



Dictionnaire des théâtres du monde

## Algérie (Le théâtre en)

---

Né au début du vingtième siècle, le théâtre algérien contemporain, encore peu connu à l'extérieur, possède une histoire assez riche. Conçu d'abord comme un simple divertissement ou un instrument de lutte politique, il a survécu en dépit de tous les obstacles rencontrés et il s'est même beaucoup développé en puisant à la fois dans le patrimoine national et dans le répertoire universel.

### Naissance du théâtre moderne

Dans le passé, la sclérose des sociétés arabo-islamiques explique pour une bonne part qu'elles n'aient pas engendré de nouvelles formes artistiques à partir de leurs propres matrices culturelles, comme l'Europe l'a fait, en créant le roman et le théâtre contemporains. Les répliques et dialogues plus ou moins dramatisés d'un genre littéraire tel que la *maqama* (séance) ou, plus tard, le *ta'zieh* (lamentation) chiite, rite avant d'être spectacle, ne paraissent pas avoir exercé d'influence décisive sur le théâtre algérien. Le *Karagöz* (yeux noirs, en turc) ou théâtre d'ombres serait apparu au début de la présence ottomane. Farce assez grossière, aux personnages typés, destinée aux humbles, il avait une double fonction de divertissement et de dénonciation. Il est encore joué en 1835. *Karagöz* échange des paroles obscènes avec le dieu phallique de la Fécondité. À la fin de la pièce, il roue de coups les soldats français venus l'arrêter avec, pour bâton, le même dieu de la Fécondité. Dans d'autres pièces, Satan revêt l'uniforme colonial. En raison de son message politique, les autorités françaises l'interdisent en 1843 et il disparaît, à l'exception de quelques représentations privées et clandestines.

Les préfigurations du théâtre algérien, essentiellement populaires, sont d'abord à rechercher dans le patrimoine culturel oral ; dans la tradition du *meddah* (celui qui adresse des louanges), du *guwal* (celui qui dit), de la *halqa* (cercle) ; dans le goût de la poésie, des histoires, des légendes, des contes, du *mime*, de la dérision, de la *farce*, de la fête, de la cérémonie ; dans la *théâtralité* en acte des scènes, des dialogues de la vie quotidienne d'une société rurale et citadine où l'on vit beaucoup sous le regard de l'autre.

Au Maghreb, le théâtre, sous sa forme contemporaine, a été, pour l'essentiel, un art importé. En Algérie, les années vingt connaissent un important renouveau culturel. Aux yeux de la majorité des musulmans, le théâtre passe pour un « divertissement réservé aux colonisateurs ». Le théâtre arabe ne se manifeste qu'en 1907, à l'occasion des tournées de Souleymane Qardahi et de Abdel Qadir Al Masri. Tous les travaux universitaires et articles de presse considèrent que les premières pièces ont vu le jour vers les années 1920, après la tournée égyptienne de Georges Abiad en 1921, groupe qui présenta à l'époque deux drames historiques en arabe « classique », *Salah Eddine el Ayyoubi*, libre adaptation du *Talisman* de Walter Scott, et *Thorâtou el arab*, inspirée des aventures du *Dernier des Abencérages* de Chateaubriand. En fait, c'est inexact ; les premières troupes égyptiennes séjournèrent en Algérie en 1907-1908 avec *Al koumidia el Masria* (la Comédie égyptienne) de Abdel Qadir el Masri et Jawq Souleymane Qardahi. Le passage de ces deux troupes poussa de jeunes lettrés algériens à s'intéresser à l'art théâtral. Ceux-ci, grâce à l'apport des associations culturelles et religieuses, commencèrent à monter des pièces de théâtre. À partir de 1921, des associations culturelles, marquées par le passage de ces troupes, commencèrent à produire des oeuvres en arabe « classique », d'ailleurs vite boudées par le public qui ne pouvait pas apprécier un genre qui lui était totalement étranger. L'Association des Étudiants Musulmans, l'ensemble Al Moutribiyya, l'association al Mouhaddiba (L'Éducatrice) furent constituées. Quelques algérois se mirent à écrire des pièces. Ali Chérif Tahar en écrivit trois, représentées entre 1921 et 1923. Ces pièces qui ne furent pas de grands succès populaires traitaient essentiellement de l'alcoolisme. Il s'agit de *Achifa' ba'd al manâ* (la Guérison après l'épreuve), joué en 1921 et reprise en 1923 à l'Opéra d'Alger ; de *Badi'*, tragédie en trois actes présentée au Nouveau Théâtre et de *Khadi'at el gharam* (*Passions trahies*). En

1922, fut donnée une pièce sans nom d'auteur mais vraisemblablement puisée dans le répertoire égyptien, *Fi sabil el watan* (Au service de la patrie). Celle-ci fut aussitôt interdite parce que considérée comme subversive. D'ailleurs, le titre suggère la portée nationaliste du texte. Jouées en arabe « littéraire », ces pièces ne pouvaient pas séduire le grand public, souvent analphabète et qui découvrait un genre trop peu familier à son mode de vie et à ses habitudes culturelles. Absence de traditions en matière théâtrale, premiers balbutiements de l'art scénique, problèmes d'ordre linguistique achèvent d'expliquer l'insuccès...

La question linguistique est posée. Les discussions sur ce point vont connaître de grandes tensions et des heurts interminables, surtout après l'apparition du théâtre en arabe « dialectal » qui avait l'avantage de toucher un large public : il retrouvait là certains liens avec des formes populaires connues. *Djeha* de [Allalou](#) constitua en ce sens une véritable bombe et orienta définitivement le théâtre en Algérie qui rompit ainsi avec l'usage de l'arabe « littéraire ». Cette pièce allait paradoxalement accentuer le conflit linguistique substantiellement idéologique qui opposait les défenseurs de l'arabe classique – unique moyen, selon eux, d'exprimer l'authenticité du théâtre, instrument qui ne devrait pas être « souillé » par l'usage de « la langue de la rue » – aux partisans des idiomes populaires, outils plus adaptés et plus appropriés pour attirer le grand public qui demeure de loin l'élément essentiel de la communication théâtrale.

L'échec des représentations en arabe « littéraire » permit aux auteurs d'opter définitivement pour la langue populaire. Allalou recourut à la structure du conte et à des « traditions » artistiques populaires ainsi qu'à la forme classique européenne, introduite en Algérie par les troupes françaises et égyptiennes. De *Djeha* de Allalou, jouée à Alger en 1926, il ne reste qu'un canevas et quelques résumés faits par [Bachetarzi](#) et l'auteur.

La pièce, inspirée du *Vilain Mire* et de *Qamar Ezzan* (les Mille et Une Nuits), aux situations et à la langue familières, rencontre un éclatant succès. La même année, Allalou fait jouer une comédie *Zouedj Bou-Akline* (le Mariage de Bou-Akline), dans laquelle débute [Ksentini](#). Allalou, Ksentini et Bachetarzi peuvent être considérés comme les pionniers du théâtre moderne. La période qui suit se caractérise par la représentation de [sketches](#), de farces, aux intentions moralisatrices, très satiriques à l'égard de la société musulmane. Elles s'accompagnent de chants, de danses, dont le public est particulièrement friand. L'influence du théâtre de Molière, dont Bachetarzi adapte plusieurs pièces, est grande. Également, celle de la [commedia dell'arte](#), du [mélodrame](#), du [vaudeville](#), de l'opérette. À la fin des années trente, le théâtre en découd avec la censure : des titres comme *Fago* (Ça ne prend plus, 1932), qui évoque l'exploitation coloniale, sont assez explicites.

La Seconde Guerre mondiale voit la mise sous tutelle de l'art dramatique. Des personnalités nouvelles se manifestent : Touri, Badie, Kazdarli, Ferrah, Aziz, Mansali, Hattab, [Rouiched](#), El Mouhib Falaki, El Hassani, Houhou, [Mustapha Kateb](#) et d'autres. Fait marquant, on se met à traduire des auteurs étrangers. En 1940-1941, *l'Avare* et *le Malade imaginaire* sont traduits en arabe dialectal. L'art dramatique commence vraiment à se professionnaliser vers 1945-1946. La première « saison arabe » de l'Opéra d'Alger est ouverte en 1947. Des troupes d'amateurs y sont fondées par Mustapha Kateb, Réda Falaki ; ainsi que dans d'autres villes : Tlemcen, Oran, Constantine. C'est seulement vers le début des années 1950 que le public bourgeois vient au théâtre. Des séances sont organisées pour les femmes. Dans l'ensemble, c'est un public qui veut rire, se divertir et se montre parfois fort indiscipliné. Cela ne l'empêche pas d'apprécier éventuellement la tragédie (*Antigone*, adaptée par Sefta) ou le drame comme *la Kahena* de Nekli, pourtant en arabe littéraire, mis en scène par Mustapha Kateb en 1953.

Lors de la guerre d'indépendance, à partir de 1958 environ, ce dernier dirige la troupe du FLN qui fait des tournées dans les pays arabes, en Union soviétique, en Chine ; la pièce la plus populaire de son répertoire est *Ouled Casbah* (les Enfants de la Casbah, 1959) de Rais. L'acteur Zinet est membre, un temps, de cette troupe. *Le Séisme de Kréa*, est publié en français en 1958 ; *Des voix dans la Casbah* de Bouzaher, en 1960 : *Naissance et l'Olivier* de Boudia (1932-1973), en 1962. C'est avant tout [Kateb Yacine](#) qui attire l'attention. Avant même *le Cercle des représailles* (1959), *le Cadavre encerclé* (qui en fait partie) est joué pour la première fois en arabe dialectal (m. en sc. [Serreau](#), Bruxelles, 1958).

## L'évolution récente

Après l'indépendance, le débat sur l'activité théâtrale allait dominer la scène culturelle. Les écrits dans la presse se multiplient. Les hommes de théâtre, plus libres et disposant de moyens matériels relativement importants, s'interrogent sur leur pratique et se tournent vers la mise en œuvre de nouvelles expériences. La question de l'héritage est l'une des préoccupations essentielles des auteurs et des metteurs en scène qui, techniquement outillés désormais, se lancent dans des aventures originales. Mustapha Kateb, Ould [Abderrahmane Kaki](#), Mohamed Boudia et Henri Cordereau posent sur un ton polémique les problèmes du théâtre populaire, de l'adaptation et de la « création ». Certains privilégient l'adaptation, d'autres optent pour ce qu'ils appellent le « retour aux sources » et la « redécouverte de soi ». Un dernier groupe envisage la mise en symbiose de ces deux voies.

Le 8 janvier 1963, les salles de spectacle d'Algérie sont nationalisées : le Théâtre national algérien (TNA) est créé. Le décret de 1963, texte insuffisant, l'organise relativement. Il prévoit notamment un centre qui a pour objet de définir son « orientation », sa « propagation au sein des masses », son « développement », par un « travail de prospection, d'étude et de sélection des œuvres » mais qui ne voit jamais le jour. Une question essentielle se pose : quel théâtre faut-il faire ? De vives polémiques éclatent. Boudia est partisan d'un « théâtre populaire », Kaki n'en a pas la même conception que Mustapha Kateb. Malgré la pauvreté du répertoire algérien, certains refusent le recours à celui de l'étranger. De 1963 à 1968, on ne joue que cinq pièces de la période antérieure ; et pourtant ces premières années de l'indépendance sont fécondes. Les gens de théâtre, motivés, savent qu'il faut de nouveau gagner un public. Entre 1963 et 1966, près de mille représentations sont données. Certaines œuvres connaissent un grand succès : *Ifrikiya qabla I* (Afrique avant I) de Kaki ; *Hassan Terro* de Rouiched ; *Roses rouges pour moi* d'[O'Casey](#), mis en scène par Mustapha Kateb ; *Zoudj biout ou cousina* (Deux pièces cuisine) de Safiri. Le problème de la langue, du choix entre arabe dialectal et arabe classique, se pose de nouveau. Il est assez rapidement tranché en faveur du premier. Les tentatives en langue française comme *Anbaça* (1966) de Houhou, *le Foehn* (1967) de Mammeri, *Rouge l'aube* (1969) de Djébar ou en arabe littéraire comme *le Cadavre encerclé* (1972) de Kateb Yacine font long feu.

Les années 1970 sont plutôt sombres. La décentralisation dont les textes ont été adoptés en 1970 va être à l'origine de la constitution des théâtres régionaux, aujourd'hui au nombre de sept (Annaba, Oran, Constantine, Bel Abbès, Béjaïa, Batna et Tizi Ouzou). La production devient très irrégulière ; le public se disperse. La section d'art dramatique de l'Institut national (INAD), ouverte en 1964, est fermée en 1973, après avoir formé plusieurs dizaines de comédiens. La création de théâtres régionaux ne dissipe pas le malaise général malgré quelques réalisations : *El Bouaboun* (les Concierges, 1970) de Rouiched, *Hammam Rabbi* (les Bains de Rabbi) d'[Alloula](#), *Hout yakoul hout* (L'homme est un loup pour l'homme, 1976) d'Alloula et Benmohamed. Seul, le théâtre amateur se développe mais il commence à péricliter vers 1975-1976. Il tient son festival annuel à Mostaganem. Très influencé par l'actualité sociale et politique (révolution agraire, médecine gratuite, gestion des entreprises), il néglige en conséquence l'esthétique. Néanmoins, il fournit des éléments au théâtre professionnel ; certaines troupes se font remarquer, quelques talents émergent, tel [Benaïssa](#) avec *Boualem zid el gouddam Va de l'avant, Boualem*, 1974) où les deux personnages principaux, incarnant chacun une génération et des opinions opposées, cheminent, dans une contradiction permanente, vers un village socialiste. Kateb Yacine revient s'installer en Algérie et plusieurs de ses pièces sont jouées en arabe dialectal. À la fin de ces années, le théâtre, qui n'était pas l'art le plus suspect, en raison de son moindre impact sur les publics, commence à jouir d'une plus grande liberté d'expression.

## Le renouveau

Il faut attendre les années 1980 pour constater une véritable reprise. Les théâtres de Béjaïa et de Batna sont créés. Le premier festival professionnel a lieu à Alger en 1985. L'Institut national d'art dramatique est rouvert en 1986. Un plan de redressement est en cours. D'autres talents d'auteurs, de metteurs en scène, d'acteurs retiennent l'attention. Les pièces sont davantage travaillées ; l'interprétation, meilleure. Le théâtre devient plus contestataire ; le ton se fait caustique dans des œuvres comme *El Babour eghraq* (le Bateau coule, 1983) de Benaïssa ; *El Adjouad* (les Généreux, 1985) ; *El Litham* (Le Voile, 1989) d'Alloula ; *Gallou El Arab Gallou* (les Arabes ont dit, 1983), *Hafila Tassir* (le Voleur d'autobus, 1985), *Chouhada er-jaou ad ousboua* (les Martyrs reviennent cette semaine, 1987) d'après Ouettar, et *El Ayta* (le Cri, 1989) de Ziani Cherif ; *H'zem El Ghoul* (l'Arc-en-Ciel) de Bouguermouh. Le théâtre amateur, qui souffre du manque d'encadrement, compte maintenant des dizaines de troupes. Parmi les plus anciennes, El Ichara (le Signe), à Mostaganem, se préoccupe de formation. Le désir est grand de s'exprimer hors des structures étatiques officielles. La création de compagnies indépendantes comme celles d'Alloula, de Benaïssa, de Ziani Cherif ne peut être que salubre. Le principal obstacle est d'ordre financier.

La télévision annonce enfin les représentations bien qu'elle les diffuse très rarement, mais cela ne suffit pas à faire se déplacer les gens, le soir, vers le centre-ville. À partir des années 1990, la télévision s'est quelque peu intéressée à l'actualité théâtrale en produisant des émissions sur l'art scénique, en achetant les droits de diffusion de nombreuses pièces et en participant au financement indirect de certains festivals. Avec une augmentation sensible des créations, des représentations, des rencontres théâtrales, on assiste à une certaine floraison, peut-être prometteuse pour l'avenir.

La présence de la culture européenne est évidente et naturelle dans la mesure où le théâtre est un phénomène d'emprunt. Ainsi, la présence de [Brecht](#) et de [Piscator](#) est manifeste. Brecht correspondait quelque peu à l'analyse des sociétés développée par certains animateurs de l'activité théâtrale. D'ailleurs, durant les premières années de l'indépendance, Kaki a adapté un texte de l'auteur allemand, *la Bonne Âme du Sé-Tchouan*, et s'est réapproprié quelques éléments techniques. De nombreuses troupes du théâtre d'amateurs qui emprunte des matériaux formels au théâtre

épique revendiquent l'héritage brechtien. La relation avec Brecht interpelle la question de l'héritage culturel. Ainsi, un auteur comme Kaki, emprunte de nombreux éléments à la culture populaire et installe Brecht et [Artaud](#) dans une complémentarité paradoxale. Kateb Yacine, Alloula, Kaki et Benaïssa assimilent merveilleusement l'articulation des formes populaires et l'univers dramatique européen. Kateb Yacine réactualise et réinvestit de nouveaux signes le personnage légendaire de Djeha ; Alloula transforme la structure du *gouwal* (conteur) et de la *halqa* (cercle) ; Benaïssa entreprend une plongée dans le langage du quotidien ; Kaki explore les horizons poétiques du Maghreb populaire.

À côté de ce type d'écriture dramatique, existait une autre manière d'écrire et de mettre en scène qui consistait essentiellement en l'élaboration collective du travail dramatique. Le théâtre régional de Constantine (TRC) mit en forme des réalisations qui se situaient entre les interrogations du théâtre d'amateurs et les incertitudes du théâtre professionnel. Écritures dramatique et scénique étaient censées être travaillées collectivement. Le groupe, composé d'anciens amateurs et de deux professionnels, produit un théâtre empruntant ses éléments formels et thématiques à la pratique professionnelle (théâtres d'État) et au théâtre d'amateurs. *Rih Esamsar* (*le Vent des mandataires*) et *Hada Ijib Hada* (*Celui-ci amène celui-là*) abordent les mêmes thèmes que les amateurs mais en utilisant une mise en scène plus rigoureuse.

## Théâtre et société

Les conflits vécus par la société algérienne depuis plusieurs générations ont favorisé l'éclosion de son théâtre. Empreint de réalisme et de didactisme, il nous parle des problèmes des humbles en accordant une grande place à la dérision, sans laquelle la représentation d'une réalité tragique pourrait devenir insoutenable. Il dénonce l'absurde : dans *le Cri*, mis en scène par Ziani Cherif, un travailleur ne parvient pas à trouver un boulon pour remettre en marche une machine... qui fabrique des boulons. Dans ce théâtre du drame quotidien, il n'est pratiquement pas question d'amour, encore moins d'érotisme, très peu de la femme comme par exemple dans *El Agra* (*la Femme stérile*, 1973) de Bouzerar ou *Dar Bernarda Alba* (*la Maison de Bernarda Alba*, 1989) d'après [García Lorca](#), mise en scène par El-Mouhib. Quoique le métier de comédienne demeure mal vu, la présence de femmes sur le plateau remonte cependant au début des années cinquante. La grande dame du théâtre algérien reste Aïcha Adjouri, Kaltoum de son nom de scène, découverte en 1935 par Bachetarzi, que l'on a pu voir en 1989 sur les planches, dans le rôle de la Poncia (*la Maison de Bernarda Alba*). De nombreux noms seraient à citer, comme celui de Dalila Helilou, un des nouveaux espoirs, remarqué surtout depuis *Hafila Tassir* (1985).

Après octobre 1988, les choses changent quelque peu, des troupes dites indépendantes voient le jour, fonctionnant souvent sans moyens financiers sérieux ni perspectives esthétiques particulières. Les troupes naissent et meurent au gré des circonstances. Ainsi, des groupes comme Al Qalaa (La citadelle), 1er mai, fondé et dirigé par Alloula, Clin d'œil et bien d'autres ont disparu et leurs membres se sont dispersés. Des animateurs de la troupe Al Qalaa par exemple, une fois leur troupe dissoute, ont dirigé le Théâtre national algérien. La décennie 1990 a été tragique pour le théâtre en Algérie : elle a surtout été marquée par la disparition des animateurs principaux du mouvement théâtral algérien, Mustapha Kateb, Kateb Yacine, Bouguermouh, Kaki, Alloula, Azzedine Médjoubi et le départ à l'étranger de Benguettaf, Ziani Chérif Ayad, Benaïssa, Mohamed Fellag et Agoumi. De retour en Algérie, Ziani et Benguettaf vont tour à tour diriger le TNA. Cette situation freine sérieusement toute possibilité de recherche et altère la communication. Certes, de nouveaux auteurs apparaissent, à l'instar de Omar Fetmouche, Tayeb Déhimi, mais les choses ne s'arrangent pas pour autant.

Mais après 2000, un semblant d'activités caractérise le paysage théâtral, avec la naissance de troupes privées intéressantes (El Belliri, Sindjab...), l'organisation de festivals et de rencontres donnant la possibilité aux uns et aux autres d'échanger leurs expériences. Le festival du théâtre d'amateurs fête sa quarantième édition en 2007. Ce qui est nouveau, c'est la création d'un département de théâtre à l'université d'Oran et la réouverture de l'institut national d'art dramatique transformée en ISMAS (Institut supérieur des métiers et des arts du spectacle). Mais le problème fondamental qui ronge l'entreprise concerne la diffusion et la rigidité des entreprises d'État, trop médiocres, nécessitant de profondes réformes.

Les difficultés auxquelles s'est heurté le théâtre algérien depuis l'indépendance sont des plus nombreuses : absence de stratégie nationale ; pesanteurs idéologiques et bureaucratiques ; insuffisance du financement par l'État, couvrant à peine la masse salariale ; carence de la formation, du recyclage ; insuffisance d'auteurs dramatiques, de critiques – tels que les universitaires Djellid ou Miliani, ou les journalistes Bendimered ou Cheniki –, de scénographes comme L. El Hachemi ; de décorateurs comme Zerrouki ; de musiciens comme Wahid ou Kortbi ; de techniciens spécialisés ; manque d'accessoires, de matériaux ; indifférence d'une partie des publics, notamment dans les couches sociales privilégiées.

Malgré tous les obstacles, depuis 1963, plus de cent cinquante pièces, tirées pour environ les deux tiers du patrimoine algérien et pour le reste du répertoire universel (Molière, Shakespeare, Roblès, [Calderón](#), Brecht, O'Casey, Brulin, García Lorca) ont été jouées, certaines à guichets fermés. En définitive, les noms qui ont le plus marqué la dramaturgie et la mise en scène depuis l'indépendance sont ceux de Mustapha Kateb, Rouiched, El-Mouhib, Yacine, Hadj Omar, Kaki, Alloula, Benaïssa, Ziani Cherif. Benguettaf, Hachemi, Bouguermouh ont apporté une appréciable contribution. Presque tous ont été ou restent comédiens.

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Le théâtre algérien de langue dialectale , 1926-1954, Arlette Roth, Paris : F. Maspero, 1967  
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33159383h>
- Mémoires, 1919-1939 , suivis de Etude sur le théâtre dans les pays islamiques. Préface de Saadeddine Bencheneb,... Rédigés en collaboration avec Jacques Dapoigny , Alger : SNED, 1968  
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35406708w>
- Mémoires , de Mahieddine Bachetarzi, Alger : Entreprise nationale du livre, 1986  
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34957509p>
- La culture en question , Wadi Bouzar, Alger : Société nationale d'édition et de diffusionParis : Silex, 1982  
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb366067238>
- L'aurore du théâtre algérien , 1926-1930, Allalou ; Préface d'Abdelkader Djeghloul, Oran : Dar el Gharb, DL 2004  
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb400714488>
- Tradition théâtrale et modernité en Algérie , Roselyne Baffet, Paris : l'Harmattan, 1985  
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34864668s>
- Le théâtre en Algérie , histoire et enjeux, Ahmed Cheniki ; préf. de Robert Jouanny,..., Aix-en-Provence : Edisud, 2002  
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb38918037h>
- Le théâtre en mouvement , d'octobre 1988 à ce jour, Bouziane Ben Achour, Oran : Dar el Gharb, 2002  
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41142936k>

Rédacteur(s)

[W. BOUZAR](#) [A. CHENIKI](#)

Édition Bordas 2008

## Classement

Cet article relève de la spécialité [Afrique, outre-mer et diaspora](#)

Période(s) : 19ème siècle 20ème siècle

## Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Qardahi (S.) Al Masri (A.) Abiad (G.) Tahar (A.) Salah Eddine el Ayyoubi Thorâtou el arab Al koumidia el Masria Achifa' ba'd al manâ Badi' Khadi'at el gharam Fi sabil el watan Allalou Djeha Bachetarzi (M.) Kateb (M.) Kaki (O.) Boudia (M.) Cordereau (H.) Brecht (B.) Yacine (K.) Alloula (A.) Benaïssa (S.) Bonne Âme du Sé-Tchouan (la) Rih Esamsar Hada Ijib Hada Bouguermouh (M.) Medjoubi (A.) Benguettaf Ayad (Z.) Fellag (M.) Agoumi Fetmouche (O.) Déhimi (T.)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-algerie>