

Amsizreg : Asemmas n unadi deg tutlayt d yidles n tmaziyt. Bgayet.



Tacarit (volume) 02. Uṭṭun (issue) 01.
Aseggas (year) 2025.



Yers ass 10/02/2025. Yettwaqbel ass 02/03/2025. Yeffey-d ass 20/04/2025

Yelles, M. (2025). L'adaptation théâtrale en contexte post-colonial. A propos de *La Mégère apprivoisée*. *Ussnan*, 02(01), 35-67.

L'adaptation théâtrale en contexte post-colonial. A propos de *La Mégère apprivoisée*.

**Amsasa deg umezgun deg wattal n seld tamharsa.
Awal yef *La Mégère apprivoisée*.**

Mourad YELLES¹

Inalco-Lacnad, France, mourad.yelles@inalco.fr

Agzul

Tamukrist n umagrad-a tella-d yef uzayar n tserwest s tmuyli tudyizt d tesnaktant. Tamuyli timsezyent terra lwelha-is s telqey yer umedy-a : amsasa n tmezgunt n Shakespeare, *La Mégère apprivoisée* deg usatal n seld tamharsa. Seg userwes i d-yellan gar snat n temsasiyin (*Kasdarli-El-Mouhib et Boukman*), ad neɛreɛ ad nesbeyyen, ad nesleɛ tisnekta ur nerkid ara i tedder tmetti akked yinaɛuren izzayriyen deg yiseggasen imezwura n timunent. Ladya tamsalt yerzan « liḥala n tmeṭṭut », anda i eereɛden yisnulfuyen n umezgun n tallit-nni as-d-afen tifat s tarrayt-nsen.

Awalen-tisura : amezgun, amsasa, liḥala n tmeṭṭut, seld tamharsa, tasnakta

¹ Professeur des universités émérite en littératures maghrébines et comparées à l'Inalco, membre de l'équipe de recherche Lacnad (Paris). Comparatiste et anthropologue, ses travaux portent sur les phénomènes de métissage dans le champ des littératures maghrébines d'expression arabe (arabe maghrébin) et francophone. Il s'intéresse également aux expressions littéraires extra-méditerranéennes (Antilles, Canada). Parmi ses publications : *Le Hawfi. Poésie féminine et tradition orale au Maghreb* (OPU, 1990), *Les Miroirs de Janus. Littératures orales et écritures postcoloniales* (OPU, 2002), *Cultures et métissages en Algérie. La racine et la trace* (L'Harmattan, 2005).



Theatrical adaptation in a post-colonial context.
On *The Taming of the Shrew*.

Abstract

The present paper challenges the status of adaptation from both an intellectual and poetic standpoint. The adaptation of Shakespeare's play, *The Taming of the Shrew*, in a post-colonial setting is a specific example which denotes the nexus of the critical analysis. We will try to characterise and examine the ideological conflicts that Algerian society and artists faced in the early years of independence by contrasting two adaptations (Kasdarli-El-Mouhib and Boukman). Especially with relation to the topic of "women's condition," which the theatrical creations of this era attempt to address in their own unique manner.

Keywords: adaptation, ideology, post-colonial, theatre, women's condition

Résumé

Cet article interroge le statut de l'adaptation d'un point de vue poétique mais aussi idéologique. La réflexion critique se concentre sur un exemple particulier : l'adaptation dans un contexte postcolonial de la pièce de Shakespeare, *La Mégère apprivoisée*. À partir d'une comparaison entre deux adaptations (Kasdarli-El-Mouhib et Boukman), nous tenterons de caractériser et d'analyser les tensions idéologiques vécues par la société algérienne et par les artistes dans les premières années de l'indépendance. Particulièrement en ce qui concerne la problématique de la « condition de la femme », que les créations théâtrales de cette période tentent de traiter, à leur manière.

Mots-clés : adaptation, condition féminine, idéologie, post-colonial, théâtre

**L'adaptation théâtrale en contexte post-colonial.
A propos de *La Mégère apprivoisée*.**

Le concept d'*adaptation* fait depuis longtemps partie du lexique courant de la critique comme du grand public. Au point qu'il ne semble pas que son emploi puisse poser de problème particulier. Cependant, l'étendue de son domaine d'application (en fonction des genres) et la grande variété de ses emplois (au fil du temps et des situations socio-culturelles) nécessitent de fait une vigilance critique que ne favorise pas nécessairement le contexte médiatique contemporain. En réalité, ses enjeux théoriques et idéologiques présentent une complexité remarquable.

S'agissant de l'adaptation théâtrale, elle repose clairement sur un travail (d'une envergure plus ou moins importante) de réaménagement des structures formelles, voire thématiques quand elle n'implique pas en sus une entreprise de *traduction* (dont la dimension adaptative ne saurait être minimisée). Pour ce qui est du théâtre arabe moderne, à sa naissance, au 19^{ème} siècle, l'urgence fut d'abord de se constituer un répertoire. Pour ce faire, les dramaturges eurent largement recours à l'« emprunt » en adaptant de nombreuses pièces puisées dans la vaste production théâtrale occidentale². A commencer par les Classiques grecs, Corneille,

² Mais pas uniquement puisque les premiers dramaturges vont très vite se tourner aussi vers le patrimoine populaire (*Les Mille et Une nuits*), les grands textes de la tradition religieuse (*Coran*) et poétique (épopées) arabes.

Racine, Molière, Shakespeare, jusqu'aux auteurs plus contemporains. Pour ce qui concerne le théâtre maghrébin, et plus particulièrement algérien, il connut *grosso modo* le même processus - avec quelques bonnes décennies de décalage chronologique pour des raisons qui tiennent à la nature de la situation de domination dans laquelle était alors plongée la société algérienne³.

Après avoir effectué une mise au point sur les cadres théoriques de l'adaptation, la présente contribution se propose d'en explorer quelques aspects pratiques et contextualisés à partir de l'exemple de deux adaptations de *La Mégère apprivoisée* (Shakespeare) en Algérie. Quelles sont les visées idéologiques (implicites ou explicites) que l'on peut y déceler, et, s'agissant plus précisément de la seconde tentative, comment interpréter le projet dramaturgique entrepris par un écrivain algéro-antillais, Daniel Boukman, dans la situation propre aux premières années de l'indépendance ?

³ *Mutatis mutandis*, on peut en dire autant pour ce qui est de l'expression théâtrale en tamazight. L'exemple le plus probant est sans conteste le travail pionnier mené par Mohia. Quand il choisit des pièces du répertoire occidental (Molière, Pirandello, Brecht), comme l'explique Hocine Sadi, « [...] le choix de l'adaptation plutôt que celui de la traduction résout [...] certaines questions de vocabulaire liées à l'environnement de sociétés étrangères au monde kabyle, puisque l'adaptation consiste précisément à transposer dans un contexte kabyle l'action de l'œuvre source. Cependant, cette technique n'élimine pas complètement le problème. La solution, Muḥend u Yehya la cherchera dans une autre direction, en se tournant vers les ressources que recèle la langue kabyle elle-même. » (2006, p. 54).

1. L'adaptation en question

Même si une tradition critique très ancienne semble en faire un usage technique et donc parfaitement neutre, il est clair que les enjeux de l'adaptation dépassent de loin ce simple cadre fonctionnel. La véritable question est de savoir dans quelle mesure, par-delà le rapport ostentatoire qu'elle entretient avec des catégories esthétiques, l'adaptation n'est pas *de facto* tributaire d'un ensemble de considérations d'ordre moral, voire, plus largement, idéologiques.

Car force est de reconnaître que dans l'imaginaire critique (celui des « spécialistes » mais aussi des consommateurs), l'adaptation paraît occuper une situation pour le moins ambiguë : à la fois utile - voire nécessaire - et pourtant problématique. En tout cas, objet difficilement classable, voire intempestif. À cet égard, il n'y a qu'à se rappeler dans quelle suspicion on la tient souvent quand on l'envisage dans son rapport à « l'œuvre originale ». L'adaptation est alors considérée, dans le meilleur des cas, comme un hommage plus ou moins « fidèle », au pire, comme un « plagiat » déguisé.

De ce point de vue, le nombre impressionnant de synonymes (proches ou lointains) auxquels est associée la notion d'adaptation est révélateur du trouble *méthodologique* et, plus grave, des errances *épistémologiques* qui caractérisent la critique dès lors qu'il lui faut définir le(s) processus par lesquels un texte (au sens large du terme, quel que soit son medium) est / entre en

contact / interagit avec un/d'autre(s) texte(s) : *réécriture, recréation, reprise, imitation, variation, dérivation, transposition, actualisation, montage, centon, parodie, pastiche, forgerie, citation, remake, collage*, etc.

A cette liste de dénominations, il convient d'en ajouter un autre item, moins fréquent mais sans doute tout aussi important : *traduction*. En effet, s'il est fréquent qu'un écrivain « adapte » un texte appartenant à sa propre culture (dans sa propre langue), il peut tout aussi bien choisir un texte inscrit dans une autre culture et produit dans une autre langue. C'est, nous l'avons vu, le cas avec la production théâtrale de la première période du théâtre arabe (et algérien). Dans ce cas, on a affaire à une "adaptation au carré", en quelque sorte : à la fois *translinguistique* et *transculturelle*. Mais, là encore, les repères se brouillent aisément et, comme l'écrit Michel Corvin,

[...] à partir de combien de marques (et de quelle nature) de différences notoires, relevées par comparaison avec une traduction neutre et objective (admettons en postulat que ce genre de traduction existe ou que la traduction est une adaptation involontaire) peut-on dire qu'on a changé de catégorie et qu'on est entré en adaptation ? Nul ne saurait s'y risquer d'autant que le concept même de traduction, qui devrait servir d'étalon immuable, est d'une extrême fluidité. Entre la duplication pure et simple d'un modèle (procédure qui n'existe pas en art) et la création *ex nihilo*, il existe toute une série d'échelons intermédiaires pour lesquels manquent les mots (Corvin, 2003, p. 171).

De fait, il semble bien que l'adaptation a aussi à voir avec la *variation*. On peut en avoir une idée précise à partir du fonctionnement du *texte oral* (conte, poésie) dans lequel la règle veut qu'à partir de la mémorisation, chaque nouvelle performance laisse la liberté au conteur/conteuse d'« improviser » - et donc de produire une variation - à partir d'un canevas connu et maîtrisé. Ne sommes-nous pas là dans une posture de type adaptatif ? Même chose, *mutatis mutandis*, avec le travail de mise en scène qui produit nécessairement, à chaque nouvelle tentative, une nouvelle « variation » à partir du texte « original » (que l'on considère l'« interprétation »⁴ des acteurs, la scénographie, les décors, les éclairages, les bruitages, etc.). Mais comment appréhender ce phénomène et ne faut-il pas le considérer de manière plus générale en s'interrogeant sur les ressorts cachés de la variation ?

On voit ici émerger un concept-clé dans une approche véritablement critique de l'adaptation, celui de « inter/transtextualité ». En effet, tout se passe comme si l'adaptation n'est qu'un autre terme pour désigner une partie significative d'un processus global qui caractérise l'émergence planétaire de ce que Borges désigne par la célèbre métaphore de la « Bibliothèque de Babel », un espace virtuel dans lequel toutes les formes de création sont potentielle-

⁴ Il n'est évidemment pas indifférent que le terme habituellement utilisé pour désigner le jeu des acteurs renvoie aussi au champ de la traduction ...

ment susceptibles de produire à l'infini toutes sortes de « variations » et autres combinaisons à partir d'innombrables métissages, sans considération d'« origines » spatio-temporelles ou socio-culturelles. C'est, par définition, le lieu de l'*intertexte*. Pour Julia Kristeva (qui est la première à user de ce terme), la notion d'*intertextualité* s'impose comme une évidence, dans la mesure où « [...] tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (1969, pp. 145-146).

De même, pour Michael Riffaterre,

l'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres textes constituent l'intertexte de la première. La perception de ces rapports est donc une des composantes fondamentales de la littérature d'une œuvre [...] (1980, p. 4).

Ce qu'il convient de retenir de plus important dans ce qui se présente comme une définition du processus même de productivité infinie du Texte est la référence aux « *rapports* » de toutes natures qui s'organisent entre un nombre forcément illimité de textes à travers le temps et l'espace. Se tisse ainsi un immense réseau de sens et de formes sans cesse en mutation, aux frontières mouvantes, caractérisé par une multitude de variations sémiologiques, esthétiques, idéologiques – elle-même tributaires d'une multitude de contextes et d'acteurs.

Nous en arrivons ainsi à une autre notion, significativement plus ambitieuse, et développée de manière systématique par Gérard Genette : celle de *transtextualité* (1982, p. 453). L'auteur la décline ainsi en plusieurs catégories, selon le type de rapports entretenus et développés entre les textes directement ou indirectement en présence. Ainsi, qu'il s'agisse d'« intertexte » proprement dit (« une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes »), de « paratexte », de « métatexte », d'« architexte » ou d'« hypertexte », il ne s'agit jamais que d'une seule et même prodigieuse circulation de textes qui peuvent prendre toute sorte d'apparences, et de caractéristiques génériques, brassant une infinité de sens et d'imaginaires impliquant l'humanité toute entière depuis l'aube des temps. Pour reprendre les termes de Genette :

Ainsi s'accomplit l'utopie borgésienne d'une Littérature en transfusion perpétuelle – perfusion transtextuelle –, constamment présente à elle-même dans sa totalité [...] et dont tous les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini (1982, p. 453).

Dans cette même optique, une des implications importantes de la notion de transtextualité concerne la dimension socio-historique de toute traduction/adaptation. Comme le note judicieusement Roland Barthes, « épistémologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité : non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation consciente, mais selon celle d'une dissémination »

(1968). Chez Barthes, on le sait, le principe de *dissémination* est au cœur de la *productivité* perpétuelle du Texte, son principe actif et son moteur sémiologique. Il est aussi étroitement associé à la dynamique même des sociétés humaines à travers leurs innombrables évolutions et métamorphoses. Donc à travers leurs histoires propres et communes, dans leurs permanentes interactions, jusque dans leurs manifestations nécessairement les plus violentes. En définitive, la productivité de l'intertexte est intimement et logiquement liée aux multiples « lectures/relectures » qu'en feront les acteurs sociaux, à différents moments, dans différents contextes géo-politico-économiques, à partir des configurations/reconfigurations de leurs imaginaires socio-culturels et idéologiques.

Il ne saurait donc y avoir de théorie de l'adaptation sans prise en compte de ce « *volume de la socialité* » auquel fait référence Barthes et qui mobilise inévitablement non seulement les « créateurs » mais aussi leurs « publics » et bien d'autres instances relevant du champ social. C'est d'ailleurs le sens de cette citation de Bertolt Brecht évoquant la mission du dramaturge / metteur en scène : « Nous devons considérer l'œuvre [classique] avec un regard neuf. [...] Ce ne sont pas des innovations formelles, purement extérieures et étrangères à l'œuvre, que nous devons rechercher. Il nous faut mettre en lumière son contenu idéologique formel [...] » (cité dans Corvin, 2003, p. 161).

C'est précisément de ces dimensions socio-historiques et idéologiques de l'adaptation / traduction en tant qu'elles relèvent bien de la dissémination qu'il va à présent être question à propos du texte de Shakespeare dans le contexte de l'Algérie indépendante.

2. *La Mégère apprivoisée* et ses échos post-coloniaux

The Taming of the Shrew figure parmi les premières pièces écrites par Shakespeare - elle date de 1594 - et elle compte parmi les premières comédies de son répertoire. Les spécialistes estiment possible qu'il puisse s'agir de l'adaptation d'une pièce d'un autre dramaturge anglais contemporain. Ceci étant, et en écho à ce dont il a été question précédemment, force est de reconnaître que l'intertexte dans lequel s'inscrit la pièce est à la fois vaste et ancien. À titre d'exemple, on pourra reconnaître dans la thématique et la tonalité générale du texte d'évidentes références à l'immense fond de la culture populaire anglaise, et plus largement européenne. En effet, on ne compte plus le nombre de fables et fabliaux de la tradition orale (et écrite) traitant des rapports hommes-femmes au sein du couple, dans la société et plus largement de la condition féminine sous ses différents aspects.

La pièce de Shakespeare présente plusieurs particularités qui méritent d'être rappelées pour commencer. Il y a tout d'abord le recours au procédé de la mise en abyme (une pièce dans la pièce), un procédé auquel le dramaturge a recours pour la première fois.

Autre particularité : l'absence de « climax » - comme c'est de rigueur dans le théâtre de l'époque élisabéthaine et comme ce sera la règle dans le théâtre de Shakespeare. Sauf à considérer la dernière scène qui voit la « mégère » enfin « apprivoisée » comme un possible « moment de plus grande tension » dramaturgique. Ce qui paraît pour le moins contestable. Surtout compte tenu du caractère manifestement burlesque du thème général de la pièce.

L'intrigue a pour cadre une ville italienne à l'époque de la Renaissance. Elle s'organise sur au moins trois niveaux. En premier lieu, il est question de la "mystification" mise en scène par un Lord pour s'amuser aux dépens d'un pauvre ivrogne. Nous avons ensuite la représentation d'une pièce sur le mariage (et ses enjeux) par des comédiens. Laquelle pièce implique à son tour l'histoire d'un père et ses deux filles (dont l'une dotée d'un fort caractère), de quatre prétendants (dont trois arriveront à leurs fins), sans oublier les ruses et subterfuges de personnages annexes (serviteurs, opportunistes) en lien avec les projets matrimoniaux des prétendants.

On a souvent évoqué la dimension manifestement baroque du texte. De fait, celle-ci apparaît dès le prologue avec une mise en abyme : *La Mégère apprivoisée* est en fait la pièce qu'interprète une troupe de comédiens invitée par l'un des personnages (le Lord) qui veut mystifier un autre personnage (un pauvre chaudronnier). Il s'agit donc de l'imbrication d'un récit dans un autre. Sachant que le

fil conducteur qui se trame à travers ces différents niveaux de lecture a certainement un rapport étroit avec la problématique - chère à l'imaginaire baroque – de la *métamorphose* et du *jeu sur/avec les apparences*. Inutile de préciser que ces dernières renvoient autant au niveau fantasmatique qu'à celui du « réel » social et politique. À cet égard, il peut être bon de rappeler que le baroque s'entend aussi comme une façon de subvertir les catégories ordinaires d'un certain ordre (social, culturel, idéologique) donné comme immuable et intangible. Ainsi, dans la pièce de Shakespeare, la mise en miroir (déformante car sur le mode burlesque) des rapports sociaux Dominants-Dominés est une manière d'ébranler la (bonne) conscience du lecteur/spectateur. Il suffit d'un grain de sable pour faire dérailler la grande machinerie sociale et ses conventions. Un ivrogne se réveille dans le lit d'un seigneur, une pièce s'invite dans le décor d'une autre, une harpie se transforme en un modèle de vertus conjugales ...

À ce propos, il faut sans doute s'interroger sur la manière dont Shakespeare choisit d'introduire le motif de la « domestication » (*taming*) féminine. Plutôt que de l'aborder *in media res* en nous introduisant d'emblée au sein de la famille de Catharina, c'est par le biais d'une première mise en scène / en situation qui a lieu dans la demeure du Lord. Accompagné d'un page déguisé en lady⁵,

⁵ Encore un effet (courant à l'époque) de la métamorphose baroque et du jeu sur les codes sociaux.

le chaudronnier Sly assiste (déguisé malgré lui en lord) à la représentation des comédiens invités par le Lord. Nous ne saurons pas ce qu'il en pense puisqu'il disparaît définitivement de la pièce. Mais dans ces conditions, à quoi peut bien servir cette séquence et quel(s) rapport(s) avec la thématique principale de la pièce ? La réponse se trouve sans doute dans l'« effet de miroir » déstructurant que nous mentionnions tout à l'heure.

On peut considérer que ce prologue a pour fonction de mettre à distance critique la réalité des relations humaines (voire des rapports de classe, si l'on considère les statuts respectifs de Sly et du Lord) et d'en révéler, au-delà des apparences, le caractère implacable et surtout arbitraire. Leur nature profondément injuste se manifeste à travers l'imposition violente d'un système de conventions sociales qui ne profite qu'aux plus puissants dans la mesure où ils en jouent à leur guise. De fait, comme le montre bien l'aventure de Sly, la position et les conditions de vie déterminent le comportement personnel et ses conséquences. D'une certaine manière, il en va de même pour Catharina. L'entreprise de « domestication » mise au point par Petruchio peut être vue comme une métaphore de la violence à l'œuvre dans l'histoire des rapports interpersonnels (hommes-femmes) mais aussi interclasses.

De ce point de vue, quelle lecture doit-on faire de la fable de la pièce de Shakespeare et comment interpréter sa position ? Pour le dire autrement, doit-on considérer *La Mégère apprivoisée*

comme une farce misogyne ou, au contraire, comme une sorte de manifeste féministe avant l'heure ? En fait, les deux lectures sont possibles - même si la première est, de loin, la plus répandue et la plus consensuelle. Comme c'est le cas pour tout texte (« classique » ou pas), et comme cela a déjà été souligné, *La Mégère apprivoisée* est inévitablement tributaire de la grande *dissémination trans-textuelle*. À ce titre, selon les époques et les contextes, les types de mises en scène, cette pièce a pu donner lieu à des interprétations certainement différentes les unes des autres. La dimension parodique et bouffonne de la pantalonnade a probablement pu s'imposer auprès d'un large public et sur une longue période. Précisément celle dominée par l'ordre patriarcal dans toute sa rigueur. Est-ce vraiment celle que privilégiait Shakespeare ? En tout cas, on peut concevoir que de nos jours, on puisse avoir une autre perception des relations entre les personnages de la pièce et que l'on puisse porter un autre regard sur le parcours et la personnalité de Catharina. D'où une seconde lecture qui propose de revisiter la dernière séquence (Acte V, scène 2).

Compte tenu de son côté très spectaculaire et emphatique, la célèbre tirade finale dans laquelle Catharina va jusqu'à revendiquer la légitimité, voire les bienfaits de son « dressage » par Petruchio ne va pas sans soulever quelques questions. À un premier niveau, celui de la comédie bouffonne avec sa charge traditionnelle contre la duplicité féminine, cette tirade peut évidemment être prise au

pied de la lettre : c'est la manifestation éclatante de la soumission du Dominé. Mais précisément du fait de son caractère pour le moins outrancier, cette déclaration d'allégeance n'est peut-être pas si sincère qu'il y paraît. Ne laisse-t-elle pas aussi le champ libre à une autre interprétation, au second degré : comme la manifestation éclatante de la « ruse du dominé », une manière de revendication maquillée ? En tout état de cause, encore une fois, le contexte socio-historique est déterminant pour ce qui relève de la lecture d'un texte, et, s'agissant d'une pièce, de son adaptation. C'est dans cette perspective qu'il s'agit donc d'analyser l'adaptation de *La Mégère apprivoisée* dans le contexte de l'Algérie post-coloniale.

La pièce de Shakespeare est montée pour la première fois par le Théâtre National Algérien (TNA) et représentée à Alger en 1964 sous le titre المرأة المتمردة (*La Femme rebelle*) dans une adaptation de Mustapha Kasdarli et une mise en scène de Allal El Mouhib⁶. Parmi les comédiens et comédiennes de la troupe figurent certains des grands noms du théâtre algérien, dont certain.e.s alors encore débutant.e.s : Abdelkader Alloula, Sid-Ahmed Agoumi, Hadj Smaïl, Yahia Benmabrouk ou encore Tayeb Aboulhassan. Du côté

⁶ Dans l'état actuel de la documentation, nous ne possédons pas le tapuscrit de la traduction/adaptation de Kasdarli. À partir de quelle version - originale anglaise ou en traduction française (laquelle ?) – et vers quel type d'arabe « algérien » ? Comme évoqué précédemment, il s'agit là pourtant d'une question d'une importance majeure.

des actrices, on peut citer Farida Amrouche et la chanteuse et comédienne Latifa (Aouda Abbas) qui interprète le rôle de Catharina. Pour mieux cerner le type de lecture (et donc d'adaptation) proposée par le tandem Kasdarli-El-Mouhib, en l'absence totale de documentation⁷, il semble indispensable de la replacer dans le cadre plus général de l'évolution du théâtre algérien avant l'indépendance.

En effet, il faut se rappeler qu'à ses débuts, le mouvement théâtral algérien s'inscrit totalement dans la dynamique de « renaissance » culturelle (et implicitement politique) qui caractérise la période post-ottomane au Moyen-Orient (19^{ème} siècle) et qui va se propager à travers l'ensemble du monde arabo-musulman.⁸ En Afrique du Nord, inspirées par les idées de la Nahda et parmi leurs nombreuses activités, les premières associations à caractère culturel/culturel (à commencer par l'Association des Oulémas) créent des troupes et montent des spectacles à visée clairement pédagogique et édifiante, voire nationalitaire. Comme le rappelle Rachid Bencheneb :

⁷ À notre connaissance, il n'existe pas d'archives écrites (et à plus forte raison audio-visuelle) sur la mise en scène de 1964. Sur le site officiel du TNA, on ne dispose que d'une courte fiche descriptive avec la liste des comédiens et comédiennes, suivi d'un court résumé (<https://tna.dz/fr/la-femme-rebelle/>).

⁸ À ce propos, on relèvera avec Hadj Miliani que « [...] le paradoxe vient du fait que c'est à travers l'adaptation d'auteurs occidentaux (Chateaubriand, Walter Scott) que seront mis en scène les épisodes glorieux du passé islamique [...] » (« Représentation de l'histoire et historicisation du théâtre en Algérie », *L'Année du Maghreb*, IV, 2008.

À l'effort collectif d'éducation et d'émancipation des Algériens, le théâtre dès sa naissance prit une part non négligeable. Il est à cet égard très significatif que la première compagnie théâtrale, fondée à Alger le 5 avril 1921, ait reçu précisément le nom de *l'Éducatrice (al-Muhadhdhiba)* et que ses promoteurs, d'anciens étudiants de la Médersa d'Alger, aient créé trois pièces écrites en arabe littéraire, dans lesquelles étaient dénoncés les méfaits sociaux de l'alcoolisme (1969, p. 25).

Il observe cependant un changement progressif dans l'orientation du « message » qu'entendent délivrer les pionniers du théâtre algérien :

Si, parallèlement, le théâtre algérien conserve jusqu'en 1945 un caractère essentiellement didactique, illustrant des préceptes de morale pratique, prêchant les devoirs familiaux et les vertus domestiques, dénonçant tour à tour l'ignorance, la débauche, l'ivrognerie, l'égoïsme des riches, il devient après cette date un instrument de propagande et de pénétration des masses, bref, un théâtre de combat (Bencheneb, 1969, p. 26).

Ce jugement catégorique mérite sans doute d'être quelque peu nuancé, surtout pour ce qui relève de la pertinence de la notion de « théâtre de combat » rapportée à son contexte historique. S'agissant de l'expérience théâtrale la plus marquante dans ces années post-deuxième guerre mondiale, celle qui sera initiée par les petites élites urbaines issues, pour la plupart, de milieux d'artisans et de commerçants (à l'exemple de Mahieddine Bachetarzi), en dépit de certaines audaces conjoncturelles, elle reste largement marquée d'une part par l'impact du théâtre occidental (français) et,

d'autre part, par les idées réformistes et leurs cadres idéologiques traditionalistes et conservateurs. Quant au théâtre algérien post-indépendance, en dehors de tentatives pionnières et courageuses qui se développent dans ses marges, il reste étroitement dépendant des orientations idéologiques officielles, avec leur lot de contradictions apparentes, entre ouverture « tiers-mondiste » et tentations « réactionnaires ». Le programme du TNA dans les premières décennies de l'indépendance en est d'ailleurs le reflet évident, alternant des adaptations de pièces du répertoire « classique » européen (Calderon, Shakespeare), des créations plus « engagées » (Kaki, Kateb Yacine, Assia Djebar) et des reprises du répertoire des années 1950 (Bachetarzi).

Si l'on se rappelle que dans les premières années post-indépendance, c'est la génération des comédiens et comédiennes issue du vivier des troupes formées durant la période coloniale qui assure l'essentiel des spectacles, on peut facilement imaginer que l'adaptation de *La Mégère apprivoisée* proposée au public en 1964 devait sans doute s'inscrire dans cette sorte de « clair-obscur idéologique », sans se démarquer beaucoup de la lecture la plus conventionnelle de la pièce de Shakespeare. De ce point de vue, le résumé disponible sur le site du TNA est toujours révélateur de ces tensions :

Elmaraa Elmoutamarida, d'après *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare, adaptation de M. Kasdarli, mise en scène de Allel El Mouhib, s'attaque à certaines habitudes

de l'époque sclérosantes et ankylosantes et tente à la fois de poser le problème du mariage et de l'autorité paternelle, excessivement envahissante afin de les corriger. Un père veut marier ses deux filles en même temps, malgré les nombreuses demandes en mariage adressées à une des deux sœurs. Il refuse de marier sa cadette avant son aînée, parce qu'il craint que sa fille aînée restera une vieille fille. Malheureusement celle-ci est méchante et ne plaît à aucun homme. Ainsi les deux prétendants de sa sœur cadette décident d'unir leurs efforts pour trouver un mari à la sœur dont personne ne veut d'elle. Son père enferme sa fille aînée pour lui éviter toute rencontre et se met à lui rechercher un mari. Enfin, la fille aînée trouve la chaussure à son pied. Elle finit même par céder, autant par épuisement que par abnégation, et acceptera de voir le monde par les yeux de son époux.⁹

On aura noté la référence - pour le moins neutre - « à certaines habitudes de l'époque sclérosantes et ankylosantes » mais surtout la volonté attribuée au metteur en scène de s'attaquer au « problème du mariage et de l'autorité paternelle, excessivement envahissante à fin [sic] de les corriger ». Avec l'option didactique, nous retrouvons sans surprise une problématique maintes fois traitée (en conformité avec les principes réformistes) par le théâtre « indigène » de la période coloniale : le mariage forcé, la condition de la femme (et sa nécessaire « émancipation », mais dans le respect des valeurs musulmanes)¹⁰. C'est précisément ce traitement

⁹ On ne peut fixer avec certitude la date de rédaction de ce résumé. (Nous l'avons reproduit sans corriger les « coquilles » syntaxiques qu'il comporte).

¹⁰ Parmi de nombreux exemples, on peut citer certaines pièces de Allalou (*Le Mariage de Bouakline*, 1926) et de Rachid Ksentini (*Le Mariage de Bouborma*,

idéologique et ses « pesanteurs » idéologiques, en décalage manifeste avec l'histoire récente et les options officielles de l'Algérie indépendante, qui va déclencher chez un jeune écrivain algéro-antillais le désir de sortir du dilemme conservatisme/réformisme pour véritablement réactualiser l'option « révolutionnaire » de *La Femme rebelle* - une option potentiellement « en dormance » dans le texte même de Shakespeare.

3. *La Véridique histoire de Hourya* : une adaptation algéro-antillaise

Daniel Boukman est un poète et dramaturge né le 15 avril 1936 à Fort-de-France (Martinique). En 1961, alors qu'il termine des études de lettres à Paris, il est appelé pour accomplir son service militaire en Algérie. Déjà très impliqué dans les luttes anticolonialistes, il choisit l'insoumission, est exfiltré par les réseaux de soutien à la cause indépendantiste et rejoint une base de l'ALN au Maroc.

De 1962 à 1981, il est enseignant (Oran, Boufarik) et participe activement à la vie intellectuelle et artistique de l'Algérie indépendante. Entre 1981 (date de son départ définitif d'Algérie) et

1928), ou encore l'adaptation de certaines pièces de Molière sur le même thème. On ne peut exclure l'influence des contes de la tradition orale maghrébine et des *Mille et Une nuits*.

Évoquant de manière particulièrement critique le « discours moralisateur » omniprésent dans la version algérienne de *L'Avare* (*El-Mechhâh*), mis en scène par Mahieddine Bachetarzi en 1940, Ahmed Cheniki observe que « cette attitude moralisante n'est pas uniquement propre à Bachetarzi mais se retrouve dans la grande partie des textes algériens (Allalou, Ksentini, Touri, etc.) » (2010, p. 5).

2001, il réside en France où il s'implique de manière très dynamique dans les activités culturelles de la diaspora antillaise (en particulier dans le domaine médiatique) avant de regagner son pays natal en 2000. Il continue de militer énergiquement pour la défense et la promotion de la culture et de la langue créoles. Il est l'auteur de plusieurs recueils de poèmes et de pièces de théâtre traitant de thèmes « engagés » liés aux luttes anticolonialistes et indépendantistes aux Antilles et dans le monde (Palestine).

La pièce *La Véridique histoire de Houriya* a été écrite dans les années 1960, lors du long séjour de Daniel Boukman en Algérie. Elle n'est parue qu'en 2001 et a été jouée à quelques reprises en France. Comme le raconte l'auteur lui-même, l'écriture en a été déclenchée par une réaction d'indignation après avoir assisté à la représentation de *La Mégère apprivoisée* au TNA d'Alger en 1964. Il considère alors que l'adaptation proposée par le tandem Kasdarli-El-Mouhib ne prend pas suffisamment de recul critique par rapport au discours explicitement misogyne de la pièce. De ce fait, Daniel Boukman considère qu'elle se retrouve en complet décalage avec le vécu des femmes algériennes durant la guerre de libération et les bouleversements sociaux que cette dernière a induit, en particulier en matière de statuts et de partage des responsabilités entre hommes et femmes. D'où sa décision de mettre en chantier sa propre adaptation du texte shakespearien.

C'est donc en fonction de ce qu'il sait de l'histoire de la guerre de libération et à partir de ce qu'il perçoit des caractéristiques essentielles de la société algérienne post-indépendance, que l'écrivain martiniquais se lance dans le projet de réécriture/adaptation de la pièce de Shakespeare. À cet égard, on ne saurait négliger l'importance de l'expérience socio-politique accumulée par Daniel Boukman dans son parcours personnel aux Antilles et au sein de la diaspora antillaise en France. À l'image de son illustre compatriote Frantz Fanon, ses analyses se fondent sur des évidences socio-politiques qui transcendent les différences culturelles : le phénomène de l'exploitation et les mécanismes de la domination ne connaissent pas de frontières. Qu'il s'agisse de la Martiniquaise ou de l'Algérienne, c'est par la prise de conscience politique qu'elle sort de l'état d'aliénation et qu'elle peut entreprendre de se libérer à travers l'action révolutionnaire. Comme l'écrit Fanon :

La liberté du peuple algérien s'identifie (...) à la libération de la femme, à son entrée dans l'histoire. Cette femme qui, dans les avenues d'Alger ou de Constantine transporte les grenades ou les chargeurs de fusil-mitrailleur, cette femme qui demain sera outragée, violée, torturée, ne peut pas repenser jusque dans les détails les plus infimes ses comportements anciens; cette femme qui écrit les pages héroïques de l'histoire algérienne fait exploser le monde rétréci et irresponsable dans lequel elle vivait, et conjointement collabore à la destruction du colonialisme et à la naissance d'une nouvelle femme (1968, p. 93).

La Véridique histoire de Houriya porte incontestablement témoignage d'une réflexion critique qui prend appui sur un vécu collectif et recontextualise le discours shakespearien sur les rapports de domination (de classes et de genres) à la lumière de l'histoire des mouvements révolutionnaires à travers le monde, à commencer par la révolution algérienne.

Du point de vue dramaturgique, l'intrigue repose en partie sur le canevas narratif de la pièce de Shakespeare. La pièce commence alors qu'une troupe de comédiens est en train d'interpréter *La Mégère apprivoisée* pour un public composé de Bêtes. Nous sommes à la toute fin de la pièce, à la fameuse scène 2 de l'acte V, lorsque Catharina lance son appel à la soumission des femmes. Suit un banquet de célébration à la gloire de la domination masculine auquel prennent part les Bêtes. On note d'emblée que Daniel Boukman choisit de reprendre le procédé baroque de la « mise en abyme », mais sur un mode plus nettement brechtien. Cette fois, les spectateurs/acteurs sont à la fois sur scène (les Bêtes) et surtout dans la salle. Une différence de taille avec Shakespeare puisque, par la voix du Récitant¹¹, le dramaturge algéro-antillais pourra donner ainsi le choix à son public entre deux fins possibles à la pièce :

¹¹ Ce personnage n'est pas sans rappeler celui du *Guwwâl* dans la tradition orale maghrébine. À la différence du Présentateur de Shakespeare, histrion à la fois ridicule et caricatural, le Récitant joue un rôle actif dans le déroulement de l'action, à l'interface entre les personnages/comédiens et le public.

l'une, clairement dysphorique, qui voit la victoire des forces réactionnaires (incarénées par les Bêtes) et l'autre, plus optimiste, qui ouvre peut-être sur des « lendemains qui chantent » en matière de justice et d'égalité. En impliquant directement le public, Daniel Boukman place, en quelque sorte son spectateur devant ses responsabilités historiques et fait de lui un acteur (au double sens du terme) de la pièce, mais surtout de son propre destin, en lien avec celui de sa communauté.

La suite de la pièce installe le récit dans un tout autre espace. Il ne s'agit plus d'un cadre exclusivement urbain et aristocratique comme chez Shakespeare. Ici, nous sommes amenés à parcourir toute l'Algérie, celle des paysans et des citadins, des riches et des déshérités. De fait, les personnages se répartissent en deux catégories distinctes : les Dominants et assimilés (l'armée, l'administration, les colons, les auxiliaires « indigènes », les compagnons) et les Dominés et assimilés (Hourya et ses parents, les militants, « le chœur des femmes », le mendiant, l'ouvrier, le paysan, le fonctionnaire). Parmi ces derniers, pour diverses raisons (affectives, morales, économiques), on observe que tous/toutes n'ont pas le même niveau de conscience politique. À l'exemple des parents de Hourya, du mendiant ou du fonctionnaire. Même l'ouvrier, le fonctionnaire, le paysan tiennent des propos qui expriment bien leur degré d'aliénation et les contradictions idéologiques qu'ils vivent au

quotidien. Et que dire du chœur des « damnées » ou « décomplexées » qui exhibent de manière provocatrice leur pseudo-liberté, dérisoire caricature du mode de vie de l'Occidentale.

Nous évoluons également dans une autre temporalité - bien plus longue que chez Shakespeare - en lien avec une certaine histoire de l'Algérie, et donc avec une autre problématique socio-politique. Cette dernière se met en place avec l'entrée en scène de Hourya, une sorte de double positif de Catharina. Cette jeune femme courageuse et déterminée incarne l'Algérie combattante face au colonialisme français, mais aussi la libération de la femme algérienne longtemps soumise à des traditions archaïques. Quatre séquences chronologiques (correspondant à autant de tableaux) vont mettre en scène différentes phases de la lutte révolutionnaire et des souffrances du peuple algérien : avant 1830, de 1830 à 1954, de 1954 à 1962 et après 1962. En parallèle, à travers le parcours de Hourya, nous découvrons les techniques et artifices mis au point par le colonisateur pour venir à bout de la résistance populaire (répression militaire, torture, action psychologique, etc.).

Dans ce contexte, les Bêtes sont évidemment d'abord des monstres animaux qui incarnent le Mal (en tant que phénomène ontologique intemporel)¹². Mais par-delà leur dimension maléfique

¹² À l'évidence, ce bestiaire monstrueux puise sa puissance d'évocation dans l'imaginaire personnel de l'auteur, lui-même largement inspiré des contes de la tradition orale caribéenne. On en retrouve des avatars dans plusieurs autres textes

essentielle et principielle, les Bêtes exercent leur pouvoir dans la réalité historique des hommes. Elles sont d'ailleurs omniprésentes dans la pièce. Dans le contexte algérien, elles agissent en tant qu'inspiratrices et auxiliaires indispensables des forces de répression française et de la Réaction « indigène » (représentées par le derviche et le néo-féodal) qui entendent maintenir les rapports d'aliénation et de domination politiques et idéologiques entre classes sociales et entre genres en Algérie. Y compris après l'indépendance. Car *La Véridique histoire de Houriya* met en lumière la manière dont les facteurs économiques, idéologiques de la domination masculine peuvent se perpétuer, en dépit de l'impact de la lutte armée sur les cadres mentaux et culturels de la société algérienne.

À partir du texte de Shakespeare, Daniel Boukman opère un travail d'adaptation qui en modifie radicalement le sens et la portée. Sa réécriture vise au moins deux objectifs : d'une part recontextualiser la thématique initiale et, d'autre part, amplifier et mener à terme l'« effet de distanciation » introduit par Shakespeare, mais sur le mode baroque - tout en se départissant de la visée comique pour mettre l'accent sur le caractère tragique des événements (en excluant tout pathos). Sur le plan thématique, le travail de recontextualisation historicise la problématique du statut de la femme. À la

(pièces et poèmes). On ne peut manquer d'évoquer ici le baroque latino-américain et ses imaginaires foisonnant de créatures fantastiques.

différence de Catharina, Hourya n'incarne pas la femme « éternelle », aux prises avec des normes conservatrices intemporelles. C'est une jeune algérienne qui se bat contre une double domination historique : celle du colonialisme français et celle de la Réaction (qui allie les forces rétrogrades et les ennemis de la Révolution).

Encore plus nettement que chez Shakespeare, en délocalisant le cadre spatio-temporel (l'Algérie coloniale et post-coloniale), la réécriture amplifie la dimension économique des rapports de domination. Si les personnages de *La Mégère apprivoisée* sont certes pour le moins soucieux des incidences financières du mariage, la pièce de Daniel Boukman met en exergue de manière particulièrement flagrante les liens indissociables entre violence politique et enjeux économiques. La France entend préserver et renforcer ses intérêts en écrasant la résistance des Algériens. Pour ce faire, consciente de l'importance de leur rôle au sein de la famille, l'armée, assistée par des spécialistes de l'« action psychologique » (cf. le Sociologue, le Pédagogue) tente par tous les moyens de déstabiliser et de manipuler la conscience morale et nationalitaire des femmes algériennes. Selon la même logique, c'est pour conserver leurs privilèges que les forces réactionnaires veulent maintenir l'Algérienne dans une position d'assujettissement pendant et après la Révolution.

Un dernier point est à relever à propos du travail d'adaptation opéré par Daniel Boukman. Il concerne cette fois la personnalité de Hourya. À cet égard, même si elle est d'abord symbolisée par la figure de l'« alouette prisonnière », on pourrait retrouver chez elle quelque chose d'une détermination quasi-virile. Celle-là même qui faisait de Catharina une « mégère »¹³. Cependant, les sujets de confrontation avec l'entourage diffèrent ici du tout au tout : alors que la seule obsession du père de Catharina est de marier sa fille, les appréhensions des parents de Hourya portent sur les conséquences de son engagement dans la lutte armée. Conséquences affectives mais aussi éthico-normatives (par rapport à la place de la femme dans la société patriarcale algérienne traditionnelle)¹⁴. Mais chez Daniel Boukman, cette dimension émotionnelle et morale ne représente qu'un aspect des difficultés auxquelles doit faire face Hourya. Les plus graves se situant sur le terrain de l'action politique et armée, dans l'affrontement avec les forces de la répression coloniale et de l'ordre réactionnaire.

À cet égard, si c'est bien sur le deuxième scénario (la défaite des Bêtes) que s'achève *La Véridique histoire de Hourya*, avec l'édification de la « Nouvelle Maison » Algérie et l'exaltation du chant de victoire de Hourya, les dangers sont toujours présents

¹³ Cf. Acte I, Scène 1, l'échange pour le moins « électrique » entre Catharina et Hortensio.

¹⁴ La mère de Hourya lui rappelle ainsi son devoir premier : « Prépare-toi à devenir une bonne épouse ! Voilà ton seul devoir, ma fille ! ».

du fait même des tensions et contradictions idéologiques à l'œuvre dans l'entreprise révolutionnaire telle qu'elle s'est historiquement développé pendant et après la colonisation française¹⁵. Un ensemble de processus complexes que Daniel Boukman réussit à évoquer de façon à la fois méthodique, pédagogique et poétique.

En résumé, comme nous avons pu le constater à travers l'exemple de *La Mégère apprivoisée* et ses adaptations algériennes¹⁶, toute adaptation suppose une certaine lecture/interprétation d'un texte, lui-même plus ou moins directement nourri d'autres textes. Le texte fonctionne ainsi comme partie prenante (et agissante) d'un vaste réseau de formes, de sens, de pratiques qui ne cessent de le « travailler » et avec lesquels il ne cesse d'interagir. Dans cette optique, d'un point de vue théorique, il n'y a pas de « bonnes/fidèles » vs « mauvaises/infidèles » adaptations. Toute adaptation doit être analysée en fonction de son contexte de production, des visées idéologiques de l'« auteur/lecteur » et de « l'horizon d'attente » du/des public/s.

¹⁵ On en a un bon exemple avec la problématique de l'« édification de la Maison » (symbole évident de la nation algérienne) à laquelle finissent par participer tous les Dominés (hommes et femmes confondus), mais seulement après avoir surmonté leurs nombreuses réticences idéologiques.

¹⁶ À signaler qu'en 2023, une nouvelle adaptation est venue enrichir l'« intertexte » shakespearien algérien à partir de la pièce de Daniel Boukman. Cette nouvelle adaptation par le théâtre régional de Djelfa devrait faire l'objet d'une prochaine publication.

À l'image d'Antigone ou Shéhérazade et de leurs nombreuses réactualisations, le personnage de Catharina est probablement issu du vieux fond des contes facétieux de la tradition médiévale occidentale. On y retrouve, sous de multiples versions, les mêmes situations burlesques mettant en scène une jeune femme (ou un couple de sœurs aux caractères opposés) aux prises avec la problématique du mariage arrangé et des conventions sociales en matière d'alliances matrimoniales. Que Shakespeare ait voulu réactualiser tel quel le discours traditionnel ou qu'il ait, au contraire, esquissé une amorce de contre-discours, le fait est que les deux lectures sont possibles et que l'ambiguïté demeure. Mais c'est précisément ce qui confère toute son épaisseur humaine, socio-historique et idéologique à un texte, quel qu'il soit. À cet égard, que la première adaptation post-indépendance de *La Mégère apprivoisée* (celle du tandem Kasdarli-El-Mouhib) n'ait pas réussi à rendre compte de cette épaisseur sémiologique est sans doute révélateur des contradictions idéologiques vécus par les acteurs sociaux de l'Algérie de l'époque.

C'est donc à ce travail de déconstruction / recontextualisation que s'est attelé Daniel Boukman en écrivant *La Véridique histoire de Hourya*. Ce faisant, il est certain qu'il esquissait une relecture critique du récit national tel qu'il s'est élaboré et qu'il s'est constitué depuis la naissance du mouvement national. À la suite de

Fanon, l'écrivain algéro-antillais entendait ainsi contribuer à l'urgente entreprise de désaliénation des esprits, entreprise qui ne pouvait se concevoir sans un effort de lucidité idéologique et d'autocritique permanent. Pour reprendre, en conclusion, le constat de l'auteur de *Les Damnés de la terre* :

La décolonisation ne passe jamais inaperçue car elle porte sur l'être, elle modifie fondamentalement l'être, elle transforme des spectateurs écrasés d'inessentialité en acteurs privilégiés, saisis de façon quasi grandiose par le faisceau de l'Histoire. Elle introduit dans l'être un rythme propre, apporté par les nouveaux hommes, un nouveau langage, une nouvelle humanité. La décolonisation est véritablement création d'hommes nouveaux. Mais cette création ne reçoit sa légitimité d'aucune puissance surnaturelle : la "chose" colonisée devient homme dans le processus même par lequel elle se libère (Fanon, 1974, p. 40).

Références bibliographiques

- Barthes, R. (1968). Texte (Théorie du). *Encyclopedia Universalis*, t. XV.
- Bencheneb, R. (1969). Regards sur le théâtre algérien. *Revue de L'Occident musulman et de la Méditerranée*, (6), pp. 23-27.
- Cheniki, A. (2010). De nouveaux oripeaux pour Molière en Algérie. *Interfrancophonies*, (4), pp. 1-12.
- Corvin, M. (2003). L'adaptation théâtrale : une typologie de l'indécidable. *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, (119-120), pp. 149-172.
- Fanon, F. (1968). *Sociologie d'une révolution. (L'An V de la révolution)*. Maspero.

- Fanon, F. (1974). *Les Damnés de la terre*. Maspero.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil.
- Kristeva, J. (1969). *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Seuil.
- Miliani, H. (2008). Représentation de l'histoire et historicisation du théâtre en Algérie. *L'Année du Maghreb*, IV, pp. 67-78.
- Riffaterre, M. (1980). La trace de l'intertexte. *La Pensée*, (215), pp. 4-18.
- Sadi, H. (2006). Muḥend u Yehya dramaturge de langue kabyle. Itinéraire d'un créateur en milieu militant. *Études et Documents Berbères*, (24), pp. 43-62.