

Aziz CHOUAKI :
« *Je ne suis ni un écrivain national,
ni un écrivain régional,
mon pays c'est la poésie.* »

Portrait et entretien

Christiane CHAULET ACHOUR



Connu dans les milieux algérois dès la publication de son premier recueil, *Argo*, à Alger en 1983, puis le roman *Baya* en 1988 (qui vient d'être réédité en novembre 2018 aux éditions Bleu Autour, voir ci-après), Aziz CHOUAKI est certainement l'écrivain algérien le plus inclassable, le plus déroutant mais aussi le plus attachant.

En 2008, un jeune cinéaste, Lamine Ammar-Khodja, réalisait un portrait, *Aziz Chouaki ou le serment des oranges*. Le journal *L'Expression* en rendait compte ainsi :

« Dans ce film réalisé avec zéro budget, [...] le ton est vite donné. Il restitue le portrait de l'ancien musicien de rock devenu par la force des choses poète, écrivain, journaliste et dramaturge et nous renvoie par la même occasion, de plein fouet, dans d'Algérie d'aujourd'hui avec ses maux et ses défauts. Une Algérie en déconfiture qui souffre de malaise profond dont le nid a été préparé depuis des années et peine aujourd'hui à s'en sortir. En écho, une jeunesse désemparée qui, elle, a le mal de son pays, désenchantée, perdue entre l'alcool et le défaitisme, notamment. Si on regarde bien, l'espoir et le sourire ne sont pas loin, mais le drame est bien palpable. [...] Violence dans les mots, dans l'espace et dans la tête. Un

jeune oisif déluré cuvant son vin avec ses potes dans une cave d'un immeuble résume sa vie avec cynisme : « L'Algérie c'est comme Kinder surprise » [...] Le film de Lamine Ammar Khodja dépeint avec un certain souci esthétique la déroute de la jeunesse en Algérie. « Mon but à travers ces images est de coller du sens aux mots de Aziz. Je parle uniquement de son point de vue », dira-t-il en réponse à une remarque lui reprochant de réduire l'image du jeune Algérien à un « junky ». « Je fais aussi un parallèle entre la pièce que j'ai vue, *Une virée*, et la cave. Je ne dis pas que la jeunesse de Aziz est celle d'aujourd'hui, mais je défie quiconque de me dire que l'islamisme est parti », avoue le jeune et audacieux réalisateur lors du débat qui a suivi la projection [...] au Centre culturel français d'Alger. [...] Le titre de son film fait référence à *Les Oranges*, magnifique et tonique petit livre de Aziz Chouaki sur l'Algérie d'aujourd'hui, ses drames et la difficulté à sortir d'une violence interne que tous pourtant rêvent de voir révolue. »

Avec Aziz Chouaki, quelle que soit la thématique dont il s'empare, tout se joue, d'abord et avant tout, dans la langue, non comme exercice de style mais comme manifestation d'un être-au-monde qui, partant de « racines » stérilisantes parce que définies dans l'étroitesse et l'obligation, s'en échappe pour s'inventer dans le chaos maîtrisé d'un « chaloupage » linguistique constant. Et en s'inventant, ce chaos maîtrisé s'extirpe de l'assignation à « résidence » pour prendre une dimension qui échappe aux définitions étroites de la nation. Certainement un auteur surprenant et hors norme. Dans un entretien, Aziz Chouaki expliquait :

« Je crois que toute écriture suit une biographie. En l'occurrence, mon écriture me ressemble, si l'on veut. Elle est arabe, berbère, anglo-saxonne, française. De par ma culture musicale, elle est jazz, funk, contemporaine, plastique. Maintenant, l'écriture dramatique resserre la parole, parce qu'il n'est question que de ça, dans une pièce. Des comédiens parlent. C'est la parole qui construit le drame. Dans le roman, il y a une distance, dans la mesure où il y a plus d'amplitude. Le temps du roman est horizontal, celui du théâtre vertical. En ce qui concerne mon travail, je travaille beaucoup le signifiant, j'essaye de trouver du goût au-delà du sens, travailler sur les sons, les correspondances. »

On voit ici que l'histoire de l'individu, de ses acquis artistiques et culturels, s'ouvre sur une recherche incessante de créativité quand il s'agit de transformer le matériau entendu, dit, observé, en œuvre d'art.

« Quand on écrit dans une langue, on fait appel à toutes les langues du monde. Refuser l'identique c'est respecter le divers. Et forcément quand une langue domine, il y a résistance, et là où ça résiste, il y a du sens, c'est justement revenir à l'âge pré-babélien, celui du pluriel. Pour moi, faire dans l'hybride du langage, c'est contrer l'homogène du discours, et, partant, le subvertir. »

Nous avons voulu revenir avec lui sur son parcours théâtral qui a pris le dessus, semble-t-il, sur les narrations (nouvelles, romans).

Rappelons pour mémoire qu'Aziz Chouaki a édité à Alger, en 1982, *Argo*, recueil de poèmes et de nouvelles ; puis, en 1988, *Baya*, chez un tout nouvel éditeur indépendant à Alger, Laphomic, dans une période de grande effervescence politique. Cette même année, Aziz Chouaki donne, chaque semaine, dans le *Nouvel Hebdo* des « Nouvelles sulfureuses » qui mettent en scène autant le FLN que les islamistes sur fond de société algérienne, le tout traité avec humour et dérision ; la nouvelle « Rire » reste un des grands textes de cette série. En octobre 1997, la toute jeune revue *Algérie Littérature / Action* publie le roman qui le fait connaître durablement, *L'Étoile d'Alger*. Le roman sera également édité en Algérie par Marsa. En 2002, il est repris aux éditions Balland et paraît en Seuil Points en 2004.

En 1998, *Les Oranges* est d'abord un texte narratif qui se transforme en texte théâtral. Édité chez Mille et une nuits, il a été mis en scène de nombreuses fois en France et largement diffusé.

En 2000, paraît chez Gallimard le roman *Aigle* (repris aux éditions Ex Æquo en 2009), et aux éditions Alternatives en 2001, *Avoir 20 ans à Alger*. Son dernier roman, à ce jour, *Arobase*, paraît en 2004 chez Balland.

Christiane CHAULET-ACHOUR — *Commentons par Baya, si tu le veux bien, car à Alger déjà, la fiction a été mise en scène et jouée par Dalila Helilou, en 1992. Tu n'étais plus en Algérie, alors. Que peux-tu nous dire de cette mise en scène ?*

Aziz CHOUAKI — Pas beaucoup de choses hélas, car je n'ai pas été invité à Alger pour la représentation (encore une triste spécialité algérienne) par contre Ziani Cherif Ayad le metteur en scène m'a soumis le texte traduit en arabe auquel j'avais donné mon aval, ce fut là l'unique traduction de mon travail d'écriture en 40 ans.

C. C.-A. — *On sait que le texte est repéré par le metteur en scène Jean-Pierre Vincent du Théâtre des Amandiers de Nanterre et que la pièce est montée en 1991 dans une mise en scène de Michèle Sigal. D'une adaptation à l'autre, sens-tu déjà que l'écriture romanesque s'échappe vers le théâtre ?*

A. C. — Dans une certaine mesure, effectivement, quelque chose dans l'écriture résiste aux adaptations et aux traductions : je crois que c'est le côté oralité un peu marqué de fabrication de mon travail.

C. C.-A. — *C'est par cette pièce que s'amorce la collaboration féconde avec ce metteur en scène : comment expliques-tu les ingrédients de cette rencontre et sa pérennité ?*

A. C. — C'était mon premier contact avec les planches donc forcément fort et mystérieux à la fois.

C. C.-A. — *Une autre collaboration s'est mise en place alors : avec Mustapha Aouar, à Gare au Théâtre, à Vitry-sur-Seine. Sur quels textes portet-elle ?*

A. C. — Avec Mustapha Aouar j'ai pris contact avec le substrat de l'Algérie des banlieues de France un travail que je poursuivrais longtemps.

C. C.-A. — *1997 : Les Oranges ; la première mise en scène se fait au TILF, à La Villette. Elle est suivie d'au moins 20 autres. Comment reçois-tu alors cette reconnaissance de ta création ? Il y a eu encore une nouvelle mise en scène en 2009.*

A. C. — Il y a eu à l'heure d'aujourd'hui plus d'une vingtaine de mises en scène différentes des *Oranges*, à peu près une par année, y compris en allemand en anglais... Autant dire que c'est devenu un classique, comme on dit. Il y a des extraits choisis comme extraits de présentation à des concours de conservatoires nationaux ! J'en suis assez fier évidemment. Je crois que je peux dire que mon travail le mérite, enfin.

C. C.-A. — *Je voudrais que tu reviennes plus précisément sur certaines de tes pièces. D'abord Une virée, en 2004 à Nanterre.*

A. C. — Une virée a été reçue comme un coup de poing par le public et la critique, c'est la première fois qu'on voyait une écriture algérienne aussi non nationale et irrévérencieuse par rapport à de nombreux tabous politiques, sexuels, religieux. Pour beaucoup ça constituait une bouffée d'oxygène. Mais pour l'heure autant dire que c'est injouable d'ailleurs elle n'a pas été reprise.

C. C.-A. — *Puis Les coloniaux : en dehors de la lecture de Fellag, la pièce a-t-elle été jouée ? Comment a-t-elle été reçue ?*

A. C. — La pièce a été jouée à Nanterre d'abord puis dans toute la France. Le public curieux et théâtral a beaucoup aimé. Par contre ça a été très mal accueilli par l'extrême droite qui m'avait vertement sommé de m'occuper de mes oignons et de laisser les Morts français tranquilles. Le texte a été repris depuis.



C. C.-A. — *Puis Esperanza, qui est devenue Europa ?*

A. C. — *Esperanza* explore l'univers des migrants et leur récit planétaire, le succès de ce texte est grandissant, j'en suis content : Avignon, des captations...

C. C.-A. — *La plus récente, Nénesse ?*

A. C. — Ce texte,

avec la participation d'une vedette comme Olivier Marchal, est très iconoclaste et traite d'une vraie problématique européenne, à savoir le racisme. Je crois qu'au niveau écriture j'ai exploré beaucoup d'extrêmes qui ont étendu mes capacités d'une manière considérable, j'ai enfin quitté le giron patrimonial.

C. C.-A. — *Tu as maintenant une expérience théâtrale impressionnante. Tu as parfois mis en scène*

tes pièces mais souvent ce sont d'autres metteurs en scène. Comment peux-tu caractériser le travail entre le texte, son auteur et le metteur en scène ?

A. C. — Il y a une continuité que je trouve enrichissante, pour ma part j'apprends beaucoup de la très riche expérience du théâtre français, de son histoire, de sa pratique.

C. C.-A. — *Peut-on dire aujourd'hui que la plupart de tes textes théâtraux sont édités : Les Éditions théâtrales, Les Mille et une nuits, Les Cygnes. Est-ce facile d'éditer du théâtre ? Souhaiterais-tu une édition complète de toutes tes pièces ou une sélection de ce que tu considères comme tes meilleures pièces ?*

A. C. — Éditer du théâtre n'est pas facile à moins d'une production à la clef, ce que j'obtiens de plus en plus, heureusement. Maintenant évidemment je souhaiterais une édition complète de mes pièces pour voir la diversité du chemin parcouru et à parcourir.

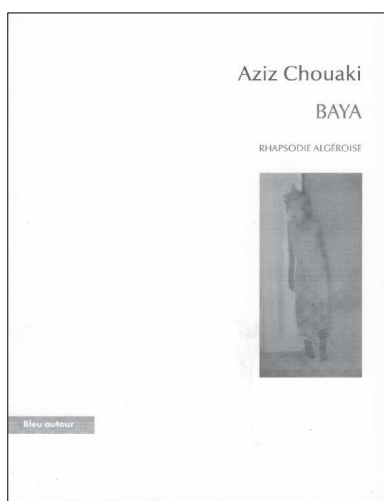
Photos de famille chez Aziz Chouaki :

Le lien entre le colonial et le post-colonial dans Baya, Rhapsodie algéroise

Baya de Aziz Chouaki, roman de 1988, édité à Alger, est réédité en ce mois de novembre 2018 par les éditions Bleu Autour. Il repose essentiellement sur un jeu de photographies qui forment l'épine dorsale de la narration. Quelles sont les photos choisies ? Comment s'intègrent-elles dans la trame narrative et dans le discours qui surgit de la construction fictive ? Quel système d'échanges instaurent-elles entre le référent et l'imaginaire de l'écrivain et ceux de son lecteur ? Peut-on dire que la photographie fonctionne comme troisième lieu entre l'espace que créent la fiction et les espaces de référence, Alger à la charnière entre époque coloniale et époque de l'indépendance ? La photographie est alors un espace de création qui interroge la tension entre l'« Algérie » et la « France ». Elle permet de dire, de sous-entendre et de taire dans ce passage de la colonie à la nation, de la nation à « l'universel », notion dont on peut souligner l'ambiguïté puisqu'elle donne

l'illusion à quelques écrivains d'échapper ainsi à l'assignation à un lieu géo-historique et de n'appartenir qu'à leur « art ».

Dans ce roman, les photos citées ne sont pas reproduites. Pourtant, nous en sentons fortement la présence. Si l'on peut dire que toute image n'est pas le réel, cette assertion est d'autant plus vraie quand cette image est « écrite ». Ainsi Martine Joly précise, dans ses études sur l'image : « (...) les attentes (notamment celle de la vérité), les préjugés, les stéréotypes, l'histoire, la mémoire conditionnent l'interprétation que le lecteur/spectateur peut se faire (...) L'image n'est pas la réalité mais une réalité, une représentation. »



Différemment mais aussi intensément que dans les productions où texte et image cohabitent et s'interprètent réciproquement, ici la photo absente mais réinterprétée par l'écrivain est souveraine le temps de l'écriture, libérée de ses signes par d'autres signes, par lesquels il la fait advenir. Le texte devient une « légende » au double sens du terme de glose et de récit, indispensable et interprétante : ce n'est plus un discours frontalier mais un discours central. Si la photo montre et dérange, la photo écrite par un romancier accroît cette capacité de dénonciation et révèle son positionnement dans le monde du réel. Elle est, en même temps, une mémoire offerte où chacun peut investir ses signes. L'écriture fait le pari d'aller au-delà du regard anthropométrique, pour amplifier les signes iconiques par l'apport de la langue et de ses mémoires.

Il est tout à fait étonnant de consulter sur le Net, la simple entrée « photos de famille » : elle nous persuade, au moins, qu'elle est un des gestes de mémoire le plus partagé et de plus en plus cultivé. Comme le dit la publicité de « Photimboutique » : « la photo de famille, c'est l'émotion. Mais on oublie souvent que les meilleures photos de famille traverseront plusieurs générations (...) ce ne sont pas des photos de famille, ce sont des photos de vie. »

C'est bien sur ce patrimoine commun que joue Aziz Chouaki dans son roman. Nul besoin ici de faire référence à de « vraies » photos vues dans le journal ou dans un magazine car chacun peut substituer aux photos que l'héroïne découvre dans son armoire, les siennes propres et donc son propre parcours de vie.

Baya est mère de famille : elle vit à Bologhine, quartier périphérique d'Alger (ex-Saint-Eugène) et, première levée, elle est présente au réveil et au départ des siens, le mari et les enfants. Puis, elle se retrouve seule et fait son « planning » de ménage. Le peignoir est à recoudre : en cherchant aiguille et fil, elle fait tomber le « trésor »... qui construit toute la narration :

« Petite chose tombée par terre. On dirait vieilles lettres. Baya gémuréflechit, ouvre et oh ! Photos fieilles roussies sépia partant temps que oh saveur heureuse de déjà rien que.

Première photo Baya vers les 20 ans. Doit être dans les années 50, ça ; va toi après me dire ! tu te rends compte, le temps : du sable dans la main. Le gré des choses. Mais regarde : 20 ans ! toute fraîche, les belles tresses et le médaillon de Maman je l'ai toujours.

Qu'est-ce donc qui m'arrive de si loin, de si bien, animant moite moi et qui me motionne tant... ? Salah ! Infini soudain, mille miroirs mémoires, oui Salah, la connaissance de toi, les premières lettres... 20 ans... » (15).

Le style de Chouaki est plus familier aujourd'hui mais, en 1988, il en surprit plus d'un. Il y a tentative de reproduire le décousu du monologue intérieur qui ne s'embarrasse pas de rhétorique, création de mots-valises, suppression de la syntaxe habituelle, mimétisme des émotions éprouvées.

Une quarantaine de pages va dérouler, en ordre presque chronologique, les souvenirs de Baya : la rencontre avec Salah devenu son mari, ses premiers émois amoureux et sexuels, les lettres échangées, les ami(e)s du lycée qui ne sont pas seulement « musulmanes » comme on disait alors, de même que les jeunes du quartier ou les adultes. Les souvenirs mettent au jour une périphérie d'Alger de ces années 50 sur laquelle Aziz Chouaki reviendra dans *Les Oranges*, en 1998. Les représentations des Algériens sont bousculées ainsi que celles de leurs rapports avec les Pieds-noirs :

« Saint-Engène ressemblait à une vieille gravure de Brest, les brisants, ici aussi, la mer en furie. Ce jour là je devais aller avec Marie Blanchot pour voir Solange qui était bien grippée. Pauvre Solange, visage opale de madone toute douce et cristalline brin de fille, ayayaïe purée de misère va » (21).

Il est temps de passer à la seconde photo ! :

« Voyons voir la deuxième, ce qu'elle peut avoir à dire ; de toutes façons je vais revenir à la première. Et à la deuxième aussi et à la troisième et à la première, parce qu'on revient toujours, de toute façon.

Ce peignoir qu'il faut recoudre...

Je me souviens de cette photo-là ; mais elle est pliée en diagonale, qui c'est qui a fait ça ; si je l'attrape...

Oui : Salah, moi, et Hamid, devait avoir 10 ans, la tour Eiffel derrière nous, ça devait être les années 60, comme c'est loin... même si c'est près. Les années 60 ? Bien sûr, l'indépendance la force verte qui chosifia les choses selon histoire genre hachis cosmique, bien sûr les nerfs.

La veille de l'indépendance » (47).

Une vingtaine de pages montre, à partir des gestes quotidiens de cette famille, les espoirs et les regrets, les pertes et l'inquiétude. Elle se finit par la lettre de Marie Blanchot à Baya, rapportée par Salah, tout à fait remarquable en ces temps où se publie le roman à Alger et où se multiplient les « retours des Pieds-noirs » en Algérie et les retrouvailles avec leur ancien quartier et leurs anciennes connaissances. Mais Baya bouscule sa mémoire pour quitter l'Algérie pour la France :

« Ça me dit encore quelque chose cette photo, à part l'indépendance. C'est ça, oui un peu plus tard vers 1964-1965. Oui Paris, que je suis bête, la photo que je regarde c'est Paris. Salah moi et Hamid ; Hamid un ballon à la main, derrière, on aperçoit la Tour Eiffel. Moi avec ma jupe Bousac et mon gros pull blanc à manches larges. Élegante, ma chère ! Cette photo me rappelle... Vououououi.

La première fois que j'ai quitté l'Algérie ! La première fois que j'ai pris le bateau ! » (65).

Nous lisons alors des pages savoureuses qui amplifient ce retour de mémoire : l'écrivain cherchant à croquer les représentations de la France, de Baya et des siens — au sens large du terme —, à cette époque. Pour ne pas dire aucun, peu de romans algériens avaient abordé cette « matière » de cette manière. Nous n'avons pas le temps de nous y attarder car la troisième photo nous attend :

« Ce peignoir. Va falloir. Regardons la troisième. Oh, joie !

Parfaite phanto montre Baya à dix ans avec Papa dans la rue devant la maison, fa doit être dans les années 1940, fa. Oh Baya, les numille deux yeux aux malices amandalouses et la petite belle petite robe bien belle petite belle robe bien proprette ! Là, c'est ici joujeune, à Saint-Eugène (sans gêne, c'est-à-dire avec plaisir, car là ou y a d'la y a pas) on dit toujours qu'elles les ont jaunes, leurs yeux, les filles de Synthogène. Aussi moins ! bien sûr, aussi je les ai, jaunes, moi aussi. Car je suis de là (...) » (77).

Aziz Chouaki déroule les souvenirs de la petite fille de dix ans dans ce style qui mime l'oral fautif et créatif d'une enfant... et de son créateur et/ou de Baya adulte (plaisanterie sur Saint-Eugène) car les « malices amandalouses », par exemple sont trop élaborées pour être le fait de Baya à cet âge. Une quarantaine de pages de ces instantanés d'enfance du quartier algérois métisse donne à voir un monde enfoui.

Mais... la sonnette retentit, stridente : Baya ne sait plus où elle est ; elle a perdu la notion du temps et son monologue intérieur, tout haché, dit son enfermement dans son univers d'épouse et de mère de famille qui ne peut s'évader vers le passé qu'en cachette : « c'est mon destin à moi ça... ma vie toute tordue... » (p. 108) ; métaphore aussi d'une partie des Algériens auxquels il a été interdit de regarder dans ce rétroviseur-là.

Chez Aziz Chouaki, les trois photographies sont le moteur même de la narration, le fil rouge de la dynamique narrative. Le choix de la mémoire privée, individuelle des photos de famille est une manière astucieuse et impertinente, face au discours officiel mémoriel du héros collectif, d'ouvrir le livre des mémoires algériennes et d'y inscrire l'autre communauté. L'adaptation du style aux différents âges de la vie de Baya : 20, 30 et 10 ans, est une manière de déstabiliser le lecteur et de l'installer dans les variations de la communication langagière et sociale. Ouvrir et conclure le récit par l'avant 62 est aussi une option pour les lecteurs algériens mais aussi pour les lecteurs français.

La photographie est un moyen subtil pour l'écrivain de dire quelque chose d'autre de ces pays écartelés entre temps colonial et temps national. Elle n'impose pas de certitudes mais juxtapose des significations que l'on pourrait, à la suite de Barthes, nommer « parasites », destinées « à connoter l'image, c'est-à-dire, à lui "insuffler" un ou plusieurs signifiés seconds ». La suite de l'appréciation du sémiologue peut parfaitement s'appliquer à notre corpus et désigner la photographie comme ce troisième espace d'initiative et de création : « Autrement dit, et c'est un renversement historique important, l'image n'illustre plus la parole ; c'est la parole qui, structurellement, est parasite de l'image ». Nous dirions plus volontiers qu'elle est le révélateur voulu par le romancier des signifiés possibles du réel et de l'historique.

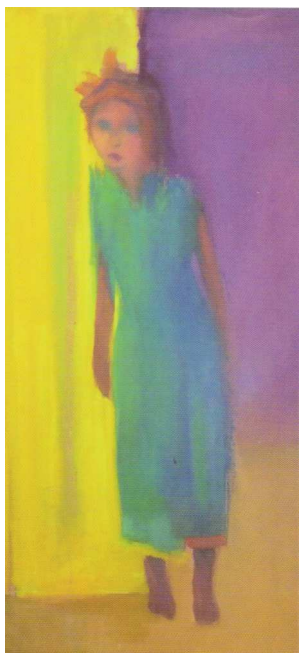
*

Cette réédition bénéficie d'une belle préface de Martine Mathieu-Job qui parle du « ludisme verbal » de l'écrivain « qui se conjugue souvent à une érudition brassant profondeur historique et références culturelles à déchiffrer comme un rébus ». Donnons-en, pour le plaisir, un simple exemple à la p. 39 dans une conversation entre jeunes filles de différentes origines. Le « Tu es musulmane » déclenche : « l'islam tire la lame, fer à fer contre Durandal, la croissant intégral baie de son étoile verte. L'isle âme alarme l'arme sans larmes ».

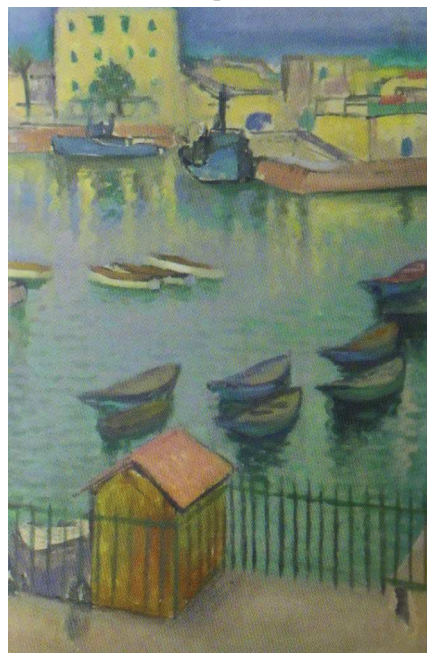
Plus loin, la préfacière croque Baya : « La familiarité pénétrante de cette voix de femme, crédible jusque dans ses contradictions, alliant bon sens et préjugés, fierté d'Algérienne et bouffées de nostalgie du « temps des Français », témoigne surtout d'une époque et peut-être d'un inconscient populaire. Mais elle ne saurait être confondue avec la parole de l'auteur, même si celui-ci est connu pour son refus de

tout nationalisme ou régionalisme, et à vrai dire de tout manichéisme ». Et elle conclut : « il faut se laisser entraîner par la mélodie colorée, syncopée, composite, délicieusement déroutante de ce récit ».

À cette introduction incitatrice, il faut ajouter un mot de l'édition non seulement d'un texte fluide, si agréable à lire mais d'une couverture remarquable. Le choix des deux reproductions du peintre franco-algérien, Louis Bénisti (1903-1995), qui ne partit d'Algérie qu'à sa retraite en 1972 et qui s'installa à Aix, est un choix en parfaite symbiose avec le récit d'Aziz Chouaki. Lui rendant hommage après sa mort, son ami, Jean de Maisonseul parlait des toiles peintes dans ses dernières années aixoises : « une Casbah perdue, les femmes et les enfants des rues de sa jeunesse algéroise, au-delà de toute anecdote ».



BÉNISTI, *Femme en vert*, 1972, huile sur toile, 53 x 61 cm, coll. part.



BÉNISTI, (détail), *La darse [d'Alger]*, 1955, huile sur panneau, 74 x 55 cm, coll. part.

De ce peintre, Jean Sénac écrivait déjà, dans *Oran Républicain*, le 26 juillet 1947 :

« Les nombreuses recherches abstraites de nos contemporains leur font souvent oublier qu'ils sont les témoins d'une époque et d'un pays. Bénisti écartant l'orientalisme de parade, s'il se préoccupe avant tout de plastique, ne veut pas ignorer qu'il existe un peuple humble et généreux, prodigue d'éternelles valeurs qu'il s'agit d'aimer et de faire aimer. En cela peintre de l'instinct et du cœur, Louis Bénisti enrichit sa technique au contact des réalités populaires et du folklore algérien. Cet art profondément humain reste des plus constructifs dans le domaine strictement pictural, car il ne s'agit pas de renier tout un passé pour faire du neuf et du beau, au contraire ! Louis Bénisti nous le prouve avec éclat. »

Christiane CHAULET ACHOUR