

## Chapitre IV

### **Des hommes entre contraintes politiques et recherches théâtrales : Raymond Hermantier/ Ould Abderrahmane Kaki/ Abdelkader Alloula<sup>76</sup>**

*Thespis fut le premier qui, barbouillé de lie,  
Promena dans les bourgs cette heureuse folie ;  
Et d'acteurs mal ornés chargeant un tombereau,  
Amusa les passants d'un spectacle nouveau.*

Boileau, *Art poétique*, Chant III.

La fin des années 1950 en Algérie vit s'affirmer plutôt que des courants culturels au théâtre, des personnalités de la scène porteurs d'une utopie généreuse ou en pleine élaboration d'un projet théâtral personnel. Raymond Hermantier précédé d'une solide réputation de comédien et de metteur en scène tentera de mener à bien de 1959 à 1962 une expérience de théâtre populaire dans un pays en guerre. A l'ombre de ce projet un peu fou, le jeune Abdelkader Alloula va forger les outils de l'action théâtrale qui lui permettront à l'indépendance de se révéler à la fois comme comédien, metteur en scène et auteur majeur. Enfin Ould Abderrahmane Kaki donnera libre cours à son intelligence de la scène pour s'affirmer comme chef de troupe, contempteur d'un théâtre routinier et formateur exigeant et novateur.

Ces trois hommes vont marquer par leur parcours une dimension particulièrement novatrice dans l'univers théâtral de l'Algérie de la fin des années 1950. Leurs expériences furent des plus importantes car elles comportaient les matériaux et les pratiques à la source du théâtre populaire moderne qui s'illustrera après l'indépendance du pays.

#### **Raymond Hermantier/Abdelkader Alloula : un possible contrarié**

Les figures de Raymond Hermantier et de Abdelkader Alloula sont assez marquantes dans l'histoire du théâtre français et algérien et dont le parcours artistique n'a pas lieu d'être détaillé. Ce que l'on sait moins c'est que leurs destinées se croiseront à la fin des années 1950 en Algérie. Pour Raymond

---

<sup>76</sup> Chapitre inédit.

Hermantier, issu de l'école du TNP, déjà connu et reconnu pour ses talents de comédien doué et de metteur en scène original, le projet du Groupe d'Action Culturelle (G.A.C) qu'il initiera et dirigera de 1959 à 1962, constituera un moment fort de son itinéraire artistique. Pour le jeune Abdelkader Alloula, la rencontre avec Hermantier constituera une étape marquante dans son parcours de formation artistique. Il faut noter cependant que Alloula n'a guère évoqué dans le détail, de son vivant, cette expérience. De même les travaux critiques sur le travail dramaturgique de Alloula n'ont pas évalué jusqu'à présent les retombées de ce compagnonnage avec Hermantier pour le reste de sa carrière<sup>77</sup>.

Grâce aux archives personnelles de Raymond Hermantier et, surtout, au travail de réhabilitation et de réévaluation de son activité théâtrale hors de France de Marie Pasquini, des éclairages fondés sur l'exploitation de documents de première main permettent de mieux appréhender l'activité théâtrale en Algérie à la fin des années 1950. En particulier de mieux connaître et cerner l'action du GAC dont nous avons évoqué ailleurs<sup>78</sup> quelques actions et l'idéal qui animait son principal responsable.<sup>79</sup>

Dans ce chapitre nous rappellerons succinctement le projet culturel de Raymond Hermantier en Algérie. Nous nous appuyerons également sur un certain nombre de documents inédits pour situer la participation de Abdelkader Alloula à l'expérience de *La Compagnie des Douze* et sa relation avec Hermantier pendant ces années-là.

Raymond Hermantier (1921-2005) (de son vrai nom Raymond Maroutian)<sup>80</sup> ancien résistant Force Française de l'Intérieur (FFI), a été formé par Copeau et Dullin. Il fut un des compagnons de Jean Vilar<sup>81</sup> lors de la création de la semaine d'art dramatique en Avignon en 1947 qui préfigura le Festival du même nom. Il travailla et se forma auprès de Maurice

---

<sup>77</sup> À l'exception d'Ahmed Cheniki et de Mohamed Kali qui ont rappelé succinctement cette période de l'itinéraire de Alloula.

<sup>78</sup> « Eléments pour une étude des entrepreneurs culturels et des expériences théâtrales en régime colonial en Algérie : 1950-1962 », (2015).

<sup>79</sup> Un examen plus systématique de l'action du GAC dans le contexte de l'action politique des autorités françaises est donné par Julie Champrenault dans sa thèse (2015).

<sup>80</sup> L'essentiel des données concernant Raymond Hermantier sont tirées du travail de Marie Pasquini, *Raymond Hermantier, un parcours : du théâtre populaire au dialogue des cultures*, (2006). Mes remerciements à Marie Pasquini qui m'a permis, outre la consultation de son mémoire de maîtrise, d'avoir accès à des documents personnels de Raymond Hermantier.

<sup>81</sup> Lettre de Jean Vilar à Hermantier : « Il y a autre chose qui est considérable chez toi. C'est la force. C'est le tonus, la violence, l'état de violence auquel tu fais monter la troupe. A partir de cela, un spectacle devient une sorte de raz-de-marée. Cela t'appartient parmi nous en propre. Cela fait choc, cela en impose. Et en tant que régisseur d'acteurs (d'actrices) je me dit : comment y parvient-il ? Que je suis content que tu sois là (...) » (Pasquini, 2006, p. 22).

Jacquemont, Jean Dasté, Jacques Copeau, André Clavé, Jouvet/Dullin<sup>82</sup>. Ses mises en scène en France suscitèrent l'intérêt de la critique (entre autres l'article de Roland Barthes (Barthes, 1955 ; 2002) qu'il consacrera à la réception du *Jules Cesar* de Shakespeare présenté à Nimes en 1950 et 1955). Il a monté et joué en Algérie pour le CRAD en 1952 *Beau sang* de Jules Roy et *Marie Stuart* de Schiller. Il fit en 1958 un bref séjour d'études en Algérie qui lui permit de prendre la mesure de l'activité théâtrale et des institutions culturelles sur place. L'année 1959 constitua également pour Hermantier, ainsi que le souligne Marie Pasquini, une année de rupture politique et culturelle. Il obtient ses lettres de mission le 20 février 1960 du Ministère de la Culture :

« En 1959 il n'a que 34 ans. Il a déjà connu de nombreux succès et n'a pas été que le compagnon de Vilar à Avignon. Apprentissage précoce, chez des maîtres exigeants, Copeau et ses proches, Dasté, Jouvet puis Dullin qui lui confie des cours à son école. De tempérament et metteur en scène audacieux, Hermantier aura longtemps cette passion de la transmission théâtrale. Il va diriger en France, aussi bien des stages d'éducation populaire que des grands spectacles de Théâtre Total, dans des arènes, en France et en Suisse. Chaleureux avec les amateurs, il est rigoureux avec les professionnels. Doctrinaire du Théâtre Populaire on compte dans ses distributions de nombreux acteurs du TNP. »<sup>83</sup>



**Figure 19 : Raymond Hermantier en compagnie de Jean Vilar en 1948**  
Source : Archives, Marie Pasquini

<sup>82</sup> Voir son témoignage dans, *Raymond Hermantier, comédien, metteur en scène, directeur de théâtre*, documentaire couleur, 20 mn, Les treize desserts production, 2005.

<sup>83</sup> Correspondance particulière de Marie Pasquini 9 août 2016.

Il fut donc en Algérie, comme on le sait, l'initiateur du GAC, le Groupe d'Action Culturelle de 1959 à 1962 dont les slogans étaient 'Le Théâtre au service de la nation' ; 'Une paix révolutionnaire' ; 'Naissance d'un ordre' ; 'La voie ouverte'<sup>84</sup>. Plus concrètement, l'équipe du GAC comptait 16 civils, 36 militaires dont 21 comédiens français et français musulmans. Institutionnellement le GAC sera placé sous l'égide du Service de l'Action Sociale des Forces Armées en 1959. En 1960, il est pris en charge par le Service de Formation des Jeunes en Algérie que dirigeait le général Dunoyer de Segonzac<sup>85</sup>. Cette structuration et ce dispositif pouvait évidemment donner à penser que le GAC formerait une sorte de prolongement implicite et moins marqué des SAS. Parmi les comédiens 'embarqués' dans cette aventure, Claude-Henri Rocquet a pu témoigner quant aux possibles accointances du GAC avec le processus de pacification mené par l'armée française :

« Bénéficiant du soutien logistique de l'armée, la troupe était plus menacée par l'OAS ou une partie de l'armée que par le FLN [...] la seule grenade qui a roulé au pied des gradins venait de l'OAS. [...] La réussite des déplacements et des représentations données par le GAC venait du fait qu'il y avait aussi des membres du FLN dans l'armée. Situation très confuse (...). » (Pasquini, 2006).

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

« Le théâtre s'il s'épanouit dans les époques heureuses peut aussi devenir, dans un temps de déchirement et sur une terre meurtrie, le chemin de l'homme vers l'homme, la chance de rétablir au plus épais du tumulte et de la violence, le langage du cœur et de la raison. » (*Actes*, 1961)

---

<sup>84</sup> La première représentation du GAC fut donnée le 15 septembre 1959 à Taourit-Amokrane.

<sup>85</sup> Pour situer l'action d'Hermantier et son rôle dans la politique de déploiement culturel lire à ce sujet : Paul Ternier, « Le groupe d'action culturelle » ( 1961) ; Pierre Doran, « Raymond Hermantier, animateur du théâtre populaire algérien (1960) » ; Raymond Hermantier, « Pour un théâtre populaire algérien (1960) » ; Luc Alexandre, « Naissance d'un théâtre populaire Algérien : la Compagnie des douze » (1961).



**Figure 20 : Tournée Hermantier, Les fables de La Fontaine'**  
Source : *Actes*, 1960

Evidemment l'expérience de Raymond Hermantier, au-delà son projet strictement théâtral, avait pris une dimension de plus en plus socio-politique. Il se proposait de suppléer la pacification militaire par une sorte de mission de service public d'apaisement et de réconciliation des âmes<sup>86</sup>. C'était en quelque sorte une manière de faire plus ou moins l'impasse sur le conflit qui ensanglantait le pays depuis plusieurs années. En essayant l'art théâtral auprès d'un public très diversifié, la troupe d'Hermantier se sent œuvrer, au-delà la diffusion d'une pratique culturelle, à vulgariser les préceptes du théâtre populaire par la valorisation des patrimoines locaux et l'implication des plus démunis aux spectacles dans leur environnement domestique.

« [Hermantier] (...) Pour ces êtres qui, quelques jours avant, n'étaient que souffrances, nous sommes une sorte de miracle. Nous sommes des gens qui sommes apparus dans leur vie pour les faire rire ou pleurer sans raison. Nous ne leur demandons rien. Nous venons et nous jouons. (...) Ce sont des cœurs saignants auxquels nous donnons une pulsation normale. Ils ont vécu sous la menace de la mort. Nous leur apportons la vie. »  
(*Nouvelles littéraires*, 1959)

---

<sup>86</sup> Yves Florenne dans un article du *Monde* de cette période rappelle le caractère non politique voulu de l'action d'Hermantier : « On insiste sur le fait que cette mission se veut pure de toute arrière-pensée politique, elle s'adresse à un peuple sans préjugé ni se préoccuper du reste. (1959).

Action de terrain plus que simple recherche esthétique nouvelle, le projet d'Hermantier est, au départ, des plus évidents, investir un espace qui est absent de la carte culturelle de l'Algérie, l'arrière-pays. Il manifeste par là sa différence par rapport aux troupes constituées et aguerries qui sont le CRAD et l'Equipe théâtrale de Cordreaux :

« Notre mission, nous a dit Raymond Hermantier, consiste à aller dans l'arrière-pays, dans les djebels où il est nécessaire, aussi, de faire rejaillir la vie culturelle, sans s'attaquer aux mouvements existants (CRAD) ou aux groupements de jeunesse populaire. (...) Le Groupe d'action culturelle réunit des Européens et des Kabyles. Il est composé de soldats-acteurs et d'éléments volontaires. Michel Bosne, Bernard Lamolle et Jean Mondin, forment le noyau de cette troupe, auquel vient s'ajouter Mireille Calvo (2ème prix de Conservatoire). Deux jeunes Kabyles (étudiants et volontaires), ainsi que quatre jeunes des Clubs de théâtre de langue arabe (...). » (Combat, 1959)



Figure 21 : Avec Raymond Hermantier le chariot de Thespis roule à travers la Kabylie

Source : Tribune de Genève, 17 Mars 1960

Dans la lettre qu'il adresse à Paul Lerat<sup>87</sup> le 17 décembre 1960, Hermantier rappelle une fois encore le crédo de sa démarche :

« (...) je pense que tu auras compris que nous sommes ici la seule force d'Amour. Il m'arrive parfois de douter de ma mission, de vouloir renoncer et je ne sais qu'elle force m'attire sur ces terres brûlées : je crois que cette force doit être celle de chaque être douloureux à qui nous donnons la PAIX... ».

L'originalité de la démarche d'Hermantier a été de rechercher, en particulier, à former une équipe théâtrale pratiquant l'art dramatique populaire aussi bien en langue française que dans les langues du pays : le berbère et l'arabe. Marie Pasquini a relevé la diversité des actions entreprises par Hermantier dans une sorte de recherche d'un 'théâtre total' qui implique des investissements multiples :

« On retrouve cette exigence théâtrale dans certaines réalisations du GAC qui lui seront financées. La revue *ACTES* en est un exemple, qui a pour mission non seulement d'informer sur les déplacements de la troupe mais qui est aussi un véritable magazine culturel et d'opinion, destiné à divers publics dans un but socio-éducatif. Hermantier va même jusqu'à demander en vain, des magazines gratuits au directeur du Théâtre des nations de Paris, alors dans l'avant garde internationale théâtrale, afin de stimuler la curiosité et la création de la troupe. A Alger, en 1960 le SFJA va publier un manuel d'éducation théâtrale, à l'intention des animateurs du GAC, qui s'ouvre au répertoire populaire arabe avec une trentaine de pages consacrées aux célèbres **contes de Jaha**. » (Pasquini, 2006)

---

<sup>87</sup> Archives personnelles de Paule d'Heria, veuve de Paul Lerat qui m'a généreusement communiqué des documents sur l'expérience de Paul Lerat au GAC d'avril 1960 à février 1961. Remerciements à Abdelkader Djemaï pour le contact.



**Figure 22 : Raymond Hermantier. Animateur du théâtre populaire algérien**

Source : *Combat*, 02 Octobre 1960

C'est dans cet esprit que *La compagnie des douze*, troupe de comédiens arabes a été créée par Hermantier (*La dépêche algérienne*, 1961) en souvenir de Copeau et la *Compagnie des quinze*. Voici la présentation qu'il en donne :

« Il conviendrait de développer le travail de la Compagnie des Douze. Cette Compagnie devrait dépendre directement du Ministère des Affaires Algériennes, en accord avec le Ministère des Armées et le Ministère de l'Education Nationale. Elle serait autonome et constituée en Coopérative Ouvrière du Spectacle, règle en vigueur dans les Centres d'Art Dramatique. Placée sous l'autorité d'un directeur musulman que guiderait pour les réalisations importantes un conseiller technique européen, elle se déplacerait en véhicule civil. Les recrues musulmanes affectées à cette formation seraient prises en charge par les services de l'Information et de la Délégation Générale. *A signaler* : Messieurs Grosperre et Régnier, cinéastes réalisant un film sur Albert Camus, furent enthousiasmés par le spectacle, ainsi que Daniel Gélin, Nicole Courcel qui vinrent incognito assister à la séance offerte au centre de



la Ville Nouvelle d'Oran, le jour de Pâques, en période de grève. »<sup>88</sup>.

**A PARTIR D'AUJOURD'HUI**

## Le Groupe d'Action Culturelle donnera plusieurs représentations en Oranie

Sous l'égide du Service de Formation des Jeunes en Algérie, le Groupe d'Action Culturelle, fondé et dirigé par Raymond Hermantier, l'un des promoteurs du théâtre populaire en France, s'est lancé le 15 septembre 1959 sur les pistes de Grande-Kabylie.

Il s'agissait, en groupant de jeunes comédiens de toutes les communautés, d'une part, d'aller au sein d'une population éprouvée, d'autre part, d'initier les soldats d'Algérie, au théâtre et de fonder pour le Service de Formation des Jeunes en Algérie, les premiers foyers de culture dans l'arrière pays. Cette mission, soutenue par Albert Camus, était placée sous le Patronage d'André Malraux.

L'action n'a cessé de s'étendre. Aujourd'hui, trois équipes ont parcouru la plus grande partie de l'Algérie. Plus de mille séances ont été données. Bientôt une quatrième équipe ira travailler dans le Constantinois.

Le G.A.C. lie avec la population des liens profonds. C'est ainsi qu'à Béni-Saf, des milliers d'enfants se sont bousculés pour assister aux spectacles, et dans de nombreuses petites villes de l'Oran, un public de fellahs, comprenant mal le Français, attendit parfois une heure à l'avance pour assister à Volpone » après avoir suivi le spectacle de langue arabe qui lui était spécialement destiné.

Actuellement, tandis que les tournées hebdomadaires continuent, et que des spectacles bilingues, en accord avec le Rectorat, sont donnés notamment au public scolaire, le G.A.C. entreprend une nouvelle expérience. Après avoir présenté une version arabe de « La Savetière Prodigieuse » de Lerca, en Oranie, devant un public principalement rural, il va donner cette pièce dans les grands centres urbains d'Algérie, devant un public populaire. Ses impressions sur les réactions des spectateurs, lors de la première tournée, Raymond Hermantier a renouvelé sa mise en scène, accordant moins d'importance au comique et davantage à la poésie.

Avec « La Savetière Prodigieuse » sera présenté « Le Médecin Volant » de Molière, spectacle inspiré des miniatures persanes et mis en scène par Alloua, conseillé par Jacques Girard, du théâtre de la cité Villeurbanne.

Le Groupe, cette fois, est exclusivement musulmane. Ainsi se réalise une nouvelle étape dans la constitution d'un théâtre algérien, ce qui était l'un des buts du G.A.C. Le rôle de la Savetière est interprété par une jeune Oranaise constituée en Volpone, une école de mise en scène pour les jeunes comédiens.

La recherche d'un théâtre populaire, s'inscrit dans la lignée de Vieux Colombier et partage l'esprit de Coppen et de ses disciples. La réalisation d'Alger, par le G.A.C. est une étape importante de la formation humaine des acteurs, par le fait du contact direct avec un public neuf.

C'est la première fois qu'un spectacle de cette qualité sera offert en arabe, à un public de travailleurs algériens. Mission culturelle et mission humaine sont ainsi unies par l'entreprise du Groupe d'Action Culturelle.

Ces représentations auront lieu aux dates suivantes la région d'Oran :

- Jeu 10 mars, Relizane (soirée).
- Vendredi 11 mars, Mascara (matinée et soirée).
- Samedi 12 avril, Oran (soirée) au Parc municipal.
- Dimanche 13 avril, Oran (matinée et soirée) au Parc municipal.
- Lundi 14 avril, Ain-Tadjemout (matinée et soirée).
- Mardi 15 avril, Tlemcen.
- Mercredi 16 avril, Sidi-Bel-Abbas.
- Jeu 17 avril, Saida.
- Vendredi 18 avril, Tarrat.

**W. WARNER**  
Musique tropicale

AU CENTRE DE  
2 AVRIL  
EN MATIN  
à 17 h. 30  
à 21 heures  
BRI POSTAL  
Saint-Charles et rue Lavoisier

**ESPRESSO**

Figure 23 : Le groupe d'action culturelle donnera plusieurs représentations en Oranie

Source : *Echo d'Oran*, 30 mars 1961

En 1962, plusieurs animateurs du GAC feront un stage de perfectionnement à Montry en France, centre rattaché à l'Éducation populaire. Le film *DalMahiout* réalisé par James Blue d'après l'adaptation en kabyle de l'Avare de Molière par Abdelkader Metreff y est projeté : « Enfin, il y a le recrutement exigeant des comédiens, par le volontariat, l'audition et à partir d'un questionnaire, tel que le décrit minutieusement Julie Champrenault. Mais elle se trompe quand elle dit qu'il y eut surtout des amateurs et ne cite qu'un seul professionnel. Hermantier a bien réussi à intégrer dans le GAC plusieurs membres français de sa troupe, des anciens élèves de Dullin, des élèves du Conservatoire et d'autres professionnels français, ce qui faisait partie de ses objectifs. Des comédiennes civiles françaises, algériennes et kabyle furent recrutées, en France (stagiaires des conservatoires comme il le souhaitait) et sur place. D'autres comme Lerat,

<sup>88</sup> Document Hermantier (tapuscrit), archives personnelles (1961).

rencontré chez Vilar, et Rocquet, recruté pour son engagement pacifiste. » (*Combat*, 1960).

Sensible à la situation de la main d'œuvre ouvrière algérienne en France, Hermantier avait proposé d'élargir à la Métropole l'expérience qu'il menait en Algérie. Dans un texte programme publié dans le quotidien *Combat* et dont le titre n'est rien moins que : « Pour un théâtre populaire algérien » (1960), il développe cette idée en faisant tout d'abord le constat du vécu précaire : « Là, dans cette 'Médina de Paris', croupissent des centaines d'ouvriers musulmans » ; son projet : « fonder au cœur de ce quartier un Foyer de fraternité et de culture. » Il propose d'occuper le Théâtre des Bouffes du Nord. Le théâtre populaire algérien se concrétiserait au travers : « (...) des spectacles de variétés, s'inspirant des diverses traditions locales (danses, chants, saynètes...) ; les grandes œuvres de notre répertoire traduites en arabe usuel, en dialecte kabyle ; et des pièces nouvelles écrites pour ce public. » Pour mettre en place ce centre, Hermantier comptait sur les crédits de l'Assistance Sociale aux travailleurs algériens et sur la mise en place d'un réseau d'information.

La presse rend compte de l'expérience d'Hermantier en Algérie avec un lyrisme et un optimisme qui paraissent, a posteriori, davantage comme un excès de satisfecit critique qu'une véritable évaluation artistique<sup>89</sup>. Ainsi on notera la manière dont l'acte théâtral est associé par la presse à une sorte de retour aux valeurs du terroir et à une redécouverte de soi, même si les enjeux politiques ne sont pas pour autant gommés dans certains écrits. (*Tribune de Genève*, 1961) :

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

A son retour en France en 1962, Hermantier sera quasiment mis à l'index par ses pairs<sup>90</sup>. Il tentera une seconde aventure théâtrale en Afrique subsaharienne, au Sénégal qui fut particulièrement féconde dans l'instauration

---

<sup>89</sup> Il recueillera un certain nombre de soutiens d'intellectuels français : « l'action culturelle telle que tu l'envisages, est de première importance. Il y fallait quelqu'un, quelqu'un qui paye de soi-même. Naturellement ;...c'est toi ! » (Maurice Clavel) ; « Je crois en la nécessité et en la grandeur de votre entreprise » (Louis Pauwels) ; « On aurait dû faire ça depuis 1870 » (Jean-Louis Barrault) ; Archives de Vincennes 1 H 2570 (d.5) action culturelle : création des groupes d'action culturelle (1959- 1962).

<sup>90</sup> La notice nécrologique qui lui est consacrée par *Le Monde* à sa mort en février 2005 évoque à peine son expérience théâtrale en Algérie.

d'une véritable tradition moderne de théâtre et la fondation d'une institution théâtrale solide.

Abdelkader Alloula<sup>91</sup>, après des débuts précoces dans l'art dramatique à Sidi Bel-Abbès et Tlemcen entre 1953 et 1956 - Il se serait fait remarquer au collège Slane à Tlemcen en 1954 dans le rôle d'Harpagon (Mediène, 2018, p. 97) - a commencé à faire du théâtre dans une petite troupe amateur à Oran en 1956 (dans la pièce de Ahmed Bentouati *Maghroub bel mel* de la Troupe *Echabab*, (Echo d'Oran mars 1956). De ces débuts, selon Nourredine Saadi Alloula disait :

« On voulait tout casser. On voulait se distinguer de tout ce qui se faisait à l'époque. Avec d'autres troupes, celle de Kaki à Mostaganem, de Saim Lakhdar à Sidi Bel Abbès... » ; Saadi ajoute : « Il lit et étudie les auteurs du patrimoine universel : Brecht, Stanislavski, Tagore... et, déjà, s'intéresse aux scènes de la rue, au langage et à la tradition populaire dont il tirera sa conception de la halqa. » (Saadi, 2014 p.13).

Il jouera notamment dans la pièce de Ahmed Khachaï, '*Khedma Cherifa*' où il est remarqué par la critique : « Interprétation admirable de ces jeunes comédiens qui ont foi au théâtre : Abdelkader Alloula, volubile et infatigable, incarne avec naturel et aisance du début jusqu'à la fin, le rôle du paysan Bou Haous » (*Echo Soir*, 1960).

Il est appelé sous les drapeaux<sup>92</sup> à la fin de l'année 1960<sup>93</sup>. On peut considérer que sa véritable formation théâtrale se fera pendant deux années et demi auprès d'Hermantier ainsi qu'en témoignera El Hachemi Cherif dans l'ouvrage collectif d'hommages à Alloula, *En mémoire du futur* : « (...) puis avec Hermantier, grand homme chez qui il apprenait le vrai théâtre, comme on apprend une discipline, comme on reçoit un enseignement didactique. » (Cherif 1997, p. 96).

C'est à cette époque qu'il est intégré par Hermantier dans l'équipe du GAC avec d'autres comédiens-soldats musulmans. Nous pouvons citer ici Hachemi Nourredine,<sup>94</sup> Benamara Amar<sup>95</sup>, Meziane Ahmed (Sid Ahmed

<sup>91</sup> Né le 8 juillet 1935 à Ghazaouet, décédé le 18 mars 1994 des suites d'un attentat terroriste. Après l'indépendance il fera une carrière de comédien, auteur et metteur en scène féconde. Il dirigea le Théâtre Régional d'Oran et le TNA pendant quelques années.

<sup>92</sup> 2<sup>ème</sup> classe 27<sup>ème</sup> escadron du train.

<sup>93</sup> « Abdelkader Alloula, âgé d'à peine 20 ans, y a ainsi fait ses premières armes de comédiens. On retrouve en effet sa trace dans les archives du ministère de la Défense où il est qualifié de soldat de deuxième classe et intégré comme comédien dans la compagnie des douze. On le reconnaît également sur certaines photos de Gérard Maré. » Julie Champerault, (2015, p. 432).

<sup>94</sup> maître ouvrier 28<sup>ème</sup> escadron du train.

Agoumi)<sup>96</sup>, Bengoua Zoheir, Khali Kouider<sup>97</sup>, Zoubir Narral<sup>98</sup>, Ould Abderrahmane Mazouz<sup>99</sup>, Haref Moussa, Omari Akli, Messaoudi Sid, Abdelmadjid Bey, Metreff Abdelkader, Hasni Remichi, même compagnie ; Khalladi Mohamed<sup>100</sup>, Cherief Mohamed<sup>101</sup>, etc.<sup>102</sup>. Certains participèrent à quelques représentations, d'autres comme Alloula, Metreff, Hachemi Nourredine ont joué un rôle important au sein du GAC. Ils furent la cheville ouvrière de *La Compagnie des Douze* qui constitua la version arabe du GAC<sup>103</sup>. Alloula participe activement en tant que comédien mais également à la mise en scène. En 1961, la tournée du GAC en Oranie a lieu entre le 30 mars et le 7 avril et toucha les principales villes de la région : « Avec *la Savetière prodigieuse* sera présenté '*Le Médecin volant*', spectacle inspiré des miniatures persanes et mis en scène par Alloula, conseillé par Jacques Giraud du théâtre de la Cité Villeurbanne » (*Echo d'Oran*, 1961).



**Figure 24 : Abdelkader Alloula dans le rôle de Boucebsi en 1961**  
Source : *Actes*, 1961

---

<sup>95</sup> *Idem.*

<sup>96</sup> 2<sup>ème</sup> classe CAR 101.

<sup>97</sup> 9<sup>ème</sup> RIMA.

<sup>98</sup> 64<sup>ème</sup> Cie Génie.

<sup>99</sup> 2<sup>ème</sup> cl CRT 10.

<sup>100</sup> 2<sup>ème</sup> cl BA 210.

<sup>101</sup> 2<sup>ème</sup> cl 28<sup>e</sup> ET.

<sup>102</sup> Citons en outre les algériens 'civils' qui furent distribués dans les différents spectacles du GAC : Rabéa Hamoutène, Fatima Khassani, Fadila Benchid, Moussa Aref, Rachid Bousbia, Hasni Remichi, Moha Abed, Omar Benamara, Sefar Achour, Salah Nourredine, Ahmed Farid.

<sup>103</sup> « Il faut souligner que cette Compagnie constitue d'autre part la première école de formation directe des jeunes artistes algériens : comédiens, musiciens, metteurs en scène... Les comédiens apprennent leur métier, non seulement théoriquement, mais à l'épreuve du public le plus varié. », Luc Alexandre, Naissance d'un théâtre populaire Algérien : *La Compagnie des Douze*, (*Combat*, 1961).

En février 1961, Paul Lerat<sup>104</sup>, dans la tradition du Théâtre National Populaire (TNP), enregistre un questionnaire<sup>105</sup> auprès des éléments de la troupe du GAC. Alloula, comme ses camarades répond aux questions qui portent autant sur l'accueil du public que sur les conditions de travail sur les pistes. Ce document est très important car il reflète au plus près des points de vue autour de cette expérience théâtrale<sup>106</sup>. Alloula à la question de savoir si leur tournée est bien comprise par la population répond : « On s'imagine à tort que ce que nous jouons est dicté par un service d'action psychologique. Nous avons pour devise : « Donner, aimer, faire aimer » ». Quant à l'accueil du public, Alloula décrit exactement le contexte : « Ils nous observent, Que viennent-ils faire » (se demandent-ils ?) « Ils ont deux camions militaires mais ne sont pas des militaires. Ils sont sans armes. Il y a des filles parmi eux et des Musulmans. Ils ont le sourire à la bouche, ils caressent la tête des enfants ». L'espace de jeu dans lequel travaille la troupe est multiple et souvent hétérogène : « Nous jouons sur notre camion-scène, une esplanade, dans une école, un souk, un foyer rural... »

A propos de la pièce *Le Médecin volant*, Alloula déclare :

« Boussebsi que j'interprète gagne l'estime du public dès qu'il met fin à sa nonchalance pour défendre avec ferveur les intérêts de son maître Hamid. A partir du moment où Boussebsi s'engage à passer pour un médecin, chacun de ses mots et de ses gestes retient l'attention du public. Bien souvent après le spectacle, des enfants et même des hommes viennent me dire des répliques entières de mon rôle pour me montrer qu'ils ont bien compris la pièce et l'ont suivie avec passion. » (Lerat, archives).

---

<sup>104</sup> « En avril 1960, Paul Lerat, alors qu'il fait son service militaire en Algérie, est appelé par Raymond Hermantier, qui l'avait mis en scène dans *Jules César* au TNP, à rejoindre ses équipes d'appelés-comédiens du GAC, Groupe d'Action Culturelle. » (Pasquini, 2006).

<sup>105</sup> Copie dactylographiée, archives Paul Lerat.

<sup>106</sup> Au sujet du rôle du GAC et de la position de Alloula par rapport à la situation politique voici ce qu'en dit Marie Pasquini : « J'ai également consulté Claude Henri Rocquet le dernier participant vivant encore du GAC. Bras droit influent de RH, il fut le principal rédacteur de la revue *ACTES* et nous avons aussi échangé à deux reprises au sujet d'Hermantier (en 2007) puis d'Alloula (en 2013). Rocquet a été formel en me disant que le GAC n'aurait pas pu circuler aussi librement en tournées, sans incident, si la troupe n'avait pas compté des membres du FLN. Cela leur valut de ne pas être attaqué lors de leurs déplacements, qui étaient accompagnés par une escorte minimum (une jeep conduite par un seul soldat pas toujours armé). Il ajouta qu'il avait toujours considéré Alloula comme l'un de ces membres du FLN de par son attitude particulièrement réservée dans les centres militaires qui les accueillait le soir.

Pour Rocquet il était possible de communiquer l'après-midi, sur les tréteaux, par code en langue arabe. La seule attaque, que la troupe a subi a été une grenade qui a roulé sous des gradins, en ville. Elle venait de l'OAS. » (Correspondance personnelle du 17 février 2016).

Pour Alloula, la relation avec le public est exceptionnelle et peut aller jusqu'à la mise en confiance : « Ils nous font des confidences sur leurs rapports avec les militaires. ». Ce qui lui fait dire ensuite :

« Cette expérience du GAC, c'est la seule qui puisse nous amener à voir de très près les problèmes sociaux et humains de l'arrière-pays. On apprend que presque tout reste à faire et qu'il n'y a pas lieu de se vanter d'expérimenter des engins atomiques si encore de nos jours des êtres humains marchant chaussés de boîtes de conserves ou vêtus de toiles de sac ».

André Crégut rédige une synthèse de ce questionnaire sous le titre de : *Le Miracle d'Harpagon* pour la publication dans la revue du GAC<sup>107</sup>. Alloula montre tout son intérêt pour le public dont il observe les attitudes et les comportements avec beaucoup de finesse. Il signale surtout que celui-ci n'est guère indifférent pour autant à la situation politique dans laquelle il vit.

Pour éclairer l'action et en particulier la place de Alloula dans le dispositif du GAC, nous examinerons et commenterons trois documents datés respectivement du 15 janvier, du 26 et 27 juin 1962. Le premier daté d'Alger le 15 janvier 1962<sup>108</sup> est signé par le directeur technique du GAC, animateur du stage (Hermantier) et du président du GAC (Malet)<sup>109</sup>. Il s'agit du « programme de stage d'art dramatique des acteurs et des techniciens musulmans du GAC ». Les lieux indiqués sont Montry (Seine et Marne) pour la période du 16 janvier au 21 février 1962 (1<sup>ère</sup> partie) et Meridon par Chevreuse (Seine et Oise) du 21 février au 15 mars 1962 (2<sup>ème</sup> partie). Le nombre de stagiaire concerné est de 30 et le but de cette formation de 3<sup>ème</sup> degré est « Apprendre aux jeunes acteurs et Techniciens du GAC, les règles essentielles de la création dramatique, par un travail fondé sur la réalisation des spectacles, qui constitueront le programme de base des compagnies théâtrales du GAC, dans le cadre de ses activités permanentes en milieu rural et populaire. ». Techniques scéniques, techniques de jeu, découverte de spectacles de théâtre parisiens et projection de classiques du cinéma constituent les grands axes du programme de formation. Outre, les professeurs de mime, de danse, voix et marionnettes cités, plusieurs conférenciers (qui sont pour la plupart des figures reconnues de la scène théâtrale française des vingt dernières années) sont programmés parmi lesquels, Jean Meyer, Jacques Fabri, Jean-Louis Barrault, Pierre Aimé

---

<sup>107</sup> Manuscrit dactylographié mentionnant également, les interviews recueillies par Paul Lerat, 5 photos de J.F. Zeller. Merci une fois encore à Marie Pasquini qui m'a communiqué une copie de ce document.

<sup>108</sup> Claude Sarraute consacre en janvier 1962 un article au GAC dans *Le Monde* où est interviewé le bras-droit d'Hermantier Claude-Henri Roquet.

<sup>109</sup> Dans un courrier daté du 1<sup>er</sup> février 1962, le président du GAC Malet portant sur les activités du GAC mentionne ce stage.

Touchard, Georges Vitaly, le designer Georges Patrix, le mime Maximilien Decroux fils d'Etienne Decroux, Jacques Hebertot, Pierre Blanchar<sup>110</sup>, etc. Pour les traductions, c'est le professeur Jamel Eddine Bencheikh, alors à l'École des Langues Orientales qui est sollicité. Les spectacles étudiés et présentés sont répartis entre équipe des anciens (*Georges Dandin*), en arabe usuel, équipe des jeunes (*Le médecin volant*) également en arabe usuel et une équipe de sélection (*La savetière prodigieuse*) pour un spectacle de recherche. L'emploi du temps extrêmement chargé (de 9h à 22h), montre bien l'intensité du travail exigé.

Dans une lettre dactylographiée, datée du 26 juin 1962 de Gagny, Abdelkader Alloula écrit en qualité de « Responsable moral des comédiens de la compagnie d'expression arabo-berbère du Groupe d'Action Culturelle » au président du GAC, D. Malet. Cette correspondance est contresignée par Raymond Hermantier avec la mention « Accord du conseiller technique, directeur et fondateur du GAC ». Alloula rend compte dans cette missive des propositions faites par les membres de l'équipe qu'il représente suite à une assemblée générale tenue par le groupe. En premier lieu, il sollicite en leur nom que l'ensemble des membres soit libéré pour une période de deux mois à partir du 1<sup>er</sup> juillet (congé non payé) afin de rejoindre leur famille. Cette demande paraît des plus justifiée sachant que l'ensemble du groupe se trouve en stage en France depuis plus de six mois (Montry, Méridon et Gagny), et surtout que le référendum sur l'autodétermination de l'Algérie était fixé au 1<sup>er</sup> juillet. Le deuxième point est assez important car il introduit une dimension politique qui voudrait préfigurer des relations ultérieures, il propose l'élaboration d'un programme de coopération culturelle et technique « librement consenti par les gouvernements français et algérien. »

Cette affirmation d'une entité théâtrale autonome, algérienne (le contexte s'y prête aussi : on est à la veille du référendum du 1<sup>er</sup> juillet 1962) se lit au travers la proposition de révision des statuts de l'Association et de ses structures de gestion. Même si la lettre de Alloula reste très évasive à ce sujet, on comprend que les comédiens musulmans souhaitent davantage être maître de leur avenir. Le quatrième point évoqué reprend un vieux projet d'Hermantier. Il s'agit du déploiement de l'activité théâtrale auprès des ouvriers algériens en France à travers l'organisation de tournées<sup>111</sup>. Cette activité serait soutenue par la création d'un Centre d'Études d'art théâtral et cinématographique dont l'action principale est de s'adresser à ces travailleurs émigrés. La tournée en France envisagée devait être précédée

---

<sup>110</sup> On notera que Hermantier fait appel à des piliers du théâtre classique français (Meyer), du théâtre de boulevard (Hebertot) et de la tradition du théâtre populaire à la Vilar.

<sup>111</sup> Angéline Escafré-Dublet signale que le général Dunoyer de Segonzac qui était au secrétariat d'Etat aux affaires algériennes s'était opposé à une tournée théâtrale du GAC en Métropole en février 1961 craignant des troubles (Escafré, 2007, p.27).

d'une période de répétition de 15 jours et d'un temps de repérage de 15 jours à un mois. Il est également souhaité la promotion de tournées dans l'arrière-pays algérien, l'organisation de manifestations théâtrales de plein air dans le même esprit que le Festival d'Avignon. Alloula rajoutera également au stylo la mention suivante qui est très intéressante : « Nous travaillons à l'écriture de 'Jugurtha' » ; elle suggère un projet théâtral assez innovant et clairement marqué quant à ses significations sociales et politiques. Enfin, la lettre fait référence aux salaires et revenus des comédiens qui mériteraient d'être revus à la hausse. En remerciant assez chaleureusement « Messieurs Tricot et Monteil », la lettre évoque à demi-mot la situation particulièrement complexe vécue par la troupe : « au cours des périodes difficiles que nous avons traversées ».

Sous forme de réponse implicite à ce courrier, Raymond Hermantier adresse, quant à lui, de Paris, le 27 juin, un rapport détaillé destiné à « MM. Tricot, Thibaud, Malet, Theroud, Blasini (par Monsieur Barjaud) ». Hermantier rappelle que la compagnie d'expression arabo-berbère a suivi un stage de formation théâtrale à Montry, Méridon et Gagny et qu'elle a préparé deux spectacles de Molière et Lorca destinés aux ouvriers algériens en France<sup>112</sup>.

Il informe aussi de l'impossibilité pour la compagnie de se produire en raison de multiples contraintes techniques dans l'immédiat et propose les dates du 1<sup>er</sup> au 15 novembre 1962 pour organiser une tournée. De ce fait, il annonce la mise en congé du groupe dès le 1<sup>er</sup> juillet. Il précise cependant que les contrats seront renouvelés dès le 20 août, « après un voyage du directeur technique à Oran, voyage qui lui permettra de rencontrer le directeur de scène de la compagnie ». Hermantier ajoute au stylo entre parenthèses « Abdelkader Alloula, délégué officiellement par son organisation ». Ce passage confirme ainsi que la position de Alloula dans la Compagnie de langue arabe est double, à la fois responsable organique et metteur en scène ainsi que pouvait le laisser deviner la lettre adressée par Alloula, le 26 juin. Par ailleurs, Hermantier propose l'organisation d'un stage entre le 20 août et le 26 septembre 1962 à Paris dans un Centre de l'Éducation Nationale. La tournée de la compagnie se ferait ensuite avec un répertoire en kabyle, en arabe usuel et en arabe moderne<sup>113</sup>. Il annonce, enfin que certains membres de la compagnie se présenteront pour le concours d'entrée au Conservatoire de la rue Blanche (Miles Badis et Hamoutène ; MM. Abed, Malek Eddine Kateb<sup>114</sup>, A. Metreff et El Hachemi Nourredine)

---

<sup>112</sup> Rappelons que les deux spectacles mentionnés par Hermantier (*Le médecin volant* et *la savetière prodigieuse*) étaient déjà au programme des tournées en Algérie dès 1960.

<sup>113</sup> Parmi les projets inaboutis, citons *l'adaptation de Georges Dandin* par Himoud Brahimi et *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry.

<sup>114</sup> Père du comédien français Réda Kateb.



On notera que ces documents témoignent, à la veille de la déclaration de l'indépendance le 5 juillet 1962, de l'existence d'un pôle théâtral informé et expérimenté, la compagnie d'expression arabo-berbère du GAC. Cette Compagnie dont visiblement Abdelkader Alloula est devenu le coordonnateur sinon le principal animateur présente une configuration modèle qui repose avant tout sur la formation des techniciens et des comédiens : le nombre de stages effectués (trois en 1962), leur durée ainsi que la qualité et la diversité de l'encadrement attestent de la consistance de l'acquis professionnel. Le choix d'un théâtre populaire moderne est affirmé au travers l'adoption des langues maternelles et d'un répertoire universel (Molière, Lorca), ainsi que des représentations dans des espaces hors des murs. Enfin, il y a également une volonté militante de s'adresser aux plus démunis, comme le suggère la programmation de tournée en France auprès des ouvriers algériens. C'est en partie à cette même conclusion que parvient Julie Champrenault dans sa thèse (2015).

Mais tous ces projets seront définitivement enterrés dès le mois de juillet 1962 avec la dissolution du GAC<sup>115</sup>. Il restera cependant de ces projets la continuité qu'en donnera Alloula<sup>116</sup> de la fin des années 1960 jusqu'à son assassinat en 1994 à travers son œuvre dramaturgique et surtout la direction et la gestion du théâtre régional d'Oran de 1972 à 1975. Raymond Hermantier, au cours de son expérience théâtrale au Sénégal de 1967 à 1984 reprendra l'idée d'animer les foyers d'immigrés en France<sup>117</sup>. Ainsi, avec le soutien de Stephen Hessel, il donnera 160 représentations en langue wolof auprès des travailleurs émigrés sénégalais. Il participera également à la création de l'émission de télévision *Mosaïque* (1977) destinée aux populations émigrées en France.

### **Ould Abderrahmane Kaki, la confirmation d'une destinée artistique (1956-1962)**

Ould Abderrahmane Abdelkader dit Kaki<sup>118</sup> bénéficie d'une légitime reconnaissance en Algérie en tant que l'un des principaux fondateurs du théâtre moderne dans ce pays. Les nombreux témoignages et études aussi bien journalistiques qu'académiques ont largement établi les apports de son travail théâtral et souligné toute la richesse et la maîtrise de son œuvre (en particulier, Benchehida et Mostefa, 2006). Néanmoins, il subsiste des zones d'ombre et des ambiguïtés qui ne permettent pas toujours d'appréhender son

---

<sup>115</sup> Arrêté n° 1.458/SG du 9 juin 1962. Dissous le 30 juin 1962.

<sup>116</sup> En septembre 1962 il réalise la mise en scène des 'Captifs' de Plaute pour la troupe Echabab à Oran, (*Echo d'Oran*, 1962).

<sup>117</sup> Rappelons que Raymond Hermantier montera en 1967 *Le Dernier jour d'un nazi* et *A l'aube et sans couronne* de Nourredine Aba.

<sup>118</sup> 18 février 1934, Mostaganem – 14 février 1995 Oran.

parcours et sa pensée profonde, en particulier au cours de la première décennie de son itinéraire artistique. En nous appuyant sur divers écrits et documents de cette époque (1956-1962) rarement exploités, nous tenterons de reconstituer à la fois la réception qui a été faite des pièces écrites et/ou montées par Kaki et des positionnements de l'artiste sur le plan théâtral durant cette période en procédant dans la mesure du possible selon un ordre chronologique.

Un jeune journaliste, Lucien Atoun (*Echo Dimanche*, 1959), qui se fera ensuite un nom dans le milieu théâtral en France durant plus de cinquante ans<sup>119</sup> consacre une pleine page de *l'Echo Dimanche*<sup>120</sup> à la troupe *El Masrah* et à son principal animateur Kaki. Après avoir présenté le directeur de la troupe Benaïssa Abdelkader et le musicien Mohamed Tahar, il décrit un groupe de jeunes très motivé :

« Ils n'ont que leur enthousiasme. Mais, on fait appel à un jeune comédien pour leur enseigner l'A.B.C. du métier : Kaki Ould Abderrahmane. Il a étudié les grands théoriciens du théâtre moderne : Stanislavski surtout, mais aussi, plus près de nous Elia Kazan ». A cette date, Atoun dresse le portrait d'un Kaki technicien (déjà initié à la formation théâtrale) qui transmet son savoir-faire à ses jeunes compagnons d'aventure théâtrale mostaganémoise. Il relève ainsi au plan des choix esthétiques la double référence que revendiquera toujours Kaki. Celle du système naturaliste de l'expression théâtrale développée par Constantin Stanislavski et son adaptation américaine par l'Actor's Studio, en particulier au cinéma par Elia Kazan. « Kaki fait figure d'ancêtre auprès de ses jeunes élèves qui font des progrès rapides. Kaki monte en 1954 le premier spectacle de la troupe *El Masrah* : une adaptation en arabe de *Knock* de Jules Romains. Le coup d'envoi est donné. »

---

<sup>119</sup> Membre du Groupe du théâtre antique de la Sorbonne en 1958, Lucien Attoun est surtout connu pour avoir créé avec sa femme Micheline une collection 'Théâtre ouvert' chez Stock en 1970 puis le 'Théâtre ouvert', espace d'essais dramaturgiques à partir de 1976 au Festival d'Avignon. Il deviendra après diverses modifications le Centre national des dramaturgies contemporaines en 2011 qu'il co-dirigera jusqu'en 2014.

<sup>120</sup> Supplément du week-end de *l'Echo d'Oran*.



**Figure 25 : Voici les gars d’el Masrah de Mostaganem**  
 Source : *Echo Dimanche*, 11 octobre 1959

Lucien Atoun ayant rendu compte des premières réalisations de la troupe caractérisera au final ce qui sera la marque du groupe jusqu’à l’indépendance :

« Après plus de quatre ans, grâce à ces recherches collectives, dans une discipline librement consentie, apparaissent les premiers résultats : le mime, la parole, la musique s’associent dans ‘le cauchemar’, ‘la cabane’ et bien d’autres courtes pièces dont le succès auprès du public vient récompenser les efforts de ce nouveau ‘groupe de trente’ qui donne aux ‘blousons noirs’ une leçon de ténacité, de santé, de talent et de foi en l’avenir. » (*Echo Dimanche*, 11 octobre, 1959)

*Oran Républicain* (1959) annonce quelques jours plus tard le spectacle de la troupe *El Masrah* suivi d’un compte rendu élogieux sous le titre : « Une révélation, la troupe *El Masrah* ».

Quelques mois plus tard, c’est à la salle des actes à Alger, « *El Masrah* troupe théâtrale du Groupe *Es-Saïdia* de Mostaganem présente *Le Filet* », le 12 décembre 1959.

Momo (Himoud Brahim 1918-1997), présent au spectacle, raconte le choc émotionnel et l'impact qu'eut cette représentation sur le public composé en grande partie par des spécialistes, les instructeurs de théâtre :

« J'ai vu *Filet* en 1957 en privé chez Kaki à Tijdit. Bien sûr, le spectacle était toujours en préparation mais quand il l'a présenté à Alger, le spectacle était vraiment prêt. Ce fut une découverte sensationnelle. Les Français présents dans la salle ont réagi différemment. Ils ne comprenaient plus. Ils ne savaient plus ce qui se passait. J'étais le seul à rire dans la salle. J'ai ri abondamment. J'ai un rire qui se remarque. Je me rappelle quand le spectacle fut terminé, ils se sont tous levés. Je ne m'étais pas imaginé que tous ces gens-là se trouvaient à l'intérieur de la salle. C'est-à-dire les instructeurs nationaux qui s'exclamèrent en me découvrant. Je leur ai répondu à propos de *Filet* de Kaki: tout ce que je souhaitais dans le théâtre algérien, là où j'espérais y parvenir, c'est Kaki qui obtient la couronne et j'en suis heureux. Ce n'est pas moi, tant pis, c'est un autre, tant mieux.»

En mars 1960, *le journal d'Alger* (1960) titre ainsi un long article : « Triomphe de la modestie et de la grandeur avec la troupe d'expression d'art dramatique Es-Saïdia de Mostaganem » qui sera repris dans le *Bulletin de l'Association des anciens stagiaires*. Kaki y est ainsi présenté :

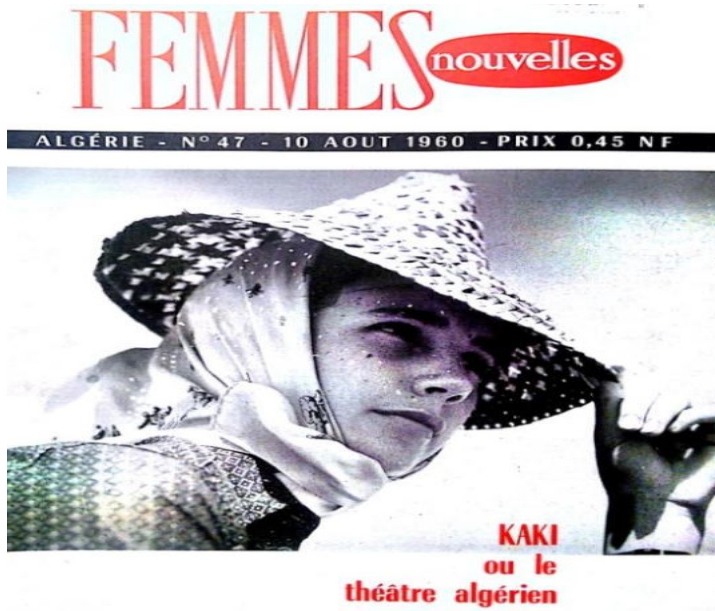
« C'est Ould Abderrahmane Abdelkader (un ancien élève d'Henri Cordreaux, je crois) qui en est le responsable. Très inspiré de Stanislavski, qu'il idolâtre, il accorde une grande importance au côté visuel, voire chorégraphique de sa direction d'acteur. ».

En février 1960, la représentation à Oran de l'adaptation de *M. Knock* de Jules Romains sous le titre de *Docteur Mounir* par Kaki est saluée par le critique de *L'Echo Soir* :

« J'apprécie le troisième acte. Il me semble le plus personnel de Kaki-auteur » (1960).

Mais c'est également la prestation du comédien qui est distingué au cours de ce spectacle : « Nous citerons l'auteur-acteur Ould Abderrahmane dit Kaki (Dr. Mounir) qui mérite une mention pour son jeu sobre et vrai » (Oran Républicain, 1960).

En l'espace d'une année (juillet, août et octobre 1960), la revue *Femmes nouvelles* consacre une place importante à l'activité théâtrale de Kaki et à ses vues et conceptions sur l'art théâtral. Le numéro d'août 1960 porte en couverture le titre percutant de « Kaki ou le théâtre algérien » qui est une sorte de prélude à une forme de consécration médiatique largement défendue tout au long du numéro par les rédacteurs.



**Figure 26 : KAKI ou le théâtre algérien**

Source : *Femmes nouvelles*

Le bilan qui est fait dans le premier article, au sujet de l'année théâtrale pourtant très riche de 1960 montre un Kaki en pleine tourmente personnelle marquée par le doute et l'expectative :

« Kaki ne semble pas particulièrement optimiste, j'ai beau lui rappeler qu'en six mois, il est passé trois fois à la télévision, que la grande presse s'occupe de lui, que les commentaires sont très flatteurs, une certaine lassitude semble l'avoir momentanément envahi. » (POB, 1960, p.13)

Il dit assez clairement sa difficulté à concilier un travail d'approfondissement de sa recherche théâtrale et la nécessité de satisfaire un public plus large :

« Comprenez-moi, je ne suis pas le directeur de la troupe 'Es Saïdia', mais son metteur en scène, son animateur. Nous voudrions monter un spectacle destiné au public cultivé, au public qui fréquentait l'Opéra il n'y a pas si longtemps.

Ce n'est pas que nous refusons de travailler pour le public populaire, ou pour la télévision, mais ce n'est pas du tout le même genre de spectacle. » (POB. 1960, pp.13-14)

Ainsi, Kaki pose sans détours la question des publics dont l'hétérogénéité sociologique et culturelle donne lieu à une diversité de goûts et de choix en matière théâtrale. Il fait remarquer en particulier la présence très faible au théâtre d'un public plus exigeant et plus au fait de l'évolution théâtrale. On devine bien que Kaki manifeste le besoin de rencontrer un public plus élitiste qui puisse apprécier et encourager ses recherches formelles et dramaturgiques : « pourquoi le public cultivé a-t-il donc perdu l'habitude de fréquenter les salles de spectacle, C'est le premier point d'interrogation » (POB, 1960).

Cette vision des choses donne à son interlocuteur l'occasion de lui demander si Kaki n'ambitionne pas, entre autres, de se faire connaître et donc reconnaître par Paris. S'il n'y a pas un désir de notoriété. Il l'admet volontiers :

« Remarquez, de toutes les façons c'est le rêve de tout comédien d'aller se faire applaudir à Paris. » Il ajoute cependant que si la matière ne manque il reste néanmoins prisonnier, en quelque sorte, de la demande locale aussi bien pour les représentations à la scène qu'à la télévision ainsi qu'il l'avait déjà dit : « Nous avons pour cela un spectacle tout prêt, celui que nous avons donné à la salle des actes de l'université [Il s'agit de 'cabane', 'filet' et 'Le voyage'] l'année dernière, mais, voyez aussi ce que l'on nous fait faire. » (POB. 1960, p.14)

Il repose ainsi le dilemme auquel il est confronté. Faut-il faire un théâtre d'essence populaire et ancré dans les référents culturels de son terroir ou expérimenter les formes et les courants de théâtre qui permettent d'innover et de se révéler au monde dans sa modernité ? Le choix est bien difficile, faut-il sacrifier à une algérianité de la tradition et d'un passé glorifié ou développer une manière de construire une nouvelle dramaturgie qui aurait dépoussiéré le canon classique :

« Mais il faut qu'on fasse du théâtre algérien, traditionnel. On trouve un théâtre d'avant-garde, qui se préoccupe de recherches, d'adaptations aux genres et aux formes les plus modernes, qui ne court pas la fortune ni le très grand succès, mais qui prouve qu'en Algérie comme ailleurs on ne se contente pas de se pencher amoureusement sur les gloires passées. » (POB, 1960, p.14).

On voit bien que Kaki comprend la nécessité de fructifier un théâtre d'esprit populaire mais aimerait cependant selon ses propres goûts s'aligner sur les recherches les plus avancées en la matière et gagner une audience plus large dans le monde. Son frère Mazouz témoignera de ce dilemme cinquante ans après :

« Kaki avait des difficultés à imposer ses nouvelles façons de faire du théâtre. Tous les gens de sa génération étaient contre. C'est pourquoi il avait misé sur les jeunes. Seul, coupé des traditions et contre tous, il va faire un théâtre propre à lui avec douze gars inconscients de l'aventure dans laquelle ils s'embarquaient, ignorants qu'ils allaient faire tout ce qu'il leur demanderait de faire. Et "Le cauchemar" est né. La vraie théâtralité de Kaki, c'est "Le cauchemar", "Le filet", "Le voyage", "La cabane", "El-menfi", "La cage". La première version de "Diwan el garagouz", pas celle de "L'oiseau vert", parce que par la suite, ces pièces allaient s'inscrire dans la tradition Stanislavsky, et le bio - mécanisme de Meyerholdt. En 1954, même en le comparant avec ce qui se passait dans le reste du monde, Kaki avait pris une avance de 20 ans sur le théâtre dit de laboratoire. » (Benchehida et Mostefa, 2006, p. 15)



Figure 27 : *La cabane*, pièce d'expression dramatique présentée par « Es-saïdia »

Source : *Bulletin de l'Association*

Dans le second article, le travail de Kaki est décrit et qualifié principalement à travers la ferme exigence du metteur en scène pour maintenir la justesse du ton et de respecter le texte. Ce qu'en retient le journaliste semble définir en quelque sorte la marque de fabrique de Kaki : « Mais peut-être est-il possible de cerner leur création en disant qu'elle s'inspire à la fois de la pantomime et du dépouillement dramatique que le théâtre d'expression moderne a remis à l'honneur » (p. 18). Néanmoins, ce qui semble retenir l'attention c'est la grande volonté du groupe dirigé par Kaki, qui se livre sans rechigner à la rigueur des répétitions, de faire un théâtre de qualité qui plaira à un public jaloux de son identité et de ses racines :

« La troupe de Mostaganem paraît soucieuse avant tout de parler aux hommes le langage de leur temps et de leur vie, de prendre ses racines dans la terre même qui les porte et les nourrit. Parvenir à cette communion de sentiments avec un public dont le vrai visage ni les goûts délibérés n'apparaissent pas encore, telle me paraît être le vœu de cette jeune ambition avec laquelle le théâtre de demain devra compter, cela mérite d'être vu, d'être entendu, d'être dit. » (POB, 1960, p. 18)

Le troisième article, enfin, rend compte de l'état d'esprit de Kaki lors de la représentation de *Dem el Hob* le 8 février 1960. Kaki essaie dans ses déclarations de formuler en quelque sorte une synthèse de son travail qui serait une symbiose entre plaisir du spectacle et transmission d'un message :

« J'ai tenté, dit-il de faire une œuvre qui soit accessible au grand public mais où on puisse aussi décèler un message. » Le journaliste poursuit : « le message, bien sûr c'est celui du théâtre contemporain. Kaki est partisan d'une forme très moderne, il évoque Vilar et Planchon, et ses yeux vifs, ses yeux rieurs, toujours prêts à se moquer, semble-t-il, reflètent alors sa propre passion du théâtre. » (POB 1960, p.18)



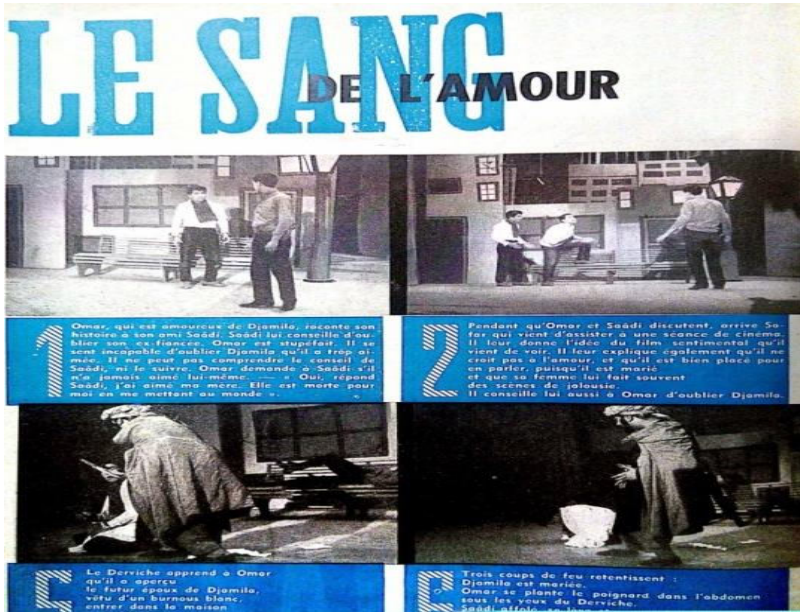


Figure 28 : *Le sang de l'amour*

Source : *Femmes nouvelles*; 1960

Evidemment, la consécration métropolitaine étant, dans l'esprit du journaliste, un passage obligé pour les plus méritants, il ajoute néanmoins que cela ne fera qu'affirmer et confirmer l'existence d'un théâtre national : « Et si un jour Kaki, ou un autre, va à Paris pour obtenir la consécration méritée, il montrera aussi que le théâtre, la plus belle expression du génie d'un peuple, le théâtre algérien existe... ».

Quelques mois plus tard, la revue *Femmes nouvelles* publie un numéro spécial sur le théâtre et consacre à nouveau une grande place à l'activité et aux points de vue que développe Kaki. D'autant plus que ses prises de position publiées en août avaient suscitées des réactions et données lieu à beaucoup de commentaires. Lors de l'entretien Kaki est au petit théâtre d'été à Oran en train de diriger les amateurs du groupe théâtral de la Sorbonne (ce dont témoignera Jean-Pierre Vincent quelques années plus tard). La semaine auparavant il avait remporté un grand succès en présentant *La valise* de Plaute. Interrogé sur ses positions par rapport à l'action théâtrale de son temps, Kaki se défend d'être le porte-parole d'une tendance théâtrale nouvelle qui voudrait remettre en cause les formes dramaturgiques plus classiques en cours : « Je me refuse à être le porte-drapeau de quelque groupe que ce soit. Je suis en pleine recherche. C'est vrai, je ne peux ni ne veux monter un spectacle par semaine » (p.13-14). En fait si Kaki décline toute prétention à animer un courant nouveau, il affirme néanmoins être en pleine exploration de formes esthétiques théâtrales. Il justifie par là le fait de ne pas présenter dans des délais très courts de pièces comme il était de

coutume au début des années 1950 dans la tradition inaugurée par Mahieddine Bachetarzi dès les années 1940.

Les insuffisances qu'il constate dans l'activité théâtrale relèvent pour lui de l'absence d'auteurs ou de la méconnaissance de ceux-ci quand ils existent. Il relativise pourtant en grande partie les reproches que font les jeunes troupes par rapport à l'environnement théâtral de son temps :

« (...) quant aux amateurs dont j'ai été, à tort, considéré comme le représentant le plus virulent parce que seul je disais ce que je pensais, il faut bien l'avouer, ce ne sont pas quelques petites troupes qui pourront édifier un nouveau théâtre sur les ruines de l'ancien et en remplacement de celui-ci, ils veulent détruire ce qui existe, c'est-à-dire le théâtre professionnel. » (Kaki, *Femmes nouvelles* 1960, p.14)

Néanmoins, Kaki refuse pourtant d'être opposé à Mahieddine Bachetarzi l'incontournable référence du théâtre de langue arabe en Algérie ainsi que l'aurait avancé la presse : « C'est un malentendu. Je pense le plus grand bien de Mahieddine : ce sont les journalistes qui ont cherché à exploiter un scandale dans le sens « nouvelle vague ». Sans Mahieddine, il n'y aurait pas eu de théâtre algérien. Mahieddine était avant tout un organisateur, mais c'était et c'est toujours un grand acteur. Or, il faut bien le dire, nous n'avons jamais possédé beaucoup de grands acteurs en Algérie, de grands acteurs de composition par exemple, et Mahieddine était le seul capable de jouer ses rôles sans se croire obligé de faire le pitre sur scène » (p.14). Habilement, Kaki nie toute polémique concernant Bachetarzi en louant ses talents de manager et surtout ses qualités de comédien aguerri. En fait, à aucun moment il ne souligne la qualité du travail de metteur en scène ou d'auteur de Bachetarzi, qui sont en fait, les principaux griefs qui furent longtemps adressés à son encontre. On lui reprochait tout particulièrement des mises en scène convenues et une écriture théâtrale plutôt boulevardière.

« Kaki va s'investir à corps perdu, y découvrant sans doute, des éléments de réponses à sa conception d'un théâtre qu'il voulait plus « authentique », c'est-à-dire un théâtre où la thématique tout autant que l'expression scénique s'éloigneraient des stéréotypes redondants du théâtre traditionnel qui en « restait au réalisme conventionnel et à la psychologie démodée. » (Cheniki, 2002)

Il explicite, par ailleurs, sa position quant à la langue utilisée dans le théâtre sans faux fuyant et avec clarté au moment où le sujet suscite et nourrit beaucoup de controverses :

« Il n'y a pas pour moi de problème de langue. La seule langue du théâtre, c'est l'arabe parlé épuré. Il nous faut un arabe compris de tous et ce ne sont pas les grammairiens qui feront le théâtre algérien. Tout le monde comprend les informations à la radio. C'est cette langue que nous devons employer. » (Kaki, *Femmes Nouvelles*, 1961, p.14)

Il finit par réitérer sa conception du spectacle théâtral conçu dans son intégrité propre et débarrassé de tout accompagnement (ce qu'avait essayé de faire avant lui Bachetarzi, en vain). Il avoue explicitement les conflits que cela a pu engendrer dans la troupe et l'association *Es Saïdia* :

« Je vous ai dit ce que je pensais d'un spectacle de théâtre avec des intermèdes musicaux. Suivre le goût du public n'est pas tout. Cette conception extrêmement opposée à celle que j'ai toujours défendue m'avait été plus ou moins imposée. J'ai pensé un instant tout abandonné, mais heureusement, le petit théâtre d'été m'a permis de me ressaisir [il y montait *La Cantatrice chauve* d'Ionesco]. » (Kaki, *Femmes Nouvelles* 1961, p.14)

C'est dans un univers contraint, celui des aspirations du public populaire algérien et de la censure coloniale, qu'il doit traduire son projet artistique ainsi qu'en témoignera plus tard, Christiane Faure, belle-sœur d'Albert Camus :

« J'avais un instructeur arabe, Mr. Kaki, à la Maison des Jeunes de Mostaganem. La troupe de Kaki jouait au théâtre municipal, et le soir à la MJC. Il y avait eu un beau scandale parce que l'une des répliques était : « celui qui a désappris de mourir est libre ». C'était monté jusqu'au commandant de la place et j'avais dû m'expliquer : on s'étonnait que mon service présente des troupes arabes, dans lesquelles jouaient aussi bien le boulanger que le coiffeur local. »<sup>121</sup>

Kaki ne se limite pas à son travail avec la troupe El Masrah, il encadre les stages d'art dramatique qui lui permettent de monter des classiques et d'expérimenter ses recherches en matière de direction d'acteur. Jean

---

<sup>121</sup> Témoignage de Christiane Faure.

Pierre Vincent qui fut l'un de ses stagiaires avec le groupe de La Sorbonne en été à Bouisseville sur la corniche oranaise s'en est souvenu :

« Mais l'expérience la plus vive de ce stage, a été pour moi le travail sur l'oiseau vert de Carlos Gozi avec Ould Abderrahmane Kaki. Je n'oublierai jamais l'intensité amicale avec laquelle cet homme nous a communiqué sa force artistique. Après plusieurs expériences universitaires soigneuses et consciencieuses, c'était la première fois qu'on faisait appel directement dans le vif à la créativité personnelle à mon élan intérieur. Les échos de cette semaine de travail se sont fait sentir bien des années encore, tant que j'étais comédien. Et aujourd'hui metteur en scène, je me sens encore redevable à Kaki de la disponibilité que je pense avoir en face des acteurs. Ce que j'ai appris de lui, c'est la vivacité unique et brûlante de l'acte artistique, un acte qui, pour concerner les autres, doit d'abord me concerner en me brûlant un peu. J'ai aussi découvert alors l'importance du travail corporel de l'acteur. La tradition française est plutôt « langagière, littéraire ». Kaki m'a ouvert un autre monde, celui de l'acrobatie du corps qui se fait parfois souffrir pour devenir beau et significatif. » (Benchehida et Abderrahmane, 2006 p. 236)

Kaki collaborera avec la troupe Arts et Théâtre de Mostaganem à plusieurs reprises ainsi qu'en témoignent les comptes rendus de presse. Cette troupe très active joue aussi bien des pièces légères que des œuvres contemporaines plus exigeantes (Echo d'Oran, 1960). À Mostaganem est représentée *la Cantatrice chauve* par Arts et Théâtre dans une mise en scène de Kaki ainsi que *Le nouveau locataire* d'Ionesco mis en scène également par Kaki. Le journal en salue le succès : « Magnifique succès du spectacle organisé par Arts et Théâtre » (Echo d'Oran, 1961).

Il fait jouer avec le Petit Théâtre d'été de Bouisseville le travail effectué au cours des stages qu'il avait encadrés, d'abord à Saïda :

« La qualité dramatique de cette œuvre était bien mise en valeur par la claire et vivante mise en scène d'Abderrahmane Kaki, instructeur d'art dramatique des Mouvements de Jeunesse à Alger. » (*Echo d'Oran* 11 avril 1961), ainsi qu'à Tlemcen « (...) ce fut ensuite la représentation de *la Cantatrice Chauve* « anti pièce » et œuvre maîtresse d'Ionesco dans une très heureuse mise scène de Kaki. Le public réagit immédiatement et très favorablement devant la langue étrange et l'action inattendue. » (*Echo d'Oran*, 12 mai 1961)

Il continue à investir d'autres projets, en particulier une adaptation d'*Antigone* de Sophocle qu'il ne pourra pas pourtant présenter au Festival de Mers-el-Kébir de l'été 1961 annulé pour des raisons sécuritaires :

« Création originale avec les encouragements de Mahieddine, celle de *L'Antigone* de Sophocle, mis en scène par le talentueux Ould Abderrahmane Kaki, avec le concours d'une troupe d'acteurs musulmans dont Keltoum. » (*Echo d'Oran*, 12 juin 1961)

En ces années, le travail de Kaki est reconnu et fait l'objet d'une valorisation assez exceptionnelle en son temps. Des photogrammes de sa pièce *Dem el Hob* (Le sang de l'amour) sont publiés dans *Femmes nouvelles* (1961). Il s'agit de la captation de la pièce jouée à la salle Bordes le 8 février 1960 et qui fut diffusée à la télévision le 13 février 1960. Les huit photogrammes sont accompagnés de résumés en français de la séquence rédigés par Samira Bentounsi. Son parrain au théâtre reconnaîtra aisément que non seulement Kaki était arrivé à un rare degré de maîtrise de son art, mais qu'il faisait déjà preuve d'une réelle capacité d'innovation :

« J'ai eu des collaborateurs, notamment algériens. Certains sont devenus très célèbres après. Mais nous avons toujours eu des rapports de camaraderie. Ils apprenaient par osmose. (...) Nous, on dit toujours Kaki. Il est devenu un génie du théâtre algérien. Il s'était installé à Mostaganem. Quand il a su qu'on y passait en tournée : « Je serais content qu'Yvette et toi veniez voir les spectacles que je monte ». Alors je suis allé voir. Après la représentation : « Qu'est-ce que tu en penses ?, « Cela n'a rien à voir avec ce que je t'ai appris, mais c'est génial. C'est extraordinaire ! » C'était un phénomène. » (Chambert, 2006, p. 48)

Cette présentation de la réception et des échos concernant la troupe *El Masrah* de 1959 à 1962 et des positions de Kaki a permis de voir se forger un projet théâtral original dans un contexte politique et social troublé. Ould Abderrahmane Kaki offre durant cette période la figure d'un artiste qui essaie d'affirmer sa singularité dans son groupe de pairs au théâtre et sa communauté au sein de l'univers théâtral colonial. Il tente d'imposer avec beaucoup de difficultés sa manière de travailler dans son milieu de plus en plus réfractaire à la société coloniale. Comme il essaiera de se distinguer par sa créativité et sa maîtrise de l'art dramatique au sein de l'establishment théâtral européen en Algérie.

Dans cet itinéraire qui s'est imposé à la veille de l'indépendance de l'Algérie, c'est tout à la fois un acteur, un formateur, un auteur et un metteur en scène qui se révèle ainsi pour de nouvelles aventures et d'autres enjeux. Cela se déclinera en particulier sous la forme de la synthèse entre les langages du théâtre moderne (Brecht, Beckett, Ionesco) et du substrat culturel maghrébin à travers ses mythes et ses langages.

### **En guise de synthèse**

Le compagnonnage au théâtre durant ces années difficiles et complexes en Algérie a forgé des parcours personnels ainsi que nous l'avons montré pour Hermantier, Alloula et Kaki.

L'utopie généreuse de Raymond Hermantier a probablement moins marqué les publics par son caractère exceptionnel et expérimental, que les hommes et femmes qui s'y prêtèrent. Le jeune Abdelkader Alloula s'y révéla définitivement comme comédien de caractère et s'initia aussi bien à la direction d'équipe qu'à la création théâtrale proprement dite. Les contraintes de l'espace de plein air à la campagne, de l'adaptation de l'exercice théâtral aux sensibilités vierges d'un public nouveau vont constituer un acquis inestimable que Alloula va fructifier rapidement au lendemain de l'indépendance.

Ould Abderrahmane Kaki, à la fin des années 1950, est, quant à lui, déjà mûr pour des confirmations de sa démarche théâtrale et l'affichage de ses engagements esthétiques. Il affirme son choix d'autonomie en dehors des institutions et structures culturelles. Il développe une culture du groupe en réinventant la figure du chef de troupe à l'exemple de Bachetarzi ou de Molière. Il met enfin directement la scène algérienne en phase avec les nouvelles expressions théâtrales de son temps tant au plan de l'écriture que des mises en scène.