

Chapitre II

Des projets et des pratiques théâtrales en situation coloniale³⁸

Fanny Colonna a appelé à un réexamen de l'histoire coloniale en refusant de la conformer à la seule perception bipolarisée (société colonisée/société coloniale). Elle suggérait la nécessité de faire l'impasse sur l'analyse totalisante et de prendre en compte davantage ce qui, à l'observation, se présente d'une manière fragmentée. Elle retenait, 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. » (Colonna, 2012, p. 489)

Dans le cas de l'activité théâtrale, cet « entre-deux » se manifeste au-delà les parcours des individus par la formation artistique de base et la création de troupes théâtrales mixtes ou associées. Ce fut le cas de la troupe arabe du CRAD dirigées par Mustapha Gribi, la troupe des *Tréteaux* de l'AEAJ d'Oran, *La Compagnie des douze* émanations du GAC. Citons également

³⁸ Le présent chapitre a été publié en grande partie sous le titre : « Faire du théâtre en situation coloniale. Credo artistique et pratiques théâtrales en Algérie, 1950-1962 », Cahiers du CRASC, *Turath* 9, 2014 [coordonné par Hadj Miliani]. Il a été largement amendé.

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 : Abdelkader Alloula, Ould Abderrahmane Kaki, Sid Ahmed Agoumi, Hadj Smain, Nourredine El Hachemi, El Hadj Saim, etc. Dans un rapport sur le stage organisé à Montry en septembre 1957, qui regroupait une vingtaine de stagiaires appartenant au théâtre d'expression arabe d'Alger, Henri Cordreaux estime que ces comédiens avaient surtout besoin de « (...) lumière, de rafraîchissement, en un mot de culture au sens le plus complet, le plus profond, le plus généreux du terme » (1958, p. 22). Cordreaux dresse ainsi un constat de la situation du théâtre de langue arabe et des dangers qui le menacent :

« Il risque de se laisser contaminer, au moment même de sa naissance, par tout un répertoire occidental sans consistance, qui va de la banale pièce policière, pâture quasi journalière de tous les auditoires de la radio, à un théâtre d'avant-garde agressif, pessimiste, déjà sclérosé, souvent artificiel, en passant par toute la gamme des pièces à thèses, des pièces bavardes, des pièces de boulevard, des pièces digestives pour public repu, etc. »³⁹ (Association des anciens stagiaires Mars-Juillet 1958, p. 23)

Ces moments de rencontre et d'émulation seront démultipliés lors des manifestations comme les Concours des compagnies de théâtre amateur (1948 à 1953)⁴⁰ ou le Festival de Mers-el-Kébir (1958-1960) qui constitueront des circonstances festives et artistiques fortes pour symboliser des solidarités culturelles essentielles.

Pour comprendre l'état d'esprit qui est au cœur de l'activité théâtrale dans les milieux musulmans 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, Mahieddine Bachetarzi et Mustapha Kateb. Dans ses Mémoires (1968, t.1), Mahieddine Bachetarzi (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

³⁹ On voit bien que l'inquiétude manifestée par Cordreaux est née d'observations sur le terrain algérien qu'il connaît bien depuis le début des années 50.

⁴⁰ « Le premier festival algérien donnera-t-il au théâtre, dans ce pays, la primauté ? », *Carrefour*, 26 mai 1954.

période (1946-1957) dont il faut retenir davantage les faits que les jugements a posteriori qui les accompagnent parfois :

« Mahieddine Bachetarzi, après trois ans de tournées métropolitaines et de saisons théâtrales arabes algéroises et oranaises aléatoires, décide de s'exiler en France le 11 mars 1957. Il ne fera pas partie de la troupe théâtrale formée sur instigation du FLN cette même année et ne reviendra en Algérie qu'en septembre 1962, une Algérie désormais indépendante, dirigée par le FLN et où il ne sera pas du tout accueilli les bras ouverts. Les portes du TNA lui seront ainsi fermées jusqu'à sa mort. » (Champerault, 2015, p. 459)

Mustapha Kateb (1920-1989)⁴¹, 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 arabe⁴². 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 :

« Mustapha Kateb, qui, né en 1920, est de la même génération qu'Habib Réda, a également fait ses premiers pas artistiques aux côtés de Mahieddine Bachetarzi. Mais celui-ci s'émancipe rapidement de la tutelle écrasante du ténor et monte sa première troupe à vingt ans à peine. Cette troupe "El Masrah", est très vite surveillée par les autorités coloniales en raison de son volontarisme suspect concernant le théâtre de langue arabe. Mustapha Kateb est notamment à l'origine en 1951 d'un concours de la meilleure œuvre dramatique en langue arabe relayé par le journal *Égalité* proche de l'Union Démocratique du Manifeste Algérien (UDMA) de Ferhat Abbas. Suivi par les renseignements généraux, on se méfie en réalité beaucoup plus de lui pour ses sympathies communistes que pour ses engagements auprès du nationalisme. En 1954, Mustapha Kateb décide de rester en Algérie avec sa troupe. Il participe ensuite, avec sa troupe, au festival de Varsovie et se fixe en métropole à partir de 1956.

⁴¹ Il faut citer l'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* (2012).

⁴² Par exemple parmi ses premiers textes son article : « Le théâtre arabe aura-t-il vécu à l'Opéra d'Alger ? », *Achabab*, n° 5, 28 février 1948.

Leurs représentations, d'abord autorisées par les autorités coloniales se heurtent vite à de multiples interdictions en raison des idées nationalistes qu'elles véhiculent, il est vrai, ouvertement. La troupe est invitée au festival de la jeunesse à Moscou en 1957 et c'est alors qu'elle se fait remarquer par les dirigeants nationalistes algériens et qu'on lui propose de participer à la création de la troupe artistique du FLN. » (Champerault, 2015, pp. 474-475)

Un théâtre national et algérien : perceptions et constats croisés

Des multiples domaines de préoccupation des différentes personnalités théâtrales, durant la période 1947-1962, émergent des conceptions parfois différenciées 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 qui est assumée aussi bien du côté européen que musulman et dont l'usage apparaîtra d'une manière discontinue. Certes ces conceptions sur les objectifs et les missions de leur action sont énoncées avec quelques nuances significatives qui n'invalident pas pour autant la convergence de ce qui constitue pour tous des marqueurs d'identification. En l'occurrence, un théâtre pour un grand public ancré sur les traditions historiques et les réalités culturelles vécues. 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. » (Barthes, 2002, p. 116)

Les interventions publiques, les articles de presse et les mémoires permettent d'identifier et de rassembler ces prises de position⁴³ qui se partagent entre un 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 :

⁴³ La presse locale algérienne se fait plus l'écho des activités théâtrales européennes que des prestations du théâtre arabe (qui, il faut le noter, sont encore assez rares). 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).

« 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. » (Documents algériens, 1953)

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 forgé 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 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. » (Bulletin du CRAD, 1953)

D'ailleurs la critique parisienne, qui compte beaucoup pour la province coloniale en ces temps-là, perçoit clairement cette dimension. C'est assez explicite par le lexique qui rappelle le credo algérianiste des années 1930 : 'ardeur', 'tempérament', « énergie », inscrivant clairement l'apport artistique nord-africain dans une perspective de renouvellement, d'exaltation et de rayonnement. Cette critique découvre en 1953 le premier spectacle de Baïlac 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 émouvoir 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 Baïlac. Elle a très bien réalisé le mélange des deux sensibilités ; l'intégration est complète. » (*Figaro*, 1953)

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 un 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 Baïlac 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 Baïlac d'attirer au CRAD de jeunes Arabes désœuvrés qui se passionnent vite pour le théâtre. (...) Ainsi les aspirations confuses qui sont dans les cœurs de ces populations mêlées, le CRAD d'Alger les polarise, les ordonne et les amplifie. » (*Tribune de Genève*, 1953)

L'idée de revendiquer un « théâtre nord-africain » en dehors des marquages communautaires, qui manifesterait sa spécificité et une certaine unité de sensibilité, apparaît en 1954 avec l'annonce d'un prix du Théâtre Nord-Africain. C'est au Cercle Franco-musulman et autour de Roblès, Bachetarzi, Boudali Safir et d'autres qu'est prise la décision d'instituer un concours dans les deux langues, français et arabe. Jean Gaudry-Rety, qui en rend compte, souligne tout l'intérêt d'une telle initiative :

« Enchanté, parce que si les mots ont encore un sens, ces organisateurs rêvent de promouvoir, dans leur zone, un théâtre au contact de la vie et de sa terrible vérité (et, Shakespeare et Molière sont justement invoqués qui ne séparent point la poésie du réel). Sceptique, parce que

je doute (jusqu'à preuve du contraire) qu'ils aient latitude de susciter, et plus encore d'imposer à des directeurs de théâtre, des ouvrages traitant de ces 'crises' du quotidien, de l'humain, du social, du national, à quoi l'art dramatique de France tourne 'religieusement' et quasi officiellement le dos. » (Lettres françaises, 1954)

Du côté de la société colonisée, 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, Bachetarzi, 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 plus ou moins volontairement 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 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. » (Bachetarzi, 1984, p. 93)

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-Djamal 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-el Fenn Ettemthili et Art et Théâtre) et s'est acquis le

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 Riadh. Le théâtre arabe connaît une reconfortante ascension : Othello, Antigone, Hamlet, presque toutes les œuvres de Molière sont traduites ou adaptées. » (Bachetarzi, 1984, p.158)

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.⁴⁴ Nous devons maintenant tous ensemble l'aider à VIVRE pleinement. ».

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'adaptation⁴⁵ :

« 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 Jovet : La Société a le théâtre qu'elle mérite, l'art est la fleur et le fruit de la politique. » (Kateb, 1951)

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

⁴⁴ 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 ou regroupe 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 », 1955, p. 49.

⁴⁵ 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, pp. 60-61.

singulier de la couleur esthétique et expressive de la création théâtrale algérienne :

« Les pièces jouées par des comédiens semi-professionnels seront dorénavant pensées comme lieu d'intégration privilégié entre une praxis et un discours. Elles seront structurées autour d'une sorte d'immersion identificatoire qui laisse entrevoir la reconquête de sa citoyenneté pleine et entière. » (Benachour, 2005, p. 56)

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 qui sont 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. » (Kateb, 1950)

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 recevait même une subvention des Délégations financières. Geneviève Baïlac, 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 Kheddaoui 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. » (Bachetarzi, 1984, p.153)

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.... » (Aguesse par Cordreaux, 1955, pp.44-45)

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. 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. » (Cordreaux, 1955, pp.46-47)

Contraintes structurelles et expériences personnelles

Chez les commentateurs comme chez les hommes de ce théâtre arabe des années 1950 à 1960, 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 dans une perspective ouverte. En conclusion d'un de ses articles plaider pour un théâtre algérien de qualité publié dans le premier numéro de la revue *Progrès*, Mustapha Kateb affirmait :

« 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, européens et musulmans, le public amateur de ce théâtre, tous les démocrates sans distinction, rendront nulles et non avenues les décisions de ce genre, tous les artistes de ce pays se sentent menacés. Un chanteur est poursuivi pour avoir chanté une chanson d'amour où le poète a mentionné le mot liberté en parlant de celle d'un oiseau. Un peintre est inquiété pour avoir signé une affiche. Une pièce est interdite parce qu'elle traitait du Diable et du Bon Dieu. » (Kateb, 2012, p. 44)

C'est ce que souligne plus précisément Tahar Foudhala :

« 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. » (Alger-revue, 1961, p. 47)

Mahieddine Bachetarzi 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 1953⁴⁶, 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 devions reprendre ces dernières qu'après les avoir complètement modifiées au plan du langage. »
(Bachetarzi, 1986, p. 297)

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. »
(Alger-revue, 1957, pp. 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 :

⁴⁶ Rappelons qu'en mars 1953 avait été constitué un syndicat des auteurs et compositeurs algériens. Le président était Emmanuel Roblès, le secrétaire général, Mahieddine Bachetarzi, et les secrétaires généraux adjoints étaient Mustapha Kateb et Réda Falaki.

« 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 (...). » (*Actes*, 1961)

Pour Mustapha Kateb qui est 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 :

(...) 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. » (Kateb, 1951, p. 73)

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. »
(Baïlac, 1955)

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. :

« En tout état de cause, les artistes formés à l'école française revendiquaient la libération de la création par la levée des contraintes morales. Et c'est dans cet esprit qu'ils appelleront à adapter plus de pièces appartenant au répertoire universel. C'est plus précisément sur ce registre de 'tolérance' que ces artistes planteront leurs pieux pour féconder, en lectures à aspiration mosaïque, le nouveau champ social et culturel. Les 'petites conditions' s'y reconnaissent : elles retrouvent leur vitalité et leurs déboires et surtout l'ampleur des inégalités qui les accablent. » (Benachour, 2005, p. 76)

La notion de diversité d'expression est peu affirmée chez l'ensemble des pratiquants. Geneviève Baïlac va tenter la synthèse des deux modes de pratiques théâtrales en Algérie grâce à son expérience du terrain et sa longue pratique de l'art théâtral, c'est 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 :

« Un échange de vues s'instaure ensuite entre Mlle. Geneviève Baïlac, 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'européanisation 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. » (Bachetarzi, 1984, p. 98)

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 ".

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. " » (Combat, 1952)

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. » (Baïlac, 1955)

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 Chancerel, 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 cherchant leurs solutions. Le théâtre sort du peuple, il doit être au service du peuple. »

Il ne manque pas de dénoncer assez clairement une grande partie du répertoire du théâtre de langue arabe. Il montre que c'est moins parce qu'il ne fait pas assez état de la misère sociale et morale de la société colonisée que par la résolution proprement théâtrale et enchantée des maux vécus :

« (...) 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. » (Kateb, 1953, p. 37).

Marqués chacun par leur formation et leur credo du théâtre populaire, Raymond Hermantier, Henri Cordreaux ou Robert D'Eshougues varient à travers leurs expérimentations théâtrales spectacles de tradition populaire dans le droit fil de Chancerel (soties, farces, etc.), mises en scène de classiques et spectacles langues vernaculaires locales (dialectes arabes et berbères) 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 Baumarchais, 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. » (Kateb, 1951, p.74)

Dans les répertoires identifiés à partir des différentes pièces montées et jouées en Algérie de 1945 à 1962, nous pouvons remarquer qu'il y a autant de classiques (antiquité/classiques européens du 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'écrit, 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 musulman. 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. » (Bachetarzi, 1984, p. 74)

Cependant, l'orientation du théâtre algérien pour Mustapha Kateb est formulée d'une manière souvent assez 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 désolidarisera 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. » (Kateb, 1953, p. 42)

Pour la plupart des artistes algériens, les projets de développement de l'activité théâtrale sont souvent contrecarrés par l'administration coloniale qui, à maintes reprises, a été accusée de blocage. Ce qui est recherché, outre la solidarité 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 » ; c'est-à-dire rendant compte de l'ancrage culturel et de la diversité des expressions :

« 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. » (Kateb, 1953, p. 42)

Il faut reconnaître néanmoins que certaines structures publiques ont pu jouer un rôle important dans la dynamisation de la pratique théâtrale ainsi que grâce à des individualités assez marquantes. Sous la houlette de Christiane Faure⁴⁷, 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 l'a rapporté.⁴⁸

Les hommes de théâtre d'origine européenne et pour la plupart métropolitains paraissent, cependant, par leurs trajectoires (Cordreaux, Hermantier), davantage liés à l'espace de référence théâtral hexagonal. Alors que Geneviève Baïlac passe, quant à elle, d'une culture théâtrale universelle à une expérience de la scène plus locale puis communautaire. Cela est d'ailleurs visible à travers les productions les plus emblématiques de sa compagnie. Elles sont indicatives d'une sorte de repli graduel. Au milieu de nombres de classiques du répertoire français et universel le CRAD s'essayera au *melting pot* oriental de *La Clémence du Pacha* 1953 auquel va succéder avec *La vie algéroise* (1955) la célébration citadine populaire d'Alger. Cela cumulera, enfin, vers une sorte d'hymne enlevé et savoureux 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 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. Même si la guerre et ses conséquences se rappellent aux bons souvenirs des protagonistes :

« (...) en juin 1955, Melle Faure, qui me connaissait comme comédien, m'a proposé la direction de la MJC de Tlemcen dont les travaux venaient de se terminer et qui était à la fois une MJC et un centre d'accueil parfaitement équipé. Un jour, fin mars ou début 1956, j'ai été arrêté et conduit au commissariat de police de Tlemcen. Je me demandais bien pourquoi ? Et toute la journée les mêmes questions : Est-ce que vous êtes communiste ? Est-ce que vous connaissez Saïd, Kader, Mohamed ? Ben oui, je les connais ! Celui-ci est animateur de calligraphie, celui-là

⁴⁷ 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 Bichet, 1956 et *Le grand cirque du cœur*, Editions Saint-Germain des Prés, 1978.

⁴⁸ Entretien avec Franck Lepage, juillet 1994 « L'éducation populaire, Monsieur, ils n'en ont pas voulu », *Cassandra* n° 63, automne 2005. Voir sur son action le document réalisé par le Comité d'Histoire des ministères chargés de la Jeunesse et des Sports, mai 2016.

s'occupe de l'atelier photo ; et Jean-Pierre Milcam ? Je dois dire que la plupart des personnes citées étaient pour l'indépendance de l'Algérie comme moi [...].»⁴⁹

Un constat commun, des préconisations variées

Le point de vue de Raymond Hermantier, de Henri Cordreaux, de Geneviève Baïlac, de El Boudali Safir et de Mustapha Kateb sur le théâtre d'expression arabe est souvent très proche dans l'évaluation qu'ils en font malgré quelques divergences de fond. Pour eux, c'est un théâtre d'inspiration et d'instinct plus que théâtre de composition et de recherche dont on relève en particulier 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. » (Chambert, 2006, pp. 42-43)

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. » (Safir, 1954, p. 35)⁵⁰

Geneviève Baïlac 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 décèle tout autant des handicaps certains que de vraies prédispositions :

⁴⁹ Jean Nehr (Délégué régional de la Fédération Française des Maisons des Jeunes et de la Culture (FFMJC) /Méditerranée, Comité d'histoire des ministères chargés de la Jeunesse et des Sports (2016).

⁵⁰ Version dans *Forge* en 1957.

« 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. » (Baïlac, 1953, p. 7)

L'essentiel est de renvoyer prioritairement à l'acte théâtral dans une sorte de communion morale qui se veut dépasser les contingences sociales et politiques. D'Eshougues évoque pourtant 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 algériennes 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. » (D'Eshougues, 1959, p. 29)

Dans le contexte politique de cette époque, il faut bien le dire, les temps ne sont pas particulièrement favorables et propices à l'action culturelle :

« L'année 1958 marque durablement l'histoire de l'Algérie sur le plan culturel comme sur le plan politique. La guerre occupe tout le paysage et refoule la culture, malgré le développement de la scolarisation, des équipements culturels et les tournées des ciné-bus militaires délivrant au public captif des villages de regroupement, un programme. » (Henry et Martini, 1999, p. 110)

Un des derniers spectacles à visée consensuelle, *Rue des 3 couleurs*, sera joué en mars 1959 avec une volonté délibérée de projeter et de donner à voir une société multiculturelle (en apparence) apaisée, grouillante de vie et conviviale. Le poète 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 malicieuses.

Ce spectacle évoque bien entendu dans un passé moins dramatique, l'Alger des débuts de la colonisation, quand tous les ingrédients de l'idéologie coloniale étaient en germe et que la colonisation reposait encore sur le mythe de la fondation d'un nouveau monde et de la civilisation. Par une sorte d'effet d'occultation impossible d'une réalité devenue tragique et implacable, il s'agissait bien d'une sorte d'adieu amère poétique et littéraire à une symbiose de plus en plus hypothétique.

Il 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 attestera de cette utopie encore espérée d'un univers multiculturel enfin revendiqué et accepté⁵¹.

L'activité théâtrale qui se déploie dès la fin des années 1940 est marquée par un début de renouvellement générationnel dans le théâtre de langue arabe avec l'émergence de nouvelles figures comme Réda Falaki ou Mustapha

⁵¹ « 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.

Kateb. D'autre part, la formation au sein des troupes françaises ou de langue arabe et dans certaines institutions comme les maisons de jeunes, les écoles libres des Oulémas et les services de l'éducation populaire, va peu à peu enrichir les jeunes comédiens d'un apport de connaissances et d'expériences nouvelles.

La structuration institutionnelle repose aussi sur la volonté de tous de créer un théâtre qui leur ressemble, ouvert sur le monde mais ancré dans un imaginaire social et culturel. Conscientisation et renouvellement dramaturgique vont de pair. Les échanges et les collaborations entre artistes musulmans et français vont s'intensifier paradoxalement au moment où la crise politique s'intensifie. Période riche et significative qui va voir se constituer des répertoires variés et se former publics curieux et ouverts au monde du théâtre.