



Résumé : *Le théâtre en Algérie ne recèle pas beaucoup d'expérience dans la tragédie comme genre. Seul, d'après les spécialistes, un auteur comme Kateb Yacine ont utilisé le mythe et le tragique dans son théâtre. Mais en recherchant dans les textes publiés durant la colonisation, il s'est avéré que le texte tragique au sens grec du mot existe. Dans le présent article, il sert de corpus pour l'analyse. Il s'agit dans cette réflexion de mettre en évidence l'utilisation d'une figure historique dans la tragédie. Le texte dramatique d'Henri Kréa, *Le Séisme* utilise en effet l'image du personnage historique Jugurtha pour en faire un mythe qui traverse l'histoire de l'Algérie. La tragédie en question jette un pont entre le passé et le présent afin de présenter cette figure mythique comme étant la solution du problème présent.*

Mos clés : Théâtre- oralité- figure mythique- masque- théâtre dans le théâtre.

Abstract : *Theater holds in Algeria does not have much experience in the tragedy as a genre. Alone, in the opinion of experts, as a writer Kateb Yacine used the myth and the tragic in his theatre. But by searching texts published during the colonial period, it became apparent that the text tragic in the Greek sense of the word exists. In this article, it serves as a corpus for analysis. It is in this debate to highlight the use of a historical figure in the tragedy. The dramatic text by Henri Kréa, *The Earthquake* in fact uses the image of the historic Jugurtha into a myth that runs through the history of Algeria. The tragedy in question builds a bridge between the past and present in order to present this legendary figure as a solution to the problem now.*

Keywords: Theatre - Orality - Mythical figure- mask- theater in the theater.

المخلص: ليس لدي المسرح في الجزائر خبرة كبيرة في المأساة كنموذج أدبي. في رأي الخبراء ، كان كاتب ياسين الكاتب الوحيد الذي استخدم الأسطورة والمأساوية في مسرحه. ولكن عن طريق البحث في النصوص التي نشرت خلال الفترة الاستعمارية، أصبح واضحا أن النص المأساوي بالمعنى اليوناني للكلمة كان له وجود. يرمي هذا المقال إلى تسليط الضوء على استخدام الشخصيات التاريخية في هذه المأساة. في الحقيقة يستخدم النص الدرامي لهنري كري "الزلازل" الصورة التاريخية ليوغورطة لجولها إلى أسطوره تمر عبر تاريخ الجزائر. تبني هذا المأساة جسرا بين الماضي والحاضر من اجل عرض هذه الشخصية الأسطورية كحل للمشكلات العصر.

الكلمات الرئيسية: مسرح - شفوية- الاسطوره - القناع - المسرح داخل المسرح

La vie quotidienne ne saurait se passer de la parole. Or la parole est le lieu du théâtre. Ainsi, la communication orale et théâtrale est ce que l'on trouve de plus efficace pour régler les interactions humaines. C'est ainsi que l'on peut dire que la littérature est la somme de production à la fois écrite et orale, envisagées comme forme d'expression d'une culture orale qui a subi l'influence d'autres sphères. Parmi celles-ci, on peut dire que l'histoire est un élément qui a toujours enrichi la littérature en général et le théâtre en particulier général. Cet ancrage incite tout chercheur à faire un aller et retour constant entre ce qu'on peut qualifier de sources d'inspiration et les productions écrites.

Il semble qu'un certain nombre de figures mythiques connaissent un élan particulier au théâtre, et Jughurta est l'une d'elles. Nous aimerions dans le cadre de cet article essayer d'approfondir les rapports qui peuvent exister entre l'oralité, le mythe et la scène. Certains mythes remontent à leurs façons des problématiques proprement dramaturgiques. Ne peut-on pas effectuer également des rapprochements entre le mythe et la position du spectateur ? Autrement dit, comment le spectateur peut accéder à la représentation théâtrale qui prend en charge le mythe de Jugurtha ? Ainsi, essayerons-nous d'étudier la figure mythique de Jugurtha et la question de sa représentation théâtrale. Une figure figée dans un double stéréotype de violence et de rebelle, n'ayant guerre de place dans la littérature. Les premières lectures ont permis de découvrir Jugurtha où il est tantôt le guerrier tantôt le sauvage. Certains mythes ne sont-ils pas révélés par des problématiques orales et écrites ?

Le présent article est d'abord une ébauche. Il serait en effet ridicule de vouloir faire, en si peu de pages, le tour de la question proposée dans le titre. L'état actuel de notre recherche ne nous permet pas de confirmer certaines hypothèses déjà posées dans la problématique de notre doctorat qui se rapporte sur le théâtre d'Henri Kréa. Il a d'abord fallu revenir vers certains spécialistes du théâtre algérien pour comprendre toutes les difficultés inhérentes au sujet. Dans un premier temps, nous tenterons de définir les liens entre le mythe et la tragédie, pour ensuite retourner à la littérature algérienne en général et au théâtre algérien en particulier afin de pouvoir ainsi relever les différentes traces du mythique et du tragique qui agissent comme principes régissant la conception théâtrale de l'auteur du Séisme. Nous essayerons en dernier de présenter la pièce qui nous a servi de corpus à cette étude.

La matière empruntée à l'épopée est le mythe. Effectivement, le mythe, qui est un récit à valeur religieuse concernant les dieux ainsi que la destinée humaine, a une portée générale par les modèles qu'il propose et une valeur intemporelle en dehors de l'actualité de la cité. Donc le mythe désigne un récit portant sur le passé même si l'écrivain n'a pu être témoin. On assiste à un phénomène de retour des mythes sur les scènes. On redonne vie à ces personnages en les réactualisant afin de les mettre en relation avec le moment de la représentation qui se déroule pendant la colonisation et surtout durant la lutte pour l'indépendance.

Il faut dire que la littérature moderne a trouvé dans le mythe une source importante d'inspiration. Romanciers, poètes et dramaturges contemporains

se sont approprié certains des mythes les plus célèbres de l'humanité pour en donner comme de nouvelles versions littéraires. Mais une constatation s'impose à propos des dramaturges algériens ; il faut rappeler que seul Kateb Yacine a pu mettre en évidence la complémentarité entre le mythe et la tragédie dans son expérience théâtrale.

Les études qui ont porté sur le théâtre de Kateb ont toutes indiqué que les pièces de l'auteur de *Nedjma* sont marquées par ce lien à la fois au mythe et à la tragédie. Ainsi, nous pouvons citer la thèse de Jacqueline Arnaud¹ et les différentes études de Mohamed Lakhdar Maougal² et bien sûr la thèse d'Ahmed Cheniki³ consacrée au théâtre algérien. Il est surprenant de constater que la tragédie a eu sa part dans le théâtre en Algérie. Pour cela, il a fallu revenir aux pièces éditées pendant la guerre de libération pour trouver un corpus relevant du genre cité. En effet, *Le séisme* d'Henri Krea⁴ a été édité en 1958, puis sous un titre révélateur, *Théâtre algérien* en 1962. Une partie du texte a été rédigée à Paris en 1956, l'autre à Florence en Italie en 1957.

C'est une tragédie au sens propre du terme car elle est constituée d'un prologue, de deux épisodes et d'un exode. Elle respecte les caractéristiques de la tragédie grecque. Les héros sont anonymes ; ce ne sont pas des modèles mais ils apportent une interrogation sur l'homme en situation conflictuelle. Cela signifie que ce théâtre insiste sur les conflits et les ambiguïtés qu'il engendre. Ainsi, cette tragédie se manifeste par un jeu : tremblement de terre provoqué par les hommes de toutes générations confondues. Dans ce jeu symbolique, les personnages se remémorent le personnage Jugurtha⁵.

Cette tragédie est constituée d'un prologue, de deux épisodes et d'un exode. Elle commence par un prologue composé de sept scènes. Une voix évoque les séismes du XX^e siècle : le tremblement de terre de Calabre en Italie, de San Francisco et Los Angeles, de Messine en Sicile, du Japon, ceux du Chili et de l'Équateur et enfin celui d'Orléansville (Chlef) le neuf septembre 1954. Ensuite le coryphée intervient pour indiquer le lieu où se déroulent les événements (Afrique du Nord) durant la conquête romaine. Dans les scènes qui suivent, un dialogue sur la lutte des Numides s'installe entre les deux soldats romains qui attendent Sylla. Ce dernier refuse de négocier avec *Les barbares*, à leur tête Jugurtha. Une voix raconte le piège tendu au roi berbère qui s'est terminé par le massacre de ses amis et par sa capture. Henri Kréa ressuscite le héros ancestral Jugurtha. Le visage de ce justicier apparaît sur scène :

« À ce moment un grondement assourdit le théâtre et les acteurs demeurent figés sans que le moindre signe de frayeur se lise leurs traits. Et, brusquement, on aperçoit sur l'écran le masque de Jugurtha. »⁶

Le masque de Jugurtha apparaît au moment où la vieille femme récite un poème d'une extrême densité et d'une profonde douleur :

« *Cette longue spoliation*
Arrachant aux propres entrailles des mères
Une progéniture vouée aux travaux nocturnes
Ils nous avaient plongés dans la misère
Selon un calcul démoniaque »⁷

À ce moment précis de la pièce, l'apparition de Jugurtha peut ressembler à une action de médiation ; c'est vouloir établir un trait d'union entre le passé et le présent. Autrement dit, l'auteur propose une conciliation entre les deux bords et ainsi restaurer une sorte de continuité et une complémentarité entre les hommes d'hier et ceux d'aujourd'hui tout en ayant un profond désir de vouloir transcender ce conflit tragique.

La figure mythique de Jugurtha porte son regard sur les personnages et sur le public. Le masque domine la scène et la salle ; c'est en même temps l'absence et la présence d'un héros mythique et par conséquent un symbole de la lutte pour la justice.

En d'autres termes, c'est l'absence qui sollicite la présence parce que cette fresque tragique est une sorte d'impasse dans laquelle on ne sait plus comment combattre. Il faut, par conséquent, retourner au passé, à l'histoire pour trouver des réponses à ce séisme qui est à la fois naturel et humain. A ce propos, Jean Amrouche écrit :

« Jugurtha représente l'africain du nord, c'est-à-dire le berbère, Sous sa forme accomplie : le héros dont le destin historique peut être chargé d'une signification mythologique. »⁸

Dans cette pièce, il répond à l'appel du peuple comme s'il lui faisait vivre quelques moments de gloire et essaye aussi de lui montrer la voix de la délivrance. Le visage disparaît juste après cette réplique du premier choréute : « ...Le peuple explosa dans un cri naissant pour dire non à l'infamie perpétuée. »⁹ En effet, dans le mythe, les héros apparaissent comme des points de références. Ainsi Jugurtha peut à partir du jeu présence/ absence apparaître comme une référence.

1. Les personnages et la référence extérieure à la tragédie.

Souvent les personnages renvoient le spectateur à un référent extérieur à la tragédie immédiate représentée. Ils s'adressent à la culture du spectateur qui interprète aussitôt certaines données indépendamment de la situation propre de la pièce. Tous ces personnages peuvent remplir cette fonction dans la tragédie mais à des titres divers. Les héros mythiques appartiennent tous à cette catégorie. Les spectateurs connaissent l'histoire de Jugurtha. Dans ce cas, le poète joue habilement avec les connaissances supposées du public. Certains personnages anonymes, qui remplissent une fonction déterminée, comme le soldat, la jeune fille et le jeune homme font référence au monde quotidien du spectateur. Certains rôles peuvent renvoyer à des données de l'histoire de la Numidie comme le personnage de Sylla.

2. Le masque et le visage

Le visage est un espace particulier du corps, un lieu tabou. C'est la zone majeure de localisation des sens. Derrière le visage se trouve le cerveau, organe de la pensée. Du visage, il ne ressort que le regard et la parole. C'est aussi le lieu de communication entre l'intérieur et l'extérieur. Rien n'est plus singulier,

individuel et unique qu'un visage ; ce qui est en fait aussi le siège de l'identité. Poser un masque sur un visage n'est donc pas anodin. Oser mettre un masque à cet endroit, c'est mettre en jeu son humanité. Prendre l'identité d'autrui.

En Grèce, on employait le mot *prosopon* pour désigner à la fois le masque et le visage. On ne considérait que le masque n'était qu'une facette des mille et une expressions du visage, ou que le visage n'était qu'une série de masques. Si le visage n'est pas sous le signe de l'un mais en perpétuel changement, le masque lui, est un visage sculpté, figé mais qui condense à lui seul la personnalité à laquelle on donnera corps. Dans la mesure où le visage garde la même expression c'est le corps qui doit exprimer les sentiments. Une fois dépassée le sens étroit du revêtement facial, le masque aborde des notions plus subtiles de personne, d'identité, ainsi que les problèmes du double. Il s'agit pour nous maintenant de décortiquer la complexité du concept.

3. Le masque comme identité

Comme le visage, le masque symbolise l'identité. D'ailleurs, il est l'emblème de certaines civilisations qui se distinguent, qui se reconnaissent et se distinguent à leur masque. Etymologiquement, le mot « personne » (et par conséquent son dérivé au théâtre, le mot « personnage ») est d'origine étrusque : *persona* signifiait masque de théâtre. En effet, le masque agit comme élément référentiel qui met le spectateur en relation avec l'histoire. À partir de ce rapport, le spectateur remonte aux éléments historiques qu'il met en lien pour pouvoir trouver une solution à la crise développée dans la pièce. Par ce lien, la figure de Jugurtha permet de résoudre un problème qui se pose à la cité. Ainsi, le public de la salle s'identifie à l'identité révélée par le masque qui devient un lien entre le passé et le présent. Son apparition est une sorte de présentation d'une solution. En d'autres termes, l'auteur met devant le public un modèle de résistant à qui on doit revenir pour combattre le colonisateur.

Dans la même optique, ce rapport a été utilisé avec Henri Kréa par Jean Amrouche et également par Mohamed Cherif Sahli :

« ...Cette figure (l'Emir Abdelkader) émerge en 1947 presque en même temps qu'émergent deux autres figures de pères fondateurs, en l'occurrence celle de Jugurtha (avec *l'éternel Jugurtha* de Jean Amrouche) et celle non moins célèbre mais moins bien connue de Yougourtha (avec *le message de Yougourtha* de Mohamed Chérif Sahli 1947). »¹⁰

Une particularité du masque est la dissimulation : Non dans le sens de camouflage, mimétisme pour disparaître de la vue, mais dans celui du travestissement et de la transformation. Le masque cache pour mieux révéler, et inversement, montre ce qu'il veut cacher. Comme nous venons de le voir, une des caractéristiques du masque est la fonction éducatrice. Il consiste à montrer ce qu'il ne faut pas faire afin d'instruire sur le comportement social. Le masque montre et explique l'interdit par la transgression, il inverse l'ordre des choses, affiche le désordre pour mieux comprendre l'ordre. Dans la réduction et l'inversion, on accède

à la connaissance de soi et de ce qui nous entoure. Une des particularités du masque, c'est de permettre la libération du porteur qui s'autorise à faire ce qu'il n'oserait jamais. Ainsi, cet accessoire de théâtre met son porteur dans une situation de liberté d'action qu'il ne possède pas lorsqu'il porte le masque.

4. La métamorphose et le double

Le masque instaure un *je* entre lui et son porteur qui rend possible tout le jeu théâtral. Le masque est réellement fait de bivalences profondes et comprend toujours un double sens, deux faces ou plus d'une même réalité : le sujet est à la fois lui-même et un autre. Il permet la métamorphose. Mais la transformation se manifeste au niveau du jeu des acteurs et sur le comportement des spectateurs puisque le masque renvoie à une époque, à une histoire et surtout un besoin actuel. Le « je » du masque devient un « je » des acteurs et celui des spectateurs car à ce niveau la présence du masque de Jugurtha devient un instrument qui sert à résoudre les problèmes d'une communauté.

Cette notion de mimétisme est importante car il s'agit de porter le visage d'autrui, on s'en accapare l'identité. C'est en doublant qu'on apprend. Porter un masque implique de laisser la place à un autre soi-même dans un temps limité. Pour cela, il faut une prise de conscience aiguë de soi et l'acceptation de lâcher prise totale au bénéfice d'un autre, mettant en évidence les effets de distanciation. La notion de double implique une séparation, un agencement et une organisation.

5. La distanciation

Avec le masque, il semble plus facile de comprendre les mystérieux mécanismes de la distanciation. Dans le dictionnaire de théâtre, Patrice Pavis définit ainsi ce procédé :

« La distanciation n'est pas seulement un acte esthétique, mais politique; l'effet d'étrangeté ne s'attache pas à une perception nouvelle ou à un effet comique, mais à une désaliénation idéologique. La distanciation fait passer du plan du procédé esthétique à celui de la responsabilité idéologique de l'œuvre d'art.»¹¹

Pour Brecht, l'acteur doit s'engager à fond mais ne doit pas s'abîmer dans son personnage. Le masque peut agir comme médiateur, il est agent de distanciation entre la scène et la salle, et aide le verbe à transgresser toutes les barrières conscientes. Brecht était fasciné par le théâtre de maquillage chinois, particulièrement savant, et dont l'interprétation suit une longue et solide tradition ; ce type de maquillage couvre tout le visage, ce qui en fait un véritable masque. Le dramaturge allemand s'en est inspiré pour guider les interprètes. Les effets du double sont importants au théâtre. Doubler, c'est mimer ; le mime est un acte fondamental de la connaissance. Le masque accroît la pluralité de l'acteur sur scène. Il permet la métamorphose, l'échange, la permutation au cours du spectacle, une suggestion onirique. Pareillement, le masque se doit d'être suffisamment transparent pour accorder toute la place aux allées et venues des émotions et sentiments des comédiens.

Le comédien de cette forme théâtrale, par son attitude impersonnelle, détruit l'essence de l'illusion. Par son jeu stylisé, le comédien personnage, qui porte un masque également, ne se découvre pas à outrance. Sa gesticulation expressive devient parfaitement codifiée.

6. Le théâtre dans le théâtre

Ce procédé force le protagoniste à prendre pleinement conscience de son drame. Il est redondant dans la pièce objet de notre étude et se présente sous diverses formes, comme nous le constaterons dans notre analyse. C'est une manifestation particulière par laquelle le théâtre trouve son espace proposé sur la scène, avec des regardants et des regardés : les spectateurs voient d'autres entrain de se livrer à la même activité qu'eux-mêmes ; c'est-à-dire regarder une représentation théâtrale.

On peut dire alors que pour l'espace qui est « théâtre dans le théâtre », comme le rêve dans le rêve selon Freud, il se met à dire la vérité. Par une sorte d'inversion de la dénégation, les spectateurs de la salle voient comme vérité ce que les spectateurs acteurs voient comme illusion théâtrale. Les spectateurs de la pièce voient les personnages du *Séisme* regarder le masque de Jugurtha. Ce qui lie les spectateurs aux acteurs, c'est la réalité coloniale puisque les deux sont des colonisés. Ce facteur permet une identification au héros mythique et par conséquent le choisir comme modèle, rassembleur et stratège.

Au terme de cet article, trois constatations s'imposent. Tout d'abord, l'oralité a permis l'assimilation et surtout la sauvegarde de l'image de Jugurtha, mythe, qui, malgré le temps est resté présent dans la mémoire collective. Il se manifeste dans le texte en question par un rapport direct à l'histoire du peuple algérien et par son inscription dans la lutte menée par ce peuple contre les différents oppresseurs. Ensuite, grâce au théâtre et à la tragédie, Krea a su lui donner le statut de modèle car ce n'est que grâce à l'effigie de ce dernier qu'on superpose l'image aux récits du héros légendaire qui, par ses manifestations, plane sur la pièce. Le dramaturge utilise des moyens techniques propres au théâtre pour mettre en relief le personnage mythique. Enfin, le théâtre de Krea donne aux éléments mythiques et tragiques une dimension présente qui permet une lecture actuelle de l'évènement. Cela signifie que cette pratique théâtrale demeure liée à une réalité marquée essentiellement par un affrontement entre colonisés et colonisateurs.

Notes

¹ Jacqueline Arnaud, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française le cas de Kateb Yacine*, tome I et II, thèse présentée devant l'Université de Paris III le 07 décembre 1978, Editions l'Harmattan, Paris, 1982. p.747

² M. L. Maougal, *Kateb Yacine, Les harmonies poétiques*, Alger, Casbah éditions, 2002, p. 135

³ Ahmed Cheniki, *Le Théâtre en Algérie, Histoire et enjeux*. Aix-en-Provence, Édisud, 2002, 176 p.

⁴ Henri Krea est un poète dramaturge algérien né à Alger en 1933 d'un père français et d'une mère algérienne. Il est le petit fils de Marcel Cachin, fondateur du journal l'Humanité, organe du parti communiste français. Poète d'inspiration surréaliste, il fut encouragé par André Breton. Il a

pris position en faveur de la lutte de libération et signa l'appel des 121. Il est décédé à Paris le 6 décembre 2000 dans la plus grande discrétion.

⁵ Comme personnage historique, Jugurtha est ainsi présenté : « Le Jugurtha historique (160/104 av. J.C) nous est principalement connu par le *Bellum Iugurthinum* de l'historien romain Salluste (86/35 av. J.C), texte important de 135 pages. Jugurtha, petit neveu de Massinissa s'était donné pour mission d'assurer l'unité et l'indépendance de sa région en s'opposant aux envahisseurs étrangers. Grâce à son énergie, à son intelligence, à son sens stratégique, il mena une longue guérilla contre l'occupant romain pendant plus de dix ans. Trahi, il fut livré aux romains et mourut de faim dans un cachot à Rome. Il est la figure du résistant berbère par excellence. » in Réjane Le Baut, *Jean El-Mouhoub Amrouche, Mythe et réalité*, Editions du Tell, Blida, 2005, p.65

⁶ Henri Krea, *Le Séisme*, Paris, P. J. Oswald, 1958, p. 78.

⁷ Ibid, p. 77.

⁸ Jean Amrouche, cité par Jean Déjeux, p. 94.

⁹ Henri Krea, *Le Séisme*, p. 81.

¹⁰ Ouvrage collectif, *Elites Algériennes, Histoire et conscience de Caste*, Alger, Editions APIC, Devoir de Mémoire, 2004, p. 232.

¹¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1980, p. 124.

Bibliographie

Arnaud, Jacqueline. *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine*. 2 Tomes. Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Paris III, 1978. Paris, Editions l'Harmattan, 1982.

Cheniki, Ahmed. *Le Théâtre en Algérie, Histoire et enjeux*. Aix-en-Provence, Édisud, 2002, 176 p.

Krea, Henri. *Le Séisme*. Paris, P. J. Oswald, Paris, 1958, p. 78.

Maougal, Mohamed Lakhdar. *Kateb Yacine, Les harmonies poétiques*. Alger, Casbah éditions, 2002.

Ouvrage collectif, *Elites Algériennes, Histoire et conscience de Caste*. Alger, Editions APIC, Devoir de Mémoire, 2004.

Pavis, Patrice. *Dictionnaire de théâtre*. Paris, Editions Sociales, Paris, 1980, p. 124.