

Théâtre en Algérie :

des langues pour la scène

Dr. Brahim Ouardi

Université de Saïda.

Résumé : Il est impossible de ne pas revenir sur la question de la langue lorsqu'il s'agit du théâtre en Algérie où la situation linguistique est complexe car la langue arabe classique n'a pas de place importante dans la pratique de l'art de la scène. En tant que théâtre de résistance, la langue arabe dialectale a su s'imposer en raison du fait que le peuple, récepteur/spectateur, ne peut réagir que lorsque ce dialecte est utilisé sur scène. Avec les différents événements, cette pratique a engendré un théâtre de langue dialectale, celui du tamazigh, mais aussi le théâtre de langue française.

Mots-clés : Langue, scène, engagement, récepteur, spectateur.

Abstract: It is impossible not to revisit the issue of language when we study the scene in Algeria. The linguistic situation in Algeria is complex because the classical Arabic language was not important in the practice of performing arts. As a Theater of resistance, the Arabic dialect has successfully established itself as the people receiving viewer, can react only when the dialect is used on stage. With various events, this practice has been the scene of language dialect, that of Tamazigh and finally the French language drama.

Keywords: Language, scene, commitment, receiver, spectator.

المخلص: فمن المستحيل عدم إعادة النظر في مسألة اللغة عندما ندرس المسرح في الجزائر. الوضع اللغوي في الجزائر معقد لأن اللغة العربية الكلاسيكية ليست مهمة في ممارسة الفنون الأدائية. مسرحاً للمقاومة ، واللهجة العربية نجحت في ترسيخ مكانتها الأشخاص الذين يحصلون على المشاهد، ويمكن أن تتفاعل فقط عندما يتم استخدام لهجة على خشبة المسرح. مع الأحداث المختلفة ، فإن هذه الممارسة كانت مسرحاً لهجات اللغة ، واللغة الأمازيغية والتي من الماضي الفرنسية المسرح لغة.

الكلمات المفتاحية: اللغة ، ومسرح ، والالتزام ، والاستقبال ،
المفترج.

Le présent article est l'élargissement d'une étude antérieure, portant sur le théâtre algérien de langue française (Ouardi, 2000) et consacrée à la torture dans *La Récréation des clowns* de N. Aba et à la pièce intitulée *Le Séisme* d'Henri Kréa. Ce travail nous a permis d'explorer l'histoire de la pratique théâtrale en Algérie. Ainsi, nous avons remarqué que la question de la langue utilisée traverse toutes les étapes. C'est pour cette raison que nous avons décidé d'apporter notre contribution au débat qui entoure la pratique de l'art de la scène en Algérie.

Il nous faut dire que le problème de la langue est différent d'un pays à l'autre. Si la question de la langue et de la forme théâtrale a été évoquée par les hommes de théâtre de l'époque coloniale, c'est parce qu'ils saisissaient l'importance de cet art. Ils se sont penchés sur des questions complexes avec les moyens de la dite période. La recherche d'un style théâtral pour un public maghrébin s'est prolongée jusqu'après l'indépendance. (voir, notes)

Cette question est liée à l'expression culturelle qui est considérée comme une expérience. L'histoire et les circonstances dans lesquelles est né le théâtre algérien ne peuvent que consolider l'idée que le théâtre est une nécessité. Il s'est développé en étant en interaction avec le théâtre oriental, occidental et le théâtre français en particulier. Il est toujours présent par les différentes manifestations : colloques, festivals, journées d'études et même ouverture d'instituts d'art dramatique. Il n'a pu survivre que grâce au fait qu'il reçoit les autres arts et il s'en nourrit.

La génération qui a connu le colonialisme avait un besoin de s'exprimer, de dire la vie des Algériens sous la colonisation. Son plus grand rêve était de retrouver un espace pour la parole. Des hommes comme Allalou, Ksentini et Bachetarzi ont choisi de faire le théâtre avec les moyens et les contraintes de l'époque. L'expérience, au début, n'a pas donné les résultats attendus mais a permis à Allalou de trouver la voix du comique comme style.

L'homme a inventé la comédie pour pouvoir se parodier, de se voir dans le miroir. Les auteurs cités ont choisi le comique par rapport à une situation donnée. Leur objectif était de le pérenniser en Algérie. Pour cela, il fallait rassembler les spectateurs et leur proposer des situations du quotidien.

La misère vécue par le peuple algérien le poussa à aller à la recherche de moments pour se distraire. C'est ainsi que Allalou a usé du comique car le public ne pouvait suivre une pièce que dans le but de se divertir. En plus du comique des mots, Allalou a utilisé le comique de situation.

Cet auteur comédien, prédisposé à ce rôle, chercha le moyen d'entrer en contact avec un public algérois qu'il connaissait. Il eut recours à deux solutions : le dialecte de la Casbah et la comédie comme forme.

Le problème linguistique est posé surtout après l'apparition du théâtre en arabe dialectal qui touchait un large public qui se retrouvait dans ce théâtre populaire. La pièce de Allalou « *Djeha* » est considérée comme la rupture avec le théâtre de langue arabe littéraire. Ce dernier connut un échec et les auteurs optèrent pour la langue populaire.

Pour les pionniers, la langue utilisée était celle du peuple. L'élite intellectuelle de l'époque critiquait le théâtre de Allalou. Bachetarzi, Allalou et Ksentini ne pouvaient pas faire un travail sur la langue car leur formation ne le permettait pas.

La question de la langue a toujours été au centre des débats et des polémiques. Arlette Roth dit à ce propos :

« La question du choix de la langue rebondit dès 1947 à l'occasion de pièces historiques et de drames traduits. Les polémiques s'enchaînaient dans la presse. Quelques troupes s'efforcèrent de créer un répertoire en langue classique. Il se jouait environ cinq ou six pièces annuellement à l'Opéra d'Alger. Ces représentations ne connaissaient pas de succès d'affluence et le public dans sa plus grande partie ne suivait pas. Leurs partisans déclaraient que toute pièce mettant en scène des héros légendaires devait être écrite en arabe littéraire, seul susceptible par sa richesse, d'exprimer de nobles sentiments et de conserver aux personnages leur majesté et leur dignité. Les partisans de la langue arabe classique n'optaient d'ailleurs pas pour l'arabe littéraire figé, mais pour l'arabe moderne et vivant tel qu'il a cours en Orient » (Roth, 1967).

La situation sociolinguistique de l'Algérie se caractérise par l'existence de l'arabe littéraire, l'arabe dialectal, le tamazight et le français. Pendant la colonisation, la langue arabe vivait une situation de langue dévalorisée.

Durant la colonisation, les associations et organisations nationalistes revendiquèrent la question linguistique. La question que se posait tous les dramaturges algériens est : Quelle langue faut-il utiliser ?

Cette question est toujours d'actualité. Choisir telle langue à la place de l'autre, c'est prendre position et s'exposer, par conséquent, aux foudres de ses détracteurs.

Les défenseurs de l'arabisation ne pouvaient et ne peuvent pas accepter qu'on utilise une langue autre que la langue arabe littéraire. En revanche, certains dramaturges, pensaient que l'utilisation de la langue arabe marginaliserait un large public. Comme le théâtre est né grâce aux enfants du peuple et en pleine colonisation, il ne faut pas exclure ce peuple et faire du théâtre un privilège pour les élites arabophones.

Ce n'est pas par décision politique qu'on impose une langue au dramaturge. Seul le public, le récepteur qui doit déterminer le choix de la langue.

Avant 1926, les thèmes historiques se sont imposés dans ce théâtre. *Djeha*, comique et joué dans un arabe dialectal, avait permis le lien entre le thème, la langue et le genre.

Cette période était marquée par un discours qui mettait en exergue l'appartenance de l'Algérie à la culture arabo-musulmane. Ainsi, la glorification de l'histoire arabe et musulmane était le thème qui revenait souvent dans les différentes réalisations de cette époque. Les titres des pièces, souvent lisibles, montrent le courage et la générosité des arabes.

C'était en quelque sorte la reproduction des pratiques théâtrales d'Égypte, de Syrie et du Liban.

Le premier qui a voulu puiser dans la vie quotidienne est sans doute Tahar Ali Cherif. Mais l'usage de l'arabe classique n'attirait pas les foules et l'auteur abandonna très vite pour cette raison.

Djeha de Allalou marqua la rupture avec ce théâtre historique. Le succès de la pièce qui posait le problème du mariage forcé, poussa les auteurs algériens à adopter cette forme. Dans ses mémoires, Bachetarzi (1068), souligne clairement que « *Quoi qu'il en soit je ne*

crois pas avoir perdu mon temps en luttant toute ma vie pour le dialectal. Le dialectal de Djeha nous a fait faire un grand pas en avant dans la conquête d'un public. »

Ainsi, c'est dans une langue populaire qu'un théâtre de dénonciation sociale est né : le maraboutisme, le mariage forcé, la dot, le divorce et le thème de l'argent ont été les thèmes les plus récurrents. A ce propos, Arlette Roth dit :

« Le théâtre de langue populaire se vit fermer d'aussi exaltants horizons. Il dut se contenter de mettre en scène une réalité toute quotidienne et s'en accommoda fort bien. Il se fixa comme objectif de restituer ce qu'il se plaisait à nommer «une tranche de vie ». Il la saisit, à ses débuts surtout, dans les milieux populaires. » (Roth, 1067).

La question de la langue a toujours été posée. Tous les auteurs ont été confrontés au problème linguistique. Il n'a pas été posé uniquement au théâtre de la période coloniale mais il est toujours posé. Quelle langue faut-il choisir pour ce théâtre ? L'arabe littéraire, l'arabe dialectal ou le français ? Opter pour une langue n'est pas facile et le choix reste intimement lié à la question politique.

Ainsi le débat ne date pas d'aujourd'hui. Il a traversé toutes les périodes. Entre défenseurs et détracteurs, les arguments ne manquent pas. Pourtant, c'est toujours l'art scénique qui en a souffert.

Le théâtre a besoin d'une langue théâtrale pour la mise en scène et ne doit en aucun cas dépendre des relents idéologiques. Il est nécessaire pour tout théâtre de respecter d'un côté les règles de cet art et de l'autre le code qui lie l'émetteur au récepteur. Dans son ouvrage intitulé *Théâtre en Algérie, histoire et enjeux*, Ahmed Cheniki (2002) souligne « Il est clair que seul le récepteur détermine la langue à employer. Ce n'est ni un décret gouvernemental, ni d'obscurs principes qui imposeraient l'accessoire au détriment de l'essentiel, la communication avec les différents publics. » (Cheniki, 2002).

Pour éclairer cette question, il faut revenir à l'histoire. Depuis toujours, l'arabe dialectal est contesté par une certaine élite arabisée. Quelques associations culturelles et religieuses mirent en scène des textes classiques. Les représentations se limitaient aux villes de Blida et de Médéa. Seul les lettrés y accédaient. Les couches populaires ne pouvaient pas y assister parce que le code utilisé était indéchiffrable. Dans *Algérie : Nation et Société*, Mostefa Lacheraf (1976), écrit : « Les Algériens n'ont jamais cessé de parler leurs langues populaires,

d'y fonder et d'y enrichir un humanisme parallèle d'expression orale. »

Tous les spécialistes reconnaissent que c'est grâce à Allalou que ces masses populaires pouvaient accéder au théâtre puisque le code utilisé dans Djeha était déchiffrable. Le peuple s'est retrouvé dans la pièce que nous venons de citer. Les personnages parlaient comme eux. À partir de 1926, les auteurs utilisèrent la langue dialectale car la communication devint possible avec le public. À ce sujet, Ahmed Cheniki (2002), ajoute : *« Écrites en arabe dialectale, les pièces de Allalou empruntaient au peuple sa langue, ses jeux de mots, ses tournures syntaxiques et sa poésie. Les jeux de mots participaient de la parodie des situations et des récits mythiques. »* (Cheniki, 2002).

Les opposants au théâtre de Allalou ne sont pas restés passifs. Pour eux, son théâtre est vulgaire et indigne de la littérature. L'élite intellectuelle de cette époque considérait l'arabe littéraire comme seul outil linguistique pour la mise en scène de grands auteurs. Cette élite ne s'est jamais posée de questions sur les causes de l'échec du théâtre qu'elle défendait.

Le public adhère à ce théâtre. Allalou, Ksentini et Bachetarzi optèrent définitivement pour le théâtre de langue dialectale. Dans la préface à *L'Aurore du Théâtre Algérien*, Abdelkader Djeghloul (2004) écrit :

« Ce qui fait le succès des pièces de Allalou auprès du public, c'est que c'est ce public lui-même qu'il met en scène. Le théâtre de Allalou ne produit pas sans doute de forme culturelle achevée mais il permet par le rire, même à un niveau élémentaire, un processus de reconnaissance de soi et en même temps de distanciation cathartique. En ce sens, le théâtre est très différent à la fois des formes élitistes de culture qui critiquent de l'extérieur l'indigence, de la culture populaire et de certaines formes de culture populaire qui s'épuisent dans une crispation phantasmatique à la tradition islamique. Certes, le théâtre de Allalou est lui aussi imprégné d'Islam, mais de manière différente. Histoire islamique décripée, banalisée, ramenée aux proportions de la quotidienneté du petit peuple d'Alger. Histoire qui continue à faire rêver mais fait aussi sourire. » (Djeghloul, 2004).

La rencontre entre le théâtre et le public se réalisa. Le peuple comprenait ce qui se passait sur scène. Les mots, les dialogues et les proverbes font partie de sa langue et de son vécu.

Loin de nous l'idée de vouloir limiter le théâtre à la question de la langue, mais nous pensons que cette question doit être liée aux autres éléments qui servent la représentation.

Il nous faut dire que durant toute la période coloniale, le débat sur la langue du théâtre était très animé. Pendant la même période, l'utilisation de la langue dialectale détermina les genres comiques car les comédiens ne pouvaient monter des pièces tragiques qu'en arabe littéraire, sinon l'échec est assuré. À titre d'exemple, citons l'expérience de Rachid Ksentini qui, avec *El Ahd El Ouafi (le Serment fidèle)*, a essuyé un échec.

Le différend entre partisans et détracteurs à propos de l'utilisation de la langue dialectale n'était pas seulement d'ordre linguistique mais aussi d'ordre idéologique. L'association des Oulémas encourageait le théâtre de langue littéraire. Ces débats évoquaient aussi le problème de l'esthétique. Les auteurs comédiens ne pouvaient donner à cette langue une dimension esthétique qui pouvait, par conséquent, être accessible aux différents publics.

Le mérite revient donc aux pionniers du théâtre algérien qui ont, dans un premier temps, introduit l'art scénique en Algérie et dans un deuxième, imposé le théâtre de langue dialectale dans le paysage théâtral de l'époque tout en l'insérant dans le genre comique.

À la même époque, une dizaine de pièces furent éditées en français. Ces pièces visaient l'instruction et la mobilisation des spectateurs ainsi qu'aux Français sympathisants de la guerre de libération. Mais la question qui se pose est celle de la langue française. L'utilisation de la langue du colonisateur qu'on adopte peut être expliquée comme un outil qu'on retourne contre lui. C'est ce qui a été démontré par Frantz Fanon dans *Les Damnés de la terre* : pour que l'indépendance se réalise, le colonisé doit apprendre à se servir des armes du colonisateur afin de lui extorquer son pouvoir.

De ce théâtre de langue française, on ne peut omettre des noms d'auteurs comme : Kateb Yacine, Henri Kréa, Mouloud Mammeri, Mohamed Boudia, Hocine Bouzaher. Ces dramaturges décrivaient dans leurs pièces la tragédie de l'Algérie pendant la colonisation. Sur le plan dramaturgique, ils n'ont pas les mêmes conceptions du théâtre.

Le Cercle des représailles, publiée en 1959, est une suite tétralogique, constituée de trois pièces et d'un poème dramatique. À propos de cette tétralogie, Jacqueline Arnaud (1982) écrit :

« *L'ensemble (les trois premières pièces, c'est-à-dire *Le Cadavre encerclé*, *La Poudre d'intelligence* et *Les Ancêtres redoublent de férocité*) se conclut sur un long « poème dramatique », *Le Vautour*, dont les thèmes prolongent sur un mode lyrique plus personnel, ceux des *Ancêtres*. Kateb donne ainsi une suite théâtrale qui rappelle les tétralogies antiques. Il a toujours depuis souhaité qu'un metteur en scène monte d'un seul tenant son *Cercle des représailles*, ce qui n'a jamais été réalisé, même par Jean Marie Serreau, l'homme le plus subtil à saisir les desseins profonds de Kateb, celui qui a certainement le mieux compris sa dramaturgie. Ce dernier était tout prêt à admettre l'alternance tragédie-satire-tragédie. » (Arnaud, 1982).*

Cet ensemble puisé dans l'histoire et dans le mythe est marqué par l'emploi d'une langue simple dépassant la dimension politique et interpelle l'Algérien dans tous ses états. Le vécu algérien est très bien décrypté dans le théâtre de Kateb. La vision de la tragédie chez l'auteur de *Nedjma* est optimiste à la différence des autres dramaturges même si la question du colonialisme est posée dans presque toutes les pièces.

Nous avons, d'après les recherches, remarqué que peu de pièces ont été jouées en français. Les Algériens préféraient s'exprimer surtout dans la langue populaire. Ecrire des pièces en français dans un pays où sévissait l'analphabétisme, était une entreprise impossible, voire insensée. Le théâtre de langue française se trouvait exilé par la force des choses. Monter en Algérie des pièces de Kateb, de Boudia ou de Kréa était impossible dans le contexte colonial de l'époque. Toute parole libre était muselée. La censure et la répression marquaient le quotidien. En France, aucun théâtre ne voulait prendre le risque de monter *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine.

Ce n'est qu'en 1958 que l'Union Générale des Etudiants Tunisiens lui propose de réaliser la pièce à Carthage. Il écrit à Jean Marie Serreau. La pièce est créée le 4 Août 1958 alors que celles de Boudia, de Bouzaher et de Kréa ne connurent jamais la scène. Toutes ces pièces décrivaient la tragédie de l'Algérie durant la colonisation.

Ecrire en langue française des textes dramatiques, c'est s'adresser à un public de culture française. Le choix était conscient parce que les auteurs ne maîtrisaient pas la langue populaire, ce qui les obligeait à choisir le français comme langue d'expression artistique. Les intentions de ces auteurs étaient de dire l'Algérie. Ils parlaient de la mise en œuvre d'un théâtre révolutionnaire. Dans ce cas précis, la langue française était efficace, il fallait s'en servir. On ne peut pas donc détacher l'œuvre des écrivains algériens de l'histoire nationale comme si l'histoire de l'Algérie se superpose à leurs histoires, ce qui fait que la colonisation française est le moment ineffaçable de cette histoire car le peuple algérien est durement éprouvé : « *Son visage durci depuis des siècles n'est plus qu'un masque sous lequel il étouffe et agonise lentement.* » (Memmi, 1985).

À l'intérieur de la société colonisée, l'écrivain occupe une place particulière : il incarne toutes les impossibilités et les ambiguïtés du colonisé. Il est l'objet de nombreuses influences dues à la juxtaposition de modes de vie, de pensées, de races et de religion. Son ambiguïté linguistique est le symbole de son ambiguïté culturelle. Il est contraint d'abandonner sa langue maternelle et d'écrire dans la langue du colonisateur parce que autrement, il se condamnerait à parler devant un auditoire de sourds. Sur ce problème, Ahmed Cheniki (2002), écrit :

« Écrire en français des textes dramatiques, c'est opter préalablement pour un public de culture française. Le choix était conscient, mais souvent imposé. La non maîtrise de la langue populaire obligeait beaucoup d'auteurs à choisir le français comme langue d'expression artistique. » (Cheniki, 2002).

Ce théâtre de masse est resté marginalisé, ce n'était qu'une expérience éphémère car il ne pouvait être programmé pour un grand public. Le problème de la langue est un obstacle sérieux puisqu'on parle d'un taux d'analphabétisme important durant cette période. Mohamed Aziza (1970), la contradiction du théâtre d'expression française :

« Ce théâtre algérien ou maghrébin d'expression française souffre d'une grande gêne, celle de ne pas pouvoir dépasser une contradiction qui l'assaille en ses fondements. C'est qu'en effet, ce théâtre qui se veut populaire et qui entend dialoguer avec les masses se heurte irrémédiablement à l'obstacle de la langue. La langue dans laquelle il s'exprime sélectionne

d'elle-même un public, celui des intellectuels ou à tout le moins, de ceux qui comprennent assez bien le français pour pouvoir suivre le déroulement de toute une pièce écrite dans cette langue. Et voilà le problème : fidèle miroir de l'aventure collective d'un peuple, ce théâtre est condamné à ne proposer qu'à une partie privilégiée la description de l'aventure commune. La preuve de cette gêne réside dans le fait que ce théâtre est plus joué à l'étranger que dans ces pays d'origine ; preuve parlante qui jette sur l'avenir de ce théâtre une hypothèse sérieuse car plus que tous les genres littéraires, le théâtre demeure la forme du dialogue. La poésie, le récit, le roman, les essais peuvent plus facilement s'énoncer dans une langue étrangère, mais le théâtre, art de masses, art de la question et de la réponse, meurt de ne pas être entendu. »
(Aziza, 1970).

Or, était-il possible, sous la domination coloniale d'écrire dans une autre langue ? En imposant sa domination au pays, le système colonial gérait aussi la formation et la culture ; il diffusait sa langue par le canal des institutions suivantes : l'école, l'administration, la justice et la presse pour faire de la langue française la seule pour toutes les populations.

Nous avons dans la première partie évoqué la question de la langue qui, pour différentes raisons, s'est prolongé jusqu'après l'indépendance. Durant les premières années de l'indépendance, les autorités prennent position pour un théâtre populaire à l'écoute du peuple. L'utilisation de la langue dialectale est respectée même si quelques pièces ont été écrites en arabe littéraire et en français. Autrement dit la polémique sur la langue est relancée.

Les opposants à l'utilisation du dialectal dans le théâtre proposent l'utilisation de l'arabe littéraire croyant que le phénomène se limitait à l'Algérie et oubliant, par exemple, qu'en Egypte et dans d'autres pays arabes, les pièces destinées à la représentation sont écrites dans les dialectes.

Le choix politique concernant la langue officielle est clair : la langue nationale doit être utilisée dans tous les domaines. Pourtant les troupes de théâtre utilisent toujours le dialectal, seul moyen qui assure la présence du public. La langue française est reléguée au dernier plan.

Ce n'est que sous le règne du Chadli qu'on commença à traduire des pièces en français. Avec le printemps berbère de 1980, le tamazight devient une revendication ; ce qui ouvre le champ à une nouvelle polémique linguistique.

En effet, les amateurs et les professionnels commencent, en Kabylie, à mettre en scène des pièces en Tamazight. Des séminaires, des colloques et même des festivals sont organisés dans la région.

Il faut préciser que les dialectes en Algérie présentent des variantes d'une région à l'autre et par conséquent d'un auteur à un autre. Il fallait, à notre avis, trouver le moyen d'uniformiser le champ dialectal et introduire un aspect poétique pour régler ce problème.

Il faut dire que les dramaturges algériens utilisent une langue très pauvre sur le plan poétique. Cette langue brouille la réception et influe négativement sur la représentation elle-même. Jusqu'à présent, des auteurs comme Kateb Yacine, Alloula, Benguettaf et Slimane Benaïssa font exception.

Puisque nous avons déjà abordé le théâtre de Kateb, nous allons nous attarder sur l'expérience de Abdelkader Alloula qui, avec *El Ajouad* et *legoual*, a fait tout un travail sur la langue. La parole fait fonctionner le récit. L'innovation de Alloula réside dans le fait que tout son théâtre repose sur la production d'une langue qui n'est ni dialectal, ni littéraire. La langue de Alloula répond aux règles de la communication théâtrale. Là où les pièces de Alloula ont été jouées, le succès était assuré. Avec l'introduction du Goual et de la Halqa, le dramaturge rétablit la relation avec le public. Il n'est pas inutile de rappeler que l'auteur était engagé politiquement et que la question de la communication était toujours posée lorsque ses comédiens jouaient devant des ouvriers et des paysans. Sur la langue de Alloula, Ahmed Cheniki (2004 :

« Abdelkader Alloula (surtout dans ses dernières productions) entreprenait un extraordinaire travail sur la langue, sa rythmique, sa prosodie, ses images et sa syntaxe. Simple, sans fioritures, rappelant parfois la parole des poètes populaires, la langue de Alloula, condensée et synthétisée, donne à voir un univers extrêmement ouvert et remplit les "blancs" de la représentation et évitant les redites, les clichés et les stéréotypes. » (Cheniki, 2004).

Dans la pratique théâtrale en Algérie, l'arabe dialectal, idiome choisi pour communiquer avec le public, est majoritaire. L'arabe littéraire, le français et le tamazight n'ont pas pu trouver une place dans l'espace dramatique algérien.

La question de la langue est toujours instrumentalisée. Elle est liée au politique mais la société connaît des changements et le théâtre opère sa mue même si le changement est graduel.

Notes

Ouardi Brahim, *La Torure dans La Récréation des clowns de Nourredine Aba*, mémoire de magister, ss. la direction du Pr. Miliani Hadj, Univ. d'Oran, soutenu le 03-06-2000.

* Nous faisons allusion au projet théâtral sur lequel travaille depuis longtemps le dramaturge marocain Tayeb Seddiki prend en considération la question de la langue qu'il faut utiliser et les particularités culturelles du Maroc. Le langage théâtral est totalement différent de celui de Syrie ou d'Egypte. Au même titre, revenons à l'Algérie et à l'extraordinaire expérience de Abdelkader Alloula sur la troisième langue.

Bibliographie

- Ahmed Cheniki, *Vérités du théâtre en Algérie*, Oran, Éd. Dar El Gharb, 2006, p. 95.
- Ahmed Cheniki, *Théâtre en Algérie, histoire et enjeux*, Éd. Du Sud, Paris, 2002, p. 75.
- Albdert, Memmi, *Portrait du colonisé, portrait du colonisateur*, Paris, Éd. Petite bibliothèque Payot, p. 128.
- Allalou (Selali Ali), *L'Aurore du Théâtre Algérien (1926-1930)*, préface de Abdelkader Djeghloul, Éd. Dar El Gharb, Oran, 2004, p. 10.
- Arlette Roth, *Le Théâtre algérien de langue dialectale, 1926-1954*, Éd. Maspero, Paris, 1967, p. 47.
- Bachetarzi, Mahieddine, *Mémoires, 1919-1939*, suivi de : *Études sur le théâtre dans les pays islamiques*, Préface de S. Bencheneb, Alger, Éd. S.N.E.D, 1968, p. 67.
- Jacqueline Arnaud, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française le cas de Kateb Yacine*, tome I et II, thèse présentée

devant l'Université de Paris III le 07 décembre 1978, Paris, Éd.
L'Harmattan, 1982, p. 747.

Mohamed Aziza, Regards sur le Théâtre arabe contemporain, Maison
tunisienne de l'édition, 1970, Tunis, p. 110.

Mostefa Lacheraf, Algérie : Nation et Société, Paris, Éd. SNED,
François Maspero, 1976, p. 325.