



## Aperçu historique sur la genèse du théâtre algérien.

### Introduction :

A ses débuts, la pratique théâtrale en Algérie était loin d'attirer le public. Son mimétisme occidental au niveau de la forme (on voulait faire comme l'occupant), les thèmes religieux et le panarabisme qui y était proposés ont joué contre ces premières troupes. D'autre part, la langue arabe classique ne favorisait pas l'adhésion du large public car elle n'était maîtrisée que par certaines sphères de la société.

La véritable naissance du théâtre algérien ne s'est opérée que lorsque Allalou de son vrai nom Sellali Ali a introduit d'abord la langue populaire, puis un personnage connu en Algérie et dans le monde arabe « *Djeha* » et enfin l'humour. Il a donc opéré un changement de contenu, de personnages mais pas la forme.

Avec l'avènement de la guerre de libération nationale, la pratique théâtrale dans en Algérie s'est transformée en pratique militante. L'objectif des hommes de théâtre était de faire connaître la cause algérienne à l'étranger.

Après l'indépendance, il était donc légitime pour les dirigeants de l'époque que le théâtre algérien se fasse le porte-parole des aspirations populaires, et prenne en charge les différentes revendications de ce qu'on désignait par « masses populaires ». Les considérations esthétiques se sont alors imposées avec le changement d'attitude du public.

Le **théâtre algérien** a débuté dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle. Il existe en Algérie comme dans le reste du monde arabe, des formes d'expression théâtralisées, telles ceux des conteurs dans les spectacles de Khalqa, ou des Meddhas. S'y ajoutent d'autres formes, telles que les sketches joués à l'occasion de pèlerinages, ou le théâtre d'ombres. Toutefois, le débat a fait rage entre spécialistes pour savoir si ces formes avaient influencé ou pas le théâtre, certains y voyant une forme de proto-théâtre, tandis que les autres reprochaient aux premiers une vision occidentale centrée quand ce n'était pas une forme de racisme. Toujours est-il que parmi les dramaturges les plus connus, deux au moins, Abdelkader Alloula et Kateb Yacine, ont explicitement indiqué vouloir intégrer *Halqa* et *Meddha* dans leur œuvre. Quand aux pionniers algériens Allalou et Rachid Ksentini, qui ont réussi à populariser la forme classique occidentale en arabe dialectal après les échecs des représentations existantes en arabe littéraire, ils ont largement recouru aux techniques des conteurs traditionnels.

C'est en voulant gagner l'argent qui leur était nécessaire pour accomplir le pèlerinage de la Mecque que des poètes et conteurs ambulants appelés *Meddah* ou *Guwâl*, se produisaient sur les places publiques, donnant naissance à une ébauche du métier de comédien.

À la veille de la première guerre mondiale, des personnages divers apparaissent dans des saynètes ou des spectacles de Garagouz, formant peu à peu un véritable répertoire joué lors de cérémonies telles que les mariages, les circoncisions, ou lors des pèlerinages des *Zawiyas*, à

l'occasion desquels les gens de la ville apportaient le Rgab, la musique inaugurant ces célébrations.

Des confréries se produisent également lors de ces cérémonies dont une, la confrérie des *Îssawas*, qui laissera une trace mémorable à travers le Maghreb en raison du caractère très spectaculaire de ses danses rituelles. Mais des spectacles occidentaux comme le boulevard et le vaudeville<sup>1</sup> ont pu, dans l'Algérie coloniale, influencer les pionniers du théâtre algérien que furent Rachid Ksentini, Allalou et Mahieddine Bachtarzi. Ce dernier pratiquait le chant religieux. D'autres auront contribué de façon cruciale à cette genèse : les étudiants des *Médersas*.

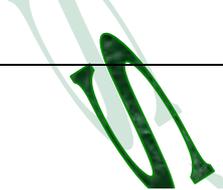
Selon Mahboub Stambouli, la première pièce fut jouée en 1910. Les premières pièces algériennes, à cette époque étaient sans rayonnement important en raison de la censure qu'exerçait la tutelle coloniale, qui craignait notamment que les pièces ne dérivent vers des sujets d'ordre subversif, par conséquent les éternelles questions domestiques constituaient les thèmes principaux, mais qui étaient cependant loin de refléter la réalité socioculturelle des Algériens.

### **Le problème de la langue :**

En 1921, un acteur libano-égyptien, Georges Abiad, organisa une tournée à travers les pays d'Afrique du Nord avec deux pièces écrites et jouées en arabe classique : *Salaheddine-El-Ayyubi*, tirée de *Le Talisman* de Walter Scott; et *Th'ratu-l'Arab*, tirée de *Le Dernier des Abencérages* de Chateaubriand, les deux textes écrits par Najib El-Haddad.

---

<sup>1</sup> Un **vaudeville** est une comédie sans intentions psychologiques ni morales, fondée sur un comique de situations. Au cinéma et en littérature c'est, par analogie, un film ou un roman comique, proche du vaudeville de théâtre. C'était, à l'origine, un genre de composition dramatique ou de poésie légère, généralement une comédie, entrecoupée de chansons ou de ballets.



Si la tournée eut un certain succès en Tunisie et ailleurs, ce fut l'échec en Algérie dont le public ne comptait qu'une élite infime de musulmans francophones et une masse non initiée, ne parlant que l'arabe dialectal.

Néanmoins, à la faveur de cette période marquée par une intense activité intellectuelle, d'échanges entre les différentes communautés (musulmanes, chrétiennes et juives), le désir se manifesta de créer un théâtre en Arabe classique et des projets affleurèrent, portant essentiellement sur des thèmes sociaux comme les méfaits de l'alcool : *Badî* de Ali-Chérif Tahar, qui fut donnée au Nouveau-théâtre d'Alger, en 1924, mais aucun ne connut de succès face à un public demeurant profane en matière de théâtre et n'ayant aucune connaissance de l'arabe classique. C'est pourtant à cette période, dans une Algérie colonisée que va émerger l'idée du théâtre comme moyen d'expression politique, avec la production, en décembre 1922 par un groupe indépendant, de la pièce *Fi sabil El-Watan*, (« Pour la patrie »), pièce qui fut aussitôt interdite.

En 1926, ce sont les comédiens Allalou et Dahmoun qui les premiers permirent qu'une étape décisive dans cette quête pour une langue du théâtre algérien soit franchie. Inspirés par un des personnages les plus populaires que recèlent les contes de tradition orale, *Djeha*, ils décident, dans une démarche alliant thème genre et langue — la pièce traite du mariage forcé et du rôle des marabouts — de mettre en scène en avril 1926, en dialecte *casbadji*, les farces du célèbre personnage. Le succès fut assuré, contribuant formellement à l'implantation du théâtre à travers tout le pays, malgré l'opposition de ceux qui le rejetait par principe religieux, association des Oulémas au premier rang

Pour d'autres cependant, et notamment la catégorie des initiés, le choix de l'arabe dialectal n'était pas de nature à intégrer un répertoire noble et par conséquent était jugé inopérant. En dépit de cela, son développement se poursuivit révélant, en 1946, un jeune acteur issu de la société bourgeoise intellectuelle musulmane de Souk Ahras (Est de

l'Algérie), Mustapha Kateb. Celui-ci fut à l'initiative de la création d'une troupe municipale arabe à l'Opéra d'Alger.

À partir des années quarante, de grands noms du théâtre émergent tels que Mahiedine Bachtarzi, Rachid Ksentini, Bach Djarah, M<sup>me</sup> Keltoum, ces figures allaient constituer le premier noyau de dramaturges algériens qui allaient accompagner de façon soutenue, le mouvement d'affranchissement qui s'est saisi du peuple algérien, puisque durant la Révolution algérienne, des troupes théâtrales faisaient des tournées à travers plusieurs pays du monde, dans le but de faire connaître le combat que menaient les Algériens contre la domination coloniale.

### **Après l'indépendance :**

---

Après l'indépendance, le théâtre va suivre la même trajectoire que le cinéma. Cependant, l'avantage du théâtre a été d'être plus critique à l'égard de certaines transformations sociales, politiques et culturelles que connaissait la société algérienne ; animées par des dramaturges de talent à l'image de Kateb Yacine, ces pièces avaient pour thèmes dominants les principales préoccupations des Algériens face au changement de statuts et de mœurs.

Par la suite, une nouvelle vague de jeunes comédiens et de dramaturges font leur apparition sur la scène théâtrale, cette épopée fut menée par des figures telles que Abdelkader Alloula, Allel Mouhib, Hadj Smaine, Med Seghir, Azeddine Madjoubi, Benguettaf et Slimane Benaïssa. Leurs créations ont été nombreuses et souvent de bonne qualité.

Cette nouvelle génération d'artistes prend le relais des aînés qu'étaient Allalou, Bachtarzi et Ksentini en suscitant l'éclosion de nombreux collectifs qui se donneront pour mission de faire exister à travers la création théâtrale, une culture algérienne malgré l'impact historique de

celle du colonisateur. Certains, comme Abdelkader Alloula, œuvreront pour la création d'une troupe autonome conçue selon un modèle quasi-professionnel.

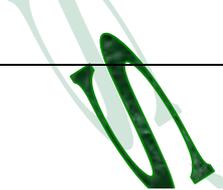
Mohamed Boudia, quant à lui, fondera sous l'égide du Ministère de l'éducation, le TNA (Théâtre national d'Alger) dont il sera le premier administrateur et nationalisera tous les théâtres, dans la perspective d'un théâtre algérien à vocation universelle.

De nos jours, l'activité théâtrale est marquée par des programmes de création locale et d'adaptation de pièces de grande renommée<sup>1</sup>, l'Algérie dispose à ce titre d'un théâtre national, de sept théâtres régionaux et de nombreuses troupes dites de « théâtre amateur ».

### **Des mémoires à l'histoire du théâtre algérien**

À la différence d'autres champs culturels dont on a pu formaliser l'histoire événementielle sans trop de difficultés, le théâtre en Algérie a, très tôt, été l'enjeu d'une sorte de conflit mémoriel. En effet, dès la parution des mémoires de Mahiedine Bachtarzi au lendemain de l'indépendance, la très jeune histoire de ce théâtre va s'appuyer pour l'essentiel sur les récits de ses principaux protagonistes qui auront à cœur de porter témoignage de leur « histoire personnelle », de leur contribution, voire de certaines rectifications. Écrire ses mémoires, ou les faire écrire deviendra ainsi une manière de faire acte d'historicité au moment où dans le champ politique et en particulier celui de la guerre de libération le slogan en cours est bien celui d'écrire l'histoire. Sans tourner autour de la question implicite, Mahieddine Bachtarzi commence son livre de Mémoires en répondant frontalement à la question :

Certes les enjeux ne sont pas du même ordre, mais le caractère éphémère de la représentation théâtrale et la nature souvent embryonnaire des textes et des mises en scène n'offrent guère de matériaux suffisants pour entreprendre une étude historique fondée. Tout au long des



premières décennies de l'indépendance, les fondateurs et les acteurs de ces débuts proclamés naturaliseront cette naissance par leur témoignage et leur vision des faits et l'imposeront aussi bien dans la tradition universitaire que dans la vulgate journalistique. Mais il faut reconnaître que Bachtarzi situe très clairement la naissance de ce théâtre dans une perspective que l'on pourrait considérer comme historique même si la conception essentialiste domine :

*« Mais plus qu'à aucun de nous trois, je crois que l'honneur de cette création revient à... L'époque. Le théâtre algérien est sorti du néant dans les années qui ont suivi la guerre de 1914 parce qu'il était une manifestation de la prise de conscience du peuple algérien. »*

Il n'en demeure pas moins qu'au-delà les contradictions ne sont pas pour autant masquées et les divergences estompées. C'est ce que relève, par exemple, Allalou à propos du premier volume des mémoires de Bachtarzi :

*« Mais dans cet ouvrage, il y a aussi des erreurs regrettables et beaucoup de confusions en ce qui concerne les faits et les personnes de cette période des débuts de notre théâtre algérien. »*

Il faudra attendre la fin des années 1970 et le début des années 1980 pour qu'apparaissent les premiers examens critiques de cette mémoire factuelle et personnelle qui avait fini par fournir l'essentiel des repères documentaires et historiques de cette sphère culturelle. Dès lors au lieu de représenter l'essentiel des sources de cette histoire en voie de constitution, les mémoires et témoignages des dramaturges et comédiens ne formeront qu'une part de la documentation. Alors que, par ailleurs, le champ d'investigation s'ouvre aux périphéries territoriales (le mouvement théâtral à Constantine, Sétif, Annaba, Tlemcen, Oran, etc.) et aux pratiques des amateurs.

On notera enfin que les tentatives de construire une histoire du théâtre algérien révèlent bien mieux que les analyses qui tentent de donner une approche critique des champs culturels, la

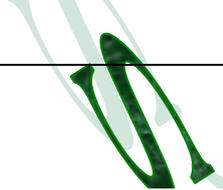
manière dont se sont imposés aussi bien aux acteurs qu'à ceux-là mêmes qui ont essayé d'en donner des repères, des modèles explicatifs, des périodisations et l'imposition de stéréotypes censés naturaliser le phénomène.

La datation des débuts du théâtre algérien est induite généralement par deux sources principales. La première est celle des contemporains de l'évènement lui-même : journalistes et publicistes. C'est Saadeddine Bencheneb qui imposera dès 1935 le terme : Théâtre Arabe d'Alger et proposera une première lecture du phénomène à la fois dans une contextualisation arabe et dans l'espace de la société colonisée de l'Alger de l'entre-deux-guerres.

On trouve en filigrane dans la réflexion première de Bencheneb les caractérisations essentielles de la pratique théâtrale dominante jusqu'à l'indépendance et les configurations du discours de la critique journaliste et universitaire qui aura à définir le théâtre algérien de cette période. C'est Bencheneb qui affirmera sans ambiguïté l'acte de naissance de cet art en signalant la singularité et l'exemplarité que constituera la représentation du Djeha de Allalou en 1926. Mais c'est lui également qui mettra l'accent sur l'enjeu que représente l'expression linguistique choisie (*fusha/ 'ammyya*) à la fois dans ses conséquences politiques et esthétiques. Il relèvera enfin la part prépondérante du corpus théâtral et dramatique du théâtre français dans la constitution du répertoire et de la pratique théâtrale en Algérie.

L'impulsion des évènements historiques ne bouleversera pas fondamentalement cette perspective qui sera rappelée au début des années 1960 dans *La Nouvelle Critique* à travers le numéro spécial consacré à la culture algérienne.

Au début des années 1980, le sociologue Abdelkader Djeghloul publie une série d'études culturelles en direction du grand public algérien dans l'hebdomadaire *Algérie Actualités*. L'entreprise est axée sur une restitution des figures et repères historiques qui ont marqué le réveil de la société colonisée. Pour le théâtre il consacre deux études à ce qu'il



considère comme étant les deux figures emblématiques du théâtre en Algérie : Allalou et Rachid Ksentini.

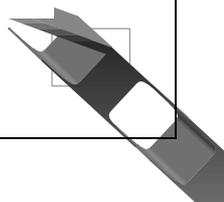
À travers la première évocation, Djeghloul met en perspective les nouvelles attitudes vis-à-vis de l'acte culturel, les innovations en matière de socialisations culturelles à travers la constitution de la troupe de théâtre et enfin les nouvelles formulations esthétiques du vécu du peuple. Quant à Rachid Ksentini, l'auteur tente de montrer à travers son parcours l'émergence d'un référent national et populaire. En intitulant sa première étude « Le père fondateur du théâtre algérien », Allalou(1902) et la seconde, « L'homme-orchestre du théâtre algérien », Rachid Ksentini (1887-1944) Djeghloul conteste implicitement la place centrale prise par Mahieddine Bachtarzi considéré jusqu'ici comme le fondateur et l'homme orchestre du théâtre algérien..

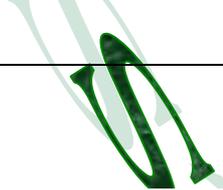
Plus tard, des critiques comme Ahmed Cheniki et Makhrouf Boukrouh réexamineront à la lumière de la découverte de nouveaux matériaux cet acte inaugural des débuts : 1912, puis 1907 et enfin la « découverte » du premier texte théâtral en arabe algérien écrit au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle par Abraham Daninos.

### **Quelques dates frontières du discours des acteurs**

Il y aurait une sorte d'étymon mémoriel du théâtre algérien illustré par la personne de Mahieddine Bachtarzi à travers ses mémoires qu'il commence à publier au début des années 1960. Il inaugure en quelque sorte un acte fondateur de l'histoire nationale du théâtre en Algérie et du récit biographique. C'est autour de cette pratique que s'impose une nouvelle donne dans l'espace de la référence historiographique.

Dans les années 1970 au moment où émerge un théâtre amateur assez dynamique qui axe son activité théâtrale autour de thématiques politiques, on peut observer que Bachtarzi apparaît



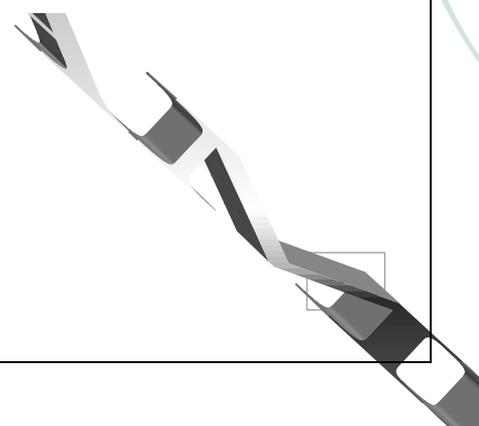


comme une sorte de profil négatif de cette histoire, ou du moins l'expérience dont il fut acteur et témoin est reléguée au rang des expérimentations maladroites. En 1982 la publication des mémoires d'Allalou permettra de préciser les éléments se rapportant aux débuts du théâtre algérien dans les années 1920. Allalou donne en particulier le détail des pièces qu'il a écrites et montées.

Enfin, en 1983 intervient la publication du tome 2 des « Mémoires » de Bachtarzi. Ces mémoires qui étaient achevées en 1978 soit dix ans après le premier tome sont-elles publiées en réponse aux mémoires d'Allalou ou bénéficient-elles des retombées de l'ouverture libérale inaugurée par le président Chadli ? La levée du préalable nationalitaire et le début de la relecture historique des origines du théâtre algérien apparaissent comme une inflexion nouvelle dans le discours sur l'histoire de ce jeune théâtre.

Au plan universitaire et proprement académique ce sont les premières recherches qui naissent avec les travaux d'Ahmed Cheniki, Makhlof Boukrouh, Boualem Ramdani, etc. C'est également durant cette période que se fait jour une revivification du patrimoine des Oulémas en matière théâtrale : c'est le cas de Réda Houhou et les associations théâtrales liées au mouvement *islahiste*.

Au même moment au travers des médias s'impose une certaine révolution théâtrale contre l'héritage classique. De nouveaux auteurs/comédiens et metteurs en scène occupent le devant de la scène et proposent de rompre en grande partie avec le théâtre qui s'est manifesté aux origines : Alloula, Slimane Benaïssa, Azzedine Medjoubi, M'Hamed Benguetaf, Kateb Yacine.



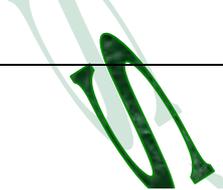
## Éthique militante et parcours esthétique

Le slogan phare du théâtre algérien dès l'indépendance fut sans contexte : « nous déduisons notre esthétique de notre combat » (Brecht). C'était en quelque sorte le paradigme nationalitaire dans la mesure où le théâtre se présentait comme « reflet du réel » dans le processus de la conscientisation nationaliste. C'est ainsi qu'est célébrée l'épopée de la troupe du FLN, et que l'on cite les ruses contre la censure coloniale dans l'antre du théâtre officiel pendant la saison Arabe à l'Opéra d'Alger et d'Oran.

Le dire sur la genèse du théâtre en Algérie s'aligne sur la temporalité historique de la consolidation du mouvement national. Cette manière de concevoir cette historicité est elle-même variable selon les grandes mutations idéologiques de l'Algérie de la post-indépendance. C'est ainsi qu'à un peu plus d'une décennie de distance, les Mémoires des deux principaux protagonistes de ces origines du théâtre, à savoir Bachtarzi et Allalou sont encadrés par deux préfaces qui situent différemment la place du théâtre dans l'émergence du mouvement national.

Mais au-delà la fiction des origines et des déterminations sociopolitiques omniprésentes, il faut prêter attention à une mise en perspective qui tient souvent compte des figurations les plus récurrentes. De Mohamed Touri pour la période de la guerre de libération nationale, de Mohamed Boudia dans les années 1970 et de Alloula et de Medjoubi pour la période dite de la décennie noire ; celle de la légitimité révolutionnaire avec Mustapha Kateb, Abdelhalim Raïs, Hassan Hassani, Mohamed Boudia et celle évidemment des fondateurs : Bachtarzi, Allalou, Ksentini.

À travers ce que l'on pourrait qualifier de figures imposées, les narrations historiques du théâtre algérien développent des considérations qui tendront à privilégier certaines figures au détriment d'autres, voire à faire l'impasse sur certaines d'entre elles. C'est ainsi que l'on a



pu voir s'énoncer une manière de mettre en avant les figures fondatrices et de minoriser les continuateurs ; de même que la part de la centralité algéroise apparaît souvent comme excessive par rapport à la Province qui a pourtant en maintes occasions innové en comparaison avec Alger. Ahmed Cheniki a ainsi montré qu'à contrario de ce qu'avancent Bencheneb et Bachtarzi les premières pièces de théâtre en langue classique datent de 1912/1913 et sont le fait d'une association culturelle et religieuse de Médéa. Il suppose même que des pièces ont pu être montées antérieurement à cette date, vers 1907.

### **Pour conclure**

Né dans un contexte colonial, le théâtre en Algérie, a construit son champ d'expression en fondant un répertoire inspiré du patrimoine universel et des questionnements politiques et sociaux de la société algérienne. L'invocation historique qu'elle soit centrée sur une thématique ou l'instrument d'une démonstration a marqué les moments forts de l'histoire même du fait théâtral. Outil d'investigation du passé ou simple véhicule du commémoratif, le théâtre en Algérie a construit en grande partie son ancrage dans les pratiques culturelles par les essais d'illustration historique qu'il a pu proposer. L'histoire au théâtre est en dernier ressort davantage un usage différencié de faits du passé au service d'exigences idéologiques, de considérations politiques ou de simples prétextes artistiques

Cet examen de quelques uns des effets d'un processus de mémorialisation/historicisation d'une pratique artistique en acte où convergent représentations théâtrales qui donnent chair aux constructions historiques nationales, civilisationnelles ou religieuses, témoignages d'acteurs et analyses de critiques montre que certaines lignes force demeurent identiques dans l'appréciation qui a pu en être faite à un moment ou un autre. Il n'en demeure pas moins que l'examen attentif des évocations et des caractérisations fait apparaître non seulement des divergences autour des faits (ainsi que le montre la question des datations des débuts du



théâtre, ou de la prise en considération de la configuration des publics ou des modes d'écriture, etc.) mais aussi des divergences autour de la réception et de l'interprétation.