

Ahmed Cheniki

De nouveaux oripeaux pour Molière en Algérie

Abstract: Molière was the author who's most prominent theater in Algeria and the Arab countries. Moreover, he has been adopted by many authors who have not hesitated to Algerianisation and make him wear an algerian suit . Mahieddine Bachetarzi, one of the organizers of the theater in Algeria, was the first to openly mentioned the name of the author as he has always been reused and adapted to the Algerian scenes. The Miser is the text that has been the most translated and adapted into the stage areas in Algeria. Molière How was Molière translated and adapted? What reasons led the Algerians to adopt him? It is essentially about these questions that our article is structured.

Keywords: algerian's theatre, Bachetarzi, algerianisation, Molière, Tale, L'Avare.

Résumé : Molière est l'auteur qui a le plus marqué le théâtre en Algérie et dans les pays arabes. D'ailleurs, il a été adopté par de nombreux auteurs qui n'ont pas hésité à l'algerianiser et à lui faire porter un costume algérien. Mahieddine Bachetarzi, l'un des premiers organisateurs du théâtre en Algérie, a été le premier à avoir ouvertement cité le nom de l'auteur alors qu'il a toujours été réutilisé et adapté sur les scènes algériennes. L'Avare est le texte qui a été le plus traduit et adapté dans les espaces scéniques algériens. Comment Molière a-t-il été traduit et adapté? Quelles raisons ont incité les Algériens à l'adopter? C'est essentiellement autour de ces questionnements que s'articule notre article.

Mots clés: Théâtre algérien, Bachetarzi, algérianisation, Molière, Conte, L'Avare.

MOLIERE EST SANS DOUTE L'AUTEUR FRANÇAIS qui conquiert, de manière exceptionnelle, la scène arabe et africaine. Les premiers auteurs connaissaient ses textes et étaient souvent séduits par la verve comique et le choix des thèmes qui leur semblaient familiers. Aussi, cherchaient-ils à adapter ses pièces et à leur donner un caractère local en modifiant noms de

lieux et de personnages, mais en conservant la structure d'ensemble. Molière était un modèle idéal. D'ailleurs, la première pièce montée par un arabe s'inspirait largement d'un de ses textes, *L'Avare*, devenue *Al Bakhil* (An Naqqash, 1848). En Algérie, la grande majorité des auteurs reprenait des textes de l'auteur français sans citer leur source. Jean Baptiste Poquelin faisait l'affaire de nombreux acteurs et fascinait le public qui retrouvait ainsi un rire libérateur. Il fallut attendre 1940 pour que Mahieddine Bachetarzi monta *L'Avare*. C'était la première fois qu'on citait le nom de Molière dans la fiche technique. Mais les traces de son œuvre investissaient la représentation depuis les années vingt. Déjà, dans *Djeha* de Allalou, pièce jouée en 1926, la présence de Molière est évidente. Nous retrouvons les traces du *Médecin malgré lui* et du *Malade imaginaire*. Djeha devenait médecin malgré lui. Il était obligé de jouer le rôle de médecin au service du sultan qui lui demandait de soigner son fils. Arrivé au palais, il rencontra le prince Maimoun qu'il devait guérir, mais il se rendit vite compte que le prince n'était pas réellement malade. Il simulait tout simplement la maladie pour ne pas épouser une femme qu'il ne connaissait pas. La deuxième pièce de Allalou s'inspirait de *L'Etourdi* (sans oublier l'élément dramatique fondamental tiré des *Mille et Une Nuits*).

Jusqu'en 1940, Molière fut réutilisé, adapté par de nombreux auteurs qui ne citaient jamais son nom et qui n'hésitaient pas à reproduire des thèmes, des jeux de situations et la structure des pièces de ce grand écrivain français vite adopté par les Algériens qui s'y retrouvaient dans sa manière de traiter les questions sociales et des problèmes humains (amour, amitié, jalousie...) et qui s'identifiaient rapidement à des personnages en butte avec l'hypocrisie, le mensonge et la lâcheté. Ces sujets étaient déjà abordés dans les contes et les récits de la littérature orale. Le comique attirait le public populaire qui voyait sur scène les «maîtres» ridiculisés et fragilisés par des procédés comiques exceptionnels.

Les titres choisis correspondent au contexte social de l'époque de l'adaptation et obéissent au discours de l'auteur qui actualise ainsi le propos de la pièce en lui faisant porter de nouveaux oripeaux plus conformes aux «traditions» locales.

Les noms des personnages changent, les coutumes et les mœurs portent un caractère local. Le récit se déroule dans une ville algérienne, les costumes sont historiquement et socialement marqués. Certains passages faisant allusion à la religion disparaissent de la version algérienne. Les proverbes, les dictons populaires et le chant peuplent le récit qui obéit parfois à la structure du conte. L'auteur prend de grandes libertés avec le texte originel. Les personnages s'expriment dans une langue où proverbes et dictons côtoient le dialogue simple, proche du langage quotidien. Bachetarzi enlève ou ajoute des scènes, réécrit certains passages et neutralise ainsi la structure dramatique originelle. Cette pratique, très fréquente, obéit à la tentative d'«algérianisation» du récit (réduction des longs monologues, suppression des passages se référant à la religion, etc.).

Bachetarzi inaugure son texte «*El Mech'hah*» (*L'Avare*) par un prologue en vers qui apporte une série d'informations sur le fonctionnement de l'intrigue. Dans *Docteur Allel* (une adaptation du *Médecin malgré lui*), il opère de la même manière en présentant au début les différents personnages et les événements importants du récit. Le discours se caractérise par son caractère didactique et pédagogique. Molière correspondait trop bien à cet objectif.

L'Avare est certainement le texte qui a le plus séduit metteurs en scène, dramaturges, traducteurs et adaptateurs arabes. Plusieurs versions existent. La première pièce de théâtre jouée dans un pays arabe n'est rien d'autre qu'une adaptation de ce texte-phare de Molière: *Riwayat el bakhil*. Amin Sidqi, Jalal, Najib Haddad et bien d'autres auteurs adaptèrent ou traduisirent l'œuvre de Molière. En Algérie, nous pouvons tout simplement citer les noms de Mahieddine Bachetarzi, de Mohamed

Errazi, de Mahboub Stambouli, de Mohamed Touri, de Rédha Houhou, de Mohamed Boudia.

Cet engouement pour ce texte s'expliquerait par deux faits simples : le thème de l'avarice est souvent traité dans la littérature orale et même écrite (de nombreux écrivains arabes comme El Mas'oudi et El Jahiz ont abordé ce sujet dans leurs écrits, *Le Livre des Avarés* d'El Jahiz en est une parfaite illustration), les effets comiques utilisés par Molière, rapidement adoptés par le public algérien, séduisent également les metteurs en scène et les auteurs.

El Mech'hab (L'Avare) de Mahieddine Bachetarzi emprunte les procédés comiques de Molière, «algérianise» les noms et le langage, habille les personnages d'un costume local et situe les actions dans un cadre algérien. Les textes de Bachetarzi diffèrent parfois de la pièce de Molière d'autant plus que cet auteur simplifie sérieusement les intrigues et évite toute allusion à des situations qui risqueraient de choquer en terre algérienne. La structure d'ensemble, les grandes séquences et le fonctionnement de certains personnages du texte-source se retrouvent réemployés dans la pièce-cible, avec trop peu d'aménagements et de changements et investissent toute la représentation dramatique fournissant au texte une certaine cohérence discursive.

L'«algérianisation» des noms et des personnages n'apporte aucun cachet original au texte qui se retrouve amputé de quelques séquences et réduit à trois actes. Les libertés prises avec le texte initial s'expliqueraient en grande partie, selon nous, par la difficulté à traduire correctement des jeux linguistiques et langagiers parfois complexes et à prendre en charge des intrigues quelque peu fréquentes et multiples. L'auteur condense parfois des scènes entières ou supprime tout simplement des passages lui paraissant difficiles à traduire. Il voulait surtout donner au public des situations de «gros» comique, des dénouements heureux et gais arrangeant ainsi tout le monde. Nous sommes en présence d'une excessive moralisation du discours théâtral.

Cette pièce propose des univers extraits de la culture de l'ordinaire et marqués du sceau du quotidien. Ce qui explique l'intrusion de personnages populaires et des éléments de la «tradition» orale dans le récit. Présentée à Alger pour la première fois en décembre 1940, la pièce de Bachetarzi est constituée de trois actes et de vingt et une scènes (avec un prologue et un épilogue chantés par les comédiens). L'auteur aime souvent introduire un discours moralisateur qui lui permet d'orienter le lecteur-spectateur. Cette pratique se retrouve chez un grand nombre d'écrivains de théâtre en Algérie et dans les pays arabes. L'intention est donc didactique. Le théâtre a ici une fonction éducative. Le prologue marque le passage de l'action du discours social à la réalité scénique. Il ne fait finalement que transporter le spectateur dans l'espace «fabriqué» pour la circonstance. Le public est informé au départ du parti à prendre. Dès les premiers mots, nous sommes informés que le texte est une adaptation de la pièce du même titre de l'auteur français, Molière. Même le public-cible est défini. Il s'agit des «jeunes» qui voudraient écouter les «bons» conseils. Cette attitude moralisante n'est pas uniquement propre à Bachetarzi mais se retrouve dans la grande partie des textes algériens (Allalou, Ksentini, Touri, etc.). Nous constatons également l'admiration que l'auteur porte pour Molière qualifié de «savant» et de «grand auteur français».

Ce prologue est un violent réquisitoire contre l'avarice et les avarés. Il fonctionne comme un cours d'éducation morale et civique. L'avare est, cela va de soi, marqué d'une charge négative. Toutes ses tares sont exposées dans ce prologue de seize vers qui investit toute la représentation et permet au lecteur de saisir aisément les éventuels possibles narratifs et de déterminer ainsi les fonctions des personnages et des autres éléments du récit. Le chant a toujours occupé une place importante dans le spectacle théâtral en Algérie et dans les pays arabes. Sa fonction essentielle est souvent de provoquer les transitions, d'illustrer les situations et de tenir en

haleine le public. Le vocabulaire religieux (Dieu, Satan...) y est abondant. Le ton est donc donné dès les premiers vers : *El Mech'hab* est une pièce didactique.

Le récit composé de trois actes et de dix-neuf scènes se déroule dans une ancienne maison arabe située dans la campagne. La première couche didascalique qui nous fournit cette information installe au départ les événements dans un lieu précis qui impose certaines situations. C'est le monde rural.

On sait également qu'il s'agit de l'histoire d'un avare, H'sayen (l'homologue d'Harpagon) qui ne peut pas supporter la présence d'une quelconque personne aux abords du jardin, lieu où il cache son argent. H'sayen se construit donc un espace inviolable ou considéré comme tel. Il nourrit une sorte de paranoïa. Il voit tous les autres comme des ennemis potentiels prêts à lui voler sa cassette. Suspicieux, impitoyable, H'sayen est ridicule, marqué du sceau de la négativité. L'intrigue est simple: le fils et le père veulent épouser la même fille, Aïda. La question essentielle autour de laquelle s'articule le récit s'inscrit dans cette interrogation qui consiste à savoir qui des deux épousera la jeune fille. Ainsi, nous sommes en présence d'une situation triangulaire. Tout tourne autour de H'sayen qui imagine des scénarii qui ne se réalisent pas. Il est le lieu fondamental de la fable. Sa parole est action, même si elle manque de crédibilité. Bachetarzi simplifie l'action et supprime de nombreux éléments du récit initial. Leila, l'homologue d'Elise, n'évoque nullement le mariage. Elle s'oppose seulement à l'idée de se voir imposer un homme qu'elle ne connaît pas. Il n'est pas question d'amour quand il s'agit de Leila. Déjà, refuser d'obtempérer à un ordre de son père, c'est déjà une petite révolution. Bachetarzi ne pouvait transposer le personnage d'Elise dans son intégralité. Les contingences idéologiques et sociologiques de l'époque interdisaient à l'auteur de faire parler ses personnages féminins d'amour ou de sexualité. Leila ne pouvait qu'exprimer son refus d'épouser un homme sans son consentement.

Le comique des situations, les bastonnades, le grossissement et l'exagération des traits de certains personnages ne correspondent-ils pas au discours théâtral de l'époque et ne reproduisent-ils pas les schémas idéologiques et sociologiques de cette période? Il est évident que le public-cible de Bachetarzi n'est pas celui de Molière. Oublier cette vérité, c'est perdre de vue l'essentiel de l'adaptation et ignorer les pesanteurs sociologiques dont le poids est déterminant dans la représentation.

Bachetarzi a modifié la structure du texte de Molière, d'abord en réduisant le nombre des actes (de cinq à trois), ensuite en supprimant des scènes, en ajoutant d'autres et en empruntant la forme du conte et de la farce traditionnelle. C'est un récit fermé qui se conclut par un dénouement heureux et qui transforme radicalement le discours de Molière. H'sayen s'est en quelque sorte délivré de ses tares, comme par enchantement. Madjid finit par épouser Aïda et Leila s'en sort à merveille. La fin rétablit la stabilité et l'équilibre initial et donne à H'sayen un autre statut. Il change positivement. Cette évolution est tellement rapide qu'elle est invraisemblable. Trop peu d'éléments indiquent cette brusque transformation. Le personnage subit, en quelque sorte, le diktat de l'auteur qui décide unilatéralement de le libérer de ses défauts et d'homogénéiser l'espace d'intervention et de manifestation des personnages.

Dans *L'Avare* de Molière, les choses se passent autrement. Harpagon ne change pas, il est toujours prisonnier de ses vices et de ses tares. Cléante et Valère réussissent à déjouer les plans d'Harpagon et à épouser les femmes de leur choix. Leur quête n'a abouti que parce qu'ils possédaient un moyen de chantage: la cassette. Bachetarzi construit un univers homogène, statique, marqué par une certaine cohésion illustrée essentiellement par l'aboutissement de la quête des personnages. Le conflit dont les soubassements sont alimentés par une question d'argent est résolu à la fin de

la pièce. Tout rentre dans l'ordre. Les personnages voient leurs projets et leurs vœux réalisés.

Les deux fins (celles de Bachetarzi et de Molière) sont différentes. Le dénouement de la pièce de Mahieddine Bachetarzi est conforme au ton didactique du travail théâtral de l'auteur. H'sayen est radicalement transformé. Il devient, en quelque sorte, un autre personnage. Cette mutation subite est illogique; elle correspond, certes, au discours de l'auteur, mais ne prend nullement en considération l'évolution du personnage. La logique narrative obéit au discours moralisateur de Bachetarzi qui, dans de nombreux cas, évacue les espaces conflictuels et déshumanise ses personnages qui ne peuvent dans des conditions normales connaître ce type de transformation. De négatif, H'sayen va devenir un élément positif. Ce retournement sans transition est caractéristique de la pauvreté dramaturgique du texte et de l'absence d'une étude serrée des personnages. L'intention didactique et morale a pris le dessus sur les considérations narratives et esthétiques. Les personnages trouvent avec une déconcertante facilité des solutions à tous leurs problèmes. Les actions et les intrigues se caractérisent par des lourdeurs et des lenteurs qui perturbent toute relation dialectique entre les personnages. Le discours religieux, absent du texte de Molière, marque l'itinéraire dramatique de Bachetarzi. Au début, comme à la fin de la pièce, H'sayen remercie Dieu de l'avoir délivré de son vice. *El Mech'hab* n'est pas une satire de la bourgeoisie mais un discours-pamphlet dénonçant les avarés et exposant les méfaits de l'avarice. À aucun moment, l'auteur ne fait allusion à un conflit d'ordre social, mais insiste souvent sur la solidité des liens entre les personnages qui évoluent dans un univers marqué par une extraordinaire stabilité et une généreuse solidarité. Les serviteurs, très liés à leurs maîtres dont ils ne remettent jamais en question le pouvoir, les servent avec fougue et enthousiasme. M'bara s'ingère, sans aucune retenue, dans les affaires de la famille et est presque un membre à part entière de celle-ci. Il est

l'adjuvant fondamental de la quête de Madjid. Il tente, par tous les moyens, à venir en aide au fils dans son intention de réaliser son désir : épouser Aida. Les différences sociales sont effacées. Les uns et les autres s'aiment et s'admirent. Nous sommes en présence d'un univers mythique qui occulte toute allusion au temps et à l'espace réels. Ainsi, la structure du conte parcourt la représentation et inscrit le récit dans une perspective circulaire marquée par une désactivation du réel.

Certes, Bachetarzi reprend en grande partie la structure du texte de Molière, mais il s'arrange pour intégrer quelques éléments du conte populaire. Ce qui apporte au travail une certaine singularité. Il reprend les actions essentielles de *L'Avare*. La pièce de Bachetarzi emprunte de nombreux ingrédients et fonctions au conte populaire, met en scène un personnage, avare et rustre de surcroît, qui n'est pas étranger à l'univers familier des spectateurs éventuels. Cette manière de faire est souvent dictée par les contingences de la réception et les préoccupations du public. Le facteur sociologique détermine les options esthétiques et thématiques et dessine les contours de la représentation artistique. Les costumes, les accessoires et les mouvements suggérés par les différentes couches didascaliques s'inscrivent dans le cadre de l'«algérianisation» du texte et de la mise en œuvre du cachet local de la représentation.

Les deux premières scènes de *L'Avare* de Molière sont supprimées. Les deux scènes (1et 2) mettant en situation Elise et Valère (Sc.1) et Cléante-Elise (Sc.2) ne pouvaient être utilisées dans le contexte algérien de l'époque. Une jeune fille n'avait aucune possibilité dans la société algérienne de s'exprimer librement sur l'amour. Bachetarzi ne pouvait, compte-tenu de ses apriori idéologiques et des contingences sociologiques, construire un personnage féminin plus libre. Déjà, telle que présentée, Leila, par exemple, remettant en question le pouvoir paternel quant au choix de son éventuel mari, est en soi une petite révolution. Il n'était pas évident à l'époque pour une fille de décider de son avenir. Elle était

condamnée à refouler ses fantasmes et ses désirs. Elle devait donc obéissance aux hommes. Le terme «amour» était banni de son vocabulaire. Les traditions, trop pesantes et contraignantes, limitaient considérablement toute prise de parole féminine. Bachetarzi s'était donc interdit de s'aventurer à reproduire les deux premières scènes du texte de Molière contenant des positions et des tirades qui pouvaient heurter les sentiments des algériens et provoquer des réactions inattendues. Mahieddine Bachetarzi, en conformité avec le discours dominant de l'époque (le texte a été joué en 1940), ne pouvait que gommer toute manifestation publique de l'amour féminin. D'ailleurs, de très nombreux traits de Valère disparaissent dans cette adaptation (Khilil, l'homologue de Valère devient un serviteur n'entretenant aucune relation avec Leila).

La pièce de Bachetarzi prend comme point de départ la scène 3 de l'*Avare* (Harpagon-La Flèche, M'bara-H'sayen). La scène 4 est divisée en trois parties (Sc. 2, 3, 4), de même que la scène 5 (Sc. 5, 6, 7). Ainsi, Bachetarzi restructure certaines séquences en les découpant en trois parties. Les scènes dans le texte de l'auteur algérien sont courtes et correspondent à une demande du public qui ne semble pas friand de longs monologues. Des tirades sont carrément supprimées. Certes, l'auteur conserve la structure d'ensemble, mais ne s'empêche nullement de simplifier le texte en réduisant les intrigues et en écourtant les dialogues. L'auteur supprime donc certaines scènes, en réduit d'autres et ajoute des passages entiers.

Chaque sortie d'un personnage est le prélude d'une nouvelle scène. La dernière réplique du dialogue informe souvent le lecteur-spectateur du changement de scène. Des expressions comme «je sors», «je vais sortir», «sors d'ici», «dégage» qui abondent dans le texte alourdissent le discours des personnages et engendrent un trop plein de paroles inutiles et vaines. Ces formules redondantes ont la prétention de favoriser les transitions entre les scènes. Le mot se transforme ainsi en une sorte d'ersatz du geste

ou du jeu. Mahieddine Bachetarzi se limite tout simplement à régler les entrées et les sorties des personnages.

Les procédés employés par Bachetarzi ne sont nullement nouveaux dans les pays arabes. La plus grande partie des adaptateurs de Molière «arabisent» le texte originel tout en insérant des éléments tirés de la vie quotidienne. Le costume porte également un caractère «autochtone».

Il est évident que *l'Avare* de Molière perd énormément de sa force dramaturgique dans cette adaptation. Le choix du style de la farce populaire désarticule le texte initial et donne à voir de nouveaux effets esthétiques qui n'ont pas la même dimension plastique et dramaturgique que dans la pièce originelle. La conception du rire n'est pas la même chez les deux auteurs.

Peut-on parler d'«algérianisation» quand on affuble uniquement les personnages de noms locaux et quand on les fait parler en arabe «dialectal»?

Ahmed Cheniki (Université d'Annaba – Algérie)¹

Bibliographie

ALLALOU,
L'aurore du théâtre algérien, Oran, Cahiers du CDSH.

BACHETARZI Mahieddine,
1968, 1985, 1987. *Mémoires*, trois tomes, Alger, Sned.

BAFFET Roselyne,
1985. *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, Paris, L'Harmattan.

¹ Professeur de littérature en langue française à l'Université d'Annaba (Algérie), journaliste.

ROTH Arlette,
1967. *Le théâtre algérien*, Paris, Maspero.

CHENIKI Ahmed,
2002. *Le théâtre en Algérie, Histoire et enjeux*, Aix-en-Provence, Edisud.
2006. *Algérie, Vérités du théâtre*, Dar el Gharb.

« Spécial Théâtres d'Algérie »
2003. *Ubu, Scènes d'Europe*, N° 27-28, juin 2003, Paris.

BENCHENEB Rachid,
1974. « Une adaptation algérienne de l'Avare », *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, N° 93-94, 1^{er} semestre 1974.
1947. « Rachid Ksentini (1887-1944), le père du théâtre arabe en Algérie », *Documents Algériens, service d'information du gouverneur général de l'Algérie*, série culturelle N° 14, avril 1947.
1977. « Allalou et les origines du théâtre algérien », *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, N° 24.

BENCHENEB Saadedine,
1935. « Le théâtre arabe d'Alger », *Revue africaine*, LXXVII.