

MOHAMED BOUDIA, ORACLE DU THEATRE EN ALGERIE.



MOHAMED KARIM ASSOUANE

979-10-227-2029-8

Mohamed Boudia est né le 24 février 1932 à Alger. Plus exactement au quartier de Soustara du vieux – Alger, c'est-à-dire la Casbah. Son père Ali Boudia est mort après la naissance de Mohamed. Sa mère, Khadoudja Mouloud, donnera naissance à Ali (l'aîné), Rabah (le second), Mohamed (le 3e) et une fille morte à l'âge de dix ans. En outre, il avait un demi-frère, Omar, décédé dernièrement. Mohamed commence à travailler comme coursier, cireur, cafetier et vendeur de journaux. Elève de l'école Sarrouy, une institution qui donna énormément de militants à la lutte de libération, il termina ses études jusqu'au Cep. Autodidacte, Mohamed Boudia lisait énormément, en particulier tout ce qui s'apparentait au théâtre. Le scoutisme l'accapara quelques années avant qu'il ne découvre le 4e art en compagnie de Mustapha Gribi au sein de la troupe du centre Régional d'Art Dramatique (Crad), qui le mit en contact avec le monde de la culture et des idées sociales. C'est au Crad qu'il fit connaissance avec de nombreux futurs hommes de culture et de comédiens tels Ali Chaoui, Abderrahmane Oukid, Mohamed Bengana, Kamel Babadoun, Abengourou et d'autres. En 1951, il se lie d'amitié avec Jean-Marie Boeglin lors d'un stage international de théâtre en France. J-M. Boeglin, qui sera quelques années plus tard journaliste à *L'Union de Reims* », couvre les manifestations de rappelés de l'armée française en 1956. il sera un militant actif du réseau Jeanson à Lyon tout en étant secrétaire du Théâtre de la Cité à Villeurbanne en 1958. Il se retrouve, au début de l'année 1954, à Paris où il fera la connaissance de Mustapha Kateb. Boudia, achevant son service militaire, fait symbiose avec la vie militante au déclenchement de la lutte armée, sans pause ni arrêt. Il est parmi les premiers militants de la Fédération de France du FLN dont il devient rapidement un responsable permanent au niveau de Paris. C'est là où il fera la connaissance de sa première femme Hadria Guerrar, originaire de Chlef, activant de 1955 à 1962 au sein de la même organisation. Madame Boudia avait pour pseudonyme « Kemal ». Elle a sauvé la vie à un certain « Boutaleb » Miri Mohamed, chef de secteur au 11e arrondissement. Gravement blessé en 1956, il se remet assez rapidement et reprend ses activités militantes. Le Fin le mute en 1958 à Marseille (Wilaya 3 bis). C'est cette année où le Cee lance le mot d'ordre de transférer la guerre sur le sol français, en particulier par des actions de sabotage. M. Boudia sera à la tête du commando de 14 éléments de la « spéciale » qui organiseront l'attentat des dépôts pétroliers à Maurepiane à l'aide d'une bombe à retardement, munie d'un mécanisme d'horlogerie. M. Boudia sera arrêté à la suite de l'opération de Marseille et sera condamné à 20 ans de prison. Il connaîtra l'univers carcéral français dans toute son horreur. Il ne cessera d'être transféré d'une prison à une autre pour avoir été un élément « *dangereux et perturbateur* ». Fresnes, la Santé, les Beaumettes et Angers étaient ses lieux de détention. Pour ce « Gavroche » de la Casbah, la prison des Beaumettes est une expérience des plus enrichissantes. Là, il formera une troupe théâtrale et organise dès sa détention des cours de formation théâtrale et c'est là où il fera jouer à ses « frères militants » sa pièce « *Naissances* » pour la première fois juste après l'avoir rédigée. En 1961, Boudia s'évadera de la prison d'Angers et passera en Belgique, pays où sa rencontre avec Smaïl Manaa, dit « Spoutnik », responsable du FLN au royaume, sera d'un grand apport pour la suite des années de combat du dramaturge-militant. De là, il rejoindra Tunis pour devenir administrateur de la

troupe théâtrale du FLN que dirige Mustapha Kateb et dont le régisseur n'est autre que son fidèle ami Mohamed Bengana. L'indépendance politique acquise, M. Boudia se consacre au théâtre et à l'action culturelle dans le pays. Ce militant a été de tout temps porté par le mouvement du cœur vers la cause sociale. Il est à l'origine, très proche des milieux de gauche et du théâtre. À Bab El Oued, il fréquentait les jeunes français dont les parents sont de sensibilité communiste ou des syndicalistes liés à la CGT. « *Mais c'est une sensibilité corrigée par un nationalisme de plus en plus prééminent* », témoignera M. Bachir Boumaza, qui figure parmi les derniers témoins de l'itinéraire de Boudia. Les gens de théâtre français de l'historique réseau « Jeanson » seront d'un grand apport pour l'action culturelle et militante de Boudia après 1962. J-M Boeglin, condamné en avril 1961 à 10 ans de prison par contumace, s'installera à Alger après le cessez-le-feu via le Maroc, deviendra l'enseignant le plus en vue de l'Institut national des arts dramatiques et de chorégraphie (Inadc) de Bordj El Kifan. Créé par M. Boudia, l'Inadc était en 1964 rattaché au TNA fondé le 8 janvier 1963. Boudia, de nom de guerre « Rabah », fera partie, avec Mourad Bourboune, de la Commission culturelle du FLN qui décidera de la nationalisation de l'ex-Opéra d'Alger et des salles annexes d'Annaba, Constantine et Oran. De même pour les salles de cinéma après la création du Centre national cinématographique dont le principal animateur était feu Kazdarli et l'inspecteur des salles de projection Abdelkader Benzighala. Parmi les amis (es) de la révolution algérienne et, plus tard, ceux de l'option socialiste décidée par la plate-forme de Tripoli en 1958, nous citerons Hélène Cuenat, Cécile Marion, Jacques Charby et Jacques Vignes. Ils seront auprès de M. Boudia à mettre en exécution le fameux texte fondamental rédigé avec Mustapha Kateb et intitulé « *De l'orientation* », et cela en 1962. L'orientation était celle des premières années de l'indépendance, autour d'une culture populaire, révolutionnaire et progressiste. L'exemple type de cet engouement, certes populiste, pour cette vision, pourtant scientifique, est cité par M. Bengana qui se rappelle une anecdote qui renseigne sur la portée du théâtre en Algérie. « *En 1962, une soirée fut donnée à la salle Pierre Bordes (actuellement Ibn Khaldoun). Hadj Omar chantait "La chanson du cireur". Avant la fin de la représentation, le président Ahmed Ben Bella demandait qu'elle soit retirée du répertoire, donnant l'ordre aussitôt que tous les cireurs soient rassemblés et mis dans un centre d'accueil à Sidi Ferruch où une formation leur fut donnée* ». Parmi les formateurs M. Boudia recrutera les premiers éléments de la future école d'art dramatique. L'administrateur général du TNA sera l'architecte de la grande caravane culturelle qui parcourra pendant plusieurs mois les quatre coins du pays en 1964. À la même époque, en compagnie de Mustapha Kateb, Kaki et J-M. Boeglin, il réalise une tournée à Oran pour étudier les résultats de toute une année de travail de la section théâtrale en langue arabe, et assiste à des extraits des pièces « *L'aube de l'Indépendance* », « *Afrique an 8* » et « *Les captifs* ». Inlassable et infatigable homme de culture et en véritable touche-à-tout, M. Boudia fondera le premier quotidien du soir, « *Alger ce soir* », le 1^{er} janvier 1964 avec Abdelaziz Belazoug comme directeur, Serge Michel, rédacteur en chef et Seghir Oukhmanou comme administrateur, au 9, rue Zighout Youcef et cela jusqu'au mois de juin 1965. Et juste avant, il initiera la revue de l'Union des écrivains algériens dont

il est membre actif. « *Novembre* », c'est le nom que portera cette tribune culturelle pluraliste et progressiste qui rassemblera toutes les belles plumes de la littérature et de la culture algériennes comme Bachir Hadj Ali, M. Mammeri, Jean Sénac, Malek Haddad et d'autres qui ont été exclus du répertoire « officiel » après l'avènement du 19 juin 1965, tel Belkacem Benyahia. À la dernière interview qu'il donnait à Mohamed Aziza de « *Jeune Afrique* », un mois avant l'épreuve du colonel Boumediene, il dira : « *Nous souhaitons qu'une politique cohérente et rationnelle sur le théâtre maghrébin puisse s'élaborer un jour afin de sortir le plus rapidement possible de la tutelle culturelle occidentale. À ce propos, les portes du TNA sont largement ouvertes devant les dramaturges maghrébins afin que naisse et se développe une dramaturgie non seulement nationale, mais aussi maghrébine* ». C'est en France que M. Boudia s'activera à consolider cette vision « en lui donnant une portée internationaliste à travers la cause du peuple palestinien. Nous estimons que les deux textes (le corpus) sont représentatifs du choix du thème proposé et demeurent non exhaustifs en comparaison avec ceux d'auteurs algériens ayant publié plusieurs pièces, tels Nourredine Aba et Mustapha Haciane. Si une certaine abondance de mémoires et de thèses universitaires existe quant au théâtre de Kateb Yacine, il y a lieu de relever que pour le cas de Mohamed Boudia, aucun travail de recherche n'est à signaler au Service des thèses de l'université algérienne. C'est la raisons qui nous ont incité à sortir des sentiers battus et de porter à la connaissance du public universitaire un regard sur un des promoteurs du théâtre national dans notre pays. Nous noterons qu'aucune étude, sous forme de mémoire ou de thèse, n'a été élaborée autour de l'œuvre du dramaturge algérien, et ce, depuis la parution de ses écrits. Une chose qu'il faut signaler est que Mohamed Boudia est un nom qui figure, curieusement et à notre étonnement, parmi "*les initiateurs du terrorisme international*", pour évoquer sa contribution militante à la cause palestinienne. On retrouve cette allégation dans des documents d'auteurs français, britanniques, américains, latino-américains, roumains, tchèques, polonais et allemands. Il s'agit de l'engagement d'un homme qui a cru, à la manière de Gémier et de Vitez, que le théâtre de masse ne peut qu'être militant. "*Naissances*", pièce en trois actes, suivie de "*L'Olivier*", pièce en 1 acte, composent le recueil de pièces théâtrales édité en 1962 à Lausanne (Suisse). Les deux textes ont été écrits en pleine guerre de libération, au moment où Mohamed Boudia était responsable à la Fédération de France du FLN, lors de son arrestation en 1958 après l'attentat contre les raffineries de Maurepiane (Marseille).

Résumés des pièces : Rachid (20 ans), jeune militant du FLN de la Casbah, rentre tard après le début du couvre-feu, inquiète sa mère Baya. Elle ne veut pas le perdre comme son frère aîné Rabah, mari d'Aïcha. La jeune bru se considère interpellée par le combat libérateur. Apparaît l'Homme (le maquisard) trouvant refuge chez Rachid et sa Mère qui le prend en charge. La Mère de Rachid, chatoyante dans le précédent acte, se trouve gagnée à la cause des jeunes gens (Rachid, Omar et Malika) en allant rapporter des nouvelles d'un de leurs camarades, emprisonné à Serkadji. Intervient René, ex-enseignant et ami de Rachid. Le dialogue Mère-René et Rachid-René rompt avec le "discours manichéen" du premier acte et apporte une certaine

nuance au fonctionnement du récit Tout en montrant un intérêt grandissant à la cause nationale que défend son fils, la Mère finit par être associée à la défense de la révolution. Aïcha, bien qu'amoureuse de Rachid, enfantera un garçon au moment de l'arrestation de ce dernier. L'enfant est de Rabah et le dernier acte achève la pièce par la naissance de ce qui peut être considéré comme étant un nouvel espoir dans le combat d'un peuple. La pièce en un acte évoque la lutte armée dans la campagne. Aïssa (16 ans) quitte la cabane où il était caché et s'aperçoit que tous les villageois sont morts suite aux bombardements de l'aviation coloniale. Mais un "long cri, moitié humain, moitié animal" lui indique qu'un survivant gît dans les décombres : Zineb (13 ans), sa jeune voisine, est vivante, à moitié folle. Apparaît Si Kaddour (50 ans), revendiquant son espace délimité par les restes de sa maison complètement détruite et ne cessant de s'alarmer sur son unique arbre, l'olivier, totalement calciné. Les deux jeunes finissent par quitter le village pour rejoindre les maquisards après avoir été encouragés par le personnage du Combattant. Bien que "*Naissances*" n'ait jamais été représentée sur des planches algériennes, "*L'Olivier*" avait connu un certain succès après s'être porté à l'écran sous le titre de "*Zeitounet Boulhilat*". On évoque l'existence d'une traduction en arabe dialectal de "*Naissances*" du poète et comédien Brahim Himoud "Momo", toujours à l'état de manuscrit. Les textes de Mohamed Boudia n'ont nullement connu l'intérêt requis de la part de nos différents metteurs en scène, bien que la rédaction des deux pièces date de 1958 et qu'elles aient déjà été "jouées" en prison par des détenus à l'époque. Nous empruntons le concept esthétique au Dictionnaire de Patrice Pavis (1), qui considère que "*l'esthétique théâtrale formule les lois de composition et de fonctionnement du texte et de la scène*" (p.124), un fonctionnement qui vise un critère de vérité, d'authenticité et de réalisme au sein d'un ensemble de circonstances qui ont influé sur la formation du texte représenté. Chose que relève encore Pavis et que nous tenterons de déceler chez Mohamed Boudia Pour le texte dramatique, l'essentiel est de donner l'illusion du mouvement, concentrer les conflits sur les épaules des personnages typiques représentant des "*individus mondialement historiques*" (G. Lukacs). De l'esthétique théâtrale, textuelle du moins, nous retenons que les éléments de la représentation existent dans le corpus choisi. Puisque le texte dramatique est un "script" incomplet et en attente d'une scène. L'auteur est aussi metteur en scène aux prises avec ses canevas. En élaborant des indications scéniques, dont nous venons de détailler la composition, précise un espace intérieur et un ensemble de gestuelles contenues dans les interventions des personnages. Esthétique et production dramatique chez Boudia sont une composante essentielle que les acteurs/personnages, comme la Mère dans "*Naissances*" et Zineb dans "*L'Olivier*", prennent en charge à travers un ensemble d'éléments ayant trait au jeu scénique confortant la présence d'une dramaturgie personnelle que notre dernière partie de la présente étude traitera d'une façon particulière. En guise de conclusion, il fallait relever qu'un ensemble culturel originel composait le texte boudin, des éléments puisés dans le patrimoine éducatif et populaire œuvrant à donner au thème de la guerre de libération une dimension identitaire bien particulière. L'idée principale du texte dramatique apparaît par le moyen de la récurrence des thèmes "mineurs" définis par un *sème*. À travers

l'exploration du réseau thématique contenu dans les deux textes, il nous paraît intéressant de relever qu'une trace du "théâtre des Idées", formule inventée par Vitez, est ancrée dans le dialogisme du corpus de Mohamed Boudia. Le sujet préféré de l'auteur algérien est une plaidoirie pour le "*recours à la violence [À la guerre] contre une violence et une injustice insupportable*". Le tissu thématique sciemment élaboré par Boudia approche un débat d'idées, interrogeant le spectateur/lecteur en premier lieu, mettant en valeur un conflit personnel et affectif ou des positions. La composition de ce tissu nous renvoie savamment vers "l'anthropologie freudienne" qui tente d'expliquer l'efficiencia du meurtre, réel ou imaginaire, à travers l'histoire. La perte du père doit désormais être compensée, et ce, d'autant plus que l'impossibilité pour chacun des fils de prendre seul la place du père et donc l'échec relatif des objectifs visés par le meurtre "*favorise beaucoup plus la réaction morale que ne le fait le succès*" (2). La compensation de la perte du père s'effectue par l'identification du père mort, l'effet en étant l'intériorisation des interdits que celui-ci promulguait et la constitution du surmoi. Ainsi, ce n'est qu'à l'issue de ce processus qu'on peut parler de *sentiment de culpabilité* chez Rachid, au sens strict. Au-delà du freudisme, le thème central exploré par nos soins, demeure une définition du groupe par référence à sa place dans des structures sociales loin d'un quelconque *étayage biologique*. Au terme de cette partie de notre travail, il s'agit de relever les deux paramètres nécessaires et suffisants pour la production d'un éloignement et d'une action, à savoir l'espace et le temps dans les deux textes dramatiques. Sachant que notre analyse dramaturgique se décompose en réflexions sur ces valeurs spatio-temporelles, l'analyse de l'espace dramatique s'est faite à partir des didascalies, des indications spatio-temporelles et des dialogues à travers la projection imaginaire du lecteur/spectateur. Le modèle culturel dans lequel évolue ce dernier est préformé par son expérience de l'espace gestuel, proxémique, rythmique, etc., que complètent les autres composantes de la dramaturgie, à savoir le temps et l'action. L'espace scénique est un lieu référentiel dans "*Naissances*", traduisant un univers enfermé tentant de se sécuriser contre un autre, hostile, où règne un autre espace du pouvoir à l'encontre de celui du non pouvoir. Là est une de nos premières conclusions. C'est bien cet espace clos qui traduit un climat de violence organisée et que subit un espace culturel désigné, la Casbah, ses ruelles et son lieu mortuaire (El-Kettar), qui représente un prolongement de l'espace expressionniste, chose à laquelle le dramaturge associe la prison de Serkadji. Une géographie où l'on délimite les mouvements du personnage/comédien, mais surtout de "*l'Arabe*" est prise en otage dans une entité rejetée par l'Autre qu'une certaine architecture occidentale ouverte, cloisonne et emprisonne (les quartiers européens s'ouvrant sur la mer). Le temps historique et le temps des *délivrances* forment une historicisation s'inspirant du réalisme critique brechtien. Le temps qui est mis en valeur dans les deux textes est celui de la négation du drame individuel du héros, il replace dans son contexte social et politique l'héroïsme de la collectivité, pour dire qu'il "*n'y a qu'un seul héros, c'est le peuple*". C'est cette temporalité qui est présentée le long des textes de "*Naissances*" et "*L'Olivier*", permettant au lecteur/spectateur de "*distancer la représentation*" (3), mais aussi sa propre réalité de référence puisque tout est dit, nulle place à la réflexion

autour des événements et à tenter de créer sa propre illusion, mais à situer un système social donné du point de vue d'un autre système social. L'étude de la spatio-temporalité nous a permis d'introduire une question sur les deux systèmes sociaux antagonistes que la guerre de libération a mis à nu. Quel est ce système social et économique qui mène une guerre d'épuration ethnique à un système social et culturel engourdi dans une exploitation de classe ? Telle est l'interrogation d'ordre sociologique et idéologique dont la réponse ne peut subvenir qu'avec une réflexion sur une dramaturgie, dite militante, de l'ordre du *personnel*. C'est ce que nous avons tenté de comprendre dans la dernière partie de notre contribution.

Pour Brecht, le dramaturge allemand, l'homme est intégré à une histoire qui le détermine plus qu'il ne s'en doute. Chose à laquelle s'est appliqué Mohamed Boudia dans ses deux textes. Rachid et Aïssa n'ont rien d'héros tragiques, mais de simples personnages incarnant un collectif de militants et de jeunes portés par l'élan de la situation historique qu'ils n'ont pas créée, mais subissent en tant que porteurs de messages à d'autres combattants (individus). Afin de parfaire au mieux le choix des personnages des deux textes par le dramaturge, nous nous sommes fiés à des témoignages des proches de Boudia. En effet, Rachid et Aïssa incarnaient deux moments biographiques, dirons-nous, de l'auteur. Aïssa est le Mohamed Boudia âgé de 16 ans, un garçon courant encore les rues de la Casbah, ce "village" implanté sur les hauteurs d'Alger, et pratiquant toutes sortes de métiers afin de subvenir aux besoins de sa famille (voir biographie). Zineb serait l'image vague que gardait le jeune Boudia de sa seule sœur morte à l'âge de 10 ans. Le Rachid de "*Naissances*" représente le Boudia militant du FLN pour la cause nationale. C'est cette projection de l'expérience personnelle qui se trouve au centre du choix des différents personnages. À travers ces derniers une quête de soi se dessine par le dramaturge. Si au sein de la troupe brechtienne, le "*Berliner Ensemble*", Hélène Weigel, la femme de Brecht, jouera à chaque fois le principal rôle féminin des grands chefs-d'œuvre du théoricien du théâtre dialectique, Aïcha de "*Naissances*" n'est autre que la compagne militante de Boudia qui fut réellement enceinte du premier enfant du dramaturge algérien alors qu'il était en prison, en France, suite à l'attentat de Maurepiane. L'influence du théâtre épique, voire critique, préconisé par Brecht, sur beaucoup de militants révolutionnaires algériens, est une donnée historique extraordinaire clarifiant l'attitude d'un Mohamed Boudia vis-à-vis de cet art qu'il définissait comme "*populaire et militant*".

Notes bibliographique :

(1) – Pavis , Patrice, 1996, *Dictionnaire du Théâtre*, Ed. Dunod, Paris.

(2) —Freud, Sigmund, 1920. "*Malaise dans la civilisation*", Revue Française de Psychanalyse, n°1, janvier, p. 68.

À la création du Pags, en janvier 1966, après le démantèlement de l'Orp, M. Boudia créera sa première organisation clandestine en octobre 1966 comme signe de démarcation avec le "révisionnisme" prosoviétique. Le Rassemblement Unitaire des Révolutionnaires (RUR) est né avec comme organe le "*Courrier algérien*" édité chez Maspero et qui paraîtra par la suite sous un autre nom : "*La charte*", par référence à la Charte d'Alger. Le Rur est une organisation relativement peu connue aujourd'hui. Elle compte pourtant un nombre considérable de victimes, de pertes et d'arrestations. C'est en qualité de l'un de ses animateurs les plus en vue qu'il se rend au Liban et en Syrie, où il se liera d'amitié avec des cadres militants d'organisations arabes telles que le Mouvement des Nationalistes Arabes et la Parti Nationaliste Social Syrien. Des noms comme Kamel Kheirbek et Fouad Chamali formeront le premier noyau de l'organisation d'aide et de soutien pour la cause palestinienne en Europe, organisation qui gravitait autour du Théâtre de l'Ouest Parisien (TOP) que dirigeait Pierre Velasquez et dont M. Boudia était l'administrateur jusqu'à son assassinat. Toujours en 1966, M. Boudia se déplacera au Maroc afin d'assister au Deuxième congrès du théâtre arabe qui a eu lieu du 17 au 20 novembre de la même année à Casablanca.

3— BOUDIA ET LE THEATRE POPULAIRE EN France :

Mohamed Boudia évoluait dans un contexte culturel et politique bien particulier. D'abord celui de la période s'étalant entre 1947 et 1954 et donc le choc du 8 mai 1945 en Algérie. Ensuite, la période que nous dénommerons "*l'affirmation identitaire*" entre 1962 et 1972 et la Révolution culturelle internationaliste de mai 1968.

Loin d'une simple "mode" ou d'un éphémère "coup de gueule" que de s'approprier les principes de la dramaturgie brechtienne, Mohamed Boudia y a vécu l'expérience à travers ses rencontres et échanges d'expériences auprès de metteurs en scènes français et des comédiens qui joueront un rôle primordial dans l'avènement de la décentralisation des activités théâtrales. À leur tête Hubert Gignoux (né à Lyon en 1915) qui, en 1945, nommé instructeur national d'art dramatique, définit la formule de stages de formation destinés au théâtre amateur. Il fut le premier instructeur d'art dramatique de l'auteur algérien. La rencontre de Gignoux avec les Jeunes Comédiens de Rennes (Bretagne), lauréats du concours des Jeunes compagnies, l'amène à fonder en 1949 le Centre dramatique de l'Ouest qu'il dirigera jusqu'en 1957, année où il prend la direction du Centre dramatique de l'Est, qui deviendra en 1968, le Théâtre National de Strasbourg, avant de s'allier au soutien à la cause algérienne. H. Gignoux a noué des liens particuliers avec des auteurs contemporains tels que Max Frisch, Morvan Lebesque et surtout Friedrich Dürrenmatt dont il a monté quatre pièces. Gignoux est un des pionniers de la décentralisation théâtrale, fondant sa pratique en

une conception éthique du théâtre : volonté de faire un théâtre généreux, ouvert sur le monde, de créer dans un esprit de troupe, de traiter le public en véritable interlocuteur. La rencontre de Boudia avec Paul Emile Deiber est des plus fructueuses. Avec ce sociétaire honoraire de la Comédie-Française, de nouvelles amitiés et relations avec d'illustres nom et expériences du théâtre français vont s'ouvrir au dramaturge algérien. En effet, Paul Emile Deiber était, en plus d'un acteur et metteur en scène, le directeur du Théâtre Boulogne-Billancourt (T.O.P.) au sein duquel Mohamed Boudia exerçait la fonction d'administrateur. Deiber était aussi directeur du festival de Sarlat (Dordogne) qui permit à nombre d'artistes de France et d'Europe de trouver dans les scènes françaises des aires de libre expression. Au physique imposant et à la voix grave, P.E. Deiber avait mis en scène au T.O.P. "*Marie Stuart*" de Schiller avec G. Casile et Malka Ribowska et "*Au but*" de T. Bernhard. Comédien, Deiber incarnait presque tous les classiques, de Néron à Chatterton, en passant par Oreste et Xipharès. Dans le répertoire contemporain, il joue Claude, P. Raynal, J. Sarment, Pirandello, Giraudoux, G. Shehadé, avec de rares incursions comiques chez Feydeau et G. Bourdet. Dans un rythme plus cru à coloration politiquement plus engagée, la rencontre de Boudia avec le couple Dasté est des plus bénéfique pour le "brechtien" national. Jean Dasté (1904-1994) et Marie-Hélène Dasté (1902-1994) ont été le type même de ces artistes-citoyens qui, au lendemain de la libération en France, animèrent le théâtre populaire de la décentralisation. En 1947, il est à Saint-Étienne où l'accord entre la mairie, Dasté et l'Etat, donne naissance au Centre dramatique de la cité des mineurs. Sa troupe permanente, rayonnant à partir du grenier de l'Ecole des mines, sillonne les routes, allant de ville en bourg. Les grands classiques français et étrangers sont au répertoire dans les mises en scène de Dasté et René Lesage. Marie-Hélène, fille de Copeau, règle les nô japonais. Dasté a toujours affirmé son souci de servir l'auteur sans multiplier les effets de mise en scène et de jouer la fable de manière que chaque spectateur, même le plus dépourvu de références culturelles, puisse la suivre avec plaisir. Lui-même, comme comédien, excelle dans les personnages qui ont du bouquet. Ce parisien des quartiers populaires les enrichit de sa qualité humaine et de ce qu'il y a de paysannerie en lui. C'est en 1956 que la compagnie de Saint-Etienne remporte le succès national avec "*Le cercle de craie caucasien*" de Brecht, mis en scène par John Blatchley, ce qui détermine une politique nouvelle : l'activité se recentre à Saint-Étienne même, dans la salle, aménagée, des Mutilés du travail. Dasté collabora avec des metteurs en scène tels que Gabriel Monnet, Roland Monod et Armand Gatri, dans le développement de la création d'auteurs contemporains et l'usage de la salle polyvalente, de bureaux et d'ateliers de la maison de la culture, sera vite transformé, en 1969, en Comédie de Saint-Etienne. C'est sur la scène de cette dernière que s'est formé René Loyon, un autre ami de Boudia, formé au T.O.P. et fondateur du Théâtre populaire de Thionville. D'autres noms s'associent, enfin, à cet élan de solidarité avec les pays nouvellement indépendants et ce à travers la question algérienne comme Marcel Maréchal qui jouera dans "*L'homme aux sandales de caoutchouc*" (1971) de Kateb Yacine ou encore François Marthouret qui, à partir de 1964, pendant deux ans et demie, participe à l'aventure des jeunes compagnies avec Abdelhalim Raïs à travers

les Spectacles de l'étang de Berre. Nous ne négligerons pas les comédiens Jérôme Savary, Michel Raffaëlli, et notamment Jacques Lemarchand qui, déjà, aux côtés de Shéhadé et de Barrault, interprétait "*Histoire de Vasco*", en pleine guerre d'Algérie (1956) et fait scandale par son prétendu antimilitarisme. Dante Sauveur dit Armand Gatti demeure le dramaturge français le plus proche de l'expérience théâtrale en Algérie par sa relation avec Kateb Yacine, Mustapha Kateb et Mohamed Boudia. Son "*Petit manuel de guérilla urbaine*" (1968) est plus qu'un recueil des pièces écrites et mises en scène par ce dramaturge militant, mais un manifeste sur le rôle que peut jouer une dramaturgie *combattante* dans une Europe agitée par l'effervescence d'organisations politique qui ont choisi les voies de l'expérience armée des pays du Tiers-monde. Armand Gatti jouera des rôles déterminants entre 1969 et 1971 en séjournant en Allemagne et en 1972 au Brabant wallon (Belgique). Si Mohamed Boudia s'est attaché, en terme de relation humaine, avec la plupart des artistes et hommes de théâtre français, c'est bien sûr la base d'une vision commune de l'art dramatique et de la conception artistique d'un monde déjà troublé par le choc des idéologies. En France, le théâtre vivait une profonde mutation touchant les structures existantes et les courants de la représentation entre les années 50-70. Boudia était au milieu de ce climat de débats, revendications et expériences, en somme un acteur indirectement lié à ces grands changements. Ce qui demeure essentiel à relever est l'engouement de Mohamed Boudia pour l'expérience du théâtre populaire français, un théâtre national ambulant à l'image qu'avait préconisé Firmin GEMIER, ce grand animateur aux aspirations socialistes généreuses qui sera suivi par les dramaturges Vilar et Planchon. Ce dernier s'est rendu à Alger 19 octobre 1964 en tant que directeur de la compagnie du Théâtre de la Cité de Lyon afin de contribuer à la formation au sein du nouveau centre dramatique de Bordj El Kifan. Formation qui sera teintée des expériences brechtiennes du théâtre européen. Avant Planchon, le metteur en scène français J.M. Boëglin sera d'un apport considérable au sein de l'expérience théâtrale nationale. C'est à sa compagnie que Boudia initia la caravane culturelle en 1964, qui faisait une tournée nationale de villes en villages afin d'initier les masses laborieuses à l'art dramatique, côtoyant la rude réalité sociale des premières années d'indépendance politique.

Ne faut-il pas noter que depuis 1963, plus de 150 pièces, tirées pour environ deux tiers du patrimoine algérien, ont été représentées, et pour le reste, du répertoire universel (Molière, Shakespeare, Roblès, Caldéron, Brecht, O'Casey, Brulin et Garcia Lorca), chose qui montre bien que le passage de Boudia à la tête du théâtre en Algérie, demeure d'une richesse inégalable par rapport aux années 70-80 qui ont été marquées par des expériences personnelles, voire individuelles, loin d'une vision cohérente intégrant un programme national tel qu'il a été défini au début des années 60.

Dans une étude récente sur le théâtre en Algérie, Cheniki estime que "*les traces de Sartre sont évidentes dans les deux textes*" de Boudia, puisque "*tous les personnages*

sont concernés par le destin du monde”. La responsabilité est collective. Goetz, dans “Le Diable et le bon Dieu ” (1951), qui se consume dans des mortifications suicidaires, prend soudain conscience que c’est l’homme et non Dieu qui décide du Mal et du Bien. Dès lors, remplaçant l’absolu par l’Histoire, il renonce à son rêve de salut individuel et, sur la demande de Nasty, le chef de la rébellion paysanne, il prendra la tête de l’armée contre les nobles. Le registre du philosophe existentialiste apparaît dans le texte boudin par le biais de la pièce “*Les séquestrés d’Altona* », créée le 23 septembre 1959 et qui avait pour objectif la prise de conscience du public sur l’occupation allemande en 1942 et la répression française en Algérie en 1959. Une situation dramatique qui se déplace dans le temps et l’espace. Le commun de la pièce sartrienne et du texte boudine est que les personnages (Frantz et Rachid) sont déterminés dans un système sociohistorique. Le conflit individu-Histoire atteint son point le plus aigu et illustre bien l’évolution idéologique des deux auteurs. Les héros (personnages) découvrent qu’ils sont faits par l’Histoire avant d’être reniés par elle : le cas de Frantz et Si Kaddour dans “*L’Olivier*”. La cérémonie de prestation du serment dans le texte de Sartre a dramatiquement plusieurs fonctions. Fait que nous relèverons dans le texte du dramaturge algérien. Johanna (Aïcha) jouent le rôle d’agents de liaison entre les deux espaces scéniques : le haut et le bas chez Sartre et les côtés cour et jardin chez Boudia. Elle sert également d’intermédiaire entre le Présent et le Passé. L’accent est nettement mis sur le déterminisme historico social. Tout comme chez Boudia, l’acte 2 de la pièce de Sartre apporte des changements dans la position des personnages par rapport à l’acte 1. Le caractère tragique des pièces s’inscrit dans l’impuissance de chaque personnage à réaliser sa volonté ; la victoire du Père (la Mère) est dérisoire, car il se voit contraint de perdre celui qu’il vient à peine de retrouver. Les mouvements des pièces tendent vers une découverte progressive, de la part du lecteur/spectateur des secrets de chacun et vers une prise de conscience chez les personnages de l’impossibilité dans laquelle ils se trouvent d’améliorer une situation dont le contrôle leur a échappé depuis longtemps. L’unité des personnages, chez les deux dramaturges, rend délicat le choix d’un protagoniste. En choisissant un titre au pluriel, Sartre et Boudia évitent de faire *a priori* de Frantz et Rachid les personnages centraux de leurs drames :

Le Père, Frantz, Johanna

Prétendent au titre de protagonistes

La Mère, Rachid, Aïcha

Johanna (Aïcha) sont intermédiaires

Frantz (Rachid) sont un produit fini dans un monde en processus de transformation. Le processus du drame est en fait déclenché pour une incompatibilité existant entre un passé responsable de la situation présente et un futur qui demande un changement radical dans cette situation.

Conclusion générale

Nous voilà devant la conclusion d'une contribution universitaire, le peu que l'on puisse dire, un modeste travail de recherche, certes, le premier en son genre, qui a tenté de répondre à une problématique et jeté les assises pour des travaux plus poussés autour de l'homme et de l'œuvre du dramaturge algérien Mohamed Boudia. Nous avons abordé au premier chapitre la place de la production dramaturgique d'expression française en rapport avec le thème de la guerre de libération nationale au sein d'un ensemble de la production littéraire. Et c'est à ce niveau, déjà, que nous relèverons que l'écrit théâtral tient une place bien particulière, par rapport au roman, à la poésie ou à la nouvelle, privilégiant le traitement de la question nationale comme sujet central d'engagement esthétique spécifique. Les deux chapitres suivants, à savoir les réseaux thématiques contenus dans les textes étudiés et les valeurs spatio-temporelles de ces derniers, représentent tout l'intérêt de notre contribution à cerner le thème de la guerre de libération dans une production écrite et réalisée pendant même le déroulement de l'action armée. Enfin, nous avons intitulé la dernière partie du présent travail "Dramaturgie personnelle", le long de laquelle nous avons essayé de situer l'œuvre dramatique de Mohamed Boudia parmi les grands courants dramaturgiques des années 60-70. Lors d'un hommage rendu au fondateur du TNA par les éditions Marinoor (1997), nous pouvions lire :

"Mohamed Boudia, en même temps que l'organisation des cours de doctrine politique où il expliquait Marx, Brecht, Fanon et Lénine, en même temps en prison donc, il constituait une équipe de théâtre, comme quoi la dimension théâtrale était aussi dans la vie, dans l'action, monter O'Casey, monter Brecht, monter Shakespeare." (p.12).

Chose qui ne pourrait que conforter notre lecture thématique des œuvres de Boudia. Ce dernier avait pris, de son vivant, comme ligne de vie un phrase de Frantz Fanon qu'il aimait beaucoup citer : *"l'intellectuel dans un combat pour les opprimés doit musculairement participer"* et c'est ce que nous avons tenté d'apporter comme explications à l'étroite relation existant entre l'homme et l'œuvre, d'où l'introduction de l'élément biographique qui n'a fait que faciliter notre compréhension à la présence du thème développé à travers ce mémoire. Dans *"Naissances"*, suivi de *"L'Olivier"*, constituant l'œuvre majeure de Boudia, et non la seule puisque d'autres pièces existent à l'état de manuscrits non édités, le dramaturge a fait sien le concept de théâtralité qu'il faut chercher au niveau des thèmes et des contenus décrits par le

texte. Même si cet emploi est très fréquent aujourd'hui, il demeure somme toute banal et peu pertinent. Ainsi, les premières didascalies nous renseignent d'abord et avant tout sur l'Espace qui trouve toute sa fonctionnalité dans le Temps. Boudia s'approprie du dogme de l'unité, qui tend à faire converger ces deux temporalités/spatialité, afin de donner à celle de l'unité d'action la prédominance et transcendant même les deux premières en se définissant par la conscience en soi démontable en processus contradictoires, telle préconisée par Brecht, pour expliciter l'impossibilité de séparer les conflits fictifs des contradictions sociales. Pour ce qui est de la particularité du thème étudié, ne faut-il pas relever que la spécificité de la guerre, dont il est question, nous impose une manière – et UNE SEULE – de traiter la problématique : une thématique sociocritique. À cela nous nous référons à Claude Duchet qui a raison de voir dans le théâtre un terrain privilégié de la *“future sociocritique, car le théâtre exhibe un usage socialisé de la parole et son texte peut faire retour sur cet usage, en prenant dans sa perspective la valeur même de la parole et de ce qui la nomme, en fondant une problématique sur l'échange verbal qui la constitue.”* (Cl. Duchet, 1979). Même si P. Benichou, dans *“Morales du Grand siècle”* (1948), soutient que ce n'est pas dans les paroles des personnages, mais dans la manière de représenter théâtralement les conflits, la recherche sociocritique dans le théâtre reste une discipline ouverte à toutes les approches pouvant enrichir ce domaine d'analyse qui demeure prometteur mais surtout à façonner davantage sur le plan théorique tout comme la sémiotique et l'analyse linguistique. Néanmoins, c'est avec beaucoup de prudence académique que nous nous sommes engagés à considérer que la problématique soulevée doit rester dans les seules limites de la compréhension du texte et de l'apport de son auteur. C'est ce qui nous amène à conclure que le thème de la guerre de libération nationale, traduit par le texte dramatique, reste étroitement lié par les marques subjectives de l'itinéraire militant et éthique de son auteur rend indissociable. Chose déjà relevée dans les textes de M. Mammeri (*Le Fœhn*), Hocine Bouzaher (*Les Enfants de la Casbah*) et Henri Cahin-Krea (*Le Séisme*). Mais arrivé à ce niveau, c'est toute une monographie analytique du texte algérien d'un théâtre qui a opté pour l'expression française comme forme linguistique afin de véhiculer des idéologèmes bien spécifiques.

. Elle possédait un bar qui servait de dépôt d'armes et de tracts, au 7, rue Erard, du 12^e arrondissement parisien.

Devant cette épreuve, Boudia est extrêmement perturbé. Il adhérera vite à la première réaction politique « *avec tous ceux qui ne croient pas au redressement ou au sursaut révolutionnaire* » (B. Boumaza). Il sera un des principaux animateurs de l'Organisation de la Résistance Populaire (ORP) aux côtés de Bachir Hadj Ali, Mohamed Harbi et Hocine Zahouane. Recherché sur tout le territoire national, le dramaturge passera clandestinement la frontière algéro-tunisienne après avoir passé deux nuits dans le secret le plus total au théâtre municipal d'Annaba grâce à l'aide de son compagnon d'armes Kaddour « l'Algérois », machiniste dans le même établissement. Pour M. Boudia, le théâtre est plus qu'un 4^e art. Il est l'art tout court

Influence de Brecht sur les textes de Boudia :

L'écriture dramatique boudienne n'échappe nullement à l'influence de la dramaturgie brechtienne. À la lecture des textes des deux auteurs, une première remarque s'impose d'elle-même autour d'une similitude d'un même personnage (la Mère) et la trame de la fable.

En effet, "*La Mère*" (1932) est une pièce écrite dans les années 1930, représentée pour la première fois en Allemagne à Berlin, reprise à New York en 1935, puis pendant trois mois en 1950 à Leipzig. La première de "*La Mère*" dans sa version définitive et sous la régie de Brecht eut lieu à Berlin-Est le 10 janvier 1951, année où M. Boudia prit connaissance de cette représentation en étant au stage international qu'organisait le metteur en scène français Hubert Gignoux. Le roman de Maxime Gorki, des récits de la révolution russe, sont à l'origine de ce drame, que Brecht composa en collaboration avec Günter Weisenborn. Le thème en est connu. Mais Brecht l'a élargi, en a étendu l'action et le temps pour en faire l'œuvre par excellence de la révolution prolétarienne. Pelagea Wlassowa, la mère, symbolise la classe ouvrière et sa lutte pour des conditions de vie meilleures, sa haine de la guerre et des puissants qui la déchaînent.

Les scènes du drame brechtien se succèdent à une cadence accélérée. La petite mère de l'ouvrier, qui ne peut, faute d'argent, lui cuire une soupe appétissante, qui lui interdit de distribuer des tracts révolutionnaires, qui pour le protéger, se charge elle-