

Faire du théâtre en situation coloniale. Credo artistique et pratiques théâtrales en Algérie, 1950-1962

Hadj MILIANI ^(1,2)

Introduction

L'essentiel de la production critique autour des pratiques culturelles s'est préoccupé, pour la période coloniale en Algérie, de mettre au jour, un espace d'existence structurel (pour le théâtre, des lieux de représentation, des troupes régulières, la constitution d'un répertoire, etc.) Les approches ont montré, au cœur de l'hégémonie du discours de domination coloniale et pour le cas du théâtre, une expansion culturelle considérée d'essence communautaire pour certains et de plus en plus de sensibilité nationaliste pour d'autres. Cette histoire a été formulée en marge de l'activité coloniale pour mesurer le tempo et la singularité de certaines pratiques artistiques, et en particulier le théâtre, dans un rapport de contraintes subies et de choix assumés. Les jalons historiques qui ont été mis en exergue dans différents travaux ont eu l'avantage de jauger des régularités propres et des processus de développement internes.

« La force des modèles culturels dominants n'annule pas l'espace propre de leur réception. Toujours, un écart existe entre la norme et le vécu, le dogme et la croyance, les commandements et les conduites. C'est dans cet écart que s'insinuent reformulations et détournements, appropriations et résistances¹ »

(1) Université Abdelhamid Ibn Badis, Faculté des Lettres et des Arts, 27000, Mostaganem, Algérie.

(2) Centre de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle, Oran, 31000, Algérie

¹ Chartier, Roger (2003), « La nouvelle histoire culturelle existe-t-elle ? », *Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n° 31, avril, p. 21

Cependant, si l'on peut considérer que, jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale, société colonisée et société coloniale partageaient de rares espaces culturels communs, les années 1945-1962² verront, dans cet univers de discrimination coloniale surgir des expériences de confluences artistiques, de proximités intellectuelles, d'échanges critiques et d'utopies généreuses que la rupture armée avec le système colonial va, peu à peu, en grande partie désincarner et délégitimer³.

Ce sont ces échanges interstitiels, ces expériences de construction d'une culture théâtrale transversale que porteront certains algériens musulmans et français : Mustapha Kateb, Réda Falaki, Mustapha Gribi, Mohamed Tahar Foudhala, Kaki, Ahmed Khachai, Ahmed Bentouati, Hadj Saïm, Bouzeggouta, Hadj Smaïn, Henri Cordreaux, Georges Sallet, Christiane Faure, Geneviève Bailac, Robert d'Eshougues, Philippe Dauchez, Raymond Hermantier, etc. Bien qu'évoquées ici et là dans quelques études et articles⁴, l'action et la réflexion de ces hommes et femmes de théâtre méritent d'être davantage explicitées et comparées afin de rendre compte de la manière dont se sont forgées les composantes d'un capital d'expériences théâtrales qui donneront lieu, après l'indépendance, à des parcours artistiques singuliers et des visions artistiques différenciées.

² A propos de la politique culturelle de l'Etat français en Algérie, lire la synthèse de Camille Risler, *La politique culturelle de la France en Algérie. Les objectifs et les limites (1830-1962)*, Paris, L'Harmattan, coll. Histoires et Perspectives Méditerranéennes, 2004

³ En Métropole, la guerre en Algérie ne donne lieu qu'à très peu de créations théâtrales qui s'en inspirent. Citons *Les Huissiers* de Michel Vinaver (1957), *Pour des raisons de cœur* de Xavier Pommeret (1958), *Une leçon d'histoire* présentée en juillet 1961 par le comité des jeunes du Spectacle pour la paix en Algérie au théâtre Récamier et *Les parachutistes* de Jean Cau (1962). Pour la période post-indépendance voir : David Bradby, *Images de la Guerre d'Algérie sur la scène française, Théâtre/Public*, n°123, 1995, p.14

⁴ Cheniki, Ahmed (2002), *Le Théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*, Edisud.
Escarfé-Dublet, Angéline (2007), *Adapter des sujets coloniaux à la vie en Métropole : 1958-1962*, février.

Fanny Colonna qui appelle à un réexamen de l'histoire coloniale en refusant de la conformer à la seule perception bipolarisée (société colonisée/société coloniale) suggère la nécessité de faire l'impasse sur l'analyse totalisante et de prendre en compte davantage ce qui se présente d'une manière fragmentée. Elle retient, pour expliquer ces transactions sociales et symboliques en régime colonial, la notion développée par Richard White de *middle ground* ('entre-deux')

« Qu'on s'intéresse, en effet, à des personnes, à des moments ou à des groupes, l'exercice qui consiste à tenter de donner une forme à leur existence au sein de la société dominante ne peut que parler de segments, de cloisonnements et de factions et, dès qu'on y regarde d'un peu près, d'anathèmes qui divisent non seulement cette 'société blanche' dans sa globalité, mais chacun des milieux qui cherchent à inventer autre chose(...) Tous ces mondes-là sont donc en lévitation, entre autre du fait de leurs pulsions segmentaristes ou/et de leurs positions segmentées. Cette fragmentation et cette hétérogénéité, qui ne furent pas seulement diachroniques, c'est-à-dire liées à l'évolution de l'histoire du peuplement, mais synchroniques, à cause, pour le dire vite, du travail des idéologies »⁵.

Dans le cas de l'activité théâtrale, cet 'entre-deux' se manifeste au-delà les parcours des individus par la création de troupes théâtrales mixtes ou associées : la troupe arabe du CRAD dirigée par Mustapha Gribi, la troupe des *Tréteaux* de l'AEAJ d'Oran, *La Compagnie des douze* émanation du GAC avec El Hachemi Nourredine, Abdelkader Alloula, Ahmed Agoumi « Il commence le théâtre en tant qu'élève au lycée français ; et si « la scolarisation francophone s'est avérée être un facteur déterminant de promotion sociale », pour lui cette période est marquante surtout car elle est celle de la rencontre avec l'Autre, avec le « Français » et celle aussi de la rencontre avec le théâtre dont la pratique lui a conféré un

⁵ Colonna, Fanny (2012), « Une véritable Histoire sociale de l'Algérie coloniale rendrait-elle possible une approche plus réaliste du présent ? », *Réflexions et perspectives*, revue scientifique et académique de l'Université d'Alger 2, Cinquantenaire de l'Algérie indépendante. Itinéraires et visages en devenir, juin p.489

statut particulier. En effet, lorsque je l'interrogeais sur la période 1954-1968, voilà ce qu'il me livrait :

« J'ai connu cette période. C'est la période la plus belle de ma vie. Parce-que la confrontation des autres. J'étais moi rejeté, mais on s'admirait en même temps. Et nous, c'étaient des modèles qu'il fallait dépasser. C'étaient des modèles à dépasser. Et encore je sortais si tu veux un peu de l'anonymat parce que je faisais du théâtre. Et donc on me regardait autrement. "Ah quand même lui il fait du théâtre. C'est pas un indigène indigène" (Rires)»⁶.

Citons également *Les Mille et une Nuits* de Constantine où Hadj Smain officiera ou bien encore la troupe *El Mesrah* de Kaki soutenue par Christiane Faure et Henri Cordreaux.

Les stages de formation d'art dramatique seront des moments privilégiés de rencontre mais aussi des lieux d'échanges essentiels par où transiteront bon nombre d'hommes de théâtre algériens qui feront leur carrière professionnelle après l'indépendance : Alloula, Kaki, Agoumi, Hadj Smain, El Hachemi Nourredine, Saim El Hadj, etc. Enfin des manifestations comme les Festivals du théâtre amateur ou le Festival de Mers-el-Kébir (1958-1960) constitueront des circonstances festives et artistiques fortes pour symboliser des solidarités culturelles essentielles.

Pour comprendre l'état de l'activité théâtrale de cette période et les positionnements des uns et des autres, du côté des directeurs de troupe de théâtre arabe, deux voix se distinguent parmi les protagonistes de cette époque. Dans ses mémoires (Tomes 2 et 3) Mahieddine Bacheterzi (1896-1985), outre l'évocation des spectacles montés, des tournées accomplies et de ses multiples autres activités 'd'homme-orchestre', apporte un témoignage autorisé et impliqué sur l'univers artistique de cette période (1946-1957) dont il faut retenir davantage les faits que les jugements a posteriori qui les accompagnent parfois.

⁶ Morgane Audoin, *Histoire franco-algérienne et histoire algérienne contemporaine à la lumière d'un processus de création théâtrale en circulation*, p.58, Master 2 Recherche – Migrations internationales, Espaces et Sociétés, Année 2011-2012 sous la direction de Marie-Antoinette Hily et Yann Scioldo-Zürcher. Université de Poitiers, U.F.R Sciences Humaines et Arts, Département de géographie

Mustapha Kateb (1920-1989)⁷, pour sa part, est l'un des rares praticiens de l'art théâtral durant la période coloniale à intervenir régulièrement dans les organes de presse pour expliciter et défendre son projet artistique et à évaluer d'une manière critique l'évolution de l'activité de ce que l'on appelait alors le théâtre arabe. Ce militant de la cause nationale est au cœur des expériences, des controverses et des actions qui donneront une amplitude nouvelle à l'activité théâtrale au lendemain de la seconde guerre mondiale.

Un théâtre qui rassemble ou un théâtre qui prend parti ? De l'algérianité au théâtre national : perceptions et constats croisés.

Des multiples centres de préoccupation des différentes personnalités théâtrales, durant la période 1947-1962, émergent des conceptions fortes sur les modes d'exercice de la pratique théâtrale et des orientations plus ou moins explicites dans la définition de leurs actions ; nous relevons par exemple l'usage de la notion *d'algérianité* du théâtre assumée aussi bien du côté européen que musulman et dont l'usage apparaîtra d'une manière discontinue. Certes, ces conceptions sont énoncées avec quelques nuances significatives qui n'invalident pas pour autant la convergence de ce qui constitue pour tous des marqueurs d'identification. Le théâtre populaire défendu relève en grande partie de la célèbre définition proposée par Roland Barthes en 1954 :

*« c'est un théâtre qui se soumet simultanément à trois obligations dont aucune, prise à part, n'est nouvelle, mais dont la réunion peut fonder un théâtre proprement révolutionnaire : atteindre régulièrement un public de masse, présenter un répertoire de haute culture, pratiquer une dramaturgie d'avant-garde »*⁸.

⁷ Il faut citer le récent ouvrage qui rassemble un certain nombre de textes et d'interventions de Mustapha Kateb : Mustapha Kateb, *Du théâtre algérien au théâtre national algérien. Essais et écrits inédits*, choisis et présentés par Cherif Ladraa et Makhlof Boukrouh, Alger, Maqamet éditions, 2012

⁸ *Écrits sur le théâtre*, p.116, Editions du Seuil, 2002

Les interventions publiques, les articles de presse et les mémoires permettent d'identifier et de rassembler ces prises de position⁹ partagées entre l'espoir de rassemblement sous la bannière de l'excellence artistique et celui de donner un sens aux drames et aux trajectoires humains. Du côté des hommes de théâtre français, ce qui reviendra périodiquement c'est l'affirmation d'une communauté des diversités ethniques et linguistiques qui est mise en avant :

« Mettre le public, tous les publics d'Algérie en présence du phénomène théâtral, lui faire éprouver des joies et des émotions que seul le théâtre est capable de faire naître, lui permettre de quitter de temps à autres ces salles obscures qui sont devenues son unique lieu de plaisir (et trop souvent son opium) pour le faire accéder à ce monde de poésie, de lumière, de couleur, de forme et de son qui est celui du théâtre, un monde vivant peuplé de personnages de chair et d'os, telle était la mission qui apparaissait comme la plus urgente en même temps que la plus noble, à une époque où le terrible isolement des bourgs et des campagnes risquait d'avoir, sur le plan social, les répercussions les plus graves »¹⁰.

En 1950 le Centre Régional d'Art Dramatique, par la voix de Geneviève Baïlac, revendique la dimension essentialiste de cette identité algérienne ('âme') et l'inscrit dans une perspective fusionnelle des races et des communautés qui reconnaît toutefois la singularité de chacune des composantes :

« L'Algérie, par l'interpénétration de ses communautés, s'est forgée une âme propre, l'âme algérienne. Les deux grandes communautés européenne et musulmane conservent leurs caractères mais s'influencent toutefois de par leur coexistence. L'une et l'autre dégagent dans certaines formes artistiques, comme la littérature ou la musique leur personnalité essentielle. Pourquoi ne l'exprimeraient-elles pas également par le truchement du théâtre, comme l'ont fait tous les peuples du monde ? La loi naturelle jouera ici, comme elle a joué

⁹ La presse locale algérienne se fait plus l'écho des activités théâtrales européennes que des prestations du théâtre arabe. Ainsi nous avons pu identifier entre 1956 et 1961 à travers le quotidien *L'Echo d'Oran* et l'hebdomadaire *L'Echo Dimanche*, 21 articles consacrés au théâtre arabe et 85 pour le théâtre français (métropolitain et local)

¹⁰ *Documents algériens*, n°69, 5 août 1953, L'Equipe théâtrale du Service de l'Education Populaire en Algérie

partout, dans la mesure où l'Algérie, pays neuf appelé à une industrialisation en progression constante et par là à un plein épanouissement technique et mécanique, saura conserver son âme et forger ses valeurs spirituelles. Un jeune théâtre algérien sera créé, miroir de ces communautés méditerranéennes et reflet d'un pays d'où monte une sève vigoureuse. »

D'ailleurs la critique parisienne qui compte en ces temps là percevait clairement cette dimension dans un lexique qui rappelle le credo algérianiste des années 30 'ardeur', 'tempérament', « énergie », en découvrant en 1953 le premier spectacle de Bailac joué en France métropolitaine et s'en félicite :

« [...] Qu'il pouvait exister, en Afrique du Nord, une Compagnie mixte qui, utilisant les ressources de deux tempéraments, les richesses de plusieurs races, donnât naissance à un théâtre d'expression franco-arabe. Aussi, la pièce destinée à faire rire aux éclats et à émuouvoir tour à tour, des auditoires très divers et parfois fort simples [...]. Cette fête des yeux, ce débordement d'énergie et d'ardeur constituent le triomphe incontestable de Geneviève Bailac. Elle a très bien réalisé le mélange des deux sensibilités ; l'intégration est complète »¹¹.

D'avantage qu'une simple rencontre culturelle des deux communautés, la critique relève le caractère social que revêt l'activité théâtrale menée par le CRAD. Ainsi énoncé, le théâtre est bien facteur d'une intégration souhaitée ou rêvée; ce qui va au-delà des communes reconnaissances culturelles.

« (...) Ce qu'il faut dire enfin, car c'était peut-être le problème majeur en regard du but poursuivi, c'est la parfaite fusion des éléments arabes et français. Avec les comédiens les plus disparates, Mlle Geneviève Bailac a réussi à créer une troupe au sens le plus complet du terme, et cela eût enchanté un Jacques Copeau(...). Le CRAD offre ainsi à de jeunes gens, artisans, employés, ouvriers, une utilisation des loisirs, une diversion, un intérêt vivant. Il arrive, dit-on, à Mlle Bailac d'attirer au CRAD de jeunes Arabes désœuvrés qui se passionnent vite pour le théâtre. (...) Ainsi les aspirations confuses qui sont dans

¹¹ Gautier, Jean-Jacques (1953), « La clémence du Pacha de Gabriel Audisio », *Figaro*, 6 octobre.

les cœurs de ces populations mêlées, le CRAD d'Alger les polarise, les ordonne et les amplifie »¹².

Du côté 'arabe', la revendication d'un théâtre autochtone et national est assez vite à l'ordre du jour, en particulier après la seconde guerre mondiale. Ainsi, faisant le point sur l'activité théâtrale des Algériens musulmans jusqu'en 1947, Bachtarzi, dans ses mémoires, fait la part des faiblesses et des maladroites tout en mettant le doigt sur la dimension éducative et expressive de cet art qui a tout de suite été annexé aux mouvements politiques nationalistes :

« On peut reprocher à cette première troupe théâtrale algérienne ses fautes, ses erreurs, ses pièces médiocres, ses mauvaises mises en scène, son manque de capacité et un tas d'autres défauts, que son inexpérience rendait inévitables, mais on ne peut accuser aucun de ses membres de négligence, de paresse ou de laisser-aller.(...) Pour les hommes politiques algériens de l'époque, le théâtre jouait un grand rôle dans l'évolution culturelle du peuple, et, sachant l'importance qui prenait dans l'éducation des masses, nombreux furent les acteurs qui se mirent à la disposition du mouvement national par la suite pour donner, dans les cours de maisons à la Kasbah et dans la banlieue du Grand-Alger, des sketches flétrissant le colonialisme et ses serviteurs, au milieu d'invités de noces ou fêtes familiales, afin de collecter des fonds pour la défense des prisonniers politiques, ou pour d'autres opprimés »¹³.

Quelques années plus tard, la presse s'en fait l'écho en mettant l'accent sur la diversité des expériences théâtrales et la variété des répertoires où sont évoqués les principaux animateurs de la scène théâtrale musulmane :

« Qui aurait pu, il y a quelques années, prévoir l'essor du théâtre arabe ? Aujourd'hui, le théâtre arabe s'est implanté à l'Opéra ; le cinéma El-Djamel a construit une scène où les services sociaux de la Radio comptent présenter les meilleures vedettes tandis que la jeune troupe du CRAD organise une saison au petit théâtre. M. Mahieddine dirige quelques dizaines d'artistes tandis que M.Gribi Mustapha conseille deux troupes (Farket-en Fenn Ettemthili et Art et Théâtre) et s'est acquis le

¹² Bernard, Jean-Jacques (1953), « Ce qu'est jusqu'au-delà du théâtre le Centre régional d'art dramatique d'Alger », *Tribune de Genève*, 4 décembre.

¹³ Bachetarzi, Mahieddine (1984), *Mémoires*, tome II, Préface de Abdelhakim Meziani, Alger, ENAL, p. 93.

concours du chanteur Hadj El Anka. Un grand nombre de nos coreligionnaires suivent les stages d'art dramatique organisés par les mouvements de jeunesse à El Riadb. Le théâtre arabe connaît une reconfortante ascension : Othello, Antigone, Hamlet, presque toutes les œuvres de Molière sont traduites ou adaptées »¹⁴.

Abdelhamid Benzine résume à sa manière cette existence d'une activité théâtrale en milieu musulman qui s'est d'abord imposée dans l'espace colonial et qui est appelée ensuite à affirmer ses qualités artistiques : « *Sans mésestimer aucunement ces difficultés nouvelles que nous avons signalées, il faut en définitive se féliciter de ce que notre théâtre ait gagné cette bataille héroïque qu'il a livrée durant de longues années pour POUVOIR EXISTER. Nous devons maintenant tous ensemble l'aider à VIVRE pleinement* »¹⁵.

C'est également l'injonction du jeune Mustapha Kateb qui réclame davantage d'œuvres et de créations originales après s'être élevé contre une pratique routinière et un usage exagéré de l'adaptation¹⁶ : « *Intellectuels de ce pays qui vous sentez des dispositions pour écrire des œuvres dramatiques, produisez ! C'est de vous seuls que dépendent l'avenir et la personnalité de notre théâtre. Comme le disait Jouvet : La Société a le théâtre qu'elle mérite, l'art est la fleur et le fruit de la politique* »¹⁷.

Nous pouvons distinguer dans le discours de l'époque une variation dénominative qui utilisera la notion de *théâtre algérien* et

¹⁴ *Le journal d'Alger* 29 octobre 1952, cité par Mahieddine Bachetarzi, *Mémoires*, tome II, op.cit., p.158

¹⁵ Abdelhamid Benzine, Spectacles et conférences. « Les amis du théâtre d'expression arabe », *Alger Républicain*, 5-6 juin 1955. A propos des amis du théâtre d'expression arabe nous pouvons lire également ce témoignage d'Henri Cordreaux : « Enfin peut-être n'est-il pas inutile de signaler, in fine, la création à Alger au cours du mois de mai 1955 d'une Association des « Amis du théâtre d'expression arabe », qui groupe autour des comédiens de la troupe arabe de l'Opéra d'Alger, et d'un certain nombre d'autres troupes, tant professionnels qu'amateurs de langue arabe, des critiques, hommes de lettres, architectes, peintres, sculpteurs, hommes de théâtre, hauts fonctionnaires, journalistes, etc..., bien décidé à faire enfin dans ce domaine un effort plein de promesses pour l'avenir. » Henri Cordreaux, *Théâtres et publics algériens*, op.cit, p.49

¹⁶ Ce sera le point de vue diamétralement opposé qui est défendu quelques années plus tard par Bachir Bensalem, *Essor du théâtre populaire algérien : l'adaptation des pièces occidentales a ouvert la voie*, *Alger-Revue*, Automne 1959, numéro spécial, p.60-61

¹⁷ Kateb, Mustapha (1951), « Théâtre d'expression arabe : langue et répertoire », *Consciénces Algériennes* n° 2, février-mars.

d'expression algérienne concurremment. Selon que l'une ou l'autre de ces expressions est revendiquée, elles permettent aux énonciateurs de marquer un dépassement (celui qui renvoie au théâtre fait par la composante européenne ou celui qui est le fait des Algériens musulmans), de concevoir une expression théâtrale qui mêle artistes musulmans et européens ou qui affirme le caractère singulier de la couleur esthétique et expressive de la création théâtrale algérienne.

Mustapha Kateb, à l'occasion d'une critique d'une pièce de théâtre de Abderrahmane Djilali en 1950, insiste particulièrement sur la profondeur historique et l'épaisseur culturelle révélées par une œuvre dont l'originalité théâtrale n'est pas évidente, mais dont la thématique revivaliste est bien marquée : « *Ce que nous retenons de cette œuvre, c'est la grande poésie qui s'en dégage. Le texte est un chant ininterrompu, dit dans un langage très vieux, avec des expressions perdues depuis des siècles ; le lecteur ou l'auditeur ne peut se défendre contre le charme qui en émane, et reste comme ébloui par ses couleurs et sa musique.* »¹⁸

On constate à l'examen des prises de position déclarées qu'il y a la recherche de lieux et de modes de représentation nouveaux dans l'expérience des dramaturges et directeurs de troupe d'origine européenne et celui de conquérir plusieurs publics et de les initier à la culture théâtrale en multipliant les supports et les genres chez les hommes de théâtre musulman.

« Si le professionnalisme dans l'art dramatique en Algérie n'a pris forme que vers 1945-1946, il y avait par contre plusieurs troupes d'amateurs. Je ne puis malheureusement en parler en connaissance de cause, n'ayant pas pris suffisamment de notes là-dessus, mais je peux néanmoins donner quelques renseignements sur trois ou quatre groupements d'amateurs, les plus importants à Alger-Ville : la troupe d'El-Mizhar, fondée par Mustapha Kateb qui a fait un travail en profondeur, dont je parlerai plus loin, celle de Réda Falaki, créée par celui-ci dans le cadre de la Radio, pour ses émissions enfantines (les nombreux jeunes formés à son école sont de nos jours à la RTA comme cadres ou comme artistes). Sous la direction de Mustapha Gribi, il y avait une section du théâtre arabe au CRAD. Elle était bien structurée et

¹⁸ Kateb, Mustapha, « El Mawlid », *La République algérienne*, 22/12/1950

recevait même une subvention des Délégations financières. Geneviève Bailac, qui dirigeait le CRAD à l'époque, avait créé la section arabe pour gagner les voix des délégués arabes au vote du budget, et obtenir quelques millions de subvention. Il y avait également une troupe dirigée par Si Moussa Kbeddaoui à Blida et composée de jeunes scouts. Si Moussa était de ceux qui ont vu naître le théâtre algérien, puisqu'il participait, étant étudiant à Alger, à nos représentations des années 1922-1925 »¹⁹.

Il faut souligner que c'est avec beaucoup de justesse que, dès 1949, les caractéristiques essentielles de l'art théâtral en milieu musulman sont pointées par un des premiers responsables des Centres d'Education Populaire en Algérie, Charles Aguesse : une réactivité du public, la question de l'expression linguistique et l'absence de véritables auteurs dramatiques qui auraient ainsi à produire un répertoire plus étoffé et plus dynamique :

« Le théâtre d'expression arabe est en quête de soi depuis Ksentini (1926) et cherche difficilement sa voie. Il a un public, un public populaire d'hommes et de femmes arabes qui suit la pièce avec une naïve ferveur coupant son déroulement par ses exclamations, ses rires, ses brefs applaudissements et vivant le jeu offert, incapable d'attendre la fin de l'acte ou de la pièce pour manifester son enthousiasme. Mais il n'a pas (ou presque) d'auteurs ; du reste les difficultés sont grandes : le choix de la langue à employer en est une première... » (Citation d'Aguesse par Cordreaux)²⁰.

Quels types de théâtre? Quels répertoires?

Les questions sur une identité propre à l'activité théâtrale dans sa double dimension nationale et de 'brassage' ethnique débouchent sur des réflexions nécessairement pragmatiques. Elles portaient sur l'esprit théâtral à implanter et aux répertoires à expérimenter. Henri Cordreaux s'interrogeant sur le type de théâtre à développer en Algérie, relève avec pertinence, en dehors du fait que le public européen est par évidence minoritaire, que le théâtre en langue française n'est pas naturellement compris par le public musulman.

¹⁹ Bachetarzi, Mahieddine, *Mémoires*, tome II, *op.cit.*, p.153

²⁰ Cordreaux, Henri (1955), « Théâtres et publics algériens », *Revue théâtrale*, n°31, p.44-45.

Il insiste surtout sur la nature du théâtre présenté par les troupes de langue française qui reste très marqué par les modèles métropolitains :

« Le public européen de langue française ne représente que la neuvième partie de la population ; à côté de lui, un immense public musulman qui, souvent, ne comprend pas ou mal notre langue et n'est que médiocrement intéressé par les thèmes développés dans la plupart de nos œuvres occidentales, notamment dans ce qu'il est convenu d'appeler le « théâtre bien parisien », et même dans une grande partie du théâtre dit « d'avant-garde » (au sens étroit du terme). Ce public qui se révèle particulièrement apte à goûter le théâtre, à « participer » à la représentation, n'en est pas moins un public absolument neuf, le théâtre étant pour la civilisation arabe un genre littéraire de création toute récente »²¹.

Chez les commentateurs comme chez les hommes de ce théâtre arabe des années 50 à 60, nous retrouvons la caractérisation commune de l'éveil de l'activité théâtrale qui en explique les balbutiements et les perspectives de progression. Il est rappelé à nouveau la double mission qui était par choix et par nécessité aussi assignée à ce théâtre, celle de la responsabilité envers son public et de sa mission éducative en particulier :

« Le théâtre dont il s'agit ici ne peut s'enorgueillir, évidemment, d'autant de titres de gloire. C'est qu'il est encore tout jeune, et que ses premières manifestations, si attachantes qu'elles soient ne sauraient aller au-delà d'une vivante affirmation de sa volonté d'être, de grandir, de prospérer. »²²

« Nous savons, nous, dit M.T. Foudhala, jusqu'où va l'éveil du public chez nous. Nous savons en outre que le théâtre a une mission éducative, culturelle et sociale, et qu'il doit la mener à bien. Il faut que ceux qui s'occupent de théâtre sachent qu'ils ont une énorme responsabilité et qu'ils doivent l'assumer comme il se doit »²³.

²¹ Cordreaux, Henri, Théâtres et publics algériens, *op.cit.*, p. 46-47.

²² El Boudali, Safir, « Le théâtre arabe », *ICI-Alger*, n°29, novembre 1954 (même version dans *Forge* en 1957), p.37

²³ J.B, Du balbutiement à la maîtrise ou l'essor prometteur du Théâtre arabe Algérien, *Alger Revue*, été 1961, p. 47

Mahieddine Bachtarzi montre quant à lui la double implication de l'évolution de l'art théâtral dans ses dimensions politiques et artistiques à l'aube du déclenchement de la guerre de libération. Par une sorte de jeu de miroir, la mise à distance politique du fait colonial se traduit selon lui par une purification de l'expression linguistique théâtrale qui s'affranchit ainsi des emprunts et du mélange des langues :

« Malgré les grèves et plusieurs arrêts de travail à la Radio, au cours de l'années 1953²⁴, nous avons donné, tout de même, 42 pièces théâtrales radiophoniques. Un fait important s'était produit cette année-là : le changement de style chez les auteurs dramatiques algériens. Le mouvement national s'amplifiant d'années en année, le public trouvait l'introduction de mots étrangers à l'arabe, contraire aux principes de la lutte du peuple algérien pour sa libération, et exigeait la suppression du dialogue mixte, même dans la reprise des pièces théâtrales écrites depuis plus de vingt ans. Nous ne devons reprendre ces dernières qu'après les avoir complètement modifiées au plan du langage »²⁵.

Ce programme est également à la source de l'ambition artistique des troupes de théâtre françaises. Cette nouvelle vision chez certains praticiens métropolitains ou français d'Algérie s'affirme au moment où les échos de plus en plus assourdissants de la guerre rendent compte des fractures irrémédiables au sein des communautés dans l'Algérie coloniale : « [...] elle veut également recueillir l'adhésion du public musulman - familiarisé ou non avec notre langue- pour qui l'art du théâtre est une jeune découverte et qui se révèle peu sensible aux thèmes développés dans les œuvres occidentales de création récente, notamment à ce qu'il est convenu d'appeler « le théâtre bien parisien »²⁶.

²⁴ Rappelons qu'en mars 1953 avait été constitué un syndicat des auteurs et compositeurs algériens. Le président était Emmanuel Roblès, le secrétaire général, Mahieddine Bachtarzi, et les secrétaires généraux adjoints étaient Mustapha Kateb et Réda Falaki.

²⁵ Bachtarzi, *Mémoires T3, op.cit.*, p.297.

²⁶ Vers un théâtre vivant authentiquement populaire et algérien, *Alger-revue*, février 1957, p.12-13.

Cela rejoint le constat que trace Raymond Hermantier sur l'état des forces théâtrales en présence en Algérie et qui expliquera son engagement et son projet d'action théâtrale dans la pure tradition du théâtre populaire. Il dresse à cet effet un état des lieux qui a l'avantage de quantifier le public, de cerner la nature des troupes de théâtre activant sur place et des perspectives qui restent en chantier :

« Un bref séjour à Alger m'avait permis de comprendre que les différentes associations de théâtre bornaient le champ de leurs activités au public de langue française des grandes villes et que, malgré les études, les tentatives les plus sympathiques faites en vue d'apporter une solution au problème du théâtre en Algérie, celui-ci se divisait en trois groupes très différents.

Tout d'abord, le traditionnel théâtre bourgeois représenté par le public des abonnés aux circuits des succès de Paris ; puis le théâtre de répertoire joué par les tournées plus audacieuses du Centre Régional d'Art Dramatique de Geneviève Baïlac ; enfin, malgré la maladresse et le manque de style des représentations (défauts compensés par le rythme et l'instinct) la résurrection d'un véritable théâtre populaire de langue arabe tentée par les émissions télévisées des ELAK offrant un bon théâtre au public des grandes cités.

*Ces différentes entreprises atteignaient 350 000 spectateurs : 100 000 européens, 250 000 algériens de souche africaine (ces derniers ainsi répartis 70 000 par les représentations théâtrales, 175 000 pour les différents postes de télévision) Pour une population de 10 millions d'habitants, l'authentique public de théâtre en Algérie ne groupait pas plus de 200 000 spectateurs (...)*²⁷.

Pour Mustapha Kateb plus préoccupé par la nature même des pièces jouées et l'usage de la langue, la question de la langue lui paraît à l'évidence associée au système colonial. Il impute à celui-ci la faible implantation de la langue arabe 'classique' et la dégradation de la langue véhiculaire. Ce sont là les principales causes des difficultés rencontrées par les auteurs dramatiques du théâtre arabe :

²⁷ Actes Eté 1961 Spécial Kabylie.

(...) *En partant de ces données, le travail de l'auteur dramatique est loin d'être facile. En Algérie, la difficulté se trouve accrue par le choix de la langue. La langue arabe est combattue par le régime. Il aurait réduit l'Algérie à baragouiner un dialecte si cette langue n'avait pénétré profondément dans la terre algérienne jusqu'à faire corps avec le pays* »²⁸.

Pour sa part, Geneviève Baïlac qui, la première, avait tenté une certaine synergie des potentialités humaines et artistiques locales affirme la nécessité de cette symbiose sans cacher pour autant les difficultés et les malentendus engendrés. Elle suggère néanmoins que cette recherche qui s'est matérialisée au travers le montage de la pièce écrite par Audisio est à la base de la constitution d'un théâtre algérien :

« (...) *Pour qu'un théâtre algérien, réunissant les particularismes français, arabe, espagnol, juif, maltais, italien de ce pays existe un jour, il faut simplement commencer à en parler, et en suggérer l'hypothèse. Le CRAD l'a fait plusieurs fois et avec La Clémence du Pacha de Gabriel Audisio, il l'a affirmé, ce qui lui a valu d'ailleurs bien des déboires et des déceptions. Il ne souhaitait que d'ouvrir une porte, et en cela nous avons la conviction qu'il a réussi, car l'idée du théâtre algérien fait son chemin lentement bien sûr, mais elle chemine* »²⁹.

Les évaluations sur la pratique artistique elle-même des deux réseaux de théâtre, même différenciées, font recours à des catégories proches sinon communes ; cela se décline en plusieurs dichotomies axiologiques : Le naturel et l'instinct /Le construit et l'improvisé, l'inspiration et le tempérament, l'énergie et la maîtrise, etc. La notion de diversité d'expression est peu affirmée chez l'ensemble des pratiquants. Grâce à son expérience du terrain et sa longue pratique de l'art théâtral, c'est Geneviève Baïlac qui va tenter la synthèse des deux modes de pratiques théâtrales en Algérie au cours de ces années d'émergence d'une expression propre. C'est ce que souligne *L'Echo d'Alger*, du 9 mars 1949 à l'occasion du passage de Charles Dullin à Alger :

²⁸ Kateb, Mustapha, *Théâtre d'expression arabe, op.cit.* p.73.

²⁹ Baïlac, Geneviève, *Vers un théâtre d'expression algérienne.*

« Un échange de vues s'instaure ensuite entre Mlle Geneviève Bailac, secrétaire générale du CRAD, et l'animateur de l'Atelier à propos du théâtre amateur en Algérie et surtout du théâtre arabe. Son expérience du théâtre extrême-oriental fit dire à M. Charles Dullin le danger que représentait l'eupéanisation de traditions nationales, et qu'il fallait trouver le point de contact qui permettrait l'utilisation des ressources par l'expression de la poésie. Malgré la circonspection des directives énoncées, un grand profit pourra être tiré par le Centre dans sa tentative de créer en Algérie un mouvement en faveur d'un théâtre arabe »³⁰.

Le CRAD est considéré de ce fait très proche des praticiens de théâtre musulmans et assez bien informé du contexte et des composantes de la culture populaire dont ils se nourrissent. Mais cette équipe est suffisamment consciente également des insuffisances de ce théâtre et du manque d'innovation aussi bien au plan des contenus que de la dramaturgie :

« La coexistence des communautés arabes et européennes sur le même territoire et l'importance de la première imposaient au CRAD l'impérieux devoir de se pencher sur ses aspirations artistiques. Ses préoccupations culturelles ne lui ont pas échappé. Il n'ignore pas ce « goût du spectacle qui grandit chez la plupart des musulmans urbains, alors que les campagnes nourrissent encore des formes d'expression poétiques et musicales valables grâce aux conteurs et musiciens, vestiges d'une époque où la tradition orale, seule, assurait un patrimoine littéraire et artistique.

Presque uniquement professionnel, jusqu'ici, le Théâtre arabe, par un souci financier très compréhensible, « devait tenir compte des goûts du public et s'interdire par là, les voies nouvelles et les recherches auxquelles le même public, non encore averti ne saurait souscrire ».

[...] De bons auteurs et acteurs se découvrent, se forment qui porteront, dans les douars les plus reculés, les chefs-d'œuvre du folklore algérien, renouvelleront, par l'étude des grandes périodes dramatiques française, élisabéthaine, espagnole, russe, etc., une inspiration menacée d'essoufflement, créeront enfin, sur des bases solides, un art original »³¹.

³⁰ Cité par Bachetarzi, Mahieddine, *Mémoires*, tome II, *op.cit.*

³¹ Simonet, Jean, *Défense du théâtre en Algérie*, novembre 1950.

Ainsi en prémices de l'annonce de la pièce de Gabriel Audisio qui sera jouée en 1953 par le CRAD, les prolongements culturels, voire politiques sont explicitement revendiqués comme un des enjeux essentiels de cette représentation théâtrale :

« Pour la première fois on verra, dans une œuvre théâtrale, des artistes européens et des artistes arabes, mêlés à la même action. Il est à peine besoin de souligner la portée de cette entreprise qui dépasse le plan théâtral et peut se montrer riche de conséquences pour le développement culturel de l'Algérie et des peuples qui s'y trouvent associés dans leur destin »³².

Cette perspective est encore pleinement affirmée à travers l'instauration d'une section arabe plus ou moins autonome du CRAD par son fonctionnement et par les thématiques et les sujets abordés :

« (...) pour le CRAD un évènement important venait de se produire, la découverte des possibilités d'expression d'un théâtre arabe authentique, vivant de sa propre existence et sans avoir à imiter le théâtre européen autrement que dans le choix de ses thèmes éternels et universels. La section de théâtre arabe du CRAD était née et tout un avenir engagé »³³.

Mustapha Kateb, quant à lui, considère que le théâtre auquel il aspire est à la fois de facture populaire et d'essence artistique. Il plaide pour un théâtre qui véhicule des propos inspirés de principes, de valeurs et d'idées ancrées dans le réel social algérien. Sans pour autant faire prévaloir une idéologie particulièrement définie, Kateb entend bien privilégier implicitement un discours critique du système colonial qui se distingue des pièces de théâtre purement factuelles et divertissantes :

« Selon la définition de Chancereau, le théâtre serait : l'Art d'interpréter des réalités quotidiennes ou des fictions dans un but désintéressé de divertissement(...) Le divertissement au théâtre n'est pas un but mais un moyen(...) mais le véritable intérêt du théâtre est dans ce qu'il exprime. (...) Le but du théâtre est d'être au service des idées, sa mission est complète s'il sert les idées qui préoccupent le peuple en posant les problèmes franchement et en

³² XXX, Le Centre dramatique d'Alger, *Combat*, 15 juillet 1952.

³³ Baïlac, Geneviève, *Vers un théâtre d'expression algérienne*.

cherchant leurs solutions. Le théâtre sort du peuple, il doit être au service du peuple. (...) Le théâtre chez nous a connu les idées confuses, balbutiant des thèmes sociaux, les mélodrames populaires où la misère du peuple était étalée avec des dénouements fantastiques : le gueux devenait fils de Prince, l'orphelin aveugle retrouvait une famille immensément riche » p.37³⁴.

Marqués chacun par leur formation et leur credo du théâtre populaire, Raymond Hermantier, Henri Cordreaux ou Robert Deshougues varient à travers leurs expérimentations théâtrales spectacles de tradition populaire à la Chancerel (soties, farces, etc.), mises en scène de classiques et spectacles 'arabes' distincts. Chez eux on note le souci de mettre en valeur un répertoire ancien : ballades soties, farces, non marqués et d'inspiration populaire. C'est également un théâtre de sensibilité méditerranéenne qui est particulièrement privilégié et qui valorise certains dramaturges : Lorca, Lope de Vega, Calderon, Cervantès, Audisio, Goldoni. Le choix de l'adaptation dans le souci de combler les faiblesses du répertoire est de fait souvent dominant pour ce qui est du théâtre dit arabe, mais n'a pas toujours bonne presse pour certains hommes de théâtre algériens qui y voient un handicap pour le développement d'une tradition théâtrale algérienne originale :

« [...] le plus souvent, c'est un plagiat qui permet la facilité et entraîne vers le médiocre et le mauvais goût ; et du chef-d'œuvre d'un Molière, d'un Baумarchais, il ne subsiste qu'un affreux squelette.

On ne saurait trop recommander aux auteurs dramatiques de s'en tenir aux créations. Il y a matière dans notre pays à traiter les problèmes sociaux, à faire des études de mœurs. Il y a assez de contrastes, de couleurs, de lumière, pour aborder avec courage les sujets les plus ardu ; un vaste vocabulaire et une infinité d'expressions aussi diverses que les paysages de l'Algérie des bords de la Méditerranée aux confins du désert ; une philosophie optimiste, première force du peuple algérien, qui démontre sa confiance dans son avenir »³⁵.

³⁴ Kateb, Mustapha (1953), « Pour que vive le théâtre algérien », *Progrès*, n° 1, mars, p.37.

³⁵ Kateb, Mustapha, *Théâtre d'expression arabe*, op.cit., p.74

Dans les répertoires identifiés à partir des différentes pièces montées et jouées en Algérie de 1946 à 1962, nous pouvons remarquer qu'il y a autant de classiques (antiquité/classiques européens des 16^{ème} et 17^{ème} siècle) que d'auteurs contemporains. Notons cependant l'importance (relative) des 'algériens' : Albert Camus, Gabriel Audisio, Emmanuel Roblès et des dramaturges espagnols : Lope de Vega, Garcia Lorca, Miguel Cervantès.

Bien que revendiquée par tous les pratiquants de cette période, la notion de théâtre populaire connaît différentes acceptions ; elle est considérée par les Algériens musulmans comme vecteur de conscientisation et de renouveau culturel et pour les Européens, comme instrument d'intégration et de promotion culturelle en direction des populations musulmanes. C'est ce qu'écrivit, entre autres, *Alger Républicain* le 17 janvier 1950

« L'esprit du théâtre de Molière est ce que le public arabe comprend et apprécie le mieux dans les classiques traduits. L'adaptation apparaît facile de prime abord, mais nombreux sont ceux qui ignorent les subtilités et les traits d'esprit de Molière, et se bornent à traduire mot à mot. M. Gribi, l'animateur de la section arabe du CRAD, a su éviter toutes ces embûches dans sa bonne adaptation du Malade imaginaire. Il a su très bien à la fois respecter le texte original et les susceptibilités, les coutumes et même le dogme musulmans. Ce qui ne l'a pas gêné pour donner libre cours à sa verve, en restant dans l'esprit de l'intrigue et du dialogue. Il a su enrichir le dialogue arabe en le haussant à l'échelle de l'original par le savant dosage des expressions savoureuses en usage dans la plaine du Cheliff »³⁶.

Dans un contexte dominé par la guerre et la nette rupture politique et communautaire, Raymond Hermantier tente de fonder son action théâtrale au nom de la compassion et de l'apaisement humanistes. Il fonde son action sur ce qui se revendique comme une subjectivité raisonnée :

³⁶Cité par Bachetarzi, Mahieddine, *Mémoires*, tome II, *op.cit.*

« Le théâtre s'il s'épanouit dans les époques heureuses peut aussi devenir, dans un temps de déchirement et sur une terre meurtrie, le chemin de l'homme vers l'homme, la chance de rétablir au plus épais du tumulte et de la violence, le langage du cœur et de la raison »³⁷.

A l'opposé, l'orientation du théâtre algérien pour Mustapha Kateb est formulée d'une manière plus tranchée ; pour lui elle sera nécessairement *classiste* et porteuse d'une idéologie que l'on qualifierait aujourd'hui de gauche. Ainsi il s'agit selon lui de prendre le parti des plus faibles et des démunis de la société coloniale:

« Un théâtre, un auteur dramatique qui penchera du côté des humbles qui sont la majorité des hommes de la planète et se désolidariseront d'avec ceux qui exploitent et oppriment et qui sont la minorité n'aura pas trahi sa mission et sa confiance dans le peuple sera la garantie de son succès »³⁸.

Pour la plupart des artistes algériens, les perspectives d'avenir sont souvent contrecarrées par l'administration coloniale qui est clairement désignée. Ce qui est revendiqué, outre l'alliance de tous les pratiquants de cet art théâtral, c'est la synergie des efforts des deux communautés pour donner naissance à un théâtre algérien 'authentique' :

« Notre théâtre en plein essor ne peut disparaître. Nous le défendrons jusqu'au bout et pour cela nous savons que tous unis : les artistes, acteurs et musiciens, le public amateur de ce théâtre et tous les démocrates sans distinction, rendrons nulles et non avenues les décisions de ce genre. (...) A plusieurs reprises et pour des prétextes futiles, on a voulu supprimer la saison théâtrale d'expression arabe. L'arbitraire a été vaincu, il le sera encore parce que nous le voulons. Nous avons donc raison de parler d'avenir ; la majorité des Algériens d'origine européenne et d'origine musulmane veulent construire, veulent édifier ; les destructeurs, les aveugles en seront pour leurs frais. VIVE LE THEATRE ALGERIEN »³⁹.

³⁷ Actes Eté 1961 Spécial Kabylie.

³⁸ Kateb, Mustapha, *Pour que vive le théâtre algérien*, op.cit., p.42.

³⁹ Kateb, Mustapha, *idem*

Sous la houlette de Christiane Faure⁴⁰, les services de l'éducation populaire en Algérie axèrent pendant près de 15 ans leur effort dans le développement de la formation dramaturgique et de la création théâtrale. Son rôle dans le soutien à l'activité théâtrale 'décentralisée' [selon une acception plus tardive] fut essentiel ainsi qu'elle le raconte :

« J'ai accepté que les Arabes jouent en arabe (notamment à la maison des jeunes que dirigeait Jean Nebr). Le général m'avait demandé pourquoi, et je lui avais répondu : "parce que j'ai comme travail d'aider les jeunes à s'exprimer". J'avais un instructeur arabe, Mr Kaki, à la Maison des Jeunes de Mostaganem. La troupe de Kaki jouait au théâtre municipal, et le soir à la MJC. Il y avait eu un beau scandale parce que l'une des répliques était "celui qui a désappris de mourir est libre". C'était monté jusqu'au commandant de la place et j'avais dû m'expliquer : on s'étonnait que mon service présente des troupes arabes, dans lesquelles jouaient aussi bien le boulanger que le coiffeur local. Pourtant, j'ai toujours défendu le fait que l'éducation populaire était d'abord à base d'action artistique. Je faisais de l'art, et j'étais à mille lieues des Centres sociaux, de leur démarche, et de leurs affiches : "comment empêcher la diarrhée", etc. »

Les hommes de théâtre d'origine européenne (Cordreaux, Hermantier) paraissent, cependant, par leurs trajectoires davantage liés à l'espace de référence théâtral métropolitain. Alors que Baïlac passe d'une culture théâtrale universelle à une culture dramatique locale puis communautaire. Cela est d'ailleurs visible à travers les productions les plus emblématiques de la compagnie. Elles sont indicatives d'une sorte de repli graduel. Au melting pot oriental de *La Clémence du Pacha*(1953), va succéder avec *La vie algéroise* (1955) la célébration citadine populaire d'Alger. Cela cumulera, enfin, vers une sorte d'hymne populiste à la 'pied-noiritude' de *La famille Hernandez* (1958) En écho avec le réel historique, le théâtre de ces années là manie aussi bien l'allégorie transparente sous le mode de

⁴⁰ Christiane Faure (1908-1998), diplômée en 1931 à Constantine, belle-sœur d'Albert Camus, elle est professeur de lettres au lycée d'Oran avant de rejoindre les services de l'éducation populaire en 1946. Retraitée en 1973. A publié *Le Ministère des arts*, Robert Bricet, 1956 et *Le grand cirque du cœur*, Editions Saint-Germain des Prés, 1978.

la moralisation, la fausse distanciation événementielle ou la comédie domestique colorée et truculente en prenant soin d'éviter au maximum les rapprochements gênants et les contextualisations partisans.

Le point de vue d'Hermantier, de Cordreaux, de Bailac, de Safir et de Kateb sur le théâtre d'expression arabe est souvent très proche dans l'évaluation qu'ils en font : théâtre d'inspiration et d'instinct plus que théâtre de composition et de recherche. On relève ainsi la force de l'improvisation,

« Ce qu'il faut dire, c'est qu'en Algérie, comme en Afrique noire, les acteurs sont des improvisateurs étonnants, prodigieux. J'ai toujours eu un émerveillement devant leurs inventions scéniques. Finalement, c'est peut-être un lien très fort entre Philippe Dauchez et l'Afrique dans son ensemble. Car il était capable d'improviser de façon inouïe »⁴¹.

Ou la primauté donnée au comique et à la farce qui imposent des simplifications de fait, voire des formes de stéréotypes et de situations conformes que compensent dans beaucoup de cas des interprétations inspirées et toniques :

« Si la philosophie obstinément optimiste de ce théâtre, qui se confine souvent dans la farce et dans la comédie de mœurs, demeure assez simpliste, si les caractères paraissent insuffisamment fouillés et conservent l'allure un peu sommaire de simples silhouettes morales et psychologiques, les moyens d'expression, par contre, grâce aux dons innés, et presque exceptionnels des acteurs arabes s'affirment, dans la plupart des cas, excellents »⁴².

Geneviève Bailac confirme ce constat en démontrant les conséquences de ces traits de comportement dans le travail de mise en scène et l'exploitation qui peut en être faite. Elle y décelé tout autant des handicaps certains que de vraies prédispositions :

⁴¹ Chambert, Pierre, *Dauchez l'Africain maître et comédien. Une vie pour un théâtre utile*, op.cit, p. 42-43

⁴² El Boudali, Safir, « Le théâtre arabe », *ICI-Alger*, n°29, novembre 1954 (version dans *Forge* en 1957), p.35.

« Dans l'univers arabe, tout est différent. En dehors des mouvements essentiels d'une scène, il est impossible de régler quoi que ce soit. Leur jeu n'est jamais deux fois de suite le même, et ils pourraient jouer cent cinquante fois la même scène, nous n'assisterions jamais à deux mises en place identiques. Vouloir les enfermer dans une discipline de scène serait d'ailleurs inutile et par trop paralysant. Ils entrent spontanément dans le jeu, s'y plaisent, se laissent conduire par le mouvement de la scène, improvisent souvent et laissent libre cours à l'inspiration du moment. Délivrés de tout complexe, de toutes préoccupations inutiles, ils jouent et s'absorbent dans leur jeu au point de ne plus compter avec ce qui les entoure »⁴³.

L'expérience de Raymond Hermantier, au-delà son substrat théâtral, avait pris une dimension de plus en plus socio-politique. Il se proposait de suppléer à la pacification militaire par une sorte de mission de service public d'apaisement et de réconciliation des âmes. C'est en quelque sorte une manière de faire l'impasse sur le conflit qui ensanglantait le pays depuis plusieurs années. En essayant l'art théâtral, la troupe d'Hermantier se sent œuvrer, au-delà la diffusion d'une pratique culturelle, à vulgariser les préceptes du théâtre populaire par la valorisation des patrimoines locaux et l'implication des plus démunis aux spectacles dans leur environnement domestique.

« [Hermantier](...) Pour ces êtres qui, quelques jours avant, n'étaient que souffrances, nous sommes une sorte de miracle. Nous sommes des gens qui sommes apparus dans leur vie pour les faire rire ou pleurer sans raison. Nous ne leur demandons rien. Nous venons et nous jouons. (...) Ce sont des cœurs saignants auxquels nous donnons une pulsation normale. Ils ont vécu sous la menace de la mort. Nous leur apportons la vie »⁴⁴.

La presse en rend compte dans un lyrisme et un optimisme qui paraissent, a posteriori, davantage comme un excès de satisfecit critique qu'une véritable évaluation artistique. On notera une

⁴³ Baïlac, Geneviève, *Vers un théâtre d'expression algérienne*, op.cit.

⁴⁴ Greffe, Noëlle (1959), « Dans le bled avec Molière », *Nouvelles littéraires*, numéro 1677, 22 octobre.

nouvelle fois la manière dont l'acte théâtral est associé à une sorte de retour aux valeurs du terroir et à une redécouverte de soi.

« On a dit le bénéfice immédiat, l'allègre soulagement que ces représentations procurent à des populations inquiètes. Mais le gain est placement encore car le goût du théâtre est venu aux Kabyles en même temps que se révélait à eux l'antique, l'éternel visage de leur pays. L'amour et la connaissance du terroir s'en trouvent renforcés, et il s'y ajoute désormais, chez les indigènes, le désir de participer aux jeux qu'ils ne savaient pas »⁴⁵.

L'essentiel est de renvoyer prioritairement à l'acte théâtral dans une sorte de communion morale qui se veut aller au-delà les contingences sociales et politiques. D'Eshougues défend une impossible réconciliation au moment même où les fracas de la guerre ont définitivement couvert la quiétude tendue des années précédentes. Il en appelle au partage festif comme une marque ultime de l'échange culturel en des moments troubles et précaires.

« Je vous souhaite, amis, de ressentir quelque jour, la grandeur des minutes que nous avons connues lors des représentations de « La Paix » d'Aristophane- pièce montée en Algérie et jouée par des stagiaires algériens-ces minutes où acteurs et spectateurs tremblants de la même émotion, étions comme attelés à la même corde qui devait tirer la Paix de son puits. Quand on a senti comme nous, frémir d'une même émotion une salle entière, quand on a vu se dresser un public tout entier, porté par le même élan, alors on sait que l'espoir est possible, que rien n'est perdu définitivement s'il suffit qu'une scène dresse, devant les hommes émerveillés, le grand et pur miroir du théâtre, pour qu'ils se reconnaissent et reconnaissent leurs frères attelés aux mêmes tâches et unis par le seul amour de l'humanité »⁴⁶.

Un futur impossible sous les feux de la rampe

Un des derniers spectacles à visée consensuelle sera joué en mars 1959 avec une volonté délibérée de donner à voir une société multiculturelle apaisée, grouillante de vie et bon enfant. Le poète

⁴⁵ Rodo Mahert, Avec Raymond Hermantier le chariot de Thespis roule à travers la Kabylie, *Tribune de Genève*, 17 mars 1960

⁴⁶ G. Robert D'Eshougues, A propos des stages de théâtre, Association des anciens stagiaires d'éducation populaire *Bulletin de l'Association* n°4, 1959, p.29

du 'pataouète' Edmond Bruea en sera l'auteur, Henri Cordreaux le metteur en scène, Léo Léon Barbès, l'un des meilleurs musicologues à Alger en écrira les intermèdes musicaux et Boualem Ferguène dirigera l'orchestre arabe. Outre les comédiens français on retrouvera dans la distribution, Ounniche, Sissani, Kaddour Bouadimi, Lakhdar Sayad, Brahim Haddad, Moh.Amara, Aissa Aggoug. *Rue des trois-couleurs*, évocation de l'Alger de 1858, en deux tableaux et en vers, boucle en quelque sorte les tentatives artistiques de fonder une sorte d'esthétique commune qui intègre le paysage mental, la couleur locale, les gestuelles enflammées et les réparties sonores et définitives. C'est bien entendu dans un passé moins dramatique (l'Alger des débuts de la colonisation), quand tous les possibles étaient en germe et que la colonisation reposait encore sur le mythe de la fondation et de la civilisation. Par une sorte d'effet d'occultation impossible d'une réalité devenue tragique et implacable, il s'agit bien d'une sorte d'adieu poétique et littéraire à une symbiose devenue de plus en plus hypothétique.

C'est assez frappant de constater que ce spectacle semble faire écho à une autre pièce jouée six années auparavant qui semblait illustrer à sa manière une sorte de réconciliation historique où se côtoyaient réminiscences espagnoles, turqueries orientales, ingrédients méditerranéens et espiègleries algéroises. *La Clémence du Pacha* en 1953 née de la plume de Gabriel Audisio, mise en scène par Henri Cordreaux pour le compte du CRAD et mêlant comédiens français et arabes signera cette utopie encore possible d'un univers multiculturel enfin revendiqué et accepté⁴⁷.

L'autre évènement, tout aussi fortement chargé de cette volonté de construire une sorte de passerelle sur un avenir débarrassé des stigmates de la guerre, sera illustré par l'organisation d'un Festival d'Art Dramatique en plein air à Mers-el-Kébir. C'est à partir de l'expérience de R. Desoughes de l'AEAJ d'Oran, qui avait monté avec sa troupe Les Tréteaux *la Dévotion à la croix* de Pedro Calderon

⁴⁷ « le CRAD compte atteindre enfin avec ce spectacle à la création d'un premier aspect du Théâtre Algérien, véritable reflet d'un pays où se rencontrent deux civilisations. », *Bulletin du CRAD*, n°2 Janvier 1953, p.6

de la Barca dans la traduction de Camus en 1958, qu'est né avec le maire de Mers-el-Kébir Janvier Ferrara le projet d'un Festival de théâtre dans le Fort de Mers-el Kébir à l'exemple du Festival d'Avignon et sa cour du palais des papes.

Le 25 mai 1959 un spectacle son et lumière est donné dans cet espace, création de Paul Robert Houdin, texte de Yves Jamiague musique de Georges Delerue, réalisation technique André Milon. *Baroufle à Chioggia* de Carlo Goldoni et *l'Espagnol courageux* de Cervantès adapté par Roblès seront joués par les élèves du stage d'art dramatique des Mouvements de Jeunesse et d'Art populaire. Jean Davy (1911-2001) et sa compagnie présenteront *Antigone* et *Othello* les 29 et 30 juillet. Kaki aurait interprété seul sans sa troupe, dans un café, *La valise* de Plaute. Le groupe de théâtre antique de la Sorbonne (créé en 1936) donnera *Les Perses* d'Eschyle adaptation de Paul Mazon, mise en scène de Maurice Jacquemont, musique de scène de Jacques Choilley. Ce sera les 18 et 19 juillet au Fort de Mers el Kébir leur 130^{ème} représentation⁴⁸.

⁴⁸ Parmi les articles consacrés à ce Festival par la presse locale citons : Jean-Michel Guirao, L'Espagnol courageux, pièce inédite de Cervantès sera créée à Oran au Printemps, *Echo Dimanche*, 2 février 1958 ; E.D., Quand le petit monde du festival de Kébir répétait La Dévotion à la Croix, *Echo Dimanche*, 3 août 1958 ; Henri Bertrand, les feux du podium de Kébir se rallumeront l'été prochain, *Echo Dimanche*, 10 août 1958 ; E.D., Le Fort de Mers-el-Kébir : premier 'SON ET LUMIERE' de l'Afrique du Nord, *Echo Dimanche* 31 mai 1959 ; René Pernoud, 'Son et lumière' à Mers-el-Kébir, *Echo Dimanche*, 7 juin 1959 ; E.D., Cervantès, Shakespeare, Eschyle et Anouilh recevront les Oranais au fort de Mesr-el-Kébir du 18 au 30 juillet, *Echo Dimanche*, 28 juin 1959 ; Le Festival de Mers-el-Kébir, Triomphal succès des Perses, *Oran Républicain*, 19 juillet 1959 ; XXX, Ces oranais ont sauvé 'l'espagnol courageux', *Echo dimanche*, 2 août 1959 ; Henri Mas, 'L'espagnol courageux'. Un texte décevant, une mise en scène originale, des costumes admirables, une interprétation inégale, *Echo Dimanche*, 2 août 1959 ; H.M., Don Juan de Molière à Kébir : une déception, *Echo Dimanche* 3 juillet 1960 ; XXX, On parle du prochain Festival d'Art Dramatique de Mesr-el-Kébir, *Echo d'Oran*, 15 mars 1961 ; L'Oreste d'Eschyle ouvrira le Festival d'Art Dramatique de Mers-el-Kébir, *Echo d'Oran*, 11-12 juin 1961.

Christiane Faure a témoigné de l'importance de cet événement :

« Mr Desougbes avait monté sur l'esplanade du fort de Mers El Khébir une "Dévotion à la croix" dans la traduction de Camus, d'une incroyable intensité, devant un public espagnol en grande partie. De même pour monter "l'Espagnol Courageux" de Roblès, il était allé chercher des chevaux dans le sud. Le spectacle était précédé d'une visite d'Oran, où Roblès avait montré l'Espagne en Oranie aux autorités, à travers l'architecture, etc. Il y avait une très grande liberté car tout le monde travaillait dans le même but, et avait une même ardeur : celle de l'amour du théâtre et de l'éducation populaire. J'ai des souvenirs éblouissants de spectacles comme "Barouffe à Chioggia", sur le port de Mers El Kébir, avec toute la population ! »

C'est la brochure éditée en 1961 et qui présente le Festival qui en résume le plus l'esprit. Pour 1961 il était prévu *Noces de sang* de Lorca, *La Célestine* de F.D. Rojas et *Caligula* de Camus. C'est cependant un programme avorté puisque le Festival sera annulé en raison des troubles et des tensions de la guerre.

« Festival de Mers-el-Kébir. Le festival a 3 ans.

Ce n'est pourtant pas la vanité qui a poussé les organisateurs dans cette marche forcée vers la notoriété, mais seulement la certitude qu'un lieu théâtral aussi exceptionnel que celui de Kébir et qu'un public aussi réceptif que le public oranien, méritaient bien le plus orgueilleux des programmes ».

Conclusion

Dans l'Algérie coloniale, il y avait jusque là un espace d'action culturelle assez nettement différencié où cohabitaient théâtre de divertissement et théâtre d'auteur dans la société coloniale et théâtre de divertissement et théâtre de conscientisation dans la société colonisée (même si parfois la distance entre ces deux types de théâtre était assez mince). Cet espace se trouve perturbé et quelque peu contrarié par des échanges ici et là de pratiques associées, de répertoires empruntés, de distributions mêlées et de projets communs. A l'évidence, ce sont ces expériences là qui rencontreront de nouvelles formulations dans les revendications d'une esthétique novatrice au lendemain de l'indépendance de l'Algérie.

Si l'histoire a rendu caduques bien des aspirations et des projections théâtrales des différents protagonistes français d'Algérie ou de Métropole, il faut reconnaître néanmoins que les germes d'une tradition sont à la veille de l'indépendance bien là. Le levain ce sont les Kaki, El Hachemi Nourredine, Abdelkader Alloula, Ahmed Agoumi, Hadj Smaïn, Ahmed Kachaï, Saim El Hadj, Mustapha Gribi, Mohamed Boudia, Mohamed Hilmi, Tahar Foudhala, etc., qui au travers de l'activité propre aux différentes troupes ont su s'imprégner des règles et des usages du théâtre en général mais, plus particulièrement des principes du théâtre populaire dans la tradition des Copeau, Chanceler, Dullin et Vilar. L'ouverture au répertoire de cette vision théâtrale, la prise de conscience de la richesse du patrimoine culturel local et sa valorisation par l'adaptation théâtrale, le contact avec des publics diversifiés (dockers, paysans) dans et hors les édifices de théâtre sont au cœur des expériences qu'initieront certains d'entre eux après 1962.

Si beaucoup de malentendus, voire d'aveuglements, mais aussi de réussites et de réalisations sont à mettre à l'actif de la plupart des intervenants de la vie théâtrale au cours de cette période, cela démontre bien que cet '*entre-deux*' incertain, problématique, généreux et riche d'espérance humaine a pu s'exprimer aussi bien parmi les hommes de théâtre français que leurs pairs algériens musulmans sans que l'aporie coloniale soit pour autant levée.