

R. Simon

La carnavalisation ou «le monde à l'envers»: Mille hourras pour une gueuse, de Mohammed Dib

*Mesdames et messieurs! je vous propose de n'avoir honte de rien!
(...) sur la terre, il est impossible de vivre sans mentir car vie et mensonge
sont synonymes.*

*Mais ici nous n'allons pas mentir, afin de rire un coup. (...) nous allons
tous raconter nos histoires devant tout le monde et nous n'aurons honte
de rien. (...) vivons dans la vérité la plus éhontée! Déshabillons-nous et
mettons-nous tout nus!*

Bobok, Dostoievsky, 1873

Créée en première mondiale en 1977, au prestigieux festival d'Avignon, par la troupe du Théâtre Ouvert, dans une mise en scène de Rafaël Rodriguez, *Mille hourras pour une gueuse*, unique pièce éditée de Mohammed Dib, reprend *La Danse du roi*, roman paru douze ans plus tôt, dont elle se veut en quelque sorte le prolongement naturel, le volet dramatique développant la fiction romanesque.

D'entrée de jeu, les titres des deux œuvres signalent un univers particulier, marqué par la subversion des codes, l'inversion des valeurs et par un langage de dérision et d'ambiguïté, ils annoncent déjà un monde carnavalesque: le roi qui danse disputant son rôle au bouffon qu'il cherche à détrôner, une gueuse, Arfia, marginale invétérée, révolutionnaire drapée dans «le vêtement chamarré de l'hétaïre», que saluent des hourras par milliers: tout est possible, tout est permis, dans «ce monde à l'envers» que la pièce de Dib va faire défiler sous nos yeux, dans une vision carnavalesque du monde et du théâtre qui en fait tout l'intérêt, à l'instar d'autres productions du théâtre algérien de la même période¹.

Dans leur fonction d'annonce, ces deux titres incluent la référence à «ce monde à l'envers» où va s'ancrer *Mille hourras pour une gueuse*, pièce qui met en scène la cuisante désillusion que le régime politique de l'Algérie de la post- indépendance a infligé à ceux qui attendaient tout de la révolution et l'hypocrisie dans laquelle vont «s'endormir» certains intellectuels, dont Wassem, l'un des principaux protagonistes de la pièce, est le symbole. Situation contradictoire et tragique d'un pays, illustrée par la condition dérisoire et ridicule de cet intellectuel pique-assiette contraint à quémander un repas —des os à ronger- à la porte d'un riche privilégié du régime, devant laquelle il attend qu'on veuille bien lui répondre, avant de s'endormir pour rêver ... de nourriture.

L'obstacle, dérisoire mais bien réel auquel il se heurte violemment, un portail

¹ Au cours des deux décennies qui ont précédé et suivi la présentation de la pièce, le théâtre algérien d'inspiration populaire a connu une remarquable production, surtout en arabe dialectal, production majoritairement influencée par une vision carnavalesque du monde. De même, la vague du théâtre de tradition populaire et carnavalesque a très largement inspiré ce que l'on a appelé Le Tiers Théâtre, dont l'apogée à la fin des années soixante dix, a remis à l'honneur la veine populaire, notamment avec le drame japonais, le NÔ et le drame traditionnel de l'Inde du sud, le Kathakali.

surgi de l'ombre qui sert d'unique «décor» à la pièce, symbolise «ce seuil» qui sépare le pouvoir établi, muré dans son autisme et le peuple, impuissant et résigné, rêvant devant des portes closes, peuple réduit à une situation de marginalité, où il n'a plus que le larcin et la violence gratuite pour exutoire.

Thème structurant du roman, la marche dans la nuit, mouvement clandestin d'avancée vers l'aube de l'indépendance, symbole d'évolution et d'émancipation, dynamique mue par un projet de révolution totale, s'inverse dans la pièce, en échec cuisant, en un piétinement ridicule dans une société qui a perdu ses valeurs et ses idéaux: déliquescence affichée «d'un monde à l'envers» où les bouffons sont rois.

C'est à travers ce tâtonnement dérisoire et lucide, dans le non — sens ridicule de ce monde à l'envers qui empreint la pièce, que je vais tenter d'éclairer cette vision carnavalesque que *Mille hourras pour une gueuse* partage avec certains aspects du théâtre de l'Absurde ou de la Cruauté.

Déjà pressentie par la critique, cette dimension carnavalesque se donne à lire — à voir puisque nous sommes au théâtre — dans les aspects spécifiques de la satire-ménippée tels qu'ils ont été cernés par Mikhaïl Bakhtine dans l'œuvre de François Rabelais ou à propos de la poétique de Dostoïevski¹.

L'approche du carnaval et l'analyse de la perception singulière du monde qu'il suppose — l'esprit carnavalesque, la vision carnavalesque — ont permis à Bakhtine de déceler dans certaines œuvres littéraires qu'il qualifie de polyphoniques, des traces profondes de ces pratiques et de cette mentalité carnavalesque héritées du Moyen-âge et de la Renaissance, périodes durant lesquelles le carnaval, comme rituel populaire festif, a connu un grand éclat: pratiques et mentalité auxquelles il applique le nom de carnavalesque pour en éclairer, en texte, la présence et les effets singuliers.

Dans cet article, nous approcherons le phénomène de carnavalesque à travers le carnaval comme pratique sociale, puis la notion de monde carnavalesque telle que dégagée par Bakhtine, ainsi que la satire sociale que Dib a voulu exprimer par ce genre comico-sérieux de la satire-ménippée. La dimension de renouveau, que contient en germe l'esprit du carnaval, dans ses aspects plus spécialement dramatiques, achèvera cette approche de la carnavalesque dans *Mille hourras pour une gueuse*, carnavalesque dont les effets décapants ne cessent de marquer la littérature moderne et le théâtre algérien dans toutes les langues où il s'exprime.

1. La carnavalesque ou le monde à l'envers.

Temps de divertissement et de réjouissances qui précède le carême, le carnaval, importante célébration d'origine populaire, est une sorte de «temps hors du temps», durant lequel la population s'adonnait, en Europe, à des jeux parodiant les rituels sacrés du culte chrétien, présentés sur les lieux mêmes où se tenaient les mystères, c'est à dire sur le parvis de l'église — seuil, lieu médian entre espace profane et espace sacré —, ou même parfois à l'intérieur de la nef. Ces jeux se prolongeaient hors de l'édifice, dans les rues et les tavernes, par des défilés, des danses, des parades, au cours desquels les gens masqués et déguisés se laissaient aller aux extravagances les plus inattendues, comme aux ripailles et aux beuveries qui couronnaient, tout naturellement, ces manifestations débridées d'une liberté sans bornes.

¹ Signalés dans le texte, par leurs dates de publication en version française.

Célébré à l'occasion du Mardi gras mais encore pour d'autres réjouissances populaires comme la «Fête des fous» ou le «Rire pascal» et marqué par l'image du *peuple riant sur la place publique*¹, ce temps hors du temps, tranchant sur la monotonie et les dures contraintes de la vie quotidienne, était essentiellement une période joyeuse de liberté festive au cours de laquelle les codes sociaux de bienséance étaient momentanément abandonnés, renversés, subvertis, transgressés. Tout était permis, «mis à l'envers», la licence marquait les relations entre les gens: déguisements et masques favorisaient les comportements les plus permissifs, grossièretés et obscénités tenant lieu de langage, le carnaval obligeait à n'obéir qu'à deux impératifs: la liberté et le rire.

Vraisemblablement héritées des fêtes rituelles agraires et du culte païen de Dionysos, ces réjouissances marquaient le temps du passage de l'hiver au printemps, de la mort à la vie, temps de fécondation et de renouveau... *c'était l'authentique fête du temps, du devenir, des alternances et des renouveaux l'aspect comique, joyeux et libre, du monde inachevé et ouvert, dominé par la joie*²... mais aussi temps de la folie et de la remise en question des règles et de l'ordre établis: celui de carnaval, au cours duquel surgit et s'impose la figure emblématique du fou ou du bouffon annonçant significativement l'écart, la marge, par rapport à la norme, à la loi. Figure paradoxale, le bouffon ou le fou, est l'incarnation même du renversement des valeurs, de ce «monde à l'envers» où règnent la transgression, le désordre, la confusion et l'interdit, c'est-à-dire le symbole même de la liberté et du rire jouissif qu'elle provoque.

Impuissant, grotesque, ridicule, figure même de l'anti-héros, c'est pourtant bien Babanag, qui déjà, dans le roman, joue le rôle de montreur, de révélateur, mettant en scène Wassem et Arfia et tirant les fils de ce guignol improvisé au bord d'une route, où s'étant réunis aux abords mal famés de la ville, ses compagnons d'infortune ombres *au milieu d'autres ombres qui ne se détachaient pas plus qu'eux de la nuit*³, se donnent à voir- de soi à soi, à la fois mêmes et autres- le spectacle piteux et dérisoire de leur propre déchéance. Nabot contrefait, Babanag incarne à lui seul, ce monde à l'envers où la bâtarde avouée et revendiquée est érigée en valeur cardinale. Sa seule présence dénonce le grotesque et le ridicule d'un monde où les hommes rabaissés au rang de pantins sont agis par les grossières ficelles que tire cet affreux bouffon.

Image métaphorisée du carnaval, la notion bakhtinienne de carnavalesation est un état d'esprit, une façon particulière de percevoir le monde, marquée par la liberté et le rire, mais aussi et surtout par cette tendance à inverser codes et valeurs, à mettre «le monde à l'envers» pour mélanger sérieux et comique, haut et bas, sublime et vulgaire.

*La culture populaire a toujours à toutes les étapes de son évolution, résisté à la culture «officielle», elle a élaboré sa vision particulière du monde et ses formes propres pour la refléter*⁴.

Manifestation du génie populaire, cette sensibilité particulière infiltre la littérature qu'elle marque de son sceau, permettant ainsi à la culture populaire, d'essence principalement orale, de s'exprimer librement au sein de la culture officielle et bourgeoise qu'elle vient subvertir, dans un éclat de rire puissant, féroce et jubilatoire.

¹ Bakhtine M. L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen — Age et sous la Renaissance. — Paris: Gallimard, 1970. P. 12.

² Ibid. P. 18 et 92.

³ Dib M. La Danse du roi. — Paris: Le Seuil, 1968. P. 113.

⁴ Bakhtine M. Esthétique et théorie du roman. — Paris: Gallimard, 1978. P. 477.

Par carnavalisation, Bakhtine entend la perméabilisations de certains textes littéraires (notamment ceux de Rabelais et de Dostoïevski) par des conduites carnavalesques qui s'y insèrent comme traces, reflets, échos d'une vision globale du monde inhérente à la culture populaire.

Nous appellerons littérature carnalisée celle qui a subi directement, sans intermédiaires, ou indirectement, après une série de stades transitoires, l'influence de tel ou tel aspect du folklore carnavalesque (antique ou médiéval)¹.

Décrit en termes d'oppositions binaires non exclusives, le carnavalesque doit être perçu comme un tout qui intègre dans une construction hybride complexe, à la fois le comique et le sérieux. Fondée, en effet, sur l'idée d'un monde double — l'endroit et son envers -, la notion de carnavalisation suppose contraste et subversion entre deux sphères sociales, l'une officielle et l'autre non, en situation dialectique de dys-harmonie et de tension, mais dont les conflits se règlent finalement dans un grand éclat de rire salvateur.

Le carnavalesque est marqué, notamment, par la logique originale des choses «à l'envers» «au contraire», des permutations constantes du haut et du bas (la roue), de la face et du .profanations ; couronnements et détronements bouffons. La seconde vie, le seconde monde de la culture populaire s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme» un monde à l'envers»².

Signe d'une énergie et d'une vitalité qui se manifestent en période de crise ou de conflit socioculturel ou politique, rattachée à une culture et à des traditions carnavalesques vivantes, donnant libre cours à la voix spontanée du peuple, le phénomène de carnavalisation se présente, à l'image du carnaval proprement dit, non pas comme

(...) Une forme artistique de spectacle théâtral, mais plutôt comme une forme concrète (mais provisoire) de la vie même, qui n'est pas seulement jouée sur scène, mais vécue³.

De ce fait, ce n'est pas seulement comme trace ou comme moyen d'expression que le carnaval intéresse Bakhtine, mais bien par les implications et les enjeux que cette sensibilité carnavalesque qui travaille la littérature, le texte carnalisé, entraîne dans la réalité, car l'esprit qui l'anime cherche à provoquer, par delà le rire et la dérision, une prise de conscience qui conduit à réfléchir et à s'engager.

Le carnaval (...) était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous⁴.

Premier des genres carnavalesques à avoir marqué comme tel la littérature, la satire-ménippée⁵ porte en elle toutes les caractéristiques que Bakhtine a regroupées sous le vocable de carnavalesque: ancrage dans le vécu quotidien, présence de personnages marginaux ou pathologiques, dimension aventureuse, mélange de tons et de styles portés par un langage heurté, ambivalent et/ ou obscène mais toujours apte à déclencher le rire, causticité critique ... Comme le dialogue socratique dont elle découle, la satire-ménippée se rattache aux genres comico-sérieux typiques dont les

¹ Bakhtine M. L'Œuvre de François Rabelais... P. 152.

² Ibid. P. 19.

³ Ibid. P. 16.

⁴ Ibid. P. 18.

⁵ Ménippée, du nom du philosophe grec du III^e siècle avant J-C, initiateur de cette tradition littéraire: Ménippe de Gadare

racines plongent au plus profond du folklore carnavalesque, genre protéiforme, à la fois souple et changeant, capable donc de perméabiliser d'autres genres,

La «satire ménippée» est devenue l'un des principaux véhicules de la perception du monde carnavalesque, dans la littérature même la plus moderne¹.

Procédant par dialogue, dans une logique de relation, d'opposition non exclusive et de distanciation, et opérant à partir de contrastes (Wassem, intellectuel et pique — assiette, érudit et opportuniste, Arfia, révolutionnaire et garce, maternelle mais capable de liquidation physique), la satire -ménippée est le genre le plus apte à exprimer le renversement abrupt, la subversion, les situations conflictuelles et son discours, capable de prendre en charge, avec la plus grande liberté, la pensée sociale et politique de l'époque dans laquelle il s'inscrit.

La ménippée est à la fois comique et tragique, elle est plutôt sérieuse au sens où le carnaval l'est, par le statut de ses mots, elle est politiquement et socialement dérangeante. Elle libère la parole des contraintes historiques, ce qui entraîne une audace absolue².

Inséparable du rabaissement burlesque et du ridicule, le corps grotesque symbolisé par le bouffon ou le nain, souligne le réalisme cru qui est l'un des traits de la satire -ménippée. Liée à la satisfaction des besoins physiques élémentaires dictés par la nature et l'instinct de conservation, comme la nourriture, le sexe, l'enfantement, la défécation, la notion de grotesque renvoie aux images corporelles de la vie: celles du corps souffrant, urinant, mangeant, que l'on retrouve en abondance dans la pièce, comme elle renvoie à la sensualité, au désir de possession, de domination... Le grotesque pointe en la caricaturant cette «irruption comique du bas dans le haut» (Auerbach) et l'abolition de la censure et des règles de bienséance qui lui sont rattachées. Symbolisé par le bouffon, figure de «l'envers», — dont le personnage, «normal» et socialement reconnu, serait «l'endroit», — et donc de l'inversion, l'envers de la médaille en quelque sorte — le grotesque nous rappelle nos travers, nos insuffisances et nos fautes cachés derrière les masques de la bienséance: il nous met face à nous-mêmes: à l'instar du bouffon, le grotesque incarne «la conscience critique». Foncièrement ambivalentes, les images du corps grotesque expriment, à travers le rabaissement au niveau inférieur du corps, le principe positif et la dynamique de la vie elle-même, et donc la reconnaissance et à la réhabilitation de ce qui constitue le réel dans sa totalité.

Nombreuses sont les scènes où Slim, qui «n'arrête pas de faire marcher ses mâchoires», Wassem et Bassel ne parlent que de nourriture et même de «pitance» à disputer aux chiens, de répliques où l'on menace de se pisser les uns sur les autres, de scènes où Arfia est «tripotée» par ses compagnons et même celle, parfaitement incongrue, où elle «se donne» brusquement à Slim, sans que rien de semble préparer à une telle rencontre.

Mais quelle scène plus puissante, écœurante, délirante du corps grotesque, que celle de Slim rongé par la vermine, Slim qui, fou de douleur, se met à ramasser pour les manger, les vers tombés de son pied pourri par la gangrène! Image violente, extravagante, surréaliste, mais en même temps extrêmement parlante: le ver, la vermine ne sont-ils pas en effet, dans la mythologie, ce symbole de la vie renaissant de la pourriture, symbole de l'état larvaire préparant l'envol spirituel?

¹ Ibid. P. 159.

² Kristeva J. Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse. — Paris: le Seuil, 1969. P. 104.

La faculté de renversement du carnaval affecte donc jusqu'à l'image et au mot que la perception carnavalesque du monde place dans un rapport particulier avec la réalité, rapport essentiellement marqué par l'ambivalence constitutive du langage.

Provoqué par la mise en représentation du corps grotesque, dans un monde à l'envers où les renversements de situations et les détournements de sens exhibent et accentuent l'irrévérence et le ridicule, le rire fuse comme une réaction salutaire à l'intimidation permanente et à la violence de l'autorité, qui génèrent une peur paralysante que le rire cherche à conjurer et à combattre, (...) *peur de tout ce qui était sacré, peur du pouvoir divin et humain, des commandements et interdits autoritaires (et) et de la mort*¹

Véritable victoire sur la peur et moyen de s'affranchir de la pression qu'exercent les contraintes et les obligations de tous les jours, la jouissance par le rire est l'expression de cette liberté «révolutionnaire» dont parle Bakhtine, cette culture carnavalesque, «en opposition», dont le rire serait le langage. Pied de nez impertinent à la culture officielle, autoritaire et oppressante, et à la peur qu'elle inspire, et que le rire cherche à conjurer et à combattre. ...

s Expression d'une conscience nouvelle, libre, critique, historique² ... le rire suppose que la peur est surmontée. Le rire n'impose aucun interdit, aucune restriction. Jamais le pouvoir, la violence, l'autorité n'emploient le langage du rire³.

Le problème de l'authenticité et de la vérité historique, dont la ligne officielle fait soigneusement abstraction, est posé au moyen de la douloureuse thématique de la bâtardise dont se targue Babanag *venu d'on ne sait où*. Au moyen de cette figure emblématique du bouffon, la carnavalesque comme vecteur de critique sociale joue de la provocation: devant la prétention à une «pureté» et à une authenticité coupées de leur base populaire, c'est la bâtardise revendiquée qui est brandie. Question de la bâtardise non comme procès d'une filiation douteuse ou problématique, mais comme mise en accusation de l'effacement de l'identité authentique et des repères culturels: la brûlante question de la culture nationale folklorisée avec, mise en abyme, la question des langues régionales «ignorées» par un régime inconscient des conséquences dramatiques inévitables que «cette bâtardise» programmée pouvait entraîner, occupe l'essentiel de la pièce.

Celle-ci se présente comme un véritable procès où la mise en accusation portée par Arfia entraîne la convocation de témoins: les anciens maquisards, compagnons d'armes de la gueuse, morts pour la liberté et la légitimité du peuple. Fantôme errants, âmes en souffrance, ils n'ont d'autre rôle dans la pièce que de comparaître, comme simples témoins, mais témoins au sens double et quasi sacré que le mot revêt en langue arabe, *chahid*: martyr et témoin. Ombres tragiques, mêlés aux vivants, ils crient la douleur, d'une révolution détournée de ses idéaux et leur errance témoigne de ce que fut pour le peuple, la trahison d'une légitimité bafouée.

Au cours de la parade, la joie et le rire atteignaient un sommet dans le couronnement du Roi Carnaval et la fête s'achevait par son détronement. L'in-détronisation symbolisait le passage vie-mort et le perpétuel renouvellement du monde. Le retour aux normes établies, à la loi, marque la fin et le caractère éphémère du carnaval dont

¹ Bakhtine M. L'Œuvre de François Rabelais. P. 98.

² Ibid. P. 81.

³ Ibid. P. 8.

ce moment particulier d'in- détrônisation symbolisait l'utopie.

Dans la dernière séquence, Wassem, croyant entrer au paradis des privilégiés et des nantis, pousse au petit matin le portail devant lequel il a attendu toute la nuit, sous l'œil de Babanag et de ses comparses interdits, qui viennent tout juste de le dépouiller de ses vêtements et de l'abandonner, nu, sur le bord de la route... il fait une culbute (...) *sur un tas d'immondices ... car il n'y a rien derrière le portail! Des orties! De la ferraille! Des trucs de récupération! Des tas d'ordures!* (pp. 109—111)... Puis il se révèle, coiffé d'une boîte de conserve vide, se drape de vieux journaux et se passe des pneus usés de vélo autour du cou, avant de se tourner, avec lenteur et majesté, vers l'assistance. Il se relève un verre à la main, et se proclame... roi ... du dépotoir, avant de choir à nouveau pour s'étaler... mort! Sur un tas d'ordures!

Très significative et parfaitement édifiante est cette scène d'in-détrônisation qui cristallise l'esprit du carnaval: le monde à l'envers et l'importance relative de toute chose.

2. la satire politique ou la mise à nu

Mille hourras pour une gueuse est une pièce qui, si elle n'a, à notre connaissance, jamais pu être jouée devant un public algérien, était de toute évidence destinée à être comprise à la lumière des événements que le pays a traversés dans les années 1970. Profondément ancrée dans le contexte socio- politique de cette période, elle se veut la «mise à nu» de ce que furent ces années déjà longuement évoquées dans *La Danse du roi*, la dénonciation des dérives sociales qui sapent les valeurs de la révolution, et de ceux qui prétendent s'en prévaloir, mettant surtout l'accent sur le problème épineux de la langue — des langues populaires- et de la folklorisation de la culture, dévalorisées par le pouvoir, que la pièce inscrit en abyme.

Optant résolument pour la satire politique à travers le genre de la ménippée, *Mille hourras pour une gueuse* se veut la tribune où, par la voix de Arfia, se posent les questions ultimes que le dévoilement du projet révolutionnaire oblige à traiter dans l'urgence au moment où la pièce a paru¹. Question des valeurs et des fondamentaux de la révolution, problème de la vérité historique et de l'authenticité qui entraîne tout naturellement à s'interroger sur la cuisante question de l'identité. Toutes ces questions sont, une à une, évoquées dans la pièce dans une mise à nu sans concession, par la voix provocatrice de Arfia, bien décidée à tout étaler sur la scène publique.

Avec tout ce qui arrive ... toi d'abord faudra voir à me laisser parler au peuple! Autrement, ça te coûtera cher, personne n'a jamais réussi à me fermer la bouche une fois que j'ai décidé de parler. Non, il n'est pas encore né celui là (p. 47) (...) Je parlerai quand je voudrai et je me la boucherai quand j'en aurai envie, (...) Alors je n'ai peur de rien ni de personne (p. 48).

Le naturalisme outrancier des bas fonds qui caractérise la ménippée, permet de dévoiler, malgré les masques grimaçants et cyniques, qui les occultent, l'hypocrisie, la lâcheté, la criminelle complicité des intellectuels véreux face aux mensonges, à la manipulation et à la falsification de l'histoire. Les souffrances oubliées, les valeurs bafouées, la dignité confisquée sont pointées d'un doigt accusateur, et la déchéance, mise

¹ Littéralement, «Le vieux de 'Achoura», 'Achoura ,10° jour de l'année nouvelle dans le calendrier hégirien est une fête qui marque ce passage et qui donnait lieu à une parade populaire dans les rues, à la fin de laquelle, on mettait le feu à un épouvantail figurant le vieux: l'an écoulé.

en spectacle, préfigure, malgré la forte tonalité comique, cette sorte de clochardisation du corps social à laquelle fait pendant l'arrogante suffisance des nantis du pouvoir.

Principale protagoniste et unique femme de la pièce, la gueuse, Arfia, est l'image même de la marginalité et de la subversion. Par son identité transgressive et sa capacité à s'indigner, rebelle à tous les systèmes, elle est le grain de sable qui fait grincer les rouages. Ancienne «passeuse» durant la révolution, son choix délibéré du non-conformisme et de l'aventure, en fait une déclassée, une clocharde, qui investit sans scrupules et sans honte l'espace masculin et s'y taille une place de choix : arpentant de nuit les rues de la ville où traînent les laissés pour compte de la société, elle dénonce les dérives du régime, l'absence de courage des intellectuels et la mortelle apathie qui endort le peuple.

Figure dérangeante par ses coups de gueule, mise au ban de la société, Arfia tente de secouer les consciences endormies. Vigie qui garde vivante la mémoire de la lutte de libération, elle combat pour un idéal — une utopie? — dont elle s'acharne par ses paroles incendiaires à rallumer la flamme, se colletant sans répit avec la surdité et la torpeur qui endorment ses compagnons d'infortune.

Arfia: *Il faut qu'ils se réveillent.*

Babanag: *C'est trop dur pour eux, se réveiller! Et peut être qu'ils n'y tiennent pas.*

Arfia: *Faut quand même qu'ils ouvrent les yeux!*

Babanag: *Ils les ouvriront, leurs yeux. Tant que tu voudras. Mais en dedans, ils continueront à dormir.* (p. 44)

Ancienne tueuse, cette gueuse s'affirme comme la voix du peuple: elle proclame dans un discours d'une remarquable violence, que la peur doit être balayée et que la révolution est toujours à faire. Parole oraculaire, qu'un autre protagoniste de la pièce répercute dans une interrogation lourde de sens à venir: *Il ya peut être une Algérie à tuer. A tuer pour qu'une autre plus propre puisse venir au monde.*

Eminemment subversive, la pièce se veut donc une mise en scène de cette parole vraie, de cette voix dérangeante et têtue de Arfia, face à un discours officiel incapable d'exprimer l'authenticité et la mémoire du peuple, prisonnier qu'il est dans la langue de bois et englué dans le piège de ses propres contradictions et de son double discours.

On en parlera encore longtemps, mes enfants. Ça ne fait même que commencer! Ça va vous embêter peut être, mais on en parlera de plus en plus! (...) Parce que non, la révolution n'est pas finie. Et vous voulez savoir une chose? La guerre non plus. Non, la guerre non plus, elle n'est pas finie! (p. 38)

Discours politique creux, dévoyé, manipulateur des ténors du pouvoir qui ont oublié la vertu de l'exemple, que mais Arfia ne se gêne pas pour leur rappeler

...Y en a, des gens, qui vous rebattent les oreilles, vous soûlent de discours! Mais qu'est — ce qu'il en sort? La même rengaine. La seule qu'ils connaissent: «El faut des sacrifices, il faut que le peuple se sacrifie!» On pourrait leur répondre: «Pourquoi pas? Justement on aimerait que quelqu'un nous montre comment. Vous ne voudriez pas nous montrer comment s'y prendre?» (p. 34)

Double discours qui consacre une irrémédiable perte de sens et condamne à une dramatique perte d'intelligibilité ou au silence coupable, de tous ceux qui, prêts à tout accepter, à tout justifier, sont prêts également à enterrer les idéaux de la révolution. La critique sociale vive portée par la pièce, dénonce la faiblesse et la lâcheté que masquent les formules vides et fallacieuses des faux intellectuels comme Wassem que Arfia (encore elle!) interpelle:

...*Et ta révolution, écrivain public, celle que t'as faite, comment ça c'est passé? Sur invitation? Avec de la musique? Je voudrais bien savoir (...) où tu l'as faite, ta révolution si c'est pas trop indiscret*

Cette violente critique contre les faux érudits montre que c'est la marge, dans sa dynamique spécifique de contre-pouvoir, qui anime la contestation, non par les armes: la guerre est depuis longtemps achevée, mais par la parole et par le rire, car les personnages douteux, agglutinés autour de la gueuse, l'ancienne meneuse, n'ont plus que la dérision pour fustiger le pouvoir et dénoncer les manipulations et les abus. *Persona non gratta*, rejetés par la cité, c'est de la périphérie que, pauvres spectres dépouillés de tout, ils vont continuer, chacun à sa manière, à défendre la langue, la culture et la révolution.

3. le renouveau annoncé

La culture du carnaval, temps de la monstration et de l'exhibition des vices et des travers et de la parole libérée, temps de subversion de la culture officielle par le renversement, le grotesque et le rire, qui bouleversent pour un temps la vie quotidienne, suppose une transformation nécessaire au renouvellement et à la création qui marque aussi le théâtre moderne. *La perception carnavalesque du monde possède un extraordinaire pouvoir régénérant, et transfigurant, une vitalité inépuisable*¹. Dans le pur esprit du carnaval, le souffle de la vision carnavalesque du monde qui annonce le printemps et le renouveau des formes, se donne à voir dans la pièce elle-même, soulignant la vigueur et la modernité qu'insuffle la veine populaire. Imprégnée de cette culture du peuple dont on perçoit les traces dans la gestualité et les comportements des personnages, comme dans l'écho de l'oralité et ses accents, *Mille hourras pour une gueuse* mêle, dans une joyeuse polyphonie, les tonalités propres au carnaval en pays Chrétien à celles plus diffuses des «pratiques carnavalesques» autochtones dont la critique a déjà signalé la présence: La forja et le garagouz. A l'une, elle emprunte son caractère ouvert de spectacle de rue, à l'autre, ses principaux personnages, faisant ainsi revivre des traditions aujourd'hui quasiment disparues en Algérie, à l'instar de Chaïb 'Achoura (6), cette fête populaire qui évoque étrangement la fête de fous, fête de Janus, et son esprit de renouveau. Deux personnages du théâtre de *garagouz*, théâtre d'ombre datant de l'occupation turque prêtent leurs profils à Arfia et à Wassem: Garagouse lui-même, homme du peuple (Qaraqush qui radote et marmonne) et Hacıwad ou Aiwaz représentant la classe des gens instruits, érudits. Babanag quant à lui serait le Baba Hawnab du théâtre d'ombre égyptien. *Le garagouz* autrefois très apprécié en Algérie a pratiquement disparu, mais sa verve, son esprit, portés et transmis par la culture populaire, restent bien présents et continuent à infiltrer non seulement le théâtre, mais aussi toutes les productions de l'esprit.

L'irruption de cette culture populaire est portée dans la pièce par la présence massive d'un langage cru, transgressif, souvent outrancier, dont la causticité le dispute à la raillerie la plus féroce. Se voulant toujours au plus près de la réalité qu'il exprime, il joue du sandale et de la provocation: propos vifs et injurieux, jurons souvent traduits de l'arabe et frisant le blasphème, insultes, langage des bas-fonds, que les protagonistes se renvoient à la figure et qui la plupart du temps, font éclater des rires impertinents, de franches rigolades.

¹ Bakhtine M. L'Œuvre de François Rabelais. P. 152.

Irrévéréncieux ou faussement déférents, les échanges nourris de répliques, s'accompagnent d'empoignades, de culbutes, de passages à tabac, de bastonnades, faisant coïncider les mots avec la réalité la plus violente. Fait de contraste, de langages heurtés, d'images violentes ou obscènes, le langage carnavalesque mêle dialectes sociaux et styles dépareillés, à un éventail de tonalités situées entre haut et bas, sublime et grotesque, qui reflètent la diversité de la vie. Unies dans la polyphonie du monde, des voix se mêlent et s'entrechoquent, plurielles et différentes, faisant entendre dans le concert joyeux du carnaval, la parole sociale dans sa richesse et sa saveur, dans toute son authenticité: niveaux disparates, jurons et proverbes, sentences et moqueries, sérieux et comique: les langages sociaux joyeusement mélangés... tirent la langue à la norme.

Le dialogisme interactif, qui témoigne de richesse, de complexité et de la force de réel exprimées par la langue, conduit à leur plaisante relativisation née d'un désir de vérité situé à l'exact opposé d'une vérité toute faite, portée par une voix unique, officielle, qui détiendrait l'autorité définitive.

L'ambivalence du discours ouvre le sens, par des allusions, des suggestions, des clins d'œil malicieux, à d'autres significations que celles portées par les seuls mots, ambivalence qui (se) joue des signes et souligne la modernité d'un texte ouvert à la créativité où le renversement est de règle, où le langage (...) *se parodie et se relativise, répudiant son rôle de représentation (ce qui provoque le rire), sans arriver pourtant à s'en dégager*¹.

La dimension de scandale et de provocation connaît son illustration la plus choquante, la plus fantastique aussi, dans une scène empruntée à Beckett: un jeune homme traversant la scène et tenant un vieillard par une corde passée à son cou. On a souvent relevé la parenté d'écriture de cette pièce avec *En attendant Godot*. Il y a de fait de nombreuses similitudes entre les deux œuvres, dont les plus remarquables sont, d'une part le problème de l'attentisme, de l'attente d'une réponse, qui comme Godot ne viendra pas, de l'autre le problème de cette rupture illustrée par le silence complice des intellectuels, qui est mis à l'index, alors que l'importance de la prise de parole est fortement soulignée.

C'est ça, contredisons — nous (...) c'est ça, posons-nous des questions (...) c'est ça engueulons- nous..., entend-on chez Beckett, comme en écho à Arfia, car tout vaut mieux que de se taire face à l'imposture des faux prophètes.

La nouveauté introduite par Dib, sa touche personnelle, dans la réutilisation et l'actualisation de matériaux et de procédés inspirés des pratiques carnavalesques populaires est le rôle qu'il réserve au personnage féminin assuré par Arfia, puisque les femmes n'avaient pas plus de place au théâtre que dans l'espace public. Ce choix d'un personnage central féminin prend ici tout son sens. Le rôle de la femme comme source et gardienne de la langue et de la culture est ainsi remis en circuit et valorisé, dans l'esprit de renouveau qui est celui du carnaval. Le nom du personnage et le titre de la pièce soulignent ce choix. Issu de l'arabe '*a, ra, fa*, qui renvoie à la connaissance, au fait de connaître, le prénom Arfia se réfère au savoir et même à la connaissance absolue, '*irfân*, signalant la place et l'importance que peut avoir, sous le masque carnavalesque de la gueuse, la personne qui porte un tel nom. Pour sa part, le titre rappelle une réflexion devenue un vrai slogan de Kateb Yacine, cet autre homme

¹ Kristeva J. Op. cit. P. 100.

de théâtre, pour qui la femme vaut son pesant de poudre ; pour Mohammed Dib, Arfia la gueuse, Arfia la Reine du Carnaval , vaut mille hurras! Issu de l'anglais le mot hurra peut jouer sur deux langues et même sur trois heures puisque, passé au français, il exprime par un cri d'acclamation, les honneurs rendus à un souverain (nous dit le dictionnaire), alors qu'en arabe dialectal, avec son r géminé et son h aspiré, il sert à désigner une femme d'exception, image sublimée d'une féminité et d'une humanité portées à un degré rarement atteint de perfection: *Horra!* Salut la gueuse! Rideau.

Conclusion

Pièce écrite en français, *Mille hurras pour une gueuse* est partie prenante d'une formidable «culture carnavalesque» qui à l'instar du roman dostoïevskien ou de l'œuvre Rabelais, se sert du plaisant et joyeux tremplin de la carnavalisation pour faire passer les messages les plus sérieux et parfois les plus graves. Nourrie à un terreau séculaire — celui des facéties de Djeha, de la *halqa*, de la *forja*, du *garagouz* — la pièce parvient, malgré la censure et la mise sous surveillance de la culture, à poser la question, particulièrement sensible à l'époque, de la langue, des langues nationales, qui cristallisait alors, tous les malentendus, tous les ressentiments. Elle s'inscrit avec talent, dans une tradition et une culture du rire et de la dérision que le théâtre partageait, et partage toujours, avec d'autres productions artistiques en Algérie: le roman, la B.D, la chanson populaire le cinéma, la caricature et jusqu'à l'immense répertoire de blagues, qu'englobe cette culture carnavalesque. Le théâtre en arabe dialectal, avec notamment la relance de l'activité des théâtres régionaux (Oran, Sidi Bel Abbès, Constantine, Annaba, Batna), a joué un rôle fondamental pour la défense et la perpétuation de cette culture ancestrale.

Illustrant les relations, parfois difficiles, que le peuple entretenait avec l'idéologie dominante et les pratiques du pouvoir, dans une pesante impression de «vide culturel» créée par la mise sous tutelle de l'expression populaire spontanée, le théâtre a connu une production dramatique intense et innovante, dans toutes les langues pratiquées en Algérie (Alloula, Kaki, Benaïssa, Yacine...). En posant le problème de la rivalité entre langues — celle officielle choisie par le pouvoir et celles, riches et nombreuses, qui ont nourri le rêve, les désirs, la mémoire et l'imaginaire du peuple, — à travers cette culture carnavalesque que l'on retrouve au cœur de la pièce, le théâtre algérien, quelle que soit la langue où il se donne à voir, mène une véritable lutte pour la défense et la promotion de la culture populaire et le droit à une expression plurielle et diversifiée, en intégrant et en revalorisant, sans complexes, toutes les sensibilités, toutes les cultures dont l'Algérie est le foyer créateur.