

Le théâtre de l'immigration algérienne en France dans les années 1970 : Un espace de représentation et de témoignage

Jeanne Le Gallic
Université de Rennes 2



Synergies Algérie n° 10 - 2010 pp. 153-164

Résumé : *En France, dans les années 1970 apparaît un « théâtre de l'immigration », pouvant se définir comme « un espace de création propre à l'immigration avec son répertoire et ses références, ses lieux de représentations et ses réseaux » (Escafré-Dublet, 2009 : 89). Au début de la décennie, la tournée de Mohammed prends ta valise de Kateb Yacine marque un tournant : l'émergence d'un récit de l'immigration à la première personne du pluriel. Dès lors, les expériences théâtrales vont se développer et se multiplier jusqu'à devenir une véritable instance de représentation et de témoignage du quotidien de l'immigré algérien.*

Mots-clés : Théâtre, immigration algérienne, témoignage, identité, mémoire.

Abstract: *In France, during the 70's, an immigration theatre appeared. It can be defined as an "immigration related creative space with its own repertory and references, its performance places and its network" (Escafré-Dublet, 2009: 89). At the beginning of this decade, the tour of the Kateb Yacine's piece Mohammed prends ta valise marked a turn: the emergence of an immigration story using "we". Since then, theatrical experiments were developed and multiplied until becoming real authority of representation and of testimony about the Algerian migrant daily life.*

Keywords: theatre, algerian immigration, testimony, identity, memory.

المخلص: ظهر في فرنسا، في السبعينيات (1970) مسرح "الهجرة"، والذي يمكن تعريفه بأنه "مساحة إبداعية خاصة بالهجرة لها دواوينها ومراجعتها، وأماكن أدائها وشبكاتها" (Escafré-Dublet, 2009 : 89). في بداية هذا العقد، وتعتبر مسرحية كاتب ياسين *Mohammed prends ta valise* في واقع الأمر نقطة تحول بظهور قصة الهجرة في صيغة الجمع. و ستنمو وتتكاثر هذه التجربة المسرحية لتصبح هيئة ذات صفة تمثيلية حقيقية، وشاهد على الحياة اليومية للمهاجرين الجزائريين.

الكلمات المفتاحية : المسرح الجزائري الهجرة ، والشهادة ، والهوية والذاكرة.

Panorama historique et conditions d'émergence

En France, les années 1970 marquent un tournant important en ce qui concerne l'immigration algérienne : les processus d'industrialisation consécutifs à la croissance économique des trente-glorieuses, au sein desquelles s'étaient développées les migrations successives voient leur fin arriver lors du premier choc pétrolier de 1973. La volonté du gouvernement français est alors de maîtriser les flux de l'immigration¹.

La crise économique a modelé des comportements nouveaux à l'égard des travailleurs étrangers, dont l'image s'est profondément dépréciée : « avec le retour des temps difficiles, l'immigration devenait « inutile », le travailleur étranger, désormais indésirable, pouvait rentrer chez lui. Les encouragements à l'immigration de la part du gouvernement et du patronat étaient dépassés, la crise avait modifié la vision économiste des flux de population : quatre millions d'immigrés devenaient quatre millions d'intrus » (Gastaud, 2004 : 108).

Les liens établis entre chômage et immigration par les pouvoirs publics contribuent alors à forger une nouvelle image de l'immigré algérien comme responsable de la crise. Alors que le chômage frappe les Français, les travailleurs étrangers, notamment algériens, bienvenus pendant les Trente-Glorieuses, sont invités à rentrer chez eux. Autrefois considérés comme indispensables à l'économie, leur inutilité devient une évidence et les membres des gouvernements en place n'hésitent pas à alimenter le sentiment populaire.

Paradoxalement, la crise économique et l'arrivée d'un chômage massif ont contribué à rendre visible toute une partie de la population immigrée algérienne : « La volonté de résoudre le problème d'une trop forte immigration par le rejet, voire l'exclusion, a en fait débouché sur la réalité de la présence d'une population étrangère en voie d'intégration » (Gastaud, 2004 : 118). Les conflits sociaux, relatifs aux conditions de travail des immigrés et aux conditions de logement, qui ont traversés la décennie, contribuent à forger cette visibilité.

Les années 70 marquent en effet l'émergence de conflits durs d'entreprise : grèves, luttes contre la résorption des bidonvilles, long conflit de la Sonacotra entre 1976 et 1980, grèves de la faim des clandestins, etc. Dans ces conflits, le rôle du Mouvement des Travailleurs Arabes (MTA)² est prédominant. Ses militants organisent et mobilisent les travailleurs immigrés, notamment algériens autour de nombreuses actions de revendication, souvent contre l'exploitation des travailleurs immigrés et pour une amélioration des conditions de travail et des salaires.

Les références historiques et mémorielles, comme l'évocation de la période coloniale et plus spécifiquement celle de la guerre d'Algérie, sont un élément clé du discours mobilisateur du MTA et aussi « un référent ethnique et de classe, basé, dans le discours de celui-ci, sur une "identité arabe" caractérisant les travailleurs immigrés nord-africains en France » (Assaoui, 2006 : 110). Cette stratégie mobilisatrice permet, dans le contexte tendu des années 1970, de donner une voix politique indépendante aux immigrés algériens ainsi que la revendication de leur place dans la société française.

Dans cette toile de fond, les formes d'expression des immigrés, notamment culturelles se modifient et se développent. La vitalité du mouvement associatif et militant de l'immigration algérienne est un signe du besoin de participer à la création de nouvelles formes de solidarité et de nouvelles expressions culturelles et identitaires. Le théâtre y est « l'activité la plus répandue tout en étant la moins spectaculaire. Il répond à une exigence de témoignage et de dénonciation d'une situation d'injustice, et s'apparente à une nécessaire réflexion sur soi » (Simon, 2002 : 151).

Au tout début de la décennie 1970, l'expérience fondatrice de *Mohamed, prends ta valise*, de Kateb Yacine, tout en créant un espace d'expression et de représentation de l'immigration, donne naissance à un « théâtre de l'immigration » algérienne, l'une des branches de ce qu'on nommera plus tard le « théâtre beur »³, pouvant se définir comme « un espace de création propre à l'immigration avec son répertoire et ses références, ses lieux de représentations et ses réseaux, ses troupes professionnelles ou amateurs » (Escafré-Dublet, 2009 : 89).

Ce phénomène, passé presque inaperçu dans les recherches en études théâtrales est pourtant à l'origine de la création, en France, d'un espace d'expression culturelle immigrée, revendiquant une dramaturgie du réel et du quotidien. La scène théâtrale devient alors le lieu privilégié du témoignage de l'immigration algérienne.

Kateb Yacine ou l'émergence d'un espace de représentation de l'immigration

Dès 1970, avec la création du Théâtre de la porte d'Aix, à Marseille, apparaît un théâtre utilisé comme une forme d'expression et de représentation de la population algérienne immigrée en France : l'idée est alors de témoigner de l'histoire de l'immigration avec comme unique support la parole directe.

Cependant, c'est en 1972, avec la tournée, en France, de *Mohamed, prends ta valise* de Kateb Yacine que le tournant est véritablement marqué : ce qui, au début des années 1970, n'avait pas ou peu de place, ni dans la sphère culturelle ni dans la sphère sociale se trouve un espace de représentation : la scène théâtrale devient le lieu du récit de l'immigration algérienne à la première personne du pluriel. Témoigner, par la parole directe, de l'histoire et du quotidien de l'immigration algérienne, telle était l'ambition première de Kateb Yacine au commencement de l'aventure de *Mohamed, prends ta valise*.

Désirant s'adresser à ses compatriotes et principalement aux Algériens immigrés en France, Kateb Yacine fait le choix de la forme théâtrale, mélange de farce et de théâtre populaire, et utilise un mélange de trois langues (l'arabe populaire, le berbère et le français). Véritable pamphlet politique qui voit en l'immigration algérienne vers la France un symptôme des nouvelles dominations néocoloniales⁴, la pièce est une mise en récit des raisons de la migration d'un grand nombre d'Algériens : A travers l'histoire simple de Mohamed Zitoune, forcé d'émigrer loin de sa femme Aïcha qui reste en Algérie, Kateb Yacine opère une mise en présence de l'histoire quotidienne de nombreux immigrés algériens en France. « Le personnage de Mohamed est un porte-parole et représente

l'ensemble des immigrés algériens en France : l'histoire singulière de Mohamed Zitoune est en réalité le révélateur de l'histoire universelle de l'immigration. Les références à l'actualité et aux événements historiques sont nombreuses :

« la pièce introduit les acteurs d'une exploitation renouvelée à l'issue de l'indépendance de l'Algérie : les P.D.G. ou patrons d'entreprises françaises et algériennes. [...] En France, le grand patron s'appelle « Pompez-tout » tandis qu'en Algérie, il se nomme « Pompez-doux ». Ces différents noms rappellent la sonorité du nom du Président de la République française de l'époque, Georges Pompidou » (Escafré-Dublet, 2008 : 90).

En liant des éléments de l'actualité de l'époque et la mise en récit des péripéties de Mohamed, Kateb Yacine dresse un portrait/témoignage des ouvriers immigrés en France. La tournée en France, entre 1971 et 1972, organisée par Didier Oumer, concrétise l'apparition d'un espace de représentation et d'expression des immigrés algériens sur la scène théâtrale française encore en germe auparavant. En travaillant à la préparation de la tournée, Didier Oumer, aidé de sa femme, désire trouver de nouveaux procédés de diffusion, mélangeant ainsi les structures traditionnelles comme les théâtres subventionnés et les réseaux militants pour la défense des droits des travailleurs immigrés.

Cette tournée reste donc gravée dans les mémoires, autant par la primauté de son ambition (s'installer dans deux types de réseaux de diffusion très différents) que par son impact sur la population (ces différents réseaux permettent de toucher un large public, immigré ou non)⁵. Ainsi, *Mohamed, prends ta valise* est présentée à Paris au théâtre de la Tempête, au théâtre de la Cité universitaire, dans de nombreux Centres culturels de la banlieue parisienne mais également dans la salle du Comité d'entreprise de Renault à Boulogne-Billancourt. La tournée sur l'ensemble du territoire français⁶, avec une représentation par jour, investit les foyers et les comités de soutien aux travailleurs immigrés.

La spécificité des représentations scéniques de *Mohamed, prends ta valise*, réside dans cette double volonté de créer un espace de représentation de l'immigration algérienne tout en lui donnant une possibilité d'expression. Lors de la tournée française, toutes les représentations sont suivies d'un débat avec le public, ce qui lui offre la possibilité de témoigner de sa propre expérience de l'exil : « La représentation leur offre donc l'opportunité de voir et d'être entendus » (Escafré-Dublet, 2008 : 96).

L'aventure de *Mohamed, prends ta valise* de Kateb Yacine est marquante car elle fait apparaître un nouveau thème sur la scène théâtrale du début des années 1970, celui du témoignage de l'immigration, et donne à cette dernière un espace de visibilité et d'expression. Dès lors, les expériences théâtrales directement liées à l'immigration algérienne vont se développer et se multiplier jusqu'à devenir une véritable instance de représentation et de témoignage du quotidien de l'immigré algérien.

Le théâtre de l'immigration algérienne, un témoignage du quotidien

Tout au long de la décennie 1970, nous assistons à la fois à une apparition et à une multiplication des expériences théâtrales directement en lien avec

l'immigration algérienne (création de troupes, tournées, organisation de festivals ou de fête de l'immigration, publication de textes dramatiques) qui sont à la fois des supports à la compréhension des conditions de vie des immigrés et des indicateurs de leur vie culturelle. Plus radicalement que pour *Mohamed, prends ta valise* de Kateb Yacine, ces expériences se situent en marge de la scène théâtrale traditionnelle, en marge des réseaux d'éducation populaire et même en marge de certains mouvements ouvriers (Escafré-Dublet, 2009 : 95).

Ce que l'on peut désormais nommer « théâtre de l'immigration algérienne » invente son propre réseau de diffusion, en se produisant principalement dans la rue, dans les quartiers, dans les foyers de travailleurs immigrés, dans les petites salles municipales ou dans les usines en grève. A travers la scène théâtrale, la représentation de l'immigration algérienne est avant tout sociale et se construit dans un premier temps à travers la figure de l'ouvrier comme expression d'une identité construite dans le travail à l'usine.

Témoin d'expériences singulières au regard de l'histoire collective, le théâtre de l'immigration se fait porte parole des luttes des travailleurs immigrés de la décennie, marquée par l'apparition de mouvements d'émancipation et de défense des droits des travailleurs immigrés comme le MTA ou la Maison des Travailleurs Immigrés⁷ (MTI).

Ces instances vont encourager le développement du théâtre de l'immigration, au nom du droit d'expression culturelle des travailleurs immigrés, et favoriser sa diffusion en s'appuyant sur le réseau associatif et militant. Son apogée est marquée par la création, en juillet 1975, du premier Festival de théâtre populaire des travailleurs immigrés, dont la première édition aura lieu à Suresnes à l'initiative de la CIMADE et de la Maison des Travailleurs Immigrés de Puteaux (MTI)⁸. Durant cinq semaines, une vingtaine de troupes de diverses origines se succèdent. Au fur et à mesure des différentes éditions, le festival prend de l'ampleur et se décentralise. En 1976, la deuxième édition du festival se situe d'abord à la mutualité, à Paris puis dans la banlieue parisienne et enfin en province. Elle va permettre à plus de 25 troupes de présenter leurs créations. Après une pause en 1977, le festival reprend en 1978 et continue de s'étendre : avec 200 manifestations dans une trentaine de villes.

En 1979, le festival s'étend dans l'Europe entière. Espace de revendication d'une expression immigrée, le festival affiche la volonté de préserver une identité culturelle, notamment à travers l'utilisation de la langue maternelle, et cela contre les tentatives d'assimilation du pays d'accueil. Symbolique du théâtre de l'immigration des années 1970, le Festival de théâtre populaire des travailleurs immigrés joue un rôle « d'identificateur, de marqueur social, de construction/reconstruction des identités ou des appartenances [...]» (Bencharif, 2000 : 65) désignant ce qui est vécu, individuellement et collectivement dans un contexte déterminé et qui a du mal à être inscrit, à être reconnu ou à être représenté dans la société française de l'époque :

« Il n'existe sans doute actuellement en France aucune structure d'accueil pour les immigrés qui désirent s'exprimer dans leur langue par les gestes, la parole, le chant ou la danse. L'espace qui leur est donné à la radio, à la télévision, est minuscule,

inexistant. Pourtant le premier Festival de théâtre populaire des travailleurs immigrés a montré qu'un théâtre était né. Écrit collectivement par des ouvriers et des étudiants, interprété par eux, il raconte le plus simplement possible, en italien, en arabe, en portugais, en espagnol, avec des chaises, des bidons et des ficelles, la vie quotidienne des quatre millions quarante trois mille étrangers » (Humblot, 1975 : 15).

Dans cette perspective, le Festival de théâtre populaire des travailleurs immigrés se place dans un double processus, participant à la fois d'une représentation de l'histoire de l'immigration par l'immigration elle-même, et donnant à cette histoire une visibilité dans la sphère collective et sociétale. « *Nous sommes nés de la Réalité* »⁹ explique la troupe d'Agit-prop El Assifa, emblématique du théâtre des travailleurs immigrés algériens, qui travaille quasi-exclusivement sur la représentation du quotidien des travailleurs immigrés en France. Elle est créée en 1973 à l'initiative de plusieurs travailleurs immigrés d'origine algérienne (principalement issus du Mouvement des Travailleurs Arabes).

En 1973, sur invitation d'une délégation des ouvriers de l'usine Lip¹⁰, en grève, la troupe présente un montage de plusieurs sketches sur la situation des travailleurs immigrés en France devant un public qui ne connaissait pas ou peu ces conditions de vie. A l'issue de la représentation, la troupe s'agrandit, rejointe par quelques militants et quelques professionnels de théâtre (dont Philippe Tancelin et Geneviève Clancy). Pour El Assifa, l'idée première est alors de faire connaître les conditions de travail des ouvriers immigrés par la voix du théâtre à l'ensemble des ouvriers. Cependant, il apparaît très vite que les ouvriers ne connaissent pas les conditions de vie et de travail des immigrés, ni « *l'agression quotidienne que représente l'obligation de quitter son pays pour survivre* ». (Clancy, Tancelin. 1977 : 187).

Dès lors, l'objectif premier de la troupe El Assifa sera de contribuer à faire connaître cette existence et ces conditions de vie. En 1974, la troupe crée *ça travaille ça travaille mais ça ferme sa gueule* : pièce jouée principalement dans des cafés, des foyers de travailleurs immigrés, dans la rue ou dans des usines en grève, dépeignant les mécanismes de l'immigration ouvrière et la réalité quotidienne des travailleurs immigrés en France :

« On voit un accord se conclure au niveau des gouvernements pour un marché de main-d'œuvre. L'attribution d'un emploi, sur une chaise d'usine, dans un puits de mine, sur un chantier, ne pose pas trop de problèmes. C'est ensuite, dès qu'il s'agit des papiers, des permis, du logement, de l'établissement de la fiche de paye, que la machine se met en marche : transbahuté de service en service, on voit un ouvrier qui ne peut toucher sa paye parce qu'il n'a pas un papier de la main d'œuvre ; il ne peut avoir ce papier parce qu'il n'a pas une pièce de la préfecture ou du commissariat ; il ne peut avoir cette pièce parce qu'il n'a pas de domicile ; l'hôtelier, ou l'étrange individu qui parque les immigrants dans on ne sait quel réduit, refuse de donner ce certificat parce que l'ouvrier, n'ayant pu toucher sa paye, n'a pas réglé d'avance son mois ou sa semaine d'hébergement. On en revient au point de départ, et si l'immigré ne devient pas fou, c'est parce qu'il y met du sien » (Cournot, 1974 : 23).

De manière générale, l'histoire des migrations nous ramène à des événements historiques rarement commémorés, ou que l'on refuse encore à considérer comme faisant partie de l'histoire commune. Alors même que l'immigration algérienne est constitutive de l'histoire française, elle est paradoxalement refoulée comme si elle restait hors de l'histoire nationale. Témoin des luttes ouvrières des années 1970, El Assifa n'en est pas moins témoin de l'histoire collective française et utilise des faits d'actualité concrets comme point de départ pour la création de ses spectacles.

Ainsi, pour *ça travaille, ça travaille mais ça ferme sa gueule*, la trame dramaturgique est issue de faits réels : « L'histoire et la réalité sont la trame de fond, ce qui nous amène sans cesse à transformer et à ajouter des éléments »¹¹.

Ponctuée de références à des événements réels et d'actualité comme l'assassinat de Djellali à la Goutte d'Or en 1971 ou le meurtre de Mohammed Diab dans un commissariat de Versailles en 1972, la pièce agit comme un espace de visibilité pour des événements du quotidien, tombés aujourd'hui dans « les oubliettes » de l'histoire nationale, participant, à travers la représentation théâtrale à créer une « mise en présence avec l'inachevé de l'histoire des hommes » (Tancelin, 2005 : 45).

En 1975, la création par la troupe El Assifa de *La vie de château, pourvu que ça dure* perpétue cette volonté de s'inscrire dans le réel.

Depuis plusieurs mois, la troupe s'est installée dans le quartier de Barbès, à Paris et utilise ce lieu de travail comme base d'écriture : exprimer les conditions de vie des travailleurs immigrés, c'est aussi connaître et faire connaître leurs conditions d'existence quotidienne :

« A Barbès, il y a des parents qui travaillent et des enfants qui sont dans les rues des journées entières le week-end. A Barbès, il y a aussi le samedi et le dimanche, des milliers de travailleurs qui descendent des banlieues, pour se retrouver, passer un moment ensemble, prendre un peu de bon temps malgré les contrôles. A Barbès, le week-end et la semaine, il y a des chômeurs, des licenciés, des temporaires, qui vont en rencontrer d'autres, se donner des tuyaux sur un travail, même pour quelques jours, quelques heures. [...] Le spectacle de *La vie de château* proposait des images, des figures élaborées, un traitement par l'humour et le rire de situations difficiles, tragiques même. [...] Dans la pièce il y avait le rire, le chant, la danse, le drame qui ne prenaient forme que sur des éléments de la réalité, contrôlables par chacun des spectateurs : conditions de vie des travailleurs immigrés, conditions de ceux qui les partagent, qui étaient là dans la salle, les regardant en spectateur, dont ils se distançaient par le spectacle, mais dont ils n'étaient jamais dépossédés » (Clancy, Tancelin, 1977, 210).

Avec cette seconde création, El Assifa a comme ambition principale de représenter et d'exprimer une réalité, celle du quartier de Barbès et par extension, celle de l'ensemble des travailleurs immigrés : un théâtre de la vie, témoin du quotidien ordinaire d'un travailleur immigré en France.

Le théâtre de l'immigration, un théâtre du reflet

Le théâtre de l'immigration algérienne est un donc théâtre du reflet, prenant sa source dans le quotidien de l'immigration. Sur scène, il n'est pas tributaire des « jeux conventionnels de la médiation » (Neveux, 2007 : 145) laissant apparaître des « corps réels » sur scène. Les arabes jouent des arabes, les travailleurs des travailleurs, les femmes immigrées sont jouées par des femmes immigrées : « Ils sont présents là, normalement, nous les percevons dans les conditions habituelles, il n'y a rien dans les manches, aucune finesse de montage, aucun truquage du son » (Cournot, 1974 : 23).

Ce théâtre n'est pas uniquement l'espace de représentation des luttes des travailleurs immigrés, il est aussi et surtout le témoin de l'immigration elle-même, avec son histoire propre : la vie des immigrés sur scène avec ses symboles, ses codes, ses gestes, ses langages, ses caractéristiques textuelles et scéniques propres, indéniablement liés aux origines et au pays d'accueil. L'immigré est également un émigré : ses liens avec le pays d'accueil ne peuvent être dissociés de ceux qu'il entretient avec son pays de « départ » et bien que difficilement vécu, ce chevauchement culturel est constamment représenté.

Une simple explication des noms donnés aux troupes par leurs fondateurs contribue à illustrer ce lien : La Kahina, troupe fondée en 1976 par des femmes algériennes à Aubervilliers, reprend le nom de la « Jeanne D'Arc » berbère : reine des Aurès à la fin du 7^{ème} siècle qui a régné sur plusieurs tribus. La troupe Nedjma (l'étoile), également fondée en 1976 par Moussa Lebkiti, reprend le prénom de l'héroïne la plus connue de Kateb Yacine. Al Assifa (la tempête), est une référence à la branche armée de l'organisation nationale palestinienne El Fatah, fondé en 1959 par Yasser Arafat. C'est également le nom porté par un journal mensuel français, publié de 1972 à 1973 par le Mouvement des Travailleurs Arabes. Témoin du processus d'immigration, ce théâtre est surtout le reflet d'une identité et d'une culture construite dans et par l'immigration.

Cette double culture, va et vient constant entre le pays d'origine et le pays d'accueil est l'une des caractéristiques du répertoire du théâtre de l'immigration algérienne, en particulier avec la troupe Nedjma. Fondée par Moussa Lebkiti¹², acteur et écrivain issu de l'immigration kabyle à Paris, Nedjma est également composée d'Annie Rousset, la seule comédienne professionnelle et de plusieurs autres acteurs, essentiellement recrutés auprès du journal *Libération*, le plus populaire à l'époque. L'ambition est de créer un « théâtre populaire immigré » traitant de sujets tels que l'exil, les conflits de génération entre père et fils ou la double culture. Les comédiens de Nedjma refusent de s'enfermer dans le genre théâtral pur et s'ouvrent vers d'autres modes d'expressions artistiques : en plus du théâtre « traditionnel », ils travaillent tour à tour la marionnette, le conte et le kaoua théâtre.

Comme les autres, la troupe fuit les réseaux traditionnels de diffusion et se produit dans des endroits divers et variés : Off du Festival d'Avignon, foyers de travailleurs, rue, salles municipales... Nedjma symbolise la génération de transition, qui ne naît ni complètement française ni complètement algérienne

et qui vit perpétuellement dans un entre-deux : entre deux cultures, entre-deux langues, entre-deux mémoires.

Narrer l'immigration revient donc à expliquer cet entre-deux et à proposer un répertoire souvent en lien avec la mémoire de l'enfance kabyle et immigrée comme dans *Barka ou la vie parisienne*¹³ (1976) titre déjà révélateur du télescopage des cultures, *Le Cirque d'Amar*¹⁴ et *Amachaou ou il était une fois mon bled*, un spectacle de marionnette (1978).

Avec *Le Cirque d'Amar*, la réalité de l'immigration est questionnée et le double statut immigré/émigré est représenté :

« A travers deux scènes principales, l'une en Algérie avec le père et la femme d'Amar, l'autre dans un café à Paris avec Amar et la patronne madame Martine sont abordées de multiples questions qui font parties de la vie quotidienne des immigrés. Le cirque, c'est tous les personnages qui font la vie d'Amar, et qui, à travers un certain regard, deviennent burlesques... Le cirque, c'est tout ce qui tourne dans sa tête... C'est son père qui imagine qu'il vit en France une vie de prince et qui attend toujours les mandats. C'est sa femme, seule toute l'année, transformée en servante de son beau-père et qui attend son retour. C'est en France, toutes les questions qui se posent à lui, non seulement dans son travail mais aussi dans son rapport avec les femmes, avec l'engagement politique, avec sa religion »¹⁵.

A travers deux tableaux, le premier traitant de l'émigration vue du bled et le second traitant de l'immigration vue de la France, *Le cirque d'Amar* fonctionne comme une véritable narration du parcours de l'immigration, qui révèle aux yeux des spectateurs que l'immigré est également un émigré et que les liens au pays d'origine, bien que parfois difficilement vécus, n'en sont que plus fièrement revendiqués.

Témoigner de l'immigration, c'est exprimer son identité et chez Nedjma, l'identité de l'immigration algérienne se construit nécessairement dans ce va et vient constant entre la culture d'origine et la culture d'accueil : cette double culture est un élément important du théâtre de Nedjma et peut-être observée en premier lieu dans les caractéristiques scéniques. Témoigner de l'immigration, c'est raconter d'où l'on vient et quelle meilleure figure pour cela que celle du conteur, qui une fois installé sur scène débute par un « Il était une fois... ». Chez Nedjma, en effet, la figure du conteur, représentative de l'oralité et de l'identité culturelle algérienne décrit cette interpénétration des cultures et des mémoires.

Pour *Amachaou ou il était une fois mon bled*, le conteur/marionnette se fait donc narrateur de l'immigration et s'inscrit comme la figure symbolique qui matérialise le rapport au pays d'origine, renforçant, chez le spectateur, le sentiment de reconnaissance et d'appartenance :

« La lecture sociale se renforce par l'inscription dans la structure du conte oriental. La mémoire du public se réveille : le spectacle, tout en lui adressant une parole sur le présent, l'aide à récupérer son espace et son culturel » (Banu, 1975 : 99).

L'utilisation d'une langue « immigrée » va également dans ce sens. Fondement identitaire, s'inscrivant dans le sentiment d'appartenance à une communauté, la langue devient double. Nedjma revendique cette langue immigrée : un français émaillé de Kabyle et d'arabe populaire.

Alors que pendant les différentes éditions du Festival de théâtre populaire des travailleurs immigrés, les pièces étaient représentées en langue d'origine, de nombreuses troupes issues de l'immigration utilisent l'emprunt linguistique, mélange de la langue du pays d'origine et du pays d'accueil. Tout comme Kateb Yacine avec *Mohamed, prends ta valise*, le témoignage de l'immigration algérienne s'effectue également dans le rapport à la langue.

La troupe La Kahina, créée par des jeunes femmes immigrées d'origine algérienne de la « seconde génération » utilise également cet emprunt. Elle tente de combler un manque en abordant ce qu'elles estiment sous-représenté : le rôle des femmes dans l'aventure de l'immigration et les problèmes, notamment culturels et identitaires rencontrés par la seconde génération d'immigrés algériens en France¹⁶.

En 1976, la troupe monte *Pour que les larmes de nos mères deviennent une légende*. Les liens au pays d'origine y sont constamment représentés, notamment à travers l'usage d'une langue multiple : métissage de français et d'arabe populaire. Ce théâtre de l'immigration algérienne qui naît dans les années 1970 est un théâtre du « dire », de la parole : une logique de témoignage, de récit d'une expérience.

La scène théâtrale, considérée comme un espace d'apparition et de représentation d'une réalité concrète permet alors d'enfreindre l'invisibilité de l'immigration algérienne en France. Guidé par une volonté de représentation biographique et de valorisation culturelle, ce théâtre de l'immigration est une instance de témoignage de la réalité de l'immigration, sous toutes ses composantes. Cependant, comme l'explique Olivier Neveux, « S'il met en scène l'expérience quotidienne [...], il ne l'aborde pas dans la catégorie de l'intime » (Neveux, 2007 : 146) mais, au contraire, l'extirpe de la privatisation pour la rendre visible dans l'espace public collectif. Le théâtre de l'immigration est donc sous-tendu par une double logique : à la fois logique d'expression et d'apparition dont la première tâche est de faire surgir une parole minoritaire, écrasée par le poids des paroles dominantes. Il se place donc dans une posture de construction identitaire de l'immigration, de témoignage, de porte parole d'un discours en marge de l'histoire collective française.

Notes

¹ Quelques dates clés caractérisent cette volonté. Le 3 juillet 1974, le gouvernement suspend l'immigration des travailleurs immigrés et de leurs familles. En 1976, il baisse le chiffre des entrées de travailleurs algériens qui doit désormais se situer entre 20.000 et 50.000 par an au lieu des 75.000 (en moyenne) entre 1970 et 1975. En contrepartie, la France développe en accord avec l'Algérie une politique sociale en faveur des immigrés (logement, scolarité, formation professionnelle) et culturelle : avec la création de deux organismes chargés de promouvoir les cultures des pays

d'origine. En juin 1977, Lionel Stoléru annonce la création d'une politique d'aide au retour offrant 10.000 francs (nommés le « million Stoléru ») à tout immigré au chômage se portant candidat.

² Le MTA est fondé en 1973 par des travailleurs immigrés et des étudiants originaires du Maghreb.

³ Nom donné aux théâtres de la « seconde génération » d'immigrés, dans les années 1980.

⁴ A travers l'histoire de Mohamed Zitoune, la situation des ouvriers algériens en France est présentée comme une nouvelle forme d'utilisation de l'Algérie par la France.

⁵ A noter que l'investissement des structures culturelles subventionnées est unique en ce début des années 1970 pour une création trilingue s'adressant aux travailleurs immigrés algériens. Néanmoins, cet investissement n'est valable que pour la première partie de la tournée de *Mohamed, prends ta valise*. Pour la seconde partie, le réseau militant est préféré par les organisateurs.

⁶ Mars en région parisienne, avril dans l'Est, mai dans la région Rhône-Alpes, la première moitié de juin dans la Nord et la deuxième moitié dans le Sud et l'Ouest de la France.

⁷ Créée en 1973.

⁸ La MTI a été créée en 1973 à l'initiative de la CIMADE. L'animation de la MTI est assurée conjointement par la CIMADE et les principales associations des travailleurs immigrés de la Région. Périodiquement, elle organise des séances de cinéma et de théâtre ainsi que des débats sur la situation socio-politique dans les pays d'origine des travailleurs.

⁹ Citation issue de documents d'archive de la troupe El Assifa (Bibliothèque D'histoire Internationale Contemporaine, Fonds Saïd Bouziri).

¹⁰ Le 17 avril 1973, Lip, l'usine horlogère de Bezançon dépose le bilan. Les ouvriers entament une grève, refusant la fermeture de l'usine et se battent pendant plusieurs années.

¹¹ Citation issue de documents d'archive de la troupe El Assifa (Bibliothèque D'histoire Internationale Contemporaine, Fonds Saïd Bouziri).

¹² Moussa Lebkiri, né en 1952 à Beni Chabane en Kabylie, a grandi dans la périphérie parisienne. Il commence à travailler comme aide-photographe, passe ensuite aux marionnettes pour se consacrer enfin au théâtre en 1976 avec la compagnie Nedjma.

¹³ Spectacle joué près de 800 fois à travers la France et à l'étranger.

¹⁴ Spectacle joué près de 200 fois jusqu'en 1981.

¹⁵ Site de la compagnie Nedjma : <http://associationnedjma.free.fr/> Consulté le 1^{er} février 2010.

¹⁶ Les femmes de La Kahina sont également à l'origine de l'association ANGI (Association nouvelle génération immigrée) à Aubervilliers en novembre 1981 et actives dans l'organisation de la Marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983.

Bibliographie

Aissaoui, R. 2006. « Le discours du Mouvement des Travailleurs Arabes (MTA) dans les années 1970 en France, Mobilisation et mémoire du combat anticolonial », *Immigration et marché du travail*, n° 1263, pp.105-119.

Banu, G. 1975. « Un festival pas comme les autres, Suresnes 1975 », *Travail théâtral*, n° 21, pp.97-99.

Bencharif, L. 2000. « Les Enjeux d'une reconnaissance sociale des mémoires des immigrations », *Ecarts d'identité*, n° 92, pp.62-68.

Bouamama, S. 2003. « L'Immigration algérienne au temps de la colonisation ». *Hommes et migrations* n° 1244, pp. 6-11.

Clancy, G. P, Tancelin. 1977. *Les tiers-idées*. Paris : Hachette.

Cournot, M. 12 décembre 1974. « Des Travailleurs immigrés s'expriment par le théâtre ». *Le Monde*, p.23.

- Escafré-Dublet, A. 2008. L'aventure de Mohammed, prends ta valise de Kateb Yacine : histoire d'un théâtre de la contestation en milieu immigré (France-Algérie, 1972). In : *Théâtre des minorités, mises en scène de la marge à l'époque contemporaine*. Paris : L'harmattan.
- Escafré-Dublet, A. 2009. « Les Cultures immigrées sont t-elles solubles dans les cultures populaires ? », *Mouvement*, n° 57, pp.92-104.
- Gastaut, Y. 2004. « Français et immigrés à l'épreuve de la crise (1973-1995) », *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, n° 84, pp. 107-118.
- Humblot, C. 3 juillet 1975. « Le Droit de revendiquer sa propre culture ». *Le Monde*, p.15
- Maatouk, F.1976. « Le théâtre des travailleurs immigrés, un théâtre de lutte », *Travail théâtral*, n° 24-25, pp.200-201.
- Neveux, O. 2007. *Théâtres en lutte, Le Théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*. Paris : Editions La Découverte.
- Ruisselet, J. 1977. « Théâtre populaire = expression politique », *Autrement*, n° 11, pp.126-130.
- Simon, J. et al., 2002. *L'Immigration algérienne en France, De 1962 à nos jours*, Paris : L'Harmattan.
- Tancelin, P. 2005. *Quand le chemin se remet à battre : poésie et philosophie*, Paris : L'harmattan.