait devenir enfin chez lui, préparant la mise au musée d'un FLN confisqué, trahi. « Déjà en 1954, il était question d'un front qui devait regrouper tous les militants qui étaient pour l'indépendance. Les partis devaient rejoindre le front à titre individuel, l'indépendance acquise, le FLN devrait s'autodissoudre. Les nouveaux dirigeants, usant de la force, ont trahi la promesse faite lors du déclenchement de la révolution ». Kateb aime tellement le pays qu'il ne peut pas ne pas s'impliquer dans tout ce qui concerne l'Algérie. Au moment où beaucoup somnolaient, en 1945 et en 1947, il donna une conférence sur « l'Emir Abdelkader et l'indépendance de l'Algérie ».

A l'âge de 16 ans, lycéen, il est dans la rue, manifestant contre le colonialisme. Il devient très sérieux, sévère, perdant le sourire, évoquant le colonialisme, un clin d'œil à Frantz Fanon et Aimé Césaire, ses frères de lait et d'un sang conjuguant les luttes à l'humain, il se met à parler, sa voix met à mal la ponctuation, il raconte : « Le 8 mai 1945, j'étais encore potache, j'ai été arrêté pour atteinte à la sûreté intérieure et extérieure de l'état, détention d'armes, participation à bandes armées, propos séditionnels. Libéré quelques mois après, je me trouvais lancé dans une tournée de conférences révolutionnaires, et je fis imprimer un petit recueil

intitulé « Soliloques ». À Sétif, c'était jour de marché, c'était un mardi, et il y avait une foule énorme. Au début, il y avait les scouts puis après des étudiants, des militants, et j'ai reconnu parmi eux des copains de classe. Ils m'ont fait signe et je me suis joint au cortège sans trop savoir ce que cela signifiait et puis tout de suite ça a été les coups de feu. Coups de feu, la panique, parce que cette foule énorme qui reflue, j'ai vu une petite fille qui a été écrasée devant moi, c'était vraiment terrible. Puis, bon, il fallait que je rentre chez moi parce que j'habitais dans un village à 45 kilomètres de là. Je suis monté à l'avant du car et j'ai vu alors à ce moment-là des choses terribles parce que le peuple venait de toutes parts. J'ai vu cela vraiment comme une fourmilière. On avait l'impression qu'ils sortaient de la terre, c'était de toutes parts, ça grouillait de partout. Et puis, il y avait des rumeurs folles. On racontait des tas d'histoire. Et puis il y avait une grande fièvre naturellement parce qu'on sentait qu'il s'était passé quelque chose quoi. L'arrivée au village, ça a été encore plus dur parce que c'est là qu'a commencé la répression. Dans ce village on a amené les Sénégalais. Bon, ça, c'est une vieille pratique d'utiliser les uns contre les autres. Il y a eu des scènes de viols, il y a eu encore des massacres. On voyait les corps allongés dans les rues. Puis, au retour, j'ai été arrêté. Moi, j'ai fait un récit épique de ce qui venait de se passer : le peuple sans armes, avec des cannes de paysans a réussi... J'ai fait un récit révolutionnaire de ce qui venait de se passer. Après, on m'a reproché ça. »

Kateb se souvient, des larmes aux yeux, puis un rire sardonique, je ris à mon tour, il se met à parler de ses rencontres littéraires et artistiques, de Sénac, de Roblès, Dib, Camus, Benzine, Alleg, Moine, Khalfa et bien d'autres écrivains et artistes. « Il faut le reconnaître, Alger Républicain m'a beaucoup apporté. Nous étions extrêmement solidaires. Nous travaillions dans une ambiance gaie et ouverte. C'était beau. Mais c'est vrai, ce qui m'intéressait le plus, c'était d'écrire. Je me faisais publier mes textes dans de nombreuses revues littéraires, notamment Forges. Je savais ce que je voulais, à l'époque, même si je vivais difficilement, surtout à Paris où j'ai exercé tous les métiers, comme Rachid Ksentini. Je donnais des conférences aux militants du MTLD. »

Je ne sais pourquoi alors qu'au départ nous devions parler du présent, il s'est mis à évoquer l'Histoire, il le fait avec une passion et un enthousiasme que le locuteur est vite sous le charme. Kateb, le peuple, comme on l'appelait à Alger Républicain, est un fin stratège politique, il parlait déjà, juste au début de la guerre pour l'indépendance de la nécessité d'impliquer la bourgeoisie aux côtés des travailleurs, mais il insiste sur la malléabilité de la bourgeoisie, et il se met à évoquer la révolution française et son appropriation exclusive par la bourgeoisie qui aurait trahi le peuple et Robespierre : « Sous la domination turque, comme sous la domination française, bourgeois et féodaux ont trahi la cause du peuple.

Aujourd'hui le peuple se lève. La situation actuelle nous commande de faire bloc avec la bourgeoisie et de l'entraîner au combat. Mais une fois la Libération nationale arrachée, soyons vigilants : les ressources et le pouvoir d'une Algérie libre et indépendante ne sauraient appartenir à d'autres qu'aux travailleurs. ».

Il sourit, se gratte le visage, observe le mur, esquisse des gestes amples, me parle de Soliloques, son premier recueil de poésie, sa première rencontre dans un bistro avec un éditeur au bord de la faillite, il revient à la littérature et au théâtre : « ce n'était pas facile de publier mon premier roman. Il a fallu boulinguer comme un fou, moi sans le sou, je me baladais avec un manuscrit de 2000 pages, c'était volumineux. J'avais déjà un titre un peu ringard, Les quatre vérités. J'ai réussi à le faire, Nedjma, c'était son titre. ». Yacine ne pouvait ne pas accepter les recommandations éditoriales, son manuscrit avait été sérieusement réduit, avec quelques petits accommodements au niveau de la structure. J'avais en 1982 publié dans Algérie-Actualité un article où j'évoquais cette histoire de Nedjma et du Fils du pauvre, Michel Chodkiewicz m'avait répondu qu'il n'était pas possible de publier un roman d'un millier de pages d'un auteur inconnu, une grande partie avait constitué le second roman de Kateb, *Le polygone étoilé*.

Il se met à chantonner, c'est d'ailleurs mon sport favori, je m'y mets également, nous rions ensemble, il aime énormément plaisanter, rigoler, raconter et écouter des blagues et des anecdotes, il n'arrête pas puis se souvient de cette histoire de Taleb qui alla voir Boumediene pour se plaindre de lui parce qu'il l'aurait dérangé lors d'une conférence à la salle des actes, Mazouzi, alors ministre des affaires sociales, a été chargé par Boumediene, fou rire en bandoulière, de cesser ce type d'actes contre son ministre. Puis sans transition, Kateb passe d'un sujet à un autre sans crier gare, c'est sa manière de construire son univers. Il me parle de son œuvre : « je n'ai jamais compris ce que Jean Déjeux insinuait, lui qui était plutôt bon bibliographe que critique, à la langue trop acérée, quand il disait que je n'étais l'auteur que d'un seul livre. Oui, je suis l'auteur d'une seule œuvre comme d'ailleurs tous les écrivains. Certes, il n'est nullement possible de lire mon œuvre si tu ne mets pas en rapport tous les fragments constituant tous mes textes qui se superposent, se complètent, s'entremêlent et s'entrechoquent. Poésie, théâtre et roman, et même mes chroniques entretiennent une relation dialectique ».

Yacine est tout d'abord poète, un grand poète, Louis Aragon l'a très bien compris. Dans une réunion du PCF, Ahmed Akkache propose très timidement des textes de Kateb à l'auteur des Yeux d'Elsa, celui-ci les met soigneusement dans son cartable, puis deux jours après, il appelle Akkache pour lui dire que c'est un génie et qu'il aimerait le rencontrer. Akkache pensait qu'Aragon plaisantait. Kateb écrivait beaucoup sans se soucier de sa personne et de la reconnaissance, il

insistait souvent sur l'efficacité pratique de ses engagements. Il retourne début fin 1960-début 1970 à Alger pour produire son théâtre militant. Il m'en parle : « - *« Au début, la troupe s'appelait Théâtre de la Mer ; c'était une jeune troupe subventionnée par le ministère du travail (1970-1971). J'avais rencontré Ali Zamoum qui était directeur de la formation professionnelle. C'était lui qui avait aidé la troupe. Nous avons pensé qu'on pouvait faire une pièce sur l'émigration, c'était un thème d'actualité. C'était aussi le temps de parler et j'avais beaucoup de choses à dire. L'émigration était une chose que je sentais parce que j'ai vécu dix ans d'exil. Alors, nous avons constitué cette troupe. Après huit mois de travail intensif, nous étions allés en France et nous avons fait pendant cinq mois le tour de ce pays avec Mohamed, prends ta valise. C'était une tournée unique dans son genre. Nous avons touché près de 70 000 émigrés. C'était une extraordinaire expérience. Au retour, nous avons décidé de continuer ; nous avons tourné un film sur l'émigration, le ministère l'avait considéré comme un succès. (...) Nous essayions de porter le théâtre partout où nous pouvions aller. Notre style de théâtre est simple : peu de costumes, peu d'argent. Si on veut vraiment faire bouger le théâtre, il faudrait être léger. »*

Son objectif était clair : toucher le maximum de personnes et faire du théâtre une arme de combat. Il se déplaçait dans des lieux ouverts (hangars, places publiques, marchés, casernes...) et utilisait un dispositif scénique extrêmement léger. L'essentiel était de se déplacer vers les gens pour transmettre une parole contestataire, à contre-courant de la politique officielle. Kateb reprend les configurations de l'espace vide, facilitant ainsi la communication et donnant à voir sur scène un univers merveilleux paradoxalement marqué par les sciures d'une écriture réaliste. C'est ce qui caractérisait toutes ses pièces (Mohamed prends ta valise, La guerre de 2000 ans, Le Roi de l'Ouest, Palestine trahie, Saout Ennissa, Le sans-culotte ou le spectre du parc Monceau ou Mandela). La scène, presque vide, usait de quelques praticables légers qui ne freinent nullement l'élan et les mouvements des comédiens. Le jeu devenait fluide. Kateb Yacine expliquait ainsi cette réalité. Il me disait encore ceci : « *C'est le temps du théâtre, du grand public. Maintenant, je pense que le théâtre peut aller à la rue, au stade... La culture, c'est qu'on laisse le théâtre sortir dans la rue. On l'a fait. A H'mar el Ain (un village) par exemple : pour attirer le public, on a pris quelques comédiens et on a commencé à chanter dans la rue. Et tout de suite, ça avait marché, le public était là. On a fait des spectacles dans les douars (petits villages) et dans les domaines de la révolution agraire. On pêche le public à la source. Une fois, nous étions allés à Khémissa (Est de l'Algérie), et comme nous étions arrivés à la tombée de la nuit, et que nous étions obligés de partir, nous n'avons joué que vingt minutes, éclairés par les phares des gendarmes. Nous avons joué dans des*

*cités universitaires. Nous avons touché une très grande force d'étudiants qu'on ne peut négliger. »*

Encore une fois, il passe à autre chose, un contre-pied, comme en football, il se lance dans une discussion sur Gatti, Brecht, Césaire, Meyerhold, Ksentini, le théâtre populaire, les contes populaires, puis Jean-Marie Serreau qui l'a initié à l'art théâtral et qui a mis en scène *Le cadavre encerclé*. Il eut fallu le courage de Jean Marie Serreau pour mettre en scène *Le Cadavre Encerclé* de Kateb Yacine. L'auteur de *Nedjma* raconte ainsi sa rencontre avec Jean-Marie Serreau à la critique syrienne, Marie Elias, qui a consacré sa thèse à son théâtre : « *Je n'avais jamais mis les pieds dans un théâtre jusqu'au jour où l'on a créé Le Cadavre Encerclé. En effet, un matin, juste après la publication de la pièce, on frappe à ma porte. Je me suis demandé si ce n'était pas un flic, car c'était la guerre et il y avait des perquisitions chez les Algériens. J'ouvre et je vis un monsieur des lunettes. C'était Jean-Marie Serreau, un homme extraordinaire qui est malheureusement mort il n'y a pas très longtemps. C'est la personne qui a le plus fait pour aider des gens comme Césaire, moi-même, et les Africains en général.* ».

Il appelle Amazigh, une gorgée de thé, un sourire, puis rappelle son enfant qui avait déjà pris le vélo, il l'aimait énormément, il voulait peut-être paradoxalement une formation classique, mais Amazigh prit la direction de la chanson, mais il est aussi engagé que son papa qu'il appelait par son prénom, Yacine. Ils étaient complices, au collège syndical, à Ben Aknoun, Merzoug était aussi là, l'homme à tout faire. Yacine se lève, fait des va et vient, sourit, tapote sur la table, se rassied, se relève, puis évoque ses amitiés, surtout Issiakem, Ziad avec un brin de sourire qui en dit long sur une relation extrêmement solide. Il me parle d'Amazigh, il s'inquiète de ne pas le voir, c'est vrai qu'il a enfourché son vélo et est sorti, il passe à autre chose, n'oublie pas d'évoquer ses escapades avec Benamar Mediène, ce sociologue qui a pondu un livre sur Kateb, tout le monde y passe, les Egyptiens Mahmoud Amin el Alem, Lotfi el Kholi, Fouad Negm et Cheikh Imam, des Palestiniens, des Libanais comme son grand ami Marcel Khalife, Wannous, Alloula...

Les pièces de Kateb Yacine furent montées grâce à Jean Marie Serreau. *Le Cercle des Représailles*, publié en 1959, qui est une sorte de suite tétralogique, se compose de trois pièces et un poème dramatique. Kateb Yacine va reprendre le personnage de Nuage de Fumée et la structure dramatique de *La Poudre d'Intelligence* et les intégrer dans les pièces satiriques (en arabe populaire) d'après 1970 : *Mohamed, prends ta valise*, *La guerre de 2000 ans*, *Palestine trahie*, *Le roi de l'Ouest*... Nuage de Fumée devient Moh Zitoun alors qu'il reprend les contes de Djéha qu'il utilise en fonction du discours de chaque pièce. Fasciné par

le théâtre grec (et surtout Eschyle), Kateb Yacine veut voir monter en même temps les trois pièces qui, d'ailleurs, sont complémentaires. Cet ensemble dramatique puisé dans l'Histoire de l'époque avec ses contradictions et ses ambiguïtés, caractérisé par la présence de traits lyriques et l'utilisation d'une langue simple, ne s'arrête pas uniquement à la dimension politique, mais la dépasse et interroge l'être algérien déchiré, mutilé. Jamais la réalité algérienne n'avait été aussi bien décrite que dans cet ensemble tétralogique. La tragédie est, chez Kateb Yacine, paradoxalement vouée à l'optimisme ; la mort donne naissance à la vie. Ainsi, quand Lakhdar meurt, c'est Ali qui poursuit le combat. Le paradigme féminin, noyau central des deux tragédies, fonctionne comme un espace ambigu, mythique. Nedjma, étoile insaisissable autour de laquelle tourne tous les protagonistes masculins, incarnerait l'Algérie meurtrie, terre à récupérer. Elle est également le symbole des femmes combattantes. On ne peut oublier la fascination de Kateb Yacine pour cette reine berbère, la Kahina ou Khenchela. L'auteur écrit ceci à propos de Nedjma :

*« La bannière étoilée a retrouvé ses origines*

*C'est l'Algérie plus libre que jamais,*

*Elle a toujours été libre. »*

Ce n'est pas sans raison qu'il a choisi de rentrer au pays en 1970, lui, le plus grand romancier maghrébin et africain, abandonnant un genre où il excellait, le roman, pour se consacrer au théâtre. Il me disait souvent et même dans mon entretien paru dans *Révolution africaine* en 1985 qu'il ne pouvait s'imaginer loin de sa terre et des combats quotidiens, optant pour l'expression théâtrale parce que là, il pouvait « communier et communiquer avec le peuple ». Je lui parle du théâtre et de cette absence totale de productions sérieuses, de ces festivals qui mobilisent énormément d'argent, dilapidé, et d'auteurs démiurges à partir du moment qu'ils sont responsables, courtisé par d'autres directeurs craintifs, peureux, écuelle à la main, de ces « coopératives » (c'est le nouveau jargon, lui dis-je) de cinéma et de théâtre qui se sucent à n'en plus finir, de ces « écrivains », « éditeurs » et « traducteurs » amateurs qui, comble de la démesure ne maîtrisent sérieusement aucune langue. L'argent qui corrompt tout à la pelle au moment où l'Algérie agonise et les vrais producteurs mis à la marge. Il écoute, lui qui allait à l'essentiel, refusant la danse du ventre, spécialité favorite de nombreux écrivains et artistes de l'époque et d'aujourd'hui qui se taisent, se terrent, queue en l'air, déconfite, ne voulant nullement s'impliquer, attendant les miettes du roi comme ce personnage de Dib, Wassem, un faux intellectuel, qui n'arrête pas de s'imaginer le bouffon incongru d'un roi en plastique. Il aimait le théâtre, mais bien plus que l'art scénique, il aimait son peuple. Je lui ai raconté, lui l'ami d'Armand Gatti, de Jean-

Marie Serreau et de bien d'autres grands noms de la littérature et des arts et surtout de Hrikès et de ce cordonnier du coin dont il a oublié le nom et aussi...cet imam de Sidi Bel Abbès, El Ouafi, qui devait être le héros d'une de ses pièces, mais jamais écrite. « Peut-être, me dit-il, qu'aujourd'hui, parce que j'ai beaucoup de temps, je l'écrirais et je la mettrais en scène avec de grands comédiens ». Je lui apprends que certains de ses anciens proches l'avaient lâchement attaqué, allant jusqu'à dire qu'il n'avait rien à voir avec le théâtre. Il sourit tristement et ne dit rien, lui, beau comme ce pin de Collo que nous visitâmes ensemble. Pas un traitre mot. Il est au dessus de la mêlée. Non, ce n'est pas important. L'essentiel est ailleurs. Il ne veut pas trop s'appesantir sur le passé. Je lui apprends la mort d'amis communs : Alloula, Medjoubi, Lacheraf, Djaout, Mimouni et bien d'autres artistes et intellectuels de renom. Il est affligé : *« quelle perte ! Djaout, avec ses moustaches, ressemblait à un saint, Mimouni, génial maître du mot, avait un sourire timide qui ne le quittait jamais. Ah Abdelkader, je l'ai toujours imaginé comme un coureur de fond, Lacheraf était l'inusable forgeron des mots et d'idées nouvelles. Je les aimais beaucoup. Que dire d'autres de ces vrais poètes ? Je les ai toujours appréciés. »*. Ce qu'il appréciait beaucoup chez eux, c'est leur engagement politique, leur courage et leur sincérité qui se conjugaient avec leur manière de dire le monde et la littérature. Il rejoint ainsi Sartre qui, dans sa psychanalyse existentielle insistait, en citant Faulkner qu'aimait également Kateb, sur la relation dialectique entre style et vision du monde. Sartre et Kateb lancent en chœur : Etre c'est s'unifier dans le monde ». C'est cette idée justement qui semble plaire à Kateb qui veut s'informer sur les derniers soubresauts marquant le terrain social et politique : Du nouveau ? Enormément, lui répondis-je ? C'est l'impasse. « Comme j'aurais aimé être là, avec mes frères de combat. Il faudrait en finir avec les simulacres de démocratie et la terne pensée unique. Pour cela, il faudrait mobiliser tout le monde, au-delà de leurs appartenances politiques ». Volubile, il n'arrête, c'est un train qui passe tout en donnant l'impression qu'il est à l'arrêt : Où sont les « intellos » ou du moins ceux qui s'autoproclament comme tels. Je lui parle des élections annulées, du peuple qui marche, de la « coordination », des syndicats autonomes et de ce slogan « tatnahaw gaa ». Il rit, il pleure parce qu'il sent que les choses vont dans son sens. Son visage est lumineux. Il reprend : « Tu sais, Ahmed, beaucoup m'ont tourné le dos quand j'avais dans un entretien à Jeune Afrique dit que les intellectuels, je m'en moquais. Ils attendent souvent une petite récompense du « chef », ils sont trop bavards quand il s'agit de s'attaquer aux petits chefs qui sont partis pour célébrer le nouveau venu paré de toutes les qualités. Je suis sûr que rien n'a changé. Ils mangent goulûment, tels des chacals et de mauvais bourricots, à tous les râteliers. Ils n'arrêtent pas de justifier leur lâcheté. Maintenant, vous avez Internet et facebook, m'a-t-on appris, ils sont tellement d'impénitents froussards qui

n'arrêtent pas de présenter des portraits figés et des images d'animaux sur leurs pages comme celles qu'on montrait à la télévision au moment de graves crises comme en octobre 1988 où la télévision était devenue un véritable aquarium. Mais tu trouveras toujours quelques rares écrivains, artistes qui vont s'indigner sincèrement, vite lynchés par une meute de chiens avec de fausses dents. Mais, Ahmed, je crois toujours que ce sont des femmes qui vont changer les choses. Je lui raconte les histoires de femmes-ministres. Il sourit, il n'accorde nulle importance à mon propos. Puis dès que je lui raconte l'histoire d'une jeune femme qui pourrait être une véritable fatma N'soumer et d'autres présentes dans un espace restreint d'universitaires, de journalistes et quelques rares écrivaines, elles se battent, selon la rumeur, pour mettre en œuvre une véritable refondation politique s'articulant autour de la quête renouvelée d'une légitimité et d'une citoyenneté à installer, avec des jeunes dont un romancier. Son visage, déjà très beau, s'éclaire davantage : Ah quelle chance ! Puis, il se retourne, me fixe et me dit : et les autres écrivains ? Les autres artistes ? Les universitaires ? Il y en a quelques uns, très peu nombreux, lui rétorquais je. C'est important, conclut-il, ses yeux lumière en bandoulière, c'est déjà un bon départ, tout est possible. Je n'ai pas voulu l'accabler davantage, je l'ai laissé avec son livre de chevet, « J'avoue que j'ai vécu » de Pablo Neruda.

Je ne sais pourquoi le nom de Neruda lui permet de retracer encore une fois son expérience théâtrale, sa rencontre avec Kaddour Naimi, ses comédiens Mouloud, Mahfoud, Fadéla, Hassan, Kadri et les autres qui contribuèrent à apporter sa force à sa troupe, l'ACT à Bab el Oued et au théâtre régional de Sidi Bel Abbès dont il a été le directeur. Je ne sais pourquoi justement le nom de Neruda se met à évoquer chez lui une ville, Sétif et un événement fondamental, 8 mai 1945. Il n'a jamais réussi à se détacher de cette période qui a fondamentalement marqué l'auteur, son œuvre et l'Histoire de l'Algérie. La presse française soutenait la répression, à l'exception de *l'Humanité* (du 15 au 30 mai) et de *Combat* ( du 13 au 23 mai) qui a publié une série d'articles d'Albert Camus qui dénonçait cette chasse à l'homme appelant le pouvoir en place à appliquer aux Algériens « le régime démocratique dont jouissent les Français »

Il reprend de plus belle, j'apprends beaucoup, de choses sur son parcours, ses fragilités, ses forces, surtout son extrême générosité. C'est un grand paysage humain. Kateb Yacine, alors collégien de 16 ans, participait aux manifestations. Il fut emprisonné au camp militaire de Sétif - devenu bagne de Lambèse dans son roman, *Nedjma* - torturé et menacé d'exécution. Libéré, Kateb n'oubliera jamais ces moments terribles qu'il a vécus en compagnie de la multitude. Les traces sont indélébiles, sa mère devient folle. Ce n'est pas sans raison que la folie et l'image de la mère vont marquer tragiquement l'œuvre de l'auteur. Il s'en souvient : « *Je*

*suis né d'une mère folle. Très géniale, elle était généreuse, simple et des perles coulaient de ses lèvres. Je les ai recueillies sans savoir leur valeur. Après les massacres de 1945, je l'ai vue devenir folle. Elle est la source de tout.* ». La mère investit le territoire tragique d'un univers hanté par le souvenir de massacres et de traumatismes qui, paradoxalement, incitent à l'oubli, mais aussi à la révolte. Dans *Nedjma*, cette mère qui sombre dans la folie à Sétif, au bruit et aux rumeurs du massacre du 8 mai 1945 tissera une sorte de « camisole du silence », « ne sait plus parler sans se déchirer le visage » tout en n'arrêtant pas de psalmodier la prière des morts et de maudire ses enfants.

Dans tous ses textes (*Nedjma, le poème ou le couteau, Nedjma, Le cercle des représailles, Le bourgeois sans culotte ou le spectre du parc Monceau*), Sétif associé aux événements tragiques de mai 1945 allaient investir le récit, orientant fondamentalement son discours. Sétif est un lieu d'une mémoire tragique marquée par les jeux de l'oubli que seule peut-être la littérature, selon Kateb Yacine, pourrait libérer. Dans les déclarations de Kateb Yacine, des images reviennent souvent : la folie de la mère, la rue où gisent des blessés et des morts, l'espoir d'une indépendance possible après la fin de la guerre. Ces thèmes travaillent profondément tous les textes de l'auteur : « *On voyait des cadavres partout, dans toutes les rues... La répression était aveugle ; c'était un grand massacre. (...) Cela s'est terminé par des dizaines de milliers de victimes.* ».

Dans *L'homme aux sandales de caoutchouc*, paru en 1972, Sétif se trouve jumelé avec Hanoï, puis, par la suite, dans son dernier texte, *Le sans-culotte ou le spectre du parc Monceau*, paru en 1989, une commande du ministère français de la culture, les rues de Sétif retrouvent le Paris de 1789 et de 1871, avec ses cadavres, ses mutilés, ses éclopés, ses exilés et des femmes-symboles, Nedjma dialoguant avec Louise Michel. Sétif subit de sérieuses transfigurations sémiotiques, devenant le lieu de cristallisation d'un espace porteur et producteur d'une Histoire qui le lie à d'autres villes et d'autres événements emblématiques, Hanoï, Paris, Palestine... La tragédie est, chez Kateb Yacine, paradoxalement vouée à l'optimisme ; la mort donne naissance à la vie.

Yacine marche, il me parle du choix, de son théâtre, de Giap (quand il est venu à Alger, il a demandé à voir Kateb Yacine en premier) d'une œuvre plurielle tout en étant unique, il sait où il va, il sait pourquoi toutes les révolutions se rejoignent, s'interpellent, s'entrecroisent, Vietnam, Palestine, Chili, Révolution algérienne, Afrique du Sud... Il devient sévère, puis le sourire revient, il raconte une blague, sourit encore, m'interroge sur le mouvement populaire, sur ses objectifs. Il me dit, avec un grand rire, me prenant la main, que le peuple vaincra « Yatnahaw gaa », je ris, il a déjà adopté ce slogan. Kateb marche, ils marchent...

# MOHAMED DIB

## La parole sans détour

J'ai toujours cherché à rencontrer cet écrivain qui a ébloui de nombreux lecteurs. Beaucoup ont appris à le connaître, à l'imaginer, à travers un leurre, le feuilleton tiré de sa trilogie « L'Algérie », « El Harik » réalisé par Mustapha Badie. Omar est devenu un familier des Algériens qui l'avaient vite adopté, mais Dib, certes très discret, timide, n'avait pas, en son temps, évoqué ce feuilleton dont il n'aimait pas beaucoup l'adaptation. Il prit la chose avec sagesse, lui qui aima, malgré tout le fait, que ses compatriotes aient aimé Omar, Zhor, Aini, Dar Sbitar. Oui, Dib, orphelin de père à l'âge de onze ans, était fortement marqué par sa terre natale et surtout, ces modestes et humbles personnes qui la composaient et qui apportaient ce soleil et cette lumière extraordinaire. Il était parfois déçu par certaines choses qui sont arrivées dans son pays, comme cette confiscation d'une indépendance chèrement acquise. Lui-même allait en être victime. Il voulait retourner au pays, cela se passait en 1963, il voulait tout simplement trouver un emploi, mais rien, il ne pouvait que prendre le chemin sinueux de l'émigration. Et c'est ainsi qu'il s'auto-nommait l'émigré malgré lui. « C'était dur, très dur de revenir au pays et de vouloir simplement travailler, moi qui ai apparemment beaucoup fait pour mon Algérie, notre Algérie et de ne rien trouver. Je compris vite que quelque chose n'allait pas bien. J'ai vite fait d'aller là où je pouvais travailler, au Maroc, en France... ». Il avait raconté ce malheureux et triste épisode à mon ami Mohamed Zaoui : « mon exil est celui d'un travailleur émigré. Après l'indépendance, je n'ai pas trouvé ma place dans mon pays malgré les promesses et les démarches. J'avais une famille à ma charge, il fallait bien qu'elle vive. J'avais proposé l'édition de mes livres en Algérie. Les contrats existent, certains remontent à 1965, d'autres plus récents, à 1979 et 1981 ».

L'émigré Dib a sollicité, par la suite, les responsables de la maison d'édition publique pour la coédition de ses ouvrages, alors que l'Algérie les acquérait à des prix prohibitifs. Il voulait que les gens du pays profitent de ses textes. Il le dit d'ailleurs à Zaoui : « aux premières années de l'indépendance, en 1964 et en 1965. J'avais fait plusieurs voyages et, à chaque fois, on me disait qu'" on allait étudier la question ", tout en me demandant de retourner chez moi et d'attendre. J'avais proposé la coédition de mes livres, car j'avais obtenu de mon éditeur français cette autorisation. C'est-à-dire qu'au lieu que l'Algérie les achète au prix fort à l'édition

française, ces livres auraient été imprimés en Algérie, et donc vendus à des prix accessibles au public. De plus, j'avais proposé l'édition d'une œuvre originale, malheureusement, je n'ai jamais eu de réponse. C'est pour cette raison que je dis que je vis en France en tant que travailleur émigré, parce que j'ai trouvé dans ce pays les possibilités de logement, de moyens d'existence que je n'ai pas trouvés en Algérie ».

Il est très calme, Dib, il se lève, je ne sais pourquoi il regarde fixement le plafond, sourit, raconte une anecdote, parle de Kateb Yacine et de leurs pérégrinations dans Alger de l'époque, de ces bouges et de ces gargotes qu'affectionnait Kateb que Dib accompagnait presque malgré lui parce qu'il admirait et appréciait beaucoup ce saltimbanque de Yacine, « le peuple ». Il rit en pensant à son ami Kateb dont chacun parle après son décès parce que désormais il peut facilement être récupéré. Il sait qu'après sa mort, lui aussi, il va être célébré par ceux-là mêmes qui ont tout fait pour freiner ses ardeurs, lui comme Kateb et d'autres auteurs. Il n'a que mépris pour ces fêtards de la mélancolie et de la fausse pudeur, ces médiocres de l'absolu, il pense à l'essentiel, sa mère, ce général, digne et orgueilleuse qui, juste après le décès du mari, son fils Mohamed avait l'âge de l'innocence, celui de Omar de sa trilogie, elle avait tenu fièrement et sévèrement le gouvernail, ayant autorité sur tout, se sacrifiant pour le bonheur des siens. Je ne sais pas si la maman de Dib avait les traits de Aini, il ne le dit pas, mais en l'écoutant parler de sa mère, de cet amour infini qu'il lui portait/porte, de certains traits, on se surprend à faire le rapprochement. Sa fille, Catherine, en parle avec une extraordinaire passion : « Il fut très jeune quelqu'un de responsable. Il avait connu la pauvreté dans son enfance : il était l'aîné d'une famille dont le père était décédé alors qu'il avait 11 ans. Dans un conflit familial, les siens furent dépossédés de leur part d'héritage et c'est sa mère, une veuve, qui fut le soutien de la famille à cette période-là. Il en a gardé pour le reste de sa vie un sentiment de responsabilité et un très grand respect pour sa mère. Il nous racontait les excursions à la campagne, lorsque la famille élargie se déplaçait pour une journée aux cascades d'El-Ourit, en emportant avec elle tout un équipage : balançoires, repas, nattes pour s'asseoir par terre, couvertures, transistors... Il insistait sur le rôle joué par sa mère, le général en chef de la famille qui, parfois, faisait remballer tout ce matériel quand elle estimait que – tout compte fait – le lieu ne lui plaisait pas. Il fallait repartir en quête d'un endroit plus agréable, même si tout était déjà bien installé. Il avait un souvenir heureux de ces moments et racontait que, même si la famille était nombreuse, il lui semblait que l'harmonie régnait et il n'imaginait pas, comme enfant, qu'une dispute ne puisse jamais éclater ».

Dib rit toujours, discret, il avance, je ne sais pas ce qu'il bricole, comme s'il se remémorait des épisodes de l'enfance. Il rit encore, éclate de rire. Tout semble se

mélanger, son enfance à lui et celle de ses propres enfants. Il aimait jouer, faire le clown, raconter des histoires à ses gosses, mais il a toujours aimé les enfants, ce n'est d'ailleurs pas sans raison qu'il a écrit de nombreux contes, notamment *Baba Fekrane* (1959) et *Le chat qui boude* (1974). L'élément central autour duquel s'articule d'ailleurs sa première trilogie, c'est Omar et même dans la trilogie nordique, c'est Lily Belle. De son enfance, il hérite d'une propension au bricolage et au sérieux. Jeune, il apprend le métier de la responsabilité, lui qui, comme Kateb et Haddad, touchent à tout, exerce de nombreux boulots pour survivre, il s'était retrouvé à Paris, expulsé d'Algérie, après 1958. Vivre est devenu un métier, un grand poète, Louis Aragon qui l'appréciait beaucoup va lui dénicher un petit logis dans la banlieue parisienne. Il continuera à mettre au monde de nouveaux personnages qui ne constituent pas du tout une rupture avec sa trilogie « Algérie » marquée de réalisme. Dib ne joue pas au grand, il est grand. Responsable avant l'âge adulte, poète avant la raison.

Je me sens un peu mal à l'aise en lisant ici et là des sentences considérant que la phase d' « écriture proprement littéraire » commença juste après l'indépendance. Mais il faut en convenir qu'entre les trois premiers romans, sa nouvelle « Au café » et « Un été africain » (1959) et « Qui se souvient de la mer » (1962), il y a déjà quelques changements formels, mais cela n'excluait nullement une prise de position politique. Tout, me semble-t-il, avait commencé par un malentendu, des déclarations de Dib lui-même, il disait en 1963 que « comme l'Algérie elle-même qui passe maintenant de l'état de tutelle à l'état adulte, l'écrivain se sent lui aussi devenir une sorte d'adulte qui doit prendre la responsabilité de ses problèmes. N'ayant plus à nous faire l'avocat d'une cause, nous essayons, j'essaye pour ma part, d'aller à présent vers des régions moins explorées, de faire œuvre d'écrivain dans le sens le plus plein du terme ».

Dans une de mes critiques en 1985 dans *Algérie-Actualité* à propos de son roman « Terrasses d'Orsol », je reprenais cette idée qu'il n'est nullement possible de parler de rupture avec l'écriture réaliste, mais une sorte d'approfondissement, de densification du propos, d'autant qu'il n'est nullement aisé de définir cette notion flasque de réalisme ni de saisir clairement les frontières entre les genres. Dib qui quitta *Le Seuil* pour *Sindbad*, les éditions dirigées par un ami commun, Pierre Bernard, m'envoyait souvent ses ouvrages, il accompagnait ses envois par un petit mot. Il me dit que justement, il ne déclara jamais que ce qu'il faisait avant n'était pas de la littérature, mais que les perspectives thématiques allaient changer. Et c'est tout à fait normal. Cela me fait penser à un autre malentendu, la déclaration de Malek Haddad (la langue française est mon exil) à propos de la langue ou de Kateb Yacine. Haddad qui continua à écrire en français, il existe des manuscrits

chez son neveu Jamal Ali Khodja avait vu sa déclaration tronquée, comme Kateb qui continua lui aussi à écrire des pièces en français.

Dib aime bien faire de petites promenades en forêt, discuter longuement de littérature, d'arts et de politique. Il savait faire beaucoup de choses, peindre, écrire des pièces de théâtre, des romans, des nouvelles et de la poésie. Il respire un coup, contemple la nature, marche puis se met à parler calmement, mais on sent que c'est quelqu'un d'extrêmement passionné, il parle de Hikmet, de Faulkner, de Woolf, de Neruda et, bien entendu, de l'incontournable Kateb Yacine. Je me souviens d'une rencontre avec Tahar Djaout à Paris à son retour d'une discussion avec Dib, c'était fin 1991, il était extrêmement séduit par la personnalité de l'écrivain : « Il est d'une grande culture, quelqu'un qui te parle avec une sérieuse maîtrise des grands courants de littérature, de cinéma, des arts, tout cela avec une extraordinaire pointe d'humour, mais aussi avec une certaine déception. Il estime que le débat intellectuel serait désormais d'une grande médiocrité, contrairement aux discussions des années cinquante-soixante. Il cite notamment les grandes sorties de Sartre, Foucault, Aron...et aussi des grands peintres de l'époque, ses amis comme Picasso. J'ai découvert qu'il avait une grande maîtrise du cinéma et du théâtre ». Dib aussi appréciait beaucoup Tahar. Ils étaient de la même veine, il faut le dire. Tahar aussi était discret, souriant, sérieux, poète et aussi journaliste.

Le cinéma, le théâtre, Dib connaissait très bien, il y consacrait dans « Alger Républicain » de nombreux textes critiques. Il aimait beaucoup Eisenstein, Poudovkine, Renoir et, par-dessus tout, le cinéma italien et le néo-réalisme. Il aime parler de cinéma, des techniques d'écriture, il entretient une relation de jouissance avec cet art : « J'ai toujours été séduit par ces films-maîtres, « Le cuirassé Potemkine » et « La grève » d'Eisenstein ou la « Mère » de Poudovkine, j'ai repris beaucoup d'éléments techniques du cinéma, notamment le montage parallèle ou la juxtaposition des plans, la noirceur du néo réalisme et la prégnance du style de Rossellini, de Visconti et de Fellini. ». Il n'arrête pas de lire, ce promeneur solitaire, on ne peut l'imaginer sans livre. Dans ses textes, les traces de ses lectures sont perceptibles, Virginia Woolf, Vittorini, Kafka, Lévi, Hikmet, etc. traversent son écriture. Ami d'Aragon, de Picasso, des surréalistes et de Kateb Yacine, il se définit comme poète avant tout : « Je suis essentiellement poète et c'est de la poésie que je suis venu au roman, pas l'inverse ». Il l'assume et le revendique, lui qui refuse d'être un « fabricant de livres », il est un écrivain qui a quelque chose à dire. Il prend position. « La littérature n'est pas neutre », dit-il avant de corriger un autre malentendu au sujet de l'engagement et de son rapport avec l'actualité algérienne et l'Algérie. Je crois, explique-t-il, presque déçu, le fait qu'on ait mal interprété une de ses déclarations faites en juin 1964 au Figaro littéraire : « Le temps de l'engagement est terminé ou n'est pas indispensable. ».

Il cite notamment « La danse du roi » et le personnage très politisé de Arfia qui vit un grand désenchantement et les autres textes qui sont fondamentalement politiques. Il évoque le terrorisme dans quelques textes des années 1990, « Comme un bruit d'abeilles » ou « La nuit sauvage ». Beaucoup de ses textes restent marqués par les bruissements de l'Algérie, il ne peut pas s'en libérer, tout en refusant l'idée de réduire le texte littéraire à son aspect politique, Dib prend explicitement position par le biais de l'écriture. Il a, en horreur, ces critiques qui dès qu'ils évoquent les écrivains de pays colonisés, ils les cantonnent dans une case dite francophone et les installent dans une cave dite politique comme si les Nord-africains ne pouvaient faire œuvre littéraire.

Les déceptions ne pouvaient réussir à le couper de ses racines. Il avait toujours en France où il résidait le statut d'immigré, il avait toujours exclu de demander la naturalisation, se satisfaisant d'une simple carte de séjour. Dans sa postface de « La nuit sauvage », il met les choses au point sur cette question de l'engagement et du politique : « A quelle interrogation plus grave que celle de sa responsabilité, un écrivain pourrait-il être confronté ? [...] cela a-t-il un sens qu'on se répande en écrits et n'ait pas à en répondre ? Pour les avoir écrits et tout bonnement pour avoir écrit. L'Occident aujourd'hui paraît s'être libéré de cette préoccupation, avoir disjoint les deux choses : écriture (romanesques) et responsabilité (morale) [...] Qu'il y ait risque à écrire restitue ses lettres de noblesse à la littérature ». C'est en 1995, l'Algérie connaissait une grande poussée terroriste. Il ne pouvait pas ne pas s'exprimer, il le fait, certes, tardivement, mais il avait cherché à donner à lire sa position, notamment dans cet entretien accordé à Mohamed Zaoui où il insiste sur le lien toujours très fort qui l'attachait à l'Algérie. Il va droit au but : « Je suis inquiet et déchiré par tous les soubresauts qui secouent l'Algérie. Je ressens cela comme tout Algérien. Quand un meurtre est commis par un autre Algérien, que je le veuille ou non, je partage la responsabilité de ce meurtre. Inconsciemment ou non, les assassins nous font endosser cette responsabilité, et cela nous rend malheureux et honteux d'être algériens. Les Algériens doivent avoir honte d'être Algériens parce que d'autres Algériens commettent des crimes, pas seulement en leur nom, mais moralement en notre nom à tous. Il n'y a rien qui justifie un meurtre, aucune raison, même si on se prétend religieux ».

Je ne peux imaginer Dib désertier le terrain de l'engagement politique, mais faut-il, bien entendu, définir et s'entendre sur les mots. La littérature est avant tout engagement. J'aime bien ces mots de Sartre qui considère que le style de Faulkner exprimait sa métaphysique. Rien, à aucun moment, Dib ne s'est délesté de son devoir de dire, d'exprimer le monde parce que, soutenait-il, la littérature n'est pas en dehors du monde, elle est à l'écoute des bruissements des sociétés. Il réfléchit un moment, remue la tête, se lève, marche, puis revient à son sujet, celui de

l'Algérie, de ses engagements. « Je n'ai jamais réduit la littérature à l'action politique. Le discours littéraire a ses caractéristiques et sa spécificité, mais il est foncièrement politique, au sens grec du terme. Je n'ai jamais exclu l'idée d'engagement en littérature. C'est vrai que certaines de mes déclarations tronquées avaient été mal interprétées. L'écrivain n'est jamais neutre, il s'implique dans ses textes et investit sa subjectivité. Il délègue sa parole à ses personnages. Il y a une sorte de dissémination du propos de l'auteur. Mais au fond, la place de la réception des textes est primordiale ».

Dib avance, tire ses bras, sourit, poursuit sa marche, parle de jardins, de parcs, de randonnées. Je souris, son sourire est contagieux, parce que je l'imagine avec Kateb qui, lui aussi, aime beaucoup sourire, sautant du coq-à-l'âne, mais paradoxalement leurs propos sont d'une extrême cohérence. C'est un plaisir de les écouter parler, donnant à saisir le langage comme une machine cybernétique, un lieu de rapports de forces. Il parle aussi de ses droits spoliés parce qu'on a systématiquement piraté ses textes, il évoque aussi ses différentes rencontres avec un certain nombre d'écrivains et d'artistes, son passage à Alger Républicain et ses journalistes dont beaucoup allaient se frotter à la littérature : Kateb Yacine, Boualem Khalfa, Albert Camus, Abdelhamid Benzine...

Et puis un impressionnant éclat de rire avant de parler de théâtre parce qu'il sait que j'aime beaucoup cet art. Je me souviens d'ailleurs de la présentation au théâtre ouvert à Avignon en 1977 de sa pièce « Mille hurras pour une gueuse », tirée de son roman « La danse du roi ». Pia Colombo jouait le rôle principal, celui de Arfia. C'est le désenchantement, la désillusion, l'histoire d'une révolution spoliée, confisquée. Dib reprenait ainsi le personnage Arfia de « la danse du roi » qu'on va retrouver dans ce texte qui a été, par la suite, monté au TNA. Arfia allait être, malgré elle, égarée dans une adaptation par M'hamed Benguettaf de la nouvelle de Tahar Ouettar « Les martyrs reviennent cette semaine ». On avait tout simplement changé de nom. Il cite ses nombreux articles critiques sur le théâtre publiés dans Alger Républicain, il parle aussi de Brecht, me regarde, il sait aussi que j'aime beaucoup cet auteur et il se lance dans une grande discussion sur le dédoublement de ses personnages. « C'est vrai, dit-il que Brecht, Vertov et Poudovkine ne sont pas étrangers à cette manière d'écrire ». C'est vrai qu'à partir de « Qui se souvient de la mer », on retrouve toujours une sorte de personnage et son double, deux mondes, deux univers, deux instances narratives et discursives. Dans « la danse du roi », Arfia et Rodwan représentent deux projets distincts mais paradoxalement complémentaires, « Un désert sans détour » associe Hagg-Bar et Siklist, perdus dans le désert, narguant temps et oubli, histoire et Histoire, dérégulant la mémoire, questionnant l'écriture et les écritures...Dib essaie de dire ou plutôt tente de poser des questions. On ne peut saisir le monde de la littérature

si on évacue sa complexité et ses espaces ontologiques et philosophiques. Il pose des questions, le monde est divisé, éclaté, en pleine déroute, fragmenté, aime-t-il dire tout en insistant sur la pérennité de la violence accompagnant l'homme depuis Caïn et Abel, c'est pour cela que dans « Un désert sans détour » ou « Comme un bruit d'abeille », la violence semble marquer par les jeux du sacré. Le dogme, soutient-il, est la négation de l'homme. Mais l'homme existe-t-il toujours ? Il ne le croit pas. Il réfléchit, pose sa main sur sa tête, puis lance sa sentence « L'écriture fragmentée est tout simplement l'expression de l'éclatement du monde au moment même où semble disparaître l'homme et où la seule question à poser demeure : sommes-nous encore ces hommes à qui rien d'humain n'était étranger ? ». Il pose beaucoup de questions, il n'arrête pas d'en poser et de s'interroger sur lui-même, son existence, le jeu insidieux de la dictature de la vérité et de la certitude. L'homme est un accomplissement, soupire-t-il, un projet, le dire est un processus : « *Quand tout est dit, rien n'est encore dit.* »

Il sourit encore, raconte une anecdote, parle du « peuple » (Kateb), de cette écriture qui désarçonne constamment le lecteur, de ses lectures, il revient souvent à cette idée de labyrinthe, à la peinture, notamment Goya et Picasso, il est marqué par Bachelard, d'ailleurs le feu et l'eau sont deux éléments constitutifs de son écriture, il s'explique après maintes digressions sur l'importance de ses personnages féminins, de la nécessité de mettre en pièces ces frontières artificielles entre les genres. Il revient à Gabriel Garcia Marquez, il aime énormément cet auteur colombien, je comprends vite la proximité entre ces deux écrivains, à commencer par la dimension idéologique et aussi cette manière d'employer à la fois style réaliste, fantastique et merveilleux. En plus, tous les deux, ont exercé le métier de journaliste. Il acquiesce tout en parlant avec une certaine tendresse de ses personnages, souvent problématiques. Tous, presque, y passent : Omar, Aini, Hamid Serraj, Nafissa, Marthe, Arfia, Terraz, Zohar, Kamel Waëd, Eid... Mais il insiste sur une chose qui serait, pour lui, importante, ses liens avec l'Algérie, son pays restent fondamentaux, même s'il considère que l'écrivain ne peut ignorer le contexte. Dib est, à l'instar de Kateb, un homme du monde, en écrivain-monde. C'est ce qu'il dit à l'écrivain Kossi Efoui : « *« aucun d'entre nous n'est libre de « choisir ses sujets » en dehors du contexte qui conditionne notre vie, façonne notre pensée et influence tous les aspects de notre existence* ».

Dib qui aurait, selon moi, mérité, le Nobel tellement son écriture est d'une extraordinaire densité, un écrivain à part, qui refusait les compromissions à tel point qu'il avait claqué violemment la porte du Seuil pour aller dans une petite maison d'édition, Sindbad, c'est vrai qu'il y avait deux amis très sensibles, Claudine Rulleau et Pierre Bernard. Ce ne sont pas les prix qui font les grands écrivains. Il était libre, digne et orgueilleux. Il ne pouvait accepter les jeux

hypocrites d'une critique qui a, toujours en tête, le « bon » écrivain colonisé. Dib marche, contemple les arbres, la nature, sourit, n'arrête pas de marcher...

## RACHID BOUDJEDRA

### L'écrivain entêté

Je ne sais pas quand exactement avais-je rencontré Rachid Boudjedra. Je crois que j'avais lu *La Répudiation* en 1970 au moment où j'avais découvert un autre grand écrivain, natif de chez moi, Collo, Nabile Farès, et son roman, « *Yahia, pas de chance* ». Pour les jeunes lycéens que nous étions, lire Boudjedra ou Farès était une grande aventure, un véritable risque. Le style de l'auteur, agrémenté d'éclats, de fragments de vie et de sauts elliptiques et marqué par les jeux cataclysmiques de l'écriture et les instances labyrinthiques me transportait dans un monde réel où je retrouvais, déjà jeune, quelque peu révolté, les méandres d'un vécu extrêmement ambigu, ambivalent. Farès aussi avait un style où les temps et les espaces dialoguaient dans une sorte d'affabulation sublimée où les éclats de mots construisaient et déconstruisaient des lieux multiples. Boudjedra comme Farès étaient de véritables révoltés. Des poètes usant d'enjambées poétiques singulières, mais paradoxalement ancrées dans l'humus de la culture de l'ordinaire. Je découvrais en même temps un recueil de poésie, « *Pour ne plus rêver* » et un autre sommet de la littérature, Kateb Yacine. En lisant les poèmes, j'ai pensé à un autre grand ami que j'allais connaître plus tard, Kateb Yacine qui était le véritable maître de cette contrée littéraire d'Afrique du Nord. Mais tous les grands romanciers du pays étaient avant tout des poètes, Haddad, Dib, Mammeri. Chraïbi se reconnaissait en Kateb. Boudjedra aussi qui n'arrêtait/n'arrête pas de rappeler la paternité katébienne. Rachid dont j'ai lu toute sa production, je l'ai connu à un moment où Alger vivait de vrais débats et un extraordinaire bouillonnement.

La première rencontre, c'était à la salle « *Le Capri* », située à la rue Charasse (Hamani actuellement), à Alger où il donnait une conférence. C'était en 1976, il venait, à l'instar de Kateb, de décider de rentrer définitivement au pays. Il faut le dire, c'est grâce à Rédha Malek qu'il prit cette grave décision. Rédha Malek fut aussi à l'origine de la mise en œuvre de l'expérience d'Algérie-Actualité new look, quelques mois après sa nomination comme ministre de l'information et de la culture. Lors de cette rencontre, Momo-Himoud Brahimi, le chantre de la Casbah, prit la parole, mais je ne sais pourquoi Boudjedra demanda au modérateur de lui indiquer le nom de celui qui parlait. Momo avait tout entendu et il s'était mis à l'insulter. J'appréciais beaucoup Momo qui ne comprenait pas pourquoi

Rachid ne le connaissait pas. Qui ne connaissait pas Momo ! Boudjedra ne répondit pas, lui, qui rentrait au pays après un exil qui dura trop longtemps, entamé juste après le coup d'Etat de juin 1965. Je fis un compte-rendu de la conférence pour mon journal et rencontrai, par la suite, Rachid, mais souvent, nous entrions en conflit sur des sujets littéraires ou artistiques. Il avait le sens de la provocation et de la polémique, des querelles d'égo avec des écrivains comme Ouettar, Wassiny, Zaoui et d'autres. Il avait, comme de nombreux écrivains et artistes, un sens démesuré du narcissisme. Il s'y plaisait dans cette posture et surtout dans une position de provocateur qui lui allait très bien. Kateb, bien avant lui, se définissait comme un « perturbateur au sein de la perturbation ». Kateb et Boudjedra se retrouvaient sur de nombreux points : perpétuellement attaqués, ils usent de leurs armes favorites: leur reconnaissance internationale de grands écrivains et leur engagement.

Rachid Boudjedra, comme Kateb, ne pouvait être réduit à ses sorties provocatrices, à certaines saillies peu amènes ou à ses grandes envolées singulières. Il est un grand écrivain. Il n'est pas aisé d'écrire des textes aussi beaux et aussi différents que « L'insolation », « 1001 années de la nostalgie », « Topographie idéale pour une agression caractérisée », « L'escargot entêté » ou « La pluie ». « L'escargot entêté » est mon préféré. Il touche à tout, il écrit dans les deux langues, il a été scénariste, auteur dramatique. Il appréciait beaucoup Mohamed Khadda, même si, à certains moments, des sorties volcaniques ponctuaient cette amitié qui datait de très longtemps entre le peintre et l'écrivain. Il y avait aussi, au même moment, à Paris, un autre grand écrivain, chroniqueur de journal, Mourad Bourboune qui fut, peut-être, avec Kateb, celui qui nous a appris à découvrir les jeux quelque peu incestueux des temps et des espaces, vivant une extrême implosion faite d'éclats résiduels et de moments discontinus. Boudjedra l'appréciait et adorait cette façon de contourner le style réaliste en convoquant le fantastique et le merveilleux, à l'aise, dans une structure singulière. Ses romans, « Le mont des genêts » et « Le Muezzin », très peu étudiés par nos universitaires, méritent une véritable plongée.

Je ne sais pourquoi Rachid, en me voyant, cette fois-ci, souriant, mais aussi, volcanique, me parle de ce traquenard qu'il a connu en ce maudit mois de mai qui est celui des poètes, Aragon, Hikmet et Neruda. Il les adore, moi aussi. Il rit, en quelque sorte, de lui-même tout en n'arrêtant pas de maudire cette chaîne Ennahar qui, on ne sait pourquoi, se permet carrément dans une impunité totale des politiques, des moudjahidine, des écrivains ou des artistes, dès qu'ils développent un discours plus ou moins autonome. Il se met en colère, ses mains n'arrêtent pas de bouger comme si elles cherchaient à attraper quelque chose. « On m'a piégé, on a voulu me détruire, porter atteinte à ma dignité d'homme libre ». Il se tait,

murmure des mots incompréhensibles, se remet à remuer ses mains, à triturer ses doigts : « Mais qu'est-ce qui m'a poussé à accepter d'être interviewé par ce type de chaînes ? Je n'y comprends rien. Je pensais peut-être toucher un autre public, défendre mes idées, profiter de cette tribune, même si je n'ai jamais aimé cette chaîne, ni son patron. On nous a déjà, au moment de la fameuse lettre des 19 fortement attaqués, diffamés ». Pour beaucoup, ce qui était grave, c'est cette volonté d'humilier, ce désir de détruire l'autre. Les émissions cachées, ça existe partout, on rit de nous et des autres, sans démolir la personne en face. En plus, le droit à l'image est sacré. En France, la haute autorité de l'audiovisuel, le CSA, veille au grain. Je me souviens avoir évoqué les attaques contre Benflis, Zohra Drif ou le dernier en date, Benyagoub, le ministre déchu, qui a été carrément descendu en flammes par cette chaîne, foulant aux pieds toutes les règles de l'éthique et de la déontologie journalistique. Boudjedra n'est pas dupe, il sait que ces sorties pour le respect de l'éthique posent le problème du métier et du respect de la personne humaine. Il sait également que de nombreuses personnes présentes ne partagent ni ses convictions ni certains de ses retournements ou déclarations trop timorées.

Boudjedra semble déboussolé par cette affaire qui prend de l'ampleur, lui qui quitta le pays pour vivre un dur exil, exerçant maints boulots, bouurlinguant dans de nombreux pays, le Maroc, la France et ailleurs, avant de retrouver Alger. On ne lui pardonne pas ses coups de gueule, son texte-pamphlet, « Le fis de la haine », comme d'ailleurs Rachid Mimouni qui lui aussi, fut obligé de se retrouver à Tanger après avoir connu des moments tragiques au début des années 1990, lui aussi, auteur d'un pamphlet. Boudjedra a toujours été un incompris, il s'y plaisait et s'y complaisait dans ce rôle particulier. Alger n'aime pas les écrivains, les poètes et les vrais journalistes. C'est une certitude. Boudjedra le savait/le sait bien. A travers les épisodes Kateb, Boudjedra, Alger redécouvre les lieux peu amènes des regards inquisiteurs et des territoires de l'intolérance, alors que la littérature ne s'accommode nullement des attitudes moralisantes, mais reste particulièrement marquée par le beau. Le beau se refuse la compagnie de la laideur. Au-delà des déclarations de tel ou tel écrivain qui ne sont pas si importantes que ça, la production littéraire et artistique demeure le lieu fondamental de l'analyse. Dans un pays où on ne lit pas, où chefs de partis, syndicalistes, universitaires ignorent souvent la lecture, on évite l'essentiel, on ignore l'essentiel, le beau, pour s'accrocher aux écorchures des déclarations, des célébrations ou des condamnations.

Grand écrivain, auteur d'une vingtaine de livres, intellectuel engagé, il a toujours été de tous les combats, il recule un petit, me fixe du regard avant de continuer : « oui, je ne peux pas me taire, j'écris, je travaille beaucoup, mais je ne peux pas

me taire devant les injustices. Je parle, je m'exprime au moment où d'autres se taisent. Je me souviens qu'à la sortie de Denoël, tout le monde m'évitait, j'étais un pestiféré parce que dans ce roman, j'ai traité de sujets tabous, d'une sorte de triade interdite, le sexe, la politique et la religion ». Il respire un petit coup puis revient à ce qu'il appelle l'enlèvement : « j'avais pensé que c'était mon dernier jour, j'étais obligé de jouer le jeu. Il faut l'avouer, en voyant les révolvers, de simulation peut-être, je m'étais dit qu'ils étaient de faux-policiers. Que faire ? ». Il ne cesse de revenir à cette mésaventure qui, apparemment, l'a fortement marquée, mais il reprend la discussion sur des questions littéraires, l'identité, l'emprunt... Il devient volubile, mais clair, rigoureux. Il me parle de l'emprunt et de son importance en littérature, mais, bien entendu, dans son œuvre. « Parler de la littérature et des arts, c'est évoquer fondamentalement les différents emprunts, implicites et explicites qui traversent un texte littéraire. »

L'expérience de Rachid Boudjedra travaillée justement par cette question de l'emprunt qui traverse tout texte et révèle les différentes instances scénographiques structurant ses textes fonctionne comme le lieu de rencontre de plusieurs traces littéraires, artistiques et historiques puisées dans de nombreux univers littéraires et historiques. Il n'est nullement possible de questionner les textes de Boudjedra sans relever ces instances et ces traces translittéraires qui travaillent ses textes marqués par la mise en accusation de tout discours essentialiste, épousant les contours d'une perspective historique. Même dans ses emprunts de quelques éléments formels à Butor, Simon ou Robbe-Grillet, il évacue leur regard, inscrivant ses sujets dans l'Histoire. « Je ne peux écrire sans partir de l'idée que mes textes sont le produit d'une longue expérience littéraire et artistique. Je suis, pour paraphraser Marquez, le produit de 10000 ans de littérature. Tout texte est marqué par la présence de nombreux autres textes. Comme d'ailleurs l'identité qui est mouvante, nomade et le produit de très nombreuses traces puisées dans de nombreuses cultures. Je pourrais parler pour la littérature et les arts ainsi que l'identité de métissage, moins d'hybridité ».

Ses textes qui sont le produit d'héritages littéraires et humains fonctionnent comme une « machine cybernétique » où s'entremêlent de nombreuses strates culturelles. Aussi reprennent-ils des passages entiers d'Ibn Battouta, Ibn Khaldoun, Ibn hazm, El Jahiz, le Coran.

Je n'ai jamais personnellement décelé chez Rachid une once d'athéisme, il est, contrairement à ce qui s'écrit, très marqué par l'Islam et la culture arabe. Il se revendique Amazigh. D'ailleurs, cet écrivain dont les textes ont été traduits en une soixantaine de langues et fait l'objet de dizaines de thèses en Algérie et dans les grandes universités dans le monde, a une profonde connaissance de la culture

islamique. Je sais, je le regarde peut-être à partir de mon ornière de croyant sans être fanatique. L'érudition de Rachid Boudjedra et sa connaissance de la culture arabe lui permettent de reprendre certains auteurs arabes et persans, reproduisant, la structure narrative des contes dans « Les 1001 années de la nostalgie » et s'inspirant largement de la mise en œuvre du fantastique et du merveilleux dans les deux romans de Gabriel Garcia Marquez, « 100 ans de solitude » et « L'automne du patriarche ». Boudjedra revendique et assume la paternité des auteurs cités et estime qu'un texte n'est autre qu'un assemblage d'autres marques textuelles qui le constituent, devenant partie intégrante de sa structure, reprenant à son compte l'idée de « machine cybernétique », chère à Roland Barthes. La présence explicite de bribes et d'extraits de textes obéit au désir de certains auteurs d'assumer et de reconnaître la puissance de l'héritage littéraire. C'est ce qu'affirme Rachid Boudjedra : « C'était une façon de rendre hommage, au lieu de mettre sur la première page d'un roman, « à Proust » ou « à Faulkner » ou « à Simon » ou « à Céline », comme font certains. Je mettais carrément à l'intérieur de mes textes quelques repères que j'appelle « traces ». »

Chez Boudjedra, comme d'ailleurs dans les romans de Bourboune, Mimouni, Djaout, Kafka, Robbe-Grillet, la présence de Kafka est extrêmement importante. D'ailleurs, le style labyrinthe structure les différents récits, la linéarité est mise à mal, le temps et l'espace sont éclatés et le personnage est dépouillé de sa charge psychologique. La métaphore du labyrinthe caractérise profondément la structure du « Muezzin » de Bourboune, « Le fleuve détourné » de Rachid Mimouni, « L'invention du désert » de Djaout, « Topographie idéale pour une agression caractérisée » de Boudjedra qui, contrairement à Robbe-Grillet ou Kafka, l'emploient pour affirmer une quête politique. Les textes constituent une critique acerbe des maux de leur société, des pouvoirs en place et du regard porté sur l'immigré et l'étranger, mettant en scène la question de l'altérité et une virulente dénonciation du système bureaucratique.

L'altérité est vécue comme une mise en jeu d'une identité plurielle. SNP dans Les mille et une années de la nostalgie de Rachid Boudjedra est le lieu de rencontre de plusieurs cultures puisées dans l'ancien passé arabe et dans les grands moments européens. Ses personnages sont nomades, constituant une multiplicité possible, Tahar Ghomri porte en lui les stigmates de la culture autochtone et les résidus du discours politique et syndical européen. C'est ce qu'on retrouve d'ailleurs chez Zaydan de L'As de Tahar Ouetar ou dans « L'optimiste » du Palestinien Emile Habibi.

Il est, certes, à l'écoute de l'actualité et de la politique, introduisant parfois des sujets puisés directement dans l'Histoire immédiate, déléguant sa parole à des

personnages qui reprennent par bribes le discours de l'auteur, mais n'hésite pas à mettre en pièces, à l'instar des auteurs du nouveau roman, le style balzacien et le personnage traditionnel, tout en insistant sur l'importance de l'Histoire et de l'engagement qui sont au centre de son projet romanesque et poétique depuis ses premiers textes (« La Répudiation » et « L'insolation » et même son recueil de poésie, « Pour ne plus rêver »).

Ce n'est pas pour rien qu'il est souvent pourfendu, attaqué, par des gens qui, souvent, n'ont jamais lu ses livres. « Oui, renchérit-il, avec une colère feinte, remuant sans cesse ses doigts. Certains me tombent dessus sans avoir jamais lu mes textes. C'est l'ère de la médiocrité. Qu'ils lisent avant de parler de quelqu'un. C'est le charlatanisme. C'est honteux. Sommes-nous condamnés à vivre éternellement cette misère culturelle et ce charlatanisme ? ». Ces mots me font penser à ce que me disait Kateb Yacine qui avait vécu les mêmes tourments et les mêmes attaques que Boudjedra. Kateb savait que trop peu de gens avaient lu « Nedjma » et tout le monde en parlait comme « Don Quichotte » de Cervantès. Il regarde je ne sais pourquoi le ciel et poursuit la discussion : « Oui, cette histoire d'An Nahar m'a fait terriblement mal, mais ce que j'ai aimé, c'est la mobilisation parce qu'au-delà de mon cas, c'est la question de la liberté qui ne devrait pas être perçue comme une entité à géométrie variable. Aimer ou ne pas aimer Boudjedra n'est pas essentiel, mais il faut se mobiliser davantage contre la remise en cause des conquêtes sociales. Je ne sais pourquoi certains reprochent, confortablement installés dans la posture de voyeurs et de froussards, à ceux qui agissent le fait de bouger, de lutter. Qu'ils bougent, eux, au lieu de chercher à cacher leur frousse par des leçons trop médiocres ». Boudjedra est énervé, très remonté contre les uns et les autres, ne tient pas en place, je profite de cette occasion pour lui rappeler son soutien à Khalida Toumi, ancienne ministre de la culture alors qu'elle a censuré des écrivains et fragilisé davantage le monde de la culture. A l'époque, il était silencieux. Il ne s'était nullement manifesté. Certes, il faut le souligner, il avait été présent dans de nombreux combats, mais c'est un homme qui vit, de manière extraordinaire, de nombreuses contradictions.

La rencontre se termine. Je le salue tout en réglant la note du cafetier, Boudjedra ne met pas facilement la main dans la poche. En partant, je m'étais dit en lisant ce qui s'écrit sur facebook à propos de cette affaire que le pays bouge, certes, mais des forces passives rendent tout changement positif peu possible, du moins dans l'immédiat. On oublie l'essentiel pour s'intéresser à l'accessoire. Le pays, beaucoup s'en f. C'est devenu ringard que d'aimer sa patrie. Néanmoins, les mobilisations semblent s'organiser, les mêmes manifestants qui ont profité de cette aubaine Boudjedra, ont déjà marqué leur présence pour s'opposer à la remise en cause des conquêtes sociales, notamment à travers les nombreuses

mobilisations contre les nouveaux textes régissant la retraite et le code du travail. Des « partis » politiques se sentent marginalisés par ce nouveau mode d'expression qui semble s'imposer au-delà des partis politiques traditionnels qui expriment leur inquiétude par l'usage de l'anathème et de l'étiquetage facile.

# TAHAR OUETTAR

## Les mots du polémiste

Si Tahar ne cesse de gesticuler en marchant. Il parlait tout en souriant, ce natif de Sedrata en 1936 qui n'arrêtait pas de sourire, de plaisanter et d'user parfois de quelques réparties malicieuses dont il avait singulièrement le secret. Tahar Ouettar qui affectionnait la provocation aimait cultiver la polémique et plaisanter autour de son année et son lieu de naissance : « *1936, c'est le front populaire en France, c'est le congrès musulman boycotté par Messali el Hadj qui prend la légendaire poignée de terre. C'est aussi ici que passèrent de grands génies Mustapha Kateb et Kateb Yacine. Je suis issu d'une tribu de guerriers, les hraktas. C'est à partir de là que commença mon apprentissage. Ainsi, je m'étais retrouvé à l'institut Benbadis puis la Zeitouna où j'ai paradoxalement découvert la culture socialiste* ».

Un éclat de rire vite interrompu par un geste de la main et une anecdote qui faisait revivre l'événement allait servir de déclat à une série de blagues, d'anecdotes et quelques sorties quelque peu épicées puisées du temps où il collaborait dans des journaux ou de son compagnonnage avec Tahar Benaïcha, Mouloud Kassim ou Abderrahmane el Djillali. Il était vraiment incorrigible, Si Tahar. Il s'attaquait aux francophones dont la patrie se trouverait en France et les arabophones qui seraient extrêmement arriérés, plutôt analphabètes. Il n'oubliera personne, pas même Taleb qui avait censuré la page culturelle au temps où il était rédacteur en chef du supplément culturel d'Echaab en 1975, envoyant au chômage toute une équipe.

Sa voix était tendrement volcanique, il marchait tout en gesticulant, il évoquait tantôt ses souvenirs de Tunis, ses premiers écrits de 1955, notamment dans L'action, tantôt, il ruminait sa rancune et sa rancœur contre ceux qui l'avaient dégomme de la direction de la radio.

Si Tahar poursuit son chemin, le béret en bandoulière. Je ne l'avais d'ailleurs jamais imaginé sans ce foutu béret qui, paradoxalement, le rajeunissait davantage, lui qui n'aimait pas du tout qu'on l'appelât « Ammi ». Mais il faisait semblant d'accepter ce sobriquet : « je ne comprends pas qu'on cherche à me vieillir à tout prix, je ne suis pas si vieux que ça ». Il avait dit ces mots à cet ami égyptien,

Mahmoud Amin el Alem qui n'avait pas cessé de rire, mais lui aussi avait une force extraordinaire, ce grand philosophe et militant de gauche, qui a connu les geôles de Nasser, Sadate et Moubarak. Comme d'ailleurs, Lotfi el Kholi qui avait lui aussi connu les prisons égyptiennes parce qu'il défendait tout simplement des positions progressistes dans un pays où avec Sadate, le libéralisme qui allait mettre un terme à une expérience « socialiste » ou étatiste, était entamé par l'emprisonnement de nombreux patriotes ou à leur exil, Heykal, Ardach, El Alem...

Je me souviens aussi qu'ici, dans les années 1980, on avait aussi décidé d'emprunter les sentiers de l'Infitah en effaçant jusqu'au nom de Boumediene, mon interview avec Lotfi el Kholi, invité du Conseil national palestinien en 1983 à Alger, fut largement charcuté par la direction d'Algérie-Actualité de l'époque. J'avais raconté cet épisode à Tahar Ouettar. Il caressa sa tête, recula quelque peu, faisant crisser violemment un semblant de chaise : « Oui, ils voudraient tout vendre, donner toutes ces usines qu'ils sont en train de fragmenter aux uns et aux autres, ce sont ces gens-là qui chantaient le socialisme qui se muent en chantres attirés de la privatisation. Lotfi Kholi avait de tout temps attaqué ces pratiques en Egypte, surtout dans la revue « Talia, L'Avant-garde », malgré l'hostilité de Youcef Essiba'i, ministre de l'information ». A l'époque, Ouettar organisait des soirées chez lui où étaient présents journalistes, intellectuels et politiques qui critiquaient ouvertement le régime. Il y avait Balhi, Zaoui, Kateb Yacine, Djeghloul, Lacheraf, El Mili, Larbi Ould Khelifa, Khadda, Djaout, Mimouni, Benhadouga, Issiakhem, Hamdi, Rezagui et, bien entendu, Cheikh Imam et Fouad Nejm, Marcel Khalife. « Te souviens-tu, Ahmed, de ces débats qui n'en finissaient pas, des sorties poétiques de Hadj Ali ou des envolées de Alloula ? Nous parlions, à l'époque, du présent et du devenir de l'Algérie, sans voile, ni censure. Qui osait le faire à l'époque ? ». La maison de Ouettar était un havre de débat où passaient tous les intellectuels qui passaient à Alger : Nawal Saadaoui, Son'Allah Ibrahim, Francis Combes, Bouzid Kouza, Marcel Khalife, Mahmoud Amin el Alem, Tayeb Tizini, Cheikh Imam, Lotfi el Kholi, Marcel Bois...

J'avais l'impression que tout le monde le connaissait, notamment les gens d'un certain âge, qui n'arrêtaient pas de le saluer avec en sus, « Cheikh Tahar », comme d'autres le balafraient avec ce « Ammi Tahar » qu'il ne semblait pas trop apprécier parce que ça lui donnait un véritable coup de vieux, il riait jaune tout en continuant de me parler, lui un extraordinaire conteur, il racontait et se racontait de manière extraordinaire. C'était un conteur né.

Je l'ai toujours confondu avec Zidane, ce personnage de son premier roman, « L'As » paru en 1974, un communiste qui réussit à donner à lire autrement la

lutte de libération. Zidane est un véritable patriote qui, même dans les situations difficiles, refuse les compromissions. Il aime les gens ordinaires, comme Tahar qui ne semble à l'aise qu'avec ce qu'on appelle « les petites gens ». Je l'avais vu à l'œuvre à Collo, venu comme contrôleur du parti FLN, alors que lui-même abhorrait ce parti unique d'après l'indépendance, lui qui s'était battu pour l'indépendance du pays, militant dans ce Front de Libération Nationale forgé par des hommes comme Boudiaf, Ait Ahmed, Krim, Didouche, Bitat, Ben Bella, Ben M'hidi et les autres. Il était le premier romancier à avoir dénoncé dans un roman, « L'As », les liquidations des militants progressistes dans les maquis de l'ALN. Ce roman faillit ne pas paraître, mais il évita tout de même l'enclume de la censure.

Lors de notre première rencontre dans les années 1970, j'ai su qu'il savait raconter des histoires et qu'il était un redoutable polémiste. Ce contrôleur singulier du parti unique que la direction n'appréciait nullement était paradoxalement proche des opposants. Il s'attaquait ouvertement à cet appareil du parti unique qu'il considérait comme fortement réactionnaire et rétrograde, il fréquentait Alloula, Hadj Ali, Tahar Benaïcha, Chebbah el Mekki et d'autres militants de gauche. Mais cela ne l'empêchait pas d'entretenir des rapports courtois avec des gens qui n'étaient pas de son bord comme Saadallah, Khemmar, Bernaoui, Cheriet... Il savait que ces gens-là ne l'aimaient pas, même s'ils n'arrêtaient pas de lui jeter des fleurs, lui le Chaoui de Ain Beïda qui aimait beaucoup les fleurs. Il osait mettre en scène des figures de communistes comme Zidane qui, dans *l'As*, arrivait à triompher de tous les pièges qu'on lui tendait. C'est un personnage trop sincère et trop généreux pour être accepté par les faux-dévots qui peuplent/peuplaient la cité. Zidane me fait trop penser, lui avais-je dit à Chebbah el Mekki, il sourit et commença à me parler de son ami Chebbah el Mekki, un communiste qui aimait les arts et la littérature et surtout le théâtre. Il m'entretint surtout de tout le mal que lui fit Bengana, ce féodal qui faisait souffrir tous ceux qui lui résistaient. Tahar se mit à parler tout doucement comme si l'évocation de ce grand militant lui apportait une certaine fraîcheur.

Ouettar ne pouvait pas ne pas parler, s'exprimer, lui qui savait que certaines réparties faisaient mouche et mécontentaient jusqu'aux dirigeants, à commencer par Ben Bella, Boumediène et Chadli. Mais personne n'osait l'enquiquiner, parce que comme Kateb Yacine qui avait le tic d'arborer une canne et un légendaire vélo, il était très connu à l'étranger. Il avait un franc-parler qui dérangeait jusqu'à provoquer d'interminables polémiques. Il aimait ça, Tahar, mais il arrivait parfois à faire des choses qu'il ne cautionnait pas, mais qui pouvaient tout simplement lui permettre de se protéger. Il m'invita à quelques reprises à donner des conférences sur les espaces culturels et médiatiques à El Djahidiya. Nous avons parlé de sa

déclaration sur Tahar Djaout, alors que j'avais assisté à des rencontres entre les deux Tahar où il me semblait que les deux s'appréciaient. Il n'éluda pas du tout le sujet : « Ahmed, puisque tu abordes le sujet, parlons-en. Oui, j'avais été insulté, trainé dans la boue. C'est vrai, je regrette ma déclaration d'autant que Tahar était un ami que j'appréciais beaucoup. Je vais t'avouer quelque chose. J'avais peur, moi aussi, pour ma vie. Un des responsables du parti islamiste tenait boutique, pas loin des locaux d'El Djahidiya. Une déclaration comme celle-ci pouvait m'aider à demeurer en vie au moment où beaucoup d'intellectuels avaient pris la clé des champs, se protégeant contre la mort ». En me répondant, il ne tenait pas en place, il n'arrêtait pas de caresser ses doigts et de bouger comme si son corps portait les stigmates d'une blessure.

Il avait toujours cherché la polémique tout en défendant ses idées : « Tu sais, Ahmed, c'est vrai que, parfois, et je le reconnais, mes déclarations publiques peuvent être contradictoires, il n'est pas possible de confondre les déclarations d'un écrivain ou d'un artiste et ses textes. Ici, si on n'aime pas quelqu'un, on n'aime pas aussi ses productions littéraires et artistiques. J'ai été l'objet d'adoration d'une certaine gauche puis, par la suite, on a tiré sur mon œuvre et sur moi. Drôle de confusion. Il faut le dire, j'ai toujours conservé mes idées et aussi mes amitiés. Qu'on lise mes textes avant de dire que Tahar Ouettar s'est renié. Moi, je parle, je m'exprime, si tu ne parles pas ou si tu es indifférent, on vous laissera en paix »

C'est vrai que ses romans, même ceux à prétention autobiographique, s'inscrivent dans la continuité du discours de l'auteur. Les premiers romans (« L'As » et « Amour et mort au temps harrachi »), de facture réaliste, donnent à lire deux périodes historiques, la première était marquée par les liquidations de combattants progressistes dans les maquis de l'ALN, alors que la seconde célébrait le volontariat de la révolution agraire, à travers le personnage-étoile, Jamila. Dans les autres textes, s'entremêlent le fantastique, le merveilleux et les jeux réalistes. « Oui, j'ai toujours été un grand lecteur de textes. Déjà, à Tunis, je lisais de tout, j'avais découvert la littérature arabe et les textes européens, notamment français, mais aussi russes. J'ai toujours aimé Dostoïevski, Tolstoï, Tourgueniev, Gorki...La musique me permettait de humer les senteurs de mon peuple. Je suis un grand fan de Aissa Djermouni, Khelifi Ahmed ou Beggar Hadda qui ont sérieusement contribué à ma formation. Pour comprendre mon œuvre, il faudrait justement interroger mon rapport à la culture populaire ».

Sur la question des formes populaires, il est intarissable. Beggar Hadda, c'est son idole, il aimait fredonner ses chansons. Il faut l'écouter le faire. Mon ami Mohamed Zaoui qui a réalisé un film sur ses dernières journées avant sa mort a

laissé sa caméra filmer ces moments extrêmement vivants où Ouettar se mettait spontanément à dire Beggar Hadda. « Cela fait très longtemps, me dit-il, que je me bats pour la revalorisation de la culture et des langues amazighes, sans exclure, bien entendu, la langue arabe. Je vis l'amazighité de l'intérieur alors que d'autres en font un simple espace folklorique, ils ne parlent ni le chaoui, ni le targui, ni le kabyle ou d'autres idiomes en voie de disparition parce que trop peu parlées. Oui, peut-être, le PPA et le MTLD auraient dû accorder une certaine importance à cette réalité, mais les conditions de la lutte ne le permettaient peut-être pas ». Ouettar n'arrête pas quand il s'agit d'Histoire et de mémoire : « Oui, l'Histoire est écrite par les vainqueurs qui lui apportent une illusoire caution d'objectivité, alors que la mémoire et les archives sont de l'ordre de la subjectivité et de la manipulation. On a souvent parlé de la crise de 1949, il ne s'était nullement agi de problème « berbère », mais plutôt d'une revendication démocratique. Des gens comme Ali Yahia, Hadjerès et Ait Ahmed qui étaient de véritables patriotes sont mieux placés que moi pour en parler ».

Ouettar parlait de tout, rien ne lui semblait étranger. Il a écrit des pièces de théâtre (« El Hareb ou Le fugitif), ses romans et ses nouvelles ont été adaptés au cinéma et au théâtre. Abdelaziz Tolbi a mis en forme cinématographique une nouvelle puisée dans son recueil, « Doukhan fi Qalbi », devenant un film-culte, Noua, alors que Benguettaf et Ziani Cherif Ayad ont retravaillé sa nouvelle « Les martyrs reviennent cette semaine ». « J'ai toujours été fasciné par l'image. Mes textes devraient être adaptés au cinéma parce que l'imaginaire qu'ils portent est marqué du sceau de la mémoire sociale et d'une suite métaphorique visuelle. J'ai beaucoup apprécié le film de Tolbi, il a réussi à donner à ma nouvelle une grande force donnant à lire un monde rural ambivalent. Ziani et Benguettaf ont judicieusement repris ce va et vient entre passé (lutte de libération) et présent, révélant ce grand désenchantement, cette désillusion qui caractérise le vécu algérien. »

On ne peut oublier, en parlant de cet écrivain qui avait souvent interrogé le monde rural, donnant à lire des facettes inconnues d'un univers incarné par des personnages marqués par d'insoutenables conflits de classes, sa propension à animer des débats intellectuels et à défendre l'idée de la lutte des classes. Dans tous ses textes, même ses derniers romans (« la Bougie et les Corridors » ; « El Ouali Tahar retourne à son saint lieu » ou « une expérience amoureuse, Tajrouba fi el hob ») investis par des traces autobiographiques, révèlent ce combat qui n'en finit pas de recommencer entre la féodalité et la bourgeoisie contre la paysannerie et la classe ouvrière. Contrairement à ses premiers romans (« L'As », « Ezilzel » ou « L'amour et la mort au temps harrachi ») où il empruntait le style réaliste à tel point que de nombreux critiques avaient relevé l'influence de Maxime Gorki

et où le conflit était explicite, notamment dans « Ezilzel » ou « L'amour... » où il était question de personnages de paysans ou d'étudiants qui se battaient contre les forces féodales, ses derniers romans se caractérisaient par l'usage de maintes images métaphoriques et d'éléments esthétiques marqués par le merveilleux, le fantastique et des emprunts à la littérature latino-américaine, à la tragédie grecque et à Faulkner.

Ouettar qui aimait, par-dessus tout, sa fille, Salima, avait toujours cherché à saisir les bruissements de l'univers intellectuel et de ses rapports avec le pouvoir et de comprendre les tenants et les aboutissants du discours islamiste. C'est vrai qu'il était, comme beaucoup d'autres écrivains, trop égocentrique, ce qui n'arrangeait pas ses relations avec d'autres romanciers comme Boudjedra, Waciny ou Rezagui. Il était ainsi, Tahar qui était très content de voir ses textes traduits en langue française. Bouzid Kouza et Marcel Bois pourraient en témoigner. Comme d'ailleurs Francis Combes, le DG des éditions Messidor.

Tahar Ouettar respire un coup, poursuit son chemin, il sourit en rencontrant l'enfant d'El Milia, ce poète au long cours, Youcef Sebti...

## RACHID MIMOUNI

### Le sourire d'un juste

Un soleil éclatant peuple les ruelles d'Alger, les effluves de cigarettes se répandaient vite dans ce petit café maure, pas loin du tribunal et d'un commissariat de police, Cavaignac, donnant à vivre un printemps qui ne pouvait qu'être beau, malgré de fortes senteurs de lendemains incertains. Rachid Mimouni, cet enfant de Boudouaou, trop timide, un peu paysans sur les bords, les doigts jaunis par une épaisse fumée, n'arrête pas de bouger, de murmurer des bribes de mots, des onomatopées. Il aime marcher, lui qui a toujours adoré les arbres, les champs et les grandes randonnées aux espaces clos de Boudouaou. D'ailleurs, ses textes respirent justement cette propension aux grands espaces et donnent à lire ces grandes lignes labyrinthiques parcourant le monde rural. Mimouni a connu, comme Gorki qu'il aime beaucoup, la misère, cette tendance aux jeux mutiques et des silences qui, paradoxalement, se muent dans ses textes en des moments volubiles, dénonciateurs, mais où le rire, la parodie ne sont pas absents.

Je faisais des efforts inhumains pour comprendre, saisir le sens de lambeaux de mots qui, me semblait-il, disaient l'irrépressible mal d'être de cet homme, très politisé et très ouvert, refusant l'arbitraire, grand ami de beaucoup d'entre nous dont Kateb Yacine, Tahar Djaout, Boudjema Kareche et bien d'autres « perturbateurs au sein de la perturbation » pour reprendre cette belle expression de Kateb Yacine. Après avoir passé par l'Alhambra, aujourd'hui disparu, nous nous atterrîmes dans ce bouge obscur pour entamer notre entretien, en compagnie de deux amis communs, un paysage humain, Boudjema Kareche et Abdou B. Directeur de la cinémathèque, Boudj incarnait le cinéma, alors que Abdou qui avait peut-être regretté ce passage à la tête d'une télévision publique squattée, aux colères prononcées, était, avec Mouny Berrah, le plus grand critique du cinéma en Algérie.

Mimouni était un mordu du cinéma. Enfant, de famille modeste, Rachid se faufilait au milieu du public, regardant à gauche et à droite, pour éviter d'être attrapé et prenait calmement une place. Il aimait Fellini, Welles et Visconti. D'ailleurs, dans ses textes, notamment *Le fleuve détourné*, un roman du désenchantement, il structure le texte en empruntant la technique du montage

parallèle, cher au cinéaste russe Dziga Vertov. « Ah, effectivement, j'ai toujours aimé Dziga Vertov et son film, *L'homme à la caméra*. Tous mes films renferment une structure proche de celle du cinéma, mais, bien entendu, je n'ai jamais confondu cinéma et littérature, les deux obéissent à des fonctionnements tout à fait différents ».

Il se cabre lourdement dans sa chaise, prend une gorgée de café couplée à une cigarette et se met, lui le timide qui, disait-on, rougissait même au téléphone, et se met à monologuer, répondant à une question sur la relation littérature et politique qui semblait le déranger, le mettre dans tous ses états. Il ne refuse pas la relation qu'entretient le politique avec l'art, mais se révolte contre cette propension de certains à réduire ses textes à de simples pamphlets politiques. Son visage devient rouge, ses mots volcaniques : « Pendant longtemps, on a qualifié en particulier pendant la longue période du parti unique, mes romans de contestation politique. On les a souvent traités dans la presse algérienne de pamphlets politiques. C'était l'une des multiples façons qu'on avait de récuser un écrivain qui était fondamentalement un écrivain de la contestation et du désenchantement. Donc, pour dénuer toute valeur littéraire à ces écrits là et en particulier au moment du *Fleuve détourné*, et de « *Tombéza* », on a dit que c'était une dénonciation politique. Autrement dit, c'est une espèce de politicien frustré qui a trouvé ce moyen-là, qui a trouvé ce moyen pour marquer son existence et son opposition. Ce qui, bien entendu, n'est absolument pas le cas. Je ne suis pas du tout un politicien et je n'en ai aucune envie. Je suis d'abord écrivain et par conséquent ces éléments qu'on a apportés à mes romans avaient pour but essentiel de leur dénier toute qualité littéraire et on constate qu'on commence à prendre en compte qu'au-delà de la contestation politique, au-delà de la dimension strictement contestataire qui est contenue dans mes ouvrages, je ne le nie pas, il y a quand même une écriture et la preuve en est qu'aujourd'hui, ces textes sont étudiés dans de nombreuses universités, non seulement algériennes, mais aussi étrangères. ».

Rachid Mimouni s'allume, une véritable étincelle dans ses yeux, il perd le sourire quand il commence à parler de ceux qui auraient, selon lui, volé le rêve de ceux qui s'étaient battus contre le colonialisme, de cette indépendance « détournée » et de ces gens considérés comme d'éternels enfants, manquant d'une maturité supposée être la propriété exclusive des puissants. En parlant ainsi, il n'arrête pas de dire qu'il n'était pas du tout un politicien, mais qu'il s'exprimait en homme libre aimant son pays, par-dessus tout, contrairement à ceux qui n'arrêtent pas d'évoquer le « peuple » tout en l'enserrant dans les couloirs de la décrépitude. J'ai ainsi l'impression de lire ses textes, *Le fleuve détourné* et *Tombéza* (dans tombéza, il y a tombe) qui sont extrêmement bien agencés et bien écrits. Le fleuve détourné,

au ton acerbe, mettant au jour corruption, dictature, désillusion, jeux bureaucratiques, me fait penser à Rachid, à cette parole courageuse qui permet à la narration de distordre des espaces discursifs, fortement éclatés, jouissant paradoxalement des lieux de blessures anciennes. Je sais que chez Rachid, les personnages prennent en charge des bribes de parole de l'auteur, Tombeza, cet innommé, ce sujet sans objet broie du noir comme Rachid qui ne supporte plus ces irascibles misères qui marquent la culture de l'ordinaire le poussant à un exil non désiré. Rachid sait que le désir est le lieu de l'incomplétude. Il donne l'impression, uniquement l'impression d'être irascible, mais il est d'une sensibilité à fleur de peau. Il lui arrivait de pleurer parce qu'un voisin souffrait tout simplement. Il était l'enfant intégral de la terre, des grands espaces, d'un temps dur, la colonisation, la pauvreté, qu'on retrouve d'ailleurs dans ses textes. La guerre est toujours présente, comme ces tristes chenapans qui ont détourné la révolution. Il sait que Bourboune, Dib et Ouettar ont déjà abordé ce sujet du désenchantement, ce va et vient entre un passé marqué par les traces d'un combat pour des moments faits de beauté et un présent traversé par les stigmates de pratiques plutôt négatives, la ville nargue un maquis se muant en lieu de désaffection. C'est vrai que dans les textes des trois romanciers, le style réaliste s'accommode parfaitement avec les résidus d'un fantastique et d'un merveilleux apportant une certaine luminosité à une narration éclatée, donnant à lire des lignes scénographiques singuliers.

Je lui lance, « Rachid, Le fleuve détourné, c'est l'histoire d'un pays qui va à vau-l'eau, c'est aussi une parole marquée par les jeux sinueux d'une sciure sans cesse défigurée et de mots puisés dans l'univers d'une violence qui détruit tout sur son passage. Le fleuve détourné, Tombéza et La malédiction semblent répondre, comme dans une affabulation sublimée, à une paix à vivre, texte décrivant l'enthousiasme de lendemains qui pensait-on, allait être euphoriques. Il y a plutôt un dialogue entre la parole euphémique des premiers romans et le champ singulièrement violent de mots à la lisière du nihilisme.

Mimouni était un grand écrivain. Il reprend vite la parole, intarissable Rachid, qui a d'extraordinaires qualités humaines, il ne parle rarement des gens qu'ils n'aiment pas. Tous ceux qui l'ont connu le savent. Il revient à la charge, me disait-il, contre un ceux qui ont toujours harcelé les vrais intellectuels, ceux qu'il a toujours appréciés : Kateb Yacine, Tahar Djaout, Mohamed Dib, Ahmed Azzegagh, Mouloud Mammeri et bien d'autres artistes : « Me réduire à une fonction de politicien, je continue à penser que ce n'était qu'une accusation qui avait pour but d'ignorer, sinon de discréditer un écrivain, qui n'allait pas dans le sens du pouvoir politique de l'époque, qui dénonçait le parti unique. En dépit de toutes ces « tares », aujourd'hui, la plupart des critiques, qu'elles soient de la

presse ou des universités reviennent à une lecture différente. Ils n'ont plus à aller dans le sens que le pouvoir leur suggérait à l'époque. ».

Rachid Mimouni aimait discuter avec les jeunes, il participait à différentes rencontres de cinéma et de littérature, il est après son décès adulé, célébré. C'est un peu le cas de Kateb Yacine, de Mohammed Dib, de Mohya et de Djaout. Rachid, cet ancien étudiant de sciences commerciales, ce brillant enseignant à l'INPED et à l'ESC n'a jamais cherché à dissimuler ses idées et ses positions, je me souviens de ces rencontres à Alger, en 1990, avec Benhadouga, Khadda et Alloula, il était alors membre de l'éphémère conseil national de la culture (CNC) ou lors de ces soirées mémorables organisées par Tahar Ouettar où il illuminait ces rencontres avec son style particulier et sa subtilité à ciseler les mots. C'est vrai qu'elles étaient singulières, ces « fêtes » où tout était permis, où on parlait littérature, art et politique jusqu'au petit matin. Rachid était intarissable, infatigable.

Il fait un clin d'œil à Djaout dans l'exergue de son texte, « La malédiction » : « À la mémoire de mon ami, l'écrivain Tahar Djaout, assassiné par un marchand de bonbons sur l'ordre d'un ancien tôlier ». Je susurre le mot « récupération » tout en lui parlant de la gravité de la réalité politique et des jeux de connivence de beaucoup d'écrivains et d'artistes qui, souvent, se dissimulent derrière le silence, quêtant des miettes et d'hypothétiques postes. Il se lève, se rassied, la colère dissimulée. Rachid, très timide, pudique, des silences ponctuent son discours puis se lance dans un sermon fait certes d'euphémismes et de mots mesurés, des gestes amples, clignements d'yeux, souffle bruyamment, regarde le plafond puis lance avec un sourire en coin, l'Histoire leur trouvera une place : la poubelle. Puis il observe le silence.

Aujourd'hui, mort, on adapte ses romans, on l'idolâtre, on cherche à neutraliser sa force de contestation : « Oui, aujourd'hui, c'est le retour du balancier en quelque sorte, puisque tout le monde a l'air de dire maintenant, après Octobre 88, le multipartisme, une plus grande liberté d'expression, une plus grande liberté de la presse, tout ce qu'écrivait Mimouni est tout à fait vrai. Il avait raison de dénoncer, de dire que nous allions aboutir à une catastrophe, à une tragédie. Nous avons abouti à une catastrophe qu'étaient les événements d'Octobre. Aujourd'hui, on a l'air de faire un retour sur les écrits de Mimouni, en disant, il avait finalement raison, il était parmi les premiers à avoir raison et à avoir eu le courage de le dire. Très souvent, ce sont les mêmes personnes, ceux qui me déniaient toute qualité littéraire, qui découvrent paradoxalement aujourd'hui que j'avais du courage à dénoncer cela à cette époque. ». Mimouni ne renie pas ses engagements et ses accointances littéraires, il aime beaucoup Kateb Yacine, Mourad Bourboune et

Mouloud Mammeri, ses auteurs de référence. Il se lance dans une définition de l'intellectuel et de ses positions critiques : « Le concept moderne du rôle de l'intellectuel, c'est d'être d'abord et avant tout un intellectuel critique, c'est-à-dire qui dénonce les tares de la société et celles du pouvoir particulièrement dans des systèmes comme celui dans lequel nous vivons, des systèmes de parti unique qui voulaient imposer une réflexion, une pensée unique, une démarche unique, etc. Le rôle d'écrivain, comme Mammeri, Bourboune et d'autres était tout à fait de dénoncer, et en ce sens, ma démarche s'inscrivait dans cette idée. Le rôle de l'écrivain n'est pas de soutenir le pouvoir, mais de critiquer toutes les mauvaises décisions qu'il peut avoir prises. L'écrivain qui est, je dirais, le parangon de l'intellectuel et il doit l'être absolument. C'est ma conception. Il doit vivre en plein dans la société, dans des conditions similaires. C'est le seul moyen de pouvoir en parler. On ne peut parler de quelque chose du dehors. Parler de la société algérienne quand on ne vit pas son quotidien me semble totalement impossible. Je crois qu'il faut absolument récuser cette image que beaucoup de gens ont de l'écrivain qui vivrait dans sa tour d'ivoire, en train de penser au devenir du monde. Moi, je crois davantage à l'écrivain plongé dans la société, parmi ses concitoyens, vivant leurs joies et leurs souffrances et qui a le même comportement que n'importe quel citoyen de la rue. »

Comme Kateb Yacine, Mimouni s'accroche à cette idée que l'écrivain devrait-être au service des petites gens, de ceux qui font le quotidien. Il claque ses doigts, reprend une bruyante gorgée de café et une autre cigarette pour parler de ses engagements, au Conseil national de la culture (CNC) du temps où le chef du gouvernement de l'époque, Mouloud Hamrouche avait remplacé le ministère de la culture par cette structure et à Amnesty International. Il y avait à l'époque du CNC un rêve qui unissait le groupe, celui de mettre en œuvre un projet culturel. « Nous y croyions, certes, mais nous savions que rien ne pouvait se faire sans une réelle refondation politique, un processus de mise en œuvre de vrais instruments pouvant provoquer l'émergence d'une véritable citoyenneté. Nous étions une bande d'amis sérieux et compétents, Benhadouga, Alloula, Khadda. Je crois beaucoup à la lucidité populaire. Il est très rare quand on présente une image sans complaisance d'une société, que la population la refuse, bien au contraire, elle s'y identifie et reconnaît, au travers de ce miroir, et cela est dû à cet aspect fondamental de cette dimension d'une opinion qui est la lucidité, une certaine capacité à se voir, sans fard, sans complaisance, sans enjolivement d'aucune sorte. Qu'on ne nous dise pas que le peuple n'est pas mûr ». Mimouni respire un coup, comme s'il avait mal à l'estomac, il prend un Alka Seltzer, une sorte d'aspirine, pouvant le soulager et continue, lui qui a toujours été sujet à quelques problèmes articulaires, lui qui a fait ses études à l'Ecole supérieure de Commerce d'Alger et

entrepris la profession d'enseignant aime rire, affectionne les blagues osées et raconter, avec une voix douce, les jeux de l'art et de la politique. Il ne sait pas parler de lui, il est aux antipodes de l'égoïsme. Il revient à son œuvre : « Tu sais, mes textes sont, certes, marqués par une écriture extrêmement traversée par les traces brûlantes de la violence, convoquant souvent deux temporalités et deux spatialités, voguant entre deux univers, mais n'excluant jamais l'espoir. Dans mes textes, le premier type d'échec qui se retrouve le plus souvent, c'est la folie. La folie étant inconscience, on reste en vie, mais on ne fonctionne plus sur la réalité. Autrement dit, à ce moment-là, on ne vit plus les contradictions de la société puisqu'on n'en a pas conscience, on ne vit plus que dans un univers personnel, totalement détraqué. L'autre situation qui est évidemment une non-fin est une solution parce qu'elle supprime l'individu, c'est la mort. ». La mort investit l'univers romanesque de Mimouni. Dans tous ses textes (*Le printemps n'en sera que plus beau ; Le fleuve détourné ; Tombéza ; La malédiction ; L'honneur de la tribu ; La ceinture de l'ogresse*), souvent, c'est la crapule qui réussit, c'est un peu le cas de Tombéza qui, me dit-il, « réussit, mais il finit par tomber sur une plus crapule que lui, qui le tue et si le roman ne s'arrêtait pas là, cette plus crapule serait tuée par une autre et c'est ainsi qu'on dérive vers une démarche suicidaire de la société, ça éclate à un moment donné et en Algérie, ça a éclaté en octobre. Ce système est pervers en lui-même parce que si on laisse cette part de nous-mêmes, la plus mauvaise prendra le dessus. ».

La guerre, la politique, le désenchantement, la violence sous-tendent une structure littéraire marquée par les jeux de l'invention d'une singulière combinaison de mots, participant d'une danse funèbre, fonctionnant par traces de pas, donnant aux textes une formidable puissance langagière et artistique. Mimouni rejoint Brecht qui « tirait son esthétique des nécessités du combat ». Exilé à Tanger, animant des chroniques dans une radio, *Médi1*, il finit ses jours dans un exil mal assumé par quelqu'un qui a profondément aimé son pays, des larmes scrutent soudainement sur son visage l'esquisse d'une carte, l'Algérie. Il respire difficilement, retient ses larmes et dit pour conclure la discussion, Abdou B et Karèche lui tiennent machinalement ses mains : « Elle est suicidaire pour la société, parce qu'eux en profitent bien évidemment. Les tenants du pouvoir ont un formidable intérêt à maintenir ce système parce qu'ils en profitent pleinement. Ils ont tous les avantages et aucun inconvénient. Donc, leur intérêt immédiat, personnel est de maintenir ce système. Mais pour la société, c'est tragique parce que à un moment donné, il va se produire une rupture, une prise de conscience collective qui refuse le système passé et à ce moment-là, il faudra retourner en arrière pour essayer de reprendre tous les fils du métier qui ont été cassés afin de remettre en lac la trame la plus saine du tissu et là, je t'informe en passant que le premier titre que je

voulais donner à Tombéza, c'était « le métier et le tissu ». Autrement dit, quand les fils d'une société se rompent, c'est-à-dire quand la société se dérègle, pour que le tissu soit correct, il faut absolument retourner en arrière et renouer les fils qui ont été cassés et je crois que c'est ce que devrait faire l'Algérie. ». Mimouni a toujours eu maille à partir avec le choix des titres. Je me souviens, à l'époque, quand exténué, est venu nous voir, Balhi, Djaout et moi, à Algérie-Actualité pour nous demander de l'aider à trouver un titre à un roman qui allait s'intituler « Tombeza ». Même son premier roman, « Le printemps n'en sera que plus beau » devait initialement s'intituler « Jeunesse perdue », un titre peu attirant, quelque peu ringard, diraient les mauvaises langues.

Nous nous quittons, Abdou B et Boudjema Kareche, silencieux, ne réussissent pas à libérer un mot, un seul mot, le cafetier les regarde, refuse l'addition par respect à ces monstres sacrés d'un pays qui va mal.

# TAHAR DJAOUT

## Le vigile de la raison

Je ne sais pourquoi il voulait que nous nous rencontrions, pas loin de l'ancien siège d'Algérie-Actualité, dans un petit café rachitique, rongé par la fatigue des ans et les jeux peu amènes de l'ennui. C'est vrai qu'il aimait Fellini, ce lieu ressemblait étrangement à ces espaces amusement obscurs que la caméra de ce grand cinéaste italien faisait naître en l'investissant d'une singulière aura. Il souriait, il n'arrêtait pas de sourire, caressant continuellement sa moustache en croc qui semblait enrouler les fils tendus de l'imaginaire. Et nous nous mettions à remémorer ces instants captivants et ces discussions interminables sur la littérature, le cinéma, le théâtre qui nous faisaient vivre un monde particulier avec des amis communs comme Balhi, Zentar, Djaad, Mouny Berrah, Benalam et aussi Kateb Yacine, Dib et j'en passe. Il se mit, lui le poète, trop timide, mais en confiance, il devient volubile, impossible de l'arrêter, il me parle de ses premiers textes, de sa rencontre avec l'équipe d'un autre géant de la poésie, Jean Sénac, et ce fleuve poétique marqué par la présence de quelques noms aujourd'hui oubliés, Tibouchi, Laghouati, Sebti...

La poésie le met dans tous ses états. Il est, avec ses chaussures toujours mal cirées et le regard de paysan peu assuré, mais paradoxalement acéré, perdu dans les arcanes des souvenirs littéraires à tel point qu'il se métamorphose en un personnage littéraire, digne de Kozinski. Il rit de ses boutades mal dites et de ses demi-mots drapés d'une sourde violence qui exprime la profonde timidité de Tahar qui n'aime nullement la médiocrité, lui le romancier et le journaliste de renom qui a publié des textes où le désenchantement n'est pas loin. J'essaye de faire parler Tahar sur sa vie, ses aventures passées, il rougit très vite à tel point qu'il me bloque, tout en usant de parabole pour ne pas éviter de s'exprimer sur des terrains visqueux, ses amours. Mais il est tellement maladroit, la timidité lui joue beaucoup de tours, qu'il brise tout sur son passage : deux petites tasses de café ont foutu le camp, le cafetier, par respect au poète, sourit, de rage peut-être, et repartit, sur la pointe des pieds, ramenant un autre café. Et il se met à me parler de sa production romanesque et de ses amours littéraires : tout y passe. Le texte qu'il préfère, me dit-il, c'est « L'exproprié », parce qu'il sent qu'il est celui qui est le mieux écrit, le mieux accompli, marqué par les jeux de l'éclatement des

instances spatiotemporelles et de la mise en œuvre d'une écriture où jaillit une sorte de syncrétisme où le mythe dialogue avec l'histoire.

D'ailleurs, cette question du temps et de l'histoire travaille tous ses textes, *Les vigiles*, *Les chercheurs d'os*, *L'invention du désert*, *Le dernier été de la raison*. Dans deux longs entretiens que j'ai réalisés avec lui en 1990 (*Les Nouvelles de l'Est*) et en 1992 (*Parcours Maghrébins*), il m'avait expliqué cette propension à faire appel à deux temporalités et à deux spatialités qui, se juxtaposant, multiplient encore et encore des bribes de temps et des résidus d'espaces qui produisent un roman singulier. Je ne sais comment, je l'ai interrogé sur son dernier roman et sur notre rencontre, Avenue Pasteur, quelques jours avant son assassinat, où il m'avait confié ses angoisses, ses peurs et ces annotations des éditeurs du Seuil posées sur son manuscrit qui n'avait pas encore de titre. Il me dit que l'éditeur voulait, comme il le fait d'ailleurs avec beaucoup de romanciers, remanier certains passages. Il me cite deux exemples que nous connaissons bien : *Nedjma* et *Le fils du pauvre* qui avaient été restructurés par le même éditeur. J'avais, en 1982, parlé de cette question. Un des éditeurs, à l'époque, DG des Editions du Seuil, Michel Chodkiewicz, m'avait répondu dans une mise au point parue dans l'hebdomadaire. Mais il continue, avec un rire malicieux, à me parler de ces « écrivains » qui se font réécrire entièrement leurs textes. Nous riions tous les deux. J'abonde dans sa direction en lui citant quelques noms d'aujourd'hui. Là, il devient curieux, lui l'ami de Mouloud Mammeri qu'il vénère et de Bernard Noël, il m'interroge sur la situation actuelle. Je lui réponds tout simplement qu'il y a quelques noms médiatiques, quelques « bons » (je mets les guillemets parce que c'est subjectif) romanciers, un ou deux éditeurs qui tentent tant bien que mal, plutôt mal, à faire de belles choses, beaucoup ont quitté le pays, épousant les contours de la double nationalité, même des écrivains de langue arabe qui, aujourd'hui, leur ont installé leur tente à Paris, avec deux passeports. Je lui raconte ces « chantiers » du ministère de la « culture », faits de festivals bidons et d'argent à prendre, alors que la littérature a tout simplement pris la clé des champs, ces traducteurs, immenses escrocs, qui ne maîtrisent ni l'arabe ni le français ou unijambistes, célébrés dans des rubriques culturelles de journaux trop éloignés des jeux de l'écriture journalistique et de la « culture » tout court. Le mal est désormais général. Dès que j'ai parlé de presse, il m'a sorti cet article qui lui avait fait énormément mal, ce « papier » paru en 1980 dans *El Moudjahid* à propos de Mouloud Mammeri, il était intitulé, « *Les donneurs de leçons* ». Il s'était mis à s'attaquer à d'anciens collègues qui pigeaient, me dit-il, ailleurs que dans les journaux fichant les uns et les autres et de ces faux-culs mués en journalistes. Je lui lance en souriant : mais Tahar, tu es en train de parler de la situation d'aujourd'hui. Certes, il y a plusieurs journaux, mais...

Respirant un grand coup après une bonne gorgée de café refroidi, il s'était remis à évoquer ces rencontres avec Dib et Déjeux à Paris, nous étions ensemble, il était fasciné par Dib, sa modestie, sa grande culture, mais peu séduit par Déjeux qui, pour lui, n'était qu'un bon bibliographe. Je me souviens, lui dis-je, de ces deux rencontres et aussi de ce que m'avait dit Déjeux, un moment où tu étais allé aux toilettes, que tu ferais mieux d'écrire simplement. Comme si les Nord-africains étaient incapables d'autonomie et de romans aussi beaux que les tiens. Il savait que j'appréciais beaucoup ses textes, lui, le reporter, qui, nous gratifia d'un très beau reportage sur le Yémen et sur ces femmes au costume singulier, belles comme le soleil de ces pays qu'affectionnait beaucoup ce jouisseur de Tahar. Comme beaucoup d'amis, je n'ai jamais saisi ce passage de la culture aux éditoriaux politiques, il tenta de me répondre en me disant : tu sais, Ahmed, Balhi, toi, moi et quelques autres, nous avons choisi la « culturelle » parce que nous pouvions dire le réel sans grande peur de la censure. Il m'interrogea sur les bruits et les rumeurs de la politique aujourd'hui. Il finit par dire que seules des pratiques démocratiques pourraient changer les choses : comme dans la tragédie grecque où les humains avaient senti la nécessité de se battre contre les dieux pour recouvrer une certaine citoyenneté, c'est cela le combat ! Je lui rappelai cette escarmouche entre nous dans les années 1980 au centre culturel italien, il sourit, nous avons ri, nous avons déjà oublié. Tahar était un collègue, nous parlons littérature, culture, en connaissance de cause. Il sourit et conclut la discussion : les « intellectuels » se cachent, les « artistes » aussi, ils cherchent, dans leur grande majorité, à recueillir les miettes. Comme s'il avait assisté à ma rencontre avec Kateb Yacine qu'il aimait beaucoup, qui disait la même chose. Il aimait, Tahar, dialoguer avec les oiseaux, il avait une grande passion pour les oiseaux qui incarnaient les « oiseaux migrateurs », cette liberté qu'il chantait dans tous ses textes.

Tahar Djaout aimait beaucoup parler de poésie, de Rimbaud et aussi d'un texte fondamental, *Le général de l'armée morte* de Ismail Kadaré, d'Emmanuel Roblès et de Bernard Noël qui l'appréciaient énormément. Il souriait tout en caressant sans cesse sa moustache singulièrement bien tenue, il aimait évoquer ses amitiés et aussi ses aventures, il s'autoparodiait souvent tout en clignant de ces yeux dégageant des airs faussement naïfs. Il ne peut s'arrêter de parler de littérature : « La littérature, c'est la vie. J'ai commencé ma vie littéraire par la poésie. D'ailleurs, les grands écrivains ont souvent entamé les jeux de l'écriture par l'expérience fondamentale de la poésie. J'ai toujours aimé Rimbaud, Baudelaire, Aragon, Neruda... Je suis titulaire d'une licence en mathématiques, mais ma vocation, c'est l'écriture. C'est d'ailleurs sans aucune hésitation que j'ai choisi le journalisme. Beaucoup de grands romanciers sont passés par le journalisme, Camus, Dib, Kateb, Marquez, Malraux et de nombreux autres ».

Tahar sourit, se remémore ce regard affectueux de Mohamed Khadda et des tableaux de Mesli, Aksouh, Ali Silem et éclate carrément d'un rire complice en entendant l'évocation des noms de Mhamed Issiakhem et de Denis Martinez qu'il apprécie énormément. Tahar était passionné de peinture.

Tahar marche, scrute des horizons lointains, bute sur quelques pierres puis continue à marcher, toujours souriant...

# YAMINA MECHAKRA

## L'éternelle enfant

Non, Yamina Mechakra ne veut pas oublier, ne peut pas oublier. Même si elle le voulait, l'entreprise serait du domaine de l'impossible. Les images d'un père torturé par l'armée coloniale et d'un village déstructuré, détruit défilent continuellement, sans fin, dans une mémoire peu oublieuse. Elle scrute des horizons lointains, elle est très sensible, Yamina, il suffit d'un petit rien de malheur pour que les larmes glissent subrepticement de ces yeux encore et toujours ouverts. Elle ne peut oublier le regard perdu et hagard de cet homme attaché au canon d'un char, devenu, par la barbarie de soldats en mission, traquant des hommes et des femmes, une simple chair dont on ne reconnaît même pas le statut d'humain.

Elle pleure, mais elle se ressaisit, la psychiatre sait très bien que le colonialisme, ce mal intégral, laisse de maudites traces, des séquelles indélébiles traversant ces corps en haillons qui n'ont même pas une voix audible pour s'exprimer. Elle décide d'être le porte-voix de ces corps mutilés, de ces villages raziés, de ces êtres parqués dans des camps de concentration, le regard imbu d'une grande humanité opposée à cette barbarie de ces hommes venus d'Europe pour traquer son père torturé, son peuple affamé. Elle sait, elle, qui a eu une chance extraordinaire d'aller à l'école et qui a acquis ce singulier savoir qui lui permet d'aligner les mots dans le sens de la justice, qu'elle peut témoigner du vécu de ces de ces femmes et de ces hommes qui ont décidé de rejoindre le maquis pour, tout simplement, donner la possibilité à ces millions d'êtres de recouvrer une liberté tant de fois perdue.

Déjà, à l'âge de 12 ans, en pleine lutte de libération, elle tente d'écrire, de témoigner, de dire, elle qui a été traumatisée à vie par ce regard absent d'un être, un homme-canon, elle installait ses mots dans une posture singulière, bien présentés dans un cahier d'écolière incarné en un lieu de mémoire. Rachid Mokhtari qui l'a bien connu a été fortement séduit par la personnalité de cette femme qui était, dit-il, d'une extraordinaire sensibilité. Elle lui a raconté sa vie, son expérience dans des conversations fixées dans des cassettes-audio que Rachid a sorti de l'oubli (*Yamina Mechakra : Entretiens et lectures*, essai, Éditions Chihab, Alger). Elle se raconte, elle, qui comme Kateb Yacine, perd ses manuscrits, ses textes, mais elle n'égare jamais des souvenirs de guerre qui l'ont

marqué à tout jamais. Elle parle, ne cesse de parler, comme si elle avait peur de perdre la voix, qu'elle devienne aphone. Les souvenirs de ces corps déchiquetés brisent le silence, elle les raconte, les narre encore et encore, pour ne pas oublier et pour inciter les autres à ne pas épouser les contours d'un héroïsme guerrier ou d'une parole révisionniste. Elle en parle tellement qu'elle s'identifie avec cette période où elle a vu de ses propres yeux ces corps déchirés, blessés, maltraités, par des monstres qui ne cessent de justifier leurs assassinats par une prétendue supériorité, des valeurs humanistes jamais respectées parce que ces corps déchiquetés ne seraient pas pour eux dignes d'humanité. Rachid Mokhtari écoute, enregistre, il témoigne à son tour : « oui surtout la scène du camion de l'armée française qu'elle voit, alors enfant, de son balcon, déverser sur la place du village les corps déchiquetés des maquisards. « Je n'ai plus mangé de viande depuis ». Elle a raconté et dessiné cette scène dans son « cahier journal » (sans date) tenu dans ses cahiers d'écolière en cachette de ses parents et elle craignait que les soldats le découvrent. Les multiples arrestations de son père, sa déportation, l'ont bien sûr traumatisée mais elle a eu tout l'amour et l'attention de sa mère et surtout de son frère aîné, à ces premières blessures, s'ajoutent celles de ses patients en tant que médecin psychiatre : elle a écouté les mères célibataires raconter leur viol (Beni Messous – Pr Grangaud) et observer les enfants victimes du terrorisme dessiner l'horreur, « Arris » publié en 1999 ne mentionne pas la décennie noire qui est son contexte d'écriture. L'horreur qu'elle décrit, la cassure des origines, du nom, de la généalogie (féraounienne) est la matrice de l'ensauvagement de la société. »

Mechakra parle toujours, continue à se raconter, à raconter la période coloniale, les différentes exactions, arrête un moment, esquisse des pas comme si elle allait se mettre à danser, se remet à penser, elle évoque ses ancêtres, sa tribu, la grandeur de parents simples qui refusent l'indignité. Elle se met à narrer une sorte de saga familiale singulière : « Mon grand-père a été marié à une femme berbère rousse, aux yeux d'un bleu vif, descendant d'une illustre famille, et dont le propre grand père a tué le représentant d'un Bey de la régence turque d'Alger. La tradition orale en donne une version : les Trucs, dans la région exagéraient sur les impôts devenus trop lourds et insupportables pour la population autochtone. Or, nous étions une tribu fondamentalement révoltée, réfractaire à toute forme d'occupation étrangère et qui, de ce fait, payait le minimum d'impôts aux Turcs. Nous ne les aimions pas. Un jour soixante-dix cavaliers berbères de notre tribu allèrent à Constantine pour négocier la perception de la dîme. Ils furent massacrés par les turcs. Mes ancêtres femmes furent les seules survivantes. Mon arrière-grand-père, le père de ma grand-mère qu'on appelait « Rouag », le rouquin, prépara la vengeance. Il se devait de réparer l'honneur de la tribu. Toutes les

femmes s'étaient alors habillées de noir et faisaient le tambour de guerre. C'était « le cri de la vengeance ». Mon arrière-grand-père est parti, a tué un représentant du Bey puis il est revenu. Par la suite, il a cherché un endroit où s'installer. Il a découvert une villa romaine qu'il a restaurée. Il a préservé le puits, les abreuvoirs à lapin, des chevaux, la meule pour la récolte des olives et ainsi, sauvé la maison et son séjour. Aujourd'hui, il n'en reste que quelques pierres insignifiantes. Il recevait dans ce décor fastueux ses amis en grand seigneur latin ».

Elle sourit, fière, emballée par le souvenir d'une famille guerrière, appelée à fixer les mots sur des cahiers d'écolier et à raconter ses souvenirs, ses moments de bonheur et de lassitude, elle écrit les premiers mots sur du papier quelque peu jauni, mettant en scène pour la première fois Arris, à la fois nom de personnage et lieu. Elle avait juste 12 ans, elle dessine les contours d'un texte « gros » de 400 pages qu'elle intitule *Arris*, suivi d'un autre de 120 pages, *La mythologie d'Araki*. Elle reprendra ce personnage, Arris, dans ses deux romans, *La grotte éclatée* (1979) et *Arris* (1989).

Yamina est une véritable artiste touche à tout. Déjà enfant, elle n'arrêtait pas de dessiner, elle illustrait des textes qu'elle écrivait, mais qu'elle finira malheureusement par les perdre : « J'aimais écrire. A l'âge de 9 ans, j'avais écrit un texte que j'avais intitulé, « Le fils de qui ? », je me posais des questions sur moi-même, sur les autres, sur ma tribu, je parlais peut-être de ma propre vie. Mais malheureusement, j'ai égaré ce petit texte illustré par mes propres dessins, je perds sans arrêt mes textes. Je ne suis pas comme l'Ancêtre (elle veut parler de Kateb Yacine) qui a eu la chance d'avoir à ses côtés une grande dame et une immense chercheuse, Jacqueline Arnaud, qui récupérait tout ce qu'il écrivait ».

Elle sourit tendrement, elle aime énormément l'Ancêtre, lui aussi n'arrêtait pas de parler de cette femme née à Meskiana, il était impressionné par sa pugnacité et sa sensibilité. Ce n'est pas sans raison qu'il préface son premier roman, *La grotte éclatée*, saluée par de nombreux critiques et lecteurs. Il lit son manuscrit à plusieurs reprises, lui sert de conseiller éditorial, lui demandant de revoir certains passages ou d'en affiner d'autres. Il me parlait d'elle avec tendresse : « Yamina est une femme qui a été surtout marquée par les tortures subies par le père et aussi par les images d'un moudjahid mutilé, écartelé sur le canon d'un char. D'ailleurs, la grotte éclatée porte les stigmates de cette blessure. C'est un long poème fait de ce désir de dépasser la mort et de faire revivre par l'écriture le désir d'être libre de son père et de sa tribu. »

Mechakra appréciait également Tahar Djaout. Je me souviens de ses passages à Algérie-Actualité, cherchant Tahar Djaout qu'elle appréciait énormément. Je me souviens aussi et surtout de ce que disait l'immense Kateb Yacine de cette femme

debout qui osait, avec une simplicité déconcertante, briser maints tabous. Oui, elle était simple, un peu angoissée, elle respirait la poésie. Pour Kateb, c'est « une grande écrivaine, rebelle, qui arrivait à dompter et ciseler avec brio les mots du quotidien ». C'est lui, d'ailleurs, qui retrouvait les traits de sa mère dans le parcours de Mechakra qui lui avait préfacé son premier roman, *La grotte éclatée* ». Le récit est simple : c'est l'histoire d'une infirmière qui soigne les combattants de la libération dans une grotte. La narration passe sans crier gare de la première à la troisième personne, empruntant les traces de l'autobiographie et les jeux diserts d'une fausse objectivité. Le « je » et le « il » se donnent l'accolade comme dans une affabulation sublimée, donnant à lire un roman réaliste où l'absurde tisse des liens étroits avec l'émergence d'une écriture qui se fout des genres, des conformismes narratifs établis et des jeux linguistiques dominants faisant cohabiter écrit et oral. Elle donne la parole aux « petites gens », à ces hommes et femmes qui ont souffert le martyre durant la lutte de libération, puis marginalisés. L'Histoire de ces gens du quotidien contribue à la mise en œuvre de ces histoires qui construisent une narration faite de voix des sans voix blessées dans une grotte-Kahf qui, paradoxalement, malgré les souffrances et les douleurs d'un présent jamais triste ni fermé, reste malgré tout marqué par une grande humanité. Blessée après un bombardement de l'armée française, perdant l'usage d'un bras, son fils meurtri, sans ses jambes, ni ses yeux, elle sera célébrée comme une héroïne, cette femme qui a tant souffert, mais qui, même durant la lutte de libération, était malheureusement vouée aux taches sans véritables responsabilités.

Yamina Mechakra dit simplement le combat de ces femmes qui comptent dans ce roman « *La grotte éclatée* », un maître-livre. Elle était d'une modestie légendaire, Yamina Mechakra, elle se battait contre les injustices et les vilénies du quotidien. Mais malgré des moments dépressifs, elle n'a jamais lâché, elle disait ce qu'elle pensait. Elle me fait penser à ce personnage de Dib dans *La danse du roi* et *Mille hourras* pour une gueuse, Arfia qui, après avoir connu la guerre de libération comme combattante va se retrouver marginalisée, mise au ban de la société, une fois l'indépendance acquise parce qu'elle était juste, rebelle.

Il n'y a pas plus beau personnage féminin que celui qui traverse les contrées de ce roman-poème. C'est une simple infirmière dont le métier est de sauver les vies des moudjahidine dans une grotte, elle cherche à recouvrer un nom, une mémoire dans un monde dominé par des hommes, mais elle sait qui elle est, nulle quête d'identité. Elle est le produit de toutes les traces culturelles, une sorte d'être hybride : « Très jeune, je connus le mépris, née de la pitié des non dotés, très jeune je pris goût à mon sort et dégustai mon indépendance, ma vie sans attache. Je priai chez les uns Sidna Mohammed, chez les autres Moïse ou Jésus parce que je n'aimais personne. Chez les uns on m'appelait Marie ou Judith, chez les autres

Fatma. Je portais mes prénoms comme des robes et mes saints comme des couronnes. » (La grotte éclatée).

C'est peut-être la première fois qu'une femme domine l'espace romanesque avec une telle force, surtout durant la lutte de libération. On retrouve les traces, par endroits, de Nedjma de Kateb ou de Arfia de Mohamed Dib. Un peu moins d'attache peut-être avec le personnage d'Assia Djébar, Zoulikha d'« Une femme sans sépulture », dit Rachid Mokhtari.

Elle paraît perdue, avance, puis prend un papier, esquisse quelques traits, dessine, puis sourit toute seule, près de ce figuier protecteur qui encadre le seuil de son petit appartement de fonction à l'hôpital Drid Hocine. Je ne sais pourquoi, mais cet arbre lui rappelle Meskiana, les Aurès, « la calèche verte de sa grand-mère », comme ce jardin qui donne sur la mer qui lui fait revivre les yeux bleus d'un père torturé, brisé, le regard scrutant d'immenses espaces. Elle raconte tout, elle se laisse guider par sa narration, j'imagine Kateb Yacine l'écouter attentivement, en souriant, Rachid Mokhtari l'enregistrant sans trouver le temps de respirer ou ces peintres qu'elle appréciait tant Issiakhem et Cherif Zerrouki. « Je ne sais pas, continue-t-elle, chaque fois que je rencontre l'Ancêtre ou Issiakem et Zerrouki, c'est comme si je retrouvais ma vraie famille, ma tribu. Ils ne trichent pas, ils sont entiers. ». Chaque fois qu'elle évoque Kateb Yacine alias l'Ancêtre, elle sourit, ses yeux épousent la clarté du jour, remue la tête, puis redevient sérieuse. Elle apprécie énormément ses engagements. D'ailleurs, elle est un peu partout, soignant les uns, écoutant les autres, bien qu'elle fût victime d'états dépressifs répétés parce qu'elle ne supportait pas l'hypocrisie et la mauvaise foi. Elle choisit d'exercer dans des lieux lui permettant d'écouter les autres, ceux qui ont besoin de son savoir, elle qui admirait Frantz Fanon et sa manière d'exercer la psychiatrie. Elle a les traits de la lumière quand elle évoque son expérience à l'hôpital Beni Messous, avec les mères célibataires et les enfants nés sous X : « je voulais être proche, aider les autres, leur permettre de recouvrer l'usage de la parole, soutenir ceux dont a voulu éluder l'identité. C'est pour cela que j'ai décidé de rejoindre Beni Messous pour être en rapport avec les mères célibataires et les enfants qui sont extraordinaires. Alloula avait beaucoup apporté son soutien à des enfants. C'est fabuleux. Tu sais, j'ai vécu et vu toute la misère du monde. Je porte en moi toutes les blessures du sang, de ces cicatrices encore béantes de ces morts qui peuplent la cité. Je me souviens de ces cris de suppliciés, ceux qui ont survécu au séisme de Chlef. J'y étais. C'était insupportable. Il fallait leur parler, les aider à vivre, malgré l'énormité du choc. Comment oublier ces enfants nés sous X qui souffraient en silence, attendant, silencieux, aphones, des parents absents. Ce n'est pas pour rien que je me suis inspiré, pour mon second roman, *Arris*, d'un fait réel tiré de mon expérience à l'hôpital Beni Messous. Ainsi, je voulais évoquer à partir

le récit d'un garçon l'histoire des racines, de la culture originelle. Comme l'a fait l'Ancêtre dans ses textes, notamment Nedjma, l'intrusion de Keblout, ce mythe constamment revisité. ».

Elle s'arrête de parler, glisse quelques bribes de mots, des onomatopées, puis esquisse un rire avant de reprendre la parole, volubile. Elle fixe le figuier, puis se lance dans une sorte de monologue fait de nombreuses digressions. Elle parle d'Apulée dont elle trouve merveilleux son parcours et son texte, « L'Ane d'or ou les métamorphoses », de ses collègues de Drid Hocine, de Blida et d'ailleurs, de Fanon, de ces enfants nés sous X et de ces femmes debout qui se battent pour changer les choses. Subitement, elle se met à fredonner des airs chaouis, elle qui a coupé le cordon ombilical qui la rattachait à sa mère en adoptant la langue française. Ainsi, rejoignait-elle Kateb Yacine qui disait que chaque mot français qu'il apprenait à l'école l'éloignait davantage de sa mère. Arris va parcourir les sentiers sinueux d'une vie aussi dure que cette terre drue des Aurès, des bruits de la guerre aux orageux instants de l'exclusion. Finalement, Arris, édité en 1999 chez Marsa n'est qu'une suite de la grotte éclatée où Arris le père et l'enfant se confondent pour assurer la continuité et la pérennité de l'arbre apocalyptique de la tribu.

Le sourire de Yamina brille comme un éclair printanier annonçant une tempête qui emportera tout sur son passage. Née en 1949, quelques années avant le déclenchement de la lutte de libération, Mechakra chante le pays, les Aurès, comme d'autres femmes qui, aujourd'hui, nombreuses, empruntent avec une grande force les chemins de l'écriture. Kateb avait raison de dire dans la préface de « La grotte éclatée » que « dans notre pays, une femme qui écrit vaut son pesant de poudre ».

Yasmina sourit, cueille une rose, avance, fixe tendrement son figuier, marche...

# MAISSA BEY

## Les bruissements d'un rire sans fin

Elle est belle, Maissa, un sourire discret, elle marche, parle peu, n'économise nullement son sourire, expression d'une sorte de bonheur que ne semblent pas briser les meurtrissures de la vie, elle rit aux éclats au souvenir de je ne sais quel événement, elle qui n'arrête pas de marcher, d'écrire parce qu'écrire, c'est peut-être sa vie. On ne sait, m'avait dit un ami, si elle écrit pour vivre ou elle vit pour écrire. L'ami a peut-être raison, lui qui m'explique que cette passion de l'écriture lui viendrait de son père, instituteur, et martyr. C'est vrai que le père marque les lieux diserts de son écriture.

Les bruissements de la lutte de libération résonnent de cette grande capacité à ciseler les mots et les signes. Maissa, avec son air de rien, timide, est une femme d'action, née à Ksar el Boukhari, un jour brumeux de 1950, elle est au four et au moulin, elle quitte l'Algérois pour rejoindre ces femmes de cette société de la SONELEC où ne travaillent que des femmes, elle veut entreprendre un travail d'utilité publique, elle, l'enseignante de français. Que faire ? Se pose-t-elle cette question emblématique constituant déjà l'intitulé d'un des ouvrages les plus importants de Lénine. Elle donne naissance à une association culturelle, « Paroles et écriture », lui permettant d'ouvrir des espaces d'expression multiples, bibliothèque, rencontres avec des auteurs, ateliers d'écriture, lecture de contes, animations diverses pour les enfants.

Elle avance, elle qui a eu la chance, de côtoyer l'équipe de Kateb Yacine à Sidi Bel Abbès, elle anime de nombreuses activités, en direction des jeunes, mais surtout des femmes. Elle en parle avec une grande passion, mère de quatre enfants : « Je voudrais rebondir sur ce que vient de dire Samira Bendris. Cela m'a rappelé que j'ai moi aussi animé des ateliers d'écriture dans les années 90. On a beaucoup parlé de ces années-là, je n'ai pas besoin de vous dire les choses qui se produisaient à l'extérieur... Quand nous avons voulu créer une bibliothèque, il nous a fallu créer d'abord une association de femmes qui s'appelait à ce moment-là *Paroles et écritures*. Nous y avons été en quelque sorte forcées, pour pouvoir être entre nous, entre nous, femmes. Il faut se remettre en tête le contexte de l'époque, avec ces contraintes que nous devons subir, ces atteintes à la dignité humaine que nous devons affronter quotidiennement, nous femmes, mais pas seulement, les hommes aussi étaient concernés. Nous avons en fait constitué d'abord des groupes de lecture et, ensuite seulement, des ateliers d'écriture qui

ont fait que, après, nous avons pu avoir l'opportunité, grâce à la Commission européenne, de créer une bibliothèque qui existe toujours dans la ville où j'habite, Sidi Bel Abbès, une très belle bibliothèque que certains dans la salle connaissent bien. » (Extraits des Actes de l'UH de CDM « Paroles d'Algérie », novembre 2016)

La condition des femmes va d'ailleurs constituer le lien thématique principal d'une œuvre foisonnante, elle veut écrire, parler à la place de celles qui ne peuvent le faire, elle est en quelque sorte leur porte-parole. Elle ne peut rester silencieuse, se dit-elle. Tout silence s'assimilerait à une certaine complicité. Elle tapote sur la table, ses doigts n'arrêtent pas de remuer, elle ne peut pas ne pas évoquer cette nécessité de dire, de s'exprimer, d'exprimer la condition des femmes, elle le dit à la revue Binatna : « Pour moi, tout s'est passé comme si tout à coup, garder le silence équivalait à se rendre complice de ce que nous devons subir. Et les mots ont été et sont toujours - salvateurs en ce sens qu'ils m'ont aidée à mettre de l'ordre dans le chaos que nous vivions au quotidien »

Maissa sourit toujours, regarde ailleurs, ses beaux yeux dorés et brillants sculptent des horizons lointains, elle est parfois absente, puis je ne sais comment ni pourquoi elle pense subitement à sa mère, son pseudonyme, elle rit aux éclats et se met à expliquer le choix de ce pseudonyme, Maissa Bey, en empruntant une voix affectueuse : « C'est ma mère qui a pensé à ce prénom qu'elle avait déjà voulu me donner à la naissance (...) Et l'une de nos grand-mères maternelles portait le nom de Bey (...) C'est donc par des femmes que j'ai trouvé ma nouvelle identité, ce qui me permet aujourd'hui de dire, de raconter, de donner à voir sans être immédiatement reconnue. »

Elle fait quelques pas, tape des mains, porte un regard sur une affiche évoquant le mouvement populaire, marche, puis se met à parler de la question de la langue, elle trouve que toute langue est avant tout un moyen de communication et d'expression à dompter, à en faire un espace pouvant donner à lire le monde. Ce serait, dit-elle, souriante, un « butin de guerre », reprenant ainsi l'expression attribuée à Kateb Yacine. Elle poursuit sa démonstration : « « il est bien plus réaliste de considérer la langue française comme un acquis, un bien précieux, et peut-être même un « butin de guerre » ainsi que la définissait Kateb Yacine. ». Maissa n'a de leçon de patriotisme à recevoir de personne, son père, mort les armes à la main, ancien combattant de la libération, l'a laissée orpheline, méconnaissant ainsi pendant longtemps la chaleur paternelle. Elle n'a pas de haine contre le peuple français, malgré cela, elle sait que beaucoup de Français ont eux aussi combattu la colonisation, leur propre pouvoir. L'Histoire de la libération, c'est aussi, me dit-elle, l'histoire de Caliban et de Prospéro, l'esclave dit au maître

qu'il avait appris sa langue pour le maudire. « C'est cela, nous avons été longtemps exploités, maltraités, le colonialisme n'est pas une mince affaire. Mais nous avons réussi à le combattre en employant ses propres armes. Même la langue française nous a permis de déchiffrer le monde, d'écrire... ». Certes, Maissa, comme Djébar d'ailleurs, est née au milieu de plusieurs langues, l'arabe, le français et le tamazight, elle en est fière, c'est ce qu'elle soutient. Elle s'exprime très bien en arabe et en français, elle a tout simplement choisi d'écrire ses textes en français, elle qui a toujours été fascinée par Dîb, Kateb, Faulkner, Mammeri ou Djébar. Elle passe indistinctement d'une langue à une autre, d'un monde à un autre : « Je suis née dans un milieu où cohabitaient (...) deux langues, deux cultures, deux modes de vie. Et j'allais de l'une à l'autre naturellement, sans jamais avoir eu conscience d'une incompatibilité ou d'un antagonisme ».

Maissa respire l'air frais du cœur et de cette générosité qui donne à ses personnages féminins une sorte de quintessence humaine, un brin de lumière. Dans tous ses textes, depuis son premier, « Au commencement était la mer », la violence parcourt le destin de ses personnages, violentés, meurtris, condamnés au silence jusqu'au jour où la parole git libre pour dire une certaine délivrance qui ne va pas sans risques. Mais c'est vrai qu'il y a une volonté de dire qui semble prendre le dessus sur la peur malgré les violences subies, les persécutions endurées dans un univers où toute révolte est fortement réprimée. L'injustice caractérise tout ce monde dominé par une mentalité féodale. Le discours romanesque est investi de paroles puisées dans la culture de l'ordinaire et puisées dans les jeux intertextuels de lectures de l'auteure. Elle aime énormément Marie Cardinal, Assia Djébar, Nawel Saadawi et l'Américaine Marylyn French (Toilettes pour femmes) dont des traces de leurs textes traversent ses romans, notamment dans « Hizya », « Pierre, Sang, Papier ou Cendre » ou « Entendez-vous dans les montagnes ». Elle parle beaucoup d'une grande romancière qu'appréciait énormément, Kateb Yacine, une femme qui écrit vaut son pesant de poudre », disait-il d'elle, Yamina Mechakra. Je trouve des points communs au niveau de l'écriture. Chez les deux écrivaines, le désir de dire la condition des femmes est patent, les traces de la lutte de libération sont manifestes, les phrases sont courtes, leurs romans également, elles usent d'un style réaliste, un peu balzacien, mais cela ne veut pas dire qu'on ne peut pas déceler des résidus de fantastique et de merveilleux. L'écriture, chez Yamina Mechakra et Maissa Bey est un combat contre la mort et pour la liberté. Maissa ne peut pas laisser couler des larmes à l'évocation de Mechakra, ses yeux embués de larmes prennent une lumineuse clarté, avance, essuie ses larmes puis se met à évoquer ses souvenirs avec Yamina, puis passe à l'écriture, elle me parle de son entretien avec le quotidien Le Monde et m'en sort un extrait : « L'acte d'écriture a toujours été

pour moi le seul lieu d'entière liberté, un lieu hors d'atteinte et surtout ma seule façon d'«être» dans un monde d'où je me sens de plus en plus exclue, dans une société où toute parole de femme ne peut être que subversive». Ecrire, c'est assumer sa liberté de dire, c'est vivre libre. Ce n'est pas pour rien qu'elle a ouvert des ateliers d'écriture pour, dit-elle, leur prendre conscience de leur puissance et de la nécessité de dépasser les jeux de la soumission et de la subordination. Elle fait un travail de militante, Maïssa, qui sait qu'au-delà des mots, se dissimulent des boulevards lumineux, elle ne cesse de découvrir que les femmes ont un extraordinaire potentiel de production artistique. Elle est contente, elle sourit chaque fois qu'une de ses élèves réussit à présenter un très bon texte. Elle en est fière, chaque contribution féminine semble nourrir son égo, lui apporter plus de force, elle ne se retient pas en place, ce n'est pas facile de l'arrêter, une de ses élèves a produit un magnifique texte. Elle parle avec une grande effusion de ses ateliers : « Certains de ces ateliers d'écriture, nous les avons publiés dans des ouvrages des éditions *Chèvrefeuille étoilé* que nous avons créées par la suite, en 2000. Et j'ai été très fortement impressionnée par le besoin de dire. »

Elle marche encore tout en parlant de son expérience, de ses rencontres, d'un travail en commun avec Kateb Yacine, alors directeur du théâtre régional de Bel Abbès, elle touche à tout, poésie, théâtre, roman, nouvelle. On ne peut être surpris de ce désir de dépasser les genres et d'embrasser plusieurs arts. Elle aime beaucoup le théâtre, c'est dans la maison d'édition *Chèvrefeuille étoilée* dont elle est l'éditrice qu'elle édite ses pièces de théâtre (*Tu vois c'que j'veux dire ?*, 2013 ; *On dirait qu'elle danse*, 2014 ; *Chaque pas que fait le soleil*, 2015). Ses romans osent emprunter les sentiers non battus comme dans « *Nulle autre voix* » où il est question d'une rencontre d'une écrivaine (les traits de Maïssa ?) et d'une détenue qui assume le fait d'avoir tué son mari qui n'arrêtait pas de la maltraiter. C'est aussi dans « *L'une et l'autre* » qu'on découvre la rencontre avec le père, la guerre de libération, les souffrances, la torture. Ce n'est nullement sans raison que ce texte s'articule autour d'une phrase-clé donnant à lire la relation de l'auteure avec la patrie : « Je dois dire que je suis d'abord un lieu. L'Algérie ». C'est un peu Lakhdar dans *Nedjma* de Kateb Yacine criant : « Je ne suis plus un corps, mais je suis une rue. ». Ainsi, le lieu devient un élément fondamental structurant le récit, il investit les réseaux thématiques et marque profondément le style. Dans tous ses textes, notamment, *Puisque mon cœur est mort*, *Cette fille-là*, *Ne te retourne pas* ou *Hizya*, la touche poétique faite de métaphores obsédantes et de jeux oxymoriques investit un univers narratif donnant à voir un parcours très sinueux du personnage féminin principal qui n'en peut plus de se battre, arrivant parfois à des situations de désillusion.

Maïssa sourit toujours, regarde loin, marche, n'arrête pas de marcher

# THEATRE

Mahieddine Bachetarzi

Ould Abderrahmane Kaki

Abdelkader Alloula

Sid Ahmed Agoumi

Slimane Benaissa

Mohamed Boudia

Abdelmalek Bouguermouh

Azzedine Medjoubi

Sonia

# MAHIEDINE BACHETARZI

## Le grand ministère

Il a une mémoire fabuleuse, il parle des êtres et des choses, comme s'il les revivait, avec une extraordinaire passion, rien ne semble lui être étranger. C'est vrai qu'il gardait documents, tickets, affiches... Sa maison est une véritable bibliothèque faite d'archives précieuses et d'ouvrages récents. Je n'ai personnellement jamais connu ce type d'espaces trop marqués par les jeux mémoriels et les trappes historiques. Il respire un coup puis se met à parler, lui qui venait d'être l'objet d'attaques de certaines personnes pour avoir chanté Vichy ou même de son voisin de théâtre, Allalou qui avait publié, lui aussi, ses mémoires, l'égratignant au passage. Il évite d'en parler préférant évoquer son propre itinéraire. Il arrive à donner une sorte de laïus déterminant le moment et le lieu, avec force détails : « En 1920 ou plus exactement en 1919, la jeunesse algérienne commençait à remuer. A l'époque, je chantais. Au contact des Français, je découvrais le théâtre. Je voulais en faire. Nous étions quatre ou cinq à être séduits par cet art. Par bonheur, la troupe égyptienne de Georges Abiad était venue se produire à Alger. C'est à partir de ce moment que le théâtre commença à intéresser les gens. Jusqu'à la première guerre mondiale, les Algériens ignoraient complètement le théâtre. ». Il s'arrête un moment, souffle et reprend tout en estimant que faire du théâtre était nouveau et que les formes populaires n'étaient pas du théâtre, même si les premiers hommes étaient partis de là. A l'époque de notre discussion, on parlait beaucoup de Alloula et de la halqa : « On peut parler des formes traditionnelles. Je peux vous dire que la halqa (le cercle) existait au Maroc. Mais en Algérie, nous avions des sketches qu'on montait à l'occasion des fêtes et des pèlerinages. Les gens rendaient visite à des marabouts à Sidi Braham, à Cherchell, à Miliana. A Alger, les gens venaient célébrer Sidi M'hamed, un marabout. Tous les jeudis, dans la Rahba (cour), on organisait des fêtes en l'honneur des pèlerins qui venaient de toute la région d'Alger. Le soir, autour d'un couscous, des amateurs présentaient des scénettes. C'est la seule source algérienne. Ksentini et Allalou étaient partis de là. On nous accusait de copier le théâtre français. A l'époque, on ne savait pas ce que c'était. On ne fréquentait pas les lieux où les Français donnaient leurs représentations. L'Algérien était complètement séparé de l'Européen. Seulement, on aimait le théâtre. ». Ce sont donc les formes populaires qui ont inspiré le théâtre en Algérie, n'est-ce pas ?

osais-je lui poser la question. Il bouge ses mains, puis prend une gorgée d'eau, un silence puis répond : « C'étaient des amateurs qui faisaient du théâtre. Ils aimaient jouer. Ils y étaient prédisposés. On les appelait es adjadjiya, une sorte d'amuseurs publics. Ils se produisaient bénévolement. Ils riaient et faisaient rire le public ; ils s'amusaient de manière extraordinaire. C'est cette voie que nous avons empruntée. Mais le véritable départ de l'activité théâtrale fut la venue de Georges Abyad ». Il parlait comme un torrent, clignant des yeux, tapotait parfois des mains et esquissait des gestes amples comme pour délimiter l'espace du théâtre, considérant que les formes populaires n'étaient pas du théâtre. Il en était profondément convaincu : « Le goul, le meddah ne sont pas des formes théâtrales. C'est le conteur. En Europe également, existaient des personnes qui racontaient des histoires, des contes. C'est exactement la même chose chez nous. Le goul connaît une histoire et la raconte dans les cafés et les souks. Le goul se trouve à Oran. Il n'y a pas eu tellement de gouls dans l'Algérois. Le goul n'a rien à voir avec le théâtre. ». Je continuais à provoquer sa colère en reprenant la discussion sur la halqa, le meddah et le gouwal, il n'en pouvait plus, il ne tenait plus à sa place, soliloquait avant de lancer : « Je dis que les formes traditionnelles ne sont pas du théâtre. Nous avons appris le théâtre durant la colonisation. Au début, il y avait de belles performances. Mais par la suite, il y a eu stagnation. Comme aujourd'hui. Pourquoi n'a-t-il pas trouvé sa voie ? ».

Bachetarzi est un personnage au grand charisme, qui aime rire, mais qui a des positions affirmées, tranchées sur de nombreuses questions. Tout le monde s'accorde à dire qu'il est l'organisateur-clé de la discipline théâtrale en Algérie. Il était une sorte de ministère de la culture à lui tout seul. Il reste encore aujourd'hui un personnage haut en couleurs. Personne ne peut contester son rôle primordial dans l'organisation et la diffusion de la production théâtrale. Le nom de Bachetarzi traverse toute l'Histoire du théâtre en Algérie. Ses œuvres furent produites dans un contexte socio-politique particulier : la montée du nationalisme. S'attaquer à Mahieddine Bachetarzi, c'est critiquer une certaine « bourgeoisie » algérienne et des personnages politiques et mouvements ayant rejoint tardivement la lutte armée tout en en prenant souvent par la suite la direction. En parcourant son œuvre, nous constatons la présence d'allusions au conteste politique et social de l'époque. Dans *Béni oui oui*, l'auteur s'attaquait aux élus musulmans dociles et soumis. La critique sociale caractérisait son discours, comme d'ailleurs le propos de Rachid Ksentini. Certes, des pièces avaient été interdites par les autorités coloniales qui veillaient au grain. On lui fit des reproches à propos de sa participation au théâtre des armées, il me dévisagea longuement avant de répondre : « Après avoir été interdit de scène et pris le chemin de l'exil, il y a eu censure. Je suis revenu à Alger à la veille de la seconde guerre mondiale. Les

pièces étaient interdites. Nous ne faisons absolument rien. Les Français avaient compris qu'ils pouvaient se servir du théâtre. Ils nous avaient fait appel et nous avaient demandé de faire des adaptations de Molière. J'ai entamé ce cycle avec *El Mech'hah (L'avare)* et *Le malade imaginaire* ».

De nombreuses pièces de Bachetarzi furent interdites par l'administration coloniale qui veillait au grain et n'admettait aucune critique. *El Kheddaine*, *Al ennif* et *Phaqo* connurent les foudres de la censure. Les rapports de Bachetarzi avec les autorités étaient très ambigus : le calme et l'hostilité alternaient. A plusieurs reprises, il reçut menaces, avertissements et mises en garde. L'attitude de l'administration coloniale obéissait aux humeurs politiques du moment. Le théâtre de Bachetarzi n'était pas très hostile à la présence française en Algérie. La méfiance des autorités de l'époque n'était dictée par aucune logique. Ses attaques visaient surtout les élus musulmans, non le système colonial. Il organisa des activités théâtrales à la demande du gouvernement de Vichy.

Mais ce qui était dominant, c'était essentiellement la satire sociale. Il a raison, Bachetarzi, de dire, reprenant le propos d'un ancien ministre tunisien, que des comédiens se conduisaient en militants durant l'époque coloniale : « Dans mes mémoires, tome 2, j'ai cité un ancien ministre tunisien qui avait répondu à une question relative à la crise du théâtre tunisien, il avait dit que pendant la colonisation, les comédiens se considéraient comme des militants. Cette remarque est également valable pour l'Algérie. Allalou et Ksentini avaient opté pour une voie claire : la critique des vices de la société. C'est l'éducation du peuple. Ksentini critiquait le public algérien et plus particulièrement algérois. C'est cette voie que j'ai empruntée. Je n'ai commencé à écrire qu'en 1932. En Algérie, le public savait que les comédiens pouvaient dire les choses crûment. On jouait donc avec les mots. On dit un mot, le public le comprend autrement. J'ai écrit le tome 2 pour faire comprendre aux jeunes ce qui se passait à l'époque. J'ai cité des journaux dirigés par des colons. A l'époque, ces journaux nous regardaient souvent avec mépris. Pour eux, notre théâtre faisait uniquement rire. En 1928, je chantais. Rachid Ksentini ne voulait pas se mêler de politique. Il craignait d'être interdit de scène. Alors, il critiquait nos façons de vivre, nos défauts, nos vices. ».

Il aime évoquer de longues pages d'Histoire dont il semble être le seul à en maîtriser les contours, lui acteur trop impliqué dans la vie culturelle et marqué aussi par les bonnes choses et aussi les moins bonnes. Il a une voix de ténor, il en use avec merveille. D'ailleurs, sa voix est toujours belle, même si elle est parfois hachurée par les hésitations et les arrêts abrupts de l'âge. Je l'écoute chanter. Avant de s'intéresser à l'art dramatique, Mahieddine Bachetarzi excellait dans le chant. Il n'arrêtait pas d'animer des concerts et des spectacles un peu partout. Il

se fit tout d'abord connaître comme chanteur religieux et chanteur profane et auteur-acteur ensuite.

Né le 15 décembre 1899 à Alger, de famille bourgeoise d'origine turque, il s'initia très tôt au chant religieux. En 1915, c'est à dire à l'âge de seize ans, il devint lecteur du Coran (Hezzab) avant d'accéder à la fonction de maître des lecteurs à vingt ans, chose rare et exceptionnelle dans les milieux religieux. Edmond Yafil, séduit par sa merveilleuse voix de ténor, lui conseilla de quitter la mosquée et de se consacrer au chant profane. Ce qu'il fit sans hésiter. Il apprit le solfège et travailla sa voix à l'école dirigée par Yafil, El Moutribia (L'Educatrice). Il enregistra entre-temps de nombreux disques de chants religieux chez Gramophone et anima plusieurs concerts. En 1921, l'association El Moutribia fut reconstituée. Bachetarzi assura la présidence de la société après la mort de Edmond Yafil. Il occupa également les fonctions de professeur de musique arabe au conservatoire et de directeur des enregistrements phonographiques en Afrique du Nord en 1929. Il ne se mit à pratiquer l'art scénique qu'en 1933. Il entama sa carrière par l'adaptation d'un conte de Djeha, *Djeha et l'usurier* qui eut beaucoup de succès. Il en parle avec un grand enthousiasme et un entrain de jeune homme tellement il était habité par les choses du théâtre. L'histoire semble le séduire, comme s'il avait pour mission de faire l'inventaire d'une mémoire trop flasque menacée par l'oubli. Il aime donner à lire les lieux de l'histoire. Il se lance comme un train : « Avant que les autorités françaises n'imposent le service militaire aux Algériens, nombreux étaient parmi ces derniers qui émigraient en Orient. La famille Mansali s'était établie à Beyrouth. Mohamed Mansali revint à Alger en ramenant des pièces de théâtre. Parmi elles *Fi sabil el Watan (Au service de la patrie)* et *Fath el Andalous (La conquête de l'Andalousie)*. Ce n'est que quarante années après que j'ai appris que *fi sabil el watan* n'était qu'en fait que la traduction de *Pour la patrie* de Sardou. A l'époque, la pièce nous avait touché parce qu'elle parlait de patrie. Nous l'avions interprétée en 1922. L'accueil du public n'était pas du tout favorable. Les gens ne comprenaient pas l'arabe littéraire. Ce fut un échec. On jouait souvent dans la salle du Kursaal, une salle de 1000 places. Les gens de la medersa fréquentaient ce lieu. Les gens de l'époque n'étaient pas des mordus du théâtre. Ils savaient que ça ne leur appartenait pas. Cela les laissait indifférents. Ce n'est qu'après qu'ils nous ont combattu ». Tout cela va le pousser à évoquer le théâtre en langue populaire et la pièce-phare, Djeha de Allalou qui a été le premier à employer le « dialectal », la forme populaire et le chant. Il regarde partout, donne des coups de poings à une table qui n'en pouvait plus et me fixe en parlant de cette période comme s'il m'invitait à tout enregistrer, « pour l'histoire », ne cessait-il de répéter cherchant peut-être à exorciser les démons de l'oubli. Il se déchaîne, les événements se succèdent, les acteurs, les lieux, les

périodes, tout s'entremêle, s'imbrique. Des anecdotes apportent au récit une certaine authenticité. Il parle, le sourire aux lèvres, il n'est pas du tout facile à arrêter, son débit est juste, le rythme est saccadé, on dirait qu'il joue, interprète, un rôle, celui de coryphée. Allalou ? « C'est le premier qui a eu l'idée d'écrire une pièce en arabe dialectal (*Djeha*), une adaptation des légendes de Djeha. Ses pièces ont eu un énorme succès. Pourquoi ? Je ne dis pas que les Algérois de l'époque avaient devant eux des génies. Seulement, pour la première fois, ils sentaient qu'il y avait quelque chose qui les liait. C'est là le vrai départ du théâtre algérien. Il a adapté *Djeha* en s'inspirant des pièces qu'il a vues à Alger. Nous connaissions le personnage de Djeha. Nous lisions ses histoires, mais il n'y avait jamais eu Djeha sur scène. Allalou utilisa les costumes de l'époque. Pour le public, c'était Djeha. La pièce était composée de trois actes. Comme il n'y avait pas de femme-comédienne, le regretté Dahmoune joua le rôle de la femme de Djeha ».

Je ne sais pourquoi il aime entreprendre des va et vient, ses histoires sont éclatées, il parle de Allalou, pour revenir à son itinéraire et reconvoquer Allalou tout en s'impliquant dans toute aventure culturelle. Comment a-t-il débuté sa carrière ? La question lui plaît parce qu'il va encore une fois parler de lui, des autres et surtout de l'Emir Khaled qui a accompagné le démarrage du théâtre algérien. « J'ai débuté en 1919 à Tlemcen. Je chantais des chants religieux. Tahar Aichi m'avait remis un poème que j'avais chanté en m'inspirant de la mélodie de « *Comme la pluie* » de Rigometto. En 1922, j'ai édité un disque intitulé « *O frères algériens* ». Jusqu'en 1937, année d'interdiction de mes pièces, j'ai tenté d'emprunter cette voie politisée. Je me suis exilé en France. A l'époque, l'Emir Khaled qui était capitane de l'armée revendiquait l'égalité avec les Européens. Jusqu'en 1938, on ne cherchait que l'égalité. ». A propos de l'Emir Khaled, il ne tarit pas d'éloges. Il le considère comme un grand patriote. Quels rapports entretenait l'Emir Khaled avec le théâtre ? « Il cherchait à susciter une conscience politique chez les Algérois. La troupe de Georges Abyad, venue à Alger en 1921, avait attiré très peu de gens. L'Emir Khaled avait fait beaucoup de publicité pour la pièce. Les autres représentations (deuxième et troisième) s'étaient jouées devant un public très nombreux ».

Il se lève, me regarde fixement, sourit, puis se rassied avant de se mettre à me parler de sa documentation, unique en son genre en Algérie où on trouve de tout : billet, affiches, ouvrages, tickets de bus, brochures, imprimés, photographies... Il y a de tout, éléments épars d'une mémoire volage. Je ne comprends pas pourquoi a-t-on laissé cette bibliothèque ambulante à l'abri des regards ? Comme je n'ai jamais compris pourquoi les blocs gouvernants en place n'ont jamais accordé d'importance à la question des archives. Lui-même ne comprend pas ce désintérêt. Je ne sais comment sort un mot : « analphabètes » et il se tait comme s'il avait

peur qu'on l'entende. Puis il reprend son récit, le sourire revient et il se met à évoquer Rachid Ksentini : « Il est arrivé à faire du théâtre parce qu'il était doué. Il a vu la pièce, *Djeha* de Allalou, qui lui avait demandé d'interpréter un rôle dans sa deuxième pièce *Le mariage de Bouakline*. Rachid Ksentini avait éclipsé Allalou. Ce dernier n'a jamais voulu admettre cette évidence. Après avoir rencontré Marie Soussan, il avait commencé à écrire quelque temps après. Il était fécond. Il avait écrit une cinquantaine de pièces. Il n'écrivait que des canevas. Il comptait sur son jeu. Il dépassait tout le monde sur ce plan. Entre une répétition et une pièce jouée, il y a tout un monde de différence. Comment j'ai écrit *Phaqo (Ils savent)* ? Je l'ai écrite avec sa collaboration. En l'écoutant improviser, je transcrivais au fur et à mesure qu'il parlait. Nous avons joué cette pièce 123 fois. Les mots et le vocabulaire changeaient au gré du public, des représentations et de l'humeur de Ksentini. L'improvisation n'est pas du tout simple, mais exige du métier et beaucoup de génie. A l'époque de Ksentini, il n'y avait pas de critique politique directe. Mais on faisait la politique autrement. Par exemple, dans une pièce, le personnage musulman dit : « tu as donné à Joseph un chocolat et tu m'as donné un caillou ». Voilà les questions politiques. Il y avait des politiciens. J'avais fait une pièce, *Les Béni Oui Oui* qui critiquaient ceux qui disaient constamment oui. Ksentini ne pensait pas du tout à la politique. Il faisait de la critique des mœurs. Il mettait en situation les Oulama, les conseillers...Dire que Rachid Ksentini était un nationaliste, c'est mentir. ».

Bachetarzi cherchait à mettre en scène des personnages porteurs et producteurs de manifestations sociales. On retrouve le mufti, l'homme de religion, le grippe-sou, le colon, le bourgeois parvenu..., personnages prenant en charge l'univers collectif. Le mufti, le cadî... sont tournés en dérision. Les paysans sont évoqués avec ironie. Des auteurs comme Kateb Yacine, Rouiched et Touri, entre autres, vont réemployer ces personnages en fonction de leurs objectifs esthétiques et idéologiques.

Mahieddine Bachetarzi qui dirigea de 1947 à 1956 (à l'exception de l'année 1949-1950) fut surtout un grand organisateur et un exceptionnel agent de diffusion du théâtre en Algérie. Grâce à lui, les troupes se produisaient dans des lieux reculés de l'Algérie profonde. Il se déplaçait un peu partout et faisait programmer un peu partout ses pièces. Ce qui ne fut que très rarement le cas après l'indépendance qui vit envahir le théâtre par certains responsables bien coincés à leurs sièges, lourdauds, sans projet. Il ne comprend pas le désintérêt du public à la chose culturelle, il semble aussi gêner par certains choix esthétiques, foncièrement marqué par Stanislavski, il abhorre Brecht et ceux qui l'adoptent, marquant sa préférence pour des metteurs en scène comme Allel el Mouhib et Mustapha Kateb. Il éclate, il hausse le ton, cesse de rire, ses mains ne tiennent pas à leur place, il

sait que j'aime beaucoup Brecht et certains auteurs et metteurs en scène qu'il n'apprécie pas spécialement : « Il y avait 800 à 1000 personnes qui venaient assister aux spectacles. Il y avait des femmes qui allaient au théâtre. Les gens étaient en sécurité. Seul Rouiched a suivi la voie de Ksentini, toucher le peuple. Les auteurs et les comédiens d'aujourd'hui sont loin du peuple. Ils doivent se mettre à l'écoute et au contact du peuple. Ce n'est pas en jouant dans une usine qu'on est proche du peuple. C'est une idée de Brecht. Nous ne sommes pas l'Allemagne. Adapter Brecht dans le monde arabe est une hérésie.

Aujourd'hui, on parle de l'absence d'auteurs. J'étais pendant la colonisation délégué de l'Afrique française à la Société des Auteurs. Il y avait 384 auteurs algériens inscrits. Où sont-ils passés aujourd'hui ? Sur les 384 textes, il y a au moins trente qui avaient écrit de bonnes pièces. Il faut encourager les gens.

Il y avait à l'époque une représentation par semaine à Alger, une tous les quinze jours à Oran et tous les mois à Constantine. Il y avait pendant ce temps-là, cinq quotidiens à Alger, deux à Constantine et trois à Oran. Tous les journaux parlaient du théâtre arabe toutes les semaines La publicité était non payante ».

Il arrête de taper sur la table, me regarde, puis scrute ses documents et se met à sourire...

# OULD ABDERRAHMANE KAKI

## El Guerrab de Mosta

Il sourit toujours, il n'arrête pas de lancer des cris, comme un enfant, il aime jouer, il plaisante beaucoup, il est là, présent, avec des papiers contenant sa nouvelle pièce ou plutôt des fragments. On monte sur scène, on travaille directement sur sa pièce. Moi le journaliste-étudiant qui apprécie cette démarche quelque peu chancelante, jouant avec le timbre de sa voix, tantôt il crie, tantôt il modère sa voix comme pour éviter tout mouvement de contestation. Diwan lemlah est sa dernière pièce. Nous tentons de mettre en espace les scènes qu'il écrit au fur et à mesure, puis il revoit son texte, en tenant compte de notre performance. Il parle, aime beaucoup parler, cet homme à la cigarette et au café, il aime se souvenir de ses débuts à Mostaganem et de ceux qui l'ont accompagné, Si Djillali, Benmokaddem, Chouikh, Bensabeur et bien d'autres comédiens à Mosta et ailleurs, notamment à Alger. Il parle sans discontinuer de sa rencontre avec Henri Cordereau : « Comme c'était beau, moi qui avais déjà entamé des stages avec Mme Baëlac, je rencontre quelqu'un chargé de théâtre au sein du service de l'éducation populaire, il nous permet de mieux saisir toutes les opportunités de lire, d'interpréter et de mettre en scène des textes. Cordereau ne s'arrêtait pas uniquement aux classiques, Stanislaski, Meyerhold, Artaud, Brecht, que nous apprenions à connaître, à côté de nos formes dramatiques. C'était une formation complète qui alliait la dimension pratique à la découverte de grands auteurs comme Plaute, Shakespeare, Molière, Beckett, Ionesco que nous mettions en espace lors de notre formation. Cordereau était quelqu'un de très cultivé et très rigoureux, instructeur national d'art dramatique. C'était un progressiste, ami d'André Mandouze, de Témoignage chrétien, des artistes et des écrivains progressistes dont Albert Camus, ceux-ci animaient la revue , Consciences maghrébines, Mustapha Kateb y collabora». C'est en 1948 qu'il fit la connaissance d'Henri Cordereau, et de son atelier de formation, puis Robert Eshouges à Oran, bien après le CRAD de Mme Geneviève Baëlac. Ces stages lui permettent de rencontrer de nombreux hommes de théâtre de réputation internationale comme Jean-Pierre Vincent, metteur en scène et ancien l'administrateur de la comédie française.

Mais Kaki ne s'arrête pas à cette expérience, lui qui a un parcours extrêmement long malgré ce tragique accident survenu la veille de l'aïd el adha, en 1969,

coûtant la vie du conducteur, mais lui, s'en sortit avec de graves séquelles et plus d'une quinzaine d'interventions chirurgicales. Il sourit, la voix haute, les bras levés au ciel, il parle sans discontinuer, grignote un petit morceau, puis s'arrête comme s'il jouait, il se met à chantonner puis revient à son enfance : « Mosta et surtout Tjidditt est un véritable creuset culturel. J'y ai fait mes premiers pas dans ce quartier extrêmement singulier. Nous jouions des scénettes, des sketches, nous étions très actifs. Je ne sais pas mais j'ai toujours apprécié ces chanteurs et ces poètes qui alimentaient la région en autant de voix et de paroles ensoleillées : Cheikh Hamada, Djilali Ain Tedeles, Khaldi, Abderrahmane el Mejdoub, Benkhoulouf, Bensahla, ... ». Il tapote continuellement sur la table, le col de la veste mal rangé, le sourire toujours là, un sourire discret peuple le lieu. Evocation de l'enfance : « Je suis né dans ce quartier de Tjidditt, pas loin du mausolée de Sidi Sayeh qui a toujours semblé me protéger des mauvaises intentions malsaines. Il y avait des meddahs qui disaient le monde, la vie du prophète, de jeunes amis qui s'improvisaient chanteurs, moi-même, j'ai failli y succomber à cet art. ». Kaki, qui fait penser à Veste de Kaki de Dib et à la couleur kaki est un surnom qu'héritait l'homme de théâtre de son grand père qu'on appelait affectueusement kaki qui lui donna aussi le goût de la poésie, comme sa mère Khroufa, qui le nourrit de cette sève poétique qui caractérisait les territoires mostaganémois. Ainsi, nourri de contes que ses parents lui racontaient, il apprit à son tour la science de la narration. L'évocation de l'enfance illumine son regard, le rajeunit, lui apportant une sorte de baume purificateur. Subitement, il devient innocent, très souriant comme s'il revivait ses moments perdus, mais Kaki a toujours été un enfant. Il prend un morceau de papier et le jette sur un passant, il rit de bon cœur, nous riions et il reprend la discussion : « je me rappelle comme si c'était aujourd'hui de l'école Jean-Marie, pas loin du ciné-lux, je ne pouvais pas passer des moments de plaisir dans cette salle de cinéma. Nous avions une très bonne institutrice qui aimait énormément le théâtre, elle nous faisait faire à la fin de chaque une petite pièce. J'étais, en quelque sorte son chouchou. Mme Servoni était merveilleuse. Le sketch, « Le dentiste atomique » connut un grand succès à tel point que tout le quartier en parlait. ». Intarissable, gestes amples, paroles accidentées, aigres-douces, bégayant des mots qui n'en finissent pas, il continue sur son expérience qu'il estime décisive, celle des scouts (SMA) : « J'étais louveteau dans la troupe el Falah. C'est là que je rencontre quelqu'un qui va beaucoup m'aider et qui va devenir un ami indéfectible, Benabderrahmane Djillali, qui m'a appris à monter sur les planches et à ne pas rater les stages qui étaient assurés ici et là. J'interprète sous sa direction ma toute première pièce «Zaouedj Bi Ridha» ».

Kaki éternue, continue sa marche, hume l'air frais de l'après-midi, cite Brecht, évoque La bonne âme de Se-Tchouan , puis Artaud qu'il apprécie énormément.

Ce fou d'Artaud n'était pas si fou que ça, laisse-t-il s'échapper tout en retrouvant un air sérieux sans paradoxalement perdre son style enfant. Il continue à parler d'Artaud qui, dit-il, a permis de chercher à mobiliser les énergies vitales de l'individu et de libérer les forces premières, primordiales de l'homme. « La parole avant les mots », ne cesse-t-il pas de reprendre sous forme de refrain. Kaki retrouve ainsi, avec Artaud, la quintessence de l'homme, l'innocence de l'art. Il ne peut pas ne pas être marqué par Antonin Artaud et son théâtre et son double, lui qui a touché à plusieurs métiers, depuis qu'il a décroché son certificat d'études, il sera tour à tour employé de bureau, libraire, transitaire, un homme à tout faire lui qui connut Cordereau, Camus et bien d'autres femmes et hommes de théâtre avant de se lancer sérieusement dans cet univers singulier de l'art de la scène. Il s'essaie comme comédien dans la troupe « El Masrah », puis tentera son expérience-phare avec sa nouvelle troupe, Masrah Garagouz, il y monte « Diwan el garagouz ». Il semble se lever d'une longue léthargie, un peu perdu, sa tête ailleurs avant de se réveiller en évoquant avec une extraordinaire passion « Dem el hob » qui fut son premier véritable travail d'auteur, extrêmement bien reçu par le public et la critique.

Kaki n'arrête pas de sourire, de bouger, remuer ses doigts comme s'il jouait du piano, parlant de sa rencontre avec Mustapha Kateb, Mohamed Boudia et les autres comédiens et metteurs en scène du théâtre, ce n'était nullement un fleuve tranquille. Il se souvient subitement de cette rencontre singulière un jour pluvieux de 1962 avec cet homme singulier, Che Guevara, qui suivit avec émerveillement la pièce-document, « 132 ans ». Il était heureux comme un enfant qu'il avait su rester avec un indescriptible bonheur. Rencontrer le Che, c'était un rêve et entendre les éloges de ce personnage hors-pair, c'était magnifique. Il continue à tapoter de plaisir sur cette table délabrée perdant graduellement sa nature première tout en convoquant des souvenirs qui réapparaissent comme des stigmates de moments heureux : « J'ai tout fait, tout gagné, aimé Molière, Beckett ou Brecht, gagné des prix à Monastir, Le Caire et ailleurs, le forum mondial de la jeunesse, mais je n'oublie pas ces amis qui nourrissaient ma troupe de leurs beaux sourires, Abdelkader Belmokadem, Allel Bachali, Belkacem et Bouzid Mezerdja, Mohamed Chouikh, Osmane Fethi, Djamel Bensabeur, Mohamed Benmohamed, Mustapha Chougrani, et Ould Abderrahmane Maazouz. C'étaient des moments de joie et de fraternité. Nous avons, à l'époque, monté « Fin de partie » de Beckett, « L'Antiquaire au clair de lune » que j'ai écrite et surtout « Avant-théâtre » (le filet, la cabane et le voyage), un clin d'œil à Antonin Artaud. ».

Il poursuit son chemin, pensif mais amusé en même temps, un paradoxe que cultive Kaki, avec d'autres réalités. Un homme heureux qui me fait penser à son fils Omar, enjoué et complexe, qui parlait de tout et de rien, avec toujours un

insouciant sourire et à Si Djillali, un ami de longue date que nous rencontrions à Mostaganem au festival du théâtre amateur. Ils étaient d'une incroyable complicité. Ils aimaient parler de ces Mostaganémois qui ont quitté la ville pour s'installer ailleurs : Khadda, Tengour, Chouikh, Benanteur... ou ceux qui y étaient attachés à l'humus de cette terre comme l'illustre chanteur Maazouz Bouadjadj.

Kaki est très ouvert, une forme éclectique ou hybride, épousant les contours des espaces structuraux des auteurs qu'il aime. Il a, bien entendu, réussi à mettre en œuvre son propre style. Certes, il affectionnait Artaud et son théâtre de la cruauté, Elia Kazan, Lee Srtasberg, l'Actor's Studio et Bertolt Brecht qui a profondément marqué sa pratique théâtrale et a imposé une autre manière d'écrire et de mettre en scène les spectacles dramatiques. Mais il aimait beaucoup Jean Vilar dont il appréciait sa manière de faire, de conduire le théâtre national populaire (TNP) et d'organiser le festival d'Avignon. Ould Abderrahmane Kaki a réadapté l'architecture brechtienne à son travail. Cette manière de faire se retrouve essentiellement dans ses trois importantes pièces : *El Guerrab wa Essalhine*, *Béni Kelboune* et *Koul Wahed wa houkmou*.

Kaki nourrissait le projet d'élaborer ce qu'il appelle « théâtre populaire ». Il tenta l'expérience alors qu'il occupait le poste de directeur du Théâtre national de l'Ouest Algérien (TNOA) en 1968 et du TRO de 1977 à 1985. Il aime se souvenir de ces débats des premières années de l'indépendance, on cherchait à savoir quel théâtre faire. Chacun défendait son point de vue. Kaki, Boudia, Alloula et bien d'autres proposaient une voie. C'était un extraordinaire bouillonnement. Même Mohamed Seddik Benyahia, ami de Kaki, y participait. Kaki qui maîtrise bien les techniques de l'écriture dramatique et scénique s'intéressait énormément à l'Histoire et à la littérature orale. Ses pièces, *132 ans* et *Afrique avant un*, font partie de ce qu'on appelle communément théâtre-document. Ces deux pièces fonctionnant par tableaux constituent en quelque sorte des allégories historiques. L'Histoire vient au secours de l'affirmation de soi et de la reconnaissance de son identité. Ainsi, l'auteur met côte à côte de nombreux documents tirés de l'Histoire de la colonisation en Algérie et en *Afrique*. Il respire un coup, sirote son café, donne l'impression de réfléchir et m'entretient de son théâtre-document : « Le théâtre-document ne se limite pas exclusivement à la description des événements et des faits historiques, mais va au-delà de la simple reconstitution en accordant une grande importance à l'analyse critique. D'ailleurs, le fonctionnement par tableaux donne une autre dimension au syntagme narratif et met en œuvre la juxtaposition des signes dans l'élaboration du sens et la construction du récit. »

Kaki n'est pas un homme de théâtre enfermé dans un moule unique mais ouvert à plusieurs expériences. Il touche à tout. Il s'y frotte au théâtre de l'absurde avec *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco et au théâtre de la cruauté (Antonin Artaud), *Avant-théâtre*. Sa découverte de Brecht et du Berliner Ensemble l'a intensément marqué. Il a du lire tout Brecht. C'est un grand liseur et un lecteur de

talent. C'est à partir de cette rencontre avec l'expérience brechtienne qu'il décide de mettre en forme sa version presque définitive de son théâtre à partir d'*El Guerrab wa Essalhine*, très bien reçue par le public.

Kaki n'admet donc pas qu'il ait adapté ses textes à partir d'œuvres extérieures. Il s'insurge contre cette idée alors que les œuvres dramatiques ne sont finalement que le produit d'autres textes antérieurs. Il préfère parler d'emprunt et de re-création. Il s'explique ainsi dans un texte de présentation de sa pièce, *Mesrah el Garagouz*: « C'est alors qu'éprouvant le besoin d'être nous-mêmes, nous nous sommes mis en quête d'un mode d'expression qui fût nôtre. C'est un voyage bien fantaisiste que nous entreprenons aujourd'hui. Nous sommes allés à Venise chercher une pièce d'un dramaturge qui a écrit pour la commedia dell'arte, Il signor Carlo Gozzi, et cette pièce s'intitule, *L'Oiseau vert*. Il signor Gozzi a vécu au siècle de la piraterie et l'histoire de *L'Oiseau vert* n'est autre qu'un conte des *Mille et Une Nuits*. Le passé comme le 18<sup>ème</sup> siècle avait permis au vénitien de régionaliser (pour les besoins d'une certaine dramaturgie) ce conte arabe que nous lui reprenons (pour les besoins d'une dramaturgie algérienne). Il est certes vrai que ce n'est pas seulement le conte que nous lui reprenons mais c'est aussi la trame dramatique. Le voleur est volé. Justice est faite. Nous avons créé *Diwan el garagouz*, c'est à dire que cette pièce n'est ni une traduction ni une adaptation. »

Kaki a raison d'insister sur le fait évident qu'une adaptation n'est tout simplement qu'une recréation, une nouvelle production. L'auteur peut prendre de grandes libertés avec le texte-source et le transformer à sa guise en fonction de ses objectifs. Il peut reconsidérer de manière radicale et intégrale le texte initial, reprendre sa démarche dramaturgique, ajouter ou supprimer des scènes ou d'autres éléments et condenser le récit. Ainsi, la question de la définition et de la détermination du champ de l'adaptation pose problème dans la mesure où tout texte est le produit de centaines d'années d'art dramatique et de littérature. Quelle est la frontière entre adaptation et actualisation, « création » et « recréation » ? Cette fragilité définitoire place la question de l'emprunt au-devant d'une actualité flasque. Comment devons-nous, par exemple, considérer les textes de Bertolt Brecht ? Avec Kaki, la question reste posée. En reprenant « *L'Oiseau vert* » de Carlo Gozzi ou « *La Bonne âme de Sé-Tchouan* » de Bertolt Brecht, il fait un travail d'adaptation. même s'il rejette continuellement cette idée. Emprunter la « trame dramatique », c'est reprendre tout bonnement la structure d'ensemble du texte dramatique. Même si nous considérons tous les textes dramatiques comme des adaptations à des degrés divers. Ici, Kaki part de deux textes dont la présence est explicite. Ses pièces sont aussi traversées par des traces implicites d'autres textes et d'autres réalités culturelles. Je ne comprends pas pourquoi Kaki s'est toujours insurgé contre l'idée d'adaptation. Pour lui, le mot serait peut-être chargé d'un caractère péjoratif. Ce regard minorant est surtout produit par la relation entretenue avec la « création » considérée comme un espace mythique et idéale, sans ascendance ni passé.

Tout texte porte des traces implicites d'autres lieux artistiques et des éléments explicites souvent revendiqués par l'auteur. Ainsi, Kaki emprunte un grand nombre de matériaux dramatiques à la tragédie grecque (essentiellement Eschyle) et à la culture orale et réemploie souvent les poèmes de Si Abderrahmane El Mejdoub, un poète populaire qui inspira également l'homme de théâtre marocain Tayeb Saddiki. D'autres bardes populaires comme Ben Khlouf, Ben M'saïb ou Mostéfa Ben Brahim ont profondément marqué l'auteur. Il aime énormément la poésie, surtout populaire, Kaki lit beaucoup, jubile en parlant de lecture, ses yeux deviennent plus clairs : « Je lis tout ce qui me tombe sous la main. Théâtre, sociologie, cinéma...L'apport des poètes à mon écriture dramatique est considérable. Ainsi, la langue est parfois versifiée et traversée par un rythme et une musique particulière. La place de la poésie populaire dans mon écriture et l'apport de Henri Cordereau dans ma formation, notamment dans ma relation avec la littérature orale sont cruciaux. »

Il chante parce qu'il a envie de fredonner quelque chose, des gestes amples, puis reprend la parole : « le meddah, le chœur et le chant sont présents dans de nombreuses pièces. Le meddah possède les mêmes caractéristiques que le coryphée. Il relance, décélère et accélère les actions et raconte les événements tout en participant à la disposition spatiale. Il provoque une sorte de distance avec le spectateur qu'il interpelle et pousse à la participation. Le chœur joue aussi ce rôle de catalyseur du récit. Les fonctions du conteur subissent un glissement sérieux et déplacent les réseaux sémantiques tout en s'enrichissant avec la mise en œuvre des attributs du coryphée et du chœur qui s'intègrent dans le discours théâtral global. Cette association d'éléments provenant de divers univers dramatiques donnent paradoxalement au texte une certaine unité et produit un texte original. Certes, la structure théâtrale (européenne) est dominante, mais il réussit la gageure d'inclure des éléments, à première vue, incompatibles. »

Chez Kaki, la littérature orale et les éléments tirés du théâtre (Eschyle, Brecht...) se rencontrent pour mettre en forme un texte ouvert, non clos qui ne craint pas de prendre en charge des espaces apparemment dissemblables. Mais il reste que les résidus de la littérature orale s'intègrent dans le discours théâtral et perdent leur identité en obéissant au primat de l'appareil théâtral (européen). Le risque de voir le meddah vêtir les oripeaux conventionnels du comédien de théâtre est inévitable. Mais l'expérience est intéressante, d'autant plus que Kaki a cherché à mettre en œuvre un travail original qui associerait les traces de plusieurs cultures. Cette tentative aurait eu une autre dimension si Kaki qui, d'ailleurs, en était conscient, avait quitté les lieux conventionnels. Son travail s'arrêtait presque exclusivement au niveau de l'agencement du syntagme narratif.

Ses textes posent le problème de l'adaptation et de l'écriture syncrétique qui caractérise le fonctionnement de nombreux textes dramatiques maghrébins, arabes et africains. Ainsi, l'auteur met côte à côte des éléments dramatiques tirés de divers univers culturels et leur permet en quelque sorte d'entretenir un dialogue permanent. Cette manière de faire associe deux réalités culturelles qui, certes,

s'entrechoquent et s'enchevêtrent pour donner vie à un texte essentiellement marqué par le discours théâtral conventionnel. Le signe théâtral acquiert une nouvelle dimension et se retrouve travaillé par deux univers culturels qui contribuent à l'élaboration du sens et à la mise en œuvre du discours théâtral global. Ainsi, le signe « *primaire* », celui de la culture originelle n'en est **un**, c'est à dire définitivement construit, **qu'au** moment où s'effectue la réalisation concrète, ce qui donne lieu à la formation du signe « *global* ».

Le lieu est l'espace privilégié de toute cette investigation parce qu'il interpelle obligatoirement un autre univers aussi sensible, la réception. Toutes ces recherches sur l'intégration dans l'écriture théâtrale des formes littéraires et spectaculaires populaires visent naturellement à atteindre le grand public, souvent réfractaire au théâtre. Comment arriver à séduire les spectateurs ? N'est-il pas utile de les toucher en utilisant les signes de la culture populaire. Ce n'est pas sans raison que Kaki réemploie le meddah, le chant et la poésie populaire. Aussi, cherchait-il à provoquer une forme de reconnaissance, un déclic qui les pousse à découvrir le théâtre à travers les signes de leur propre culture.

Ces pièces apportent un certain nombre d'éléments d'informations sur cette crise, cette tension qui marque l'écriture dramatique et parfois la neutralise, lui retirant son terreau, l'aspect spectaculaire.

Ould Abderrahmane Kaki s'intéresse énormément à la littérature orale et à la tragédie grecque. Il touche à tous les genres et à tous les registres. Sa formation sous la direction du Français Cordereau lui permet de se familiariser avec les techniques d'écriture et de plonger dans la « tradition » populaire. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'on retrouve dans son théâtre des résidus de toutes ses expériences passées. Il réussit surtout à « marier » trois structures dramatiques, apparemment éloignées l'une de l'autre : formes populaires, Eschyle et Brecht.

La littérature orale constituée essentiellement de contes et de poèmes populaires fournit à Kaki un matériau dramatique de première importance. La structure de ses pièces obéit à double logique narrative : la forme circulaire du conte et la structure théâtrale. Le récit s'inspire souvent de la légende populaire et puise dans la saga poétique orale ses images, ses paraboles et ses métaphores. Ben Khlouf, Ben M'saib, Khaldi, Sidi Abderrahmane el Mejdoub et Mostéfa Ben Brahim contribuèrent à enrichir sérieusement la langue de l'auteur et à lui donner une indiscutable dimension poétique. Ainsi, les mots obéissent à une certaine musique interne et à un rythme précis.

A côté de l'usage des formes dramatiques populaires, l'auteur recourt à des techniques empruntées à différents types de théâtre : tragédie grecque, la comédie de Plaute, Molière, drame élisabéthain, Artaud, Absurde et Brecht. Son texte est en quelque sorte un lieu où se retrouvent agencés plusieurs procédés dramatiques qui donnent au discours une dimension plurielle. Ce qui caractérise Kaki, c'est sa maîtrise de l'écriture dramatique et sa capacité de regrouper ensemble plusieurs expériences dramatiques souvent considérées comme incompatibles. La forme se

révèle ouverte, se compose et se recompose pour produire une structure « *syncrétique* ».

L'histoire ne se fonde pas, comme dans l'écriture dramatique, sur une linéarité ou une progression continue d'une courbe dramatique, mais est marquée par une certaine fragmentation du récit en séquences relativement autonomes qui concourent à l'élaboration du discours théâtral global.

Kaki est un véritable maître réussissant à proposer un autre théâtre, différent qui a ébloui le Che qui a assisté un certain jour de 1962 dans l'actuelle salle Atlas à sa pièce « 132 ans ».

Kaki sourit, sa canne en bandoulière, les anges le suivent, Si Djillali n'est pas loin, ils s'amuse comme des bambins, crient, n'arrêtent pas de crier, « le petit bonhomme à lunettes » (titre d'une de ses nouvelles) sourit aux/avec les anges...

# ABDELKADER ALLOULA

## Le ciseleur des mots

Décidément, Alloula ne change pas, il est ponctuel, il est là, dans ce café pourri de Bab el Oued, flanqué de son acolyte, l'inénarrable M'hamed Djellid, un sociologue de grand talent qui risquerait si on ne le mettait pas en garde de monopoliser la parole. Abdelkader sourit, il connaît Djellid de très longue date, M'hamed continue à évoquer les origines de la tragédie tout en philosophant sur l'idée de citoyenneté qui serait au cœur du conflit tragique opposant la puissance divine et la volonté humaine. Je lui repris de force la parole pour demander à Alloula d'évoquer son expérience du « théâtre de la halqa » tout en le provoquant en soulignant les limites de ce travail qui ne pouvait correspondre aux souhaits de l'auteur : je lui dis tout de go que le goulal et la halqa, une fois sur scène, perdent leur statut originel pour épouser les contours de la structure théâtrale. M'hamed n'en peut plus, il voudrait encore intervenir, mais Alloula le somme de le laisser parler : tu sais, Ahmed, c'est vrai que le travail mené était ambitieux. Nous voulions rompre avec le moule aristotélien et permettre au théâtre de rencontrer un autre public. J'étais conscient de la difficulté. Brecht lui-même a connu pareille mésaventure. D'ailleurs, il l'explique très bien dans ses lettres et ses textes de 1955, reconnaissant le poids de l'héritage de Stanislavski, notamment pour tout ce qui touche les actions physiques et la mémoire affective ». Alloula s'arrête un moment, il respire un coup... Profitant de cet arrêt inattendu, M'hamed se met à évoquer l'importance de ce théâtre dans la mise au jour des contradictions sociales caractérisant la société tout en glosant sur les vertus de l'Histoire comme vecteur central du mouvement social et les jeux complexes du matérialisme dialectique, évoquant tour à tour les articles de Marx et de Lénine sur Balzac, Eugène Sue et Tolstoï. Complices, ces deux amis ont une connaissance extraordinaire du théâtre qu'ils n'hésitent pas à mettre en relation avec le mouvement social. Alloula, je ne sais comment, me sort de son paquetage en loques les souvenirs anciens d'une rencontre à Damas en 1982 où nous avons participé à un colloque consacré au théâtre afro-asiatique. Il se mit à raconter ces belles escales faites d'anecdotes et de discussions sérieuses avec Aziz Nesin, Mahmoud Darwish, Mou'in Bsissou (le véritable auteur des vers cités par Djaout pour illustrer un papier sur le poète palestinien : si tu te tais tu meurs. Alors dis et meurs), Van Din Thu, le Vietnamien qui avait eu l'ingénieuse idée d'offrir une squelettique rose fanée, c'était l'une des rares qu'il avait trouvée dans cet espace désertique à un soldat syrien à Kenitra au

Golan, cette soirée aussi belle que rieuse avec Dorid Laham. Alloula devint subitement intarissable, comme un camion qui passe, imposant notre silence : le théâtre a une fonction sociale. J'ai toujours cherché à toucher les petites gens, c'est pour cette raison que je me suis battu pour jouer dans des lieux ouverts. J'ai essayé de m'enrichir des expériences du conteur, de Ksentini, de Meyerhold, Brecht, Kantor, Mnouchkine..., refusant de vivre à l'étroit, mais plutôt de mettre en œuvre un théâtre qui se soucie des solidarités humaines, loin des visions particularistes. Malheureusement, certains se sont accrochés à la halqa comme si c'était un retour aux sources, alors que ce n'est pas ça, mon propos se voulait universel. Son visage s'anime, il devint rouge, il reprit une autre cigarette, une Afras, prenant à témoin M'hamed qui semblait perdu : Tu sais, nous avons connu dans notre pays de belles expériences. Le théâtre affichait souvent complet. Nous nous respections. C'était après l'indépendance. Hadj Omar, Kaki, Mustapha Kateb, Mohamed Boudia, Allel el Mouhib...étaient des monstres de la scène. J'étais jeune en 1962-63 quand je faisais partie de l'équipe qui avait rédigé le fameux manifeste du théâtre, avec Boudia et Kateb. Il rajeunissait et embellissait en évoquant ses souvenirs, regardant continuellement ses doigts jaunis par la cigarette, il fumait beaucoup, c'était une véritable cheminée humaine, il allait continuer quand subitement apparurent deux silhouettes élégantes quelque peu cachées par un épais brouillard, le peintre Mohamed Khadda, d'une timidité malade et le sociologue Abdelkader Djeghloul, jovial et souriant qui me pria de transmettre ses salutations au journaliste d'Algérie-Actualité, Mohamed Balhi. Même Khadda et Djellid qui ne peut rater l'occasion d'en ajouter une me chargèrent de saluer les amis. Il y avait derrière eux un poète transi par les traces indélébiles de la torture, Bachir Hadj Ali. Mais contre toute attente, ce beau monde observa un silence sombre et méditatif laissant le soin à Abdelkader de parler, de se raconter : Le théâtre et l'art, en général, sont une aventure délicate, douloureuse. Des « amis » t'abandonnent en pleine route, d'autres te rejoignent et te donnent envie de poursuivre le combat. Sais-tu, je sais que tu le sais, que j'ai bouffé de la vache enragée, j'ai été licencié, mis au chômage par Taleb el Ibrahim, j'ai connu la trahison d' « amis » qui avaient fait circuler une pétition injuste contre moi voulant freiner mon expérience de la coopérative du 1 mai. Je leur pardonne, je savais, à l'époque, qu'ils avaient été instrumentés pour des raisons politiques. Mais je n'ai jamais cessé de me battre, de servir ce pays. J'ai toujours eu comme phrases de chevet ces vers de l'immense poète turc, Nazim Hikmet :

Moi un homme

Moi Nazim Hikmet poète turc moi

Ferveur des pieds à la tête

Des pieds à la tête combat

Rien qu'espoir

J'ai vu les yeux de Khadda et de Hadj Ali s'illuminer à l

J'ai vu les yeux de Khadda et de Hadj Ali s'illuminer à l'écoute de ces vers de Hikmet. Djellid, hyper sensible, laissa couler quelques larmes, jamais silencieuses, inondant subitement les cœurs de ses compagnons d'une eau purificatrice... Alloula ne s'arrêtait pas, il poursuivait son discours, rien ne pouvait freiner cette ardeur à témoigner : Je ne sais pas pourquoi je saute du coq à l'âne, mais je vais te raconter cette histoire du conseil national de la culture (qui s'était substitué au ministère de la culture durant la période Hamrouche) avec Benhadouga, Mohamed et bien d'autres amis. Nous voulions tout changer, c'était un moment extraordinaire. Tu te souviens, Ahmed, je t'avais fait appel. Mais vite, nous nous étions rendu compte que beaucoup ne voulaient pas que cette expérience aboutisse. C'est du passé, parlons du présent. C'est à toi, mon cher Ahmed, de nous raconter ce que vous faites. Comme toujours, M'hamed Djellid m'interrompit et reprit la parole, sans discontinuer. Nous nous mime tous à rire. Leurs regards disent l'espoir de changer les choses. Encore, Nazim Hikmet à la rescousse. Le généreux Bachir Hadj Ali replace ses lunettes et conclut la discussion en poésie :

Lequel sera vainqueur humilié

Lequel sera grand dans la défaite

Dans quel pays sur quelles frontières

Ce vent hurlera t-il ?

Déchiré par la lance la plus haute ?

Il soufflera sur cet enfer imaginaire

Mais ici la foule meurt de faim

Qui triomphera ce jour là

Des gens de la ligne droite ?

Seront-ils circoncis ?

Nus des pieds à la tête

Exclus des cercueils plombés ?

Seront-ils accueillis par une lame indienne ?

Rougie de sang pour plaire ?

Qui triomphera de ce jeu barbare

Avec ses menaces et ses promesses vaines

Qui triomphera de la terreur

Et des puissances anonymes ?

Alloula aimait la poésie, la justesse des mots, mais par-dessus tout la beauté et l'efficacité des mots. Rien n'est étranger à cet homme qui sait parler de tout, politique, littérature, philosophie, théâtre, cinéma. Il a toujours été un homme en avance sur son temps. Même ses détracteurs les plus patentés lui reconnaissaient son extraordinaire maîtrise des métiers du théâtre et sa grande pugnacité. Avec Kateb Yacine, il était l'un des rares hommes de culture algériens à oser aller vers les gens et à tenter de leur communiquer un message d'amitié et d'espoir.

Son théâtre s'articulait essentiellement autour de cette quête d'une Algérie à transformer et d'une société à nourrir de ces paroles humaines remplies d'amour et de ce verbe puisé dans la culture de l'ordinaire et dans les vers de ces paysages humains exceptionnels ayant pour noms Neruda, Hikmet, Aragon et Darwish. Alloula était, comme ces poètes, un homme simple, d'une modestie à faire brûler de honte ses censeurs comme ce ministre obscur qui a, comble de la démesure et de la médiocrité, pris l'infâme décision de le dégommer du TNA, comme d'ailleurs l'ancien animateur de la fameuse troupe du FLN, Mustapha Kateb qui a connu les foudres de cet ex-ministre de la culture, aujourd'hui aux oubliettes alors que les étoiles de Alloula et de Kateb éclairent toujours les lieux de l'imaginaire et les espaces de la culture algérienne.

Alloula, Kateb Yacine et Mustapha Kateb n'avaient cure de ces reconnaissances officielles ou de ces hommages pour morts que l'on célèbre ici et là dans le silence mortel des cimetières et dans l'indifférence totale de ces petites gens qui investissent la représentation de ces auteurs et qui articulent leur intérêt politique. Il a pensé son théâtre en fonction du quotidien de la grande foule trop marginalisée à son goût et trop exclue des travées de la décision politique et sociale portée par un discours de clan et de zaouia.

Alloula était ce géant qui réussissait la gageure de parler vrai avec ce paysan d'un coin reculé de l'Algérie profonde, de débattre de sujets hautement intellectuels avec des hommes de culture et de développer des thèses abstraites trop bien construites. Je me souviens de ces rencontres infinies avec le Turc Aziz Nesin, du Palestinien Mou'i Bsissou ou des Syriens Dorid Ellaham et Saadallah Wannous à

Damas en 1982 où il n'arrêtait pas de parler de la nécessité des pratiques démocratiques et de la redéfinition de la fonction sociale et politique des formes artistiques et littéraires. L'auteur de Lejouad considérait l'art comme un moyen d'aider les gens à prendre conscience de leur embastillement et de les inciter à se libérer des carcans de la bureaucratie et du parti unique. Ce n'est pas sans raison qu'il ne refusait jamais d'apporter son aide à toutes les troupes et à tous ceux qui sollicitaient son soutien. Le grand auteur dramatique syrien, Wannous nous a dit en 1997 qu'il a très rarement vu un homme aussi disponible et un artiste aussi complet qui pouvait facilement évoquer les lieux de la culture, les sentiers escarpés de la politique et les venelles trop étroites de l'idéologie. Abdelkader Alloula tentait dans ses pièces, surtout, après 1970, de donner à voir un théâtre à l'écoute du public, s'articulant essentiellement autour des préoccupations de ceux qu'on appelle avec un mépris mal dissimulé, les petites gens. Pour ce faire, il mit en œuvre une autre manière de faire du théâtre convoquant pour la circonstance les résidus de la culture populaire.

Abdelkader Alloula s'intéressait, en premier lieu, aux formes populaires et aux performances de l'acteur. Le gouwal et la halqa étaient les deux structures autour desquelles s'articulaient la recherche et la réflexion de cet auteur qui tenta de transformer radicalement la structure théâtrale. L'intérêt porté pour le conteur n'est nullement une sorte de lecture archéologique de formes populaires dévalorisées et marginalisées, mais une tentative de mettre en œuvre un théâtre total qui donnerait à la parole et au verbe une fonction essentielle, celle de théâtraliser les faits et les actions. Il sourit puis prend un air sérieux et commence à m'entretenir de son choix de la halqa : « Nous nous rapprochions graduellement du meddah. Celui-ci est dans la tradition, un personnage seul, solitaire qui raconte une épopée en utilisant la mimique, le geste, la phonation. On refaisait la jonction avec un type d'activité théâtrale interrompue par la colonisation. A partir de là, nous avons pu comprendre le type de théâtre dont a besoin notre peuple, et c'est une chose très importante. La halqa constituait une possibilité dramaturgique susceptible de contribuer à la création de nouveaux rapports représentation/public. Le théâtre amateur, en recourant à l'usage des tableaux dans ses pièces, tente de rompre avec le théâtre aristotélien qui, d'ailleurs, correspond à un certain discours idéologique. Dans le théâtre, le travail sur la voix et sur le corps peut nous aider à accéder à un niveau supérieur d'abstraction. Dans Homk Sélim, je décris à un moment donné du récit, un cafetier. Je suis persuadé que le spectateur le voit, le regarde d'une certaine manière ».

Alloula fume encore, rit aux éclats, explique, il aime aller au-delà des mots, il marche...

# SID AHMED AGOUMI

## L'élégance faite comédien

Je ne peux pas du tout imaginer Sid Ahmed ne pas sourire, ni chercher à faire rire, trouvant facilement une blague qu'il raconte comme s'il était au théâtre, avec force gestes, mimiques et de forts éclats de rire. Il donne l'impression d'être toujours jeune, lui qui risque d'ici peu d'attendre les 78 ans, toujours élégant, cela se comprend, fils de tailleur qui lui imposait, déjà lycéen, à porter des costumes bien faits, malgré l'étonnement de ses camarades.

Le théâtre, il l'a dans la peau, ce n'est pas pour rien qu'il décide de quitter le lycée pour tenter l'expérience de la scène, au grand désespoir de parents qui préparaient déjà pour lui un métier avec des diplômes. Il fit des stages qui le préparèrent à ce métier qu'il maîtrise d'une manière extraordinaire. Avec Sid Ahmed, on peut parler de tout, de Sophocle, Eschyle, Pirandello, Brecht ou Beckett, il a réponse à tout, lui qui lit énormément et aime la belle vie, cela va de pair chez ce grand jouisseur devant l'Éternel. Il sourit déjà, lui qui évoquera avec tendresse et nostalgie ces moments des années 1960-1970 qui lui permirent d'éclater : « C'était extraordinaire, il y avait de grands hommes de théâtre, nous discussions beaucoup et nous riions énormément tout en travaillant très sérieusement. Il y avait une grande ouverture. Kateb, Boudia, Hadj Omar, Alloula, Allel el Mouhib et bien d'autres qui rayonnaient au TNA. Nous montions des pièces d'auteurs d'ici et d'ailleurs, Pirandello, Goldoni, Shaw, Brecht, Beckett, Safiri, Kaki, Alloula, Rouiched... Durant les premières années de l'indépendance, le théâtre algérien a monté Shakespeare, Calderon, Molière, Goldoni, O'Casey, Brecht et j'en passe. C'était le temps de l'embellie théâtrale marquée par une extraordinaire curiosité et une inextinguible soif d'apprendre. Puis, surtout, à partir de la fin des années 80, les choses ont connu un dramatique déclin à tous les niveaux de l'activité théâtrale ».

Il arrête un moment de parler, regarde le ciel, puis éclate de rire en se rappelant une anecdote, il se met à la jouer, puis reprend la discussion comme si de rien n'était. Il rit gentiment très affectueusement aux dépens de Alloula ou de Kouiret. Comme un enfant, il est resté un éternel enfant, ce séducteur né qui réussit la gageure d'apprendre le métier chez de grands animateurs.

A l'époque, à Alger, au début des années 1960, beaucoup d'hommes de théâtre français venaient à Alger animer des stages de formation. Gabriel Garran était du nombre, Sid Ahmed allait interpréter en 2004 un des rôles centraux d'une de ses pièces, « L'homme poubelle ». Toujours bien habillé, les chaussures toujours bien cirées, les yeux rieurs, Agoumi ne tient pas à sa place, il n'est pas facile de le tenir, lui qui séduit et aime séduire. C'est le propre du théâtre. Il est constamment en représentation. Il revient aux premières années de métier et à sa formation, notamment la mise en scène, certes, il mit en scène quelques rares pièces, mais ses tentatives étaient très intéressantes, surtout « Fi Intidhar el Mehdi », une adaptation d'« En attendant Godot » de Beckett. Il parle ainsi des metteurs en scène et de son passage en France : « Je dois reconnaître que j'ai eu deux metteurs en scène qui m'ont beaucoup appris. Il s'agit de Mustapha Kateb qui m'a inculqué l'intelligence du texte et de Allel el Mouhib qui m'a enseigné le mouvement et le rythme. En alliant les deux expériences, je me suis fait une sorte de construction qui me permet de mieux appréhender la réalité scénique. Je ne peux oublier la rigueur de Ziani. Quant à mes rencontres en France, elles m'ont permis d'approcher de grands metteurs en scène européens. Mais il faut que je te dise que ce qu'on me propose ici, en France, ne m'enthousiasme guère. Il y a cette pensée cartésienne qui est parfois synonyme d'embastillement qui vous rappelle sans cesse vos origines. Acteur, je ne fais que me redire. Se redire, c'est ennuyeux. Mais cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas eu ici en France des choses intéressantes. Cette expérience à l'étranger m'a ouvert la voie de la découverte d'autres univers dramatiques et de nouvelles conceptions de la scène. J'ai joué Novarina, Matei Visniec, Koltès et bien d'autres qui m'ont donné à voir une autre conception du monde et du théâtre ».

Il prend une cigarette, la regarde longuement, puis fixe ses mains, rit un coup, devient subitement sérieux avant de raconter ses années où il avait tenté des choses qu'il estime importantes. Son visage s'identifie à l'éclat du soleil quand il raconte l'aventure de « Fi Intidhar el Mehdi ». Le timbre de sa voix est plein de plaisir enjoué et marqué par une singulière émotion. Il sait qu'il est le premier à avoir mis en scène un texte de Beckett dans les théâtres d'Etat, mais il préfère surtout parler des nouvelles écritures qui l'ont toujours séduites. Il aime découvrir d'autres univers, de nouveaux mondes : « C'est vrai. L'artiste doit être toujours en quête de nouveaux styles, de nouvelles écritures et d'univers scéniques originaux. J'ai été le premier à avoir mis en scène Beckett que j'ai intitulé de façon prémonitoire « Fi intidhar el mehdi », partant de ces deux devises-phare : « malheur à un peuple qui a besoin de héros » (maxime brechtienne) et « malheur à un peuple qui veut attendre son salut d'un autre ». C'est pour cette raison qu'on m'avait dégoûté de la direction du théâtre d'Annaba, parce que le théâtre est un

instrument de combat. Je disais dans la pièce qu'un peuple ne doit son salut qu'à lui-même. Cette pièce a abordé des problèmes non abordés, tus, mais je l'ai fait, non pas dans une perspective didactique, mais en suggérant, en privilégiant la dimension spectaculaire, foncièrement théâtrale. La place de l'acteur était primordiale. J'ai toujours accordé une importance particulière au jeu de l'acteur ».

Même s'il est très connu dans le monde du cinéma pour avoir été distribué dans plus de cinquante films et côtoyé de nombreux réalisateurs comme Bensalah, Hamina, Riad, Cabrera, Raoust, Louhichi, Rachedi, Bendeddouche, Lalle... , il préfère surtout le théâtre qui est sa raison d'être, alors que le cinéma serait son moyen de vivre. Il ne se lasse pas d'égrener les belles choses des années 1960-1970, essentielles selon lui dans la formation culturelle de l'Algérie tout en regrettant la régression entamée à partir de la décennie 80. Pour lui, le théâtre et le cinéma n'ont pas connu l'embellie du roman entamée à partir des années cinquante, il s'exprime avec une certaine distance, les gestes deviennent plus discrets et les mouvements moins amples : « les années cinquante, soixante, soixante-dix par exemple, ont connu une floraison de bons écrivains, mais le cinéma n'a pas vécu la même situation. L'Algérie peut être fière d'avoir produit les meilleurs romanciers du Maghreb et du monde arabe. Très peu d'auteurs se sont intéressés au théâtre. Il y eut, certes, Kateb Yacine, Mouloud Mammeri, Dib mais sa pièce, « Mille hourras pour une gueuse » ne marque pas les esprits, sa thématique est assez obscure. « Le cadavre encerclé » de Kateb Yacine est plutôt un long poème dramatique. Nous l'avions joué en arabe littéraire, ce qui a obscurci davantage le texte, malgré une belle traduction. L'absence d'auteurs de théâtre a poussé des comédiens à écrire pour le théâtre, avec des fortunes diverses, certains avec beaucoup de bonheur comme Alloula, Kaki, Benguettaf, Dehimi, Fetmouche... ». Oui, il dit tout simplement que les arts du spectacle restent encore le parent pauvre de la représentation artistique, même si, aime-t-il ajouter, qu'il y a beaucoup de belles choses et d'excellents auteurs et metteurs en scène de théâtre et de cinéma comme Alloula, Kateb Yacine, Mustapha Kateb, Hamina, Allouache, Beloufa... Il sait de quoi il parle, il est considéré comme l'un des meilleurs comédiens du pays. Il ne craint pas d'évoquer ses déboires et ses productions « alimentaires », notamment à la télévision. Il ne sourit plus, il prend un air sérieux avant de poursuivre la discussion : « Je ne regrette pas d'avoir fait du cinéma et de la télévision. Je regrette certains films que je n'ai d'ailleurs pas vus. C'est grâce au cinéma et à la télévision que je me suis fait une petite place dans le cœur des Algériens. Le métier incite l'acteur à cultiver un certain narcissisme et à saisir la pauvreté de l'univers artistique. Nous avons un sérieux problème d'écriture. Les bons réalisateurs ne sont pas légion ». Sid Ahmed ne s'appesantit pas trop sur la télévision, il veut surtout raconter ses aventures et ses

rencontres au théâtre, il sait que c'est grâce au théâtre qu'il a découvert les jouissances du métier, de l'amour et de la vie. Pour lui, le théâtre, c'est la passion de vivre intensément le moment et de dire le monde. C'est aussi un engagement, une certaine manière de dire les mots et les choses, d'exprimer l'être au monde. Le théâtre serait donc le lieu de manifestation de la culture de l'ordinaire. Il aime revenir à la Grèce antique, à Sophocle, Euripide et Eschyle qui constituent, pour lui, les éléments fondateurs de l'événement théâtral. Il revient à la dimension politique du théâtre grec, à la nécessité de faire du théâtre sans le surcharger de slogans et de clichés. Il n'accepte pas l'idée de faire du théâtre un espace d'illustration de discours officiels, ni un lieu d'embrigadement. Dire que le théâtre est politique, soutient-il, ne veut nullement dire le réduire à la politique. Le théâtre est donc une aventure permanente, un constant renouvellement, un mouvement perpétuel, il est fondamentalement politique : « Oui, cela va de soi. L'expérience théâtrale est paradoxale, individuelle et collective à la fois, littéraire et scénique, éternelle et instantanée. C'est très complexe. Chacun porte sa vision, ses desseins. A l'époque de la décentralisation, on mettait toujours en avant l'esthétique théâtrale dans laquelle s'incruste le politique comme si le théâtre pouvait être réduit à l'action politique. Tout le monde sait que depuis Aristote et sa « Poétique », le théâtre est pleinement travaillé par le politique, son essence est politique. Il faudrait lire les grands tragiques, Eschyle, Sophocle et Euripide. Pourquoi donc le sur-politiser ? Drôle de manière d'embastiller l'univers théâtral. Réduire le théâtre à sa dimension politique, c'est l'appauvrir, l'affadir, le rendre prisonnier de discours extérieurs et étrangers à sa vocation. »

Les mots sont précis, les gestes amples et les mouvements calculés. Le thème de la relation du théâtre et du politique convoque forcément la question du public. C'est vrai qu'il est très connu dans un pays où on laisse une certaine marge de liberté au théâtre, ce qui ne semble pas beaucoup le cas pour le cinéma qui est regardé par beaucoup plus de monde. « C'est une sorte de soupape de sécurité », ne cesse-t-il pas de répéter conscient de la réalité de la pratique théâtrale. Plaire en utilisant n'importe quelle forme lui paraît ridicule et dangereux. Mais il n'omet pas d'ajouter que la dimension spectaculaire est primordiale et que donner à voir du beau tout en « disant » est fondamental. Il est clair là-dessus, son visage prend un teint rouge, ses mains deviennent moins mobiles, même si elles esquissent de temps en temps des figures concentriques. Il parle, son mégot semble brûler ses doigts : « Il faudrait savoir que le propre du théâtre, c'est le donner à voir. Le public, trop nourri de cinéma et de télévision, va au théâtre avec une image singulière, celle de redécouvrir ses constructions imaginaires. Nous sommes ainsi obligés de concevoir notre esthétique par rapport à la technique cinématographique. Mais cela ne veut pas dire que nous devrions être prisonniers

des goûts et des attitudes du public. Cette paresseuse posture défigure le théâtre. Quand on dit, il faudrait répondre à l'attente du public et réaliser des pièces « comiques » ou des pièces purement « politiques », c'est soutenir une vision erronée et factice de l'attente du public. Ce choix est strictement politique. Ainsi, ces gens-là nous demandent d'appauvrir notre discours pour être au niveau du public, infantilisé et méprisé par ceux-là mêmes qui cherchent à le rabaisser. C'est la même chose pour le cinéma et la télévision... ». La question du public semble le passionner. C'est vrai que toute entreprise et toute expérience ont été mises en œuvre par rapport à la réception : du théâtre grec à aujourd'hui en passant par Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Brecht ou Grotowski. Sans public, il ne peut pas y avoir de théâtre. Certes, il y a des situations exceptionnelles qui condamnent des artistes et des intellectuels au départ, à quitter leur public naturel pour tenter, malgré eux, des expériences à l'étranger. Juste après l'assassinat de Alloula, il prit la décision de vivre en France. Comme pour Boudia, assassiné en 1973, c'est Sid Ahmed qui va lire l'oraison funèbre de Alloula. Il se souvient très bien de celle de Boudia : « J'évoque mon hommage, non pas pour me faire valoir, mais pour témoigner d'un fait important, l'enterrement d'un grand homme. Ce fut à la demande des acteurs du théâtre qui refusaient que l'enterrement de Mohamed Boudia se fasse clandestinement comme le souhaitait le pouvoir de Boumediene dont il était un farouche opposant. Un important dispositif sécuritaire était installé, des policiers en civil furent déployés un peu partout. Il faut rendre hommage aux habitants et aux militants de son quartier, Soustara, qui m'ont encadré et soutenu m'apportant un extraordinaire courage me permettant de lire mon oraison. Je l'avoue, j'avais la frousse, la peur arrivait à paralyser tous mes membres. Le soutien des habitants de Soustara et du frère de Sid Ali Kouiret, Mustapha, grand ami du défunt me fut d'un grand réconfort. C'est Boudia qui suscita mon éveil à la politique. C'est lui qui me permit de comprendre qu'en matière d'art, le talent sans conscience politique était un avatar bourgeois qui ne servait que lui-même. C'est ainsi que s'éveilla ma prise de conscience qui me donnait ainsi la possibilité de saisir la vocation sociale et politique du théâtre. Il fut avec le grand écrivain, Mourad Bourboune, lui aussi exilé après le coup d'Etat du 19 juin 1965, un véritable éveilleur de conscience. Je lui dois pratiquement mon éveil politique et la nécessité de ne pas mourir idiot. Je n'avais pas évoqué Mohamed, l'opposant au régime Boumediene. Je n'étais pas audacieux. J'avais néanmoins dit qu'on avait assassiné notre Che Guevara, à nous tout en insistant sur le fait qu'il s'était sacrifié pour une cause juste ». Il parle avec une grande émotion de Boudia, des larmes, la voix devient lourde, ses gestes s'immobilisent, il reprend vite le fil de la discussion, évoquant l'apport de cet homme à l'organisation du théâtre en Algérie, le décret de 1962 portant « nationalisation » des structures théâtrales, le manifeste, des différents débats sur les orientations du théâtre et sur de

nombreuses autres choses : « Je te parlerais si tu le désires comment il obligea Mustapha Kateb à lui céder les rênes du théâtre national. Les acteurs qui le suivirent dans cette entreprise furent Ould Abderahmane Kaki, Hadj Omar, Nadia Talbi, Alloula, Larbi Zekkal, Hadj Cherif et moi-même. Nous avons joué la pièce « Les chiens » de Tone Brulin. Mais cela fut de courte durée, le coup d'Etat de Boumediene a remis en selle Mustapha Kateb. Puis s'ensuivit l'évasion de Boudia et le reste est connu. ».

Agoumi, dès qu'il s'agit de ces moments de la vie culturelle, devient très volubile, mais n'oublie pas de donner son avis sur la nécessaire restructuration de l'activité théâtrale. Il signale à juste titre que les choses devraient changer d'autant plus que le centre de la ville a changé et que ces mouvements urbanistiques nécessitent de sérieuses réadaptations des espaces culturels. Aujourd'hui, dit-il, il faut oser, prendre le courage d'entreprendre des réformes, pas uniquement, insiste-t-il, au niveau organisationnel, mais également dans le choix des hommes et des femmes qui devraient diriger les nouvelles instances : « Les structures régionales étaient obsolètes dès leur naissance. Nous n'avons fait que reproduire, sans aucune réflexion, quelques textes législatifs français qui n'ont pas été revisités. Il fallait les revoir, accordent plus de souplesse et de liberté à l'entreprise et à la création. Les textes d'aujourd'hui favorisent le fonctionariat et négligent la dimension artistique. Actuellement, il faudrait recourir au mécénat, créer des lieux de théâtre en dehors des structures officielles devant être au service de l'œuvre, non pas au service des gens qui y travaillent. Le système politique qui nous régit sent-il la nécessité d'avoir une culture libre et indépendante ou se contente-t-il d'une culture de représentation ? Dans ce contexte délétère, les médiocres ne me dérangent que quand ils osent penser. ».

Agoumi qui a dirigé, entre autres structures, le théâtre régional d'Annaba et de Constantine, le CCI, la maison de la culture de Tizi Ouzou et le TNA sait de quoi il parle quand il s'agit d'organisation des espaces de la culture, comme il sait tout ou presque tout de l'activité théâtrale en Algérie et dans les pays du Maghreb, lui qui a fréquenté Tayeb Saddiki, El Alej, Ali Benayad... Il est le premier comédien algérien à avoir interprété un « monologue », « Le journal d'un fou ». Il se remémore ces moments avec un grand enthousiasme, comme si la nostalgie le dopait, arrivait à lui apporter davantage d'amour et de passion. Il aime parler de ce que son départ d'Algérie et son installation à l'étranger lui ont apporté. Il s'exprime très calmement : « En Algérie, ce que je craignais, ce n'est pas la mort, mais le fait de vivre la mort au quotidien, une sorte d'ersatz de la culture de l'ordinaire. Il faut que je vous dise que ce départ ne m'a absolument rien apporté en tant que formation dans la mesure où j'ai fait mes écoles en Algérie. Par contre, j'ai découvert d'autres textes et d'autres auteurs comme Koltès et Pirandello

(revisité) montés par de grands metteurs en scène. Si j'ai trouvé ma place en France, c'est grâce à mes acquis antérieurs. On ne m'a pas fait de cadeau. C'est vrai, j'ai été confronté à d'autres expériences, d'autres intelligences et à de nouvelles approches théâtrales. Avoir toujours les mêmes partenaires, c'est sclérosant. Cette sortie du pays m'a permis de visiter des lieux ludiques extraordinaires, d'autres pays où j'ai joué comme le Canada, la Suisse, la Belgique, la France. J'ai appris comment fonctionne le théâtre dans ces contrées parce que le théâtre est une merveilleuse entreprise qui exige une remise en question perpétuelle et un travail infini. »

Il allait ainsi découvrir une autre manière de pratiquer le théâtre, de vivre et d'aimer davantage le pays. Sid Ahmed poursuit son chemin, toujours élégant, le rire en bandoulière, un regard très lointain, gestes et mouvements amples...

# SLIMANE BENAÏSSA

## L'inquiétude faite raison

Slimane Benaïssa n'arrête pas de rire, de plaisanter, il rit de tout, ce bonhomme de chair, veste Shanghai en bandoulière, des blagues à n'en plus finir et une extraordinaire connaissance des plantes qui fait de lui un médecin virtuel en quête de patients, à défaut de patience. Slimane est, comme Tahar Djaout, un mathématicien qui épouse les contours de toutes les cultures d'un pays qui ne cesse d'aller à contre-courant du sens, il est mozabite de Guelma, perdu dans les montagnes de Souk Ahras, l'ibadisme et le malékisme conjuguent son esprit à une sorte de raison qui fait de lui un être double, divisé, peut-être fracturé, mais potentiellement cohérent. Il se revendique de toutes les cultures du monde, lui qui découvre les arts à un âge où l'insouciance s'acoquine bellement avec cette envie d'être, d'exister. Il est ce que sa mère a voulu qu'il soit, une grande dame qui ne perd jamais le sourire. Il faut voir Slimane plaisantant avec sa mère, sage, rieuse et une forte personnalité. C'est une véritable pièce de théâtre. Comme avec Sid Ahmed Agoumi, sa maman a toujours le dernier mot sur cet enfant-Shanghai qui sait ce qu'il est, un homme-roseau, amazigh, se définit-il, et « fier de l'être ». La fameuse tirade-épilogue de Babor eghraq semble lui coller à la peau.

Slimane Benaïssa, un ancien de « Théâtre et Culture », un grand connaisseur du théâtre devant l'Éternel, a réussi la gageure de créer la première troupe privée, après le TTP (Troupe du théâtre populaire) de Hassan el Hassani, sans statut, fonctionnant à la limite de la clandestinité. Son cycle dramatique, « Boualem zid el goudem », « Youm el djemaa kharjou leryem », « El mahgour » et « Babor eghraq » constituent l'espace fondateur d'une expérience qui n'en finit pas de recommencer. Slimane touche à tout, raconte des anecdotes puisées dans ses tournées, un peu partout, lui qui a produit Boualem Zid el Goudem dans le cadre du théâtre dans l'entreprise (SONELEC), oui, il y avait du théâtre partout, on pouvait jouer dans les casernes, dans des dépôts, des places publiques... Insatiable Slimane qui joue tout en narrant ces petits faits qui font peut-être les grands événements.

Ce mathématicien de formation me parle, avec un extraordinaire plaisir, de son itinéraire, sa formation et ses pièces. Il ne cesse de bouger, ce turbulent jeune homme né en 1943 à Guelma, il aime bien évoquer son passage en 1969, à Théâtre et culture, une troupe née au moment où les grands mouvements étudiants

commençaient à contester le pouvoir en place et à proposer une autre manière de construire le pays. Les choses n'étaient pas si simples. La politique était au cœur de l'action culturelle. C'est le début d'un long parcours qui allait lui permettre de retrouver Kateb Yacine dans L'Action Culturelle des Travailleurs (ACT). Il s'exprime ainsi sur cette aventure qui lui a permis de se familiariser avec les jeux de la scène et de la politique : « *Théâtre et Culture* a été surtout pour moi, une très grande expérience humaine, dans la mesure où nous étions un groupe de jeunes livrés à eux-mêmes et avions des projets passionnants. Nous étions contraints pour notre survie et notre souci de faire aboutir les choses, de tout inventer. Dans ces circonstances, on apprend beaucoup sur les autres et sur nous-mêmes. Sur le plan théâtral, *Théâtre et Culture* a été un lieu où on a tenté une multitude d'expériences. Certaines ont vu le jour, d'autres pas. Il n'en demeure pas moins que c'était un chantier où j'avais appris à bâtir. Sur le plan personnel, c'est à T.C. que j'ai rencontré celle qui allait être mon épouse. Comme vous voyez, « *Théâtre et Culture* » a une grande place dans ma vie. ».

Il s'arrête de parler, fait claquer spontanément ses doigts, un sourire, puis je ne sais comment il se met à me parler d'autre chose, de son souffre-douleur, Sid Ahmed Agoumi, ils sont très bons copains, mais je sais que chacun veut briller aux dépens de l'autre, un éclat de rire, alors qu'il se mettait à imiter Kateb Yacine. Je le rappelle à l'ordre, il poursuit la discussion : « Quand j'ai connu « *Théâtre et Culture* », le groupe travaillait en langue française. C'était en juin 1968. La troupe avait monté « *Les Perses* » d'Eschyle et « *L'exception et la règle* » de Brecht. L'équipe, alors, était constituée, pour ne citer que les éléments les plus dynamiques, de Réda Kriss, Said Bentouil, Smail Bennacer, Abderrahmane Guenanèche, Madjid Bey, Abdellah Bouzida et Aziz Degga. Quand j'ai rejoint l'équipe, je n'avais qu'une seule qualité : je maîtrisais l'arabe classique et l'arabe dialectal. La troupe a pris conscience du fait qu'il fallait parler aux gens la langue qu'ils comprenaient. C'est là où j'ai eu à jouer un rôle, d'abord en traduisant, ensuite en adaptant. Et on a fini par écrire collectivement. Je cite le répertoire du T.C : *Les Perses* d'Eschyle et *L'exception et la règle* en 1968 ; *Echaab echaab* et *La poudre d'intelligence* en 1968-69, *La situation de la femme en Algérie* en 1969-70, *La situation économique* qui devait sortir en 1971, n'a jamais vu le jour. L'une des forces de « *Théâtre et Culture* » était le soutien moral et concret que nous apportaient nos artistes aînés, tels que Mohamed Khadda, Kateb Yacine et de nombreux universitaires qui nous obligeaient chaque fois à nous remettre en question, leurs débats et leurs suggestions ».

C'était une belle époque, le temps où les gens conjuguait le monde aux lendemains qui chantent, le rêve était une denrée pas rare du tout, il donnait à lire l'amour au temps de l'insouciance, Kateb Yacine parlait sans cesse de

l'impérialisme et des révolutions qui n'arrêtaient pas de s'entremêler, Alloula réunissait ses ouailles pour les inciter à écrire collectivement sur des mesures politiques comme la Révolution agraire, la Gestion socialiste des entreprises et la médecine gratuite, Khadda, Martinez, Silem et bien d'autres peintres faisaient des fresques qui rendaient le sourire possible, à la Brasserie des facultés, les rencontres étaient bruyantes, Alger, c'était beau, c'était aussi les bruissements d'une révolution à mener. Slimane nostalgique ? Oui sûrement, mais ce qui semble faire sa force, il rêve toujours parce que rêver, c'est tout simplement humain, c'est la vie. Il sourit tout seul comme un enfant, il a toujours cet air d'enfant aux traits d'un adulte vivant une sorte de mal de mer, il continue, mais cette fois-ci, il essaie, avec une certaine passion, pas du tout contrôlée, de décrire son passage de « Théâtre et Culture » à « L'action Culturelle des Travailleurs » : « Si j'ai appris beaucoup de choses, j'ai surtout aussi appris ce qu'il ne faut pas faire, parce que dans le domaine de l'écriture et de la création artistique, on tombe facilement dans des travers qui peuvent être lourds de conséquences, quant au résultat final. L'art est de déceler au départ les embryons de ces travers et de les éviter. C'est la chose la plus difficile. A T.C et à l'A.C.T, j'ai appris à éviter tout ceci ». Il aime, certes, beaucoup plaisanter, mais cela ne l'empêche pas d'être sérieux quand il le faut, il décrypte son travail avec une extrême minutie, c'est vrai qu'il a fait des études de mathématiques, il analyse ainsi son travail, à partir de ses premières expériences d'auteur et d'homme de théâtre autonome. Il a un rapport charnel avec ses premières pièces, « Boualem Zid el Goudem », « El Mahgour », « Youm el Djemaa » et « Babor eghraq ». Et également, « Anta khouya wa enta chkoune » qui n'a pas été énormément médiatisée ». Ces pièces ont été montées avant qu'il prenne la direction de l'étranger en 1993. Pour lui, dans son travail, la parole occupe une importante place, mais la performance du comédien est capitale.

Les conditions socio- politiques et les contingences culturelles déterminent les options esthétiques et marquent les contours du récit. Les pièces, Boualem Zid el Goudem( Boualem, avance), Youm el Djema Kharjou Leryam(Le vendredi, sont sorties les gazelles), Babour eghraq (Le bateau coule), Enta Khouya wana Echnoune(Tu es mon frère, mais moi qui suis-je ?), Le conseil de discipline ... recourent à deux ou trois personnages et à un léger dispositif scénique. Ce choix s'expliquerait, selon Slimane Bénaïssa, par une question de moyens : « Il y a une sorte de lien dialectique entre la recherche que nous nous étions imposés au départ et les moyens que nous possédons. Plus les axes de recherche se définissaient avec précision, plus nous sentions que nous pouvions réduire encore plus nos moyens matériels. Ceci veut dire que plus on a de moyens, plus on peut développer un

théâtre plus spectaculaire, car au théâtre, l'essentiel, c'est d'arriver à créer une structure dramatique forte. »

Chez Bénéïssa, le matériel scénique utilisé obéit souvent à une logique marquée parfois par les pesanteurs extérieures et les pressions de l'actualité. L'auteur a recours, pour mieux illustrer son discours et mettre efficacement en situation différentes réalités sociales et politiques, à l'image, à la parabole et au symbole. Le signe opère sa propre mutation tout en se démultipliant et en engendrant plusieurs variantes frappant l'imaginaire du spectateur qui construit et déconstruit son propre univers, marquant l'espace scénique et la représentation théâtrale avec une multiplicité de sens et de significations. Ce fourmillement des signes parcourt les instances scénographiques et accentue la force du discours dans un univers où le politique, comme dans la Grèce antique, traverse les contrées de l'imaginaire. « Tout est politique », lance-t-il, avec un sourire en coin, se lançant dans une discussion sans fin sur Sophocle et cette extraordinaire pièce, *Antigone* qui pose la question de la citoyenneté, à travers ce jeu de postures conflictuelles entre la volonté humaine et la puissance divine.

Comme il est volubile, ce Bénéïssa, surtout quand il s'agit d'*Antigone*, il en est vraiment amoureux. Je ne sais pourquoi mais Slimane semble ici briser les armures de la fiction pour caresser tendrement *Antigone* perdant ses attributs fictionnels pour épouser les contours d'une femme. Puis il revient aux relations du théâtre avec la politique, il cite pêle-mêle, Vitez, Brecht, Euripide, Eschyle, Shakespeare, Ksentini, Genet etc., tout cela pour dire que tout théâtre est politique. D'ailleurs, insiste-t-il, politique vient de polis qui veut dire cité. Il est intarissable, ce Slimane de bon augure qui ne peut oublier de lancer une insidieuse chiquenaude au bon Sid Ahmed Agoumi. Décidément ! Mais il n'oublie pas l'objet de la discussion, malgré ces propos digressifs : « Toute œuvre d'art a une signification politique, mais elle ne porte et ne comporte pas uniquement cette signification. Réduire l'œuvre d'art à la politique, c'est l'enfermer, l'empêcher d'être opératoire et opérationnelle dans le champ culturel. On doit savoir qu'une œuvre d'art est vivante et que les significations qu'elles portent ne sont pas stables, elles sont mouvantes. Faire autrement, c'est tout fausser au départ. Quand je dis que tout est politique, je ne veux nullement dire que le théâtre devrait remplacer les tribunes politiques. Une pièce de théâtre est avant tout une œuvre d'art et de langage. L'attitude la plus juste pour un producteur de culture est l'observation directe de la réalité et une grande disponibilité du regard. Je ne pense pas qu'on puisse produire une culture à partir d'idées préconçues. ».

Il s'arrête, il tourne autour de lui comme une toupie, esquisse quelques pas de danse, un cri, un sourire, puis raconte un fait vécu avec son intarissable façon

: « On a fini par croire que si on ne fait pas de politique, on ne fait rien, on n'existe pas. A ce propos, je me souviens d'un fait réel. Quand j'étais à l'université, un des étudiants, amoureux d'une étudiante, ne comprenant pas pourquoi elle rejetait ses avances, lui déclara le plus sérieusement du monde : « Tu ne veux pas sortir avec moi. Donne-moi tes raisons politiques ». »

Un sourire narquois caresse les lieux sinueux d'un territoire à conquérir, d'objets à mettre en place. L'objet chez Benaïssa est important. Il surdétermine le discours théâtral, lui permet de retrouver son authenticité et investit grandement le procès de production du sens et détermine la construction physique et matérielle du spectacle. La charrette, élément essentiel du dispositif scénique de « Boualem Zid el goudem », fait fonctionner l'action, met en branle tous les éléments indiciels et organise le discours. Ce n'est plus une charrette ordinaire, elle prend de nouvelles significations et devient le lieu d'articulation de tous les possibles narratifs et dramatiques. Cet objet acheté à El Harrach (dans la banlieue algéroise) est l'espace autour duquel s'articulent toutes les oppositions et tous les conflits alimentant le quotidien de Boualem, un ouvrier et Sekfali, un féodal, l'un tirant la charrette en avant, l'autre s'y opposant. C'est en quelque sorte un conflit entre une Algérie qui avance et une Algérie qui recule. L'avant et l'arrière constituent des instances discursives fondamentales qui organisent le récit et « convoquent » les différentes catégories temporelles (dominées par l'obsessionnelle opposition entre les temps du présent et du passé) et spatiales.

La scène se fait le lieu où les personnages se divisent et se partagent des champs correspondant à leur place dans la société. Les lignes verticales, les intonations vocales et les divers objets sur scène traduisent les marques esthétiques et caractérisent le discours théâtral de Slimane Benaïssa qui accorde une place essentielle au comédien. Ce n'est pas pour rien qu'il fait souvent appel aux meilleurs acteurs algériens : Sid Ahmed Agoumi, considéré comme l'un des meilleurs comédiens arabes du moment, Omar Guendouz, Abdelkader Tadjer... Ce bouquet de comédiens, très professionnels, utilise nécessairement l'expression du corps pour illustrer les contours de l'espace et la voix pour prendre en charge le discours et marquer les transitions possibles.

La parole du comédien transforme l'univers scénique, marque le parcours de l'imaginaire, investit les signes d'une sorte de surdétermination et donne vie à des objets apparemment inanimés. Les objets sont comme des signes latents. Deux espaces divergents se font face : l'accent, l'intonation, les costumes et même les gestes les séparent. « Youm el Djemaa Kharjou Leryem », qui poursuit la quête de Boualem, met en scène un univers qui commence à perdre ses valeurs. Boualem se retrouve dans un cercle fermé, impuissant, sans grande possibilité de

changer les choses. Benaïssa utilise ici un décor plus ou moins léger. Trois personnages se répartissent l'espace, chacun occupant son champ et développant un discours correspondant à sa place sur la scène sociale et sur le plateau. Il y a une tentative de mettre en évidence une sorte d'homologie entre la matérialité scénique et le vécu quotidien. Mais les signes ne sont nullement équivalents, comme on pourrait le croire. Le théâtre n'est pas la vie. Chaque personnage exclut l'autre de son champ et de son univers porteur de sens et de significations particulières. Les trois personnages fonctionnent dans des espaces parallèles. Slimane Benaïssa expliquait ainsi sa manière de faire : « J'essaye de traiter de situations conflictuelles exprimées au niveau de l'espace. Chaque personnage est défini par le territoire qu'il occupe. Ainsi, chaque fois que l'un d'eux investit le territoire de l'autre, cela prend une signification. La mise en scène est orchestrée à partir de cette distinction spatiale et territoriale. (...) La mise en scène est une somme de techniques au service du projet dramatique. D'un autre côté, nous nous produisons dans des salles à l'Italienne qui, à priori, ne facilitent guère le contact entre la scène et la salle. Dans des pièces comme Babour Eghraq, Youm el Djemaa et Boualem Zid el Goudem, la mise en scène passe par la gestion rigoureuse des conflits entre les personnages, car à la moindre défaillance à ce niveau, la pièce pourrait suggérer un discours contradictoire. Dans ce type de travail, la responsabilité de l'auteur est très grande. ».

Chez Benaïssa, l'espace semble s'acoquiner avec les jeux d'un langage marqué par les contours d'un rire libérateur. L'humour est fortement présent. D'ailleurs, même dans la vie, Slimane parle de choses graves en usant d'un humour caustique. Il faut les voir, Agoumi et Benaïssa, dans des scènes de séduction, l'un diabolise l'autre pour les besoins de la cause du...rire. Dans Babour Eghraq, j'ai toujours eu l'impression qu'ils se neutralisaient sur scène pour laisser le rôle du champion à Omar Guendouz qui n'en demandait pas tant. Ils sont superbes, ces joueurs qui, dans le théâtre, adorent la simplicité et la suggestivité. D'ailleurs Benaïssa emploie des décors simples. Le décor, dans son théâtre, est souvent suggestif, non vraisemblable recourant à des constructions métaphoriques et à un langage symbolique. Ainsi, le hamac et les posters pour « l'Américain », le lit pour enfants pour le personnage de l'intellectuel, les outils de travail pour l'ouvrier, les composantes d'un bateau, la charrette... sont autant d'objets qui signifient une réalité précise, construisent de multiples réseaux symboliques et engendrent l'émergence de nouveaux signes. L'objet, ici, est le lieu de convergence et de cristallisation de tous les éléments organisant le territoire scénique. Il dit quelque chose à un récepteur, il porte et produit continuellement du sens. La charrette structure les éléments diégétiques, construit les différents réseaux de signification et met en relation les personnages. L'objet, chez Slimane

Bénaïssa, devient l'espace d'une remétaphorisation qui surdétermine le discours théâtral et démultiplie les effets de sens et de signification. Il y a également dépassement de l'image qui opère une sorte de mue, c'est à dire qui va connaître un processus de métaphorisation. Les figures rhétoriques et poétiques opèrent une sérieuse transformation.

Bénaïssa évoque les questions techniques avec un plaisir et une émotion extraordinaire. Puis il se met à sourire tout seul avant de parler de l'expérience d'El Mahgour, avec Malek Bouguerrouh comme metteur en scène et de « Youm el djemaa » qui serait sa pièce préférée : « *El Mahgour* est une expérience à part. J'étais à l'époque directeur du théâtre régional de Annaba et j'avais ressenti la nécessité de diversifier le style, afin d'offrir un éventail plus large et toucher ainsi plusieurs publics. Du théâtre comme El Mahgour, j'aimerais en refaire beaucoup, parce qu'il fonctionne bien. « Youm el djemaa » reste la pièce maîtresse de tout mon travail. Elle est sur le plan de l'écriture et de la réalisation la plus aboutie. Elle porte effectivement tous les éléments contenus dans les autres œuvres et qui déterminent leur fonctionnement ; j'ai eu beaucoup de peine à la faire aboutir dans le théâtre régional de Annaba. Dans « *Boualem zid el Goudem* », on tendait vers quelque chose. L'Algérie était là, riche de ses ressources, riche d'espoir, d'une indépendance encore fraîche. On allait vers quelque chose. « *Boualem zid el goudem* » était le symbole de cet élan. Il refuse les douleurs passées, il n'est que devenir, futur. C'est là que réside la force de cette pièce. Dans « *Youm el djemaa* », Boualem refuse de demeurer dans cette ville et dit : « Si c'est ça, je reviens au douar ». Dans « *Babor eghraq* », j'ai tenté d'expliquer le pourquoi de cet échec. On s'est retrouvé dans un cercle fermé ou plutôt quelque part enfermé. Il se trouve qu'il y a une sclérose quelque part parce qu'on a joué des jeux faussés. C'est la situation de « *Babor eghraq* ». Je sens Slimane quelque désespéré, perdu, mais il est convaincu de la justesse de son propos et de son entreprise prémonitoire. Il est désabusé, subitement, le sourire laisse place à une sorte de singulière rêverie qui assombrit ses traits et expose davantage ses rides. Mais paradoxalement, il ne perd pas espoir, lui qui a dû quitter le pays, forcé, en 1993, pour s'installer à l'étranger, écrire, jouer et mettre en scène. C'est sa raison d'être. Il a publié une dizaine de pièces dont « Au-delà du voile » ; « Le conseil de discipline » ; Marianne et le marabout ; « Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières » ; « L'avenir oublié », Mémoires à la dérive..., parues chez Lansman, maison d'édition belge et des romans (« Les fils de l'amertume » ; « Le silence de la falaise » ; La dernière nuit d'un damné » et « Les colères du silence ») édités chez Plon. Slimane Bénaïssa touche à tout, comédien, metteur en scène, romancier et conteur.

Benaïssa respire la joie de vivre, cet éternel enfant qui n'arrête pas de rire, de faire de l'autodérision, « l'humour, c'est une thérapie, faire rire devrait-être payant, les médecins devraient prescrire le rire et surtout l'autodérision qui suscite une sorte de flexibilité psychique et mentale », ne cesse-t-il de répéter, cet homme de culture à la dégaine facile, qui a monté Wall Moudja welle qui ne semble pas avoir connu un bon succès public. Par contre, la reprise de Babor Eghraq a été bien accueillie.

Slimane rit aux éclats, marche, tourne autour de lui, esquisse des pas de danse, nargue Sid Ahmed...

# MOHAMED BOUDIA

## L'intellectuel en action

Il marchait, il n'arrêtait pas de marcher, le sourire en bandoulière, il ne pouvait s'arrêter, il était ainsi fait, expansif, mais très souriant. Jeune, il ne pouvait ne pas s'engager dans la lutte révolutionnaire, la cause de l'Algérie, sa patrie, ne pouvait le laisser indifférent. D'ailleurs, même s'il le voulait, il ne pouvait pas ne pas s'impliquer dans le combat des siens, il était au cœur de l'action. Boudia n'était pas n'importe quel homme, il était aussi un véritable intellectuel, un homme d'action, cet autodidacte lisait tout, faisait du théâtre et écrivait des textes dramatiques qui célébraient la révolution. « Je suis né pour être au cœur du combat de mon peuple, dans un quartier, la Casbah, qui était, en quelque sorte, le véritable métronome de la révolution. Il y avait de tout, les militants, les artistes, les musiciens. Il y avait surtout la poésie. La Casbah, c'était/c'est un véritable poème, avec ses métaphores et ses métonymies, de très belles figures de style. Moi aussi, je faisais tout, je chantais, écrivais, nous étions presque tous de véritables artistes, un quartier-poésie, un quartier-révolution ». Il parle puis s'arrête un moment, un regard très lointain, comme s'il cherchait une cible à atteindre, il reprend vite la parole, lui qui a vécu, intensément vécu, pour reprendre le titre d'un ouvrage d'un poète qu'il aimait beaucoup, qui ciselait les mots, Pablo Neruda. Il n'oubliait pas ses amis de la Fédération de France du FLN, ses faits d'armes, les révolutionnaires qu'il a côtoyés, les artistes, ils sont nombreux, qu'il avait rencontrés, appréciés, aimés. Il n'aimait pas se raconter, il était à côté de ceux qui avaient reçu Che Guevara qu'il avait invité avec Ahmed Ben Bella à assister à une pièce de Kaki, « 132 ans ».

Connu essentiellement pour ses activités politiques et culturelles, Mohamed Boudia a de tout temps été un infatigable agitateur. De la politique, il allait au théâtre et revenait à la politique. Pour lui, les deux entités étaient intimement liées. Les pièces qu'il avait écrites obéissaient d'ailleurs à un schéma politique précis : la quête de l'indépendance de l'Algérie. « L'Algérie, c'est ma vie, mais plutôt toutes les révolutions ». Il était un peu comme Kateb Yacine qui estimait que

toutes les révolutions étaient marquées par un destin unique. D'ailleurs, il aimait beaucoup Kateb Yacine.

Né le 24 février 1932 à Alger, dans l'un des quartiers les plus pauvres de cette ville, La Casbah, de famille très modeste. Comme tous les habitants de ce lieu aujourd'hui abandonné. De 1950 à 1952, il se retrouva à Dijon où il fit d'ailleurs son service militaire. Ce fut dans cette ville française qu'il commença à côtoyer les milieux nationalistes et à fréquenter les théâtres. « Paradoxalement, le service militaire me permit d'apprendre à manier les armes que j'allais vite retourner contre les ennemis de mon peuple. J'appris à manier deux choses, les armes et la langue qui allaient me servir contre celui qui avait tout fait pour annihiler le souffle culturel national. J'ai/nous avons dompté les armes et la langue de l'ennemi les faisant nôtres. Nous avons découvert les valeurs de la révolution de 1789, vite oubliées par les colons, mais que nous avons utilisées contre eux. Drôle de situation. Nous nous sommes servis des structures, partis, associations, pour contester leur présence injuste, le colonialisme qui est un mal intégral ». Il arrête de parler, claque ses doigts, sourit comme s'il narguait des adversaires cachés, continue à conjuguer des paradoxes : « Oui, ce sont tous d'anciens de l'école française qui furent les artisans du premier novembre. Ils prirent les armes en connaissance de cause pour répliquer au colonialisme qui a tout fait pour détruire les langues originelles, la culture nationale ».

Mohamed Boudia était fait pour rejoindre la lutte du peuple. Il connut les geôles coloniales avant de prendre le chemin de l'exil juste après le coup d'Etat de juin 1965. De 1955 à 1957, le théâtre devenait un véritable art de combat. Des hommes de théâtre engagés dans le mouvement nationaliste se faisaient les porte-parole de la question algérienne à Saint Denis, Barbès, Clignancourt, Marseille et dans d'autres villes françaises. Mohamed Boudia et son ami Mohamed Zinet s'illustraient par un extraordinaire dynamisme. Mourepiane restait un souvenir vivace. Incapables de tenir en place, ils tentaient de tout faire à la fois, de participer aux actions de la Fédération de France du FLN, d'expliquer inlassablement les objectifs et les positions du mouvement nationaliste. Ils animaient des rencontres avec les émigrés et formaient de jeunes comédiens. Mais bientôt, l'administration coloniale, au courant des faits et des gestes de ces éléments révolutionnaires, allaient prendre la décision de dissoudre ces troupes, trop engagées à ses yeux. Ce qui n'était d'ailleurs pas faux.

Boudia s'était retrouvé en prison. Mais cela ne l'avait pas empêché de poursuivre son action dans les geôles. Il a monté quelques pièces pour les prisonniers dans le but d'expliquer l'importance et la nécessité de la lutte de libération, ce qui représentait un extraordinaire acte de courage et d'engagement. L'entreprise était

périlleuse. Il faisait du théâtre à la prison de Fresnes. Etienne Bolo, son compagnon de cellule et néanmoins ami se souvient de cette expérience, il en parle avec une grande émotion : « Il m'a immédiatement expliqué ses projets : organiser dans la détention un groupe théâtral qui permettrait à tous les « frères » de sortir de leur léthargie carcérale et de s'exprimer culturellement. Il m'a bombardé de questions et m'a demandé quelles pièces et quels auteurs-Shakespeare, Molière, Brecht- conviendraient le mieux à cette entreprise. Il ne séparait jamais le combat politique du combat culturel et il menait l'un et l'autre dans l'esprit de l'universalisme « progressiste ». Et chose peu courante dans une prison, il a atteint le but qu'il s'était fixé, et il a monté, mis en scène et joué dans la chapelle de la prison transformée en théâtre, sa pièce « L'Olivier » et la comédie de Molière, Le Malade imaginaire qu'il avait traduite en arabe dialectal. ». Etienne Bolo était un ami, un confident et un militant de gauche. Il ne tarit pas d'éloges sur cet homme hors-pair qui, selon lui, avait des traits du Che qu'il avait d'ailleurs connu à Alger.

Son destin était tout tracé. Arrêté en 1959 à Paris, incarcéré dans la même cellule qu'Etienne Bolo, il réussit tout de même à s'évader de la prison de Fresnes. Il a écrit durant ses années d'incarcération deux pièces : « Naissances » et « L'Olivier » et a traduit en arabe « dialectal » quelques textes dramatiques français. Il a adapté notamment Molière. Le théâtre l'a toujours séduit, comme d'ailleurs un autre compagnon de lutte, Mohamed Zinet, l'auteur de l'excellent, « Tahia ya Didou » qui a apporté une note de singulière fraîcheur au cinéma algérien. « Zinet, c'était la poésie, un homme extraordinaire, qui s'est fait tout seul, non conformiste, ami des humbles et des véritables artistes comme Kateb Yacine et M'hamed Issiakhem ». En parlant de Zinet, il se mit à évoquer d'autres noms, Lacheraf, Benhamida, Khemisti, Ben Bella et à raconter certaines anecdotes et quelques faits politiques d'une Algérie indépendante qui a failli implorer au lendemain même de la victoire.

Dès l'indépendance de l'Algérie, il a exercé plusieurs fonctions et a été à l'origine de la publication de deux organes de presse : « Novembre », revue culturelle et « Alger ce soir », quotidien. Il a été également directeur général du Théâtre National Algérien (TNA) qu'il a contribué à étatiser avec le regretté Mustapha Kateb. Le décret de janvier 1963 portant nationalisation des théâtres porte l'empreinte de ces deux hommes. C'est lui l'auteur du premier manifeste du théâtre algérien, « De l'Orientation ». Il était partout. Il savait dès 1962 que le parcours allait-être caractérisé par de multiples risques. La question du pouvoir et de la voie à emprunter traversait tous les débats. Après un long silence, il reprend la parole : « Certains ne cherchaient qu'à défendre leur petite parcelle de pouvoir, nous l'avons vu au congrès de Tripoli, le niveau était bas, la plateforme que nous

avons rédigée avait été approuvée sans avoir été lue par les présents qui s'intéressaient à autre chose. Mais malgré cela, nous avons cherché à mettre en œuvre un discours cohérent, révolutionnaire, foncièrement socialiste, à l'écoute des pulsations du peuple ». Le mot « peuple » revenait à plusieurs reprises, il était extrêmement passionné par son propre débit, ses propres convictions. Les premières années de l'indépendance furent enthousiastes. Alger était le lieu de rencontre de nombreux intellectuels et artistes étrangers qui venaient à Alger comme pour entreprendre un pèlerinage. C'est surtout lui qui les côtoyait, animait les débats. C'était un moment où Charles Bettelheim, Hervé Bourges, Raptis, Soliman, Samir Amin, Lotfi el Kholi, Georges Arnaud...allaient et venaient à Alger. Le cinéma connaissait aussi de belles choses. Gillo Pontecorvo faisait le déplacement pour réaliser un film « La bataille d'Alger » que les uns avaient aimés, d'autres comme Boudia et Lacheraf avaient appréciés sans grande effusion, lui reprochant la présence d'une écriture quelque peu stéréotypée. Au théâtre, tous ceux qui allaient être à l'origine de la décentralisation en France animaient des stages à Alger, discutaient avec les hommes de culture algériens. Boudia respire un coup : « Il y avait de grands débats sur la culture et le théâtre. Des questions nous taraudaient : quel théâtre faire ? Quelle culture mettre en œuvre ? Comment toucher le public, le peuple ? Il fallait tout organiser, tout structurer. Mustapha Kateb allait se charger de l'ouverture de l'école d'art dramatique, diversifier le répertoire. Il y avait de tout, Kaki, Safiri, Rouiched, Calderon, Goldoni, Molière, Brecht, Tewfik el Hakim, Shakespeare, Beckett...Alger était une fête. ». Il y avait aussi cette union des écrivains où brillaient Sénac, Mammeri, Himoud Brahimi et quelques autres. A Bordj el Kiffan, de grands enseignants (Saad Ardach, Alfred Faraj, Boeglin, Sauvageot...) allaient transmettre leur savoir à de jeunes élèves qui vont, par la suite, dominer la scène théâtrale nationale ; Fellag, Ziani, Sonia, Adar, Kabouche... Alloula fut un moment directeur de cette école.

Le 19 juin 1965, après le coup d'Etat du colonel Boumediene, recherché, il a dû quitter, grâce à des amis, d'ailleurs sérieusement malmenés par les autorités de l'époque, l'Algérie, pour s'installer en France et poursuivre ainsi ses activités artistiques, théâtrales et politiques. Sa rupture avec les milieux culturels et politiques algériens a été difficile à assumer. Il a mal compris les retournements d'hommes qui, une fois l'indépendance acquise, allaient parfois employer les mêmes armes que le colonisateur. La torture reprend le dessus. Harbi, Hadj Ali, Zahouane, Ait Ahmed et bien d'autres connurent l'arbitraire. Il a compris, après quelques tentatives pour organiser l'opposition, que les choses étaient dures et complexes.

Cet homme, comme d'autres intellectuels, vont se retrouver en prison ou à l'exil, avec la bénédiction et le silence complice de nombreux nouveaux démocrates, hier bien installés sous le burnous autocratique de Boumediene, aujourd'hui, encore au pouvoir ou dans de nouveaux espaces oppositionnels. Cet autodidacte, très intelligent et très perspicace, arrivait à concilier politique et culture dans un univers peuplé d'une absence presque totale de perspective. Il a eu le culot, avec quelques amis, de mettre en œuvre un projet culturel et une manière de concevoir la culture aujourd'hui absente des travées des espaces de décision. Jamais, l'Algérie n'allait retrouver ces moments culturels forts des premières années de l'indépendance. Même quand il a quitté l'Algérie, il a décidé d'exercer dans un théâtre tout en prenant position pour la Palestine. Georges Habbache nous avait dit en 1983 que Boudia constituait à lui seul la synthèse du véritable militant révolutionnaire : un politique doublé d'un homme très cultivé.

Mohamed Boudia a travaillé au Théâtre de l'Ouest Parisien pendant quelques années. Au TOP, il était infatigable. « J'organisais tout, je préparais les spectacles, les répétitions. Mon objectif dans ce théâtre était de mettre en œuvre un programme sérieux et d'organiser cette structure sur le plan administratif. Certes, nous étions une administration réduite, un personnel réduit. A l'époque, le théâtre public était important. Des rencontres étaient organisées, comme celle d'Aubervilliers où il était question de théâtre populaire ».

Il est assassiné le 28 juin 1973. Ses funérailles ont été organisées dans une semi clandestinité à Alger. Aucun ministre (ou responsable politique) n'avait fait de déclaration. Seuls les Palestiniens ont organisé des manifestations lui rendant ainsi un hommage posthume. C'est vrai qu'il était très proche de Georges Habbache, responsable du Front Populaire pour la Libération de la Palestine (FPLP) et l'un de ses représentants les plus actifs en France. Son action politique et sa pratique culturelle donnaient à son théâtre une fonction d'agitation proche de l'Agit-Prop ». L'Alger officiel qui l'a poussé à l'exil ne pouvait reconnaître les mérites d'un véritable militant de la révolution, ce qui aurait mis en question le regard officiel d'une Histoire placée au garde à vous et domptée en fonction de parcours militants virtuels. Le grand homme de théâtre et ami de Boudia, Sid Ahmed Agoumi se souvient de ses funérailles : « Je suis celui qui lit son oraison funèbre. L'OLP (Organisation de Libération de la Palestine) qui le détestait puisque Boudia était du FPLP (Front de Libération de libération de la Palestine) d'obédience marxiste-léniniste dirigé par George Habbache, surpris par mon intervention, se crut obligé de lui rendre un hommage bref pour ne pas dire discret. Les clivages politiques à l'époque dans le mouvement palestinien étaient très forts, pour ne pas dire marqués par des rapports haineux. L'oraison m'avait valu quelques ennuis de la part de la sécurité que dirigeait Salah Vespa. Les acteurs qui le suivirent dans cette

entreprise furent Ould Abderahmane Kaki, Hadj Omar, Nadia Talbi, Alloula, Larbi Zekkal, Hadj Cherif et moi-même. Nous avons joué la pièce « Les chiens » de Tone Brulin. ». Agoumi, en illustre comédien, évoque Boudia en souriant, il continue : « J'évoque mon hommage, non pas pour me faire valoir, mais pour témoigner d'un fait important, l'enterrement d'un grand homme. Ce fut à la demande des acteurs du théâtre qui refusait que l'enterrement de Mohamed Boudia se fasse clandestinement comme le souhaitait le pouvoir de Boumediene dont il était un farouche opposant. Un important dispositif sécuritaire était installé, des policiers en civil furent déployés un peu partout. Il faut rendre hommage aux habitants et aux militants de son quartier, Soustara, qui m'ont encadré et soutenu m'apportant un extraordinaire courage me permettant de lire mon oraison. Je l'avoue, j'avais la frousse, la peur arrivait à paralyser tous mes membres. Le soutien des habitants de Soustara et du frère de Sid Ali Kouiret, Mustapha, grand ami du défunt me fut d'un grand réconfort. C'est Boudia qui suscita mon éveil à la politique. C'est lui qui me permit de comprendre qu'en matière d'art, le talent sans conscience politique était un avatar bourgeois qui ne servait que lui-même. C'est ainsi que s'éveilla ma prise de conscience qui me donnait ainsi la possibilité de saisir la vocation sociale et politique du théâtre. Il fut avec le grand écrivain, Mourad Bourboune, lui aussi exilé après le coup d'Etat du 19 juin 1965, un véritable éveilleur de conscience. Je lui dois pratiquement mon éveil politique et la nécessité de ne pas mourir idiot. Il faut le souligner, dans mon oraison, je n'avais pas évoqué Mohamed, l'opposant au régime Boumediene. Je n'étais pas audacieux. J'avais néanmoins dit qu'on avait assassiné notre Che Guevara, à nous tout en insistant sur le fait qu'il s'était sacrifié pour une cause juste. Le représentant de l'OLP était certes, présent certes mais il ne devait pas prendre la parole comme je l'ai déjà signalé. C'est le martyr du FPLP, non de l'OLP. C'est la vérité. Cet enterrement révélait les luttes sourdes et le combat acharné que se livraient les fractions palestiniennes. Surpris par mon intervention, Salah Vespa contraignit le représentant de l'OLP à bafouiller quelques mots. C'est la vérité vraie. »

Mohamed Boudia, digne et fier, ne pouvait d'ailleurs s'accommoder des reconnaissances officielles ni des hommages trop galvaudés. Il a aimé le théâtre, il a toujours été séduit par le combat politique et la cause palestinienne. Mais, il serait peu sérieux de parler de Boudia sans évoquer son théâtre marqué par le combat anticolonial. C'est pour cette raison que je tenterais d'interroger rapidement sa production dramatique. Les pièces les plus connues restent « Naissances » et « L'Olivier ».

Dans sa pièce, « Naissances », Mohamed Boudia met en scène la vie d'une famille algérienne de la Casbah durant la guerre de libération. Tout se passe dans un lieu

unique, la maison de Rachid. Les personnages musulmans, engagés dans la lutte armée, s'interrogent sur le devenir du pays, une fois l'indépendance acquise. Un combattant du FLN, évadé de prison, est sauvé par Rachid, le personnage central du récit. Sa rencontre avec René apporte une dimension dramatique paroxystique à la pièce. La mort de Tahar en prison alors qu'il était soupçonné de trahison par ses compagnons, suscite un grand nombre d'interrogations sur les ambiguïtés et les contradictions du combat. Aïcha, la belle-sœur et l'amante du personnage central, est enceinte. Elle met au monde un enfant qui prend ainsi la place de Rachid, arrêté par des soldats français. Ainsi, la dimension tragique se trouve rattrapée par une ouverture épique. Cette manière de faire est présente dans *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine quand Lakhdar assassiné, Ali continue le combat.

Le récit semble obéir à une certaine continuité, c'est -à- dire respectant l'unité du temps. Cette illusion de linéarité donne au récit un certain mouvement. On sait que les actions se déroulent pendant la guerre après le premier novembre 1954. L'histoire se passe après 1956-1957. Certains éléments contenus dans les dialogues fournissent quelques informations relatives à l'instance temporelle. Les événements historiques investissent l'histoire et l'installent dans un cercle investi par l'historicité des faits. Le discours est en quelque sorte contraint et obéit forcément aux contingences idéologiques de la période qui marque le récit et le parcours des personnages. Le personnage, même s'il vit l'ici et le maintenant et est porteur de territoires historiques précis, est le lieu de cristallisation de plusieurs temps et de multiples fonctionnements convoquant les diverses chaînes temporelles. Le projet de l'auteur est clair : dire l'Algérie. Le choix de la période traitée dans le texte obéit à une instance politique préexistante. Les personnages, Omar et Rachid dessinent dans leurs discours, parfois stéréotypés, les limites temporelles et les circonscrivent dans une sorte de cercle peu productif.

Le discours théâtral est essentiellement pris en charge par Rachid et Omar qui relancent et ralentissent parfois l'action. Le théâtre-tract recourt souvent à la continuité de l'enchaînement : c'est l'émission d'une « vérité » qui préside à l'écoulement du temps. La plupart du temps, les personnages emploient le pronom personnel « ils » quand ils parlent des Européens. Ceux-ci ne sont souvent pas nommés. Donner un nom à son ennemi, c'est en quelque sorte lui reconnaître une certaine légitimité. Cet effacement de l'identité de l'Autre est l'expression du refus de tout ce qu'il charrie comme culture et comme comportements et attitudes. C'est le cantonner dans un statut d'« étranger ». Ainsi, ce n'est pas l'Arabe qui n'est pas nommé comme dans *L'Etranger* d'Albert Camus, mais l'Européen qui perd ainsi son identité dans le texte d'un écrivain algérien, Mohamed Boudia. Cette manifestation parodique est extrêmement pertinente d'autant plus qu'elle

reflète un état de fait précis. Un seul Européen, René, enseignant, est admis dans leur cercle. Ce qui atténue le regard manichéen de l'auteur. Certes, René ne rompt pas avec le discours humaniste d'une certaine culture française.

Les figures poétiques utilisées suggèrent la désillusion, le désenchantement et la déception. Le personnage de Tahar, soupçonné de trahison, transporte encore une fois le lecteur dans l'Histoire événementielle : « la bleuite » qui est une opération montée de toutes pièces par les services psychologiques de l'armée française pour provoquer une certaine suspicion dans les rangs du FLN. Des milliers de cadres furent ainsi liquidés. Pour Tahar, le passé était lumineux mais le présent est le lieu de la mort et de la déchéance. La deuxième pièce traite également de la guerre de libération, mais en usant d'un langage imagé, parabolique. L'Olivier qui aborde également le thème de la lutte armée est à notre avis mieux construite que Naissances. Les personnages-ils sont quatre- fonctionnent comme des unités autonomes. La fable est simple. Quatre personnages (Aïssa, Si Kaddour, Zineb et le combattant) se retrouvent seuls dans un village complètement détruit par l'armée coloniale. Il ne reste plus qu'un olivier que refuse de quitter le vieux Si Kaddour qui ne peut se détacher de cet arbre nourricier et mythique. Kaddour représente une sorte de sécularité marquée par une continuité historique. Au moment de partir, il préfère rester auprès de son olivier au risque de connaître la mort. « L'Olivier » est la description vivante des atrocités de la guerre et de ses incidences sur la vie humaine. Zineb est folle. Le village est détruit. C'est aussi, l'histoire d'une prise de conscience.

Dans les deux textes, un arbre constitue l'unique objet sur scène. Du début à la fin, l'olivier dans la pièce de Boudia peuple l'univers mental de Si Kaddour. Comme dans « En Attendant Godot », le vieux revient au même endroit comme s'il lui était impossible de marcher, de bouger. C'est une situation absurde. Là où il peut partir, il lui semble que les choses ne changent pas pour autant. L'arbre est témoin et acteur en même temps. Ainsi, si Naissances, est très marqué sur le plan de l'Histoire, L'Olivier constitue le repère temporel d'une mémoire nourricière, lien singulier entre le passé, le présent et le futur virtuel. Cet arbre est en quelque sorte l'univers fondateur de la nation et un repère spatial fondamental qui met en relief une relation ombilicale entre Kaddour et cet arbre.

L'influence de Camus, de Sartre et de Beckett est remarquable. Il est étonnant de constater la présence de traces de l'œuvre de Samuel Beckett dans les pièces d'un auteur engagé directement dans le combat politique. Ce paradoxe s'expliquerait par l'humanisme de l'auteur condamné à prendre position contre une réalité précise : la colonisation. Si Kaddour dans L'Olivier vit dans un monde absurde, injuste. Il « subit », il ne peut rien changer à sa condition. Les traces de Sartre sont

évidentes dans les deux textes. Tous les personnages sont concernés par le destin du monde. Aïcha et Rachid ne cessent de le répéter dans la pièce, *Naissances*. Le combattant se sacrifie pour les autres. « Il est responsable de sa mort », pour reprendre Hugo dans « Les Mains sales ». Il nous rappelle également *Le Diable et le bon Dieu*. Boudia adopte la problématique philosophique de Sartre. Nous décelons les traces de deux œuvres (*Les Mains sales* et *Le Diable et le bon Dieu*) dans les deux pièces étudiées. La présence de Beckett et de Camus, moins évidente, donne aux textes une dimension humanis

## ABDELMALEK BOUGUERMOUH

### La sensibilité à fleur de peau d'un metteur en scène

Il est nerveux, trop nerveux, Abdelmalek Bouguermouh, il n'arrête pas de tapoter sur la table, de parler parfois très calmement, puis subitement, il élève sa voix, avec de larges mouvements de bras, comme s'il interprétait un rôle dont il maîtrisait les ressorts. Puis fuse ce rire, cet éclat de lumière qui illumine des yeux qui disent la passion. Il a un amour fou du théâtre et de la chose culturelle, il aime parler de tout ce qui a trait au théâtre, lui qui a fréquenté l'une des plus grandes écoles de théâtre au monde, le GIDIS. Il aime par-dessus tout Meyerhold, ce grand homme de théâtre russe qui a osé rompre avec Stanislavski et proposer une autre manière de faire le théâtre avec sa « biomécanique ». Malek s'enflamme quand il s'agit de Meyerhold : « *C'était un homme libre qui s'essayait à tout, qui n'avait pas peur de mécontenter les dirigeants en place, il osa rompre avec le naturalisme dominant de Stanislavski qui défendait l'idée de l'art comme reflet de la réalité. Ce n'est pas sans raison qu'il fait tomber le rideau de fer et reprend les idées cubistes et futuristes tout en laissant l'entière liberté au spectateur de construire ou de reconstruire le spectacle. Il considérait paradoxalement le texte comme essentiel tout en introduisant les éléments de la culture populaire, du conte et des techniques du clown.* »

Abdelmalek est quelqu'un d'extraordinairement marqué par le théâtre, il en parle avec une passion débordante, lui qui semble parfois perdu, le regard quelque peu hagard, mais paradoxalement d'une grande lucidité. Il sourit encore une fois, agite ses mains, les cheveux ébouriffés, il explique sa manière de faire, lui qui a réalisé sa première expérience au centre culturel de la Wilaya d'Alger où il a monté une pièce, « *Il était une fois* » et « *La décision* » de Bertolt Brecht apportait déjà une certaine fraîcheur et inaugurait, en quelque sorte, le protocole d'écriture scénique.

On ne peut parler de mise en scène en Algérie sans évoquer la singulière expérience de Abdelmalek Bouguermouh qui, malgré sa relative brièveté, a marqué le théâtre algérien. Il a énormément dominé les jeux de la scène, disparu précocement alors qu'il pouvait transformer radicalement la vision de la mise en scène. De formation classique, Bouguermouh qui a fait ses études à l'Institut du théâtre de Moscou (il faut le souligner, il a fait l'une des plus grandes écoles de théâtre au monde, le GIDIS), est rentré au pays avec l'idée d'apporter à l'écriture scénique une certaine rigueur et de mettre un terme au bricolage qui caractérisait ce métier. Nos rencontres et nos discussions sur le théâtre étaient interminables. Il connaissait sur le bout des doigts les techniques de la scène. Il ne pouvait arrêter de parler, l'émotion était souvent à son paroxysme. Le théâtre était une passion. On parlait et on riait. Il était d'une extraordinaire spontanéité. Il connaissait ma passion pour Brecht, ce qui l'arrangeait surtout que Brecht préférait Meyerhold à Stanislavski. Et lui était plutôt marqué par Meyerhold. C'est tout à fait normal, il a fait le GIDIS dont l'empreinte de Meyerhold est importante.

On ne peut cerner le travail de Bouguermouh si on n'arrive pas à le mettre en relation avec les propositions de Meyerhold. D'ailleurs, il reprend dans sa mise en scène de « L'Apôtre houspillé » certains éléments puisés dans la biomécanique. Slimane Benaïssa, alors directeur du théâtre régional d'Annaba, lui a fait appel pour mettre en scène au TRA une adaptation de « L'Apôtre houspillé » du russe Makaïonok que Bouguermouh avait déjà montée en 1973 dans le cadre de sa pièce-diplôme. La rigueur, le goût du détail et de la précision et le sens de l'imagination marquaient sérieusement son travail. Malek aime beaucoup cette pièce à tel point qu'il secoue tout son corps quand il se met à parler de cette pièce : *« C'était une belle expérience. L'essentiel pour moi était de donner à lire le discours de la pièce qui est foncièrement politique à travers la manifestation du corps et du jeu de l'acteur qui demeurent les éléments primordiaux de toute entreprise scénique. Il fallait savoir déconstruire les jeux discursifs et les mettre en adéquation avec le propos de Makaïonok. Ici, s'instaure une communication qui mobilise le corps de l'acteur et le texte saisis dans un rapport dialectique. Je suis incapable d'exprimer ma passion et le désir de donner à voir un monde singulier en utilisant fortement ce qui fait la particularité de l'acteur, son corps, sa voix. »*

La scène ne se limitait pas à une passive illustration d'un texte, mais le lieu d'articulation d'éléments formels qui permettaient aux comédiens de participer à la mise en relief de la configuration spatiale et de mieux gérer leurs gestes, leurs actes et leurs mouvements. Dans « *El Mahgour* » qui raconte l'histoire d'une famille condamnée à gérer démocratiquement son présent, le metteur en scène recourut à un dispositif scénique à géométrie variable obéissant à un schéma qui

privilégiait la mise en branle de signes, en mouvement, renvoyant à un ailleurs, parfois étrange. Bouguermouh s'exprimait ainsi à propos de la mise en scène de ce texte : « *Dans mon travail sur cette pièce, j'ai eu la découverte d'une approche du théâtre différente de celle qu'impose la routine. J'ai réalisé qu'il était possible de faire du théâtre politique en dehors des sentiers traditionnels. Monter une pièce qui semble obéir à la règle des trois unités exigeait une forme opposée et contradictoire pour défier, fuir, ou tout simplement s'opposer au classicisme dont on risquait de nous accuser, bien que la pièce demeure pour moi un nouveau genre d'écriture du théâtre politique. Cette condition a motivé toutes nos recherches dans la lecture scénique de la pièce.* »

Bouguermouh n'arrête pas de sourire tout en regardant le ciel et en tapotant toujours sur une table qu'il secoue avec des gestes et mouvements anarchiques. Il s'énerve puis se calme vite passant à des explications très sérieuses sur l'élaboration de ses mises en scène. « *Tu sais, j'essaie de faire de telle sorte que chaque détail compte. On ne peut réaliser une mise en scène sérieuse si on manque d'une assise philosophique. Le travail d'écriture scénique exige de la rigueur et de la précision. C'est ce que j'ai essayé de faire avec « El Mahgour » en faisant comprendre aux comédiens le sens du discours théâtral, les déplacements des personnages et les enjeux de l'espace et du temps dans la détermination de la performance spectaculaire* ». Je ne sais pourquoi il se met à parler de Alloula, Benaïssa, Kateb Yacine et du théâtre en Algérie, cette digression, inattendue et imprévue, relance la discussion, même si, finalement, il n'y a pas un grand écart entre sa description d'« El Mahgour » et ce sujet. Il s'agite un peu, le sourire en bandoulière, les gestes en adéquation avec la parole, la colère, simulée ou vraie alterne avec un calme extraordinaire. « *Oui, on ne peut faire un travail sérieux si on ne comprend pas que la formation permanente du comédien et du metteur en scène est essentielle. Comme d'ailleurs la lecture. Quand je suis les expériences de Alloula, Benaïssa ou Kateb Yacine, je suis séduit par la densité de leur culture et de leurs recherches et de la capacité d'investir leur discours théâtral d'une profondeur extraordinaire. Leurs emprunts marqués par la prégnance de la culture populaire, l'héritage laissé par Ksentini, Allalou et Bachetarzi et les propositions de Meyerhold, Brecht, Craig ou Appia apportent à la représentation une force indéniable. Le travail sur l'acteur permet une meilleure saisie des différentes instances spectaculaires. L'aspect poétique est important. C'est ce que j'ai tenté de réaliser dans « El Mahgour » et les autres pièces que j'ai mise en scène* ».

C'est vrai que le dispositif scénique s'articulait autour de deux importants éléments qui allaient donner à la pièce une certaine dimension poétique et ludique et qui construisaient la structure sur une sorte d'opposition de deux univers,

charriant chacune ses propres signes et ses traits particuliers. C'est une écriture pyramidale qui, d'ailleurs, utilise des décors surélevés et suggérant une hiérarchisation sociale qui marque le discours et l'inscrit dans l'instance du présent et de l'actualité. Trois livres ouverts et une télévision géante sont les éléments qui prennent en charge l'architecture du spectacle et orientent le discours des personnages. L'écran constitue le lieu d'articulation, par excellence, du jeu des comédiens et l'espace qui convoque l'extérieur, notamment le discours officiel, marqué du sceau du ridicule et de la dérision. Le speaker, envahissant et trop solennel, se permet même le luxe d'intervenir dans les conflits de cette famille (le père, la mère, deux frères et leur sœur) composé de cinq personnes défendant des intérêts divergents et portant sur la société et la famille des regards parfois radicalement opposés. Bouguermouh marquait ces oppositions par des artifices scéniques particuliers, insistant auprès des comédiens sur la nécessité de bien maîtriser la prise en charge de ces rôles de composition. Les livres, placés sur scène, signifiaient la présence de trois espaces sociaux et idéologiques dans l'univers scénique. Le livre fonctionne en quelque sorte comme un signe « *incitatif* », c'est-à-dire mettant en lumière, de manière implicite, l'élément référentiel, l'ailleurs et l'univers discursif. Il est dire et acte de dire en même temps. Il renvoie à une signification précise tout en « racontant » et en mettant en relief les formes du discours. L'autre élément du dispositif scénique, la télévision, consacre à la fois la rupture et la continuité, la mise en évidence d'un discours éculé et la révélation d'une possible ouverture. C'est une entreprise scénique et idéologique bâtie autour de nombreux paradoxes. Ce fonctionnement paradoxal et ambivalent est renforcé par le jeu de pénombres illustré par un éclairage alternant obscurité et lumière.

Malek m'écouta sans ciller, me laissa tranquillement développer mon point de vue, puis me dit qu'il était complètement d'accord avec moi, tout en me racontant certains déboires et ses projets, les aboutis, d'autres, pas. Puis il continua à évoquer ses autres pièces. Il parlait tout en souriant et en tapant toujours de la main, esquissant des gestes géométriques : « *J'ai poursuivi ma quête d'un théâtre plus ou moins nouveau dans les autres mises en scène. Je travaillais avec un auteur très intéressant, Omar Fetmouche, il m'arrivait parfois de transformer certaines scènes, Omar acceptait mes humeurs parfois changeantes. Comme d'ailleurs les comédiens qui subissaient mes remarques. J'étais un véritable stakhanoviste du travail* ».

Abdelmalek Bouguermouh ne nie nullement que son expérience avec Slimane Benaïssa avec « *El Mahgour* » l'a fait connaître davantage dans les différents milieux artistiques. Il allait d'ailleurs, par la suite, diriger le théâtre régional de Béjaïa et mettre en scène deux autres pièces, « *H'zam el Ghoula* » et « *R'jel ya*

*h'lelef* ». Ces deux pièces abordent les mêmes questions. « *H'zam el Ghoula* », adaptée Omar Fetmouche (qui a beaucoup à dire sur Bouguermouh et sa collaboration avec ce grand metteur en scène), d'un texte russe, « *La quadrature de cercle* » de Valentin Petrovitch raconte l'histoire de jeunes amis, étudiants de leur état, partageant une chambre obscure, située au bout d'un couloir puant la mal-vie et l'ennui.

Comment aborder ce type de sujet sans tomber dans les clichés et les stéréotypes ambiants caractérisant le traitement traditionnel de ce thème obsédant du théâtre en Algérie ? Fallait-il faire œuvre grossièrement réaliste ou créer de nouveaux espaces suggestifs et symboliques. C'est essentiellement autour de ces interrogations que tournait le débat autour de la mise en scène. « *Il fallait trouver le bon moyen pour mettre en opposition deux instances discursives, deux univers qui semblent antagoniques. C'est pour cela que j'ai fait appel à la juxtaposition de deux mondes, à l'aide de tuyaux suggérant le pétrole et à la cave, lieu d'articulation des couches défavorisées, privées de parole* ». Bouguermouh n'arrête pas de gesticuler, comme s'il était heureux de ses trouvailles techniques, passionné qu'il est de théâtre et surtout de Meyerhold, Craig, Appia et Brecht. Il a eu raison, notre ami Malek, qui trouva une très bonne astuce technique : faire éclater la cave où cohabitent les deux couples d'étudiants en intégrant dans l'écriture scénique une multitude de tuyaux symbolisant le pétrole et en incluant dans le discours des personnages, des formules et des expressions puisées dans le fonds culturel populaire. Cette juxtaposition de deux univers, apparemment antagoniques et antithétiques, met en scène deux espaces lugubres opérant paradoxalement dans un monde pourtant riche (tuyaux signifiant pétrole). Une cave sombre, niveaux superposés, se trouve en plein univers de richesse. Les signes donnent à voir, sans aucune complaisance, un espace où la désillusion constitue l'élément nodal de toutes les attitudes et les comportements. Bouguermouh qui accordait beaucoup d'importance au jeu de l'acteur, à la manifestation de son corps tout en portant un grand intérêt au texte voulait que ses comédiens puissent aller au-delà de leurs forces. « *Le corps est le capital du comédien, c'est à partir de ses manifestations que se constitue le langage théâtral. C'est ce que j'ai toujours appris et c'est ce que j'ai toujours cherché à faire dans le prolongement de la biomécanique. Au théâtre, le corps parle. Il faut aussi comprendre que dans « H'zam el Ghoula », j'ai voulu aussi donner à voir le désenchantement et la désillusion, marquée par les jeux graves de la corruption presque institutionnalisée et du mal-gouvernement* ».

Nous ne sommes pas uniquement en présence d'un banal problème de logement, mais aussi d'une situation traversée par l'injustice et la corruption de dirigeants prenant en otage les richesses pétrolières. C'est un discours contestataire. La mise

en scène opère par touches successives. Les deux couples partageant l'espace scénique, marginalisés et condamnés à n'être que des infra-citoyens, représentent, grâce à un matériel scénique approprié, un simple microcosme de l'Algérie. Les éléments du décor participent de la mise en évidence d'un espace suggestif et de situations burlesques et cocasses contribuant à aérer l'univers scénique. L'humour ici, contrairement à sa fonction chez Kateb Yacine par exemple, révèle la misère et le désespoir. Les tuyaux, occupant une importante place dans l'univers scénographique, sont l'objet de jeux de mots et d'expressions populaires succulentes, judicieusement répartis dans le corps scénique. La lumière participe au processus de mise en évidence de deux univers bien délimités résultant du jeu de signes installant sur scène un incessant aller-retour du réel et de l'irréel, du fantastique et du merveilleux. Les éléments symboliques comme les tuyaux ou l'écran de télévision par exemple s'associant à l'univers banalement réel de la cave où vivent les deux couples apportent un surplus de crédit et de « réalisme » au discours théâtral. C'est à un enchevêtrement ininterrompu de signes et d'images que nous avons affaire dans une mise en scène caractérisée par un relatif équilibre et une articulation logique et mathématique de tous les éléments du langage théâtral. Bouguermouh s'expliquait ainsi : « *Mettre en scène pour moi, part d'une intuition d'images qui s'imposent et qu'on impose et qui, en fin de compte, proposent une forme de lecture de la pièce. L'enjeu véritable est dans la distribution, dans sa justesse. Ensuite, c'est une question d'équilibre. Savoir organiser l'apport de chaque comédien, savoir intégrer tout élément de vie et harmoniser le tout en un univers théâtral précis. Là est la « mise en scène » et elle n'est possible que grâce aux multiples apports des uns et des autres* ».

Abdelmalek s'en va, souriant, levant ses bras au ciel...

# AZZEDINE MEDJOUBI

## Le rire en bandoulière

Il souriait, il n'arrêtait pas de sourire, il avait une voix volcanique capable de paralyser son interlocuteur, Azzedine Medjoubi vient, je ne sais comment, de deviner où je me trouvais. A Tunis, en 1993, à la maison du journaliste, alors qu'il accompagnait la troupe du théâtre régional de Batna, il venait de mettre en scène, Alem el baouche qui avait connu une certaine réussite. Il y avait des amis communs qui avaient fait un pèlerinage païen dans cette ville, Fellag qui avait débarqué chez mon ami Tewfik Jebali, au Teatro, Karim Sekkar officiait dans ce même lieu avant de prendre le chemin de Londres, Ali El Kenz qui enseignait la sociologie à la faculté du 9 avril et, bien entendu, Lahcène Moussaoui qui était l'ambassadeur d'Algérie à Tunis.

Azzedine aime beaucoup raconter des blagues, évoquer, mais très timidement, certaines de ses aventures avec les nombreux hommes de théâtre qu'il avait connus. Il aimait beaucoup Alloula et Alloula appréciait l'homme, le comédien et sa manière de parler de théâtre. Mais qui pouvait ne pas adorer ce monsieur de la scène, ce « nuage amoureux » qui avait un regard tellement profond qu'il désarçonnait ses interlocuteurs. Il avait un don extraordinaire de séduction, il réussissait vite à attirer l'attention du spectateur, sa présence s'imposait à son vis-à-vis, il arrivait, malgré lui, à étouffer ses compagnons de scène. Le comédien qu'il était avait également fait de l'ombre à Azzedine le metteur en scène, malgré une imagination débordante et une direction d'acteur extrêmement minutieuse. Azzedine Medjoubi est beaucoup plus connu dans les milieux artistiques algériens comme comédien que comme metteur en scène. Ce sont ses performances de brillant acteur qui l'avaient propulsé au-devant de la scène. D'une extraordinaire sensibilité, il était un infatigable travailleur qui cherchait souvent à mettre en pratique ses idées et à tenter de nouvelles aventures.

Medjoubi qui connaissait très bien les métiers du théâtre ne fit l'expérience de l'écriture scénique que par nécessité. Souvent obligé d'interpréter le même rôle comme s'il ne pouvait que jouer les « bons » samaritains, il dut, malgré lui, excéder par la médiocrité de nombreuses réalisations, prendre en charge la barre

technique. « Ce n'est pas possible, au cinéma, comme au théâtre, on me distribuait dans des rôles de personnages gentils comme si le personnage devait se fondre dans la personne. Cette confusion personnage-personne est l'expression d'une pauvreté. Le comédien devrait savoir composer les rôles qu'il interprète. C'est notre métier. Le jeu au théâtre est le lieu du simulacre, un masque. C'est peut-être pour cette raison que j'ai décidé de mettre en scène moi-même des textes ».

Il parle sans aucune agressivité ou arrogance, il fait un constat d'une tragique réalité, lui qui, même s'il s'exprime peu sur les questions politiques et sociales, défend des positions très tranchées. « Je ne peux, en aucun cas, faire abstraction de la dimension sociale et politique au théâtre. Le théâtre a de tout temps été investi par les jeux politiques. Le théâtre grec, comédie ou tragédie, n'était-il pas politique. Sophocle ou Aristophane sont des auteurs fondamentalement politiques. Comme d'ailleurs Shakespeare ou Molière qui connurent des déboires à cause de leur engagement politique et social ». Le compagnonnage d'Abdelkader Alloula laisse décidément des traces. Je me souviens de ces rencontres lors de la réalisation de la pièce de Gorki, *Les bas-fonds*, où Medjoubi se donnait à fond, organisait avec Alloula tout le travail préparatoire à la mise en scène. Cette pièce l'a marquée et lui a permis de s'interroger sur son métier et sur la fonction de l'art, complétant ainsi sa formation, lui, un grand amoureux de la poésie qui a longtemps, avec Djamel Amrani, dit les textes des grands poètes. Il lisait beaucoup et aimait dire les textes d'Aragon, de Hadj Ali ou de Amrani à haute voix. Sa voix traversait les murs les plus durs. Il croyait dur comme fer que le théâtre était un métier, certes passionnant, mais extrêmement ardu. « Je travaille tous les jours la diction, la gestuelle, j'ai toujours eu peur de ne plus maîtriser mon corps, ni ma diction. Il faudrait être un bon anatomiste, c'est-à-dire quelqu'un qui connaît tous les éléments de son corps qui est son véritable capital. C'est ma formation de départ qui m'a permis de ne pas me satisfaire de mes acquis. »

Medjoubi n'était pas un autodidacte ; il a poursuivi des études d'art dramatique au conservatoire d'Alger avant d'intégrer la fameuse troupe, Théâtre et Culture. Il a notamment interprété de très nombreux rôles au cinéma et au théâtre. Au Théâtre National Algérien (TNA), il a brillé dans des pièces comme « Anbaça » de Rédha Houhou, « Bab el Foutouh », « La bonne âme de Sé-Tchouan », « Sekket Salama », « Bounouar and co », « Laalegue » (Les sangsues), « Stop », « Hafila Tassir » (d'après « Le voleur d'autobus » de l'écrivain égyptien Abdelqoudous), « Les Bas-fonds » de Gorki... Ce très grand comédien qui, souvent, interprétait les mêmes personnages était mal exploité par les metteurs en scène qui l'embastillaient, en quelque sorte, dans une voie étroite. Il s'insurgeait contre cet

état de fait : « Les réalisateurs n'ont dans le passé jamais pris de risques avec moi. Que ce soit au théâtre ou à la télévision, on me fait appel pour camper les mêmes personnages typés qui sont censés correspondre à mon caractère et à mon tempérament, ceux d'un homme sage, tranquille, banal à la limite. »

Azzedine ne perd jamais le sourire, il sort une petite blague avant de me donner une tape sur le dos et enchaine la discussion sur un autre sujet. « J'ai toujours aimé Ibsen et Pinter, j'ai toujours voulu monter « L'ennemi du peuple », je la mettrais en scène un jour, en introduisant peut-être des éléments du terroir, ça va faire quelque chose de très singulier. Je ferais éclater les corps des comédiens. J'emprunterais quelques éléments à la biomécanique de Meyerhold ». Cette passion de l'usage du corps au théâtre ne l'a jamais abandonnée.

Dans « Hafila Tassir », mise en scène par Ziani Chérif Ayad, , il a fait littéralement exploser les planches. Son corps et sa voix (il travailla en 1963 à la radio) dessinaient les contours scénographiques et multipliaient les espaces et les catégories temporelles. Après avoir assisté Ziani Chérif Ayad dans « Galou Laarab Galou » et « Aqd el Djawher » et Kasdarli dans « Fersousa oual malik », il s'est lancé en 1986 dans l'aventure de la mise en scène avec un texte adapté de Mrozek, Les émigrés par Boubekour Makhoukh, décédé en 1998, Ghabou Lefkar. C'est l'histoire de deux émigrés (Rih et Mokhtar), un intellectuel et un ouvrier, qui cohabitent dans une cave, lieu sombre et cynique qui organise le récit autour de ces deux personnages, aux antipodes l'un de l'autre. Situations tragi-comiques, quiproquos, jeux de mots et dictons populaires ponctuent la représentation et contribuent à la mise en branle des mécanismes favorisant l'organisation de l'espace scénique et renforcent les éléments du conflit suggérant une hiérarchisation sociale très poussée. Deux mondes vivent et coexistent dans une même cave qui constitue le noyau de la représentation. C'est le lieu de cristallisation et de mise en évidence de tous les conflits. C'est à partir de cet espace lugubre que se structure le récit et s'articulent les grandes instances de la pièce. De formation différente et alimentant souvent la contradiction, les deux personnages sont confinés dans leurs espaces respectifs. Son regard devient fertile et pétillant : « j'aime les gens, j'aime voir les gens sourire, même dans les moments difficiles, l'espoir est permis. C'est ce qu'on trouve dans « hafila tassir », le rire libère la parole du juste, mais démystifie le pouvoir. « Ghabou Lefkar », n'est nullement une pièce noire, mais une tentative de partir d'une situation dramatique pour chercher à construire quelque chose... Pour tout cela, il faut beaucoup d'imagination. L'imagination au théâtre, c'est primordial, tous les choix techniques sont le produit d'une réflexion. La mise en œuvre du dispositif scénique n'est pas gratuite ».

Le dispositif scénique est simple. Il contribue à la mobilité des comédiens et des objets sur scène. L'illusion réaliste est évidente, elle est renforcée par les objets employés sur le plateau : deux canapés, des couvertures, une bouteille de vin... Tous ces éléments révèlent le vécu ordinaire de deux personnages ayant comme trait commun, l'exil. La décoratrice, Liliane El Hachemi parle du décor en ces termes : « Après lecture de la pièce, nous avons dégagé les conflits principaux et secondaires et ensuite, nous avons procédé à l'analyse des personnages, pour en connaître autant les costumes que le décor dans lequel ils évoluent. Cet endroit est une cave, non habitable, pleine d'objets de récupération, avec lesquels ils essaient de former leur environnement d'origine. La cave est l'espace d'une bagarre permanente avec l'environnement. C'est un univers petit, ce contraste montre leur caractère de parias, d'exclus. ».

Azzedine Medjoubi prend une gorgée de café, puis reprend son explication. Rih et Mokhtar occupent deux espaces différents, mais complémentaires. Les oppositions ne sont pas très marquées. La disposition des espaces occupés par les personnages est élaborée en fonction de l'évolution de leur discours, de leurs antagonismes et de leurs similitudes. Ces deux personnages ne se détestent pas, ils se supportent tout en vivant leurs propres fantasmes. Ils habitent la même cave, partagent la bouteille de vin, se sentent rejetés, marginalisés et vivent une réalité fondamentale, l'exil. Dans cet univers apparemment clos, mais paradoxalement ouvert, malgré le stress et l'angoisse enveloppant leur vécu, la parole est souveraine, elle trace les contours du récit et libère leurs sens. Nous avons affaire à une parole en transes, comme chez Antonin Artaud. L'être et le paraître se confondent, s'entremêlent contribuant à la fusion des instances temporelles et spatiales. C'est le lieu du mythe ; c'est également une sorte d'éveil de tous les sens qui engendrent la mobilisation de toutes les énergies. Le signe devient opaque. Il produit sa propre essence.

Nous avons souvent l'impression que Azzedine n'accorde pas beaucoup d'importance aux éléments techniques comme l'éclairage par exemple et favorise le verbe et le « pleins feux ». Ce qui n'est nullement le cas. Il tient à s'expliquer en prenant comme exemple « Ghabou Lefkar ». L'éclairage, de faible intensité, exprime une sensation de frustration et un sentiment d'extrême solitude des deux personnages. Ils vivent cloîtrés dans un espace étroit qui finit par les broyer et les dénuder complètement à tel point qu'ils se racontent, sans voile ni censure. Les objets scéniques et l'éclairage, quelque peu contrasté, accentuent l'isolement de Rih et de Mokhtar qui, malgré leur désespoir, se réfugient dans le rire et l'humour qui, ici, paradoxalement rendent l'atmosphère encore plus lourde. Le rire ne les libère pas, il les isole davantage, mais paradoxalement, il y a toujours un brin d'espoir. Ce qui n'est pas le cas, par exemple, chez Kateb Yacine. Azzedine

Medjoubi s'en explique : « L'option est axée sur la forme tragi-comique, que nous situons aux antipodes du seul divertissement, et qui nous semble la meilleure voie pour la mise en évidence des sentiments profonds des personnages. On vise par là à extirper cette réalité enfouie, que les personnages tentent de dissimuler, en mettant à nu l'angoisse, voire le désarroi permanent de l'exilé. »

La situation des deux personnages, prisonniers d'un endroit aussi étroit que la cave, ne peut qu'engendrer des conflits, des confessions, des marques de sympathies, des coups de cœur ou de colère, le tout enveloppé dans un rire presque autodestructeur. Les objets participent de cette entreprise de désaliénation. Le vin qui réussit à libérer la parole donne aux deux protagonistes une sorte d'illusion de délivrance factice. La mise en scène de Azzedine Medjoubi réussit à donner à voir un microcosme de la société algérienne et à dessiner les contours de deux espaces en permanente opposition, mais complémentaires, qui se donnent la réplique dans une sorte de chuchotements qui les rapprochent, dans certains moments, l'un de l'autre. Deux espaces bien délimités occupés par deux partenaires (un ouvrier et un intellectuel) qui se parlent, parfois pour ne rien dire, marquent la représentation. Les costumes (bleu de travail, pyjamas...) indiquent tout simplement l'appartenance sociale et inscrivent les deux protagonistes dans des catégories idéologiques précises. Le signe est, ici, marqué d'une transparence redondante et pléonastique. Ces signes renvoient à un discours réaliste.

Après « Ghabou Lefkar », Medjoubi avait monté une pièce au théâtre régional de Batna, « Alem el Baouche » qui employait un dispositif scénique lourd faisant appel à un décor surélevé et à un matériel scénique qui, parfois, gênait considérablement les déplacements des comédiens. Certains « vides » au niveau du plateau provoquaient l'émiettement de l'espace scénique marqué par une occupation disproportionnée et déséquilibrée de l'aire de jeu. L'écriture scénique, était surtout illustrée par l'usage de nombreux styles et des techniques différentes. L'objectif de Medjoubi était de « marier » de nombreux procédés techniques qui correspondraient à la pratique du théâtre « total ».

Azzedine Medjoubi continue son chemin, le sourire aux lèvres, un regard éclatant.

# SONIA

## Une grande dame

Je ne sais pas pourquoi Sonia n'arrête pas d'alterner un sourire un peu narquois et une colère quelque peu dissimulée en parlant de son expérience et de la nécessité de changer les choses au niveau du théâtre. Elle observe un long silence, contemple, un regard perdu et des doigts agiles, un mur apparemment neutre qui semble paradoxalement l'aider à se concentrer comme si elle investissait encore la scène. « Oui, c'est inadmissible, le théâtre devrait être sérieusement pris en charge par les pouvoirs publics, être à l'avant-garde de l'action culturelle ». Elle respire un coup, prend une gorgée d'eau et me pose une question. Je refuse de lui répondre, l'incitant à poursuivre son propos. « Tous les acteurs sociaux et politiques devraient-êtr e concernés par l'activité théâtrale qui devrait-êtr e considérée comme un véritable service public, le théâtre devrait êtr e enseigné partout, à l'école, à l'université et ailleurs. Les municipalités pourraient s'en emparer pour en faire un moyen de formation et un espace didactique pouvant sensibiliser les jeunes et moins jeunes à la nécessité d'actions civiques permanentes ». Décidément, la fonction du théâtre la tient sérieusement à cœur, elle veut aller au-delà de la dimension spectaculaire, épouser ainsi les contours du discours brechtien : « Oui, c'est vrai, j'ai été nourri de l'expérience brechtienne, mais cela ne m'a jamais empêché de saisir les tenants et les aboutissants de la méthode Stanislavski dont la démarche ne me semble pas en porte-à-faux avec le jeu brechtien. J'adhère à ton analyse sur les rapports Brecht-Stanislavski ». Elle a lu un texte que j'avais publié dans une revue où je disais, entre autres propos, qu'« en Algérie, comme dans un certain nombre de thèses, on oppose souvent Brecht à Stanislavski sans interroger les contours de leurs expériences respectives ni l'évolution de leurs pratiques et de leur discours. On s'arrête à l'ancien schéma proposé par Brecht dans ses « remarques sur « *l'Opéra de Mahagonny* » de 1931, « *Le petit organon* »(1948), « *L'achat de cuivre* »(1937-1951), omettant « *La dialectique au théâtre* »(1951-1956) et un certain nombre de ses lettres rédigées juste avant son décès en 1956. ». Elle aime énormément discuter de questions d'esthétique et de technique d'écriture dramatique et scénique, cette native d'El Milia, comme notre amie, le grand poète, Youcef Sebti qu'elle appréciait

énormément. « C'est vrai, mais qui n'aime pas Youcef ? C'était un monument de la poésie. J'aime beaucoup lire ses textes poétiques marqués par une colère et un mal-être extraordinaire. Moi, comme lui, je suis née à El Milia en 1953. Qui aurait cru qu'une fille de cette contrée allait se frotter au théâtre. Je l'ai fait, même ma famille s'y était, au départ, opposé, mais j'ai pris le chemin, peut-être mal vu par certains esprits mal rapiécés, de l'école d'art dramatique et chorégraphique de Bordj el Kiffan qu'avait d'ailleurs fréquentée de grands comédiens, directeurs de théâtres et metteurs en scène comme Ziani, Fellag, Kabouche, Bensalma et bien d'autres amis. ».

Une grande partie de ce groupe sorti de l'école de Bordj el Kiffan allait se retrouver affectée à Oran ou Constantine et Annaba. A l'époque Sid Ahmed Agoumi avait été désigné à la tête du théâtre régional d'Annaba et de Constantine (TRAC), puis de Annaba. A son départ, tous reprirent le chemin d'Alger et du TNA.

Sonia, le prénom suffit, il suggère une certaine proximité, elle s'en accommode d'ailleurs ; très peu connaissent le nom de famille Mekiou, elle qui avait une admiration sans bornes pour Alloula qui m'avait dit d'elle qu'elle était de la trempe de la grande Keltoum. « C'est, me déclara-t-il, une comédienne accomplie qui peut interpréter n'importe quel rôle sans cette fâcheuse tradition des tics et des travers de l'immaturité de certains, elle réussit d'extraordinaires rôles de composition. En plus, elle est passionnée par le théâtre à tel point qu'elle plonge dans les espaces interstitiels du personnage. Pour elle, chaque pièce est une aventure unique, singulière ». C'était juste après l'expérience de la pièce de Gorki, « Les bas-fonds » où elle était fabuleuse. Elle avait très bien saisi le sens du discours théâtral d'autant que Alloula avait mis en place un programme de familiarisation avec la culture russe de l'époque : lecture de la pièce de Gorki, discussions autour de la pièce, films de Poudovkine et d'Eisenstein. « Oui, le travail avec Abdelkader était extraordinaire, nous étions obligés, en tant que comédiens, de bien nous familiariser avec le texte et de comprendre le fonctionnement du personnage interprété et les rapports qu'il entretient avec les autres personnages. Le comédien devait fonctionner comme un acteur, c'est-à-dire, au fait des tenants et aboutissants de l'action dramatique ».

En parlant de la performance de l'acteur et de la nécessité de cerner les contours du discours théâtral, Sonia est à l'aise, souriante. C'est vrai que le théâtre était sa vie, elle se donnait à fond. « On ne peut pas tricher au théâtre, nous qui vivons une situation double ambivalente, je suis moi tout en étant l'autre. En interprétant Fatma, je sais que je suis Sonia « jouant » Fatma qui est quelqu'un d'autre. Mais il y a des moments où sans le vouloir, Fatma et Sonia ne font qu'un. C'est le génie

du théâtre. La pratique scénique peut démentir un océan de constructions théoriques ».

Fatma lui apporte un surcroît de passion. Femme, Fatma interpelle en quelque sorte un côté féministe chez Sonia qu'elle ne peut dissimuler, considérant comme Kateb Yacine qu'une femme valait son pesant de poudre. C'est une battante, elle n'hésite pas à exhiber ses différences, donnant à lire un monde fait d'iniquités, mais aussi mettant en scène des femmes allant jusqu'au bout de leur combat. Khedidja, dans « Les martyrs reviennent cette semaine », adaptation de M'Hamed Benguettaf et mise en scène de Ziani Chérif Ayad, est trahie par les siens qui ont confisqué la révolution et marginalisé les femmes. Elle aime tellement cette pièce qu'elle l'a remontée en proposant une autre mise en scène, peut-être plus dépouillée sur le plan scénographique : « Je ne peux oublier cette expérience avec Ziani. Nous avons, à l'époque, remporté le grand prix à Carthage. Tu avais raison, Ahmed, le personnage de Khedidja que je jouais était tiré de « Mille hourras pour une gueuse » de Dib. Khedidja, c'était Arfia, mais entre les deux textes de Ouettar et de Dib, il y avait une extraordinaire alchimie. Je me sentais concernée par le destin de Arfia-Khedidja, elle qui était chef au maquis allait se retrouver rejetée, exclue, après l'indépendance. C'est le désenchantement, la désillusion. En fait, la nouvelle de Ouettar et la pièce de Dib allaient dans le même sens, la dénonciation, la mise en accusation des nouveaux dirigeants. Deux spatialités, deux temporalités, la guerre de libération et l'indépendance, j'étais tantôt au maquis, tantôt au présent (ville), ce qui exigeait plusieurs registres au niveau du jeu ».

Souvent, quand on parle de Sonia, on oublie ses interprétations dans une cinquantaine de pièces, des films, pour ne parler le plus souvent que de ses prestations dans « Fatma » et « Chouhada yaoudouna hada el ousboue » et parfois Galou Laarab. Elle est agacée, elle ne tient pas en place, elle se lève, se remet à parler : « j'aime beaucoup ces pièces, mais je n'ai pas fait que ça. C'est ce qui est arrivé également à Medjoubi ou même Rouiched qu'on avait emprisonné dans « Hassan Terro » et « El Bouwaboune », comme s'il n'avait fait que ça.. J'ai aussi joué avec de grands metteurs en scène d'ici et d'ailleurs comme Tayeb Saddiki, Abdelkader Alloula, Richard Demarcy et bien d'autres ». Elle n'aime pas beaucoup évoquer ses expériences à la tête de l'ISMAS (Institut supérieur des métiers et des arts du spectacle) et des théâtres régionaux de Skikda et de Annaba, estimant qu'une réorganisation de l'activité théâtrale serait nécessaire pour pouvoir changer les choses, considérant que les structures actuelles seraient obsolètes. Elle parle de cette rencontre singulière, un peu délicate certes, de la troupe El Qalaa qui avait permis à un groupe de comédiens de se libérer de la tutelle étatique et de se lancer dans une aventure originale faite de belles choses et parfois de conflits et de malentendus, surtout après l'installation en France. Il y

avait Medjoubi, Ziani, Benguettaf. A l'époque, Mustapha Kateb, alors directeur du TNA, n'avait pas beaucoup apprécié ce « divorce » comme si « ses » enfants l'avaient abandonné et avaient renié leur héritage. Sonia était fortement présente durant cette période où on avait joué notamment « El Ayta », « Echouhada yaoudouna hada el Ousboue », Fatma, Mille hurras pour une gueuse...

Il y avait Fouad Negm qui, rompant avec Ezza Belba, allait être son mari, il y avait aussi cette rencontre à Skikda en 1993. Il y avait Alloula, Sid Ali Kouiret et Sid Ahmed Agoumi qui interpréta avec Sonia, le retour, une pièce de Mohamed Ferrah-Errazi intitulée « L'amour et après ». C'était vraiment émouvant. Il y avait de la passion et de la vérité. Comme si le théâtre narguait la vie, Alloula observait silencieux, comme toujours, Sid Ali Kouiret n'arrêtait pas de bouger même dans une salle de spectacle. C'était beau. Tout ce beau monde aimait/aime le théâtre, nourri d'une idée, celle de mettre en rapports le théâtre et la société et de faire de cet art un véritable service public.

La retraite l'amuse, elle n'avait jamais pensé arrêter faire du théâtre : « Non, comment pourrais-je cesser de faire ce qui me passionne, ce que j'aime, le théâtre m'habite et aussi la nécessité de faire quelque chose pour les autres. Et le théâtre a justement ce pouvoir d'entrer en dialogue avec les autres. Je poursuis mon chemin tranquillement. Ces dernières années, avant et après ma retraite, j'ai fait de belles choses, notamment avec Mustapha Ayad, expériences dont on parle malheureusement peu. Des pièces comme « Hadria wal Hawes », « Sarkha », « Sans titre » sont, selon moi très intéressantes. J'ai aussi un film à préparer, avec comme réalisateur Karim Moussaoui ».

Sonia sourit toujours, regarde tendrement le ciel, marche, silencieuse, scrutant des horizons trop lointains...

# CINEMA

René Vautier

Mohamed Lakhdar Hamina

Amar Laskri

Mohamed Bouamari

# RENE VAUTIER

## Le cheval blanc

Il marche, il n'arrête pas de marcher, la crinière blanche, un cheval, un véritable cheval, il rit à haute voix, bouge, ne peut pas accepter la facilité, volubile, il parle encore de tout, il saute d'un sujet à un autre, un rire strident ponctue son discours. René n'est pas n'importe qui, d'un courage indescriptible et d'une grande sensibilité, brouillon, volcanique, ce n'est pas sans raison qu'il rejoint la résistance à l'âge de 15 ans, au moment où ceux de son âge étaient encore en culotte courte. Il trône dans les territoires de l'âge adulte bien avant une adolescence qui a, chez lui, pris tout simplement la clé des champs. Il reçoit à seize ans de nombreuses décorations, célébrant son patriotisme et son courage, félicité par De Gaulle en personne, lui qui, bambin, prend des airs de leader ; il dirige en 1943, un groupe de jeunes bretons qui font le coup de feu contre l'occupant allemand. Très actif, dynamique, il était aussi, dit-on, très séducteur, ses cheveux blancs et ses yeux clairs, longues jambes lui facilitent les choses dans ses relations féminines. Ce qui ne gâche rien, il réussit à les faire rire. Il a un sens singulier de l'humour. Son discours est imagé, usant depuis son jeune âge de plein de métaphores et de paraboles. C'est peut-être ce langage imagé qui l'a prédestiné à prendre le train de l'IDHEC (Institut de hautes études cinématographiques) de Paris. Il est premier de sa promotion (Réalisation-production) de 1948. Cet enfant d'institutrice et d'ouvrier va trouver à l'IDHEC, une école considérée comme marquée par l'empreinte de la gauche, la possibilité d'adhérer au PCF tout en ayant une démarche paradoxalement autonome.

Curieux, ouvert, nourri des idées de justice et d'égalité, René Vautier (1928-2015) va vite découvrir les affres d'un colonialisme déjà dénoncé par Aimé Césaire. L'occasion de découvrir la réalité africaine lui est offerte par la ligue française pour l'enseignement qui le charge de la réalisation d'un reportage sur les conditions sociales de l'enfance dans les colonies africaines. Mais une fois sur place, la triste situation de ces pays le révolte, il décide de changer de sujet, filmant des populations marquées par la misère, l'esclavage et l'oppression coloniale.

C'est tout Vautier qui ne peut accepter l'injustice. C'est ainsi qu'il réalise le premier film anticolonial, *Afrique 50*. Mais les autorités coloniales comprennent vite ce qui se tramait derrière la tête de Vautier, il est arrêté, ses négatifs saisis et détruits, il réussit, malgré tout, à cacher quelques négatifs qui vont lui servir à la réalisation de ce court métrage de quinze minutes, *Afrique 50*, qui a valu à son auteur treize inculpations et un an de prison, il prit la décision de faire face et de prendre parti, il savait que ce n'est pas sans risques. René rit de bon cœur, ce souvenir l'amuse plutôt, il se tape les mains, rit encore, esquisse des pas de danse puis reprend la parole : « Ils sont fatalement idiots, cette arrestation et cette interdiction m'ont permis encore plus d'aller dans le cinéma militant, de m'opposer davantage à la bêtise. A partir de ce moment-là, j'ai décidé que ma caméra allait devenir une véritable arme. *Afrique 50* fut un déclic. J'ai appris concrètement ce que c'est que le colonialisme, au-delà de mes positions de principe. Arrêté, dénigré, j'étais heureux. Ce film a connu une interdiction de plus de quarante ans, levée en 1996. Pour l'anecdote, l'armée, après ce film se souvint que je devais passer le service militaire, ce que je fis, alors que je devais être exempté, étant résistant. Je n'ai même pas voulu protester. J'ai fini par faire mon service en Allemagne. C'est le prix à payer dans un Etat de non droit. Ce film obtint la médaille d'or au festival de cinéma de Varsovie ».

René Vautier parle toujours, c'est un véritable train, un tonneau à/de paroles dignes d'être dites, chez lui, parler, c'est dire, tout mot se conjugue à l'amour de l'autre, il ne peut pas arrêter de tenter de découvrir tout ce qui est interdit, l'interdit a un goût de cendres. Il s'exprime ainsi : « En 1956, je décide de rentrer en Algérie et de filmer le colonialisme du côté des colonisés. Le choix est fait. J'ai pris mon parti, celui de ceux qui se battent pour l'indépendance. Je savais que l'Algérie allait retrouver son indépendance. D'ailleurs, dans mon film, *Une nation Algérie*, réalisé en 1954, je disais dans le commentaire que l'Algérie sera de toute façon indépendante, ce qui m'avait valu réprimandes, poursuites judiciaires et arrestation. Je décide de venir sur place en Algérie, alors que je tournais quelques rares films de fiction relativement bien accueillis comme *Anneaux d'or* avec Claudia Cardinale qui remporta l'Ours d'argent au festival de Berlin-Ouest ».

Il ne peut pas arrêter de parler, René, surtout de l'Algérie. A Alger, tout le monde connaît cet homme longiligne, tête blanche, cheveux mi-longs, des yeux rieurs et clairs, il se met à raconter des anecdotes du combat, il n'en finit pas de revivre ces moments graves dans les Aurès, il les raconte avec le rire. Il se souvient de ce maquisard de Ngaous qui n'arrivait pas à maîtriser comment prendre un plan, il a failli lui casser la caméra sur la tête, puis par la suite, il apprit très bien comme on fait un reportage. Durant cette période René qui portait le pseudonyme de Farid Dendani met en place un groupe de formation cinématographique dans les Aurès

« En 1957, j'ai été aux Aurès, dans la zone 5 de la wilaya 1 pour former les moudjahidine à la manipulation de la caméra pour pouvoir filmer des scènes en direct et témoigner ainsi du combat des Algériens. J'ai appelé ce groupe, « le groupe Farid », j'apprenais à de jeunes combattants les techniques de prises de vues tout en les initiant au reportage. Nous avons d'ailleurs tourné quelques reportages, *Sakiet Sidi Youcef, L'Attaque des mines d'El Ouenza, L'Ecole, Infirmières au maquis*. Ces images vont permettre de mettre en œuvre le film *L'Algérie en flammes*, distribué dans les pays socialistes, qui représente l'aboutissement de ce travail de formation au maquis, la grande partie des membres de ce groupes ont été tués ou emprisonnés par l'armée coloniale ».

Ce film, *Algérie en flammes*, tourné avec des combattants, allait finalement lui être fatal. René ne s'attendait pas à ce qu'il soit arrêté par le FLN qu'il soutenait. Tout était parti d'un malentendu. Débarquant au Caire avec son film qu'il voulait présenter à Abane Ramdane, alors que ce dernier avait été assassiné par ses propres compagnons de l'ALN. Il est renvoyé à Tunis où il passera vingt-cinq (1958-1960) mois dans une prison. Il ne garde encore rancune de ce moment tragique, il en rit d'ailleurs tout en soupçonnant aussi une sorte de bleuite qui aurait affecté le FLN. Il saute, parle, bombe logorrhéique, rit aux éclats, se rit de lui-même et de ce qu'il a subi : « Je me retrouvais dans la gueule d'une prison du camp que je soutenais, j'avais été torturé pendant quatre jours, il était même question de me liquider, Fanon avait lui aussi subi cela. Arrivant au Caire, dans le but de montrer le film à Abane Ramdane, je devenais suspect, je ne savais pas que Abane a été assassiné par les frères, détenu à Mornag, pas loin de Tunis, littéralement épluché avec une garcette, puis on me prend à Den Den où j'ai été libéré sans aucune explication. Je me retrouvais entre deux feux en 1958, que le cinéaste évoque dans *Guerre aux images en Algérie* (1985). Je me suis retrouvé dans une prison algérienne alors qu'on me recherchait côté français pour me mettre dans une prison française pour aide au FLN. C'est une position inconfortable d'être ainsi recherché de tous les côtés. ». Le cinéaste évoque cette scène dans son film, *Guerre aux images en Algérie*.

Ce film qui est considéré comme un chef d'œuvre du cinéma militant a été restauré dans une très belle version, parmi une quinzaine dans un coffret exceptionnel. On ne peut séparer ce grand cinéaste de l'Algérie dont le sang semble couler dans ses veines, tellement il a été marqué par ses venelles, ses femmes et ses hommes et surtout le combat pour l'indépendance. Homme de principe, rebelle et généreux, après avoir formé des cinéastes qui vont animer le cinéma algérien, il va continuer à donner vie à une autre manière de faire du cinéma dans une Algérie indépendante. Il est pour beaucoup celui qui édifia le cinéma national. Sa silhouette ne passe pas inaperçue à Alger, il connaît tout le monde et tout le monde

semble connaître René qui, après 1962, va être celui qui va lancer le Centre Audiovisuel d'Alger et les ciné-pops. Il sera celui qui permettra d'animer les villes algériennes pendant cette période, 1962-1965, qui l'a vu prendre en charge deux structures du cinéma, le centre audiovisuel et les ciné pops, entreprenant un travail d'animation, de réalisation, de formation et d'éducation politique.

René court, n'arrête pas de courir tout en parlant, puis s'arrête un moment pour observer tout simplement une femme poussant sans landau, il pense déjà au Cuirassé Potemkine du cinéaste russe Sergueï Eisenstein. Un oiseau passe, vole, il le regarde, mais continue à décrire ce film qu'il avait fait juste après l'indépendance, *Un peuple en marche* (1963), un peu boy-scout, rebelle, puis ne peut ne pas évoquer cette nécessité de construire un cinéma populaire et révolutionnaire. Ce film a été réalisé de manière singulière, «avant que le film ne soit définitivement monté, il est projeté devant des assemblées qui le critiquent et le commentent avec les réalisateurs ». Selon Vautier, « *Un peuple en marche* » aurait été interdit, mais un haut responsable algérien aurait vendu, à titre personnel, plusieurs photogrammes à une revue d'histoire.

Alger durant les premières années de l'indépendance était en ébullition, débats et bouillonnement culturel. Quel cinéma faire ? Il en parle avec une extraordinaire passion : « Le problème que nous avons à résoudre dans cette Algérie maintenant indépendante, mais laissée exsangue par près de huit ans de guerre, était nouveau pour moi : à quoi doit servir le cinéma dans un pays qui mobilise ses forces pour se retrouver et sortir du sous-développement, panser ses plaies, exister en tant qu'entité indépendante ? Le cinéma est-il une priorité ? Ou bien apparaît-il comme un superflu, comme une distraction qui pourra être envisagée lorsque l'on aura répondu aux exigences les plus criantes ? » (René Vautier, *Caméra citoyenne : Mémoires*, Rennes, Apogée, 1998). Il n'arrête pas de se poser des questions sur la nécessité de « mettre l'image et le son à disposition de ceux et de celles à qui les pouvoirs les refusent ». Il continue à parler, à faire les cent pas, à fixer les murs, les objets et les choses, un souvenir, des pérégrinations, tape des mains, ses yeux s'éclairent davantage, cite un poème de Louis Aragon, puis parle sans discontinuer de Jacques Charby, des frères Chanderli, de Hamina, Rachedi, de Chaulet, de Fanon et de bien d'autres militants de la cause de l'indépendance avant de revenir au projet des premières années de l'indépendances. Il évoque entre autres films avec une mémoire extraordinaire, *Yasmina* de Djamel Chanderli et Mohammed Lakhdar-Hamina, 1961, *Djezaïrouna, notre Algérie* de Djamel Chanderli, Pierre et Claudine Chaulet et Mohammed Lakhdar-Hamina, 1960.

Hurllements, voix haute, un clin d'œil à Paul Eluard, René lit beaucoup, connaît de nombreux poètes, des romanciers, des cinéastes. Mais qui ne le connaît pas ?

René cite un commentaire du film, *L'Algérie en marche* : « Notre tâche à nous cinéastes algériens est de peindre les hommes plus que les maisons, prendre la caméra comme un scalpel et décortiquer la ville. [...] Aujourd'hui, après l'An I de notre indépendance, il nous faut faire comprendre le mouvement d'un peuple, un peuple vivant, un peuple debout. C'est seulement en cela que nous sommes sûrs qu'une caméra a sa place au cœur du combat pour l'édification d'une société nouvelle. Mais il faut que chacun ait pour devise : « Je dis ce que je vois, ce que je sais, ce qui est vrai ». »

Quel sacré bonhomme, ce René qui refait le même geste que Messali el Hadj en 1936, se remet à genoux, ramasse une poignée de terre et dit sentencieusement que seul le peuple souverain peut construire ce pays, en choisissant ses représentants lui-même. Il raconte ses années de ciné pop et cette passion qui les poussait à aller partout projeter des films, les débats étaient partout. Il reprit un peu l'idée de « Ciné-train » d'Alexandre Medvedkine dans l'URSS des années 1930. On y projetait notamment *Cuirassé Potemkine* (1925) de Sergueï M. Eisenstein, *Alexandre Nevski* (1938) de Sergueï M. Eisenstein, *Le Sel de la Terre* (1954) d'Herbert J. Biberman ou *Le dictateur* de Charlie Chaplin.

Ah il a le sens des formules et des gestes prémonitoires. D'ailleurs, André Malraux le reconnaît, lui qui avait dit à propos de notre ami qu'il avait le sens de l'Histoire : « René Vautier est un Français qui a vu juste avant les autres ». Ce sens du monde et de la justesse l'a paradoxalement condamné aux yeux des pouvoirs en place à la censure, la prison et les attaques faites de perfidie et de lâcheté. C'est le cinéaste français qui a connu le plus de censure, mais ses films, tout le monde le reconnaît aujourd'hui, constituent une sorte d'anthologie historique et une manière de lire le présent à partir de ces alarmes signées René. Il a touché à tout, fiction, documentaire, court ou long métrage. Je me souviens de ce film sur la Bretagne, *La folle de Toujane*, que j'avais beaucoup apprécié où je découvrais de grands chanteurs bretons et un son singulier.

Mais j'ai surtout apprécié cet autre film de fiction marqué par l'Histoire de l'Algérie, *Avoir vingt ans dans les Aurès* (avec Alexandre Arcady, Yves Branellec, Philippe Léotard). C'est peut-être ce long métrage qui a le plus su montrer les horreurs du colonialisme, mais aussi sonner à voir une certaine humanité d'hommes dont on avait enlevé cette forme humaine qui fait l'homme pour en faire des machines de la mort. Il aime, lui aussi, ce film qui, paradoxalement, malgré la beauté de ses autres films, fit le plus connaître Vautier. Il obtint le prix de la critique internationale au festival de Cannes. Il en parle avec émotion : « Si le geste, libre, engagé et enragé apparaît aujourd'hui comme une nécessité absolue, l'histoire de la production et de la diffusion de ce film reste tout

sauf simple. Avoir 20 ans dans les Aurès pose les bases d'un cinéma de lutte et témoigne d'une guerre que les autorités colonisatrices voulaient sans images, chaque scène est une reconstitution fictionnelle dont peut être vérifiée l'authenticité « par au moins cinq personnes ». Henri Alleg a énormément aimé le film, lui qui a connu la torture dans les geôles françaises (La question), il en parle avec admiration : « *Avoir 20 ans dans les Aurès* m'a pris aux entrailles dès les premières images et m'a gardé passionné jusqu'à la dernière. La première tentative d'explication de ce qu'ont vécu les appelés... Un film nécessaire et un film positif. ».

C'est vrai que quelqu'un comme René Vautier, premier de sa promotion à l'IDHEC, à son actif 180 films réalisés, dérange, prend parti pour les causes qu'il estime justes, lui qui n'a pas cessé de défendre les travailleurs en lutte (*Classe de lutte*, 1969, avec les ouvriers du Groupe Medvedkine et Chris Marker, - *Transmission d'expérience ouvrière*, 1973, *Quand tu disais Valéry*, 1975), les féministes, l'écologisme anticapitaliste, le racisme (Les trois cousins, 1970 ; Les ajoncs, 1971 ; Le remords, 1974 ; Vous avez dit : français ? 1986) et l'apartheid (Frontine, sur l'ANC, Le Glas). De retour en France, il intègre en 1968 un groupe de lutte, Medvedkine. Après la réalisation de « Avoir vingt ans dans les Aurès », il ne peut accepter qu'un film sur les événements du 17 octobre soit censuré, il observe une grève de la faim de trente et un jours pour « la suppression de la possibilité, pour la commission de censure cinématographique, de censurer des films sans fournir de raisons ; et l'interdiction, pour cette commission, de demander coupes ou refus de visa pour des critères politiques ». Il est vite soutenu par Jean-Luc Godart, Jacques Rivette, Agnès Varda, Claude Sautet, Alain Resnais et Robert Enrico. Il finit par avoir gain de cause et le film réalisé par Jacques Panijel obtient le visa d'exploitation. Proche de Godart, notamment dans sa « théorie en acte de l'image ». René n'est pas facile, ce militant de la première heure gagne à tous les coups, il n'a peur de rien, singulier jusqu'au bout de l'engagement et de l'amour, lui, formé au cinéma vérité, marqué par les lieux emblématiques d'un cinéma russe traversé par les jeux de la perfection appelée Eisenstein-Poudovkine, Dziga Vertov adossée à ces autres de l'autre côté de la géographie, Biberbann, Joris Ivens ou Chaplin, il sait que son combat pour la Bretagne représentée par les chants de Gilles Servat et de Stivell marque son territoire.

Je ne sais pourquoi mais j'ai toujours assimilé Vautier à une caméra en marche, il fait cinéma de tout objet, même quand la caméra manque de pellicule, il continue à tourner, seul en est capable René qui a toujours voulu faire de cet art la possibilité d'élaborer « dialogue avec la puissance coloniale ». Sa caméra n'est pas un objet simple, elle est un instrument de combat, lui qui a appris à faire de

l'art le moyen le plus sûr de dire le socialisme. Il est un homme-caméra : « Je suis plus une caméra qu'un homme. », ne cesse-t-il de dire, lui qui est de tous les combats, mai 1968, son compagnonnage fertile avec Godard, son combat pour les ouvriers, il s'y identifie tellement avec leurs luttes qu'il est toujours à l'avant-garde. René est comme Jean-Luc, deux frères, deux camarades-volcans qui savent que rien ne peut arrêter le mouvement. Ils sont partout, ils n'ont cure des commémorations et des reconnaissances.

Vautier vient par un film, soutenir, à propos de la torture, son ami Pierre Vidal-Nacquet contre Le Pen, l'extrême droite met le feu dans les locaux de sa maison de production détruisant des milliers de kilomètres de pellicule, il tourne en banlieue, apprend le cinéma à des enfants palestiniens, leur offre du matériel vidéo, il sait, René, que ses films ne peuvent obtenir de visa d'exploitation, tellement la censure est implacable. On fait tout pour qu'on n'en parle pas. Le nom de Vautier fait peur aux médias qui l'excluent de leur répertoire. C'est un insoumis, sa manière de faire est singulière, il assume ses choix. Il en parle avec énergie de sa conception de l'art de filmer : « J'ai toujours considéré une caméra comme une arme de témoignage. Mais ce n'est pas une arme qui tue. Au contraire, ça peut être un instrument de paix. C'est pour cela que je me suis bagarré pendant cinquante ans pour qu'il y ait des dialogues d'images, et tous les films que j'ai faits, je considère que ce sont des dialogues d'images. Le réalisateur prend parti. Il s'engage d'un côté, mais il donne aussi la parole aux gens d'en face. ». Il aime beaucoup Godard qui cherche souvent à entreprendre un cinéma d'auteur qui privilégie la dimension esthétique, il explique ainsi sa différence avec Vautier, à partir de son expérience du film, *Le petit soldat* : « J'ai fait *Le Petit Soldat*, Cavalier a fait *L'Insoumis*, il y a eu *Avoir 20 ans dans les Aurès*. On a fait ce qu'on pouvait faire, là où on était. La différence entre Vautier et moi, c'est que lui faisait son film en tant que militant, moi en tant que cinéaste : il fallait parler de l'Algérie plutôt que d'un hold-up. »

Cette dimension militante ne plait nullement aux médias et aux pouvoirs publics. Le critique Guy Hennebelle ne trouve pas de mots assez forts pour qualifier la démission des cinéastes qui n'ont jamais voulu aborder les questions coloniales : « L'œuvre de René Vautier témoigne par antithèse de la démission, voire de la trahison, d'un cinéma parisien qui a superbement ignoré les guerres coloniales. ». Si cinéma censure le colonialisme, accompagnant parfois l'empire, la presse observe le silence et refuse d'évoquer toute image rapportant l'ignominie de la colonisation. Jean-Louis Bory le reconnaît, fait ainsi son autocritique : « « Des films existent qui élèvent la voix. Produits en marge du système : par exemple, chez SLON, le magazine de contre-information : *On vous parle*. Mais le système les coince au virage : à la distribution. Il les occulte. Où

les voir ? La presse se tait. Et c'est là où la presse de gauche ne fait pas toujours son travail comme elle le devrait. Je plaide coupable. J'ai été coupable de ne pas prévenir en temps voulu, en 1955, que des Français, Jean Lods, Sylvie Blanc et René Vautier, avaient tourné *Une nation, l'Algérie* ; en 1958, qu'un film, *Algérie en flammes*, était réalisé dans le maquis algérien, diffusé à travers le monde, hors la France, quatre cent soixante copies en quatorze langues, et dont on peut aujourd'hui trouver des extraits dans dix-huit films de long et court métrage ; en 1961, le film *J'ai 8 ans*, toujours sur la guerre d'Algérie, et *Peuple en marche*, en 1963. Ces films ne pouvaient être vus en France, ils existaient cependant. » ( Jean-Louis Bory, Questions au cinéma, Paris, Stock, 1973).

René marche, parle, n'arrête pas de parler, Aragon rit, Kareche écoute, Godard joue avec ses lunettes, Abane, trop austère, le regarde, il continue à parler, tout Alger lui fait la fête, l'homme-caméra, Alger marche, cette fois-ci, c'est la bonne, il rit, éclate de rire, tout se met à marcher...

# MOHAMED LAKHDAR HAMINA

## Le rire volcanique

Tout le monde en parle, Mohamed Lakhdar Hamina n'arrête pas de provoquer les polémiques, il n'en a apparemment cure. Il marche, des cheveux ébouriffés, réfléchissant à haute voix, aime la fréquentation des « grands », cet enfant de Msila, 85 ans, est un spécialiste de la chamaillerie. Rien ne l'arrête. Il va vers le coup de poing. Colère torrentielle et rires volcaniques. A Marseille, au théâtre de la Criée, rencontre orageuse avec Boudjedra, il apostrophe violemment le romancier qui, lui aussi, n'est pas facile, veut laver le linge sale en public avec celui qui aurait, selon lui, cherché à l'escroquer. L'affaire a défrayé la chronique judiciaire. Mais cela ne semble pas suffire, Hamina n'arrête pas de dire que le véritable scénariste du film, Chronique des années de braise et que Boudjedra n'aurait fait que traduire en arabe certains passages. Colère de Rachid qui défie dans un duel verbal des plus virulents Lakhdar qui n'est nullement celui de Nedjma de Kateb Yacine.

Hamina aime sourire, hausser le ton et peut-être aussi la fréquentation des gouvernants, ce que ne semblent pas apprécier ses collègues. Il cite souvent ses faits de guerre cinématographique durant la guerre de libération. Avec Vautier, Le Masson, Charby, Pierre Clément, Labudovic, Chanderly. Il en parle avec fierté, lui qui regagna Tunis et le GPRA avant d'entreprendre un stage aux actualités tunisiennes. Il évoque avec une grande nostalgie cette période : « C'était extraordinaire. Le pays vivait des moments d'occupation coloniale, ce qui ne pouvait que nous inciter à résister, réagir. Et c'était pour moi tout à fait naturel de rejoindre le FLN. Je fis des rencontres extraordinaires avec des compagnons ou plutôt des frères comme Vautier, Charby, Chanderly, Fanon, Chaulet et bien d'autres camarades de combat. Puis la direction décida de m'envoyer à Prague dans une grande école de cinéma, me spécialisant dans la prise de vues. Ce qui m'a permis de mieux saisir le fonctionnement de l'image. Cette formation à la maîtrise de la photographie est primordiale. D'ailleurs, ce rapport à l'image et à la plastique visuelle marque toute mon expérience filmique ».

Hamina exulte en décrivant le parcours de ses premiers films, comme un enfant, le sourire toujours présent, de nombreux gestes et des mouvements anarchiques. Il ne peut pas ne pas mettre en relief ce passage à Tunis : « C'est à Tunis que j'ai appris à faire des films, à comprendre l'importance de l'image et à m'engager concrètement dans la lutte et la révélation des méfaits du colonialisme. C'est aussi à Tunis, en 1962, que naît mon fils, Malik. J'ai accompagné des films de la révolution comme opérateur, notamment en 1961, *Yasmina*, *Sawt Achaâb (La voix du peuple)* et *Banadiq el houryya (Les fusils de la liberté)* de Djamel Chanderli ».

Les reportages et les documentaires tournés dans les zones frontalières algéro-tunisiennes respirent une certaine authenticité, images prises sur le vif, s'inspirant possiblement du travail de Joris Ivens. D'ailleurs, dans les films d'après l'indépendance se retrouvent des stigmates du cinéma-vérité qui donnent à la fiction une expression singulière et originale faite de réalisme et parfois d'une dose d'absurde. Il participe à la réalisation de *Djazairouna* et d'autres courts et moyens métrages mis en scène avec la collaboration du grand René Vautier, Pierre Chaullet et Djamel Chanderli. « C'est un plaisir de travailler avec René Vautier qui connaît le cinéma sur le bout des ongles. Il était extraordinaire, d'un dynamisme communicatif, aux rires océaniques, il y avait aussi Frantz Fanon que nous retrouvions toujours dans d'interminables débats, Jacques Charby et Djamel Chanderly qui a permis peut-être de faire connaître le combat du peuple algérien à l'étranger et dans les instances internationales, par le biais du cinéma. Le cinéma était une arme de combat.

C'est vrai qu'à l'époque, Tunis vivait un véritable bouillonnement culturel et intellectuel. Les artistes et les footballeurs venaient de rejoindre le FLN, la troupe de théâtre conduite par Mustapha Kateb se déplaçait un peu partout, Redha Malek avec Frantz Fanon et Mohamed el Mili animaient l'organe de presse de la révolution, *El Moudjahid*. Il y avait, à l'intérieur du siège de l'organisation nationale, de véritables débats. C'est dans ce contexte favorable que Lakhdar tournait ses images, au milieu de rires stridents d'amis et de compagnons de route qui, chacun, apportait sa contribution à l'édifice. Ils font du cinéma un outil au service d'une cause juste.

L'indépendance acquise, les premiers désaccords de l'Algérie post-indépendante provoquent blessures et profondes césures, les hommes et les femmes des arts s'en trouvent affectés, mais n'hésitent pas à organiser des débats où chacun défend sa conception de la culture. Les Algériens pensaient alors construire leur pays dans l'extase et la quiétude. Certes, des ombres marquaient la culture de l'ordinaire, d'autant plus que la lutte des clans empruntait le sentier le plus douloureux et le plus sanglant : la mort. Mais chacun pensait que la sagesse devrait l'emporter. Les

intellectuels se retrouvaient dans une situation impossible. Que faire ? Telle était la question- clé qui revenait dans les discours des uns et des autres. L'impuissance rendait le discours non opératoire et marqué par les scories de l'inefficience. Les choses se rétablirent vite mais les césures ne pouvaient aucunement disparaître. Les blessures, restées béantes, allaient affecter le corps social.

L'Etat prenait le contrôle des salles de cinéma, de la télévision, des théâtres et d'une partie des maisons d'édition. En 1964, un organisme de cinéma, l'Office des Actualités algériennes (O.A.A.) fut créé. Ce qui est peut-être à relever, c'est le fait qu'en 1962 a été créée la première société privée de production et de distribution cinématographique, "Casbah films". Les salles de spectacles, il y en avait plus de quatre cents (il en reste aujourd'hui, à peine une vingtaine, dans un lamentable état), avaient été prises en charge par les communes. Le C.N.C (centre national du cinéma) ainsi qu'une école de formation, l'INC (Institut National du Cinéma) avaient vu le jour en 1964. La cinémathèque algérienne, fleuron du cinéma en Algérie, était née également en 64. Le CNC et l'INC allaient être dissous en 1967.

Lakhdar Hamina va dans ce contexte exceptionnel diriger l'office des actualités algériennes dont le passage a été surtout marqué par une politique de coproduction. Il a toujours été séduit par le travail de coproduction, faisant souvent appel à des techniciens étrangers, que ce soit à l'OAA (1963-1974) ou à l'ONCIC (1981-1984). Il y coproduit une trentaine de longs métrages dont les plus connus, *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontécórvo (1965), lion d'or au Festival de Venise, *Z* de Costa Gavras ou *Le Bal* d'Ettore Scola.

Il s'énerve un peu quand on estime qu'il fait des films à gros budget ou qu'il ne traite essentiellement que d'un seul thème, la lutte de libération, il ne peut pas maîtriser ses nerfs, on a l'impression qu'il cherche à agresser son interlocuteur : « Oui, je traite des sujets liés aux méfaits du colonialisme. Parce que c'est important, fondamental. Nous étions des étrangers dans notre pays, nous n'avions même pas la possibilité d'avoir un passeport ». Il confie à un journaliste du quotidien *Liberté* « avoir effectué son premier voyage en France "métropolitaine" sous le titre peu glorieux d'"Indigène musulman non naturalisé" ».

Hamina semble encore marqué par les critiques de ses contempteurs, revenant sur les prix glanés notamment au festival de Cannes, le Prix de la Première Œuvre en 1967 pour *Le Vent des Aurès* et en 1975 la Palme d'or au festival de Cannes en 1975 pour *Chronique des Années de Braise*. Il se calme un peu préférant évoquer ces merveilleux moments de tournage avec Keltoum, une véritable ode au cinéma, dans *Le vent des Aurès*. C'était beau, elle était belle et attachante, Keltoum qui allait de camp en camp, une boule en bandoulière, cherchant son fils qui venait

d'être arrêté, puis tué par l'armée française, elle succombera, telle une héroïne tragique, après la mort de ce fils tant aimé. Aux allures épiques et de facture réaliste, *Le vent des Aurès* est peut-être le plus beau film de Hamina qui a, à son actif, d'autres longs métrages comme *Hassan Terro* (1968) ; *Décembre* (1973) ; *Chronique des années de braise* (1975, Acteur) ; *Vent de sable* (1982, Nominé Cannes) ; *La dernière image* (1986, Nominé, Cannes) ; *Automne, Octobre à Alger* (1992) ; *Crépuscule des ombres* (2014).

Ses films sont souvent à grand budget, ce qui suscite souvent la colère des autres réalisateurs qui n'admettent pas ce qu'ils considèrent comme une sorte de favoritisme. Il entretenait apparemment des relations avec tous les présidents qui ont régné sur l'Algérie, profitant de ces rapports pour engranger apparemment des faveurs. Son film qui a remporté la palme d'or du festival de Cannes a connu de nombreuses critiques. Pour Mostefa Lacheraf, le film pervertit l'Histoire de l'Algérie, favorisant un regard exotique fait pour plaire essentiellement aux Français et aux étrangers. Guy Hennebelle qui signait Halim Chergui s'était attaqué au film avec virulence, reprochant notamment la dimension sa consonnance hollywoodienne, alors qu'il est, selon d'autres critiques, marqué par la prééminence du style soviétique. Hamina défend son film qui est le seul en Afrique et dans le monde arabe à avoir décroché la palme d'or du festival de Cannes en 1975 : « Avec ce film, j'avais eu envie d'expliquer pour la première fois comment est arrivée la guerre d'Algérie. Cette révolte, qui est devenue la révolution algérienne, est non seulement contre le colonisateur, mais aussi contre la condition de l'homme ... Ce film n'est qu'une vision personnelle même s'il prend appui sur des faits précis ». Certains lui reprochent le fait d'avoir la possibilité d'employer de grands techniciens étrangers, ce qui ne serait pas le cas pour eux. Pour Hamina, ces techniciens font aussi un travail de formation aux Algériens qui, ainsi, profitent de la proximité de ces grands professionnels. Dans « *Chronique des années de braise* », par exemple, Hamina a fait notamment appel à Marcello Gatti et Andreas Winding à l'image, à Mario Serandrei pour le montage et à Philippe Arthuys pour la musique. Mais tout le monde reconnaît à Lakhdar cette faculté à mettre en scène des films qui valent leur pesant d'argent. Même si, au même moment, des films à petit budget, sont arrivés, grâce à leur dimension poétique et au sens de la créativité de leurs géniteurs, à proposer un autre style, une autre esthétique. Des longs métrages comme *Omar Gatlato*, *Le charbonnier*, *Tahya ya Didou*, *Noua* ou *Nahla* furent salués par la critique comme de vrais bijoux cinématographiques, hybrides, marqués par la présence du néo réalisme, le *cinema nuevo*, la nouvelle vague et le cinéma soviétique. Hamina, et c'est son choix, préférait les superproductions, sa proximité avec les dirigeants du pays lui permettaient, comme d'ailleurs Ahmed Rachedi, des facilités de

financement. Pour son dernier film, *Le crépuscule des ombres* » (2015), il a même pris contact avec Abdelaziz Bouteflika qui a demandé à ce qu'on lui facilite les choses. Il aime beaucoup ce film qui pose encore une fois la question coloniale. Il y tient, Lakhdar, à ce thème qui le travaille profondément. Il s'explique ainsi au quotidien « Liberté » (le journaliste, notre ami Mohamed Cherif Lachichi) : « il faut vite revenir à la réalité de la colonisation. La France doit reconnaître ses erreurs du passé. Cela dit, ce n'est pas un film anti-français, l'histoire aurait pu se passer en Chine...il faut vite revenir à la réalité de la colonisation. La France doit reconnaître ses erreurs du passé. Cela dit, ce n'est pas un film anti-français, l'histoire aurait pu se passer en Chine... ». Dans ce film, il appelle à une sorte de fraternité humaine. Le Français n'est pas l'ennemi. Bien au contraire, c'est l'histoire d'un jeune Français qui fait la connaissance d'un Algérien avec lequel il se lie d'amitié, combattant tous les deux pour l'indépendance de l'Algérie. Il expose aussi les vilénies de la colonisation, montrant sans fards la terrible opération de torture, la corvée de bois, entreprise par l'armée coloniale. Il ne retient pas ses nerfs, cet être extrêmement sensible, quelque peu fragile, ne se dissimulant pas derrière une vaine carapace, il en veut aux Occidentaux qui chercheraient à déstabiliser les pays qui ne leur conviendraient pas : « Pour les Occidentaux, l'Algérie est trop grande, c'est 5 fois la France. On veut la faire implorer de l'intérieur, chose qu'on ne pouvait jamais imaginer jusque-là ». Il est content, comme tous les Algériens, de ce qui se passe comme mouvement populaire qui serait salubre permettant peut-être un véritable avenir démocratique.

Lakhdar rit toujours, il n'arrête pas, il affectionne l'humour, la satire, ce n'est pas sans raison qu'il fait de la pièce de Rouiched « Hassan Terro » un film à grand succès donnant à voir un héros malgré lui durant la période coloniale. Pour Lakhdar qui a connu Redha Malek, M'hamed Yazid et bien d'autres personnalités de la révolution, ne peut pas se passer de cinéma, lui qui fait l'acteur (*Le fou dans Chronique...*) ou qui emploie même ses enfants dans des rôles (Bachir dans « La dernière image »). Ils sont tous friands de cinéma à tel point qu'ils ont choisi le cinéma comme métier. Smail est directeur de la photographie alors que Malik (né à Tunis durant la guerre de libération) a remporté le prix de la première œuvre en 1992 avec son film « Automne ». Il est un papa comblé, quelque peu narcissique, voulant, malgré ses coups de gueule et de colère, séduire, lui qui retrouve dans ses films, une part autobiographique conséquente, une sensiblerie à toute épreuve. Il est entier, il dit ce qu'il pense, souvent maladroitement, provoquant des polémiques et des procès, de graves malentendus à propos de l'écriture de scénarii se clôturant devant les tribunaux comme avec Rachid Boudjedra (*Chronique des années de braise*) et Mourad Bourboune (*La dernière image*). Beaucoup

continuent à lui reprocher sa proximité avec les puissants du jour, son narcissisme et cette propension, soutiennent-ils, à vouloir plaire aux étrangers, faire ses films beaucoup plus pour la consommation étrangère, notamment l'aspect ethnographique qui caractérise l'espace filmique, il n'en a cure, il poursuit son chemin, à 85 ans, lui qui explique son silence des années 1990 par l'impossibilité de tourner des films alors qu'on assassinait des amis. C'est ce qu'il a déclaré au journaliste de « Liberté », Mohamed Cherif Lachichi : «C'était plus fort que moi : je ne pouvais plus tourner au moment où on flinguait mes amis journalistes et écrivains, au moment où l'Algérie était plongée dans le malheur... » .

Hamina ne s'arrête pas, marche en gesticulant, se fout du temps qui passe, paroles incohérentes, il continue, fait le cinéma, lui qui vit de cinéma, sympathique, il marche toujours, les ans ne semblent rien y faire, mais le temps de Tunis et de la révolution marque sa démarche, l'Algérie dans la peau...

# AMAR LASKRI

## Le volcan affectueux

Je ne connais pas du tout la raison qui a poussé Amar à entrer ainsi dans cette indescriptible colère, élevant la voix, criant sa déception. J'ai fait la gaffe de lui fixer rendez-vous au café Benrabah sur le Cours de la Révolution, à Annaba, il n'arrêtait pas de hurler contre les responsables qui auraient, selon lui, brisé, cassé le cinéma en prenant la décision de dissoudre les trois entreprises de l'époque, tout le monde nous regardait et beaucoup venaient le saluer, il était connu par tout le monde. Il riait, puis se cabrait dans une posture singulière. Je voulais profiter de l'opportunité de discuter avec lui et voilà que tout Annaba trouvait ainsi l'occasion de saluer Amar, avec sa voix rauque et ses cheveux quelque peu ébouriffés, Amar était singulier, je l'aimais beaucoup, c'est vrai, c'était le grand frère. On revient à la discussion, il parlait à haute voix avant que cette maudite maladie n'atteigne ses cordes vocales, lui, un vrai baroudeur qui n'avait peur de rien et de personne, il aimait l'Algérie et le cinéma par-dessus tout, lui l'enfant de Ain Berda, entre Guelma et Annaba, il fit le lycée Saint-Augustin, comme Kateb Yacine en 1945, manifestant contre le colonialisme, il participa à la grève des étudiants avant de prendre le maquis en 1957, ce jeunot qui côtoyait déjà les « grands », alors qu'il n'avait que quinze ans. C'est vrai qu'il hérite cette flamme patriotique de ses parents et surtout de son grand-père maternel, militant du PPA, emprisonné après le 8 mai 1945.

Amar aime beaucoup parler de la lutte armée, de l'importance de cette période dans sa formation politique et intellectuelle et aussi comme homme tout simplement. Il n'arrête pas de raconter des anecdotes de guerre, ses relations avec les autres moudjahidine, lui si jeune dans un monde d'adultes, il crie fort, esquisse des gestes aussi amples que cet espace du Cours de la révolution où nous sommes installés, il prend le café, le sirote bruyamment comme s'il cherchait à ne pas perdre le fil de la narration, ses traits changent, le rythme est saccadé, costume noir, il revient à la lutte de libération, il raconte le 20 août 1955, une date fondamentale, appuie-t-il, il le dit avec force comme si ses yeux allaient prendre la clé des champs. Il raconta à notre confrère Hamid Tahri sa décision de prendre le maquis : « Les moudjahidine avaient attaqué le village. Dans l'autre camp, il y

avait Marie Claude, fille du maire, ma petite amie chargée de fournir les munitions à Edouard son frère qui tirait sur les nôtres. Le lendemain, on s'est rencontrés, on s'est regardés les yeux dans les yeux. Chacun a choisi sa route. On ne s'est plus parlé. En 1962, elle était toujours là en qualité d'institutrice. Le hasard a voulu qu'on se croise au même endroit chacun de son côté. On ne s'est pas adressé la parole. ». C'est ainsi que Amar a quitté Marie-Claude, prenant un chemin sinueux, celui du maquis, la séparation était inéluctable, l'amour ne pouvait faire bon ménage avec le devoir, une situation tragique que nous retrouvons dans les grandes tragédies classiques opposant passion et devoir. Amar l'avait vécu dans sa chair. Amar ne m'a jamais raconté cette histoire, alors que j'étais dans la presse, à Algérie-Actualité ou Révolution Africaine ou même Liberté, on se voyait autour d'un pot avec Mefti, Guenifi ou Fettar, nous riions, nous parlions de tout, syndicaliste, il parlait de l'UAAV ou du Rassemblement des artistes et des intellectuels, de cinéma, des films soviétiques, Coppola, Godard ou Spielberg. Il aimait beaucoup les cinéastes égyptiens, Youssef Chahine, Salah Abou Seif et Tayeb Salah.

En parlant de ces péripéties, Amar ne cesse de gesticuler, de bouger, ses muscles durcissent, son regard devient sévère, mais un moment après, il esquisse un rire strident, raconte des blagues, entrecoupe la discussion de blagues et d'anecdotes sur Mengouchi, Bouamari, Mefti, Guenifi, Hachemi Cherif et bien d'autres et même Bouteflika qu'il avait très bien connu, son « frère », l'appelait-il. Il parle de Moussa Hassani, ministre des PTT et de Benhamida, ministre de l'éducation sous Ben Bella, des êtres « extraordinaires », l'un et l'autre étaient d'une grande culture, dit-il, il n'oublie jamais que c'est Hassani qui l'avait inscrit au lycée Alaoui de Tunis en 1959 où il décrochera les deux parties du baccalauréat (à l'époque, il y avait le probatoire, puis en terminale, le baccalauréat proprement dit), il rentre chez lui, à la maison familiale en cachette, puis traverse la ligne électrifiée Morice pour rejoindre la Tunisie, qui a fait tant de victimes parmi les moudjahidine, sa mère faillit mourir, elle venait d'accoucher de son fils, Mohamed Tayeb qui raconte lui-même cet épisode : « Cette histoire de la ligne Morice est extraordinaire, tragique. Amar n'a jamais oublié l'histoire de la traversée de la ligne Morice où il a failli emporté par l'oued un certain 3 mai 1958 le jour de ma naissance. Il n'a jamais oublié cet épisode. Ce jour-là, il a failli être broyé par les crues de l'Oued alors que notre mère était aussi entre la vie et la mort en accouchant de Mohamed Tayeb Laskri, moi ». Je ne sais pourquoi mais cette histoire me fait penser à un roman de l'auteur haïtien, Jacques Roumain, mettant en scène l'évolution de la situation amoureuse Délira et Bien-Aimé en relation avec la sécheresse qui marquait le pays, le fleuve en train de s'éteindre.

Amar respire un coup, sirote bruyamment son café, appelle le garçon, demande une bouteille d'eau minérale et reprend la discussion, lui qui sait raconter des histoires, il a un extraordinaire sens de la narration faite d'anecdotes et de souvenirs, accompagnés d'une gestuelle particulière apportant à sa voix rauque une grande autorité, hypersensible, aux colères volcaniques, il est d'une grande douceur, lui qui parle avec une grande tendresse de son institutrice, Lucette Valensi, qui lui a permis de découvrir le cinéma, il parle ainsi de cette grande dame à Hamid Tahri : « En 1960, ma prof d'histoire-géo, Mme Lucette Valensi, communiste, proche de la révolution, m'a acheté une caméra 8 mm. C'est avec cette petite caméra que j'ai filmé à Ghardimaou, à la fin des années 1950, l'actuel président de la République. J'ai commencé à prendre goût et à aimer cet art. La passion du son et de l'image ne m'a jamais plus quitté. Mme Valensi m'a présenté à Tunis le cinéaste René Vautier. J'ai eu à connaître par la suite d'autres réalisateurs, pionniers du cinéma algérien comme Chanderli, Pierre Clément, Lakhdar Hamina... ».

Sa rencontre avec Vautier et sa crinière blanche était importante. Vautier avait choisi son camp, à Tunis, il allait aussi rencontrer Frantz Fanon qu'il admirait énormément, lui le futur cinéaste, il était fortement séduit par ces deux hommes, très cultivés et extrêmement ouverts, mais qui avaient eu aussi maille à partir avec certains dirigeants à Tunis. Il parle avec nostalgie de ce temps qui fait les hommes, donnant l'impression que se dégageait dans son discours un certain désenchantement, se reprochant parfois de ne pas avoir dénoncé certaines choses. « J'aurais dû, regrettait-il, les doigts caressant son front, le regard droit, les yeux embués de larmes, dénoncer certaines choses, notamment dans les années 1960. Je ne l'ai pas fait suffisamment. Nous, tous, à l'époque et après, aurions dû nous exprimer plus fortement. Ce que nous n'avons pas fait. Kateb Yacine était l'ami de Boumediene, il n'a peut-être pas aussi fait davantage ». Il sait que le pays a été et est mal gouverné, évitant certes d'écorcher son « grand frère », mais ne ménageant aucun responsable, coupable, selon lui, d' « avoir trahi la révolution, les martyrs ».

Des larmes coulent, esquissant des lignes géométriques sur son visage quand il évoque certains amis, compagnons d'armes ou collègues comme notre ami commun Lamine Sakhri, un homme d'une grande sincérité et d'une légendaire générosité. « C'est vrai, je n'ai jamais eu de haine contre les gens, je n'ai pas le temps de détester qui que ce soit, mais j'ai le temps d'aimer. Durant la lutte de libération, les moudjahidine n'avaient pas de haine contre le peuple français, d'ailleurs beaucoup de Français nous ont soutenus alors que d'autres Algériens étaient des traîtres ou des indifférents. Alors qu'aujourd'hui, certains considèrent

de grands hommes, de grands Algériens comme des étrangers, je pense à Audin, Grangaud, Chaulet, Fanon...Où va l'Algérie ? ».

Il sait, lui, que quelqu'un comme Fanon a énormément apporté au mouvement national qu'il a fait connaître dans le monde, grâce à son nom et aussi son engagement et ses livres, Amar ne décolère pas, il claque ses doigts, tapote encore sur la table, ne sourit plus, ses cheveux entrent dans une sorte de révolte : « j'ai toujours voulu faire un film sur Fanon, je n'y ai pas encore réussi, il y a trop de freins. Est-il normal que ce grand intellectuel algérien est beaucoup plus connu à l'étranger, mais pas dans son pays, l'Algérie, alors que ses textes sont enseignés dans les grandes universités européennes, asiatiques et américaines et pas chez nous ? C'est une honte ». Je ne sais pas comment des larmes creusent des sillons sur son visage en évoquant Fanon et Vautier. Puis subitement, il parle du cinéma et comment il a réussi à en faire, après une bourse pour poursuivre des études de cinéma octroyée fin 1962 l'époque par le ministère de l'éducation dirigé par Benhamida après avoir initialement entamé une licence en sciences économiques à la fac centrale d'Alger.

De retour à Alger, en 1966, Amar, flanqué d'un diplôme obtenu à l'académie du cinéma, du théâtre, de la radio et de la télévision de Belgrade, allait réaliser des courts métrages (Première journée (RTA, 1966 ; Instruction, ONCIC-ANP, 1966), puis il participe en 1968 à une production collective avec d'autres jeunes, Abderrahmane Bouguermouh (La grive), La rencontre (Sid Ali Mazif), La mer (Ghaouti Bendeddouche), Quand Janette (Youcef Akika), il produisit un court métrage de 24 minutes. Ce film est considéré comme le véritable espace de lancement du cinéma algérien d'après l'indépendance. C'est ici justement que firent leurs premières armes les techniciens qui allaient, par la suite, marquer la production cinématographique : Rachid Merabtine, Daho Boukerche, Nasreddine Guenifi. L'artiste peintre M'hamed Issiakhem était l'auteur du scénario de « Quand Janette ». Apparemment, le négatif de ce film aurait disparu. Ne resterait à la cinémathèque que la copie du court métrage de Bouguermouh, La grive.

Amar se souvient très bien de cette période et de ce grand enthousiasme qui caractérisait les différents réalisateurs et les producteurs du pays qui faisaient de très belles choses avec les moyens du bord. Le cinéma commençait à naître, les premières structures allaient émerger dans une Algérie encore marquée par les ambiguïtés de décisions politiques peu sûres. L'institut national du cinéma (INC) et le centre national du cinéma (CNC) entamaient leur parcours. Puis l'office des actualités algériennes et l'ONCIC (office national de commercialisation et de l'industrie cinématographiques), dirigés par Mohamed Lakhdar Hamina et

Ahmed Rachedi qui allaient constituer, avec la RTA, les lieux de passage obligés du cinéma algérien.

C'est dans ce contexte que Amar allait réaliser ses films, notamment les plus connus, *Patrouille à l'Est* (1971) qui raconte les péripéties d'une patrouille chargée de conduire un soldat français, fait prisonnier par l'ALN, à la frontière tunisienne. Il mettra en scène d'autres longs métrages, *El Moufid*, *Les portes du silence* et *Lotus*, une coproduction algéro-vietnamienne. Le point commun entre ces films demeure la guerre révolutionnaire. Il évoque avec une grande fougue sa production et sa conception du cinéma : « J'ai toujours considéré le cinéma comme une arme, le cinéma a une fonction sociale. Tout film est fortement marqué politiquement et idéologiquement. Mais bien entendu, quand je dis que tout film est politique, je n'exclus nullement la dimension esthétique qui est primordiale. J'aime souvent citer cette devise de Brecht, je puise mon esthétique des nécessités du combat. C'est ce que j'essaie de faire. Comme j'ai été acteur du combat pour l'indépendance, je ne peux pas ne pas traiter le thème de la révolution. Le choix du Vietnam pour mon film, coréalisé avec un réalisateur vietnamien « *Fleur de lotus* » n'est pas fortuit. Il s'inscrit justement dans cette perspective révolutionnaire. C'est l'histoire d'un Algérien enrôlé dans l'armée française en guerre contre le peuple vietnamien. Ce thème de la proximité des révolutions se trouve aussi chez Kateb Yacine qui a lui aussi séjourné au Vietnam avant d'écrire sa pièce, *L'homme aux sandales de caoutchouc*. Nous avons, tous les deux, eu l'insigne honneur de rencontrer le général Giap, un homme extraordinaire. C'est vrai que dès que vous parlez de Amar Laskri, les gens sortent ce cri m'identifiant désormais : « *Yaou Alikoum Men Guelma* » ».

Il s'arrête un moment, respire un coup, un sifflement se dégage de ses bronches, il murmure un air de Aissa Djermouni, sourit puis reprend la discussion : « Je me suis aussi intéressé à des questions sociales comme dans *El Moufid* dont le scénario est de Mustapha Toumi, le film traitait des contradictions de la révolution agraire. C'est vrai que je ne peux pas me libérer facilement de la période du combat anticolonial ». Il est un peu fatigué, mais n'arrête pas de parler, volubile, Amar, c'est un véritable roman. En discutant avec lui, je ne sais pas pourquoi je pense au grand écrivain colombien, Gabriel Garcia Marquez. Son ami Rabah Laradji, réalisateur du très beau, *Un toit, une famille*, témoigne dans une rencontre consacrée à Laskri : « Amar Laskri est l'un des meilleurs dans la direction des acteurs et qu'il restera exceptionnel dans le traitement des films à thème révolutionnaire. On peut à cet effet prendre n'importe quelle scène de *Patrouille à l'Est* pour illustrer un documentaire sur la guerre d'Algérie et elle passera pour un document authentique tant cette scène se rapproche de la réalité ».

Amar est intarissable, il passe du cinéma aux luttes syndicales et politiques, il a toujours été syndicaliste, croyant dur comme fer au socialisme à tel point qu'il a participé à la nationalisation des biens de son propre père. Il ne se cache pas, il se revendique socialiste et il assume ses choix, se battant contre les privatisations et les pratiques néolibérales. Pour lui, le cinéma, par exemple, devrait-être un service public.

Je me souviens de nos rencontres à l'UAAV (Union des arts audiovisuels) ou au mouvement des intellectuels, sa voix était forte. Mais il sait, Amar qui a connu la prison du temps de Boumediene, que le cinéma connaît ses jours les plus sombres : « Tu sais, Ahmed, j'ai, avec quelques professionnels, créé une association, Lumières, pour tenter de révéler les problèmes et de faire des propositions. Malheureusement, nos responsables qui ont pris l'impardonnable décision de dissoudre les trois entreprises du cinéma, CAAIC, ENPA et ANAF, ont préféré organiser des manifestations ponctuelles (Année de l'Algérie en France, Alger et Constantine capitales de la culture arabe...), n'apportant absolument rien au pays. J'ai dénoncé ces choses, mais personne ne t'entend. Nous voulons que les négatifs de nos films qui se trouvent à l'étranger, produits après l'indépendance nous soient restitués. Il faut savoir que nous avons des moyens techniques modernes qui ne sont même pas exploités. Est-il normal que des 487 salles héritées de la colonisation, il n'y en a plus aujourd'hui qu'une vingtaine. Aujourd'hui, produire des films pourquoi faire si nous ne disposons pas de salles ? »

Il commande un autre café, quelques sueurs sur le front, mais continue à parler, déçu, désenchanté, évoquant ces années où l'Algérie était considérée comme la « Mecque des révolutionnaires » et où le cinéma en Algérie impressionnait nos voisins, glanait des prix. « Pourquoi n'avons-nous pas une industrie cinématographique, à l'instar de nos voisins ? C'est le résultat d'une mauvaise politique culturelle et de l'absence d'un véritable projet de société. Aujourd'hui, un mal profond ronge tous les arts. Est-il normal qu'il n'existe pas un centre d'archives pour les arts ? C'est grave et c'est irresponsable ».

Amar reprend un autre café, décidément, ça n'arrête pas, d'autres personnes viennent le saluer, il cesse de parler, puis il se met à évoquer nos rencontres à Alger, ses discussions avec Kateb Yacine, Issiakhem, Bouteflika, puis sourit et se met à évoquer son emprisonnement par Houari Boumediene juste après la sortie de son film, Patrouille à l'Est. Le journaliste Hamid Tahri a reproduit son témoignage dans un très bel article dans El Watan. Laskri avait tout simplement dit au président qu'il fallait accorder de l'importance à la « révolution culturelle », à l'instar des « révolutions agraire » et « industrielle », Boumediène

lui répondit sèchement qu' « il ne faut pas se presser » : « J'ai déduit qu'il n'était pas chaud pour ouvrir les vannes de la liberté d'expression. Ce serait un danger pour son régime. C'est une péripétie qui m'a profondément marqué ! Quelques jours après, deux hommes sont venus frapper à ma porte, au motif qu'ils étaient dépêchés pour compléter mon CV car j'allais être nommé au gouvernement ! Ils m'avaient demandé de les suivre. J'ai obtempéré car j'avais compris. Je me suis retrouvé au 3e sous-sol à côté de Serkadji. J'y suis resté quelques jours avant d'être transféré près d'El Koudia à Constantine où, comble de l'ironie, mon film Patrouille à l'Est était projeté en avant-première. Bien plus tard, quand je suis sorti de prison, personne ne savait ce pourquoi on m'avait arrêté. ». Il savait aussi que deux autres personnes, l'un journaliste, Belaid Ahmed, l'autre, comédien très connu Sid Ahmed Agoumi, ont subi les foudres du président à cause de cette naïve demande d'accorder de l'importance pour l'un, à la révolution économique et pour l'autre, à la révolution culturelle. Boumediene n'admettait pas d'autres voix (es) que la sienne. Laskri, Belaid et Agoumi l'ont appris à leurs dépens.

Amar sourit, me regarde, se lève, salue le serveur, puis continue son chemin...

# MOHAMED BOUAMARI

## Les doigts du seigneur

Il n'arrête pas de rire, de gesticuler, un moulin à paroles, Mohamed, il est un peu partout, toujours hyperactif, la voix haute, une blague par ci, une anecdote par-là, puis se met à parler de cinéma, de ses films, surtout de sa passion pour un art qui l'a fasciné dès l'enfance. C'est à Lyon que tout a commencé, c'est là-bas, en fréquentant les salles obscures qu'il s'était mis dans la tête qu'il allait faire ce métier de réunir des images. Il eut, par la suite, la chance de bénéficier d'une bourse de l'UNEF (Union nationale des étudiants de France), une grande aubaine, ce qui allait lui permettre d'apprendre à ciseler les images, de se familiariser avec les métiers de plateau et de construire un récit.

Bouamari ne pouvait rester en France, alors qu'en Algérie, tout semblait bouger, des débats, un exceptionnel bouillonnement culturel, il décida, lui né quatre ans avant les événements de mai 1945, il voulait participer à la fête de la construction, dans un pays qui a vu débarquer de nombreux artistes et intellectuels fascinés par ce grand peuple qui a réussi à botter le cul des colons. Il apprend à conjuguer les images, pas dans les écoles, mais comme un vrai voleur, c'était un vrai détrousseur d'images. Il rit encore, très fort, il ne s'arrête pas avant de dire qu'il ne pouvait pas flirter avec l'image, le cinéma : « je ne suis pas sorti de l'IDHEC ou de Lodz, mais tout simplement de l'école de la rue, c'est là que j'ai appris comment on construit une image. J'ai acheté une petite caméra super 8, je tournais, je trouvais mes images belles, même si j'étais conscient de mes limites. Puis, durant les premières années de l'indépendance, tout le monde parlait de l'Algérie, c'était fascinant, je m'étais dit que je devais y aller pour m'installer au milieu des miens. C'est ainsi que j'ai décidé en 1964 de retourner au pays. C'était beau, tout était vierge, une belle ambiance. Il fallait vivre ces années de folie où les gens débattaient de tout, on voulait tout construire, mais comment ? Je côtoyais des gens enthousiastes, comme René Vautier par exemple ».

Il ne peut rester sur place, il bouge trop, turbulent, crie, hurle, puis s'esclaffe à la vue d'un ami, Mohamed qui rentre à Alger, ne va pas par trente six chemins, il rejoint l'ONCIC, il veut travailler dans une entreprise de cinéma. « Mon rêve, je venais de le réaliser, travailler dans le cinéma. J'étais très optimiste. Je savais au fond de moi, même si les choses étaient très difficiles, que j'allais réussir. Je faisais fonction d'assistant. Ce qui allait me faciliter les choses, moi qui, comme Prométhée, allais voler le feu, je suis un voleur de feu. ». Bouamari était un rêveur, un véritable rêveur qui a un gros cœur comme ça, il ne sait pas détester les gens, alors qu'il reçoit énormément de coups, mais il aime rêver, ce romantique des temps nouveaux, c'est aussi un bagarreur, il est de tous les combats, généreux et solidaire, il rêve : « Il n'y a pas de fatalité. Se créer tous les jours pour exister et vivre. Comme il n'y a pas de vie sans rêves, quel bonheur et quelle chance d'avoir vu que le cinéma existe et... Bouamari aussi ». Il rit de lui-même, s'autoparodie, se raconte, narre avec plaisir et passion ses rencontres, ses amours et son éternel flirt avec le cinéma. Et surtout cette tendance à voler des bribes de savoirs ici et là, il en rit, lui qui a été l'assistant de grands noms du cinéma, Luchino Visconti, Costa Gavras, Jean-Louis Bertucelli, William Klein, Hamina, Laskri... Il en est fier, il ne bombe pas le torse, ce n'est pas dans sa nature, mais se sent comme un enfant, un véritable voleur qui prend une idée ici, une autre là, n'a pas peur de poser et de se poser des questions : « J'ai appris de chaque réalisateur, je cherchais à apprendre le métier, Visconti ou Gavras, ce ne sont pas des bleus du métier, mais de grosses pointures du cinéma mondial. Ainsi, je cherchais à comprendre le sens de tel ou tel plan chez Visconti, comment faisait-il pour diriger ses acteurs et comment arrivait-il à faire de chaque image un monument. ».

Il va d'un rire tempêteux, se tape les mains, rit aux éclats, marche, avance, puis redevient sérieux, parle de ses premiers courts métrages qu'il faisait avec amour et passion. « J'avais réalisé des courts métrages, Le charbonnier est venu après, il s'inscrit dans la problématique du cinéma au service de la société. C'est du moins ainsi qu'il entrevoyait la fonction du film : « J'étais un véritable romantique, pour nous le cinéma ne pouvait pas être révolutionnaire. D'ailleurs à l'époque, partout, en France, aux Etats Unis, en Europe, on considérait le cinéma comme un art devant servir les causes révolutionnaires. Ici, durant cette période, les jeunes que nous étions s'attaquaient à ceux qui allaient diriger le cinéma sans lui donner une aura révolutionnaire, Hamina et Rachedi, directeurs de l'office des actualités algériennes et de l'ONCIC. Nos rencontres à la cinémathèque étaient de vrais débats sur le cinéma et la société. »

La cinémathèque, c'était son antre, il ne pouvait pas ne pas en parler, de nombreux cinéastes célèbres sont passés par là, il y avait Godart, Scola, Truffaut, l'inusable Youcef Chahine, Rosi, tout le monde passait par là, dans cet univers préparé par

l'ami, Boudjema Karèche. D'ailleurs, Boudjema lui a consacré un livre-hommage, lui qui l'accompagnait dans ses pérégrinations pour présenter son film au public, le débat était devenu un véritable rituel. On parlait, on débattait un peu partout, à Alger et ailleurs, dans les villages socialistes, un peu partout. Karèche raconte notamment un événement qui l'avait beaucoup marqué lors de la projection du film, *Le charbonnier* : « toutes les femmes du village étaient sagement assises devant l'écran et nous pûmes constater même qu'elles s'étaient préparées pour la circonstance... Et la projection commença... L'atmosphère était dense, tant les spectateurs vivaient profondément le film. Pendant la séquence où le charbonnier gifle sa femme par désespoir et misère, Bouamari... aperçut des larmes qui scintillaient... Il ne put retenir les siennes ».

Il était d'une extrême sensibilité, il était ainsi fait, cet homme au corps généreux, baraqué, qui faisait ses films pour parler des autres, de leur combat tout en faisant acte de beauté. Ce premier long métrage, *Le charbonnier* a marqué le cinéma à tel point que Guy Hennebelle sortit en 1972 ce groupe de mots, *Cinéma djidid* pour appeler ces films qui inscrivent leur projet dans la culture de l'ordinaire.

Il n'est peut-être pas possible de parler de Bouamari sans évoquer celle qui l'a accompagné à partir du *Charbonnier* tout en continuant à l'appeler affectueusement « Bouamari », Fettouma Ousliha. Karèche, l'ancien directeur de la cinémathèque, mais néanmoins ami en parle avec une grande émotion : « il nous est impossible, pratiquement interdit, de tenter un récit sur la vie et l'œuvre du cinéaste Mohamed Bouamari, sans parler de son épouse, son actrice, sa complice, Fetouma Ousliha, dont le livre est truffé de ses photos, tantôt seule, tantôt en compagnie de personnages prestigieux du monde de la culture tels Alloula et Ouahid. Parce que la Cinémathèque algérienne était le lieu privilégié de débats ». Wassila Tamsali qui a pendant longtemps fréquenté les bancs de la cinémathèque en témoigne Wassyla Tamzali dans son livre *Education algérienne* : « La Cinémathèque a été une bouffée d'oxygène pour beaucoup de personnes, l'espace le plus propice à la pratique de la parole. ». C'est ici que Bouamari s'exprimait sur sa conception du cinéma, sur ses passions et ses amours, il lui arrivait souvent d'animer les débats, apportant une dose d'humour à une discussion souvent trop intellectuelle. Il y avait Oumarou Ganda, Chahine, Godard, Scola, Abou Seif, Rosi et bien d'autres qui venaient débattre de leurs films, Bouamari était aux anges, n'arrêtant pas de bouger, de parler...

Je ne sais comment ce grand rieur réussissait à se jouer des malheurs, même si, à travers cette tendance à exposer un visage gai se cachait parfois une véritable mélancolie. Pour réaliser ses films, il fallait se battre, il lui arrivait de se prendre pour Don Quichotte qui se battait vainement contre des moulins à vent. Il saute

sur l'occasion pour en parler : « Depuis L'obstacle que j'ai réalisé en 1964 jusqu'à aujourd'hui, tous mes films, L'Obstacle ; La cellule ; Le ciel et les affaires ; Le charbonnier ; L'héritage ; Femmes en Algérie ; APC, l'école de la démocratie ; Premier pas ; Le refus ; A l'ombre des remparts ; Nuit ; Charles de Foucault, un frère universel ; Le mouton. Tous mes films étaient de vrais combats. J'ai toujours aimé la boxe et voilà que je me mets à porter les gants du boxeur pour évoquer des sujets de société, la condition féminine, la question paysanne, la révolution agraire, l'émigration. ».

Il sautille, tapote le mur, se remémore ces beaux moments où il accompagnait la diffusion de son film, Le charbonnier, partout, dans les villages socialistes, les villes, les universités, les casernes, c'étaient de vrais meetings, parfois, on arrivait à recenser un peu moins de 10000 personnes, les ciné-bus étaient légion. Il aimait énormément évoquer cette période, lumineuse, qui lui avait permis de connaître plusieurs catégories sociales, des paysans, des ouvriers, des intellectuels... Cette période contrastait avec sombre décennie 1990 qui avait produit la mort et la violence. Il arrête de parler, des larmes, sa main s'agite, tremblante, son regard brumeux se met à évoquer l'exil, lui qui, retourné en Algérie pour ne plus la quitter, il allait revenir en France, c'était vraiment triste. Je l'avais rencontré en 1993 à Tunis, il voulait que je l'aide à mettre en œuvre un texte (Shahrazade des bas-fonds où je faisais cohabiter Antigone, Shahrazade, Dihia, Fatma N'soumer et Louise Michel) qui allait être accepté, d'ailleurs, par le directeur du théâtre de la Criée, Marcel Maréchal. Ce texte n'a jamais été mis en scène, Bouamari avait été terrassé en 2006 par un arrêt cardiaque. C'est aussi le cas pour le film « Le mouton ».

Mohamed m'avait raconté qu'il avait rencontré le grand footballeur français Eric Cantona dans un bistro, il lui avait raconté l'histoire du film, l'ancien joueur voulait jouer dans ce film. Interrogé par un journaliste d'El Watan, M'Hamed.H, Cantona répond : « Il m'avait remis le scénario. Je l'ai lu, et j'ai trouvé que c'est une belle histoire dans laquelle il y avait beaucoup d'équilibre. Je trouve le film honnête. Il n'est ni pro-algérien ni pro-français. Je ne connais pas bien l'histoire entre l'Algérie et la France, mais ce film nous amène à mieux la connaître. Bouamari m'a confié un beau rôle ». Mohamed qui a interprété des rôles dans certains films dont le dernier est celui de Djamilia Sahraoui, Barakat (2005) raconte à M'hamed.H l'histoire de son film, lui qui devait distribuer pour ce long métrage des acteurs et des artistes connus, Eric Cantona, Fatouma Ousliha, Daniel Prévost, Eric Cantona, Faudel, Taguemaoui et, bien entendu, Aziz Degga : « Mon film concerne une partie de l'histoire commune de l'Algérie et de la France. Le scénario ne se focalise pas sur l'héroïsme d'un personnage, mais pour rendre

hommage aux condamnés à mort algériens et français qui militaient pour l'Algérie algérienne. Le mouton signifie le mouchard »

Il rit toujours, donne des coups à un mur invisible, avance, riant, plaisantant, Mohamed qui oublie vite les malheurs, lui que la mort allait surprendre, alors qu'il avait réussi à entamer deux projets de grand intérêt, au théâtre et au cinéma, il se rit de ses propres malheurs, de cet exil jamais accepté, lui que les jeunes aimaient beaucoup, connaissait beaucoup de monde qui le respectaient énormément, il se met à me parler de Abdou, Karèche, Allouache, Beloufa, Mefti et bien d'autres cinéastes. C'est vrai qu'il n'est nullement possible de parler de Mohamed sans évoquer cet autre ami, ce grand paysage humain, cet immense critique de cinéma, le père, avec Mouny Berrah, de la revue « Les 2 écrans ». Abdou aime beaucoup Mohamed, ils se chamaillaient parfois, aujourd'hui encore dans l'au-delà, ils rient ensemble, mais se chamaillent moins, Abdou évoque Bouamari : « Un jour, Boubou me proposa de monter au siège de l'ONCIC, aux Asphodèles, pour assister au casting qu'il préparait pour Le charbonnier. Le subterfuge en fait n'avait qu'un seul but : faire faire à Fettouma un bout d'essai pour le film. En fin de journée, j'avais compris que Fettouma allait nous priver en partie des coups de gueule de Boubou, du spectacle – entre Rabelais et Orson Welles – de sa descente et de son coup de fourchette. Ils sont restés ensemble, après bien des films, des enfants et un exil jusqu'à la mort de Boubou. C'était un cinéaste instinctif. Il a « volé » tout ce qu'il avait pu à tous les réalisateurs dont il a été l'assistant. Il était de gauche, brouillon, s'emmêlant les concepts, généreux, roublard mais d'une intégrité rare à l'égard de son métier et de ses amis. Dans un autre système, il aurait fait trois fois plus de films. Ses engagements essentiels dans la vie, en politique, au-delà des discours, se voient à l'écran. Allez savourer une séquence de L'héritage. Celle par exemple où l'imam vole le foin qui sert à fabriquer des briques de terre. Au moment où les fidèles baissent le front au sol pour prier, le « cheikh » dans leur dos détournait le matériau. Détourner des matériaux, ça vous dit quelque chose ? Ce film était iconoclaste. ».

Abdou est en colère, rien ne va plus à Alger, Bouamari se met à rire, il ne sait pas masquer son discours, ni ses gestes, Abdou s'énerve davantage, ils marchent tous les deux, le regard de colère de l'un rencontre celui, rieur et léger de l'autre... Ils finissent par sourire, se tenant la main...

# PRESSE

Bachir Rezzoug  
Mouny Berrah

# BACHIR REZZOUG

## Le sourire infini

Il marchait, il n'arrêtait pas de marcher, le sourire toujours chaleureux, embrassant tout l'espace, caressant de ses yeux des paysages humains marqués du sceau du plaisir, il parlait vite en articulant singulièrement les « r », maniant délicieusement le français tout en s'exprimant savamment dans une langue « dialectale » parfaite, il aimait beaucoup parler du métier de journaliste qu'il pratiquait en véritable artiste. C'était un homme libre qui n'avait pas peur de jouer avec les indécidables et les impertinences d'un présent caractérisé le plus souvent par l'absence de vrais combats dans une société formatée, chloroformée, meurtrie dans sa chair. Il prit une cigarette, me regardant, mais toujours le sourire en bandoulière : « Le journalisme est un métier difficile, exigeant de nombreuses qualités dont la première est la maîtrise de l'écriture journalistique, absente, et la seconde, le courage. J'ai toujours considéré le métier comme une véritable école d'ouverture et de patriotisme. Ecrire, c'est dire, c'est rapporter l'événement, le jauger, l'interroger et le diffuser, après maints travaux de vérification et de questionnement ». Il s'arrêta un moment, souffla comme pour laisser le temps à son palais de goûter une furtive rasade d'un liquide libérateur, et continua, le sourire toujours en bandoulière, mais cette fois-ci pour m'entretenir de la liberté de dire, lui lecteur impénitent, l'amoureux fou d'Albert Londres, des écrivains latino-américains et de Woody Allen : « Il est des termes qui se conjuguent tellement à des réalités abstraites qu'ils perdent leur sens originel. La notion de liberté reste marquée par des équivoques et des glissements sémantiques et lexicaux très sérieux. Souvent, on entend des journalistes protester contre l'absence de sources alors que c'est lui-même qui doit chercher l'information en utilisant tous les moyens possibles pour atteindre son but. La quête de l'information implique une formation conséquente car celle-ci doit être vérifiée et revérifiée avant d'être digne d'être publiée. L'usage des mots n'est pas aussi simple et facile que certains ont tendance à le penser. L'omission d'une virgule dans une dépêche a été à l'origine de la plus longue guerre européenne de l'Histoire. ».

Ecrire, c'est une entreprise extrêmement belle et sinueuse, soutenait-il, surtout quand elle est associée à une sorte de courage singulier. Je me souviens, - étant à Constantine, pour un reportage à Révolution Africaine-, lui avoir téléphoné pour l'informer de graves manifestations qui se déroulaient dans cette ville. C'était en 1986, deux années avant les émeutes d'Octobre 88. Constantine brûlait. Bachir occupait dans l'hebdomadaire une place trop paradoxale : il était à la fois le directeur et le secrétaire général de la rédaction à titre informel. Il était au four et au moulin, pour reprendre une formule consacrée. Sa réponse était claire : Fonce. C'est la première fois qu'un journaliste allait couvrir dans la presse algérienne des manifestations musclées de contestation et de protestation. A la rédaction, c'est l'ébullition. Les uns, comme Kheireddine Ameyar, trouvaient que c'était suicidaire, trop peu de journalistes, comme Mouny Berrah, m'encourageaient. Tout le monde avait du respect pour cette dame, la plus grande spécialiste du cinéma et une journaliste hors-pair, décédée, il y a quelques années à Washington à la suite d'un arrêt cardiaque. Finalement, l'article est sorti, après après négociations qui ont duré des heures avec le titre quelque symptomatique de cette réalité : le vrai et le faux. En professionnel, il nous demanda de compléter l'article en donnant la possibilité aux ministres de l'intérieur, El Hadi Khediri, de l'enseignement supérieur, Abdelhak Brerhi et de l'éducation, Zhor Ouanissi qui, après avoir accepté, vont refuser de donner leur point de vue. Après la publication de l'article, un flux de pressions provenant du FLN de l'époque, inonda le journal, mais Bachir resta de marbre, défendant ce qu'il appelait le plus simplement du monde le « journalisme professionnel ».

Il se souvint très bien de cet article et des réactions, il sourit encore et me dit qu'il avait tout simplement fait son métier de responsable de la rédaction : « Ce fut là une première dans la presse en Algérie qui, malgré la présence de quelques journalistes talentueux, faisaient ce que fait aujourd'hui la télévision, avec à la tête des média des gens, écrivant souvent très mal et dont la fonction fondamentale est de faire les gardes-chiourme. La presse, c'est une dose d'imagination et de courage. Mais, bien entendu, beaucoup de professionnalisme ».

Puis il évoqua la merveilleuse et singulière expérience de « La République » qui disparut au milieu des années 1970, après de belles années faites d'écrits de qualité et de belles envolées lyriques. L'impertinence allait-être freinée par un pouvoir qui n'admettait pas la présence d'un discours différent. On ne trouva rien d'autre pour le tuer que d'arabiser le quotidien devenant tout simplement une vraie feuille de chou. Rezzoug n'oublia jamais cet accroc, il se mit à me raconter ce journal où pour la première, on osait appeler le président du simple nom de Boumediene. Celui-ci ne s'en offusqua pas. Bien au contraire, il aurait apparemment aimé cette manière de faire, mais par la suite, certains ne pouvaient

pas supporter la liberté de ton du journal. « L'Algérie, c'était lui, sa propriété. Boumediene pensait faire le bien en muselant la presse et le peuple. Mais il n'aurait pas apprécié mon limogeage. C'est lui qui me l'a dit et il n'a rien pu faire. Mon métier, ce n'était pas de me faire des amitiés au niveau du pouvoir, mais de dire ce que nous considérons comme vérité. Le ministre de l'information de l'époque ne voulait pas entendre parler de moi, de Alloula, de Kateb... ». Le lexique va subir une révolution dans ce journal désormais marqué par une extraordinaire économie linguistique et spatiale. Les journalistes n'étaient pas des génies, loin de là, mais il réussissait à remodeler leur écriture et à les pousser à réfléchir à leur métier. C'était déjà un merveilleux pari. C'est à partir de cette période, c'était une première à l'époque, qu'on se mit à effacer les titres de Boumediene, trop longs que tous les journaux et les journalistes reproduisaient « Président du conseil de la révolution, président... » pour ne conserver que le nom propre, Boumediene sans le prénom. Mohamed Benchicou reproduira la même technique, par la suite, dans « Le Matin ». L'homme qui a toujours cru à un journalisme de combat et de terrain m'apostropha ainsi pour mieux expliquer ses convictions : « Dans certains journaux sérieux, certes rares, dans le monde, on exige du journaliste une grande distance avec les faits et un éloignement permanent des espaces de décisions politiques et économiques, ce qui l'empêcherait de fréquenter les hommes politiques, les généraux et les décideurs. Toute proximité avec ces univers rendrait son projet sujet à caution, discutable et trop peu crédible. N'est-il pas utile d'appliquer la même logique dans nos écrits journalistiques, évitant ainsi de faire le jeu volontaire ou involontaire des tribus politiques ? Le journalisme est l'espace privilégié du manque et de la frustration. C'est aussi le lieu de l'humilité. ». Il gratta légèrement sa tête, fixa longuement ses chaussures bien cirées, lui qui s'habillait élégamment.

Nous vivions, poursuivit-il, une permanente chasse aux sorcières. Je lui dis que rien n'a réellement changé, lui qui disparut très jeune à l'âge de 66 ans et que le conformisme caractérise le terrain politique et médiatique tout en lui racontant ces belles petites hirondelles qui commencent à peupler le ciel lui apportant une dose d'impertinence et de contestation d'un territoire en déficit tragique de légitimité. Il sauta sur l'occasion pour me parler de la tragédie grecque, des damnés de Visconti et de l'insaisissable Nedjma de Kateb Yacine. Un mot sortit : Rupture, suivit d'un autre terme « changement ». « Je me suis toujours attendu à de véritables changements, à une rupture possible entreprise par des embryons de mouvements, des jeunes, des femmes... On a toujours voulu freiner toute possibilité de changement en faisant sciemment courir le bruit qu'il n'y avait pas d'opposition et que le statu quo était une fatalité. Ce n'est pas vrai, la société exprime son ras-le-bol autrement, en boycottant la parole du pouvoir ». Rezzoug

est un grand patriote qui connut, très jeune, en 1958, alors qu'il était, à peine, âgé de 17 ans, les geôles coloniales, perdant son père, avocat, sauvagement torturé, et qui apprit à un âge précoce à faire un journalisme différent. Ses frères furent aussi arrêtés. Ce n'est donc pas sans raison que Bachir a toujours admiré Kateb Yacine, emprisonné, à 16 ans, lors des manifestations de mai 1945. Il est tellement pudique qu'il refuse d'évoquer sa carrière dès l'indépendance, faisant ses premiers dans un journal singulier, « Alger ce soir », dirigé par un certain Mohamed Boudia, un véritable « perturbateur au sein de la perturbation » et Serge Michel, un extraordinaire agitateur d'idées, un ami de Patrice Lumumba, ses aventures à « La République », à « Demain l'Afrique », à « Révolution Africaine »... A « Demain l'Afrique » (1977-1980), à Paris, patronné par Paul Bernétel, où il était directeur adjoint, il avait fait appel à de grands chroniqueurs, Maryse Condé, Mourad Bourboune, Edouard Maunick et quelques autres journalistes comme Josie Fanon qui va le retrouver à « Révolution africaine », côtoyant Abdou B, Mouny Berrah, Zoubir Souissi, Zoubir Zemzoum... Quand je lui demandai de me raconter sa carrière de journaliste, il me renvoya tout simplement à la lecture de son livre de chevet : « J'avoue que j'ai vécu » de Pablo Neruda. Il fit défiler des noms de journalistes qu'il appréciait comme notre monument Mohamed Morsli qu'on appelait affectueusement Aziz, un seigneur parmi les seigneurs, Maamar Farah, Zouaoui Benamadi, Boukhalfa Amazit, Akli Hamouni, Ali Bahmane... Il énumère l'histoire de ces interviews réalisés avec de grands noms comme Hô Chi Minh, le général Giap, le Che, Castro, Khomeyni, Arafat. Il se souvint de cet entretien avec François Mitterrand, il comprit vite, en le fixant dans les yeux, que le président français ne l'appréciait pas. « C'est vrai qu'en le regardant, je voyais défiler les images de mon père en sang, hurlant de douleur. Je ne le supportais pas. Il devina que je ne l'aimais pas ». La discussion ne dépassa pas cinq minutes. Il me narra, en souriant, le triste épisode de la fermeture d'« Alger ce soir » par le ministre de l'information de l'époque, Bachir Boumazza qui n'admit pas une inversion de la légende d'une photo : à la place d'une image d'un volcan, on légenda ainsi sa photo : « La face cachée de la lune criblée de cratères » pensant que la rédaction le visait, lui qui portait les stigmates d'une vérole mal soignée.

Puis il se ressaisit et il se mit à me dire : « Tu sais, souvent, on désigne à la tête des rédactions les journalistes les plus médiocres, les plus malléables. Quand des erreurs sont commises : il brise le journal. Ce fut le cas avec Morsli, Benamadi par exemple. Parfois, certains journaux présentent des directeurs de journaux ou d'anciens responsables comme des commis de l'« Etat » alors que celui-ci est privatisé. La discussion l'intéressa au plus haut point, il me sortit un extrait d'une déclaration sur l'état de la presse en Algérie qu'il a faite, il y a quelques années :

« Si elle sort de son rôle de premier contre-pouvoir, elle n'a plus sa raison d'être. » « Je crois, estime-t-il, que le véritable danger, c'est le pouvoir de l'argent. A choisir, je préfère que la presse soit aux ordres du pouvoir qu'à la solde du milieu des finances. » « J'ai toujours milité pour un service public de la presse écrite. Je considère que le rôle du privé est incontournable ». Décidément, ce grand Bachir est un véritable visionnaire. Désormais, l'argent pourrit la presse et clochardise le métier. Il sait que désormais les opérateurs téléphoniques, les concessionnaires automobiles, le privé parasitaire détruisent une presse aux lendemains incertains corrompue, en partie, par le pouvoir de l'argent. Il avait déjà dit tout cela, il y a déjà longtemps, lui qui estimait qu'un journaliste ne devait pas fréquenter assidument les milieux politiques, le cercle des affaires ou les cabinets militaires. C'est vrai que Bachir Rezzoug l'ami de Benzine, Issiakhem et de Kateb Yacine, le compatriote et le congénère d'Ibn Khaldoun, Bachir est né en 1941 à Theniet el Had, a toujours été marqué par le combat mené par les peuples vietnamien, cubain et africains (notamment la Guinée Bissau, le Mozambique et l'Angola). Ses yeux s'illuminent en évoquant Giap, Fidel Castro ou Amilcar Cabral qu'il avait rencontrés et qui l'ont toujours fasciné.

Il but une gorgée, puis je ne sais comment, il bifurqua vers d'autres sujets, les digressions étaient légion, son discours prit la forme sinusoïdale. Il n'existait pas, me dit-il, contrairement à ce qui se disait, des « commis » de l'Etat, mais de simples commis des personnes au pouvoir qui les ont désignés.

Bachir souriait, souriait toujours, il riait même aux éclats, avec des yeux brillants qui ne cessaient de cligner, il aimait énormément les belles choses, il ne s'en privait pas. Il fallait le voir quand il travaillait, silencieux, calme, ses lunettes tombant sur son nez, il s'écoutait réfléchir. Il avait aussi des colères torrentielles. Mais vite, le sourire prenait le dessus chez cet homme qui aimait énormément aider les jeunes journalistes. A Révolution africaine, il appréciait des jeunes qui faisaient leurs premiers pas dans la presse, Keltoum Staali, Smail Dechir, Samia Khorsi, Nacer Izza et bien d'autres.

Rezzoug me regarda profondément puis se lança dans un long monologue : « C'est à Révolution africaine, de 1985 à 1988, qui a vu un certain nombre de journalistes, en désaccord avec Kamel Belkacem, le directeur d'Algérie-Actualité, rejoindre cet hebdomadaire, comme d'ailleurs d'autres qui sont venus d'El Moudjahid et de l'APS, que j'ai réussi à imprimer ma patte à un journal composé essentiellement de plumes emblématiques de l'époque et des jeunes qui entamaient le métier de journaliste. La première révolution va concerner la page culturelle qui va s'étendre à plus d'une dizaine de pages et aussi à la présence du reportage et de l'enquête, ne négligeant nullement la dimension iconographique. Je faisais très

attention à la photographie. Medjkane et Amirouche avaient trouvé leur bonheur, je supervisais tout, tout en laissant énormément de liberté aux journalistes. De grands auteurs allaient écrire pour le journal : Mostefa Lacheraf, Rachid Boudjedra, Mourad Bourboune, Abdelhamid Benhadouga et bien d'autres. Je bénéficiais du soutien du directeur général de l'époque, Zoubir Zemzoum, pour faire de ce journal un espace d'information et un centre de rayonnement culturel, j'avais tenté de mettre un terme à cette distinction forcenée arabe-français, en faisant appel à des journalistes et des auteurs, écrivant en arabe, qui, leurs textes traduits, se voyaient en train de dialoguer avec un autre public. ».

Il finit son verre, me salua et partit, tout en souriant tout seul.

# MOUNY BERRAH

## L'élégance faite femme

Je ne sais pas comment contenir son sourire, Mouny, une femme posée, réservée, mais qui s'impose comme un vrai roseau. Elle dit son mot. Femme à principe, d'une forte personnalité, elle intimidait, par son beau regard et son intelligence, hommes et femmes, qui tentaient d'impressionner les uns et les autres par leurs titres ou leur richesse.

Elle souriait encore, elle n'arrêtait pas de sourire, narguant les murs tout en taquinant Abdou B. qui n'arrêtait pas de raconter ses aventures, nous riions en chœur. Abdou s'énervait, nous continuions à rire, aux éclats, à tel point que le directeur du journal, Zoubir Zemzoum, faisait son apparition, soupçonnant une quelconque cabale, mais finissait par participer à ce complot ourdi contre Abdou B. qui ne décolerait pas, parce que nous avons osé l'égratigner et le démentir. Il finit par se calmer et se mit, lui aussi de la partie, riant aux éclats. Abdou n'arrêtait pas d'évoquer ses années à *El Djeich*, à l'école de journalisme, les 2 écrans tout en plongeant dans les souvenirs anciens de cette embellie de la critique cinématographique. Abdou était, certes, merveilleux, rieur, gai, mais aussi colérique, c'était donc facile de le sortir de ses gonds. Nous avons la partie facile. Mouny riait toujours, regardait Abdou avec une certaine affection. Pour moi qui lisais régulièrement les revues de cinéma, notamment cinéma et Les cahiers, je la considérais comme la plus grande critique de cinéma de toute la région méditerranéenne, elle parlait avec aisance des questions de cinéma : « Peut-être ma formation de sociologue et ma consommation sans fin des films, pas uniquement à la cinémathèque, ailleurs également, dans les autres salles, je lisais tout ce qui respirait la culture filmique et cinématographique ». Mouny se retint, soupirait violemment, elle racontait de belles choses et aussi des déceptions connues dans ce milieu des arts et des lettres, elle était aussi riieuse, même si elle semblait parfois sévère, elle pesait ses mots avant de murmurer quelque chose, mais passionnée par les affaires du cinéma et de la littérature, elle pouvait parler sans fin de Durkheim, Weber, Metz, Ibn Khaldoun, Allouache et, bien entendu de Roland Barthes, elle connaissait tous ses textes. En évoquant Barthes, ses beaux

yeux se mettaient à briller apportant une profonde lumière à tout l'entourage : « On ne peut, selon moi, parler de cinéma, de lecture filmique sans recourir à la sémiologie, au travail sur la photographie et sur les formes non verbales de Barthes qui réussit la gageure de proposer au lecteur une conception de la critique qui n'exclut nullement la subjectivité marquée par les jeux ludiques, le plaisir du texte ». Elle s'arrêtait un laps de ton, regardait le mur, bougeait les pieds, puis sirotait son café et se remettait à tapoter sur la table, souriante, ce qui la rendait encore plus belle, lumineuse, Abdou, comme à son habitude, tentait de reprendre la parole, je l'arrêtai sèchement.

Au même moment, Rachid Mimouni et Tahar Djaout, timides mais souriants, faisaient leur apparition dans le bureau, la discussion allait changer un petit peu, on se mettait à discuter des derniers ouvrages de Tahar et de Rachid, Mouny que les deux appréciaient énormément, se mit à leur poser sur leurs dernières parutions des questions tout en cherchant à glisser certaines idées qui pourraient peut-être permettre aux deux romanciers de régler certains moments narratifs. D'ailleurs, nous savions que Mimouni cherchait à trouver un titre à son texte qui allait s'intituler à la fin, « Tombeza ». C'est Mohamed Balhi, journaliste à Algérie Actualité qui avait vendu la mèche, lui aussi ami des deux écrivains. Après de brefs échanges, Rachid, Tahar et Abdou se turent pour laisser la vedette à Mouny qui se mit à parler, avec toujours un sourire généreux, de son expérience aux 2 écrans, en compagnie de Abdou et de Djamel Eddine Merdaci, un débit parfois rapide, surtout quand elle évoqua le cinéma nuevo brésilien et son film culte, « Le dieu noir et le diable blond », Antonioni, Chadi Abdesselam et « La Momie ». L'écouter, c'était comme lire un poème d'Aragon et de Neruda, deux poètes que nous aimions dans notre rédaction. On ne pouvait jamais en rencontrant Mouny ne pas être séduit par son extraordinaire sourire, synonyme paradoxale d'une grande maturité et d'une érudition qui fait d'elle la femme la mieux à même de conjuguer le cinéma à l'histoire et aux relents sociologiques. Elle parlait aisément de Barthes, de Metz, de Lebel, d'Antonioni, de Chadi Abdessalam ou de Allouache. Elle fut grande journaliste, elle était là où on parlait de cinéma et de culture, Lacheraf l'appréciait énormément. Et qui n'appréciait pas cette consœur qui laissa de fabuleux textes sur le cinéma ? Elle était d'une grande maturité et d'un charisme naturel. Son sourire illuminait la revue « Les 2 écrans » et cohabitait si bien avec un autre grand du journalisme et du cinéma, Abdou B, dont les éclats de rire et de colère punctuaient tous les bons débats des 2 écrans, d'Algérie-Actualité et de Révolution Africaine.

On ne peut oublier la grande journaliste, une véritable spécialiste du cinéma, Mouny Berrah. Avec Abdou B et Djamel Eddine Merdaci, elle était considérée comme l'une des plus brillantes critiques des « mondes » arabe et africain.

Mouny, c'était l'intelligence, le débat sur les questions culturelles et intellectuelles. Rien ne lui était étranger, comme l'avait si bellement écrit un autre grand homme de culture, Mostefa Lacheraf. Oui, avec Mouny, on n'arrêtait pas de débattre de Dib, Barthes, Chadi Abdessalam, Youcef Chahine, Brecht, Godard, Bunuel, Rocha, cinéma nuevo, néoréalisme... Tout y passait. Abdou était toujours là qui ponctuait ces discussions avec ces citations légendaires, Balhi, calme, parlait surtout de Dinet ou de Delacroix, Boukhalfa Amazit, ce coureur de fond avait le sourire facile quand il s'agissait de souvenirs et de pérégrinations du monde de la culture, Djaout apportait son grain de sel, Ameyar était celui qui élevait sa voix en usant d'une culture cinématographique singulière. Mouny, c'était aussi la belle revue de cinéma, « Les 2 écrans », avec Abdou, Djamel Eddine Merdaci et quelques autres. Nous étions ensemble à Algérie-Actualité et à Révolution Africaine, les débats que nous animions dans ces deux espaces étaient fabuleux. A l'université, depuis que j'ai épousé les contours du métier de professeur, je n'ai jamais assisté à des débats aussi élevés, que nous organisions comme ça, sans préparation préalable. Il y avait, certes, des universitaires, rares, il faut le dire, El Kenz, Liabès, Boukhobza, Djeghloul, Merdaci, Tengour, Mediene, Touati, Ouettar, Benhadouga et bien d'autres intellectuels Lacheraf, Meziane, Toumi, Boucebcı, Ridouh... qui y participaient et fréquentaient les couloirs de ces rédactions. Beaucoup étaient émerveillés par la grande culture de Mouny qui usait d'une voix calme, défendant son point de vue. Elle lisait beaucoup, parlait de tout, engagée politiquement, elle ne dissimulait pas ses positions, je me souviens de notre déplacement à Riad el Feth, accompagnant l'ambassadrice de Palestine à Paris et directrice de la revue d'études américaines, Leila Shahid, qui devait rencontrer Hocine Senouci, alors directeur de ce bâtiment. Je ne sais quelle mouche avait piqué le DG de Riad el Feth de recevoir le grand acteur français, Roger Hanin avant Leila Shahid, ce qui avait provoqué l'ire de Mouny contre Senouci, elle refusa de lui serrer la main, je suivis moi aussi, mais il faut le reconnaître, Hanin était d'une grande correction, il nous fit la bise, avec un grand sourire tout en discutant avec Leila Shahid, des blagues et des plaisanteries en sus. C'est pour dire qu'elle était entière, elle se remettait à parler du cinéma nuevo, de l'Égypte, elle souriait encore, tapôta encore du bout des doigts cette table qui semblait accepter cet affectueux sort : «Au-delà de ce cas limite qui fait le délice des cinéphiles, le désert, dans les cinémas arabes, peut-être parabole. Ce sont Les dupes (1971) de Tewfik Salah. Adapté du roman palestinien Des hommes au soleil de Ghassan Kanafani, ce film d'auteur assigne d'emblée au désert une charge symbolique incontournable. Après avoir payé un passeur pour traverser une frontière, des jeunes gens meurent étouffés dans la citerne du camion où ils ont été enfermés. Parabole aussi que cette mise en jeu du désert dans le chef d'œuvre de Chadi Abdessalam, La momie (1969), où, prenant prétexte du pillage

d'une tombe de pharaon, l'auteur traite du destin de l'Égypte et de sa culture. A l'art de filmer d'Abdessalam s'ajoute une formation d'architecte qui n'est pas étrangère au travail sur le cadre. ». Puis comme elle connaissait de très nombreux cinéastes arabes, elle collabora avec Guy Hennebelle, l'UNESCO sur des ouvrages collectifs et des numéros spéciaux de revues consacrés aux cinémas arabes et africains, elle poursuivit la discussion en tentant d'analyser les expériences de Youcef Chahine, Tayeb Louhichi, Nacer Khemir, Souleymane Cisse, Sembene Ousmane... Puis comme s'il avait deviné qu'on parlait cinéma, le Boudj national, Boudjema Kareche, l'ancien patron de la cinémathèque, débarquait avec ses grandes pattes et ses éclats de rire et de voix, ce n'est plus un monologue, mais un colloque de cinéma et des relations littérature et cinéma. Djaout qui n'arrêtait pas de déplacer ses lunettes comme si elles ne supportaient plus de cacher des yeux aussi luisants et Mimouni, avec sa voix rauque et ses mains qui ne cessaient d'esquisser des formes géométriques comme si elles faisaient et défaisaient les détours d'un fleuve apparemment sans source, citaient sans cesse des romans qui auraient fait le bonheur du cinéma. Pour Mouny qui ne partageait pas leurs dires, le cinéma était un art spécifique, différent de la littérature : « Oui, vous avez peut-être raison, mais le cinéma est complexe, il utilise la parole, la langue, mais aussi d'autres langages, d'autres codes, d'autres métiers. C'est, pour reprendre l'expression de Roland Barthes, une machine cybernétique ». Quand elle parlait, tout le monde écoutait, mais on ne pouvait ne pas s'empêcher de déceler son empreinte dans beaucoup de films des années 1970-1980, notamment ceux de Allouache, Beloufa ou Bouamari.

Mouny écrivait, ne pouvait pas arrêter d'écrire. Partie à Washington, accompagnant son mari, cadre dans une grande entreprise internationale, elle continua à collaborer avec la radio et Le Soir d'Algérie. Elle décéda, il y a quelques années, succombant à une crise cardiaque dans la capitale américaine.

Mouny sourit toujours, regarde loin, très loin, sourit encore, une rose dans sa main droite et une branche d'olivier dans l'autre main, elle continue à marcher, tout en murmurant des vers de Mahmoud Darwish...

# ELEMENTS EPARS

- 1-Mourad Bourboune, mon frère
- 2- Aziz Chouaki, une rencontre à Paris
- 3- Les traces de Myriam Ben
- 4-Le sourire de Bachir Hadj Ali (1920-1991), le poète de l'amour
- 5- Taos Amrouche, la rebelle
- 6- Mahmoud Darwish a toujours raison
- 7- Sur les traces d'Adonis
- 8- Amin Khan ou l'espoir au bout de la poésie

9- A propos de la chronique, *Tranche de vie* et d'un grand journaliste, Fodil Baba Ahmed

### **1-Mourad Bourboune, mon frère**

Je ne comprends pas pourquoi l'un des meilleurs écrivains algériens est sérieusement méconnu dans les universités et dans la presse en Algérie. Mourad Bourboune, l'auteur de deux romans d'une qualité exceptionnelle, *Le mont des genêts* (1962) et *Le muezzin* (1968) est un être et un intellectuel exceptionnel. Parler avec lui, c'est apprendre, lire ses textes, c'est découvrir la complexité du monde et les sentiers sinueux de la beauté et de la poésie. Faut-il attendre à ce qu'on parle de lui à Paris ou Beyrouth pour célébrer son talent d'écrivain ? Je me souviens qu'un jour de 2006, M'hamed Benguettaf alors directeur du TNA, m'avait demandé de lire un texte dramatique proposé par Mourad, je lui avais répondu que je ne pouvais juger Bourboune, mais je lirais volontiers le texte tout en donnant mon accord pour la mise en scène de la pièce. Immense, Monsieur Bourboune, je ne peux oublier les chroniques qu'il publiait à Révolution Africaine, ses réparties, son style, son humour. Nous apprenions, nous, journalistes, en discutant avec cet intellectuel d'une grande culture. Élégant et modeste, Mourad aimait plaisanter, aborder tous les sujets...

J'avais déjà eu le plaisir de goûter à ces morceaux d'anthologie à Jeune Afrique dont il claqua la porte parce qu'il n'était pas d'accord avec la direction sur la question du Sahara Occidental, puis à Demain l'Afrique, cet hebdo dirigé à Paris par Paul Bernétel, avec des signatures de renom, Edouard Maunick, Josie Fanon, Bachir Rezzoug. Notre ami Abdelkader Djeghloul, une fois installé à la tête de l'hebdomadaire, *Actualité de l'émigration*, lui avait fait appel pour animer une chronique hebdomadaire, très lue et très attendue par les lecteurs.

Puis, c'est au tour de Zoubir Zemzoum, directeur de l'hebdomadaire et de Bachir Rezzoug, directeur de la rédaction de l'inviter à proposer aux lecteurs une chronique à Révolution Africaine. C'est dans cet hebdomadaire que j'ai appris à connaître ce grand écrivain, d'une modestie extraordinaire et d'un style extrêmement singulier. La lecture de ses deux romans, *Le mont des genêts* et *Le Muezzin*, m'a permis de redécouvrir cette écriture poétique, alerte, éclatée, au rythme saccadé, qui emporte le lecteur dans le quotidien tragique, celui de la nuit coloniale (*Le mont des genêts*) ou l'univers dramatique d'une Algérie trahie, confisquée (*Le muezzin*) conjuguant les jeux du désenchantement avec les temps de l'autoritarisme.

Comme Kateb, Bourboune est un intellectuel engagé, qui, jeune, participe à Paris à la grève des étudiants avant de rejoindre Tunis, il joue d'ailleurs dans cette ville dans la pièce de Kateb Yacine, *Le cadavre encerclé* en 1958. Une fois l'Algérie indépendante, il préside la commission culturelle du FLN et met en œuvre plusieurs projets. Il participe en 1963 à un débat sur la culture nationale entamée par la publication d'un texte de Mostefa Lacheraf qui traite, à l'époque, Mourad, de « petit Jdanov. Le coup d'Etat de Boumediene allait atténuer les ardeurs de ce grand intellectuel qui allait rejoindre un certain nombre de militants et d'intellectuels pour créer un mouvement d'opposition, l'ORP (Organisation de la Résistance Populaire).

Bourboune est un génial touche à tout : poésie, théâtre, cinéma, roman. Il retourne à Alger dans les années où il collabore avec Révolution Africaine, publie des textes, notamment *Le pèlerinage et autres poèmes* (Alger, Bouchene, 1989) et « Les dieux brûlés » et écrit quelques scénarios, *Moissons d'acier* (Ghaouti Bendeddouche, 1983), « *La dernière image* » (Lakhdar Hamina, 1986). Avec Hamina, il entre vite en conflit et poursuit le réalisateur en justice.

Suite au changement de direction à Révolution Africaine qui a vu une grande partie de la rédaction quitter l'hebdomadaire après le départ de Zoubir Zemzoum et l'arrivée de Abdelali Ferrah, peu sensible aux jeux de l'écriture journalistique, un apparatchik, Bourboune reprend sa valise pour se réinstaller à Paris. Il a dernièrement signé le scénario, Larbi Ben M'hidi, de Bachir Derais.

## **2- Aziz Chouaki, une rencontre à Paris**

En 2008, j'avais assuré à l'université Paris 3- Sorbonne nouvelle un séminaire de trois mois intitulé "littératures, singularité et pouvoir", j'avais invité à l'époque, en compagnie d'autres écrivains algériens établis en France mon ami Aziz Chouaki qui avait séduit l'assistance en parlant notamment de sa conception de l'écriture et des jeux littéraires. Il avait commencé par évoquer sa passion de la musique et l'obsédante présence de celle-ci dans ses textes, participant de la structuration des textes et la mise en œuvre des pratiques langagières. Il avait surtout évoqué trois de ses textes-phares comme espaces d'illustration, Baya, *Les oranges* et *L'étoile d'Alger*, lui qui a publié 18 textes et fait jouer au théâtre une vingtaine de pièces. C'est grâce au grand metteur en scène, Jean-Pierre Vincent qu'il s'est mis à faire du théâtre après que Vincent eut découvert cette vocation chez Aziz. Il prit goût, nous dit-il, au théâtre des Amandiers et au travail de mise en scène. Il nous raconta durant cette rencontre ses rapports avec la musique, la littérature, le cinéma et le théâtre ; « L'un ne va pas sans l'autre, il y a quelque chose de dialectique, les arts s'entremêlent et s'interpénètrent ». Il finit par dire qu'il était un être du/au monde

tout en étant un homme d'Alger qui jouit intensément en reprenant la dimension ludique recouvrant les idiomes populaires apportant à la langue française utilisée dans ses textes une certaine fraîcheur locale abandonnant ses atours géographiques initiaux, « algéroisant » cette langue. Il avait dit ceci un jour : « « j'écris en français, certes, l'histoire oblige, mais à bien tendre l'oreille, ce sont d'autres langues qui parlent en moi, elles s'échangent des saveurs, se passent des programmes télé, se fondent la poire. Il y a au moins, et surtout le kabyle, l'arabe des rues et le français ; voisines de paliers, ces langues font de suite dans l'hétérogène... , le créole ». Je retrouve dans les textes de Aziz surtout *Les Oranges* et *L'étoile d'Alger*, un autre ami qui vient de disparaître, Aziz Degga. Je pense également à ce film-culte, *Omar Gatlato*. Toute l'assistance, enseignants et étudiants présents à cette rencontre, ont été tout le long du débat sous le charme de Aziz.

### **3- Les traces de Myriam Ben**

Le souvenir traque l'oubli. Ecrire au féminin est une gageure. Anna Gréki et Myriam Ben, deux femmes qui ont presque connu le même parcours. Elles esquissent le même sourire, traversent ces champs peuplés de ces paysans pauvres et de ces élèves ne guenilles, arrivent à leur communiquer un savoir qui permet à l'espoir de s'accrocher aux haillons d'un futur à construire. Toutes les deux étaient des institutrices qui aimaient, par-dessus tout, apporter la lumière aux êtres simples, aux sans-voix, elles cherchaient à travers les lettres inculquer à ces enfants qui finiront par devenir des femmes et des hommes le sens de la justice et de l'amour d'autrui. Myriam Ben, de son vrai nom, Maryline Benhaïm était à la fois institutrice, romancière, poétesse, auteure dramatique et artiste-peintre. Elle était tout ce qui fait d'elle un être intégral, une actrice qui refuse d'accepter l'injustice. Elle est l'enfant d'une famille juive qui, par solidarité avec les autochtones, rejeta le décret Crémieux qui accordait la citoyenneté aux juifs, une partie de sa famille se convertit à l'Islam, elle est prénommée Myriam.

Myriam Ben ne peut pas ne pas rejoindre le maquis, elle qui a toujours refusé l'arbitraire et qui a appris à maudire le colonialisme qui détruit son pays, l'Algérie. Déjà, bien avant qu'elle prenne la direction des maquis, elle enseigna dans des écoles rurales, apportant aux uns et aux autres une grande lumière et a appris, elle aussi, au contact de ces enfants déguenillés, loqueteux, le sens du combat et l'amour du savoir. Elle fut collaboratrice d'Alger-Républicain. C'est dans ce journal qu'elle fit la connaissance de Kateb Yacine et Mohamed Dib qui faisaient leurs classes de journalisme dans ce journal.

Myriam Ben, cette Algérienne intégrale, a, une fois, l'indépendance acquise, repris tout simplement les chemins de l'école comme une simple institutrice, elle, qu'un tribunal militaire condamna à 20 ans de prison par contumace. Myriam écrit, écrit des textes fabuleux, faits d'un alliage de miel et de ces olives cueillies dans ces contrées rurales, elle est une grande poétesse, comme Anna Gréki, que beaucoup, ingrats, ignorants, ont oubliés, à l'université, on préfère le silence, effacer la parole vraie et belle pour épouser les contours de la rumeur et des bruissements intéressés. Ben était modeste, elle avait horreur de se mettre en avant. Kateb disait qu'elle l'une des femmes et l'une des écrivaines qui ont transformé les mots et le rapport au féminin dans notre pays. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison qu'il organisa en 1976 une lecture de ce grand texte, « Nora », à Bab el Oued, quand il dirigeait l'Action culturelle des Travailleurs. Déjà, en 1967, Mohamed Boudia, alors administrateur du Théâtre de l'Ouest Parisien (TOP) mit en espace ce très beau poème dramatique en deux actes, Leïla.

Décédée en 2001, à l'âge de 73 ans, cette grande écrivaine, est aussi peintre, l'amie de Khadda, Martinez, Issiakhem et bien d'autres maîtres de notre peinture. Elle est l'auteure de plusieurs ouvrages dont *Le soleil assassiné* (2002, poèmes) ; *Au carrefour des sacrifices* (1992, poèmes) ; *Leïla, suivi de Les enfants du mendiant* (1998) ; *Ainsi naquit un homme* (Nouvelles, 1982) ; *Sabrina, ils t'ont volé ta vie* (roman, 1986) ; *Sur le chemin de nos pas* (1984).

L'université réussira-t-elle un jour à se décarcasser et à découvrir des auteurs injustement oubliés, marginalisés ou restera-t-elle prisonnière des bruissements de l'éphémère ? L'une des rares qui va dans le sens de la découverte, Christiane Achour a cherché/cherche à libérer cette parole tragiquement oubliée. Elle a d'ailleurs dirigé un ouvrage collectif consacré à Myriam Ben, paru à l'ENAG en 1991, *Diwan d'inquiétude et d'espoir*.

#### **4-Le sourire de Bachir Hadj Ali (1920-1991), le poète de l'amour**

Lire Bachir Hadj Ali que je considère comme l'un des plus grands poètes nord-africains, c'est retrouver les lieux lumineux de métaphores traversées par une certaine musicalité et les lignes d'un fleuve produisant une suite ininterrompue de sourires. C'est aussi plonger dans l'histoire politique et culturelle de l'Algérie contemporaine.

Je ne sais pourquoi, mais chaque fois que je lis les textes de cet immense poète, je ne peux m'empêcher de l'associer à une image oxymorique associant la nuit et la lumière, cette nuit lumineuse célébrée par ses deux amis, Nazim Hikmet et Louis Aragon. La nuit, chez Hikmet, Aragon et Hadj Ali, enfante l'espoir, la

lumière. Espoir, amour et liberté sont les trois mots essentiels investissant les espaces interstitiels de la poésie de Hadj Ali qui croit, comme Hikmet, qu' il « neige dans la nuit ». Tous ses textes sont traversés par les bruits d'un combat contaminé par les jeux incessants de l'espoir et des bruits de ces « petites gens » qui peuplent une cité à libérer. Il n'a jamais perdu espoir, ce poète majeur qui, emprisonné, torturé, exilé, a poursuivi ses différents combats pour un monde juste, libéré des dévoreurs de la joie. « Que la joie demeure » scandait-il fort à tel point qu'il faisait peur à ses geôliers qui pensaient tuer en lui l'homme, le poète, le démineur des mots, le porteur d'espérances et d'espoir qui n'arrêtait pas de citer, lui l'ami des sans-logis et des artistes, l'amoureux fou de la musique, ces mots de ce grand paysage humain, Nazim Hikmet :

Moi un homme

Moi Nazim Hikmet poète turc

Ferveur des pieds à la tête

Des pieds à la tête combat

Rien qu'espoir moi.

Comme Hikmet, Kateb Yacine, Neruda, il célèbre la femme, l'amour et l'espoir. Souvent accompagné d'amis chers comme Khadda, Alloula ou Khalfa, cherchant les mots justes, les mots ciselés à l'aide d'une plume généreuse, il n'arrête pas de sourire, un sourire infini. Il dit la méchanceté des autres sans haine dans ses textes, *L'arbitraire*, où il décrit ces séances de torture dont les auteurs ne sont autres que ses anciens « frères », déterminés, à la place du colon, de briser l'espoir de ce poète qui a, dans les années 1950, connu les affres de la prison coloniale, criant fort dans un de ses textes-phares (*Notre peuple vaincra*, éditions du fennec, Genève, 1961). Bachir Hadj Ali est le poète de la fraternité vraie et de l'espoir couleur lumière. Ses recueils (*Que la joie demeure* ; *Chants pour le 11 décembre* ; *Mémoire-clairière* ; *Actuelles partitions pour demain*, sorti à compte d'auteur dans cette édition, symbole d'une quête ininterrompue de l'autonomie et de la liberté, L'Orycte). Parler de Hadj Ali, c'est aussi évoquer ses contributions majeures à la culture nationale, ses travaux sur la musique et son sourire timide, mais beau.

## **5- Taos Amrouche, la rebelle**

Ecrire, c'est affronter la mort, c'est aussi parcourir les sentiers escarpés d'un désir jamais assouvi. Jacques Lacan parle de l'incomplétude du désir condamné à rester constamment en quête de nouvelles conquêtes, de nouvelles découvertes. Aména,

le personnage central du roman posthume, *Solitude, ma mère*, qui porte les traits à la fois de Nedjma de Kateb Yacine, de la Kahéna ou de Mme Bovary, est le lieu d'articulation de plusieurs traces, de lieux et de temps et l'espace obligé de la rencontre de deux univers, deux logiques, celle d'une berbéricité assumée et d'une occidentalisation à vivre. Cette ambivalence caractérise le parcours narratif travaillé par les jeux de l'hybridité, de réminiscences et de souvenirs qui plongent dans les lieux d'une mémoire investissant par à-coups un récit où s'enchaînent et s'enchevêtrent, comme dans les *Mille et une Nuits* de multiples micro-récits racontant l'impossible quiétude.

L'écriture, certes, simple, empruntant son style aux textes de large consommation, reprenant certaines techniques du théâtre de Boulevard, trop éloignée, il faut le souligner, des formes stendhaliennes ou flaubertiennes, donne à lire un monde fait d'insatisfactions et aussi d'une indéniable quête des origines. Le personnage principal du roman fait vraiment penser à l'auteure qui a connu une vie intense, des moments forts et des instants de malheur et de bouillonnement intérieur.

En lisant ce roman, il n'est pas du tout exclu de penser à une entreprise autobiographique, comme si la romancière se mettait en scène, révélant ses faiblesses, ses f(ph)antasmes et sa quête d'autonomie. *Solitude, ma mère* fait partie d'un tout, il ne peut être détaché des deux autres romans, *Jacinthe noire* et *L'amant imaginaire*, composant une sorte de trilogie donnant à voir le parcours atypique de personnages osant briser de nombreux tabous, notamment sexuels. Aména assume sa sexualité, même si son aventure avec Robert allait la pousser à convoquer ses origines et ses traditions pour alerter tout le monde sur la trahison de l'amant qui a osé mettre un terme à sa virginité constituant une sorte d'espace sacré, mais les choses allaient vite rentrer dans l'ordre, Aména ne pouvait pas pardonner cet acte. Robert avait promis de l'épouser, mais avait, en fin de compte, décidé de se marier avec la fille d'un général. Ce qui fut perçu par elle comme une grave atteinte à son honneur et à ses origines. C'est ce qui l'incita à se poser une question délicate : et si je n'étais pas une indigène, aurait-il osé ? Cette interrogation traverse tout le parcours d'Aména qui revendique une certaine hybridité et une sorte d'ambivalence assumée convoquant les deux cultures, française et autochtone qui constitueraient ainsi les deux socles primordiaux de sa personnalité. Justement, la question de l'altérité est essentielle. Le regard porté par les autres personnages d'origine européenne provoque chez elle un malaise. Elle est parfois perçue comme une entité exotique, « sauvage », différente, singulière. Un des personnages, Madrargue la décrit ainsi : « *A priori, vous avez tout pour réussir : ardente, bien roulée, sauvage, intelligente, très représentative de votre pays* ».

L'auteure, kabyle, chrétienne, cherche à travers les propos de ses personnages à mettre en œuvre un discours promouvant une sorte de singularité culturelle faisant cohabiter « Orient et Occident ». La narratrice présente ainsi Aména qui serait semblable à « *deux olives fabuleuses qu'étaient ses yeux et ce mélange en lui d'Orient et d'Occident* ». « *Je ne ressemble à personne. Je viens d'Afrique* », insiste Aména qui tient ainsi à insister sur sa différence tout en incarnant un monde, un paradoxe qui fait d'elle une étoile ardente, insaisissable pouvant, certes, être prise, mais sans être prisonnière, captive. Aména-Taos qui pense le monde comme un tout sans négliger ses particularités culturelles est le lieu d'articulation de multiples déplacements et mouvements identitaires engendrés par une altérité hybride et double mettant en œuvre ces entrelacs culturels dont parlait Jacques Derrida, proposant cette belle formule qui sied très bien à l'entreprise littéraire de Taos Amrouche, « *l'écriture de la différ(a)nce* ». Tout cela ne peut aller sans un nécessaire travail d'amputation de corps inhibiteurs et une récusation de toute attitude binaire faite de généralisations, de poncifs et d'invariants.

Aména rompt foncièrement avec de nombreux tabous, imposant sa stature de femme rebelle qui ne rejette nullement sa propre culture, souvent appelée aux aguets, ni les pratiques européennes conquises notamment à l'école. Aména comme Marguerite-Taos Amrouche qui a hérité de sa mère sa passion pour la chanson et les contes berbères tente, par tous les moyens de se défaire de certains tabous ancestraux et d'épouser les contours de la « civilisation » européenne, malgré l'échec consommé avec Robert. Elle revendique une profonde mixité faite de négociations et de métissage. Elle ne veut, en aucun cas rompre avec les siens ; d'ailleurs, elle revient à plusieurs reprises sur la nécessité d'être fidèle à ses origines. Elle emploie de nombreux mots s'inscrivant dans le champ lexical de la culture maternelle : « origines », « indigène », « Afrique », comme pour exorciser les démons du déracinement et de la marginalisation, surtout après avoir adopté les canons de la « civilisation » qu'elle oppose à une sorte de « primitivité » de certains traits de la culture indigène. La crainte d'être qualifiée de renégate par les siens semble pousser Aména-Taos à justifier ses choix de vie tout en allant en quête d'une indépendance à conquérir, surtout que, témoigne-t-elle « *la conversion de ma famille au christianisme ayant fait de nous des isolés, sinon des pestiférés* ».

Ce n'est pas sans raison que Taos Amrouche intitule son ensemble romanesque « Moissons de l'exil ». Dans tous ses romans (*Jacinthe noire* ; *Rue des tambourins* ; *L'amant imaginaire* et *Solitude ma mère*), une certaine unité discursive tisse les liens d'une rencontre instable et d'un projet impossible à

réaliser. Les personnages sont ambivalents placés tantôt dans un passé ancien, un espace originel et vivant tantôt un présent trop angoissant.

Le mal être et un sentiment insidieux d'exil intérieur sont les caractéristiques thématiques les mieux partagées dans une suite romanesque qui ne peut être détachée de ses questionnements investissant ses contes (*Le grain magique*) et de son expérience de chanteuse (*Chants berbères de Kabylie*, 1967 ; *Les chants de Taos*, *Chants de l'Atlas*, 1971). L'exil est au cœur de son écriture, il n'est pas uniquement géographique, mais intérieur, engendrant un profond déchirement donnant à lire une quête double (origines et conquête du monde) engendrant un univers hybride, dual. Ce dédoublement est peut-être à l'origine de ses insatisfactions et de cette incapacité à assouvir sa faim de désir, y compris ses instincts sexuels. Ni Robert, ni Michel, Luc, Saphir ou Mardrague n'arrivent à combler le vide et à satisfaire l'instinct de vie d'Aména qui est paradoxalement autre, différente, évanescence, jamais réellement conquise. C'est ce qui apparaît également dans le parcours de Taos Amrouche qui ne réussit pas à trouver l'amour, même avec Jean Giono qu'elle a profondément aimé sans ressentir la réciprocité de l'acte. Elle raconte sans aucune censure, ni fausse pudeur sa rencontre, ses ébats avec le romancier dans ses *carnets intimes* publiés après sa mort. Comme Aména, Taos Amrouche se raconte et raconte ses aventures, ses relations familiales, ses obsessions et ses frustrations dans ses textes autobiographiques.

Tout y passe, l'exil, le déracinement, ses rencontres indécrites et surtout son désir d'autonomie, de femme libre dans un univers marqué par les jeux du conformisme. Elle est mal à l'aise dans un monde qui semble trop étroit pour ses envies, son désir d'exister et son rêve d'être reconnue comme femme autonome, romancière et artiste. Aména est une sorte d'héroïne problématique broyée par un monde qui la dépasse, l'embastille dans un univers fait de contraintes et de garde-fous. Elle assume et revendique continuellement son désir d'indépendance et de liberté. Comme Taos.

D'ailleurs, *Solitude, ma mère* est un titre qui inaugure le protocole de lecture d'un roman et d'une œuvre romanesque investie par les entreprises solitaires de personnages indigènes portant deux univers, deux cultures paraissant antithétiques. La solitude est un trait dominant dans le discours et la quête des personnages qui vivent un profond exil intérieur, intériorisant cette peur de ne pas être acceptés ni dans l'espace originel, ni dans l'espace du conquérant. Le tragique s'invite ainsi dans le mouvement narratif et les différentes formations discursives.

Aména, comme Taos sont seules et solitaires, même si elles donnent l'illusion de vivre le plaisir absolu et une grande amitié. Elles racontent leur solitude, l'exil et

le désir de s'imposer dans un monde peu amène, fait d'hypocrisie et de mensonge. L'indigène porte et revendique les traces de sa tribu plusieurs fois violente, envahie tout en mettant en pièces certains tabous ancestraux qui bloqueraient toute possible rencontre avec la « civilisation ». Elle assume son Histoire et ses déchirements, elle est ainsi le produit d'une mère « l'Afrique, mille fois conquise, mais qui demeure immuablement elle-même ». Aména est intacte, restée elle-même, insaisissable, malgré les multiples viols et les différentes conquêtes qui ont jalonné son pays. Elle vit une sorte de blessure ombilicale qui la renvoie dans les espaces abyssaux du déchirement et d'une hybridation qui ne favorise pas la fusion, mais un dédoublement propice aux conflits et à la « blessure du nom propre » (Marguerite-Taos), éloignant toute idée de bonheur. Sa quête de l'absolu est un cuisant échec.

*Solitude ma mère* ne peut-être lu sérieusement sans le mettre en rapport avec les autres textes autobiographiques de l'auteure et ses différentes manifestations artistiques, ni avec ses *Carnets intimes* qui racontent les déboires, les passions, les obsessions et le parcours de Taos Amrouche qui a toujours, à l'instar de sa mère, Fadhma Ait Mansour (1913-1976), racontant sa vie dans un texte émouvant, *Histoire de ma vie* et de son frère Jean Amrouche (1906-1962), tenté de dire l'indicible et de témoigner, avec passion, des profondeurs de la culture amazigh et de la nécessité de son développement. Dans ses textes, la référence aux différentes facettes de sa culture originelle permet de saisir ce lien charnel avec la culture de l'ordinaire. Elle insiste souvent sur son identité africaine, ce qui avait d'ailleurs incité un des chantres de la négritude, Leopold Sedar Senghor, à lui rendre un vibrant hommage et à considérer qu'elle avait porté « *au festival des Arts nègres, l'une des expressions les plus authentiques d'Afrique du Nord* ». Si elle avait participé avec force au festival des arts nègres de Dakar en 1966, elle fut, par contre, extrêmement déçue de ne pas avoir été invitée au festival panafricain d'Alger (1969), elle contourna l'exclusion en allant à la rencontre des étudiants à la cité universitaire de Ben Aknoun, donnant une conférence et chantant cette Afrique et cette Amazighité qui n'en finissent pas de renaître, malgré les durs aléas de temps difficiles.

*Solitude ma mère* est, certes, un roman atypique, un territoire littéraire qui révèle, de manière extraordinaire, le parcours de vie et les différentes manifestations d'une écriture autofictionnelle qui prend les allures d'un texte réaliste, fondamentalement traversé par des traces hybrides qui disent justement le désir d'une femme de lettres et de culture, Taos Amrouche, d'être une passeuse, une sorte de trait d'union entre une culture originelle expurgée de certains traits perçus comme négatifs et une « civilisation » apportant une certaine modernité. C'est

aussi et surtout le roman d'un personnage, Aména et d'une femme, Taos Amrouche qui revendiquent le droit à la liberté et à l'indépendance.

## **6- Mahmoud Darwish a toujours raison**

Je m'arrête à ce constat pour parler d'un poète, d'un « nuage amoureux » pour reprendre Nazim Hikmet d'un poète qui a toujours porté dans ses multiples déplacements une valise particulière, la Palestine qu'il a connue en 1941, puis qui s'est égarée avec le soutien de ce qu'on appelle communément la « communauté internationale », poussant Mahmoud à l'exil et à un spleen infini, depuis cette année tragique de 1948 qui a vu tout un peuple accroché aux basques d'une Histoire virtuelle et d'un Temps marqué du sceau d'un mythe paradoxal. Darwish qui est un poète au sens plein du terme, qui connaît tous les espaces poétiques a évoqué dans ses textes, la Palestine, le combat de ses frères, l'amour et le désir. Il cisèle les mots avec une extraordinaire maîtrise et une extraordinaire sensibilité. Entier, profondément sincère et franc, ce paysage humain qui n'aime pas tricher, dit les choses sans chercher à dissimuler ses colères et ce regard clair comme l'eau de roche. Un grand amoureux en sursis, il aimait passionnément la vie, les choses ordinaires et la Palestine. En 1993, il décide de claquer la porte de l'OLP après les accords d'Oslo, d'ailleurs dénoncés par d'autres poètes comme Samih el Qasim, Azzedine Menasra et des penseurs de la trempe d'Edward Said et de Mustapha Al Barghouti.

Le poète, n'arrêtait pas de sourire comme s'il cherchait à attraper la lumière. Marcel Khalifé a raison de dire que ses textes étaient tellement beaux qu'ils pouvaient neutraliser un régiment de soldats. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison qu'il a chanté certains de ses poèmes. Je me souviens de nos trois rencontres à Damas, en compagnie de Alloula, Alger en 1983 ou à Paris où il ne cessait pas, alternant calme olympien et colères magistrales, de décrire sa Palestine et la « trahison » des dirigeants arabes trop collés à leurs fauteuils de chefs-liges. Il admirait, de manière extraordinaire, Kateb Yacine et Saadallah Wannous et Emile Habibi, l'auteur de l'excellent roman, « L'optissimiste ». Il a tenu en 1995 à assister aux funérailles de cet auteur, retrouvant ainsi sa terre spoliée, toujours sous occupation et ses oliviers, rappelant le fameux discours empreint de poésie et d'une certaine effusion lyrique d'Arafat à l'assemblée générale des Nations Unies, texte rédigé par Mahmoud Darwish.

Mahmoud Darwish aimait rire, parler de tous les sujets, mais n'oubliait jamais sa condition d'exilé perpétuel, il disait sa mal-vie et ses espérances de très belle manière à Samih el Qasim dans des correspondances épistolaires parues, il y a à peu près deux décennies dans l'organe du FDLP, El Hourriyeh. Il était libre,

comme tous les vrais poètes, comme Abou Nouas, Aragon, Neruda et Hikmet dont il admirait le parcours et leurs textes. Le poète est déjà loin, rejoignant ainsi le grand Mou'in Bsissou, emporté lui aussi, par ce foutu arrêt cardiaque et partageant, comme lui, l'amour des belles choses et les mots de la résistance. Les deux poètes pensaient avoir vaincu la mort à tel point que Darwish avait intitulé un de ses textes « Mort, je t'ai vaincue ».

En 1983, j'ai vécu une soirée mémorable, en compagnie de ces deux poètes et d'un autre grand auteur, aujourd'hui, professeur dans une université d'Amman, Azzedine Menasra, qui a tant chanté Jaffra, bellement repris par notre ami Marcel Khalifé. La veille, il avait clôturé le conseil national palestinien (CNP) avec une « confrontation » poétique le mettant face à son ami Mou'in Bsissou. Chaque poète avait ses supporters. Applaudissements, cris et gesticulations ponctuaient cette rencontre singulière. Tous les dirigeants palestiniens étaient là, supportant l'un ou l'autre, avec force gesticulations. Le plus grand allié de Darwish était El hakim, Georges Habbache. C'était beau. C'est ici, mon cher Aziz Mouats, que Darwish lut pour la première fois, « Beyrouth, Le masque est tombé ». J'ai eu la chance d'être présent, couvrant le CNP pour Algérie-Actualité. Ce poème dit ici était une sorte de réaction poétique à la tragédie de Beyrouth de 1982.

Ce poète intégral, marqué trop tôt par les nécessités de la résistance et les jeux ludiques de la poésie, ne cessant de dire les lumières à éclore aurait aimé, lui aussi, déclarer, à l'instar de Neruda, qu'il avait pleinement vécu, mais...

## **7- Sur les traces d'Adonis**

Adonis, c'est la poésie faite liberté, marquée du sceau d'une végétation enfantant l'amour et une certaine révolte. Ce n'est pas sans raison que Ali Ahmed Said Esber emprunta son pseudonyme à un mythe dont le destin est lié aux plantes et aux arbres. Ce Syro-libanais, né en 1930, fut, depuis sa tendre enfance, fasciné par les jeux poétiques dans un monde où la violence se conjugait aux temps de la déraison et de l'absurde. Il ne pouvait, à l'âge de 17 ans, résister au désir de faire écouter ses vers au président de l'époque pour lui. Le chef fut tellement ému qu'il l'adopta, l'envoyant poursuivre ses études dans un lycée et à l'université goûtant les secrets de la philosophie. Mais Adonis, le poète, l'homme libre, qui sait dompter le vent, avait toujours cherché à donner au mot liberté une signification singulière qui poussa les ennemis de la parole vraie à embastiller ce poète qui ne pouvait résister à perturber les espaces considérés comme stables. Adonis, c'est la poésie traversée par les échos d'autres arts. Il ne peut imaginer un être sans poésie. C'est la grande humanité, empruntant ainsi les mots d'un autre grand poète, Nazim Hikmet qui, lui aussi, s'était acoquiné avec les lieux discrets

de l'art pictural. D'ailleurs, il en parle avec passion, parce que pour lui, la poésie n'est nullement un engagement, mais une raison d'être, un désir de vie. Les titres de ses recueils (*La terre a dit ; Feuilles dans le vent ; Singulier ; Tombeau pour New York ; Le livre des migrations ; Kitab el Hisar ou Le livre du siège ; Mémoire du vent ; Toucher la lumière ; La forêt de l'amour ; Prends moi, chaos, dans tes bras...*) confirment cette volonté de s'approprier les éléments naturels et de vie commune, mais avec cette condition sine qua none de changer le monde, de faire de la femme le centre de toute quête et de la laïcité un outil de gouvernement s'articulant autour de la contestation radicale de la pensée religieuse et d'une mise en mouvement de l'idée de l'homme qui serait au cœur de toute poésie. La poésie, comme l'identité, sont vécus comme des espaces en mouvement. Ainsi, oxymores, métaphores obsédantes de la vie et de la mort, images d'une végétation maîtresse du monde structurent une poésie qui est paradoxalement « moderne », mais aussi marquée par les traces d'Abou Nouwas et d'El Maari. Adonis écrit pour vivre, humer les lieux d'une liberté à conquérir. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien qu'il ne recule devant rien pour exprimer ses positions. La prison et la censure ne lui sont pas étrangères, mais fait son chemin. Sa revue, du nom de « *Positions* », créée après Chi'ir (Poésie), où il publie son fameux manifeste pour une poésie et une parole libre, faisant côtoyer Michaux, Perse, Baudelaire, Rimbaud, El Maari, Abou Nouwas, El Khayyam, est sans concession avec les « censeurs de la liberté » et les « assassins de la lumière ». Déjà, dans son manifeste des années 1960, il déclarait à qui voulait l'écouter que la poésie est au cœur de l'homme et que les sociétés arabes ne pouvaient changer sans une reconsidération de la place des femmes et la mise en œuvre d'un véritable processus de laïcisation. Ses propos sont toujours d'actualité dans un « monde arabe » traversé par les bruits de bottes et les vérités uniques. Les « *chants de Mihyar le damascène* » sont désormais audibles, même si les choses sont toujours ambiguës. La poésie, aimait-il déclarer, est par essence tragique, lui qui sait que l'élément central autour duquel s'articule la tragédie, c'est l'idée de citoyenneté, le triomphe de la volonté humaine.

### **8- Amin Khan ou l'espoir au bout de la poésie** (Entretien réalisé en 2012)

*Arabian Blues* » est un hymne à l'amour, et à la musique qui semble d'ailleurs structurer vos poèmes. Comment travaillez-vous vos textes ?

« *Arabian Blues* », paru cette année, est un livre composé à Alger dans la seconde moitié des années 80... C'est une prière silencieuse... Devant le délitement du pays, le naufrage de l'Algérie droite et fière de la libération et de l'indépendance, devant l'accablement des malheurs sur la société algérienne, brisée dans son élan

et battant en retraite sous les coups de boutoir des forces dominantes de l'époque, celles du mépris, du cynisme, de la cupidité, de l'ignorance et de l'incompétence, de la corruption, du renoncement aux valeurs de justice, de liberté et de dignité qui avaient permis une des plus extraordinaires remontées historiques qu'ait connu l'humanité, où une société subjuguée, déstructurée, pulvérisée par la violence de la domination coloniale, était parvenue à trouver en elle, dans ses ressources morales et spirituelles les plus profondes, la force de refuser son état d'humiliation et d'aliénation, de remettre en question l'ordre dominant avec courage et lucidité, de se relever et de s'insurger contre les pouvoirs responsables de sa situation, d'engager un combat déterminé, qui semblait alors désespéré, devant donc le spectacle lamentable de la régression morale, intellectuelle, spirituelle, culturelle, sociale, économique, politique, que pouvaient dire ces poèmes, sinon une prière silencieuse, un blues, un blues de nous autres ?

Je crois que la poésie est essentiellement l'expression de la solitude primordiale du poète, mais au-delà, celle de tous les humains dotés de conscience. Et pour moi l'amour est la source, la substance et l'identité du lien qui me lie au monde, l'amour de certaines personnes, de certains lieux, de certaines idées, de certaines valeurs, de certaines mémoires, de certains rêves, de certaines illusions... L'amour de l'Algérie, de son histoire et de ses paysages, l'amour de l'Algérie, réelle et fantasmée, est ainsi, depuis toujours, une source majeure, et constante, de ma poésie.

La musique pour moi est une frustration, une source d'inspiration et une contrainte impérieuse. La frustration d'un amoureux de musique qui aurait voulu pouvoir s'exprimer par la musique. Une source d'inspiration, plus importante d'ailleurs que la littérature et la poésie. Une contrainte évidente, car le poème n'existe que par son rythme, sa musicalité, sa voix, le respect cohérent, total et absolu du sens et des sons, et le respect du silence...

Ainsi, le texte poétique est l'aboutissement d'un processus à la fois organique et conscient, d'un chaos émotionnel et d'une certaine rigueur intellectuelle, d'un travail artisanal et d'une respiration. Mais je n'ai pas de technique ou de rituel d'écriture. Je passe par de longues périodes de silence et par des moments de transe. Et j'ai souvent l'impression de n'être, en réalité, qu'un instrument de la poésie, comme le serait, pour la musique, un instrument de musique, un tambour ou un saxophone...

Dans sa préface, René Depestre évoque la mise en œuvre d'« *une expression elliptique et dépouillée à divers héritages transnationaux et transculturels* ». Justement, quels sont les poètes qui vous ont marqué ?

J'ai commencé à écrire des poèmes enfant, à l'âge de dix ans, sans rien connaître de la poésie que quelques « récitations » qu'on apprenait à l'école primaire. Mais, enfant, j'étais extrêmement sensible à la musique, et aussi à la musique des mots tels que dits par elle, dans les contes et récits de ma grand-mère maternelle qui ne savait ni lire ni écrire, mais qui avait l'esprit et le talent d'un poète authentique.

Puis, à l'adolescence, au lycée, j'ai pris connaissance de textes qui m'ont ouvert l'esprit, et qui ont aussi, d'une certaine façon, « légitimé » mon activité très personnelle, quasi-secrète, intime, d'écriture de la poésie. Si, à cette époque, j'ai aimé Baudelaire, Rimbaud et d'autres poètes, c'est la lecture de « Nedjma » de Kateb Yacine qui m'a littéralement enflammé. Kateb me montrait la voie ! Il montrait le pouvoir de la poésie d'aller à la racine des terribles sentiments humains, contraires, contrariés, jusque dans les zones de l'expérience et de la mémoire où ils sont inextricablement liés. Il montrait un sentier à travers des ténèbres enflammées. De plus, il s'agissait d'un écrivain algérien ! Sublime motif de fierté, et d'espoir !

Plus tard, j'ai découvert Lorca, Neruda et Nazim Hikmet, qui ont confirmé mon goût pour la poésie vraie, la poésie lumineuse, la poésie de la chair et du sang des hommes et des peuples, la poésie du combat pour les valeurs essentielles de l'humanité. Poésie qui va au fond des choses, avec des mots simples, avec une clarté de point de vue, une poésie capable de construire sa pertinence, sa valeur, sa beauté, son sens, son identité, en dehors des discours établis, qu'ils soient idéologiques, politiques, littéraires ou poétiques.

*La poésie d'Amin Khan, depuis les premiers textes (« Colporteur », « Les Mains de Fatma » et surtout « Vision du Retour »), est l'expression d'une solitude et une sorte d'association syncrétique de vérités apparemment contraires comme la vie et la mort, le désenchantement et l'espoir, par exemple. Qu'est-ce qui, justement, vous incite à construire cet univers poétique ?*

Je crois que la contradiction est l'essence de toute chose, de toute chose humaine en particulier. Lorsqu'on ambitionne d'approcher la « vérité » dans un poème, je crois qu'il est impossible de se dérober à la nécessité de se confronter à la connaissance de la contradiction, puis de la restituer de façon intelligible à la raison et à l'émotion du lecteur, à commencer par le premier lecteur qu'est le poète lui-même. Je crois qu'à force de rigueur et de lucidité, à force de refuser la complaisance, la facilité, les clichés, la forfanterie, le narcissisme, les postures conventionnelles, les tournures peut-être plaisantes, mais souvent creuses, le poète peut éventuellement parvenir à exprimer parfois une « vérité » qu'il n'est plus alors seul à percevoir ou à comprendre. Il parle alors aux autres, et il en est entendu. Cette rencontre, quand elle a lieu, peut intervenir dans la proximité du

temps et de l'espace, mais plus probablement, dans la distance du temps et de l'espace.

Quant à la solitude, je crois qu'elle est commune à tous. Seulement, il en existe différentes consciences, et différentes façons de la vivre et de la supporter, et, parfois, d'en faire un moteur, une arme, un outil créatif. Et lorsque la poésie ambitionne d'approcher la « vérité », elle ne peut faire l'impasse sur la solitude, sur cette dimension essentielle de la condition humaine...

*Déjà, à travers les titres de vos textes, on sent que les derniers recueils constituent une rupture avec les premiers : « Archipel Cobalt », « Arabian Blues ». Peut-on parler de continuité ou de rupture ?*

En réalité, il n'y a pas de rupture. Mes textes poétiques, titres compris, sont animés par un même esprit, une même volonté, une même vision, qui se précise, au fur et à mesure du temps et de l'expérience.

*Vos derniers regards mettent en scène la solitude, le désenchantement, mais, paradoxalement, l'espoir est toujours présent, comme si nous étions en face de deux univers thématiques, de deux langues qui n'en font, à la fin, qu'un. Qu'en dites-vous ?*

C'est le cas, en effet. Cela est d'autant plus vrai que, du fait des aléas de la vie et de l'édition, mes publications sont irrégulières et ne respectent pas la chronologie de l'écriture des textes. Par exemple, comme je l'ai dit tout à l'heure, ma publication la plus récente, « Arabian Blues », est un texte qui date de la fin des années 80. Cette publication a été précédée en 2010 par celle d'« Archipel Cobalt » écrit des années plus tard, en 1995. Entre ces deux livres, il existe un inédit qui date de 93/94. Mais, finalement, peu importe, puisque depuis le début, la démarche est la même. La solitude, oui, définitivement. Le désenchantement, non, car je n'ai pas le souvenir d'avoir jamais été vraiment enchanté. L'espoir, oui, mais un espoir raisonnable. Une espérance obstinée plutôt...

*La désillusion et le désenchantement marquent le paysage poétique des années 70, notamment le groupe animé par Jean Sénac. Peut-on parler de points de rencontre ?*

Je ne sais pas si cela est dû à la différence d'âge de quelques années entre les poètes de ce groupe et moi, ou bien à une différence de point de vue et d'appréhension de notre environnement de l'époque, mais dans les années 70, j'étais, pour ce qui me concerne, porté par une profonde confiance dans la capacité de la société à triompher des obstacles qui commençaient à apparaître sur le chemin d'une Algérie libre et indépendante, en développement rapide. Le développement du pays dans les années 70 était certes chaotique et contradictoire,

mais il était réel. Et les contradictions du développement, on pouvait raisonnablement espérer qu'elles se résoudraient dans un avenir prévisible en faveur des Algériens les plus pauvres, les plus démunis, des masses populaires, des paysans, des travailleurs, des chômeurs, des jeunes... Pour moi donc la « désillusion » intervint plus tard, dans les années 80.

Une autre différence peut-être, est que, pour ma part, je n'ai jamais eu d'illusion sur la nature ou la portée de la parole poétique... Il y a très longtemps que le poète ne porte pas de majuscule, qu'il n'est plus le chantre imprégné de la gloire qu'il chante, le coryphée qui concentre l'attention et l'écoute des élites et du peuple, le héraut attendu et respecté par les multitudes, le porteur du chant général, le concurrent des prophètes, le phare de la cité...

*En effet, la poésie aujourd'hui semble en crise, un peu partout dans le monde, notamment dans le domaine de l'édition. A quoi est due, selon vous, cette situation ?*

Le statut de la poésie dans une société dépend d'une foule de facteurs... Toutefois, aujourd'hui le facteur fondamental de la marginalisation extrême de la poésie est, à mon sens, la domination brutale qu'exerce l'argent sur le monde, ainsi que la concentration des médias détenus par les grandes puissances d'argent qui forment et nivellent sans relâche et sans nuance, sans pitié, sans souci du bien ou du mal, l'opinion des milliards de lecteurs potentiels de poésie. Aujourd'hui, l'argent exerce une hégémonie dictatoriale morbide, désastreuse sur les goûts et les comportements des gens, et ce, sur la quasi-totalité des pays et des cultures de la planète. L'impact du pouvoir de l'argent sur la culture, sur la littérature, sur la poésie, se traduit par un paysage éditorial plutôt plat, conformiste, malgré les fausses audaces et les fausses libertés qui servent en fait le grand schéma de l'aliénation et de la consommation, et mobilisé à empêcher l'émergence d'une pensée réellement critique, c'est-à-dire capable de bouleverser le statu quo. Le pouvoir absolu de l'argent, dans ses différentes incarnations, sur l'édition de la littérature tend à façonner le lecteur en consommateur passif de l'écrit de la même façon que la télévision façonne son attitude passive d'absorbeur d'images, de slogans, de mensonges. Or la poésie est, par essence, une insurrection contre l'ordre oppresseur de la bêtise, de l'ignorance, du conformisme de la pensée et de l'aliénation.

*En Algérie également, la poésie, aussi bien en arabe qu'en français, contrairement au bouillonnement des années 70, connaît une certaine régression. Qu'en dites-vous ?*

L'Algérie n'échappe pas au mouvement du monde. Les mêmes causes produisent les mêmes effets. La poésie, la littérature, la qualité de l'expression artistique, les

performances sportives, les pathologies, toutes ces choses sont liées à la nature de la dynamique sociale. Gabriel Garcia Marquez dit quelque chose comme « Pour bien parler de la tristesse, il vaut mieux se sentir en forme » ! Quand une société se sent mal, ou plus précisément, lorsqu'elle est malade, elle n'est pas encline à produire du lyrisme ou de la performance. La régression qu'on peut éventuellement constater aujourd'hui, il faut d'abord la relativiser, car il existe des voix poétiques en Algérie qui ne sont pas nécessairement connues, mais elles existent. La poésie fait partie de la respiration naturelle de toute société. Mais il est vrai que l'état actuel de la poésie chez nous reflète, par sa marginalité notamment, le profond malaise qui s'est emparé de la société algérienne depuis une trentaine d'années.

*Souvent en France, on insiste plus sur l'aspect politique, occultant souvent le côté littéraire, comme si l'Algérie devenait un véritable fonds de commerce pour de nombreux écrivains. Qu'en dites-vous ?*

Cela revient à ce qu'on évoquait plus tôt, à savoir la soumission de la littérature aux canons de la domination de l'argent, de l'idéologie dite libérale, de la fin de l'histoire, de la culture de l'eau tiède et des sirops exotiques, des poncifs et des clichés néocolonialistes, depuis plus d'une génération... Il est vrai que le fardeau de l'idéologie dominante a été en partie transféré sur de nouvelles épaules, parfois indigènes. C'est la règle du jeu. Mais tous ne succombent pas aux attraits de la servitude ! La vérité est un combat perpétuel. C'est l'Histoire – et la Littérature - qui jugeront.

*Vous suivez, j'en suis convaincu, l'actualité de la culture dans notre pays où l'on semble réduire un projet possible à l'organisation incessante de festivals. Qu'en pensez-vous ?*

Les festivals sont une bonne chose dans la mesure où ils peuvent apporter du dynamisme dans la vie culturelle. Mais il est vrai qu'aujourd'hui il y a un monde entre l'immense potentiel culturel de l'Algérie et la réalité. Le règne de l'argent s'accompagne partout dans le monde du règne des apparences, du circonstanciel, du politiquement rentable. Certains dans notre pays considèrent la culture comme quelque chose de secondaire ou de superflu. Alors que, bien au contraire, la culture est la condition primordiale de l'existence d'une société, d'un Etat, d'une nation. La culture est la substance même de l'identité d'un peuple. Elle est ce qui lie les individus et les communautés dans le désir de vivre ensemble, dans la volonté d'un destin commun.

Aujourd'hui, la culture devrait être considérée comme un chantier prioritaire, non seulement de l'Etat, mais aussi de la société, des citoyens, de tous et de chacun. Le potentiel culturel immense de l'Algérie résulte

fondamentalement de son histoire complexe et tourmentée. Or cette histoire n'est pas connue. Et l'ignorance de l'histoire est la garantie de la poursuite de l'aliénation et d'une course erratique, aveugle, confuse, désespérée, vers l'abîme. Par ailleurs il faut être conscient que l'étude, la connaissance et l'appropriation de l'histoire, est non seulement une œuvre de longue haleine, mais aussi une entreprise qui requiert la liberté, la liberté de penser, la liberté de s'exprimer.

C'est là que je vois deux priorités : Un effort massif d'investissement dans la recherche historique et la diffusion du savoir historique, y compris le recueil et la préservation de notre patrimoine dans toute sa richesse et sa diversité et, parallèlement, la mise en place des conditions d'exercice d'une réelle liberté de penser et de créer dans le pays.

*A ce propos, comment évaluez-vous les jeux politiques en cours en Algérie et quelle analyse faites-vous de la situation ?*

La situation politique aujourd'hui est d'une grande complexité. En schématisant, on peut toutefois distinguer, notamment à la lumière du soi-disant Printemps arabe, un double problème : l'absence d'efficacité et l'absence de légitimité des institutions. L'absence d'efficacité des institutions est attestée par l'état du pays : l'absence d'une économie réelle, la corruption, la violence, la criminalité, le naufrage de l'administration, de l'école et de l'université, la dégradation de la santé de la population, etc.... On peut arrêter la liste. Le tableau est connu. Pourtant nous connaissons tous des Algériens compétents et intègres, activement engagés dans les différents domaines de la vie nationale. Force de constater alors que ces Algériens-là, quel que soit leur nombre, leur métier, leur position sociale, leur opinion politique, se retrouvent à vivre, à travailler, à batailler, à contre-courant du système actuel.

Un tel système puise sa force dans la jouissance effrénée de la rente pétrolière, hors de tout contrôle politique. Or un tel contrôle ne peut être exercé efficacement que par des institutions encore plus fortes que le système « spontané » que permet la rente, des institutions fortes de leur légitimité, la légitimité que confère le peuple à ses représentants librement choisis. Si l'on veut le bien du pays, son développement, il paraît alors nécessaire et urgent de s'engager dans la voie de l'édification d'institutions légitimes et efficaces, habilitées et capables de travailler pour l'intérêt général et l'avenir du peuple algérien.

## **9- A propos de la chronique, *Tranche de vie* et d'un grand journaliste, Fodil Baba Ahmed**

« Tranche de vie » est désormais le plat quotidien de très nombreux lecteurs du quotidien d'Oran qui ont saisi l'objectif d'une chronique mettant en scène la culture de l'ordinaire et donnant à voir, avec un style simple, la complexité des choses dans une société marquée par les jeux alambiqués de l'ambiguïté et de l'ambivalence, caractéristiques essentielles de situations schizophréniques. Fodil Baba Ahmed est un artiste des mots qu'il arrive à ciseler de manière exquise, permettant la mise en œuvre de créations lexicales, associant deux langues, le français et l'arabe, révélant une sorte de géographie sociolinguistique mettant en scène les problèmes du quotidien, convoquant des sujets divers marqués par le jeu de l'actualité. La politique, le sport, la culture, le monde féminin sont autant de champs qui traversent ces courtes chroniques qui fonctionnent comme de véritables regards kaléidoscopiques, mettant en scène des personnages souvent puisés dans l'univers populaire, celui des petites gens. Ce qui nécessite la présence d'usages linguistiques particuliers et une manière singulière de présenter les choses d'une vie trop marquée par les jeux fermés du désespoir. Le style est fouillé, se caractérisant par le choix d'une langue simple et d'images tirées de ces territoires populaires où le rire et l'humour ne sont pas absents, structurant des chroniques souvent ouvertes.

Ces petits textes ne peuvent pas ne pas faire penser aux chroniques de Kateb Yacine dans « Afrique-Action », « Alger Républicain » et « Algérie-Actualité » où les jeux de mots, les constructions néologiques articulent la représentation scripturaire, associant l'usage de l'humour et l'emploi d'images métaphoriques permettant le traitement apparemment léger de situations lourdes. Justement, Baba Ahmed qui admire énormément l'auteur de « Mohamed prends ta valise », un grand amateur de théâtre et un passionné de la littérature et du cinéma, ne s'empêche pas de jouer avec les mots, les investissant d'un contenu particulier et d'une forme singulière, usant du rire pour pouvoir dégonfler comme des baudruches les puissants du jour. « El guellil », le nom n'est pas gratuit, il renvoie aux couches les plus défavorisées de la société, entreprend des voyages à l'intérieur d'une société mal gouvernée, vivant des situations tragiques, disant avec un humour extrêmement fin, ces faits apparemment anodins, accompagnant le parcours de personnages qui ne cessent de prendre la vie avec une extraordinaire philosophie. Nous avons affaire à des récits de facture tragicomique.

Fodil Baba Ahmed propose une véritable photographie de la société algérienne, avec ses défauts, ses belles choses et ses paradoxes, prenant une distance avec les faits tout en brochant un portrait singulier de personnages broyés par une vie quelque peu difficile, marquée par les jeux effroyables de la corruption, de l'injustice et de la répression. Les petites gens d'El Guellil se moquent carrément

des convenances, usant du comique pour tourner en dérision et rouler sur la farine les exploités, du mari paresseux à des chefs nationaux, en passant par les affairistes et les arrivistes et employant une langue retravaillée, métisse où le français se retrouve broyé par un « arabe » un peu particulier, à la couleur pourpre.

La lecture de ces textes dévoile la passion de l'auteur pour le théâtre et surtout les pièces d'auteurs comme Allalou, Ksentini, Touri ou Kateb Yacine, reprenant d'ailleurs un rythme et une musicalité qui donne aux phrases une saveur succulente et une structure particulière où les néologismes côtoient des mots arabes transformant la langue, caractérisée par la présence de constructions linguistiques syncrétiques. Tout cela n'est pas étranger au choix du nom de l'auteur de ces chroniques, El Guellil qui inaugure le protocole de lecture exposant de courtes histoires s'articulant autour du vécu des petites gens investis du pouvoir de mettre à nu les injustices du mot et de se servir de leur arme favorite : le viol de la langue et la dénonciation des maux sociaux et politiques qui rongent le pays. La densité du propos participe d'une entreprise de démystification et de désacralisation d'univers sociaux et politiques d'habitude considérés comme des espaces-tabous. Ainsi, il est question des débilites quotidiennes, des mesquineries ambiantes, des petites choses qui font vivre ces gens qui ressemblent à de véritables acteurs de théâtre, tantôt généreux, tantôt cruels, englués dans leur misère de fouineurs impénitents et de drôles d'empêcheurs de tourner en rond.

C'est à un magnifique moment de plaisir qu'« El Guellil » convie ses lecteurs qui, d'ailleurs, s'identifient le plus souvent avec ces personnages, reproduisant les traits et les caractéristiques de chacun de nous, nous permettant d'être partie prenante de ces récits. Fodil Baba Ahmed qui est un véritable « paysage humain » pour reprendre Nazim Hikmet nous réconcilie avec la chronique à la manière des petits morceaux de textes de Kateb Yacine, Pablo de la Higuera et Kateb Yacine. C'est un monde à part que cette galerie de portraits sociaux esquissés avec soin, mais donnant l'impression du négligé, du désordonné. Ce désordre apparent est paradoxalement ce qui apporte une cohérence et une extraordinaire continuité à ces chroniques. Ce sont de véritables reines-claude à croquer sans limites.

## En guise de conclusion

Ils sont vraiment généreux, cultivés, ouverts, ces « nuages amoureux », pour reprendre Nazim Hikmet, ils aiment la vie, ils apprécient la littérature, les arts, savent très bien parler de ce qu'ils font. Comme je suis heureux de les avoir rencontrés, grâce à ce métier de journaliste qui m'a permis de transmettre à mes lecteurs un extraordinaire plaisir, celui de dire de très belles choses et de tenter de partager avec eux ce bonheur.

Je ne peux conclure cet ouvrage qu'en les remerciant de ce qu'ils m'ont apporté comme plaisir et savoir, pour avoir réussi la gageure d'enrichir les autres. C'est vrai que beaucoup d'entre eux étaient/sont mes amis, nous avons ri et discuté ensemble, nous avons débattu de questions intellectuelles et culturelles pendant des heures. Dire le pays, les espoirs de changement, la possibilité de contribuer à la transformation de notre environnement, soutenir les autres, tous étaient/sont traversés par ce désir de construire une Algérie démocratique, plurielle, sans distinction, de races, de religion, de langue ou d'options idéologiques, ce sont là quelques idées qui se dégagent de ces entretiens qui nous permettent de bien saisir les mécanismes du fonctionnement de la représentation culturelle algérienne.

Il y a dans leurs projets une forte nécessité de subvertir le discours dominant, de proposer une autre manière de voir le monde, de refuser le conformisme ambiant et d'écrire en usant d'un style très particulier. Même si les uns sont sociologues et historiens, d'autres, hommes et femmes de théâtre, de cinéma ou de littérature, tous accordent une grande importance à leur style d'écriture. Je ne parle pas uniquement des romanciers qui sont tenus, par le genre, de faire un travail de langue parce que tout simplement, une œuvre littéraire est une œuvre d'art et de langage.

Certes, tous tentent de ciseler les mots, d'en faire un espace d'investigation et de transformation du réel, mais au-delà de leur travail sociologique, philosophique ou artistique et littéraire, ils s'engagent auprès de leurs peuples, parlant, prenant position pour les grandes causes. Les uns et les autres se battent pour le développement d'un pays longtemps privatisé, ils ne cherchent nullement à plaire ou à faire patte blanche. Révéler et dénoncer les anachronismes, mettre le doigt là où ça fait mal, dire l'indicible, tels sont les thèmes-clés de leur parcours.

