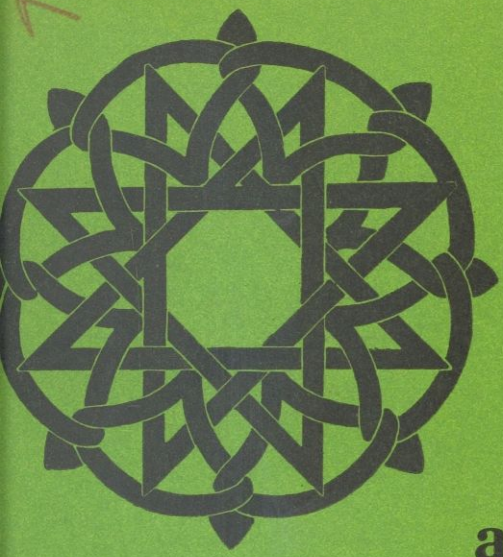

arlette roth

le théâtre algérien

domaine maghrébin
collection dirigée par a. memmi

FRANÇOIS
MASPERO

DOMAINE MAGHREBIN

Collection dirigée par Albert Memmi

le théâtre algérien

« DOMAINE MAGHREBIN »

A paraître :

ABDELKABIR KHATIBI, *Le roman maghrébin.*

arlette roth

le théâtre algérien

de langue dialectale

1926-1954

FRANÇOIS MASPERO
1, place paul-painlevé, Ve
PARIS
1967

Introduction

En 1961, dans le cadre d'un séminaire sur la littérature nord-africaine organisé par Albert Memmi à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, l'écrivain Emmanuel Roblès vint parler avec chaleur de Rachid Ksentini et des débuts du théâtre algérien. A un auditoire surpris mais vite captivé, le conférencier révéla un aspect très peu connu de la vie culturelle algérienne de ces dernières décades. L'envie me prit alors d'explorer un domaine si peu abordé.

Les préventions contre le théâtre arabe étaient nombreuses [1]. *Le genre dramatique étant absent de la littérature classique, le théâtre arabe ne saurait être, pour certains, qu'un genre bâtard, imitant avec plus ou moins de bonheur le théâtre occidental. On avait coutume de lui dénier toute originalité, comme si l'emprunt d'un trait culturel signifiait nécessairement plagiat. Le discrédit qui frappait le théâtre arabe moderne grevait encore plus lourdement le théâtre algérien, jugé inférieur en tous points aux productions orientales et surtout égyptiennes.*

Ce mépris était-il fondé ? Pouvait-on, au-delà des jugements péremptoires, découvrir à cette entreprise une signification et une valeur esthétique ? Comment s'était effectué l'emprunt ? Avait-il affecté surtout la forme, les techniques, les thèmes ? Les raisons d'un échec esthétique — si échec il y a — peuvent s'élucider, et parfois avec profit. Le besoin d'expression dramatique pouvait être parfaitement authentique.

Il semblait donc intéressant de retrouver les traces matérielles de ces activités théâtrales, d'analyser et de comprendre ces efforts et d'en dresser un premier bilan.

---

1. Il semble qu'il y ait actuellement un intérêt croissant pour le théâtre arabe et les travaux se multiplient.

L'extrême obligeance de Monsieur Bachtarzi Mahiéddine, ancien directeur de la section arabe de l'Opéra d'Alger, m'a permis de réunir une documentation restée en grande partie inédite[2], *et surtout de consulter les manuscrits qui servaient de livrets aux metteurs en scène et aux comédiens. Qu'il en soit ici très vivement remercié.*

Ce travail a été conçu comme une simple monographie. En raison de la nouveauté du sujet, de la rareté des études approfondies qui lui furent consacrées, en dépit du caractère hétérogène de la documentation, riche en ce qui concerne le développement historique et le répertoire, mais pauvre pour tout ce qui touche à la mise en œuvre des spectacles — il a souvent fallu traiter en théâtre écrit ce qui était avant tout un théâtre joué *— il souhaiterait donner une vision aussi complète que possible du théâtre algérien de langue dialectale, joué de 1926 à 1954. L'étude retrace l'histoire, origine et développement, du théâtre ; elle tente de mettre en évidence, par-delà ce qui est commun à tous les jeunes théâtres, les traits spécifiques de l'expérience algérienne, en tenant compte du contexte socio-historique dans lequel elle s'est manifestée. L'analyse des thèmes et la fréquence de certains d'entre eux ont révélé que le théâtre algérien a peint une société en crise et qu'il s'est voulu un instrument de prise de conscience des problèmes qui se posaient alors à la société musulmane colonisée.*

L'activité théâtrale qui s'est déployée pendant près de trente ans a connu des productions originales et savoureuses, et de nombreuses pièces significatives, à plusieurs titres, mais elle n'a pas réalisé de chefs-d'œuvre ; et, elle a peu à peu sombré dans l'insignifiance et la gratuité, sous l'effet de divers facteurs qui ont été analysés.

La sévérité de ce jugement n'est pas propre à ce travail. Il est important de noter que la plupart des critiques et une partie du public ont exprimé leurs doléances sur la qualité du répertoire présenté dès la deuxième saison arabe de l'Opéra d'Alger (1948-1949). L'un des intérêts que comportait une étude sur le théâtre résidait dans la possibilité de connaître non seulement les efforts des animateurs et leurs desseins, mais encore les réactions des publics, les influences réciproques qui s'exercèrent entre la scène et la salle. Alors que pour le roman maghrébin,

---

2. Les *Mémoires* de B. Mahiéddine vont paraître très prochainement aux Editions nationales algériennes.

né vers 1945, il est presque impossible de mesurer la portée des œuvres sur les lecteurs, les comptes rendus de presse et les déclarations faites par les animateurs du théâtre permettent de capter divers aspects de la sensibilité du public maghrébin, les attentes, les réticences, les refus des spectateurs.

L'échec partiel du théâtre algérien sur le plan esthétique n'a rien de définitif. Il a connu toutes les difficultés affrontées par les théâtres naissants et bon nombre d'autres dues à la situation coloniale. Il a reflété, dans son incohérence idéologique, les contradictions et les déchirements du groupe social qui l'a porté, sinon de la société algérienne entière. Les « pionniers » ont eu le mérite d'éveiller l'intérêt du public pour le théâtre. Quelles qu'aient été leurs défaillances et leurs lacunes, le théâtre algérien existe. Lorsque se seront peu à peu modifiées les conditions structurelles dans lesquelles cette première expérience s'est manifestée, nul doute qu'il pourra connaître de belles réussites.

Ce travail est la publication d'une thèse de IIIme cycle soutenue en Sorbonne en décembre 1965. Je suis très reconnaissante à Maxime Rodinson d'en avoir assumé la direction, avec sa compétence et sa bienveillance coutumières. Je voudrais remercier aussi mes amis algériens qui m'ont aidée à déchiffrer et à traduire les manuscrits et, en particulier, Amar Abada et Hamdane Hajdadji.

I

Partie historique

1

Les sources et les genres précurseurs

Il semble à peine utile de rappeler que la littérature arabe classique n'a pas connu le théâtre. Bien qu'il existe, dans certains genres littéraires tels que la maqâma, des éléments dramatiques, ceux-ci ne se sont jamais détachés ni développés pour former un genre dramatique distinct. Il faut vraisemblablement lier à l'irruption de la civilisation occidentale l'apparition d'un besoin d'expression dramatique.

L'examen des littératures orales et des traditions populaires se révèle plus fructueux. Parmi les genres précurseurs qui préparèrent la reconnaissance et l'adoption, par le public de langue arabe, de ce genre tout nouveau, Landau [1] cite le mime, le conte populaire que le conteur public accompagnait probablement de mimiques et de gestes suggestifs dans une ébauche de mise en scène, le *ta'ziya* persan qui figure les souffrances endurées par les Alides, et, surtout, le théâtre d'ombres ou *Garagûz*.

S'il est certain que le *ta'ziya* persan n'a exercé aucune influence sur les destinées du théâtre en Afrique du Nord, il est non moins certain que les conteurs populaires, les troubadours-

1. Landau, J., *Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes*, trad. Paris, Maisonneuve et Larose, 1965, pp. 15-52.

mendiants, les *meddâh'* ou *guwwâl* [2], les charmeurs de serpents et autres jongleurs qui se déplacent de village en village, y sont des personnages fort connus et appréciés. Ce ne sont pas des comédiens et leur art est loin d'être raffiné, à l'exception peut-être des *meddâh'* que l'on pourrait considérer comme les ancêtres des comédiens. Isabelle Eberhardt esquisse le portrait de quelques-uns d'entre eux qu'elle a connus au hasard de ses randonnées [3].

J. Weygand [4] cite un nain hydrocéphale qui, au service d'un caïd, au titre de mime et de bouffon, plagiait les manières d'une Madame française. Saadeddine Bencheneb [5] cite aussi dans les *Contes d'Alger* une conteuse renommée qui mimait ses récits. La liste des témoignages sur le succès et la popularité des conteurs serait fort longue à dresser.

Le *Garagûz* ou théâtre d'ombres est connu en Afrique du Nord, mais nous ignorons la date et les circonstances exactes de son implantation. D'après Landau [6], il aurait atteint le Maghreb vers le 17me siècle. Hoenerbach [7] pense avec vraisemblance qu'il est apparu d'abord dans les villes de garnison turques ; on l'y jouait pour la rupture du jeûne du Ramadan. *Garagûz* ne développa guère, en Afrique du Nord, de surgeons originaux et il demeura très proche des modèles turcs [8]. Au 19me siècle, de nombreux voyageurs européens font allusion à *Garagûz* dans leurs relations de voyages et décrivent les manifestations auxquelles ils ont eu l'occasion d'assister. Pückler-Muskau [9], qui découvrit *Garagûz* à Alger en 1835, s'offusque de son obscénité : le géant *Garagûz* taille en pièces l'unité française venue l'arrêter et rosse les soldats à l'aide du dieu phallique de la fécondité qu'il manie allégrement en guise de bâton. Dans d'autres jeux,

---

2. Le *meddâh'* était à l'origine un trouvère religieux qui récitait des poèmes et des contes sur les places publiques pour gagner de quoi entreprendre le pèlerinage à La Mecque. Puis le terme a désigné tous les troubadours qui vivent de leur art, comme les *guwwâl*.

3. Eberhardt, I., *Dans l'ombre chaude de l'Islam*, Paris, Fasquelle, 1917, pp. 152-153.

4. Weygand, J., *Goumier de l'Atlas*, Paris, Flammarion, 1954, pp. 168-169.

5. Bencheneb, S., *Contes d'Alger*, trad. Oran, Henrys, 1946, pp. 9-10.

6. Landau, J., op. cit. p. 45.

7. Hoenerbach, W., *Das nordafrikanische Schattentheater*, Mainz, Rheingold-Verlag, 1959, pp. 3-12.

8. — op. cit. p. 7.

9. Puckler-Muskau, *Chronique, Lettres, Journal de voyage*, trad. t. II, Paris, Fournier, 1836-1837, pp. 99-100.

Satan apparaît vêtu de l'uniforme français. D'autres témoins s'émurent aussi de la rusticité de cet amusement populaire et de la présence d'enfants au spectacle [10].

Garagûz fut interdit en Algérie, en 1843. Il semble que ce soit avant tout pour des raisons politiques et pour éviter que l'autorité française ne fût bafouée et que *Garagûz* n'incitât à la révolte. A Alger, *Garagûz* disparut presque aussitôt ; il y eut encore quelques manifestations privées chez des bourgeois algérois mais elles ne connurent qu'une diffusion restreinte. Dans le reste du pays où la surveillance s'exerçait peut-être moins aisément, on releva des représentations de *Garagûz* jusqu'à la fin du 19me siècle. Duchesne [11] assista à l'une d'elles en 1847 à Mostaganem. Maltzan [12] en décrit une qui eut lieu en 1862 à Constantine dans un petit café fréquenté par les gens du peuple. *Garagûz* aurait même encore fait une apparition à Biskra, vers 1930 [13].

L'expression « faire le *Garagûz* » par contre est restée fort vivante. Elle correspond à « faire le polichinelle ». Mais ce n'est qu'une lointaine réminiscence du vrai *Garagûz*. Les amuseurs de quartier, les jongleurs et pitres ambulants « faisaient le *Garagûz* ». Bachtarzi Mahiéddine nous a cité par exemple des « comédiens » marocains nommés *ulâd Sîdî H'amâdi Mûsa* qui amusaient le peuple sur la place Bâb ej-jdîd. Il cite aussi un pâtissier d'origine turque qui, entre 1910 et 1915, « faisait le *Garagûz* » devant un public d'enfants. Il leur montrait également les marionnettes. A l'aide d'une table circulaire où un trou lui permettait de passer la tête, il jouait « à la tête coupée » et figurait un mécréant du temps du Prophète, *-ghûl*, que les petits spectateurs faisaient parler.

A ces divertissements très frustes et à ces tours d'amuseurs de quartier ou de « comédiens » ambulants, il faut ajouter aussi les saynètes jouées lors des fêtes religieuses, à l'Achoura, au Mouloud ou lors des pèlerinages aux saints locaux, ou encore,

---

10. Bernard, Docteur, *L'Algérie qui s'en va*, Paris, Plon, 1887, pp. 66-67, et Piesse, L., *Itinéraire de l'Algérie, de la Tunisie et de Tanger*, Paris, Hachette, 1885, p. 36.

11. Duchesne, E.A., *La prostitution dans la ville d'Alger depuis la conquête*, Paris, J.-B. Baillère, 1853 ; Paris, Typ. Dondey-Dupré, 1857, p. 47.

12. Maltzan, H.V., *Drei Jahre im Nordwestern von Afrika*, t. III, Leipzig, Dürr, 1863, pp. 58-60.

13. D'après un article de la *Frankfurter Zeitung* relevé par O. Spies et dont il a perdu la référence, cité par Hoenerbach, op. cit. p. 10.

lors des fêtes telles que les mariages et les circoncisions. Bachtarzi Mahiéddine, dans un mémoire encore inédit, cite les pèlerinages de Sidi Yahia Tiar, de Sidi M'hamed Boukebrine, de Sidi Brahim el Ghebrini, de Sidi Ahmed Ben Youssef. Les thèmes des saynètes étaient empruntés au folklore, aux légendes hagiographiques, à la vie quotidienne. Elles étaient souvent jouées par les étudiants des médersas. Dermenghem [14] cite, à propos du pèlerinage à Sidi Ahmed Ben Youssef à Miliana : « Les citadins d'Alger et de Blida venaient en août avec un magnifique rkab, musique et étendards. Des orchestres à cordes jouaient le soir les airs les plus entraînants et les plus nostalgiques de la musique « andalouse » ; et on se souvient des sketches burlesques qu'ils jouaient gaiement, représentant des scènes de ménage, des tableaux de mœurs satiriques, des cadis véreux, des tartuffes à grands chapelets aux grains de pommes de terre terminés par une carotte, de paysans arabes roulés par des hommes d'affaires juifs ou kabyles, et laissés tout nus... Mais depuis les prédications réformistes, le rkab a pris fin et on ne vient plus d'Alger qu'individuellement ou par petits groupes. »

Les cérémonies burlesques et les représentations dramatiques qui accompagnaient, en certaines régions d'Algérie, les fêtes de l'Achoura, ont été commentées par Doutté [15] qui souligna la parenté entre ces mascarades et nos carnavals. Nous retenons surtout, pour notre propos, les défilés de personnages à particularités ethniques, physiques ou sociales, et les scènes de prétoire judiciaire. « Les principales scènes dramatiques sont le cadi grotesque et le mari trompé, cette dernière se rapportant de préférence à un Européen ; on imite aussi volontiers, dans un esprit de satire, d'ailleurs très discrète, le commandant supérieur du cercle de Toggourt, les officiers des bureaux arabes, etc... Puis défilent les touristes, hommes et femmes, l'Anglais en particulier qui braque avec insistance son appareil sur la foule, qu'il groupe préalablement afin d'obtenir un instantané plus naturel. Le marchand ambulant kabyle parcourt les groupes en criant sa marchandise et en débitant une pacotille imaginaire. Puis ce sont des sédentaires singeant des nomades, des nègres revenant du Soudan, des cavaliers revenant de Tombouctou et

14. Dermenghem, E., *Le culte des saints dans l'Islam maghrébin*, 2me éd., Paris, Gallimard, 1954, p. 229.

15. Doutté, E., La société musulmane du Maghreb. *Magie et religion dans l'Afrique du Nord*, Alger, Jourdan, 1909, pp. 496-540.

racontant leurs aventures extraordinaires ; plus loin un groupe fait l'exercice militaire à la française [16].

Parmi les rites et les traditions qui accompagnent le mariage musulman à Blida, Desparmet [17] décrit le jeu de la fausse morte qui se jouait pendant la nuit du henné du marié. « A ce moment les musiciens exécutent un air de danse et tous dansent un peu ensemble. Cependant un siège est préparé dans la cour centrale sur lequel s'assied le Turc, comme s'il était le juge. Là-dessus arrivent un Kabyle et un Espagnol qui viennent demander justice. « Je demande réparation dit le Kabyle, j'ai planté pour cet Espagnol pommes de terre et courges. » Et l'Espagnol de nier sa dette. Les plaideurs font mine de vouloir se battre ; les paroles qu'ils prononcent seraient capables d'induire en erreur les assistants qui vont jusqu'à dire : « Il n'y a pas de doute, c'est un vrai Espagnol. » Ensuite on voit apparaître le Mozabite avec une vieille à laquelle le Mozabite réclame des habits qu'elle a dû coudre pour lui. Le Mozabite présente ses témoins. Le juge donne tort à la vieille qui s'en va en insultant le magistrat. Puis viennent deux jeunes orphelins qui lui tiennent ce langage : « Rends-nous le bien qui nous vient de notre père et qui nous a été enlevé. » Le juge répond : « Vous êtes trop jeunes ; attendez d'avoir grandi. » Les enfants alors de l'insulter : « Va donc, ô toi qui manges le bien des orphelins », et ils font mine de vouloir bondir sur le cadi pour le frapper, mais celui-ci se lève en les menaçant de son yatagan.

La première guerre mondiale aurait, selon Bachtarzi Mahiéddine, porté un coup fatal à ces coutumes. Au lendemain de cette guerre, la jeune génération se serait trouvé coupée de ses aînés et, de ce fait, la tradition se serait rompue.

Il semble qu'on ait avec raison relevé le caractère sinon théâtral, du moins spectaculaire de certaines confréries maghrébines. Les étrangers, du moins, ont été frappés surtout en ce qui concerne la confrérie d'origine marocaine des *'isâwa* [18]. Pour les fêtes religieuses populaires, spécialement pour le Mouloud, les adeptes sortent de leur retraite et chacun peut assister à leurs crises de possession. La danse les mène à la transe et ils con-

16. Doutté, E., op. cit. p. 501.

17. Desparmet, J., *Coutumes, institutions, croyances des Indigènes de l'Algérie*, trad. t. I, Alger, « La typo-litho » et Jules Carbonel, 1939, pp. 170-171.

18. Cour, A., *Les 'isâwa*, in *Encyclopédie de l'Islam*, vol. 2, p. 562.

naissent un état d'insensibilité physique tel qu'ils avalent des scorpions, des rognures de verre, qu'ils se passent des aiguilles dans la chair, se flagellent avec leurs lames de sabres. Piesse, que choquaient déjà les prouesses de *Garagûz,* trouve leurs exhibitions immondes et souhaiterait qu'il fût défendu d'y assister [19].

Il ne s'agit pas, bien sûr, de surestimer l'aspect théâtral de certaines pratiques et de certaines cérémonies propres à la vie religieuse du Maghreb, mais de relever dans les traditions et les aspects de la culture populaire les traits qui sont susceptibles d'avoir préparé et facilité l'adoption du théâtre sous la forme que lui donnèrent peu à peu ses promoteurs et ses animateurs.

Tous les jeux précédemment cités ne sont représentés que lors de circonstances bien déterminées et demeurent étroitement liés au cycle des fêtes religieuses. Une curieuse et intéressante relation de voyage, faite en 1864 par Potter [20], semblerait indiquer qu'il y eut quelques tentatives isolées pour créer un théâtre indépendant. Lors d'une chasse au sanglier à laquelle le convia un caïd d'Oran, Potter eut l'occasion d'applaudir une représentation théâtrale donnée en l'honneur des invités du caïd par des comédiens arabes qu'il appelle des comédiens « ordinaires » [21]. Il ajoute que quelques grands notables arabes, poussés par un sentiment que l'on appellerait maintenant le snobisme, entretenaient des comédiens, tels les seigneurs féodaux du Moyen Age auxquels on avait coutume de les comparer. S'agissait-il d'un usage qui connut une certaine diffusion ? Quelle était la fréquence des représentations et qui en étaient les principaux bénéficiaires ? Il est difficile de répondre à ces questions. Peut-être était-ce une innovation isolée, due à un fils de grande famille qui avait visité l'Europe. Il apparaît, en tout cas, que cette pratique ne s'est pas enracinée. Le théâtre naquit quelque soixante ans plus tard, dans un contexte urbain et dans des milieux très populaires. Mais il est frappant de remarquer que les thèmes des farces et les procédés sont les mêmes. Rachid Ksentini improvisera, lui aussi, des scènes de chasse de la même veine que celles que décrit Potter : « Quant à nous installés au

---

19. Piesse, L., op. cit. p. 38.
Voir aussi Leiris, M., *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar,* Paris, 1958.

20. Potter, *La comédie arabe,* in *Revue de Paris,* t. V, 1864, pp. 155-162.

21. Il pouvait s'agir, peut-être, de deux *meddâh'* que le caïd aurait engagés provisoirement pour distraire ses hôtes.

fond d'un immense cercle, tracé par un abattis de lentisques... nous nous apprêtions à regarder la comédie annoncée — c'est le dernier luxe en Afrique d'avoir des comédiens ordinaires. Autour du cercle, les Arabes admis aux honneurs de la fête, accroupis. Au centre, un foyer dont on entretient l'éclat en y jetant un arbre de temps en temps... L'orchestre joua une ouverture à donner aux assistants la danse de Saint-Guy, et la comédie commence. Excepté Polichinelle, le fameux Caragous, dont nous ne pourrions pas reproduire les prodigieux écarts, les pièces arabes que j'ai vues se composent toutes de l'opposition qui existe entre l'homme de guerre, le vaillant, et celui qui s'adonne à l'étude... Voici une des pièces principales, celle qui a le mieux réussi ce soir-là.

Deux Arabes partent pour la chasse. L'un est un vaillant homme de guerre ; l'autre espère rencontrer des ruches dans la forêt ; c'est un dénicheur de miel. Le premier a son fusil en bandoulière, le yatagan au côté ; il est à peine vêtu ; l'autre est recouvert d'une cotte de mailles ; il a un casque ; sa ceinture est encombrée de sabres, de pistolets d'arçon ; il a dix fusils sur le dos, les plus longs qu'on a pu trouver, un arsenal ambulant. Malgré ces précautions, le dénicheur de miel est assailli par un essaim d'abeilles imprudemment provoquées et il leur échappe à grand-peine, après mille grotesques contorsions. Son vaillant compagnon, avec son modeste armement, abat un lion tandis que le poltron fuit pour se réfugier dans l'orchestre. L'auteur souligne combien le public participe à l'action et ne se lasse pas de voir répéter les pitreries des deux comédiens.

Au lendemain de la première guerre, les premiers essais théâtraux semblent être nés de la convergence de divers efforts qui participèrent eux-mêmes d'influences variées. L'aventure personnelle des premiers animateurs, que ce soit le bourlingueur Rachid Ksentini, l'amateur de gravures turques portant des illustrations de costumes qu'était Allalou, ou le *bach h'ezzâb* Bachtarzi Mahiéddine venu au théâtre par l'intermédiaire du chant religieux [22], a joué également un rôle non négligeable.

La comédie du boulevard et le vaudeville joués au théâtre d'Alger peuvent avoir stimulé certains esprits qui auraient alors conçu le dessein de créer des divertissements de même type

22. Pour tous ces personnages, voir plus loin : *Le milieu théâtral*, pp. 98-142.

pour un public arabophone. Il est fort possible que les « pères » du théâtre algérien aient vu des spectacles européens.

Par ailleurs, Edmond Yafil, le directeur d'une société musicale nommée *El Mut'ribiyya* (L'éducatrice) se souvint fort à propos des saynètes jouées avant la guerre pendant les pèlerinages aux saints locaux et il eut l'idée de les « commercialiser » en quelque sorte. Lorsque se produisait sa société, il prit l'habitude d'ajouter au programme musical de petits sketches réalistes et satiriques, inspirés de l'observation de la vie quotidienne. Il les fit jouer par quelques étudiants des médersas.

Enfin l'impulsion décisive vint, semble-t-il, d'Orient. Une tournée organisée en 1921 par l'acteur libano-égyptien Georges Abiad' impressionna fort quelques lettrés musulmans et une poignée d'étudiants des médersas. Ils tentèrent à leur tour de monter des spectacles en arabe classique.

De ces trois impulsions possibles, quelle fut celle qui eut la prépondérance ? Il est difficile d'en juger. Certaines pratiques et traditions populaires contenaient des germes de théâtre qui ne se sont jamais développés. Les spécialistes ont donné de ce phénomène diverses explications entre lesquelles il n'y a pas lieu de trancher ici. D'après l'article cité de Potter, il semblerait que se soit manifesté près de trente ans après la conquête, sous le Second Empire, dans certaines grandes familles ralliées, le désir d'imiter l'Occident en créant un théâtre arabe dont le répertoire se nourrissait de récits et de contes populaires. L'entreprise tourna court, mais les renseignements qui la concernent sont beaucoup trop fragmentaires pour que les raisons de cet échec puissent s'analyser clairement. L'exemple européen finit par toucher l'Afrique du Nord par l'intermédiaire de l'Orient. Un problème grave restait à trancher : celui de la langue. Les sketches étaient joués en arabe dialectal tandis que les amateurs conquis par le théâtre oriental essayèrent de créer un répertoire en arabe classique.

2

Les débuts du théâtre algérien (1921-1923)

Les tentatives pour créer un théâtre en langue classique

Alors qu'en Syrie le théâtre était apparu vers les années 1850 avec une traduction de Molière par Mârûn an-Naqqâch, les premières tentatives pour créer un théâtre de langue classique remontent en Algérie aux années 1922-1923.

Ce retard n'a rien d'étonnant : l'Algérie n'a cédé que tardivement aux idées et aux courants nouveaux, nés de la Renaissance arabe. La *Nahd'a* a mis plusieurs décades pour y diffuser ses idéaux. Le pays était peut-être bien disposé à les accueillir mais mal armé pour les réaliser, malgré la petite élite d'Ulémas qui, à Constantine, à Tlemcen, et même à Alger, avaient réussi à préserver la culture musulmane en dépit de l'implantation coloniale. Mais ce n'est qu'au lendemain de la première guerre que la Nahd'a algérienne s'imposa, essentiellement comme un mouvement de réforme religieuse, accompagné d'une renaissance littéraire et d'une certaine prise de conscience nationale.

De plus, le théâtre oriental était une création citadine et bourgeoise. Or en Algérie, la petite élite cultivée qui se formait dans les villes, à Alger surtout, tendait à l'assimilation et portait ses regards vers la France bien plus que vers l'Orient.