

La transition culturelle en Algérie indépendante : des scènes coloniales au Théâtre national

Julie CHAMPRENAULT

Le 8 janvier 1963, un décret sur l'organisation du théâtre algérien a été rendu public. Signé par Ahmed Ben Bella, président du Conseil des ministres de la nouvelle République algérienne démocratique et populaire, il fut accompagné d'un manifeste de trois pages. Ce dernier revenait sur les conditions de naissance du théâtre en Algérie dans le contexte de domination coloniale, retraçait son destin comme arme de combat pendant la Guerre de libération et donnait à l'art dramatique un statut de service public national dans l'Algérie des lendemains de l'indépendance. Le Théâtre national algérien vit le jour sous la direction de Mustapha Kateb qui, avec sa troupe, prit possession des locaux de l'ancien Opéra d'Alger, premier bâtiment public édifié par la puissance coloniale française en 1853 aux premières heures de la domination impériale.

À peine six mois après la proclamation de l'indépendance de l'Algérie et trois mois après l'élection de l'Assemblée constituante, alors que le pays se construisait petit à petit dans le cadre nouveau de l'autonomie politique et administrative, la culture algérienne, confisquée pendant cent trente-deux ans par la colonisation française, a fait l'objet d'une véritable entreprise de définition. Elle est devenue le support identitaire d'un pays en construction, et s'est insérée dans la logique de reprise en main de la société que suivait le gouvernement depuis le printemps 1962 et l'adoption en juin du programme de Tripoli.

Le décret portant organisation du théâtre algérien inaugurait donc la première année de l'indépendance algérienne et précédait de quelques semaines les décrets fondateurs sur la gestion des entreprises et des exploitations agricoles vacantes. La nationalisation du théâtre algérien devançait donc la nationalisation des principales activités économiques du pays. L'art dramatique, butin de guerre de l'Algérie indépendante, pour reprendre et prolonger les enjeux de la phrase célèbre de Kateb Yacine sur la langue française, se voyait donc réapproprié par les nouvelles instances dirigeantes du pays. La prise en main de la vie culturelle de l'Algérie fut érigée en priorité étatique comme en témoignent la précision administrative du décret et le volontarisme idéologique du manifeste qui l'accompagne.

Revenir sur la création du Théâtre national algérien c'est donc réfléchir à la genèse d'une institution nouvelle, marquée à la fois par la conjoncture spécifique de sa naissance et par la consistance idéologique forte que ses concepteurs ont souhaité lui donner. Né de la Guerre de libération, le Théâtre national algérien est aussi le fruit d'une culture algérienne qui s'est construite dans l'adversité, le contrôle et la censure, enserrée dans des limites qui lui furent imposées, enfermée dans les murs de théâtres à l'italienne au sein desquels les Français confisquèrent pendant plus d'un siècle l'activité dramatique, mais qui virent cependant résonner les premières répliques du théâtre algérien et retentir les premiers applaudissements du public arabophone.

La création du Théâtre national algérien s'insère donc dans des chronologies politique et culturelle qui s'entrecroisent et qui nous permettent de remettre en perspective les grandes étapes de la libération en insistant sur la complexité temporelle de la transition. À la chronologie particulière de l'indépendance, qui se déploie sur quelques mois, se superpose ainsi une chronologie plus ample qui réunit les dernières années de la domination coloniale française, les huit années de guerre et les trois années qui, entre 1962 et 1965, virent entrer le pays dans une autonomie nationale, politique, administrative, économique et culturelle qu'il fallut à la fois structurer, consolider et défendre.

Il s'agira donc, au travers d'une réflexion historique sur la naissance du Théâtre national algérien, de déconstruire ce moment de l'indépendance et d'analyser la complexité à la fois chronologique et conceptuelle de cette transition et du passage d'une vie dramatique coloniale à un théâtre national. Les deux textes fondateurs que sont le décret et le manifeste du théâtre algérien seront au cœur de notre étude. Nos analyses seront également encadrées par l'important débat sur l'avenir du théâtre algérien qui anima la presse algérienne et française¹ dans les premières années de l'indépendance.

Nous interrogerons donc ici le « moment indépendance » dans ses potentialités à la fois chronologiques et idéologiques. Nous replacerons tout d'abord la naissance du Théâtre national algérien dans le long processus de passage d'un théâtre colonial à un théâtre national en revenant sur l'émergence du théâtre de langue arabe sous la domination impériale française et sur l'expérience fondatrice, mais porteuse de

¹ À l'automne 1963, les revues *Jeune Afrique* et *Révolution africaine* se firent l'écho d'une querelle virulente sur le théâtre initiée par la reprise dans *Révolution africaine*, d'un article polémique sur « l'avenir de la culture algérienne » publié initialement par Mostefa Lacheraf dans *Les temps modernes* (n° 43). Voir *Révolution africaine*, en novembre 1963, n° 43 et 44, 22-23 et 20-22.

nombreux conflits futurs, de la Guerre de libération et de la troupe théâtrale du FLN ; puis nous analyserons les temporalités complexes de la transition en montrant que la chronologie même de l'indépendance dépasse les grandes étapes balisées et artificiellement mises en lumière par les scansions de la vie politique ; enfin, pour enrichir cette interrogation sur les logiques de rupture et de continuité, nous tenterons d'étudier les déplacements de définitions qui accompagnèrent la transition et qui donnèrent aux deux notions de « théâtre » et de « public » des significations et des portées nouvelles. La création du Théâtre national algérien et le manifeste pour le théâtre confrontèrent en effet l'Algérie à une nécessaire redéfinition des concepts de « Culture » et de « Peuple », concepts dont les contours étaient jusqu'alors fixés et confisqués par la puissance impériale et qui, en 1963, étaient en débat dans la société algérienne. Un débat qui se reflétait dans les colonnes des journaux algériens et qui prenait corps sur les planches d'une scène de théâtre conquise pendant la Guerre de libération mais que les acteurs de la vie dramatique algérienne, allaient pourtant avoir du mal à s'approprier.

De la domination à l'indépendance : la jeunesse contrariée du théâtre algérien

Absent du territoire algérien avant l'arrivée des Français, le théâtre a connu dans ce pays une naissance laborieuse et une jeunesse très surveillée. La portée incantatoire de cet art de la parole et de la scène a très vite été intériorisée par la population algérienne qui a décelé dans le théâtre un support de dialogue privilégié et une arme politique de choix. Le théâtre algérien est né dans un pays dominé, il fut très vite investi, dans sa pratique plus que dans son répertoire, de visées politiques, et se fit l'écho retentissant de la naissance de la culture nationale algérienne et de la lutte pour l'indépendance.

Naissance du théâtre algérien en contexte colonial

Le théâtre algérien est né dans un contexte colonial et dans un cadre sinon de coercition tout au moins de contrôle et de censure très stricts. Quand les Français arrivèrent en Algérie au XIX^e siècle, ils enserrèrent très vite tous les aspects de la vie quotidienne sous leur domination et notamment les loisirs et la culture (Risler, 2004). Les citoyens réclamèrent rapidement des divertissements et souhaitèrent donner à la ville d'Alger un rayonnement culturel digne d'une capitale et comparable à l'aura parisienne. En 1853, l'Opéra d'Alger fut édifié, le théâtre municipal d'Oran fut construit peu après et l'Algérie des grandes villes se dota d'un parc théâtral important susceptible d'accueillir les principales troupes métropolitaines. Les saisons lyriques, très suivies

par le public, firent la part belle à l'opérette. En parallèle, la vie dramatique se développa ; après la Première Guerre mondiale, elle fut notamment animée par les tournées françaises qui traversèrent régulièrement la Méditerranée. Si le théâtre professionnel était encore peu représenté, de nombreuses troupes d'amateurs se créèrent, soutenues financièrement par le Gouvernement Général et les municipalités et, à partir de 1946, par les services de l'Éducation populaire en Algérie qui pallièrent la frilosité de la direction parisienne des Arts et Lettres. La toile du théâtre de langue française se tissa donc petit à petit et prit la forme dans les années cinquante d'un réseau riche et complexe qui reposait sur des salles de spectacles de plus en plus nombreuses et sur des troupes qui se multipliaient.

C'est dans ce contexte de domination culturelle francophone que le théâtre algérien est né aux lendemains de la Première Guerre mondiale. Forme d'expression artistique inconnue des Algériens avant l'arrivée des Français en 1830, le théâtre de langue arabe a pris son essor au début du XX^e siècle sous une double influence européenne et orientale. L'« aurore du théâtre algérien » (Cheniki, 2002, 16) remonte ainsi aux années 1920 et aux représentations théâtrales algériennes de l'Égyptien Georges Abiad qui donnèrent au théâtre de langue arabe une impulsion décisive. Mais ce caractère hexogène et les emprunts nécessaires sur lesquels il se construisit furent autant d'obstacles à l'obtention d'une légitimité pour le théâtre algérien. La reconnaissance esthétique, institutionnelle et populaire, acquise par étapes, fut le fruit du talent et du volontarisme des précurseurs Allalou, Rachid Ksentini et Mahieddine Bachetarzi qui ont su notamment rendre le théâtre accessible au public en choisissant comme langue de prédilection l'arabe dialectal plutôt que l'arabe littéraire. Ces pères fondateurs du théâtre algérien étaient d'ailleurs confrontés, dans chacune de leurs initiatives, au bon vouloir de l'administration française. À défaut d'établir une ligne idéologique claire concernant la culture algérienne, les autorités françaises gardaient une attitude équivoque et un positionnement ambigu quant au développement du théâtre algérien, tantôt encouragé, tantôt contrarié, mais toujours maîtrisé².

Les premières expériences dramatiques proprement algériennes s'appuyaient sur des adaptations et jouaient pour la plupart sur les ressorts comiques et moralisateurs ce qui donna une cohérence

² Le manifeste insiste sur ces obstacles dans son deuxième paragraphe : « L'administration coloniale va multiplier les difficultés : instauration de la censure en 1934, déplacement de fonctionnaires de l'enseignement pour avoir été animateur de troupes, tracasseries administratives, exigence d'autorisation de Préfet, Sous-Préfet et même de commissaire de police, autorisation spéciale pour les territoires du Sud etc. ».

originelle au registre théâtral algérien qui se structura donc autour de quelques personnalités marquantes dans les grandes villes algériennes. Aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, les autorités françaises autorisèrent la création de troupes théâtrales arabes professionnelles qui, un jour par semaine, le vendredi, se voyaient octroyer les scènes de l'Opéra d'Alger et du théâtre municipal d'Oran. Chaque semaine une nouvelle pièce était créée par des troupes dramatiques et musicales qui entendaient construire, dans ces salles à l'euro-péenne, le répertoire et le public du théâtre algérien naissant. Querelles d'influence et désaccords esthétiques étaient bien sûr au programme de ces années de structuration et contribuaient, par les débats qu'ils instaurent et par les critiques qu'ils suscitaient, à modeler le paysage dramatique algérien spécifique de la fin de la domination coloniale française. Des considérations purement économiques et mercantiles étaient également prises en compte et freinaient parfois la recherche esthétique. Les observateurs contemporains s'en désolaient et en 1963, les rédacteurs du manifeste le déploraient encore³. À l'aube de l'indépendance, le milieu dramatique algérien était donc en cours de structuration : de grands comédiens se sont révélés, les premières troupes d'amateurs et de professionnels se sont constituées, la critique théâtrale est apparue et le public algérien se formait petit à petit. Si cet édifice était bien sûr fragilisé par sa jeunesse et par la méfiance que lui portait une administration française qui hésitait à son égard entre l'interdiction et l'instrumentalisation, les fondations du théâtre algérien étaient bel et bien là.

Le théâtre algérien et la lutte pour l'indépendance : une chronologie revisitée

Les premiers paragraphes du manifeste sont consacrés à la genèse du théâtre algérien et retracent en quelques lignes les temps forts de sa structuration. Mais la chronologie mise en lumière par ce texte est volontairement simplifiée. Le manifeste érige en effet 1954 en date charnière et institue ainsi un avant et un après qui, à la lumière des archives consultées et des témoignages recueillis, nous apparaissent ici, sinon artificiels, tout du moins reconstruits. En soulignant le rôle fondateur de la Guerre de libération, les rédacteurs de ce texte minorent en réalité l'importance de la période précédente. Le théâtre algérien était ainsi utilisé comme « arme de combat » bien avant le déclenchement du conflit armé et il était d'ailleurs très surveillé par l'administration française comme en témoignent les nombreux rapports

³ « Le théâtre Algérien, prisonnier d'un système a eu aussi ses faiblesses. On a constaté chez certains un esprit mercantile qui ne pouvait les mener qu'à la dégradation artistique ».

des renseignements généraux auxquels nous avons eu accès⁴. Il convient en effet de nuancer cette chronologie simplifiée en insistant sur les différences entre le répertoire théâtral et le théâtre comme pratique socioculturelle. Si, du fait de la censure et de la surveillance française, le répertoire du théâtre algérien ne se teintait d'aucune connotation politique explicite avant le déclenchement du conflit en 1954, les représentations dramatiques étaient, elles, le théâtre d'engagements idéologiques clairs. Les planches se transformaient bien souvent en tribune et la salle prenait régulièrement les contours d'une assemblée militante. Le système de surveillance instauré par les autorités françaises présentait en effet des failles dans lesquelles se sont engouffrés les militants nationalistes algériens. La censure était systématique mais elle ne pouvait s'opérer que sur des textes écrits, transmis aux autorités en amont des représentations. Celles-ci se déroulaient ensuite au vu et au su de l'administration, en présence le plus souvent de policiers en civil, chargés de rendre compte de la soirée mais dont la maîtrise de la langue arabe dialectale n'était que partielle. Des allusions politiques pouvaient ainsi être introduites par les comédiens ou les organisateurs sans être repérées par la surveillance française. Les représentations étaient d'ailleurs précédées ou suivies d'intermèdes musicaux qui étaient souvent l'occasion d'exalter le nationalisme algérien. Le public populaire, bien souvent illettré, était alors très réceptif à ces stratégies de communication qui permettaient aux nationalistes de détourner le contrôle très strict exercé sur la presse et la radio. L'activité dramatique soutenait enfin l'action de la lutte nationaliste algérienne d'un point de vue financier : les troupes reversaient souvent une partie de leurs bénéfices au PPA-MTLD et les représentations étaient souvent l'occasion de collectes et de tombolas organisées au profit des partis indépendantistes. Si le répertoire du théâtre algérien ne prenait pas encore le pli de l'engagement politique, la salle de spectacle était quant à elle investie de toutes les résonances idéologiques et de toutes les potentialités politiques que la scène théâtrale a revêtu depuis la naissance de l'art dramatique en Grèce classique.

Le destin du théâtre algérien se joua ensuite entre 1954 et 1962 sur différentes scènes. Une scène algérienne, une scène française et une scène internationale, celle de l'exil. C'est la rencontre de ces trois scènes que devra opérer le Théâtre national algérien en 1963.

En Algérie, la situation des comédiens était compliquée : le théâtre était très surveillé et les artistes hésitaient entre deux attitudes. En

⁴ Voir les archives des préfectures d'Alger, Constantine et Oran conservées au Centre des Archives d'Outre-Mer à Aix-en-Provence, série F : « Police et Maintien de l'ordre ».

solidarité avec les *Moudjahidin*, certains prônaient l'arrêt de toute activité et le boycott d'une vie culturelle sous une tutelle française désormais ouvertement refusée, et prenaient le maquis. D'autres, faisaient, en revanche, le choix du maintien du lien avec le public algérien, et refusaient d'abandonner la vie culturelle à la seule domination française. Les professionnels se déchiraient : Mahieddine Bachetarzi poursuivit son chemin tandis que Mustapha Kateb choisit la voie de l'exil. Car, depuis les prisons françaises dans lesquelles étaient enfermés de grands noms de la scène théâtrale algérienne et de la lutte nationaliste comme Mohammed Boudia, l'idée d'un théâtre engagé, relais de la lutte armée, commença à émerger en 1957. Reprise par les dirigeants du FLN, l'idée se concrétisa en mars 1958 par la création de la troupe théâtrale du FLN qui s'installa à Tunis sous la direction de Mustapha Kateb. Une trentaine d'artistes, comédiens et musiciens, s'engagèrent ainsi pour l'indépendance de l'Algérie et offrirent à la Guerre de libération un volet culturel et une portée internationale. Des pièces engagées étaient écrites par Abdelhalim Raïs et jouées en exil à Tunis. Des tournées internationales dans les pays frères furent organisées et la troupe accompagna ainsi les délégations du FLN et l'équipe de football dans ses séjours en Yougoslavie, en Chine, en URSS et dans les pays voisins que sont le Maroc et l'Égypte. Ces tournées étaient relayées par l'organe de presse du FLN *El Moudjahid* qui publiait des comptes-rendus et parfois même le texte intégral⁵ de ces pièces⁶.

Cette expérience s'inscrivait donc dans le mouvement de réflexion que le FLN entreprit sur la culture algérienne au moment de la Guerre d'indépendance. Les colonnes d'*El Moudjahid* se faisaient ainsi souvent l'écho du programme culturel du FLN et de ses partisans. En avril 1959, la publication d'un long texte de Frantz Fanon (1959) « Culture nationale et guerre de libération » faisait ainsi figure de manifeste et entremêlait de manière à la fois originelle et définitive le destin de la nation et celui de la culture algériennes :

Après la libération nationale, obtenue dans ces conditions, il n'y a pas cette indécision culturelle si pénible que l'on trouve dans certains pays indépendants. C'est que la nation, dans sa forme de venue au monde, dans ses modalités d'existence, influe également sur la culture. Une nation née de l'action concertée du peuple qui incarne les aspirations

⁵ *El Moudjahid* publia ainsi le texte intégral des *Enfants de la Casbah* entre le 31 mai et le 16 juillet 1960 (voir numéros 65 à 68).

⁶ Liste des pièces données de 1958 à 1961 par la troupe du FLN : *Vers la lumière* (fresque) création collective ; *Les enfants de la Casbah* de Abdelhalim Raïs ; *Montserrat* de Emmanuel Roblès ; *El Khalidoun* (Les Eternels) de Abdelhalim Raïs ; *Dem el ahrar* (Sang des libres) de Abdelhalim Raïs ; *Tibel qachoutine* (Dernier Goumier français) de Mohamed Zinet.

réelles du peuple, qui modifie l'état, le statut et l'avenir du peuple ne peut exister que sous les formes d'une exceptionnelle fécondité culturelle [...]. Il nous semble que les lendemains de la culture, la richesse d'une culture nationale, sont fonction également des valeurs qui ont hanté le combat libérateur [...]. Et voici venu le moment de dénoncer le pharisaïsme de certains. La revendication nationale, dit-on çà et là est une phase que l'humanité a dépassée ; l'heure est aux grands ensembles et les attardés du nationalisme doivent en conséquence corriger leurs erreurs. Nous pensons au contraire que l'erreur, lourde de conséquence, consisterait à vouloir sauter l'étape nationale. Si la culture est la manifestation de l'existence nationale, je n'hésiterais pas à dire dans le cas qui nous occupe que la conscience nationale est la forme la plus élaborée de la culture.

Le théâtre de combat que prônait la troupe du FLN dans ses pièces qui mettaient en scène, sur un mode réaliste, la Guerre de libération et ses héros, se faisait alors le vecteur d'une culture nationale révolutionnaire. Mustapha Kateb, interrogé par *El Moudjahid*, insistait ainsi sur cette lutte pour l'indépendance à laquelle la troupe participait pleinement :

Pour nous le théâtre est notre forme de lutte. Le théâtre est engagé. Il est au cœur de la Révolution. Nous sommes le théâtre d'un peuple en guerre. Il est normal pour nous artistes de raisonner et d'agir comme des militants. Dans cette phase de lutte notre théâtre réaliste doit être un théâtre FLN. Nous traduisons la réalité du peuple algérien. Demain des problèmes nouveaux se poseront : d'autres sujets, d'autres méthodes d'expression surgiront certainement à l'indépendance : ce sera là encore le public qui façonnera le nouveau visage du théâtre algérien⁷.

Le temps de la lutte est ici reconnu, sans contestation, comme une phase particulière pour le théâtre algérien. Les liens entre culture et politique étaient admis et même revendiqués par les acteurs de la scène dramatique. Cependant, au retour de la paix, cette unanimité se fissa et, si en 1959, le futur directeur du Théâtre national algérien envisageait l'avenir dans toutes ses potentialités et offrait au peuple un rôle moteur dans le développement du théâtre algérien, en 1962, l'indépendance confronta les artistes et le public à une crise d'identité violente.

L'indépendance ou les ambivalences d'un théâtre de l'urgence

La nationalisation du théâtre algérien : entre volontarisme politique et querelles esthétiques

Le décret et le manifeste du théâtre algérien du 8 janvier 1963 sont les marqueurs d'une transition. Ces textes programmatiques se

⁷ *El Moudjahid*, n° 42, 25 mai 1959, p. 12.

présentent comme les actes fondateurs d'un nouveau théâtre, reconnaissent les héritages du passé révolutionnaire du théâtre algérien et défendent avec vigueur l'éclosion pérenne d'un théâtre populaire et militant. Le décret a été signé par Ahmed Ben Bella, président du Conseil des ministres, et par le ministre de l'Éducation nationale Abderrahmane Ben Hamida. Le manifeste a quant à lui été rédigé par les anciens leaders de la troupe théâtrale du FLN qui prirent la tête du Théâtre national algérien : Mustapha Kateb et Mohamed Boudia. Fruit d'une réflexion croisée avec la commission culturelle du FLN, le décret érige le théâtre en « service public national »⁸ et offre ainsi à l'État un monopole artistique. Les scènes d'Alger, d'Oran, de Constantine, de Sidi Bel Abbès et de Bône furent nationalisées⁹, une troupe nationale fut créée sous le nom de « Théâtre national algérien »¹⁰ tandis que la fondation à Orléansville d'un Centre national du théâtre algérien (CNTA), chargé de définir l'orientation culturelle, et d'assurer la formation dramatique, était envisagée¹¹.

Dans cette « Algérie ambiguë », dont parle avec acuité Ahmed Cheniki (2002, 39), le théâtre faisait donc l'objet d'une tentative de définition programmatique. L'urgence était revendiquée : il fallait « décoloniser le théâtre ». La force performative du décret repose sur l'utilisation ferme du présent tandis que le manifeste, rédigé presque exclusivement au futur, se projette dans un avenir présenté comme évident et incontestable. L'espoir prend ici les contours de la réalité mais le présent rattrape rapidement l'utopie. L'unanimité n'a été que le mirage de la paix et les désillusions des acteurs et des observateurs de la vie dramatique algérienne se manifestèrent par des prises de position véhémentes dans la presse locale et par des querelles esthétiques et politiques¹² dont les scènes de théâtre se faisaient le relais.

Les premières saisons du Théâtre national algérien étaient très riches¹³, de nombreuses pièces algériennes et étrangères furent montées par Mustapha Kateb et Mohamed Boudia. Mais le public n'était pas forcément au rendez-vous et les premières voix discordantes se firent entendre dans la presse à la fin de l'année 1963. Les revues *Jeune Afrique* et *Révolution africaine* se faisaient en effet l'écho d'une querelle violente concernant la conception du théâtre algérien. Le théâtre

⁸ Décret article 1.

⁹ Décret article 12

¹⁰ Décret article 3.

¹¹ Décret articles 4 à 8.

¹² Sur la querelle entre Mustapha Kateb et Ould Abderrahmane Kaki voir Ahmed Cheniki (2002, 40).

¹³ De nombreuses adaptations en arabe d'auteurs étrangers sont montées Brecht, Calderon, Molière, Shakespeare et des créations algériennes sont présentées.

national, engagé, révolutionnaire, et populaire était remis en question. Le monopole étatique était fustigé, on tentait de réhabiliter les troupes d'amateurs pratiquement réduites au silence par le manque d'intérêt des autorités, le répertoire et les partis pris de mise en scène, enfin, étaient contestés.

Jean-Marie Boëglin, en exil à Alger depuis sa condamnation en France pour sa participation à la Guerre de libération algérienne¹⁴, marqué par son engagement politique mais également par sa formation dramatique auprès de Roger Planchon au Théâtre de la Cité de Villeurbanne, fut le témoin privilégié des débuts du Théâtre national algérien. Il garde un souvenir très clair et très fort de cette expérience fondatrice pour la culture algérienne mais regrette et dénonce les choix esthétiques rétrogrades opérés par les dirigeants. Très proche des conceptions de Mohamed Boudia, qui dut s'exiler dès 1965, il fut en conflit avec Mustapha Kateb dont il ne partageait pas les options de mise en scène trop proches selon lui du « vieux théâtre bourgeois à la française ». Ce théâtre de l'urgence n'a donc pas débouché sur des expériences esthétiques novatrices. Cinquante ans après l'indépendance, le constat est amer et la déception est prégnante dans le témoignage désenchanté mais lucide de cet observateur. Ces paroles entrent en résonance avec la querelle qui agita la presse et le monde dramatique. La portée politique de cette dispute est indéniable mais les analyses d'Ahmed Cheniki nous conduisent cependant à ne pas surestimer ces enjeux et à replacer ces différends dans leur contexte esthétique et culturel.

Deux questions principales sont ici soulevées : celle du calendrier intenable d'un théâtre algérien qui, dans une conjoncture inédite et nécessairement originelle, semble avoir confondu vitesse et précipitation, et celle, enfin, de la définition même de la culture algérienne qui se dévoile en creux dans ces hésitations. Le décret et le manifeste imposèrent ainsi au théâtre algérien une définition et une chronologie strictes que la confrontation avec la réalité fit rapidement vaciller.

La temporalité refusée de la transition

L'exemple du théâtre nous permet d'analyser la temporalité complexe de l'indépendance. Cette temporalité particulière se structure dans un rapport très ambigu entretenu avec les trois temps de l'histoire que sont le passé, le présent et le futur. L'indépendance s'est en effet construit en césure totale avec un passé colonial douloureux. On l'a souligné, la création du Théâtre national algérien fut une décision très rapide à l'échelle de la réorganisation politique et administrative du

¹⁴ Entretien réalisé à Grenoble avec Jean-Marie Boëglin le 17 décembre 2010.

pays. Avant même de se doter d'une constitution, l'Algérie s'offrit un théâtre national qui prit les contours d'un théâtre de l'urgence et qui revendiqua clairement sa position de rupture, comme attesté dans le Manifeste du théâtre national : « L'Algérie choisit son théâtre au départ et n'attend pas que d'autres le choisissent pour elle ». Dans les textes officiels, les références au passé étaient limitées et la fracture était renforcée par l'utilisation militante du futur¹⁵ qui imaginait, plus qu'elle ne bâtissait, les fondations du théâtre algérien. Coincé entre ce rapport conflictuel avec le passé et cette vision fantasmée du futur, le présent de la transition fut oublié voire même refusé.

La querelle qui se déploya dans la presse à partir de l'été 1963 reflétait ce positionnement temporel ambigu. Le rapport au passé faisait débat. Les plus radicaux se rangeaient derrière la maxime « du passé faisons table rase » et rejetaient en bloc les structures coloniales. Les plus pragmatiques prônaient la mesure et réfléchissaient à une utilisation algérienne des structures coloniales, mais ce discours, notamment relayé par Henri Cordreaux, figure majeure de l'éducation populaire sous la domination française, qui avait choisi de rester en Algérie après l'indépendance, restait en grande partie inaudible pour les nationalistes algériens meurtris par les cent trente-deux ans de présence coloniale et par la violence de la guerre de libération. La vision de l'avenir était, elle, beaucoup plus consensuelle. En 1963-1964, tout le monde partageait le même espoir d'un théâtre à la fois révolutionnaire et populaire, mais des questions esthétiques commençaient à se poser et déjà, les premiers constats mettaient en lumière certaines désillusions¹⁶.

C'était le calendrier même imposé au théâtre algérien qui faisait débat et qui provoquait des différends. L'oubli du présent, la confusion de la temporalité de la transition et de celle de la stabilité, entraînaient les dirigeants du théâtre algérien sur la voie de la précipitation. La vitesse de changement espérée était trop rapide et ne pouvait se caler sur le rythme plus lent que suivait le peuple algérien dans le processus complexe de constitution de la nation et d'accès à l'indépendance effective. Des questions furent posées très clairement par les observateurs : fallait-il effectuer des changements radicaux et immédiats ou laisser le temps à l'observation et à l'adaptation ? Le théâtre, qui a participé à la libération, devait-il aider l'Algérie indépendante à se créer ou devait-on attendre qu'elle se construise

¹⁵ « [Le théâtre] devra, dans son expression artistique la plus élevée, confondre le caractère national et le caractère des masses [...]. Il sera partisan du réalisme révolutionnaire [...] Le théâtre osera attaquer tous les phénomènes négatifs qui vont à l'encontre des intérêts du Peuple etc. ». *Ibid.*

¹⁶ « Ses dirigeants nous ont expliqué ce qu'est un théâtre révolutionnaire mais le public ne veut pas comprendre. Il y a quelque chose qui ne va pas » (Kateb, 1963, 27).

solidement pour adapter ensuite la vie culturelle à ses nouvelles structures ? Ces interrogations à la fois théoriques et pratiques irriguaient le débat sur le théâtre algérien mais ne trouvaient pas forcément, dans l'attitude des dirigeants, des réponses claires.

Sous la domination coloniale française la métaphore de l'enfance était souvent utilisée pour caractériser le théâtre algérien. On insistait sur son retard en arguant de sa jeunesse et le paternalisme impérial se lisait au travers d'un mépris, à peine déguisé, pour un art qui n'en était encore, à la veille de la guerre de libération, qu'au stade de « l'adolescence »¹⁷. Avec l'indépendance, le théâtre entra brusquement dans l'âge adulte, la question de la prématurité de ce passage se posa alors avec acuité et la définition même du théâtre faisait problème.

Quel théâtre pour quel public ? Quelle culture pour quel peuple ?

L'intensité du débat sur la chronologie rebondit en effet sur la controverse qui entourait les définitions. L'Algérie indépendante se cherchait à la fois dans ses institutions, ses luttes de pouvoir individuelles, mais aussi dans sa culture. La création du Théâtre national algérien et la querelle qu'elle a suscitée nous permettent en effet de nous interroger sur deux couples de notions : derrière la définition du théâtre se cache ainsi la définition de la culture tandis que la réflexion sur le public nous oblige à déterminer les contours du peuple algérien.

La conception du théâtre qui était défendue par le manifeste est claire. On théorisait l'art dramatique comme un élément de la culture nationale et comme un outil politique de premier choix. Le réalisme révolutionnaire était au cœur des choix esthétiques prônés par les dirigeants du Théâtre national algérien, la distanciation n'était pas fustigée, comme en témoigne l'utilisation réitérée des ressorts comiques, mais le rire n'était accepté que dans les pièces politiques et le divertissement en tant que tel était écarté. Ce positionnement fut théorisé et assumé par Mustapha Kateb (1963, 28) :

Nous devons, aller avec le peuple et chercher dans son histoire la source de son inspiration. Notre théâtre doit refléter une réalité, la réalité de notre pays qui s'oriente vers le socialisme. La culture et par conséquent le théâtre sont une des richesses de notre nation, ils appartiennent au peuple. Nous devons lui parler de ses besoins, de ses désirs. Nous faisons ce que l'on appelle, si vous voulez, du réalisme révolutionnaire.

¹⁷ Ce champ lexical de l'enfance qui fait référence à la jeunesse du théâtre algérien est présent à la fois dans les rapports officiels émanant des autorités françaises (Gouvernement Général, Préfectures) et sous la plume des critiques dramatiques de la presse francophone (*Le journal d'Alger*, *l'Écho d'Alger* et même *Alger Républicain*).

L'indépendance de l'Algérie et la rupture avec la métropole française confrontaient également le pays à un choix entre culture savante et culture populaire. Les places respectives de la langue française et de la langue arabe étaient au cœur de ce dilemme. La question linguistique, qui s'était posée pour la littérature, résonnait également sur la scène du Théâtre national algérien qui rejeta dans un premier temps le français et hésita entre l'arabe littéraire et l'arabe dialectal. Les questions originelles des années 1920 refaisaient donc surface alors que la construction de la culture algérienne, réprimée pendant plus d'un siècle, était érigée en priorité nationale.

Pendant la Guerre de libération, la culture était à la fois une arme et un étendard. Cette identité double la caractérisait encore au moment de l'indépendance car, si le territoire algérien avait retrouvé son intégrité depuis le départ de l'administration française, la culture restait, elle, un territoire de reconquête. L'ambivalence de cette identité résidait également dans l'intériorisation des pratiques occidentales : le théâtre algérien de l'indépendance était ainsi un théâtre « à la française » qui se jouait dans des « salles à l'italienne ». Les normes dramatiques européennes étaient donc reprises ; on essayait de réintroduire des pratiques traditionnelles algériennes en mettant en avant le rôle du conteur et l'importance de l'oralité et en multipliant les théâtres de plein air, mais la greffe restait fragile et le public ne suivait pas forcément.

Le théâtre fut érigé en « service public » par les autorités algériennes qui le placèrent sous la tutelle du ministère de l'Éducation nationale et donnèrent ainsi à son futur public une étendue ambitieuse. Le théâtre algérien était ainsi, pour reprendre les mots du manifeste, la « propriété du Peuple ». Les notions de « Peuple » et de « public » se confondaient alors dans leurs potentialités. Dans la pratique, les dissociations étaient nombreuses et fustigées par la critique qui dénonçait la faible audience du théâtre algérien : le répertoire, les options dramaturgiques et le prix des places étaient souvent décriés. Les définitions de la culture, du peuple et de la nation entrèrent alors en concurrence et étaient symptomatiques de la complexité temporelle de la transition.

Le peuple algérien est né de la révolution mais le théâtre populaire ne pouvait-il être que révolutionnaire ? Cette question, mise en lumière par Ahmed Cheniki, n'a cessé de se poser depuis l'indépendance. Le dynamisme des premières années d'activité du Théâtre national algérien s'essouffla rapidement et les divergences esthétiques, qui avaient engendré un débat aux promesses fécondes, furent gommées par les concurrences politiques. Le temps de l'indépendance était donc bien celui de l'Algérie « ambiguë ». En 1962, le pays est entré dans un nouveau régime d'historicité qui l'autorise enfin à se tourner vers le

futur, mais le sacrifice du présent est, aujourd'hui encore, cinquante ans après l'indépendance, cruellement prégnant.

Bibliographie

- BAFFET ROSELYNE, 1985, *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, Paris, l'Harmattan.
- BOEGLIN Jean-Marie, 1967, « Revendication nationale », *Partisans*, n° 36, 93-98.
- CHENIKI Ahmed, 2002, *Le théâtre en Algérie, histoire et enjeux*, Aix-en-Provence, Édisud.
- FANON Frantz, 1959, « Culture nationale et guerre de libération », *El Moudjahid*, n° 39, 10 avril, 10.
- GADANT Monique, 1998, *Islam et nationalisme en Algérie, d'après El Moudjahid, organe central du FLN de 1956 à 1962*, Paris, l'Harmattan.
- KATEB Mustapha, 1963, « À quoi sert le théâtre algérien ? », *Jeune Afrique*, n°138, 10-16 juin.
- RISLER Camille, 2004, *La politique culturelle de la France en Algérie, les objectifs et les limites, 1830-1962*, Paris, l'Harmattan.
- ROTH Arlette, 1967, *Le théâtre algérien de langue dialectale*, Paris, Maspero.