



MOHAMED-KARIM ASSOUANE

MOHAMED BOUDIA
UNE ŒUVRE
INACHEVÉE

Mohamed-Karim Assouane est enseignant de littérature française moderne et contemporaine et membre de l'Équipe de recherche sur les manuscrits de Mohamed Dib du CNEPRU (Alger). Il est auteur de plus de :

- *Recueil de poèmes : Poème pour une passion, Silex éditions, Paris, 1985.*
- Paul Robert : Mémoire, dictionnaire et enseignement, publication des Actes du colloque du même nom. Université Hassiba Ben Bouali-Chlef, aux éditions Hibr, Alger, 2011.*
- « Henry Bordeaux et le souverainisme de la langue de Voltaire », au Colloque international « Paul Robert : Mémoire, dictionnaire et enseignement », Université de Chlef (Algérie) du 17 au 19/10/2010.*

Du même auteur :

- *Poème pour une passion, Paris, Silex, 1985, Poésie*
- *Ma merveilleuse utopie, Paris, Edilivre, 2015, Anthologie.*
- *Théâtre funéraire chez Jean Genet et Mohamed Boudia, Paris, Edilivre, 2015, Essai.*

MOHAMED BOUDIA : UNE ŒUVRE INACHEVÉE

« *Entre l'ennemi et nous, il nous faut tracer une ligne de démarcation bien nette* ».

Mao Tsé Toung.

Les deniers témoignages sur Mohamed Boudia

Kader Mahdi, dans *Dieu n'aime pas les arabes...* (L'Harmattan, 2006), apporte les témoignages qui suivent :

« *Mohamed Boudia (MB), me parle de l'ORP (...) Il monte sa pièce L'Olivier avec Miloud Khatib, Mustapha Chadli, Stiti Mustapha, Rabah Loucif, Nadia Samir, Djanet Lachmet et d'autres. Saïd Saidani, s'occupe du décor. Même Mohamed Hasnaoui régisseur du TOP est de la partie. Il finira documentaliste à El-Moudjahid.* »

MB l'ayant rencontré plusieurs fois, il lui dira un jour

« *Je ne suis pas mort durant notre guerre de libération, je serais heureux de mourir pour la Palestine.* »

Mehdi Kader évoquera le dramaturge-militant en ces quelques mots, bien significatifs :

« *De taille moyenne, le visage rond avec un petit nez droit, les yeux marrons, cheveux coupés courts, bien en chair, il aimait la vie, les femmes et les bons moments entre amis.* »

L'auteur évoque des témoignages de MB, sur sa participation dans la guerre de libération nationale et les opérations qu'il avait mené avec son camarade de lutte Méziane Chérif, qui deviendra plus tard, directeur chargé de l'industrie, préfet et ministre de l'Intérieur. M. Kader Mahdi qui mourut en exil en France, fut journaliste et militant de l'UNEA historique et il avait connu MB en compagnie de Bachir Rezoug, durant les premières années de l'indépendance politique.

C'est au *Tantanville* que MB rencontrait les protagonistes de la culture nationale et du théâtre algérien en particulier. Mehdi Kader était parmi eux, avant son départ pour Oran où il intégra *El-Djoughouria*, le quotidien régional. Aux côtés de MB, il y avait à tout temps M. Jean-Marie Boeglin, le plus jeune résistant antinazi de France, qui réalisa en 1963, le premier long métrage algérien *Le Village incendié*, dont le scénario est de Mouloud Mammeri et réalisé par François Beloux, un ex-déserteur de l'Armée française qui rejoignit l'ALN. En avril 1990, JMB fait paraître dans la revue *Théâtre/Public* une étude sur *Kateb Yacine, au présent*. Il joua en 2001, dans *Le Réformateur*, une pièce montée par le Théâtre National de Nice-Centre Dramatique de Nice-Côte-d'Azur et devint, en 2003, membre du Comité de lectures en tant que metteur en scène, au Festival *Regard croisées*, durant l'Année de l'Algérie en France. Il

interpréter un rôle dans *Loteries* de Sarah Fourage au Théâtre de Villefranche. Il fut aussi président de la Compagnie *Équipe de Création* Théâtrale de Grenoble, avec Chantal Morel comme responsable. Les 14/10/2003, à Lypn-2, il met en scène un texte de Gilles Boulan, intitulé *Le Silence des familles*.

JMB fut énormément déçu, comme beaucoup d'amis (es) de l'Algérie combattante, par une évolution rétrograde d'un pays toujours à reconstruire. A jeune militant français de la « gauche alternative » qui la rencontra dans son village, au Centre de la France en février 2016 :

« J'ai jetés tous mes cartons de la période où j'étais en Algérie. Un pays qui ne cesse de me décevoir avec ceux détiennent le pouvoir aujourd'hui. Malgré tout, je n'ai aucun regret pour ce que j'ai fait avec des amis de grandes valeurs. »

MB, en exil forcé en France, rencontre les quelques hommes et femmes du réseau de soutien de la cause algérienne. C'est ainsi qu'au sein du TOP, MB rencontre, Pierre Vielhescaze (PV), un metteur en scène d'origine Catalane, né aux environs d'Orléans. Un homme qui a été de tout temps engagé dans le théâtre et l'action culturelle et qui ignorait tous des responsabilités politiques que détenait MB. Il en témoignera plus tard, en précisant *« que la R16 dans laquelle on a tué MB, est la mienne. Il n'avait rien, lui. Il était toujours polis et un homme très sociable. »* A la disparition de MB, PV se mobilisera dans le cadre du comité informel pour la vérité sur l'assassinat du dramaturge et rédigera son texte fondateur.

Dans un journal local parisien, il apporte son témoignage d'homme de théâtre pleinement engagé aux idées de son ami MB :

« Je voudrais d'abord, corriger une information inexacte : Boudia n'était pas du tout recherché par la police française, qui savait très bien que, depuis septembre 1972, nous l'avions retrouvé au T.O.P., où il était encore, le jour de sa mort, très officiellement salarié au titre d'administrateur des tournées. »

Je ne crois pas, pour ma part à la thèse de l'accident. Elle est trop commode pour expliquer la disparition d'un homme qui était devenu un personnage très important de la lutte que mènent certains peuples du Tiers-monde pour leur libération. Après son combat dans les rangs du FLN, c'est tout naturellement que l'Arabe qu'il était a fait sienne la cause Palestinienne.

D'origine extrêmement pauvre Mohamed Boudia ne savait ni lire, ni écrire à l'âge de 16 ans... et vous savez à quelle culture avait atteint cet homme qui fut directeur du Théâtre national algérien et auteur lui-même. C'était un autodidacte complet et parce que la culture lui est apparue synonyme de libération, l'homme de théâtre était, chez lui, inséparable du militant.

Que l'on soit ou non d'accord avec ses opinions et ses actions politiques ne change rien au fait qu'il était pour nous un ami généraux et fidèle, et c'est pourquoi ceux qui l'ont connu et aime lui rendent hommage, au T.O.P. le jeudi 3/07/ à 11 heures. »

Dans un document, en date du 1/10/1973 et signé par PV, dressant une situation financière du TOP depuis 1970, nous pouvions lire au verso du document le texte qui suit :

« Le jeudi 28 juin 1973, Mohamed Boudia poète et écrivain maghrébin, homme de théâtre, ancien directeur du Théâtre National Algérien et Administrateur-fondateur du TOP, a été assassiné à Paris.

Les hommes de théâtre lui ont rendu hommages le 5 juillet au TOP le samedi 28 juillet au Festival d'Avignon.

Tous ceux qui l'ont connu à Boulogne-Billancourt, qu'ils aient ou non partagé ses idées, peuvent témoigner de la chaleur humaine, de la sincérité et de l'intégrité de cet homme exceptionnel dont pour notre part nous avons eu la chance d'être les amis.

Pierre VIELHESCAZE. »

Jacques Vergès dans une émission télévisée, largement diffusé de par le monde, évoque MB en ces termes : *« Après avoir assumé les fonctions de directeur du journal Alger-Ce Soir, Boudia abandonne ce poste pour se consacrer au théâtre, son domaine préféré. En 1965, il émigre en France »,* avant de poursuivre, *« le 28 juin 1973, cette journée devait être pour lui le prélude à une année sabbatique à Damas. »*

Propos pour le moins que l'on qualifiera de macabre, emplis de sornoiseries. L'ex-avocat du militant internationaliste, « Salim », dit « Carlos », ne daignait pas d'affirmer les vérités qui mettent en cause l'État français dans la gestion sécuritaire des assassinats politiques commis sur son sol.

D'une activité préférée à une année sabbatique, la vision de Me Vergès sur MB, relève de la moquerie d'un homme qui renia ses valeurs idéelle. Un homme qui aurait rencontré, pour la dernière fois, MB dans un café Place de l'Opéra et qu'il lui aurait dit, avec quiétude, *« je vais à Damas et me mettre à apprendre l'arabe »*. Le cas Vergès est à resituer dans le cadre de la négation es convictions trop mal assimilées. Nous relevons au passage, que l'avocat et compagnon de la militante Djamilia Bouhired et dont le souvenir de cette villa coloniale à Dellys est toujours présent, fut un converti de « l'africanisme » sur les colonnes de *Révolution africaine*.

Toujours en Algérie, M'Hamed Yazid, l'ex-ambassadeur et envoyé spécial de Boumediene pour le Moyen-Orient au Liban, publiait sur les colonnes d'El-Moudjahid (27/11/1984) un article, en 2 partie et à l'occasion de la Journée internationale de solidarité avec le peuple palestinien, intitulé *Martyrs algériens de la cause palestinienne : Mohamed Boudia, la dimension d'un combat*, dans la perspective officielle de récupérer l'image du martyr, en une période charnière de la fondation du nouveau part benbelliste en France, le MDA. L'article reprend, sans la nommé, une ancienne présentation du martyr élaborée, elle, par la direction du parti de *Rassemblement Unitaire des Révolutionnaires- FLN Clandestin* (RUR-FLN Clandestin), auquel Boudia appartenait comme opposant au coup de force du colonel

Boumediene. Cette initiative nullement innocente, intervient un mois après la décision de Chadli Bendjedid et du parti FLN, totalement déboumédieniser, de réhabiliter à titre posthume 21 dirigeants du FLN historique dont Abane Ramdane, Krim Belkacem, colonel Chaabani, Mohamed Khider et d'autres. Un acte qui tant à discréditer le régime des « colonels » tout en veillant sur la ligne idéologique de la pérennité du système oligarchique. Dans cet article, repris de l'APS (agence officielle), nous pouvons lire quelques aberrations dans la présentation de l'itinéraire du fondateur du théâtre national algérien.

M'Hamed Yazid disparu dans la discrétion la plus totale, lui qui fut un des architectes de la relation algéro-palestinienne, aux côtés de d'autres acteurs et pas des moindres.

Nous citerons Belaid Abdeslam, ministre de l'Énergie, Djelloul Melaika, le responsable des Relations avec les mouvements de libération national au sein du FLN, le Colonel Mohamed-Tahar Abdessalem, officier de la DSM, puis au sein de la DSPS de Mahjoub Lakehal-Ayat, en charge des Affaires palestiniennes et enfin Abdelkader Benkedadra, un proche des organisations palestiniennes au sein du Conseil de la révolution de Boumediene. Ils avaient tous eu accès au dossier de MB, certains l'ont surveillé d'autres le respecté de loin.

Conditions entourant l'assassinat de Mohamed Boudia

Pour Abderrahmane, le fils aîné de MB, la responsabilité de l'assassinat de son père incombe à 05 pays dont une organisation palestinienne qui avait tout intérêt à ce que MB disparaisse. Lors d'une de nos rencontres, il était difficile pour celui qui mit en scène, en 1996, la pièce *L'Olivier*, de désigner le FPLP-Commandement Général d'Ahmed Jibril (dissident du MNA-FPLP en 1968), dans l'assassinat d'un militant, d'un même combat et d'une même cause. Est-ce pour une simple raison de leadership ou d'une mésentente entre Jibril et le Dr. Wadi Hadad, que MB devait payer le prix ? Nous ne pouvons adhérer à cette « théorie » saugrenue qui ignore que Ahmed Jibril et Wadi Hadad faisaient partie d'un même courant idéologique (*Abtal Al-Awda*) et qui fut un des composants du Mouvement des Nationalistes Arabes, ancêtre du FPLP.

Les pays restants, peuvent être retenus comme des États ayant tout intérêt à ce que l'homme disparaît. À commencer par le Maroc qui était informé des rapprochements et des accointances mêmes qu'avait MB avec l'opposition marocaine à l'étranger et celle de l'intérieur, notamment avec le parti de Ben Barka, l'Union nationale des forces populaires (UNFP), avec un Abderrahim Bouabid à sa tête et son bras armé le *Tandhim*. La Jordanie, un autre état féodal qui ne pardonnera jamais à cet Algérien d'avoir mobiliser ses compatriotes pour la cause d'un peuple, qui forme en réalité 70% de ses habitants, historiquement parlant. Reste, une certaine France qui avait tout intérêt à se débarrasser de ce « terroriste du FLN », et les relations avec l'Algérie n'étaient certes pas au beau fixe après la nationalisation des hydrocarbures. Une crise s'annonçait dans l'air entre les deux capitales et débuta un balais diplomatique et non-diplomatique entre la Métropole et son ancienne colonie. À Alger, l'Amical des Algériens en Europe (établis sur la base de ce qui rester de la Fédération de France du FLN), ouvre une conférence nationale de l'émigration réunissant, du 12 au

15/01/1973 quelques 300 délégués et cadres venus de France et d'Europe et cela en réponse aux actes terroristes racistes perpétrés contre les Algériens à l'étranger. C'est lors de cette conférence, qu'un Office culturel d'Algérie en France est annoncé et dont le but est de contrecarrer la propagande des mouvements extrémistes français mais aussi, la propagande des forces d'opposition algérienne.

Boudia et l'héritage révolutionnaire

En remontant l'histoire de cette pratique militante, aux plans artistiques et politiques, mais dans le sens opposé de la grande horloge du temps, nous pourrions, peut-être, déceler le mécanisme par lequel fonctionne le combat idéologique – toujours d'actualité et ne cessera d'exister - mené contre toute l'œuvre révolutionnaire d'un individu soumis à l'œuvre collective. C'est une guerre politique et psychologique qui a été et qui continue à l'être de nos jours, basée sur la calomnie, l'intoxication, la provocation, l'exacerbation des contradictions, l'exploitation des contradictions, l'exploitation de divergences et la diabolisation de l'adversaire que mène l'impérialisme « démocratique » depuis 1945.

Au cœur de ce système de la guerre politico psychologique, une branche à part et extrêmement importante de la guerre totale moderne, on perpétue les crimes mis sur le dos de l'adversaire, à commencer par cette biographie de Mohamed Boudia apparue en 2007 sous la signature d'une organisation de sujets français « non citoyens », les « *Indigènes de la République* ». Appellation qui cache une déroute idéologique et une instrumentation portant atteinte à l'intégrité d'une œuvre de combat contre l'exploitation et la servilité des hommes par le capital. Le site web en question que dirige la « beurette » Houria Bouteldja (Collectif féministe les *Blédards*), s'est orienté vers une formation politique proche du Parti Socialiste français.

Pour le régime oligarchique de l'*Infatih* (ouverture à l'impérialisme français), le 28/6/1973 est une journée qui « *devait être pour lui [Mohamed Boudia] le prélude à une année sabbatique à Damas* », plus loin encore nous lisons encore, qu' « *après avoir assumé les fonctions de directeur du journal Alger-Ce soir, Boudia abandonne ce poste pour se consacrer au théâtre, son domaine préféré. En 1965, il émigre en France* ». En finalité le ridicule des propos ne tue pas mais déterre les martyrs pour les assassinés une seconde fois.

La dépêche de la pensée officielle de l'État compradore intervient en pleine période de décomposition de la Résistance palestinienne une opération qu'a léguée l'impérialisme américain aux régimes de la réaction arabe. L'Algérie soumise au diktat de l'impérialisme français devait faire allégeance au nouveau partage politique du Monde arabe. Une année auparavant, Alger accueille le 16^e Conseil National Palestinien (CNP) (14/2/1983) afin de promouvoir le Plan politique du social-impérialisme soviétique (le Plan Brejnev), chose qui ne dura que les heures de quelques rencontres entre organisations palestiniennes aux horizons tactiques radicalement divergeant. En 1984, l'Olp est devenue une organisation vidée de sa

stratégie combattante et acquise aux thèses du processus de paix qui mènera sa direction féodale (les Al Koudwa, tribu de Yasser Arafat) vers de nouvelles compromissions jusqu'à la liquidation de l'organisation avec les pourparlers de Dayton (Usa). Les coups démobilisateurs qu'a reçus l'organisation palestinienne, depuis sa Charte de 1964 à la veille du 17^e Cnp d'Amman (Jordanie), ont fait d'elle une manifestation des pouvoirs arabes en place avec un dirigisme beaucoup plus personnalisé en la personne d'un leader concentrant tous les pouvoirs décisionnels entre ses seules mains.

Onze ans de flux réactionnaire

L'organisation palestinienne, reconnue comme le seul et unique représentant du peuple palestinien et ses appareils exécutifs, se retrouvent, en cette période, entre les mains de la bourgeoisie compradore palestinienne encouragée par les chefferies arabes issues du nationalisme qui puisa ses limites populistes pour se retrouver comme allié objectif des forces rétrogrades de la région. Depuis la guerre d'Octobre 1973 jusqu'à la « guerre des camps » en mai-juin 1985, le devenir de la Résistance palestinienne a été scellé par une offensive, tout azimuts des forces réactionnaires arabes sous la houlette de l'impérialisme américano-européen et c'est dans ce contexte de mobilisation généralisée qu'il faut replacer l'action militante de Mohamed Boudia. Le contexte en question est déterminé par l'état du mouvement de libération arabe (MLA) en général et le mouvement de libération palestinien (MLP) en particulier.

De 1985 à 1973, onze années de flux réactionnaire se sont écoulées à travers la mise en route des plans impérialo-sionistes visant à dérouter, voire la liquidation de toutes formes de résistances populaires (politique et armée) dans la région du Proche-orient. L'héritage de Mohamed Boudia et à travers sa dimension politico idéologique, est à définir en rapport avec le combat révolutionnaire des peuples arabes.

Il y a lieu de noter fortement, qu'au centre de toute la crise multidimensionnelle de la région, l'occupation coloniale de la Palestine est la problématique fondamentale. Une question qui résonnera aussi dans les programmes et les actions de nombreuses organisations révolutionnaires internationales. Mais avant d'évoquer la participation de ces dernières dans le combat palestinien, il y a lieu de déterminer la situation qui règne au sein du Mla en général, et particulièrement à travers sa composante principale le Mlp.

Que distingue-t-on au sein du MLA/MLP en cette période d'après la disparition de Mohamed Boudia ? Deux forces totalement contradictoires et en lutte permanente, sur la base des luttes de classes sont à distinguer : les forces démocratiques révolutionnaires (FDR) et les forces marxistes-léninistes (FML). Les FDR, issues de l'idéologie nationaliste-révolutionnaire du mouvement de libération anti-colonialiste arabe des années 50 60, continuent à développer des slogans pompeux et populistes loin de toute analyse objective des contradictions de classes qui ont nettement changées, pour aboutir à des positions réformistes. Les FML, peu nombreux idéologique et politique autour e leur choix stratégique de poursuivre la guerre populaire prolongée contre l'impérialisme et son allié le sionisme international. Boudia

appartenait en fait à cette dernière formation, même s'il fut à l'origine, un acteur très dynamique au sein des premières forces. Cette question de l'évolution militante sera traitée plus amplement plus loin. Les forces marxistes-léninistes (FML) forment une composante essentielle de la gauche arabe, en général et palestinienne, en particulier. Mais au sein même de cette formation, nous distinguons deux tendances : les partis communistes révolutionnaires (Pcr) et les organisations communistes combattantes (OCC).

Précision oblige de notre part, cette formation demeure une composante fondamentale du mouvement ouvrier arabe. Les FML trouvent leur source idéologique et organique dans l'expérience du Mouvement des Nationalistes Arabes (MNA) et les idées des révolutions chinoise, cubaine et vietnamienne, en somme les FML sont le produit de la dynamique de rupture et de la lutte idéologique de classe qu'a vécu le mouvement communiste international en pleine guerre impérialiste après 1945. Le MNA fut l'organisation mère d'où seront issues les Fml à savoir, principalement, le Front Populaire de Libération de la Palestine (FPLP) et le Front Démocratique et Populaire de Libération de la Palestine (FDPLP, futur FDLP), pour la composante palestinienne, et l'Organisation Socialiste Libanaise (OSL, futur Organisation de l'Action Communiste Libanaise, OACL) pour la frange libanaise. L'évolution politique du MNA est d'autant plus complexe que contradictoire. Puisque évoluant du nationalisme arabe anticolonialiste vers un nassérisme hégémonique par son socialisme participatif rejetant la dimension de classes dans la lutte sociale laissa les portes entrouvertes aux idéaux du communisme révolutionnaire au sein d'une certaine composante, petite-bourgeoise certes, mais nettement acquise aux thèses du parti prolétarien, tergiversant quand même entre le maoïsme et le révisionnisme soviétique et c'est le cas pour le FPLP, pour le premier et le FDLP et l'OACL pour second.

Il ne faut nullement oublier l'influence grandissante de l'évolution du mouvement communiste occidental (Europe/États-Unis) suite à la guerre impérialiste au Vietnam et l'apparition de la guérilla latino-américaine, avec la création de nouveaux partis marxistes-léninistes et la floraison des organisations combattantes. Au milieu de cette ébullition idéologique les militants palestiniens et arabes devaient apporter leurs contributions au combat internationaliste qui se dessine et qui reçue un élan de renouveau à la période indiquée ci-dessus, avec, notamment l'apparition en scène de nouvelles formations politico-militaires déçues par le réformisme bourgeois et la trahison de classe préconiser par les partis révisionnistes.

Sans aucune extrapolation, de notre part, sur l'apport de l'individu sur un fait collectif, il y a lieu de noter fortement que la rencontre des Fml palestiniennes et des organisations combattantes internationalistes s'est faite sur la base d'une expérience révolutionnaire qui apparaîtra aussi clairement et au grand jour entre 1985 et 1973.

Fondamentalement, il faut situer cet effort organique autour d'un seul organisme attractif : le MNA-FPLP. Une unicité qui devrait être mis en évidence après tant d'années d'évolutions politiques et programmatiques au sein de cette expérience palestinienne d'avant-garde, qui a eu pour principe fondateur le slogan « *le front au service du mouvement* », donc un ensemble de structures politico-militaires dépendant du MNA qui, lui seul, est destiné à la création d'un

État arabe patriotique menant une lutte réelle pour la libération des territoires occupés et contre le sionisme. À ce titre des sections du MNA verront le jour, de la Tunisie au Yémen du Sud en passant par le Liban et Irak. Une organisation, qui datée des années 60 mais avec la défaite des régimes arabes en juin 1967 et la Révolution culturelle chinoise, le MNA verra ses sections libanaise et palestinienne évolués vers la ligne marxiste-léniniste de la lutte anti-impérialiste, chose qui demander plus d'autonomie organique et une analyse plus précise des contradictions sociales et économiques afin de mener à termes les objectifs du combat révolutionnaire.

Quelle place peut-on attribuer à Mohamed Boudia au sein de cet univers de luttes idéologiques ? De 1985 à 1973 l'élan de soutiens et de solidarités avec la cause palestinienne dépassé tout entendement de part le monde et une organisation comme le FPLP était considéré comme la seconde force au sein de l'Olp après le Fatah. En 1985, le FPLP fêtait son 18^e anniversaire d'existence et qui fut traversé par des tornades scissionnistes et des houles révisionnistes dans sa stratégie de combat. L'héritage de Boudia est profondément ancré dans la structure de cette Fml qui abandonne le slogan patriotique démocrate et se positionna sur l'édification d'un parti marxiste-léniniste de la classe ouvrière et tenta même de se rapprocher du FDLP, son ancienne dissidence, afin d'aboutir à ce PML avec le PC révisionniste palestinien. Mais au-delà de cette tentative qui mena à l'implosion du FPLP et sa dérive politique à partir du 4^e Congrès de 1984, tout l'héritage révolutionnaire du militant algérien se trouve partager entre l'Organisation de Lutte Armée Arabe (OLAA) et le Front Révolutionnaire de Libération de la Palestine - Chabab Wadie (FRLP-CW) et leurs fonds relationnels avec les organisations internationalistes, notamment le Parti Communiste Combattant – Brigades Rouge (PCC-BR) et Fractions Armées Rouge (RAF). Dans les textes fondamentaux de ses deux organisations européenne, la lutte anti-impérialiste prend le tournant d'une stratégie afin de resserrer l'étau sur les puissances dominantes et desserrer la pression sur les peuples dominés et que toute acte de violence révolutionnaire sert à « développer les luttes de classe, organiser le prolétariat, commencer avec la résistance armée à construire l'armée rouge ! ». Un slogan développé à partir du texte de la RAF, par exemple, qui expose, dès novembre 1972, la stratégie de la lutte anti-impérialiste qu'il amène dans le centre (pays capitalistes dominants). Le même document analyse la signification du Proche-Orient pour l'impérialisme et conçoit ce dernier comme unité des contradictions, étudie les rapports en impérialisme et tiers-monde, traite des mouvements de libération anti-impérialiste, de l'opportunisme dans la métropole de l'exploitation, de la consommation de masse, des mass médias, de la domination du système 24 heures sur 24, du sujet révolutionnaire, du fascisme et de l'antifascisme, de l'antifascisme et de l'anti-impérialisme.

L'héritage post-boudien se retrouve dans le combat que menèrent ces organisations combattantes et bien d'autres, soit aux côtés ou pour le bien-fondé de la cause arabe. La relation entre les combattants internationalistes et le militant algérien dénote de la spécificité de la stratégie révolutionnaire qu'à entreprise la résistance palestinienne durant son existence autour de la création d'un large front mondial de solidarité avec la cause palestinienne et que coordonnaient des personnalités non-palestinienne, mais acquises à la cause. Des personnalités d'horizons socio-professionnels, culturels diverses et dans le cadre du FPLP,

son leader, Georges Habache disait il y a quelques années et à la seule évocation du nom de Boudia, « *qu'à lui seul, il valait toute la révolution palestinienne* ». que lit-on à travers cette phrase prononcée à Alger lors du Conseil National Palestinien (CNP), du 15/11/1988, et pourtant dans son livre-témoignage, rédigé sous la plume du journaliste français Georges Mal Brunot, Habache ne le citera nulle part le long des 234 pages de la traduction arabe.

Une histoire d'héritage que légua Boudia à l'ensemble des organisations palestiniennes, ou un propos bien généraliste tombant le discours politique organisationnel, où encore, la révélation à peine voilée d'un dirigeant qui a tenté d'élever son expérience de révolutionnaire professionnel algérien pour une unité d'action militante entre diverses fractions palestiniennes. La réponse tardera à venir du fait que les principaux acteurs arabes et palestiniens ont disparus et que les archives de cette mémoire historique sont encore prisonniers aux mains de renégats.

Mohamed Boudia et l'identité militante bien particulière

La déroute médiatique, reliée par les « centres » et « équipes de recherches » sur la criminalité contemporaine, entendre par là, les mouvements de résistance anti-impérialiste, classe Boudia comme le responsable « européen » des actions secrètes de l'OLP, avec une double appartenance organique à l'organisation *Septembre noir* (SN) et au Commandement des Opérations Extérieures (COE) du FPLP. Question totalement infondée du fait que les deux organisations palestiniennes, reposent sur deux types de visions combattantes diamétralement contradictoires, à savoir le Fatah nationaliste qui demeura une structure politico-militaire à caractère féodal et inféodée aux régimes réactionnaires arabes pour l'essentiel. Le FPLP marxiste-léniniste, qui en 1972 publia le *Livre 2 du FPLP* intitulé *Le Front Populaire et les opérations extérieures* expliquant clairement que les opérations extérieures ne forment que 3% de l'ensemble des opérations militaires du Front qui menait des opérations de guérilla dans les territoires occupés. Le COE est un instrument militaire dépendant du commandement militaire du Front et non un service opérationnel d'un service de renseignement comme pour le SN du Fatah, et que le Dr. Wadi Haddad n'est qu'un officier d'un directoire structurel qui compose le Front aux côtés des autres structures sociales, culturelles et politiques dont les mêmes structures se déployées de la sorte dans certains pays Arabes et dans le monde. Le Dr. Haddad est un militant-officier qui se soumet aux orientations du Conseil militaire du Fplp et dont le premier responsable à l'époque n'est autre que (le nom), sans trop nous étalés sur la structuration du FPLP, il y a lieu de préciser que SN et COE ne pouvait fonctionner sur une même stratégie pour qu'un Boudia chevronné au professionnalisme révolutionnaire se mettait aussi facilement à la disposition de deux organisations nettement sur plus d'un plan.

À lire les documents du FPLP, Mohamed Boudia n'était plus responsable COE-Europe depuis le début de 1973. Date à laquelle la direction du Front et non W. Haddad, a dépêchée à Paris le Dr. Basil Kubaissi, via Alger, afin de réorganiser son organisation au niveau de l'Europe en « mettant en sommeil » les cellules existantes et de rappeler le militant algérien à Damas via Beyrouth pour étudier et mettre au point une nouvelle stratégie de redéploiement après les assassinats, à Beyrouth, de Kamal Adouan, Abou Youssef Alnajjar et Boutros Nassir les trois

dirigeants de l'Olp. De même pour Abdilwael Zaeter, à Rome (octobre 1972), Mahmoud Hamchari, à Paris (décembre 1972) et de Bachir Abdel Hir, à Chypre (janvier 1973), sous les coups de *L'opération Baïonnette* que dirigeait Golda Meir, la Première ministre israélienne.

Le Dr. Kubaissi qui occupait le poste d'enseignant à la faculté de Droit et sciences politiques d'Alger, et cela depuis septembre 1972, est aussi l'ancien responsable du COE-Amérique du Nord (depuis août 1970) du temps où il donnait des conférences académiques à Alberta (Canada). À la fin de 1971, il soutint sa thèse de doctorat, sur *Le Mouvement des Nationalistes Arabes (MNA)*, auprès de l'université de Washington, un travail qui a toute son importance du fait que cette personnalité politique d'origine irakienne fut l'un des fondateurs du MNA avec Georges Habache, Wadi Haddad, Walid Fares, Hani Al-Hindi, Nayef Hawatmeh, Hamed Al-Jabouri, Ahmed Khatib, Kahtan Al-Chaabi et une trentaine d'autres militants arabes. Basil mérite toute l'attention de l'histoire révolutionnaire arabe après son assassinat à Paris, un soir du 9 avril 1973, avec neuf balles dans le dos à son retour à l'hôtel.

1974 est une année charnière pour les mouvements combattants palestiniens, en particulier et arabe en général. La « fatigue révolutionnaire » devant l'acharnement sans répit des forces de la réaction mena à une vague de révisions (pourquoi pas de révisionnisme) de la tactique de l'action combattante au sein même du FPLP, qui fera adopter, en 1975, et à la troisième édition du texte fondateur intitulé *La Stratégie politique et organique* décidé alors par le 2^e Congrès du Front en 1969, où l'on peut lire un rajout que des « *fautes et erreurs d'impression, qui ont fait que certains termes et passages ont détournés des propos de leur sens initial* ». Des propos émanent de la Commission central pour l'information à un moment crucial du devenir du Front qui se considère un Front/Parti révolutionnaire porteur d'une pensée combattante et qui connaît à cette époque des débats critiques en son sein menant à des éloignements, voir des dissidences venant des militants des Sections MNA irakienne, et yéménite (du Sud) au sein de ce qui était une mouvance marxiste-léniniste arabe. Ces luttes internes, en réalité, ne sont que des manifestations directes de coups et pertes subit par le Front après les assassinats de Kubaissi et Boudia notamment qui devait rejoindre la direction centrale du FPLP dans l'objectif de réorganiser le COE et donc remplacer le Dr. Wadi Haddad qui présentait des attitudes déviationnistes sur le plan de la ligne idéologique du Front en privilégiant la primauté de la ligne militariste qui remonte aux origines du MNA même. Entre ces deux lignes, le militant algérien a déjà tranché du temps de son adhésion à l'Organisation de la Résistance Populaire (ORP) algérienne : le militaire est un choix tactique au sein d'une stratégie politique claire.

L'expression « doublure » désigne une chose ou une personne servant de double à une autre, avec laquelle elle est dans un rapport d'identité ou de similarité, une reproduction simultanée d'une note de musique à une ou plusieurs octaves qui se nomme doublure et tout comme la révolution est un art en soi, Mohamed Boudia ne pouvait exclure cette dimension de sa praxis. Il élaborait soigneusement l'architecture de son « édifice révolutionnaire » (« l'Organisation ») au sein d'un cadre légal qui lui permettait d'agir avec mollesse et efficacité, tout en brouillant les pas de pistes de l'adversaire. De nombreux témoignages le concernant, s'accordent à dire qu'il fut « *un homme à double vie. Le matin, il est dans son activité d'homme de théâtre, le soir, il porte son costume de militant politique* », une vision

certes schématique et réductrice de la conviction bien profonde qui animait l'homme et relatant bien plus une romance policière qu'une existence politique. Ce qui est certain est que Boudia n'a jamais été formé dans une quelconque institution de l'Appareil Répressif d'État (Louis Althusser) et la « doublure » que nous évoquons plus haut, n'a jamais été distancée de sa pratique militante, elle vivait en lui et le maintenait en action permanente à l'encontre de ses ennemis.

« L'OMB »

La question qui ne fait qu'hanter les esprits de beaucoup d'observateurs et d'historiens de la Résistance palestinienne est certainement celle qui a trait à la formation avec laquelle Boudia menait son combat au sein du FPLP-COSE en Europe. Comptait-il sur le seul organigramme mis sur pied par la direction du Front palestinien ou a-t-il lui-même élaboré un autre schéma organisationnel, afin de permettre une plus grande intervention en termes de mobilité et d'actions, pour mener à terme l'objectif de chaque mission.

Faut-il chercher dans certaines archives des ARE occidentaux et israéliens pour édifier la composante organisationnelle de ce que nous nommerons l' « Organisation Mohamed Boudia » (OMB) ou se mettre dans la logique des exigences du combat de l'époque et se soumettre aux impositions de la nature des missions, à savoir la recherche de l'information, sa vérification, l'appui humain et matériel autour de l'objectif désigné, les moyens d'intervention, l'analyse minutieuse sur et autour de l'action de cet objectif à atteindre, etc.

Dans de telles situations, il y a lieu de préciser une question fondamentale que ce type d'organisation et sa composante humaine ne peut, en aucun cas, avoir la fonctionnalité d'un appareil de type répressif qui, lui, mène une lutte de démantèlement contre ce genre d'organisation de même pour Boudia qui n'a nullement comme objectif organisationnel de copier un instrument de protection destiné et élaborer pour la protection de ceux qui répriment des peuples en entier.

L'OMB en question, n'est nullement une organisation structurée telle une formation politique autonome au sein d'une large structure politico-sociale hiérarchisée qu'est le FPLP, mais une entité dynamique fluide et structurante permettant au nucléole d'agir à partir de son milieu ambiant au sein même de la cellule organisationnelle. Dans le cas de Mohamed Boudia, les facteurs politique et culturel entourant l'individu ont beaucoup joué sur la décision d'organiser la Cellule européenne de soutien au combat du peuple palestinien.

Pour la partie palestinienne, Mohamed Boudia est tout désigné afin de prendre en charge ce petit commandement. Un homme de combat politico-militaire de première aux vues de son parcours au sein de la résistance algérienne, un militant organisateur dans l'opposition à travers l'expérience du RUR et enfin un homme respecté par ses divers interlocuteurs pour sa clarté dans la vision du combat pour les idées libératrices.

Un autre algérien porta haut la cause arabe et palestinienne dans son cœur le long de son exil qui le verra mourir en janvier 1996, et enterré en Tunisie. Il s'agit de Ali Benachour, né le

31/12/1950, dans un village tunisien, où son père fut un réfugié algérien, pendant la Guerre de libération. Au lendemain de l'indépendance politique de l'Algérie, le petit Ali fera son école primaire jusqu'au collège. À Alger, il entame ses études au lycée Ibn Khaldoun de Belcourt pour les poursuivre, en 1964, en Lybie dans le cadre d'un accord bilatéral qui prônait la formation des premiers cadres algériens. En 1969, il sera envoyé à Damas avec un groupe d'étudiants algériens pour une formation en médecine. A la faculté de médecine de Damas, surnommait par la délégation algérienne, de « djamaa », les études lui déplaisent pour en mettre fin en 1974.

Au sein de cette « mosquée », Ali Benachour se sentait éloigner de la vie et de la réalité même. En dehors, la rue était en ébullition politique et idéologique et le militant de l'UNEA historique, qu'il était, ne pouvait vivre en aparté et se limiter à des cours sur la vie devant une misérable existence. En dehors des amphis des humains s'agitent. En 1971, il est élu secrétaire de la Ligue des Étudiants du Maghreb Arabe (LEMA), puis Président jusqu'à l'année 1975 tout en étant secrétaire du Conseil des organisations estudiantines arabes en Syrie. Des structures marquées par le baathisme et le panarabisme, à une époque marquée par un mouvement étudiant mondial contestataire et progressiste.

Ali Benachour s'est vite démarqué de la société féodale moyen-orientale en adhérant dans le prolongement des luttes de classes qui sévissaient en Algérie. Membre de l'UNEA historique, il était structurellement militant de ce qui allait être l'ORP-PAGS. La section syrienne était clandestine et aller s'attirait les foudres de la surveillance et de la perquisition policière des Moukhabarates avec la bénédiction des services de l'Ambassade algérienne de l'époque. Mais l'engagement estudiantin et universitaire d'Ali Benachour allait, par contre, attirer l'attention de des organisations palestiniennes accréditées en Syrie, qui l'invitait en tant que LEMA et UNEA a l'ensemble de leurs activités. Ali Benachour, le militant progressiste et unitaire, soutenait l'ensemble de la RP, même si la Sayka (pro-syrienne) détenait toutes les faveurs du régime des Assad. Recherché par la police politique syrienne, Ali Benachour se mettra dans l'ombre après cinq ans de militantisme syndical et regagnera le Liban en compagnie de son camarade Mohamed Bouchehit.

Ils étaient huit algériens à être forcé d'exil et se retrouver dans un Liban à la veille d'une guerre « civil » :

« À notre arriver, dira-t-il lors d'une rencontre publiée après son décès, nous avons appris que des organisations palestiniennes et des partis politiques libanais se sont déjà mobilisés pour défendre notre cause ».

C'est à Beyrouth qu'il regagne l'équipe de l'organe central du FPLP, *Al-Hadaf*, en tant que rédacteur des pages internationales et arabes. Entre 1975-1976 et durant la guerre féodale des deux années au Liban, il collabora avec d'autres publications arabes basées à l'étranger. C'est ainsi que beaucoup d'Algériens de Damas et du Caire se retrouvent à Paris, dans la rédaction de l'hebdomadaire *Al-Moustakbal*. Ali sera responsable de la rédaction culturelle pendant un an et demi, puis simple journaliste de la culturelle jusqu'en 1978.

Ali Benachour demeurera à Paris jusqu'à son décès à la mi-février 1996. Afin de remettre les pendules à l'heure et à leurs heures historiques, il est primordial de préciser la notion de « militant » chez Ali Benachour. Une précision, plus particulièrement, à l'encontre de certains de ses amis du PCA-PAGS.

Pour ce militant de très haute valeur idéologique et morale le communisme et la question nationale sont un et indivisible. Au sein de la question nationale, l'appartenance culturelle et linguistique est un fait de la dialectique de l'histoire qui repose sur sa matérialité dialectique. En parfait intégré dans la culture arabe, il n'aimait d'ailleurs pas la désignation « d'arabisant et de francisant », il a toujours milité pour une appartenance intégrale de l'Algérie au Monde arabe, « *nous sommes une produit commun* », le rappelle-t-il en 1989. Il luttait à mort contre la visée rétrograde de l'appartenance culturaliste de l'Algérie. Il croyait à l'Unité révolutionnaire des pays arabes et non au cantonnement séparatiste que souhaitaient établir les régimes féodaux et compradores en place. En 1989, il évoquait le pourquoi pas d'un « *Parti communiste et révolutionnaire arabe, non pas sous la tente réformiste du trotskysme, mais sous la bannière de l'unité des luttes de classes.* »

À Paris, il était certes proche des militants du RUR-FLN-Clandestin en sa qualité humaine de patriote-démocrate et internationaliste, « *Si en Amérique ou un Afrique, ils auraient besoin d'un Algérien, j'irai sans réfléchir. C'est notre devoir en tant que militants arabe et internationaliste* », le déclare-t-il. Il fut un soutien sans défection à la cause de la libération du président Ben Bella. Il sera un proche à sa libération entre 1982 et 1985, c'est lui qui prépara la rencontre entre le poète palestinien Samih AL-Kacem et Ben Bella. Le poète sera subjugué par la culture de l'ex-président algérien.

Le militant révolutionnaire Frederich Oriach écrivait que

« *La révolution n'est pas un existentialisme mais un projet concret. Nous nous disons communistes, ce n'est pas comme revendication d'une identité ni comme affirmation morale, - la volonté de communisme peut d'ailleurs sans doute reposer sur des motivations philosophiques assez diverses -, mais comme référence à un sens et, avant tout, un projet concret, précis, bien matériel.* » (In, *La Lutte armées, nécessité stratégique et tactique du combat pour la Révolution*, 1988, p.5).

C'est bien sur cette base que MB assoira sa structure organisationnelle, un noyau d'Algériens soutenant et combattant auprès de la RP. À cette « OMB » se rallia, Sid-Ali Mezouane, qui évoquait son ralliement au FATAH-SN, sur les colonnes du quotidien *El-Watan*, du 4/06/2010. « *Je voulais partir combattre en Palestine, c'était Boudia qui m'en a dissuadé* ». À lire les propos de cet enfant de La Casbah, certaines incohérences apparaissent chez ce fidaï à 15 ans au sein de la Résistance algérienne, lorsqu'il aborde une dénommée Odile Loizillon, une certaine librairie Palestine qu'il situe à la rue des Écoles. De même, qu'il cite une demande d'intervention de la part de MB auprès de « *son ami M'Hamed Yazid, alors ambassadeur à Rome* », afin qu'il soit relâché de la prison italienne de Regina Coeli (Rome), dont il a été incarcérer d'avril à juin 1971. Rectificatifs oblige, notons qu'aucune librairie parisienne ne portée le nom de Palestine n'a été signalé à le rue des Écoles, que domine les *Éditions de L'Harmattan* ou celles de *Présence Africaine*. Par ailleurs, les libraires arabes

parisiens sont tous concentrés au niveau de la rue des Fossés-Saint-Bernard où MB a été assassiné. Une librairie, par contre dite Arabe, était au 2 rue Saint-Victor (5^e Arrondissement parisien) fut tenue par Mahmoud Salih, représentant de l'OLP en France et assassiné le 3/01/1976.

Concernant une prétendue amitié entre MB et M'Hamed Yazid, il y a lieu de préciser que ce dernier fut nommé le 14/03/1971, ambassadeur et envoyé spécial de Boumediene à Beyrouth et qu'il était, le 30/04/1971, en visite dans les Unités combattantes palestiniennes basés en Syrie. À Rome et depuis le 17/10/1970, c'est M. Abdelghani Okbi qui détenait le poste en question.

Deux ans après la controverse de M. Sid Ali Mezouane, c'est à M. Tayeb Sahraoui de se prononcer sur un engagement auprès de la RP dès l'âge de 20. Dans son allocution sur les colonnes d'*El-Watan*, du 24/05/2012, nous reconnaissons l'un des huit étudiants algériens inscrits à la faculté de médecine de Damas, avec Ali Benachour en 1969. Militant de l'UNEA historique, M. Sahraoui s'enroulera dans les rangs du FPLP, tout en faisant partie du RUR-*FLN-Clandestin*. Il évoquera le militant Khaled Boukercha (dit, Khaled Al-Djazairi) qui faisait partie du premier noyau de la *Force-17* et qui a été choisi par Ali Hassen Salameh, sur proposition de MB. Le natif de Boudouaou (né en 1939), rejoignit l'ALN à l'âge de 18 ans en tant qu'agent de liaison des fédayins à Alger. En France, il fera l'agent dormant au sein de l'armée française jusqu'à son arrestation en 1960 pour vol d'armes pour le compte de la Fédération de France du FLN. Libérer EN 1961 pour insuffisance de preuves. Il décédera, non lors d'une altercation entre groupes palestiniens « rivaux », mais bien lors d'un raid « israélien » visant Yasser Arafat en personne, le 6/05/1981 à Beyrouth.

Toute l'organisation de MB est issue de cette branche armée du RUR-*FLN Clandestin*, à laquelle il faut ajouter des militants de la gauche révolutionnaire française et européenne qui gravitait autour de cause palestinienne. Une cause qui avait un écho mondial parmi les organisations communistes combattantes d'Europe et d'ailleurs, telles les Cellules Révolutionnaires (RZ), Fractions Armées Rouges (RAF), pour l'Allemagne, ainsi que les BR italiennes, la GP française, les ARJ japonaises ou encore les KAK danois.

Le « Dossier italien » de l'OMB

À ce niveau de notre écrit, nous souhaiterions nous référer au travail du journaliste italien, Giuliano Sador de la station régionale de la RAI à Trieste (Nord-est d'Italie), à travers son livre-enquête intitulé *Le Grand incendie. 4 aout 1972 : L'attaque du pipeline de Trieste* (éditions MgS Press, Italie). En cette journée du 4 aout 1972, beaucoup d'habitants de la ville italienne du Nord-est regardaient par leur fenêtre le ciel s'éclipser au-dessus de leur tête. Deux énormes colonnes de fumée s'élevées dans le ciel, tel un champignon nucléaire.

En 1976, et après quatre années d'enquête menée par le magistrat Rosario Priore et le procureur en chef de la Cour de Trieste, Carlo Mastelloni, ils aboutirent aux faits qui suivent :

La nuit du vendredi, 4 août, quatre bombes ont explosés touchant le réservoir situé dans la ferme San Dorligo, de la société SIOT, déclenchant un feu d'enfer. Le journaliste Ranieri Ponir, rapporte l'histoire d'un veilleur de nuit : « à 3h15, j'ai entendu un bang fantastique et un flash, j'ai pensais à un coup de foudre ». L'objectif de cette opération était le réservoir n° 44 de 80 mille tonnes de pétrole brut, un cylindre d'acier qui renfermait du pétrole pour le compte de l'OTAN, dont la raffinerie principale est basée à Ingolstadt (Allemagne de l'Ouest).

Un quart plus tard, c'est autour des cuves n°11, 21 et 54, de 200 mille tonnes d'exploser et déversant leur contenu dans la plaine de San Dorligo. Une fois l'objectif visé, les pompiers locaux ne pouvaient venir à bout de l'enfer noir, des renforts arrivèrent des régions de Vénétie et de la Lombardie, déplorant vingt personnes blessées, dont des pompiers.

Ceci pour les faits apparents de l'attentat. Mais le travail du journaliste de la RAI-Trieste, replonge le fait dans une Italie des années dites de « plombs ». Bombes, colis piégés, assassinats politiques et médiatiques, détournements d'avions et surtout, dans une Italie rongée par des compromissions entre différents acteurs, tant intérieurs qu'étrangers.

Le journaliste italien en association avec les deux magistrats, livre à travers 230 pages une mémoire qui quête les coupables qui ont, rappelle-t-il, n'avoir passé qu'une seule journée en prison. Il cite des noms, fouille dans les dossiers de l'enquête d'une justice qui n'a retenue aucune charge contre les protagonistes et aboutie à la déclassification de l'affaire en appel. L'auteur tente d'exploiter d'autres pistes possibles qui pourraient être avancée, mais qui reste, à ce jour, inexploitée.

Autour des protagonistes de l'opération de Trieste, le journaliste avance les noms de deux femmes d'origine française (Jurilly Dominique et Marie-Thérèse Lefebvre) et un Algérien du nom de Chaabane Kadem (décédé en 2013). Les trois auraient été dirigés par MB. Les trois seront condamnés par contumace à 22 ans de prisons, puis la peine sera réduite, en appel, à 6 ans de réclusion.

L'auteur, en fouillant dans les vieux tiroirs de ce souvenir, jette la lumière sur les gouvernants italiens de l'époque qui se réconciliaient avec le « terrorisme et la criminalité », selon ses propos, afin de se maintenir au pouvoir. Et G. Sadar de conclure sur l'attaque de la SIOT comme « *histoire d'une condamnation du terrorisme et d'un moyen toujours pratique de mener la politique étrangère.* »

L'ouvrage, écrit sous le sceau d'une enquête journalistique, mélange faits, concepts et réalités. Il entretient l'amalgame entre les mouvements de libération palestiniens (Fatah, FPLP) et les organisations européennes combattantes et anti-impérialistes (RAF, BR) d'une part, et l'extrême droite fasciste (Vanguardia national) d'autre part.

Habile orchestration afin d'enclaver l'opinion public dans l'idée, que le choix d'une ville commerçante, pacifique, gisant harmonieusement entre la beauté des montagnes qui l'entourent et la splendeur des flots bleu de l'Adriatique, est transformée en une soirée, en cite d'un désordre venu du Moyen-Orient. Une manière de nourrir la haine et le rejet de toute

compréhension des événements mondiaux qui entourent Trieste, qui n'arrive toujours pas à ce débarrasser de son passé fasciste. L'Italie de G. Sadar est celle par qui transitaient les armes de la RP. Une cité cache d'armes, avec la bénédiction d'un Aldo Moro, assassinait par des BR soi-disant infiltrés par la CIA !

Pour l'histoire, le Fatah-SN revendiqua l'opération dans un communiqué annoncé depuis Damas aux différentes agences de paires et portant le titre de l'*Action de Trieste*, et dans lequel, il est dit :

« Conformément à la ligne révolutionnaire que Septembre Noir a tracé en frappant les ennemis de notre Révolution, et dans le cadre des opérations menées contre les intérêts impérialistes alliés du sionisme, le 5 aout 1972, un de nos camarades a dynamité l'oléoduc de Trieste en Italie. Cet oléoduc de Trieste reçoit l'ensemble du pétrole en provenance du Proche-Orient, destiné à être acheminé vers l'Allemagne Fédérale et l'Autriche par le pipeline des Alpes. L'organisation Septembre Noir est fermement décidée à continuer la lutte conformément à la ligne révolutionnaire, en poursuivant les ennemis de notre peuple là où ils se trouvent. »

Le communiqué désigne une des militants et non un groupe qui serait affilié à l'OSN. Il y a lieu de rappeler qu'à la lecture des différents communiqués de la même organisation, à l'époque où après, la tradition dans les organisations combattantes palestiniennes est que l'on désigne clairement un ou un groupe d'intervenants pour chaque opération, faisant, d'un côté acte de responsabilité militante et de l'autre, afin de protéger tous ceux qui ont apporté le soutien à l'action même ou dans le cas d'arrestation du ou des militants concernés.

Pour rappel historique, nous citerons les opérations que le FATAH-SN avait revendiquées en ce début de 1972 :

6 février 1972 – Ommen et Ravenstein (Pays-Bas). C'est dans la nuit du 6/02 que le Fatah-SN lança une tentative de faire sauter un gazoduc au niveau du Centre de distribution de GAS Unie, près d'Ommen. Des dégâts matériels ont été enregistrés, puisque ce n'est que quelques explosifs qui ont pu se déclencher et non la totalité. Le même soir, une autre série d'explosion au centre de Ravenstein.

8/02/1972 – Hambourg (Allemagne de l'Ouest). Attaque de l'usine de Hambourg Stoefer qui fournit des démarreurs pour le Mirage.

Suite à l'attaque du 6/02/72 du Pays-Bas, MB, Lamri Bouhadiche, Marie-Thérèse Lefebvre et Dominique Jurilli sont recherchés par l'Interpol.

22/02/1972 – Hambourg (RFA). Attaque d'un oléoduc dans les environs de la même ville. Sérieusement endommagé, l'opération est revendiquée par le Fatah-SN.

28/05/1972 - Fiumicino (Rome). Un jeune libanais du nom de Khairi Joma Alamki est arrêté à l'aéroport en possession d'armes (pistolet, un chargeur, des munitions et une bombe aérosol de gaz lacrymogène). Il sera libéré des semaines après et renvoyé à Beyrouth.

16/08/1972 – Fiumicino (Rome). Deux Arabes et deux femmes anglaises embarquèrent sur le vol El Al à destination du Lod avec comme bagage une valise bourrée d'explosifs.

Septembre 1972 – Munich (RFA). Opération contre la délégation sportive « israélienne ». le Fatah-SN revendique.

04/07/1972 – Rome (Italie). Un coli piégé à fort potentiel d'explosifs est envoyé au siège du Service Hias Unies, l'organisation sioniste d'assistance aux juifs dans le monde.

26/11/1972 – Toujours à Rome, découverte de quatre valises remplies d'armes en provenance de Lybie abandonnés à l'aéroport.

30/01/1973 – Trois « terroristes » présumés et menés de passeports « israélien » sont interceptés entre l'Italie et l'Autriche. Ils faisaient partie d'un commando qui voulait attaquer le Centre de transit pour juifs d'URSS (Château de Shonau, Vienne). Ils seront expulsés le même jour.

13/02/1973 – Adnan Mohamed Hachem Ali et Ahmed Zaid, trouvés en possession d'une « cassette explosive » seront libérés et expulsés d'Italie.

4/04/1973 – Fiumicino (Rome). Deux Arabes sont trouvés en possession d'armes et explosifs seront arrêtés. Ils répondaient du nom de citoyens iraniens, Gholan Mirzaga et Riza Shirazi Bahrami. Ils seront libérés le 13 août sous caution de 500000 liras, après avoir été condamnés à 4 ans chacun.

17/06/1973 - Rome. Une Mercedes explose sur le Place Barberini, à son bord deux Arabes : le Syrien Abdelhadi Nakas et le Jordanien Abdelhamid Shibli.

5/07/1973 – Cinq Arabes armés de lance-missiles *Sam-7 Strela* sont arrêtés dans un appartement à Ostie. Deux d'entre eux, Ghassan Ahmed Alhadith et Ali-Tayeb Alfarkani (et qui n'est autre que Atef Bseiso, étroitement lié à Abou Iyad).

30/10/1973 – Les protagonistes en question seront transférés, non pas en Lybie, mais à Beyrouth sur un vol spécial « Argo-16 » après une escale à Malte.

En effet, le FATAH-SN continua à opérer sous le même commandement cité plus haut, jusqu'à sa dissolution à l'automne 1973. À partir de cette chronologie, nous estimons qu'aucun homme, à lui seul, ne pouvait faire œuvre d'un *génie métaphysique* d'être présent partout et nulle part en un laps d'un mois ou plus.

Le FPLP de son côté, revendiquait de 1968 à 1971, plus de 110 opérations de détournements d'avions. Entre ces dates, MB était en pleines actions culturelles et politiques sur le territoire français, précisément à Paris et n'ayant jamais quitté la France. Chose un peu plus certaine, que l'algérien n'avait aucune responsabilité organique dans la RP.

Le Fatah-SN pour sa part, opérait sous les directives de sa direction politique, tout comme le font aujourd'hui les *Brigades des Martyrs d'Al-Aksa* (aile armée du Fatah). MB pouvait-il se mobiliser, à lui seul afin de mener des opérations du genre :

1. La prise d'otages au sein de l'ambassade « israélienne » à Bangkok (Thaïlande), le 18/12/1972 ;
2. La campagne de lettres piégées visant les missions « israéliennes » à l'étranger, entre janvier et février 1973 ;
3. Les attentats à la voiture piégée, le 6/03/1973, qui visées des cibles « israéliennes » à New-York, des voitures qui ont été toutes neutralisées ;
4. L'assassinat d'un employé de la compagnie El Al à Rome, le 27/04/1973 ;
5. Ou encore l'assassinat d'un attaché de l'air « israélien » à Washington, le 1/07/1973.

Nullement. Les quelques témoignages, rapportés occasionnellement par des éléments algériens de son organisation, admettent qu'il n'y avait aucune place à l'aventurisme dans l'OMB. Il faut signaler que la propagande des réseaux médiatico-sécuritaires de l'impérialisme et de son valet sioniste, ont été pour beaucoup dans la déformation des réalités et des vérités historique sur l'œuvre et l'action de l'OMB.

C'est l'exemple de cet expert étatsunien sur les questions stratégiques liées au « terrorisme », Brian Michael Jenkins, qui, lors d'une Conférence sur le renseignement à Wildbad Kreuth (Bavière), évoque les attaques des raffineries et des terminaux pétroliers, par les djihadistes, rappel « *qu'il ne faut pas surestimer une attaque qui n'a pas un succès* », tout en évoquant les événements qui ont eu lieu au début des années 70 où les palestiniens

« Furieux de constater que du pétrole arabe transitait en partie à travers un pipe-line « israélien » de la Mer Rouge vers la Méditerranée – ont lancé des attaques terroristes aux deux extrémités. »

Selon cet expert de la RAND Corporation, les « terroristes palestiniens » ont fait sauter le pipe-line transalpin, tire un missile sur le ravitailleur *Coral Sea* en mer Rouge et fait exploser les terminaux à Rotterdam et à Trieste. Au sujet de cette dernière opération, il rappelle que « *l'incendie s'est arrêté après trois mois d'incendie* » et qu'à Rotterdam « *ils se sont trompés d'objectifs* ». L'expert, à l'évocation de l'opération de Trieste, indexa directement MB en tant « *qu'expert algérien qui s'était déjà attaqué à des installations pétrolières en métropole pendant la guerre d'Algérie* », MB qui devenait en France un directeur de théâtre et qu'il est surtout

« Le coordinateur secret de la campagne terroriste de Septembre Noir en Europe. À cause de son rôle dans l'attaque de Munich en 1972, Boudia fut recherché et sa tête mise à prix par les services israéliens qui feront sauter sa voiture en 1973 à Paris. Boudia sera remplacé par Carlos. »

Après une dizaine d'années de recherches et d'expertises, de tels propos euro-centristes font encore rire.

MB a milité depuis son âge dans la voie de la lutte anticolonialiste et haïssait l'impérialisme colonial. Sa grande école fut le combat armée pour l'indépendance national. La formation

politico-idéologique qu'il reçut est à contenu nationaliste anti-impérialiste, c'est en prison qu'il optera pour la pensée marxiste-léniniste, une formation qui évolua chez MB dans la praxis révolutionnaire même de son parcours politique. Il n'adhéra jamais au PCA ou appela à la formation d'un parti de la classe ouvrière de type révolutionnaire. Les années d'indépendance politique, conforteront MB par l'expérience de la formation du FLN issue de la lutte armée, en Parti d'avant-garde pour la réalisation d'une société juste et socialiste. Une évolution était dans l'aire, mais interrompue par le coup du 19 juin 1965.

La conception du parti évoluant à partir d'un large front fut la conception même du FPLP palestinien. Le Fatah se considérait comme le parti révolutionnaire rassemblant tous les palestiniens, sans distinction de classes sociales. C'est la conception ontologique du FLN algérien. Le Fatah en tant que mouvement et le FPLP, lui-même issu d'un mouvement arabiste, ont fait que MB se prononce, en 1967, pour une adhésion au programme d'un rassemblement unitaire et unifiant tous les révolutionnaires autour d'une tâche national-démocratique, celle de mettre fin au régime oligarchique et militariste du colonel Boumediène.

Nous nous n'étalerons pas sur la justesse ou non du choix organique de l'action révolutionnaire, même si elle est d'une importance capitale, pour la simple raison que c'est toujours un large débat théorique et pratique au sein de nombreux révolutionnaires de par le monde. Mais tout juste signaler que la conception du FPLP est beaucoup plus proche de l'expérience politique de MB, lui qui a vécu de près la naissance et la formation de la RP à Alger, notamment. Retenons pour l'histoire, que le Fatah avait en son sein un directoire d'obédience maoïste bien influant. Mounir Chafik (qui deviendra par la suite, l'idéologue du Djihad Islamique, pro-iranien), Nabil Chaat (aujourd'hui haut négociateur de la ligne réfractaire palestinienne) et feu Mahmoud Darwich ont été les instigateurs idéologique du FATAH et de sa branche armée les Forces d'Alassifa (la Tempête). Et ce sont les deux premiers qui ont conçu la ligne politique et propagandiste de l'orientation militaire des Fedayns, durant la Guerre d'octobre 1973.

Aux côtés d'eux, il y a un nom qu'il faut signaler pour l'histoire. L'Égyptien Raouf Nadmi Mikhaïl Abdelmalek Salib (1932-2012), qui pris le nom de guerre d'Omar Mahjoub (OM) et déjà membre du Comité central du Parti Communiste Égyptien (PCE) pendant la lutte armée contre le colonisateur britannique. Un des dirigeants de son bras armé, les Brigades de la Résistance Populaire avant même la prise du pouvoir par le colonel Nasser. De 1954 à 1967, il passera une partie de sa jeunesse dans les geôles du « leader de la révolution arabe ». Médecin de sa formation, OM, à sortie de prison et son expulsion vers l'Algérie, prend contact avec le bureau des Forces d'Alassifa à Alger u dirigeait Abou Jihad. Avec l'accord de Yasser Arafat, OM regagne les camps de Jordanie et contribua pleinement à l'édification du Service médical des mêmes forces. C'est bien OM qui lancèrent le célèbre slogan du Fatah, « *nous ne tirons jamais sur les masses, même si elle tirent sur nous* » et cela durant la guerre génocidaire de septembre 1971. OM écrira de nombreux ouvrages sur l'expérience palestinienne, dont *Dialogue à l'ombre des fusils : L'Histoire, la nation, la classe et le regroupement sioniste*, (nous qui traduisons) en 1975. Tout comme il fut, avec Mahmoud Darwich, le rédacteur du discours de Yasser Arafat à l'AG de l'ONU, en 1974.

Une « organisation palestinienne » en Europe

Boulogne-Billancourt était un des fiefs du Mouvements des Travailleurs Arabes (MTA) et des Comités-Palestine, dont MB avait un certain droit de regard sur leurs actions revendicatives et solidaires. Le MTA, en question, est né lors d'une Conférence nationale des travailleurs arabes (Paris, 17-18 juin 1972) et composé d'étudiants et d'ouvriers immigrés des pays du Maghreb et du Liban. Le MTA affirme son appartenance à la nation arabe unie et fut en réalité une émanation des fameux Comités de Soutien à la Révolution Palestinienne (Comités-Palestine) né en septembre 1970.

Un des militants du MTA, rencontré par nos soins à Paris, en 1989, nous indique que le MTA avait pour objectif de créer un syndicat unifié du prolétariat arabe dans l'ensemble des pays de l'implantation des travailleurs arabes en Europe occidentale. Un syndicat arabe unis en dehors des syndicats européens vus la spécificité des revendications des travailleurs issues de l'immigration, « *en dehors des syndicats européens qui sont d'apparence réformiste du système économique qui ne fait qu'exploitait la main-d'œuvre arabe sous forme d'esclavage moderne* », nous précise-t-il.

Le militant en question, d'origine tunisienne était affilié au Mouvement Marxiste-Léniniste Tunisien (noyau de l'organisation WATAD, des Patriotes-Démocrates). Il nous affirmait, qu'au sein du MTA-CP, les animateurs maghrébins étaient tous affiliés à des formations politiques opposées aux régimes en place : PRS, RUR pour l'Algérie et ILAL-AMAM pour le Maroc.

C'est bien lui qui nous appris que MB évoluait en tant qu'opposant au régime du 19Juin, dans l'esprit du FLN révolutionnaire. « *Il était membre de la direction exécutif du RUR, mais il était, en réalité chargé de la branche militaire opérationnelle de ce mouvement. Je sais qu'il fut derrière deux tentatives de faire évader le président Ben Bella et qu'il a, lui-même, échappé à des tentatives d'assassinats, c'est comme cela qu'il s'est fait éclipsé en rejoignant la Résistance palestinienne* », précise notre interlocuteur qui nous aprons moult détails sur l'OMB en tant que aile armée du RUR.

MTA et CP formaient les assises de masse du déploiement organisationnel de la RP en Europe occidental. Pour cette dernière, les organisations sionistes se considéraient sur un terrain conquis. La RP devait se redéployé malgré le grand handicap linguistique et culturel qui délimita l'aire géographique de la présence palestinienne sur le vieux continent. Les régions francophones restaient des terrains vierges pour l'implantation des militants de la RP. Fouad Chamali et Hassan Salameh, pour le Fatah et le Dr. Wadi Hadad, pour le FPLP, ont pu établir des réseaux de liaisons et de soutiens dans les régions anglo-saxonnes, grâce à des organisations militantes européennes. L'espace francophone et latino-phone (Espagne et Italie) demeurait presque « vierge » voire imperméable à la cause palestinienne.

À Paris, MB, Saad Absi et l'algéro-tunisien Lakhdar Afif constituèrent une assise de solidarité avec la lutte du peuple palestinien. Une plate-forme allant des ouvriers-journaliers

des ghettos parisiens aux cercles des intellectuels. L'OLP, et depuis le génocide de septembre, n'avait qu'à dépêcher ses cadres de valeurs afin d'organiser les structures restantes.

MB ne maîtrisait ni l'anglais, ni l'arabe classique, c'est à Lakhdar Afif et Saad Absi, militants de première heures du RUR de prendre attache avec les militants Fouad Chamali, de la direction d'Al-Assifa et Kamel Kheir Bek. Pour ce dernier, membre et cadre dirigeant du Parti Nationaliste Social Syrien (PNSS) est à Paris pour s'inscrire à la Sorbonne, autour d'une thèse sur *Le Mouvement moderniste dans la poésie arabe contemporaine : Étude socio-culturelle des courants et structures littéraires* (c'est nous qui traduisons), avec comme directeur de recherche l'orientaliste progressiste et antisioniste, Jacques Berque. Kheir Bek est considéré aussi comme le premier poète arabe à avoir révolutionné la structure du vers poétique, et cela avec la reconnaissance de son compagnon de lutte, le poète syro-libanais, Adonis.

Fouad Chamali et sa femme Elyssar Saada, s'installeront avec le couple Kheir Bek dans un même immeuble et coordonneront la mise sur pied de l'assise solidaire avec la lutte du peuple palestinien. Cela ne se fera qu'avec l'apport des membres de la branche armée du RUR (l'« OMB »), dont l'un des éléments dynamiques est le jeune poète algérien Mohamed Bouchehit, venu d'Égypte où il poursuivait ses études, il regagnera Beyrouth après l'assassinat de MB. Kamel Kheir Bek, du nom organisationnel « Kadmus », M. Bouchehit, Chamali, Adonis, Amine Maalouf et encore d'autres, évolueront dans la coordination de la RP en Europe et à chacun sa tâche, dans le respect des orientations voulues par les directions palestiniennes et autour d'un seul objectif : mener la lutte continue contre l'ennemi sioniste.

Mohamed Boudia et le TOP

À la consultation des archives disponibles au niveau de la Mairie de Boulogne- Billancourt (Hauts-de-Seine), a permis de remonter l'historique de la place qu'occupait MB au sein du TOP. Signalons par-là, que les documents personnels et autres archives le concernant ont été saisis par la préfecture de police après son assassinat.

Beaucoup de pièces manquaient à l'activité du dramaturge au sein de ce théâtre. Mais le peu, en notre possession, révèle qu'un climat politique entouré la relation de MB avec les tenants de l'administration publique française d'antan. C'est ainsi que le député-maire de Boulogne-Billancourt et ministre du Travail, Georges Gorse (1), demanda à entretenir le metteur en scène Jean-Pierre Grenier, en lui évoquant « *les soucis que lui donnait son Théâtre, le TOP (Théâtre de l'Ouest Parisien)* ». La rencontre est évoquée dans l'autobiographie du dramaturge bourgeois, sous le titre de *En passant par la scène* (Éditions de La Manufacture, 1992). Selon lui, M. Gorse et le Conseil municipal étaient « *mécontent de la gestion de cette salle et souhaitait le départ de son actuel directeur* », en l'occurrence M. Pierre Vielhascaze qui ne semblerait nullement disposer à libérer les lieux après que des « *arrangements satisfaisant les intérêts de chacun* » (JPG) furent trouvés.

De même que pour trouver, une fois nommé, le théâtre en question, JPG laisse libre-cour à son délire anticommuniste en excluant l'existence même du TOP et à ce titre nous reproduisons le large extrait autour de cette question :

“ Effectivement, note-t-il, je ne vis pas le théâtre du prime abord. Heureusement qu'un ami, Directeur technique de son métier, Gabriel Giudicelli, à qui j'avais donné rendez-vous pour connaître son opinion sur les lieux, surgit à point nommé, les clés à la main, me fit descendre quelques marches sous le lycée, et nous nous retrouvâmes dans un vaste hall qui faisait assez songer à l'entrée d'une piscine municipale. Nous pénétrâmes ensuite dans ce qui était la salle de spectacle proprement dite. Elle était vaste, noire de murs, un immense ring trônait au centre, entouré de rangées de fauteuils caca d'oie. J'eus du mal à ne pas me laisser envahir par le découragement en découvrant l'état de saleté, de délabrement, dans lequel se trouvaient cette salle et les cabines techniques du son et de la lumière! Seuls quelques pigeons, courageux, entrées je ne sais comment, avaient élu domicile sur les poutrelles métalliques du plafond”.

Et il poursuit,

“Pour sacrifier au culte “Bormial”, très en vogue dans les établissements culturels, tout était vraiment noir du sol au plafond, sauf, les sièges d'un jaune pisseux qu'il était préférable d'éviter si l'on tenait à protéger les lombaires.” (p. 208-209)

L'adepte du théâtre de Boulevard aura eu toutes les chances d'accéder à la tête du TOP, devenant sous sa houlette Théâtre de Boulogne-Billancourt (TBB) et cela à la signature de son contrat d'engagement, en date du 13 juin 1977, pour une durée allant jusqu'au 30 juin 1980, avec un appointement mensuel de metteur en scène de quelques 10000 Frs. Une rémunération équivalente à trois mois de dépenses en spectacles et fonctionnement du TOP.

Interroger sur le pour ou le contre d'un théâtre politique, Grenier n'ira pas par quatre chemin en considérant

“Que l'engagement politique est au niveau des gens du spectacle. Si vous avez une opinion politique, fatalement dans vos choix, cela se ressent, mais si le théâtre est uniquement politique, cela risque d'ennuyer beaucoup de gens”.

Devant de tels propos et bien d'autres encore, nous saisissons la portée de la “mission” que le ministre-maire de Boulogne-Billancourt attendait de la nomination de cet élève de Copeau à la tête du TOP, afin d'accomplir le formatage de toutes traces de l'équipe des *rebelles* du TOP.

Dans un lot de correspondances adressés au président de l'Atelier- Théâtre de Boulogne, dirigé sous forme d'association par le même député-maire, nous découvrons deux demandes, restées sans suites, émanent de deux artistes engagé dans le combat culturel de l'époque. Elles étaient signées d'Eduardo Caveri, artiste argentin, exilé à Paris (Lettre du 2/9/1975) et du jeune animateur cinéphile, Alain Louedec (Lettre du 25/9/1975).

Rien ne sera plus comme avant au TOP. Le gaulliste Georges Gorse y mènera un réel travail de remise en ordre d'un système déjà huilé par le Conseil municipal qui n'a cessé de mettre en branle ce petit théâtre de 393 sièges et de 25 strapontins.

Au 60 rue de la Bell-Feuille (Carré Belle-feuille), la vie artistique et culturelle se poursuivait tant bien que mal, avec de riches programmes destinés à l'ensemble des catégories socio-professionnels et, en priorité pour l'environnement scolaire.

Les tableaux en Annexe II, évoquent le programme des saisons 1970-1971 et 1971-1972, et montrent une réelle stratégie de management culturel pour une petite salle, mais dans une France marquée par l'après-68 et la décentralisation des établissements artistiques.

L'organigramme choisi par l'équipe directionnelle est sciemment subdivisée entre « Spectacles », « Variétés », « Concerts » classiques pour la plupart, « Spectacles pour enfants », « Ballets » et « Spectacles dans le hall ». Une organisation qui n'échappera pas à la critique des élus de la droite conservatrice et pro-Algérie française.

Pierre Vielhescaze, sur les colonnes de L'Ouest Parisien (N°1, 15 mai 1972), récusait les accusations de ses détracteurs à vouloir politiser le théâtre, en répondant par : « *Non. (...) Je dois tout d'abord compter avec le conditionnement d'un public qu'un siècle de théâtre de classe a marqué* ». Depuis sa prise en main de la petite salle de spectacle, le 22 mars 1967 et son inauguration le 14 septembre 1968, PV tentait un travail d'éveil du public. Chose difficile sur le plan de la réceptivité dans un environnement politique marqué par la domination des idées de classe et la répression d'une administration pour le moins policière. À l'inauguration, il choisit au programme la pièce *Charles XII*, de Strindberg, dans une mise en scène de Gabriel Garran et en quatre ans d'activité au sein du TOP le résultat demeurait insuffisant, reconnaissant un réel décalage entre le travail d'avant-garde qu'il ne cessa de poursuivre et le public fidèle aux railleries et à la scène aliénante. « *L'échec d'une d'entre elles m'a donné la preuve que le public n'était pas prêt. Il s'agit du Précepteur, de Lenz. L'auteur aborde, dans son œuvre, les problèmes de la transmission des connaissances et se propose de montrer que l'éducation doit essentiellement permettre l'éveil de l'intelligence. Le spectacle était dur à suivre, le succès a été nul, la pièce a été produite trop tôt* ».

Tout comme ses successeurs, l'escalade politicienne était de mise et l'indexant de vouloir politiser l'environnement social d'une manière tout azimut, « *en me reproche, en effet, de déformer les pièces dans une intention politique et de les placer dans un contexte de lutte de classe. Je n'ai pas entrepris une œuvre de propagande politique. Mon but est de donner une âme culturelle au public, de mettre en place, entre le théâtre et lui, un véritable relais dynamique* ». Que dire de l'ignorance artistique de cette classe dirigeante, lorsque l'on sait que les thèmes de la plus part des textes choisis sont ceux d'auteurs mondialement confirmés et joués sous d'autres cieux, à guichets fermés.

Devant le déplorable monopole culturel que détenait Paris, PV poursuivait son approche d'un théâtre populaire en banlieue, même si le théâtre est devenu une entreprise commerciale, en promulguant la plateforme d'action culturelle en 1972, dont il est le président, une association qui sera subventionnée par les villes de Dreux, Évreux et Gisors permettant d'amener les

spectacles du TOP dans ces villes. Aux côtés de ce passionné, enthousiaste mais lucide dramaturge, Mohamed Boudia demeura dans l'ombre des lumières de la scène boulonnaise en poursuivant son travail d'administrateur du TOP.

Ce dernier adressait une lettre à M. Vacheresse, de l'Hôtel de Ville (en date du 12/11/1968), lui signalant la nécessité de verser la subvention total due au TOP et dont une partie importante (200.000 F) est toujours attendu par les gestionnaires de la salle de spectacle, tout en précisant que *« l'année 1968 verra les dépenses du TOP équilibrées avec les recettes, subvention comprises »*.

Au 30 octobre 1968 et dans un document de 3 pages, Boudia présente un état des lieux du TOP en évoquant qu'après son ouverture près d'un mois, l'établissement artistique est marqué *« d'un départ sérieux et d'une relative réussite »* et son implantation *« n'avait en effet de sens que dans la mesure où elle répondait à un véritable besoin »*. En un mois, le TOP enregistre 4000 adhérents, un système d'abonnement qui existait à l'époque et qui rendait le spectacle *« un peu prisonnier, mais le pousse à venir »* (P. Vielhascaze). Le petit théâtre rencontrait un intérêt croissant *« tant auprès de la population de la ville et des environs que de la presse spécialisée »*. Boudia poursuivait dans ce premier rapport adressé à la municipalité de Boulogne-Billancourt que le succès remporté *« nous le devons également à une année de travail intensif de préfiguration qui nous avait permis de prospecter dans toutes les directions les besoins réels et de jeter les bases d'une équipe homogène sans laquelle, toute tentative d'action culturelle deviennent vaines. »*

L'action entamée visait à populariser le TOP, grâce à une série de manifestations, telles des conférences et réunions, prospections et animation en direction des lycées et écoles, de même que l'ouverture d'un cinéma d'Art et d'Essai dans la ville. Boudia notera que, *« l'entreprise aujourd'hui quelles que soient la valeur et la qualité de ses propositions vis-à-vis du public, si elle ne bénéficie pas du support publicitaire moderne nécessaire, est condamnée à stagner ou à être ignorée »*, en insistant que c'est dans cet esprit que le TOP a choisi comme 1^{er} spectacle, une pièce de prestige, *« comportant une importante et couteuse distribution et un équipement décoratif d'une grande richesse »*, à savoir Charles XII, de Shakespeare et dont la mise en scène a débuté dès juillet 1968 par Gabriel Garran. La subvention allouée au TOP ne peut couvrir, indique Boudia, les frais de lancement de cette pièce, s'ajoutant aux frais de créations et de certains équipements particuliers et en assurant une soudure avec l'année 1969. Avec 600.000 F pour le dernier trimestre, Boudia relève qu'elle ne couvre, en réalité, qu'un trimestre, tout en suggérant à la municipalité que *« la subvention de fonctionnement soit coupé en deux, une partie versée en début d'année, prélevée sur le budget complémentaire, l'autre en milieu d'année, prélevée sur le budget primitif. »*

Une pratique, que de nombreux établissements artistiques utilisent afin de se libérer des contraintes du passage d'une année budgétaire à l'autre, conclut Boudia, qui fait face à un Conseil municipal des plus rétrogrades de France dirigé par Gérard de Vassal.

Avec PV, à la tête de la direction du TOP, Boudia se retrouve au milieu d'une municipalité, bien que ouvrière, et d'un Conseil régional des plus hostiles aux activités progressistes. En effet, depuis 1970 et après la mise sur pieds du CG du département de l'Hauts-de-Seine, la

subvention au TOP passe de 100.000 F à 80.000 F, de son côté la municipalité réduit sa subvention à l'établissement de 100.000 F, pour passer de 875.000F à 750.000F. une opération d'étouffement qui vise à rompre le contrat qui lie la ville au TOP et qui devait prendre fin en juillet 1975. Une façon aussi, de pousser au marasme et à l'abandon de l'équipe du TOP de toutes activités saine et résolument socioculturelle, qui représente une gêne pour la classe dirigeante locale.

À lire les expertises des Commissaires aux comptes, les charges ont augmentés, en 6 ans, de plus de 27% alors que les subventions n'ont fait que baissés de moins de 8% pour la même période. Ce qui laisse dire au directeur du TOP, à travers un réel réquisitoire adressé au Conseil de la ville, que « *de dérobades en manœuvres diverses, de dénigrement de couloir en campagne diffamatoire, les tenants du courant anti-culturel ont délibérément crée un climat d'inconfort tel que l'avenir du TOP dans la Cité nous semble cette fois-ci irrémédiablement compromise* ». Et d'ajouter, la présence d'une volonté, chez certains machiavéliques de liquider une équipe d'animation et de création.

Le directeur du TOP relève qu'en dépit des engagements électoraux de messieurs Georges Gorse, Paul Graziani et Gérard de Vassal (nous sommes en 1973), ce sont bien eux qui ont conduit « *par la diminution de ses ressources [du Top] à la dégradation de ses moyens de travail et donc à la baisse de qualité du service public qu'elle prétendait rendre.* »

Autour du Conseil municipal de Boulogne-Billancourt, rodait le personnage de Gorse, un agrégé des lettres et très bon connaisseur du monde méditerranéen et du monde musulman puisqu'il fut un orientaliste de pointe au sein de la diplomatie française. De 1963 à 1967, il fut nommé ambassadeur plénipotentiaire en Algérie. Il fut Sous-secrétaire d'État aux Affaires Musulmanes dans un gouvernement de Léon Blum de 1946. pierre-Marie Clair, dans *Chroniques d'un autre siècle* (Publibook, 2005), écrivait sur lui : « *il promenait un regard, tout à fois expert et peu sceptique, sur l'actualité algérienne et la situation international* ». Il avait comme directeur de Cabinet, un certain Louis Delamare, futur ambassadeur de France au Liban et qui sera assassiné en 1981.

Georges Gorse fut surtout un gaulliste convaincu puisqu'il sera de 1967 à 1997, Député-maire des Hauts-de-Seine sous la bannière de l'UNR-UDT, puis RPR. En 1968, il est un animateur bien en vue du Mouvement pour l'indépendance de l'Europe, expérience qui s'ajoute aux missions diplomatiques qu'il faisait en Égypte de Nasser, le Liban et l'entité sioniste.

Droite française et sionisme

M. Gorse évolua dans une France gaulliste qui ne s'est jamais soustraite à ses engagements envers l'entité sioniste. Bien au contraire le soutien le plus indéfectible à Tel-Aviv venait d'une Paris sous emprise de l'UDR.

Relevons à cet effet, un certain nombre de propos émanant de personnalités politiques liées à ce soutien permanent de l'entité sioniste, qui montre le climat idéologico-politique dans lequel évoluait MB et ses compagnons en France.

Raymond Thiboulet du groupe URR en 1973, affirmait à l'Assemblée nationale, lors d'un débat sur l'embargo à l'encontre d'Israël :

“Néanmoins, puisque la question a été soulevée, je dirai que ce qui en fait le caractère très particulier, c'est que nos relations avec Israël soulèvent pour le moment bien moins des problèmes d'intérêt matériel que des problèmes moraux. Si je puis dire, et mettant en jeu à travers le pays de très grands sentiments (...). À l'égard d'Israël, les Français se souviennent que leurs relations sont nées dans la résistance à l'oppression nazie, ce qui a créé entre les deux peuples un lien indestructible (...). La fidélité de l'amitié qu'il (le peuple israélien) porte à la France est exemplaire.”

Une amitié qui a été soutenue par une France coloniale dès 1956 lors de l'agression contre l'Égypte, mais aussi par son apport au programme nucléaire militaire “israélien”. Ces derniers ont été formés dans le Centre de recherche nucléaire de Marcoule, de même à l'Institut des études nucléaires de l'Université d'Alger, dès son inauguration en 1956 et l'on évoque même, un premier essai atomique de faible intensité dans le Sahara algérien.

Alexandre Sanguinetti, ministre des Anciens combattants et victimes de guerre (de 1966 à 1967) et député UDR de 1968 à 1973, écrit dans son livre *Lettre ouverte à mes compatriotes corses* (Albin Michel, 1980), qu' “Israël” :

“Résiste au terrorisme palestinien et gauchiste (...) Il a su vivre deux mille ans sans patrie” (p.202)

Pour Michel Debré, ministre de la Défense (1968-1970) et président du Groupe d'amitié France-Israël (1973), il est surtout question d'assurer une *“profonde solidarité toute action pour maintenir Jérusalem enfin unifié.”* (*Perspectives France-Israël*, n° 38, juin 1972).

La France pro sioniste, voyant dans cette idéologie, une pensée de renouveau du “peuple et de la nation israélienne”, se terrait devant les agissements des organisations sionistes sur le sol même de la patrie de l'amitié franco ”israélienne.

Le 5 juin 1968, des affrontements de rues ont eu lieu entre juifs et arabes à Belleville (Paris), rappelant les événements de Constantine en 1955. MB et ses compagnons vivaient au rythme des agressions et de la montée du racisme anti-arabe perpétré par les organisations pro sionistes.

Ainsi, en mai 1969, les commandos du Betar (groupe de choc du parti Likoud en France) attaquent une réunion des *Comités-Palestine* à la Faculté d'Assas. À Melun, en janvier 1969, une attaque a été perpétrée par un groupe juif “d'auto-défense” contre une réunion de *L'Œuvre française* et fait une dizaine de blessés. De même qu'à Estampe, une réunion de la même association est interdite sous la pression de groupes sionistes.

Le 9 décembre 1969, de graves incidents se produisent au Centre universitaire de Censier à l'occasion de la projection du film *Palestine vaincra*, organisé par l'UNEF. Un commando de jeunes sionistes casqués et armés de matraques, de barres de fer et de couteaux fait éruption dans le hall aux cris de "Israël vaincra". L'auteur du livre *Les Juifs et la Palestine*, Elie Lobel sera roué de coups puis hospitalisé dans un état grave.

Nouveaux incidents à Censier entre pro palestiniens et des membres de la Fédération des étudiants juifs surviendront le 18 janvier 1970. Le même incident aura lieu le 29 janvier, la même année.

La montée de la terreur anti-arabe trouve son fondement dans la question palestinienne, le déclenchement de la lutte armée et la formation de la Résistance palestinienne (RP) dans sa diversité organisationnelle.

MB mis à la disposition de la RP l'ensemble de son Organisation, tant sur les plans militaires, politique que culturel. Il n'ignorait pas que la recrudescence des actes anti-arabes en France et en Europe trouvait leur source dans l'action des relais "israéliens" sur le Vieux continent, en réponse aux actions combattantes de la RP à l'intérieur, tout comme à l'extérieur de l'entité sioniste. En effet, MB savait que les opérations de la RP en dehors des territoires occupés ont pris toute leur importance vis-à-vis d'"Israël", en les considérant comme un bon qualitatif dans le combat révolutionnaire. Le choix de ce type de confrontations a été murement réfléchi par les cadres de la RP, essentiellement sur trois niveaux :

- 1) – Le plan intérieur, au sein même de l'entité occupante des territoires palestiniens. L'occupant est porteur du projet de terreur et cela depuis la formation des organisations juives armées, ce qui indique bien que le terrorisme est dans la nature même de cette entité étatique;
- 2) - sur le plan Arabe, la liquidation de la RP en Jordanie et son encerclement au Liban font que la RP est obligé à mettre en œuvre de nouveaux outils de résistances et de combats, afin de faire connaître la cause d'un peuple en lutte pour sa liberté;
- 3) - enfin, sur un plan international, la RP est résolument comprise comme faisant partie intégrante d'un conflit "israélo-arabe", dénaturant par-là, le contenu anticolonialiste de la lutte elle-même entre nation palestinienne et colonisation "israélienne".

L'analyse à laquelle aboutit MB est que le combat palestinien ne se détache nullement de la lutte anti-impérialiste elle-même. Pour lui, les questions théoriques se vérifient dans la réalité des luttes au sein de l'histoire et non en dehors. Il connaissait parfaitement la nature des combats, les États-Unis et leurs alliés impérialistes qui protégeaient le sionisme en pratiquant le terrorisme dans les relations d'État à État et dans leurs confrontations avec les partis révolutionnaires et les organisations combattantes, de même à l'encontre des mouvements de masses à contenu anti-impérialiste. Ils plaquent l'étiquette "terroriste" sur toutes les forces anti-impérialistes et justifient ainsi toutes les formes de barbarie qu'ils leur font subir.

Pour MB, le langage favori chez cet impérialisme, reflète les contradictions croissantes dans le monde et sa propre propension, avec ses marionnettes des régimes réactionnaires locales, à utiliser la force brutale contre le peuple.

C'est à ce titre, qu'il est intéressant de dégager une grille de lecture, toujours d'actualité à nos jours, sur ce que ces forces entendaient par une RP en tant que “*phénomène d'urgence*” et “*limitée dans les actions et ses répercussions*”. Bien au contraire en insistant sur les Opérations extérieures (OE), dans sa démarche combattante, nous estimons, à la lumière des analyses réalisées par la RP elle-même, que cette tactique découle d'une stratégie globale que la RP a murement étudiée.

L'OMB et les Opérations Extérieures de la RP

À travers les ouvrages et écrits publiés par des signatures le moins que l'on qualifierait de relais obscurs pour un impérialisme médiatique bien transparent, nous lisons des obscénités du type

“Le terrorisme palestinien va prendre une dimension internationale avec le détournement d'Athènes d'un avion de la compagnie israélienne El Al en 1968 par le FPLP. De 1968 à 1973, de nombreux attentats et détournements d'avions sont organisés (...)”

Ou encore

“Le terrorisme international est inauguré par le Front Populaire de Libération de la Palestine (FPLP) de Georges Habache lors du détournement de deux avions de la compagnie israélienne El Al pendant l'été 1968.”

Le terrorisme international est selon Gérard Chaliand, auteur du livre *Les stratégies du terrorisme* (Paris, Desclée de Bouvet, 2002), est “*celui qui frappe ailleurs que sur le théâtre même où se situe le conflit*” (p. 7). Dans le chapitre intitulé “La guerre d'usure”, Benny Morris, dans *Victimes. Histoire revisitée du conflit arabo-sioniste* (Éditions Complexe/IHTP-CNRS, 2003), semble faire des révélations médiatiques sur un des épisodes des OE de la Résistance palestinienne. C'est ainsi qu'à l'aide des renseignements que leur livrèrent des membres “convertis” (entendre traîtres) à l'OLP, des Palestiniens des territoires occupés, dont certains furent expressément envoyés en Europe afin de recueillir des informations, et auprès des services de renseignements des pays “européens amis” (Français et Italiens, surtout), le Mossad “israélien” dressa une liste et se mit à l'ouvrage des assassinats de responsables de l'OLP et ce à partir de 1972.

En cette année, le monde occidental semble ébranler par ce qu'il nommait le “terrorisme arabe”, chose qui se reflète non seulement à travers les médias internationaux, mais aussi par les dispositions politico-militaires que cet Occident avait pris pour y faire face.

Nous ne pouvons comprendre la portée de ces manœuvres qu'à partir de notre compréhension de la nature même du combat que menaient les Palestiniens et que nous puissions établir avec justesse les moyens utilisés par la RP afin de faire face à la machine d'extermination sioniste.

1 – Les Opérations de l'intérieur

celles que menaient l'ensemble des organisations palestiniennes dans les territoires occupés contre la présence "israélienne", qu'elles soient portées par des cellules de résistants à l'intérieur des territoires occupés ou à partir des frontières, notamment libanaises.

"Israël" croyait comme fer à la possibilité de confronter la RP sur le plan médiatico-politique en contenant la RP à l'intérieur des frontières de l'entité étatique, en dénaturant le conflit et celle du peuple même qui mène cette lutte.

Elle ne cessa de coller l'action combattante des fédayins aux pays arabes et multiplia les cris d'alarmes sur le danger de la haine arabe vis-à-vis d'"Israël". À ce niveau, "Israël" ne pouvait que lancer des appels dénonciateurs à l'encontre des "saboteurs Arabes" ou "organisations de saboteurs" afin de qualifier les actions partisans. Elle montrait, par-là, que pour elle les fédayins ne sont en fait que des individus traversant illégalement les frontières afin de semer la terreur dans les villes et les colonies "israéliennes".

"Israël" ne semblait nullement être gêner, sur le plan médiatico-politique, par les opérations de la RP en Cisjordanie et dans la bande de Gaza, puisqu'elle les considère comme des territoires administrés par elle et que la solution passe par une négociation direct avec les États arabes eux-mêmes et uniquement par leur biais.

2 – Les anciennes Opérations Extérieures

Sur ce plan, il y a lieu de relever que la réaction "israélienne" avant 1972, en direction des opérations de la RP été marqué par *l'autodéfense* et la *réaction à chaque opération des fédayins*, en réagissant sur le tas et après chaque coup. L'exemple de l'attaque contre l'aéroport de Beyrouth (1968) et la destruction des avions civils montre le désarroi de la réaction sioniste en réponse "*à l'opération du FPLP perpétrer contre l'avion d'El Al à Athènes (Grèce)*", de même pour les détournements d'avions organisés par la même organisation palestinienne et qu'elle faisait atterrir, début des années 1970, sur l'aérodrome d'Al-Thawra (Jordanie du Nord). La riposte "israélienne" fut l'arrestation d'une centaine d'habitants de la Cisjordanie, en contrepartie de la libération des otages retenus par le FPLP, tout en maintenant la pression sur le régime Jordanien afin de déloger la RP de son sol. Nous rappellerons par ailleurs, que pour chaque opération des fédayins, "Israël" ripostait par des raids aériens et des tirs d'artilleries sur les "bases" palestiniennes au Liban.

Des voix se sont élevées à Tel-Aviv exigeant une réponse adéquate et d'ordre "qualitative" en réponse à chaque opération palestinienne et ne pas se limiter à des contre-attaques aux abords des frontières.

Des revendications qui ont pris toutes leurs importances après le détournement, par le FPLP, d'un avion d'El Al sur Damas en aout 1969, et où la revue *Haalam Haze* publia pour la première fois, un article sur "le contre-terrorisme" dans lequel elle porta ses conseils à une "Israël"

“Qui ne peut mener, par le biais de son Armée de défense, des opérations sur des territoires étrangers (...). Et qu'il est difficile de mener des actions terroristes hors des frontières d'Israël, tel en Europe. Une seule solution est à envisager afin de mettre fin à l'escalade de ce terrorisme est la constitution d'organisation n'ayant aucun rapport avec Israël, ne publiant aucun communiqué sur les opérations quelle mène et que le gouvernement israélien ne prend aucune responsabilité envers elle.”

La nature de cette guerre que proposait cette revue (qui a cessé de paraître en 2005), ce résume en trois points de la contre-attaque globale :

a – Attaquer en permanence les “bases” palestiniennes ;

b – Réaliser des opérations terroristes dans les capitales arabes ;

c – Mener des actions secrètes contre les formations dites terroristes, en Europe, de même au sein de la communauté Arabe et tous ceux qui ont des relations avec les organisations combattantes palestinienne.

À lire cet article programmatique, une pensée bien terroriste s'est bien édifiée chez Tel-Aviv et que l'opération collective des détournements d'avion du 6 septembre 1970, montre bien que l'entité sioniste ne négociera jamais avec la RP, bien au contraire, sa réponse immédiate fut l'arrestation d'environ 500 palestiniens (des hommes et des femmes de Cisjordanie et de Gaza), parmi eux, des notables et membres des familles de fédajins comme moyen de pression sur le FPLP.

Les opérations de détournements d'avions furent imposées à la RP comme méthode tactique, rappelons-le, après la débâcle génocidaire de septembre 1971 en Jordanie. La RP n'avait aucun choix que de se replier sur le territoire libanais, tout en continuant à recevoir des coups durs de la part des “israéliens” en nette collaboration avec des régimes Arabes qui voulaient assoir la politique de compromission avec le sionisme et l'impérialisme.

Marteler par l'aviation et l'artillerie à longue portée, la RP, soumise à des pressions Arabes afin de cesser ses actions militaires, devait se retourner vers les opérations spéciales afin de se faire entendre et de briser l'encerclement du diktat des régimes réactionnaires tentait de lui faire subir.

Un des acteurs de cette période, apporte son témoignage. Mohamed Aboul-Haija (MAH), tout jeune, il était un vendeur de *kaak* (brioche palestinienne) dans sa ville natale d'Haïfa où il fait la connaissance du poète Ghassan Kanafani. À l'Institut Palestine de Damas, il sera son enseignant du secondaire.

Après l'épreuve de l'exil forcé, MAH le rencontre une seconde fois, à Beyrouth et il fut énormément influencer par lui :

“Je me souviens encore de ce qu'il nous a dit ce jour-là. Nous bouchions les rues, les écoles et les marchés avec nos manifestations.”

MAH, rejoignit d'abord le Mouvement Nationaliste Arabe dès l'âge de 15 ans. Il insista, malgré son âge, à devenir membre à part entière. À la création de l'OLP, il s'engage dans l'Armée de Libération de la Palestine (ALP) tout en continuant à être membre du MNA jusqu'à la création du FPLP en 1967.

“J'ai rencontré le martyr Wadi Hadad clandestinement à Daraa. Il était recherché par les renseignements syriens et il m'a demandé de l'accompagner.”

Après la défaite de 1967, ses rencontres avec le Dr. Wadi se font rares. Ce dernier tentait de contrôler, à chaque fois, l'impulsivité du jeune Mohamed qui lui en voulait pour l'avoir exclu de la première opération de détournement d'avion “israélien” et qui a été dérouté sur Alger en 1968 :

“Cette opération m'a pris par surprise”, avant d'ajouter, “j'étais en colère contre Hadad de ne pas m'y avoir associé. J'ai donc décidé de mener une opération similaire.”

Regagnant les territoires occupés afin de s'initier à la lutte en facteur de clandestinité, MAH reçoit finalement une lettre du Dr. Adi Hadad lui demandant de regagner Beyrouth, et lui donne son pseudo de guerre “Adnan”. Après des mois d'entraînement, “Adnan” mènera une attaque contre un avion d'El Al, lors de son escale à l'aéroport de Zurich, le 18/02/1968 en compagnie de Tewfik Youssef, Amina Dahbour et le martyr Abdelmohsen Hassan :

“L'objectif de l'opération était de faire connaître au monde la vérité sur la cause palestinienne pendant le procès qui suivait notre arrestation”.

“Adnan”, arrêté avec ses camarades Tewfik Ibrahim et Amina Dahbour, alors que Abdelmohsen Hasan était tué par :

“Le sioniste Mordechai Rakhamin, de la sécurité d'El Al.”

Qui

“A tiré à trois reprises sur Hassan alors qu'il avait remis son arme à la sécurité suisse.”

Il poursuit :

“J'étais d'accord avec mes camarades pour boycotter le procès et pour ne pas reconnaître sa légitimité parce que notre cause est politique et nous avons exigé d'être traités comme prisonniers politique. Le juge a refusé un chèque blanc pour nous libérer pendant que Rakhamin a été libéré sous caution.”

Pour MAH, avant l'opération de Zurich : *“personne en Suisse ou en Europe ne connaissait le sens réel du mot Palestine, mais pendant et après le procès, le monde entier connaissait la cause palestinienne.”*

Condamnés à 12 ans de prison. Pendant son emprisonnement, qui n'a duré qu'un an et quelques mois, "Adnan" est resté en contact avec Habache, le Dr. Hadad et Kanafani :

"Ils n'arrêtaient pas de me demander si la détention avait eu ou non l'effet médiatique escompté."

Le FPLP avait mené plusieurs opérations de détournements d'avions vers l'aéroport d'Al-Thawra, en Jordanie du Nord. La libération d'"Adnan" et ses camarades faisait partie de leurs revendications.

"Nous sommes finalement arrivés au Caire accompagnés par un officier allemand de haut rang, dans un avion militaire, pour nous protéger. Je n'ai pas pu aller aux funérailles de Abdel-Nasser, il est mort quelques heures avant notre libération de prison."

L'ensemble des pays Arabes refusaient de les accueillir de peur d'une représailles "israélienne", sauf la Syrie qui les transféra dans le camp de Yarmouk (Damas). Delà, l'action militante l'a vite appelé à Beyrouth, alors qu'il était en famille. Son rôle fut d'aider le Dr. Wadi Hadad aux entraînements militaires spéciaux et l'élaboration de six opérations du FPLP à l'intérieur de la Palestine, mais aussi dans le cadre des Actions spéciales, notamment celle du Lod, le 30 mai 1972 qui a fait 26 morts.

"Je suis fier de cette opération. Je me souviens encore des larmes de Golda Meir, quand elle a vu les morts."

C'est à partir de ce résultat que

"Les "israéliens" ont décidés d'assassiner les responsables de l'opération de l'aéroport du Lod. Ghassan Kanafani a été assassiné et Bassam Abou-Charif a survécu à un attentat."

Pour ce compagnon des docteurs Habache et Hadad, ce dernier n'a jamais été assassiné par l'empoisonnement au chocolat, "je le connaissais bien, il n'aimait pas le chocolat." Mettant fin aux élucubrations médiatiques, MAH dira :

"Je suis sûr de l'inéluctabilité de la victoire du peuple palestinien, mais cette victoire ne viendra que par le canon des fusils, avec des balles et la résistance, pas par des solutions politiques."

L'Opération Lod I et II

Concernant les Opérations mentionnés par le dirigeant Palestinien, nous avons pu recueillir les précisions qui suivent :

Lod I: La première opération date du 8/05/1972, quatre éléments de l'Organisation Septembre Noir (OSN), affiliée au Fatah et non dépendant du seul service de sécurité de la mémé organisation. L'OSN détourne sur l'aéroport du Lod, le vol 571 de la compagnie belge Sabena.

À son bord, quatre éléments exigeant la libération de 100 fedayns emprisonné en “Israël”. Dans le cas où la revendication n'aboutissait pas, ils feront sauter l'appareil avec ses passagers.

Le 10/05/1972, le commentateur militaire du journal *Haaretz*, écrivait : *“Il faut reconnaître que les quatre fédâyins qui ont détournés l'avion de la Sabena possèdent une grande audace, non pour l'acte du détournement de l'avion, mais pour l'idée d'entrer dans la cache du lion, en Israël, et mener des négociations pour la libération des fedayns emprisonnés au moment où leur avion est encerclé par les forces du Tsahal.”*

Le fait crée un choc sans précédent au sein de l'opinion “israélienne”, des commandos palestiniens en plein cœur “d'Israël”, chose qui démontre que le Fatah en utilisant pour la première fois ce genre d'opérations rejoint le FPLP dans sa démarche tactique combattante. L'action visait à mener des négociations avec le gouvernement de Tel-Aviv qui s'est déplacé sur les lieux et rester afin de suivre le déroulement des faits. De même, que l'action avait montré que l'organisation palestinienne possédait des capacités autonomes de nuisances nettement supérieures pour s'introduire dans un espace à vocation militaire et imposer sa règle du jeu. “Israël”, avec cette action, se trouver devant deux dilemmes où chacun d'eux ne pouvait qu'être un échec pour les décideurs politiques qui sont sous la rompe des lumières et des médias internationaux, alors que le commando palestinien demeurait dans l'ombre des cabines de l'avion :

1°) - détruire l'avion en le plastiquant de l'extérieur pouvait faire payer “Israël” un lourd tribun au regard du monde et donc elle s'interdirait tout déplacement d'étrangers vers la destination d'une “Israël” pays des campements de vacances pacifique ;

2°) - vider les prisons “israéliennes” des prisonniers palestiniens telle que revendiqués par le commando, veut dire tout simplement approuver la solution de négociation et donc reconnaître d'une façon indirecte que les fédâyins sont représentants de l'OLP, une organisation représentative de la cause d'un peuple en lutte pour son indépendance.

“Israël” opta pour l'assaut final et par effet de surprise grâce à un commando dirigé par Benyamin Netanyahou, dont l'objectif était de mettre fin à toute futur action palestinienne ou autre sur le sol “israélien”.

La déclaration de Moshé Dayan, après l'assaut donné à l'avion, fut *“ la crainte d'une telle opération de détournement si elle réussissait, à imposer la solution négociée et non l'assaut israélien”*.

À l'époque de l'opération Lod I, “Israël” avait bien désignée, l'Égypte, l'Algérie, la Syrie et le Liban comme pays soutenant les commandos qui détournent les avions. Déclarations politiques qui ne reposaient sur aucune preuve matérielle.

Pour ce qui est de l'opération Lod II, le 30 mai de la même année, une cellule du FPLP activant dans les territoires occupés et jointe par des militants de l'Armée Rouge Japonaise (ARJ), attaque le même aéroport en tuant 26 personnes, blessant 87 autres et touchant deux appareils sur le tarmac.

L'opération survenait après celle du martyr Ali Taha, mais avec une dimension, cette fois, d'orientation internationaliste où la cause palestinienne montra qu'elle était attractive et qu'elle possédait les capacités humaines et matérielles à faire rallier des combattants internationalistes à la justesse de ses revendications, à savoir que le combat ne vise plus le sionisme dans sa manifestation colonialiste, mais l'impérialisme dans sa visée mondiale.

L'Agence de presse Reuters et dans sa dépêche du 1/06/1972, annonce que des diplomates "israéliens" ont transmis un mémorandum à l'intention de plusieurs chancelleries et émanent de Tel-Aviv, dans lequel elle exige :

- 1) *qu'il faut interdire qu'il y est d'autres horribles actions que celle vécu par les passagers de l'aéroport du Lod ;*
- 2) *que toute la responsabilité de ces actes, incombe au Liban et à l'Égypte ;*
- 3) *qu'il faut maintenir une étroite surveillance sur les activités des Arabes présents dans nombre de pays ;*
- 4) *qu'il faut établir une étroite surveillance sur les bureaux de la Ligue Arabe à l'étranger, puisque n'importe quel enfant sait que c'est une vitrine idéale de toute activité terroriste.*

La compagnie aérienne la plus visé par ce contenu est Air-France, sur laquelle les militants de l'ARJ ont voyagés pour enter en "Israël", d'où la manifestation organisée par des organisations sionistes à New-York devant ses agences, dénonçant l'absence de sécurité sur les vols de la compagnie française, causant de sérieuses inquiétudes au sein du gouvernement français.

Le 5/06/1972, c'est Moshé Dayan et lors d'un entretien radiophonique, lance un avertissement à l'Égypte et au Liban, en disant :

« Il est très facile, pour Israël, de pouvoir paralyser les transports aérien si chacun de ces deux pays continués de tenter de paralyser les nôtres avec l'appui des terroristes. »

À travers cette déclaration et celles de Golda Meir et de son ministre de la guerre, le Liban est bien dans le collimateur des représailles « israéliennes ».

Les débats au Knesset « israélien », du 5/06/1972 et relatifs à l'opération du Lod, les campagnes médiatiques qui s'en suivies, ont toutes orchestrés une opinion publique « israélienne » vers le besoin des répliques de leur gouvernement à l'encontre du Liban et de la RP. La suite des événements, confirmeront qu' « Israël » préparé sciemment les plans de liquidations physique des dirigeants de la RP, au Liban et à l'étranger entre la première et la seconde opération du Lod et non après.

Le 17 juin de la même année, le média libanais *Al-Mouharer*, rapporte selon des sources journalistiques parisiennes bien informées, que le gouvernement « israélien » a ordonné à ses

services secrets d'élaborer des opérations secrètes en réponse à celles du Lod et non plus de mener des opérations militaires classiques, comme ce fut par le passé.

De leur côtés, des intervenants sionistes et sur les colonnes de la presse « israéliennes », exigent clairement la formation d'unités spécialisées dans la liquidation physique des dirigeants palestiniens où ils se trouvent. Et c'est le Dr. Eliyaho BenHalisser, qui interviendra sur les colonnes d' *Haaretz* (du 12/06/1972), qui sera le plus explicite à cet appel au crime :

« Nous devons nous posé la question d'où des personnes comme Georges Habache et Yasser Arafat et d'autres, tirent leur sentiment d'immunité et de sureté. N'est-ce pas là une faillite israélienne ? (...) Il est plus utile que nous posions des questions à nous-mêmes, avons-nous réellement tout fait pour exiger le prix du sang qu'ont fait couler les leaders des saboteurs. Ces dirigeants qui voyagent de pays en pays et qui ne cessent d'apparaître dans des lieux public... en vérité, tous ces leaders et porte-paroles ils n'ont pas une utilité de se mettre dans la clandestinité puisqu'aucune partie israélienne ne les a obligés à s'y mettre dans cette situation... »

L'auteur de l'article cite qu'auparavant « Israël » avait utilisé une telle pratique à l'encontre de Mustapha Hafeed, Hafed Ismail, utilisé les scientifiques allemand en Égypte, etc... c'est ainsi que des agents du Mossad ont tenté d'assassiner le Dr. Wadi Hadad et Leila Khaled du FPLP, alors qu'au mois de mai 1972, des attentats terroristes visaient des leaders de la RP. La liste est comme suite :

8 mai : un engin explosif est mis à l'intérieur du véhicule du porte-parole du FPLP, Ghassan Kanafani qui succombera en compagnie de sa nièce ;

17 mai : un coli explose, destiné à Hani Hassan Abi-Hassan, dirigeant du Fatah ;

19 mai : une enveloppe explosive est destinée au Dr. Anis Sayegh, directeur du *Centre d'Études Palestiniennes* ;

20 mai : découverte de trois lettres piégées qui étaient destinées à Ghassan Kanafani, Chafik Al-Hout, directeur du Bureau de l'OLP à Beyrouth, et à Marwan Dajani, de la revue *Affaires Palestiniennes*.

25 mai : un livre piégé en destination de Bassam Abou-Charif, porte-parole du FPLP et rédacteur en chef de son organe, *Al-Hadef*. Le même jour un autre coli du même type est envoyé à Salam Saleh, représentant du FPLP au sein du CE de l'OLP, alors qu'au même instant une lettre piégée explose entre les mains du directeur-adjoint de la Banque Arrif et qui était destinée à un leader palestinien non mentionné que par son nom de guerre.

Des faits « dissuasif » qui avaient tout simplement pour objectif, la liquidation du combat palestinien.

Ce terrorisme institutionnalisé, puisque « Israël » fait intervenir ses structures sécuritaires, en écartant toute implication de la part des organisations sionistes pour deux raisons :

- a) étant en guerre contre des organisations combattantes, structurées et appuyés par des structures étatiques arabes, le rôle donc des services secrets « israéliens » est de mener à terme cette guerre, au même titre que l'armée, les institutions diplomatiques ou politiques ;
- b) éviter, aux organisations « civils » sionistes des pertes humaines, notamment dans le cas de non réussite des opérations ciblées.

Sur le plan de la mise en place de cette pratique de la terreur institutionnalisée, le 24/10/1972, trois lettres piégées destinées au dirigeant palestinien Farouk Kadoumi, ont été découvert. Le 25/10, une autre lettre explose entre les mains d'Abou Khalil, représentant de l'OLP à Alger et le même jour, une autre explose d'entre les mains de Mustapha Zeid, employé du bureau de l'OLP à Tripoli (Lybie). Le 26/10, trois lettres seront découvertes au Caire dont l'une explose entre les mains d'un officier démineur égyptien.

Les attentats ciblant des personnalités palestiniennes ou ceux qui les approchés se poursuivront jusqu'au 8/12/1972, avec l'explosion qui a eu lieu au domicile du Dr. Mahmoud Hamchari, représentant de l'OLP à Paris, et qui décédera un mois après suite aux blessures graves et à son état critique après l'attentat.

Nous laisserons celui de l'assassinat de Wael Zaiter, représentant de l'OLP à Rome, qui est survenu le 16/10/1972, afin de le traiter plus loin vue l'intérêt de cette personnalité et de son rapport avec la cause militante en Europe.

Il faut signaler, par contre, que les opérations de la RP ont eu un impact fort sur la partie « israélienne » et d'une façon bien profonde au point où elle ne pouvait longtemps supporter leurs effets, tant sur le plan intérieur qu'extérieur. Les réactions « israéliennes » à l'encontre des opérations de 1972 ont évolués d'une entité sioniste qui ne reconnaît, ni ne se soumet aux exigences de la RP, à celle de déclarer une guerre génocidaire par le biais d'une institutionnalisation de la terreur et d'une façon permanente. À partir de 1972, « Israël » a mené une réelle guerre d'extermination des directions palestiniennes, non seulement dans la capitale libanaise, mais aussi de par le monde.

Wael Zaiter et la symbolique de la première cible

Salah Khalef (Abou Iyad), un des dirigeants du Fatah et avant son assassinat, rapporta que Wael Zaiter, n'entretenait aucun contact avec l'OSN du Fatah, et qu'il « *était farouchement opposé à toute forme de terrorisme.* » La première victime de la terreur « israélienne » est ainsi pacifiée par celui qui entretenait de larges relations avec les services secrets occidentaux en même temps le responsable direct des opérations de l'OSN, aux côtés d'Abou-Mazen (le président de l'Autorité palestinienne).

Tout récemment, la mémoire de celui qui sera assassiné par le Mossad devant l'entrée de son immeuble, une copie de la traduction en italien des *Mille et une nuits*, entre les bras, a été honorée par un travail cinématographique d'Emily Jacir, une Palestinienne native de

Bethléem et vivant au États-Unis. Le travail a été inspiré d'un monumental ouvrage de témoignages sur le martyr.

Le documentaire d'Emily Jacir recevra le Lion d'Or au Festival du cinéma de Venise, en 2005. Présentant le parcours du leader et intellectuel Palestinien sous une forme allégorique des *Mille et une nuits* (dont les « israéliens » ont mis fin), le travail, donc, de la cinéaste s'inspira du livre-témoignage, publié en 1979, de l'amie Australienne de la cause palestinienne, Janet Venn-Brown. Une amie du militant en question et cela depuis huit ans durant son séjour en Italie.

Dans l'ouvrage, *Pour un palestinien : À la mémoire de Wael Zaiter* (en italien, traduit en anglais en 1984), J.V.B. présente des contributions de ceux qui l'on connu tel l'orientaliste marxisant, Maxime Rodinson, Jean Genet, son ami Alberto Maravia, la poétesse Fadwa Touqan et l'intellectuel Edward Saïd.

L'artiste peintre australienne avait connu un homme dont le souci est de transmettre sa culture arabe et palestinienne au public européen. Il entame une première version de la traduction et elle ne lui semble pas convaincante, il entame une seconde tentative en temporisant son projet afin de le parfaire. Entre temps, W. Zaiter poursuit ses études à l'université pour étrangers de Rome, tout en faisant des petits boulots et tente même de prendre des petits rôles dans le cinéma, avec le producteur italien, Elio Pétri. « *À chaque qu'il se présentait à moi, soit il avait le trac ou avait oublié son texte* », témoigne le cinéaste italien.

Wael commença à s'endetter auprès de son locataire et certains commerces du quartier. Il optera pour la traduction arabe-anglais-italien au sein de l'Ambassade de Lybie à Rome. Une fois à l'aise, « *il s'achetait des disques et même un gramophone* », écrira J.V.B. Pour cette dernière, W. Zaiter est un homme très sensible et qu'autour du café arabe qu'il fréquentait à Rome, il connaissait tout le monde et partageait avec eux leurs joies et inquiétudes. Un homme d'une amabilité exemplaire, une des voisines de J.V.B., lui faisait la réflexion suivante, après avoir appris l'assassinat de Zaiter : « *Votre ami va nous manquer. Il était, à chaque fois, d'une gentillesse inouïe. Il nous ouvrait toujours le premier la porte de l'immeuble.* »

À son enterrement, Mahmoud Hamchari assistait au nom de la RP et il avait déclaré à l'artiste australienne, qu'après Wael « *je suis le prochain sur la liste* ». Au mois de décembre 1972, l'intellectuel palestinien succombe à un attentat dans son bureau de l'OLP-Paris.

MB, Abou-Daoud« : « Je n'ai jamais connu Mohamed Boudia »

Barbet Schroder est le réalisateur du film *L'Avocat de la terreur*, sur Me Jacques Vergès. IL nous fait lire dans son synopsis que MB « *à son arrivé à Paris, s'est rapproché de « son ami » Bachir Boumaza où ils ont rejoint la cause palestinienne* » et que le dramaturge algérien « *représenté le Commandement des Opérations Spéciales Extérieures (COSE) du FPLP à Paris* » avec une mention sur son rôle de « *leader charismatique du T.O.P.* » et que le cinéaste situe abusivement à Aubervilliers et non à Boulogne-Billancourt !

À lire encore le synopsis, MB est un chef terroriste notoire, il est à Rotterdam, il est encore derrière l'attentat du Holliday Inns de Jérusalem, de même que dans le château des immigrants juifs de la Russie soviétique (Vienne) et enfin, derrière l'attentat de l'oléoduc Transalpin de Trieste (Italie).

En somme, partout et nulle part et toujours accompagné de femmes !

Les véritables protagonistes de la RP s'entendent à dire et écrire que MB est militant qui a apporté sa contribution à la cause palestinienne, sans vouloir se restituer aux combats des palestiniens eux-mêmes.

Le plus grave est que des écrits d'Algériens font reproduire la matière propagandiste anti-palestinienne, sans aucun effort, ni conviction de vérifier les sources fiables, afin de contourner la guerre médiatique qui a pour objectif de salir la mémoire d'authentiques combattants des justes causes.

Parmi les protagonistes et les dirigeants de la RP, dans son ensemble, nous citerons Mohamed Daoud Odeh (Abou Daoud), qui affirme dans ses mémoires, *Palestine : D'Al-Qods à Munich*, (Dar-Ennahar, Beyrouth, 1999), n'avoir jamais connu MB.

Installer à Damas où il décède en 2013, l'homme du Fatah, arrive au Caire, via le Koweït, afin de prendre contact avec Saad Sael (Abou Houli), alors représentant de l'OLP au Caire. Ce fut en 19. L'adresse de contact lui a été remise par Ali Hassen Salameh (Abou). Une OLP qui avait d'une part, ses propres organisations de masses (étudiants, femmes, travailleurs, écrivains, etc.) et d'autre part, les organisations de la résistance affiliées aux différents Fronts de libération. Le Fatah est certes l'ossature principale de l'OLP. Au sein de cette dernière, Abou Iyad prônait la cohabitation pacifique avec les « Juifs de Palestine », alors que la Charte de l'OLP, issue du Congrès de Damas, évoque seuls les juifs d'avant 1917 ont le droit de rester en Palestine.

Salah Khalef (Abou Iyad), avec Abou Daoud, Ali Hassen Salameh et huit autres éléments seront pris en charge par les services secrets égyptiens afin de former le premier noyau des services secrets palestiniens (communément désigné par le terme *al-rasd*) et c'est dans ce camp des *Moukhabarat* qu'Abou Daoud fera la connaissance de Fakhri Al-Amri, l'adjoint d'Abou Iyad, de Mohamed Sebbih et d'Abou Houli.

Des noms et des situations traversent la mémoire d'Abou Daoud pour aboutir à la célèbre OSN, qu'il décortique au moindre filon pour approuver que *Septembre Noir* ait comme direction effective, Abou Iyad (Responsable militaire), Abou Mazen (Chargé des finances) et Atef Bsissou (Chargé des relations et des opérations extérieures).

Septembre Noir fut une organisation dépendante des services secrets du Fatah et ne recrutait que parmi des Palestiniens et que dirigés eux seuls. C'est à ce demandé, avec Abou Daoud, la signification de l'hommage qu'avait rendu l'OLP à MB après son assassinat à Paris :

« *Le jour de son assassinat, l'OLP confirme que MB appartient au Fatah. En tant qu'expert dans les explosifs, il a beaucoup aidé Ali Hassen Salameh dans l'attaque de Trieste (aout*

1972). C'est ce qui en sort du mandat d'arrêt d'Interpol à partir de celui de la police italienne. Mais à partir de 1973 (le début), MB a fait l'agent de liaison des Opérations du FPLP en Europe spécialement, ce que j'ai su, au mois de janvier lors de l'attaque du camp de transit pour immigrants juifs d'URSS, à Vienne. Mais je n'ai jamais connu MB. Alors que Yuri Dan, dans son livre *Opération Vengeance* (), me cite comme ayant rencontré MB au mois de janvier 1973 à Munich, alors que j'étais en route pour Khartoum (Soudan) via Le Caire, à la même période, selon le même livre (p. 155-156). En réalité, j'étais tellement occupé par une opération que je devais faire à Amman (Jordanie) que je suis laissé aller en poussant une barbe et en s'habillant comme un vieux saoudien. »

Des propos qui lèvent le voile sur l'appartenance ou non de MB à la RP, puisque le membre opérationnel de l'OSN utilise uniquement les expressions « *il a beaucoup aidé* » et « *fait l'agent de liaison* » pour le FPLP.

Propos qui confortent nos dires, sur l'autonomie de MB vis-à-vis de la RP et l'apport de son Organisation algérienne à cette résistance, sans en faire partie.

Les fabulations algériennes, nous tenons à le rappeler, font encore de MB un officier du MALG, agent de Boumediene à Paris, officier pendant la guerre de libération nationale, agent du KGB et pourquoi pas des services secrets bulgares, de l'UDBA yougoslaves ou encore tout en même temps. Fabulations qui dénigrent le parcours du militant.

Abou Daoud apporte des précisions tout à fait accablantes à l'encontre des récits sionistes concernant la RP. Il précise que Yuri Dan considère encore que c'est bien Ali Hassen Salameh l'organisateur de l'opération de Munich, en 1972, et qu'il était un homme totalement libre dans ses mouvements une fois en ex-RDA, sous l'œil bienveillante des services de la Stasi.

Il ira encore plus loin dans son ouvrage p.188, en citant qu'Abou Ferras (de son nom, Mustapha Aissi) était parmi ceux qui ont aidés Salameh, à Berlin-Est, à réunir les armes pour le compte de ce qu'il nomme, « *la boucherie de Munich* ». Selon ses dires, des conversations téléphoniques ont été intercepté par les services « israéliens », de Beyrouth, entre Salameh avec Wael Zaiter (Rome) et Mahmoud Hamchari (Paris), (p.9, 68, 69 et 102).

Abou Daoud précise plus loin :

« *Qu'il est tout à fait normal qu'un Salameh travaillant, depuis 1971 aux côtés d'Arafat, à la mise sur pied de la Force-17, service de protection du président de l'OLP, s'entretienne avec des représentants de l'Exécutif palestinien. Chose qui n'est par contre pas précisée, est le contenu des appels entre Salameh et les dits responsables politiques en Europe.* »

Un détail qui montre clairement que les représentations palestiniennes en Europe sont bel et bien connues de tout le monde et que leurs actions politiques et culturelles, n'interfèrent aucunement avec l'opérationnel qui, lui, dépendait de structures hermétiquement cloisonnées.

À l'évocation de la RDA et de son Ministère de la Sécurité de l'État, dans le sens où ce pays aurait de tout temps aider ou héberger le « terrorisme palestinien », les falsificateurs de l'Histoire ignoraient tout de la politique étrangère de ce pays.

Abou Daoud jette la lumière sur un fait politique qui a été consciemment omis par les détracteurs de la Résistance palestinienne. La RDA est le pays qui a le plus dénoncé l'opération de Munich, « *non pour camoufler, précise-t-il, quelques positions par rapport à ceux qui ont organisée l'opération même, mais bien par intérêt qu'il portait pour ces jeux afin de montrer sa suprématie olympique par rapport à la RFA et le monde capitaliste.* »

À la fin de son ouvrage, Abou Daoud, le responsable opérationnel de Munich, ne cite ni de près, ni de loin MB. Chose qui clarifie et dénie toute contribution de l'OMB algérienne dans les décisions prises et exécutés par les Palestiniens eux-mêmes.

MB et l'aventure d'Alger –Ce Soir (ASC)

A la consultation des numéros disponibles, du premier quotidien national du soir, *Alger-Ce Soir* (ASC) rien n'indique que MB fut son directeur ou fondateur. L' « ours » révèle, à sa sortie d'imprimerie jusqu'à son interdiction, que les principaux animateurs sont : Abdelaziz Belazoug, directeur de la publication, Serge Michel, rédacteur en chef jusqu'en juin 1965 où il sera remplacé par El-Hadj Ayad, et enfin Seghir Oukhmanou, comme administrateur.

Parmi l'équipe journalistique et collaborateurs du quotidien, nous citerons Kamel Belkacem, le demi-frère de MB, Omar Boudia (pour la sportive), Chérif Khaznadar, pour le théâtre et la rubrique culturelle, ainsi que le compagnon de MB, Mohamed Amokrane Zinet qui animait la page *Mots-croisés*.

Le journal fonctionnait sous l'égide de la Commission de l'information, dépendante du Ministère de l'information dont M. Salah Louanchi est le responsable. Serge Michel fut chargé de l'élaboration du contenu et de la formation de l'équipe. À lire les numéros disponibles en archives, nous relevons le grand intérêt que porte l'équipe du quotidien pour l'information régionale et de proximité (la local) et les grands dossiers de l'actualité internationale de l'époque. *ASC* et presque à chaque numéro, ne cesse de publier les événements ayant trait à l'Afrique et au Viêt-Nam.

Les développements socio-économiques en République Populaire de Chine, la Corée Démocratique et Populaire ou le progrès scientifique et technique en URSS et quelques pays socialistes, tiennent une place éditoriale avec un suivi périodiques. Dans son orientation idéologique générale, *ASC* n'est pas très marqué comme quotidien portant la parole officielle du gouvernement de l'époque, même si les événements politiques et socio-économiques des premières années de l'indépendance politique, sont relatés à partir des seules dépêches de l'agence de presse officielle

La publication a su gardé son autonomie politique vis-à-vis des orientations du parti FLN qui était en formation depuis le Congrès de 1964. Une coloration progressiste et Tiers-mondiste est fortement présente à travers le choix de la matière journalistique.

MB n'intervient à aucun moment du développement du journal, son nom n'apparaît nulle part, sauf s'il est cité comme matière informationnelle. C'est à ce demandé si MB avait une quelconque relation avec *ASC* ou non. Mais avec le nom de M. Seghir Oukhmanou, nous dirons que l'ombre de Boudia est bien présente, si nous savons que ce militant de la Fédération de France du FLN fut un proche camarade du dramaturge au sein de la « Spéciale » à Marseille et à Lyon.

Marion Abssi (2012) dans sa thèse sur *Le Nationalisme algérien et ses diverses expressions dans l'immigration en France métropolitaine entre 1945 et 1965*, évoque l'arrestation de hauts responsables et d'agents de liaison de l'organisation politico-administrative du FLN à Marseille. Ainsi, le 9 septembre 1958

«Après de nombreuses surveillances, Mohamed Boudia dit « Kamel », responsable de la région de Marseille-Centre est appréhendé. Cette arrestation revêt un caractère particulier non seulement en raison de la région dirigée par l'intéressé (3200 adhérents versant mensuellement 8 millions au FLN), mais encore par les relations que ce dernier entretient avec les relations de l'Organisation Spéciale (OS) qui se implantés dans la région au cours de l'année 1958 ».

C'est à travers ce travail de recherche mené avec intérêt et minutie, que nous apprenons que Seghir Oukhmanou fut l'adjoint de MB, en tant que chargé des départs clandestins des militants FLN pour la Tunisie.

Pour revenir au journal du soir, nous relevons une intense et dynamique activité culturelle et intellectuelle d'une Algérie en mutation et ce n'est, certainement pas les quelques irresponsables propos du cercle trotskystes et réformiste qui gravité autour de la personne de Ben Belle, qui contredirait la réalité des faits de l'époque. *ASC* a été accusée par ce cercle, de presse « contre-révolutionnaire », alors qu'il déployait ses pages aux réalités quotidiennes des villes tout comme des campagnes, en passant par les grands dossiers économiques et politiques d'une Algérie nouvelle portant tout un espoir en direction d'une édification nationale démocratique.

Au-delà d'être une simple réponse au quotidien français *France-Soir*, *ASC* fut le baromètre d'une Algérie qui se pense. Ainsi, nous relevons l'annonce faite à la visite de l'Ensemble Folklorique National Malien (N° 143, du 28/9/1964) ou encore, les articles de la sportive, sous la plume d'Omar Boudia, très prisés par le large public de l'époque, notamment lorsqu'il qualifiait « d'explosion sans bruit », le choc de la rencontre entre le MCA et l'USMA, (*ASC*, N°143).

Le quotidien faisait état d'une « dynamique socialiste » dans la région des Ouadhias (article signé M. Medjamia, N° 140, du 25/9/1964), pour décrire l'opération de l'Autogestion et de la

condition paysanne. De même sur le plan politique, un reportage dans les régions de Blida et de Tizi-Rached en pleine campagne législative de l'époque (N° 137, du mardi 22/3/1964).

Fidèle à sa devise *Tout lire, tout dire, tout expliquer*, ASC publiait un reportage, sous une touche féminine de Zhor Zérari, accompagnée des photos de T. Safarian, sur le travail des blouses blanches d'Alger qui font « *La course contre la mort* », (N° 122, du vendredi, 4/9/1964). De son côté, Kamel Belkacem enquêtera auprès des premiers pompiers d'Algérie, « *Toujours prêts ! Avec 23830 interventions en deux ans* », (N° 133, du jeudi 17/9/1964) ou même d'un Hamdani Lies, qui signe en dernière page (p.6), un reportage sucré sur « *Le miel en Algérie. Une richesse ignorée. Dans la campagne nos paysans ne peuvent s'en passer* », (N°134, du vendredi 18/9/1964).

Les infos culturelles annoncées en page 2 du quotidien, affirment une grande maturité du contenu. Le choix de cette page de gauche accompagne une certaine mobilisation sociale des capacités culturelles et artistiques existantes. L'action culturelle de cette Algérie de l'indépendance politique avait pour but de s'accaparer de l'histoire et de son patrimoine matériel et immatériel, longtemps spolié par la colonisation. Dans cet esprit, nous pouvons lire une interview exclusive du comique Rouiched, qui se révèle comme « *un grand sentimental* » (N° 137, du mardi 22/9/1964) ou un débat sur la peinture algérienne avec une contribution exclusive de M'Hamed Issiakhem (N° 258 du 10/2/1965). La littérature prend une place d'honneur, MB s'y consacrait déjà à institutionnaliser l'Union des Écrivains Algériens, en lançant un débat ouvert avec des écrivains maghrébins (Malek Hadad, Driss Ckraïbi, Albert Memmi et Taos Amrouche) autour de trois questions de l'heure : *Pourquoi ils écrivent en français ? Par qui ils ont été influencés et quels seront les nouveaux thèmes de la littérature maghrébine*, (N° 253, du 4/02/1965).

MB, à cette époque ne cessait d'intervenir, sur un terrain beaucoup plus large et presque quotidiennement et dont le quotidien faisait échos. Il est parmi les stagiaires de la formation artistiques qui s'est déroulée au Centre familiales de Ben-Aknoun, en compagnie de Jacques Douai et Thérèse Palau du *Ballet national de danses françaises*, où il situait ce stage dans la politique culturelle du gouvernement algérien, en disant :

« *Ce qui justifie cette expérience, c'est que l'Algérie est riche de culture et de folklore. Malheureusement, pendant des années, nous avons subi une amputation de notre carte d'identité culturelle. C'est à la jeunesse de récupérer la personnalité culturelle de l'Algérie en retournant aux sources de la culture arabe. Il faut pour cela amputer l'arbre de ses branches mortes, résorbes les aspects négatifs. Il est une autre vérité établie : nous faisons une révolution, nous sommes engagés dans un processus irréversible. Le socialisme est une chose grave, mais il se fait dans la joie, dans le chant. Les camarades français ne sont pas venus enseigner le folklore algérien : l'essentiel et que vous vous soyez rencontrés, que vous ayez pu échanger vos points de vue régionaux. Le « Yé-yé » ne peut représenter l'âme d'un pays : Jacques Douai amène en exemple ce qui est le plus authentiquement populaire en France. Assimiler le minimum de la technique n'est qu'un prétexte pour rentrer dans le folklore et le folklore est un moyen d'être sain dans un pays sain.* » (ASC N° 67, du jeudi 2/7/1964, p.6).

Il est pressent, au retour de Lyon de la troupe du Théâtre universitaire Algérien, affiliée à l'UNEA et que dirigeait Djamel Labidi (N° 134, 8/9/1964, de même qu'il intervient au Séminaire qu'organisait la JFLN, pendant trois jours, sous le thème Mode de pensée d'un peuple. Reflet de son option, et cela aux côtés de M. Benhamida (alors fédéral du FLN du Grand Alger), de Mohamed Khadda et M. Lazib, (N° 125, du mardi 8/9/1964).

MB est encore présent lors de la mise sur pied de la Commission d'organisation du Festival du Théâtre maghrébin en 1965, à Alger (N° 121, du 3/9/1964), ou encore en pleie AG de la section UGTA des travailleurs du TNA et intervenant en clôture des travaux (N° 263, du 16/2/1965) pour ne s'occuper que du travail d'orientation dramatique et culturelle dont l'Algérie avait vivement besoin. Il ne ménage aucun effort à être à l'écoute de toutes les catégories sociales ou professionnelles, il est devant les directeurs de foyers d'animation, lors de leur stage au complexe d'El-Riad (N°260, du 12/2/1965). De même, qu'il était parmi les artistes de renom sur le *Train culturel* qui sillonna le nord algérien, à sa tête les maîtres du chaabi, El-Anka et M'Rizek. Des tournées artistiques, auxquelles il faut citer le nom de Thomas Guinsberger, fils de Marie-Claude Vaillant-Couturier, figure emblématique du Parti communiste français et Résistante antinazi.

L'aventure d'*Alger Ce-Soir* s'interrompt dès septembre 1965, à la nomination du nouveau préfet d'Alger, M. Abdelkrim Benmohamed (), le 21/01/1965 en remplacement de l'ex-chef de la Spéciale de la Fédération de France du FLN, Rabah Bouaziz (1928-2014). Benmohamed, un ex-préfet d'Annaba, de Constantine et ex-ambassadeur d'Algérie en Syrie, fut à la même période Ministre de l'Éducation nationale. Les témoignages de l'époque rappellent que cet ancien ambassadeur d'Algérie à Moscou de 1975 à la mort de Boumediene, est une figure obscure du sérail, puisqu'au-delà de son passé nationaliste durant le génocide du 8 mai 45, il était « *un arabiste convaincu aux limites du chauvinisme et développant parallèlement, un anticommunisme primaire* » et que sa nomination à Moscou fut « *un renversement de vapeur* » en faveur du courant progressiste en Algérie.

Sous sa régence préfectorale l'ORP sera démantelée et MB condamné, par contumace, par une Cours « révolutionnaire », lui qui était le responsable du bras armé de l'Organisation. Sous cette nouvelle préfecture, la chasse aux militants et militantes s'accroît à travers les divers commissariats de police avant d'être transférée aux services du Ministère de la Défense de l'époque. Les anciens militants de l'époque s'en souvenaient de cette période qu'ils qualifiaient tout simplement de l'assaut du nationalisme chauvin à la sauce baathiste.

Durant la périodicité de ce journal, un lectorat s'est regroupé autour de son rôle de courroie de transmission de la réalité nationale. Le journaliste en son sein, avait comme rôle de transmettre l'actualité qui se nourrit de la réalité au seul nom de l'intérêt général. Son objectivité passait par le respect de la représentation idéale des faits, leur exactitude et celle des opinions reportées. La notion d'information au sein de l'équipe d'*ASC* était étroitement liée avec le rôle social et sociétal même, de médiateur des faits actuels des journalistes.

LA GUERRE DE LIBERATION NATIONALE DANS LE THEATRE DE MOHAMED BOUDIA

Analyse socio-historique

I- INTRODUCTION GENERALE :

Mohamed BOUDIA est un nom qui dérange certains, ignoré par beaucoup et totalement effacé par les « spécialistes » de l'histoire sociale et culturelle algérienne. Le présent mémoire est une première tentative de dépoussiérer une page de cette histoire en situant dans le contexte le théâtre algérien, un théâtre édité en langue française. Un art né dans la lutte de libération nationale et traduisant ce combat par le texte. D'où l'intérêt que nous portons, à travers le présent travail de recherche, au thème de la Guerre de libération dans le théâtre algérien d'expression française à travers le choix de deux textes édités en 1962 du fondateur du Centre d'art dramatique auprès du TNA, à savoir « *Naissances* » et « *L'Olivier* »⁽¹⁾

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 Noureddine 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 l'une des raisons qui nous ont incités 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. À cet effet, nous nous intéresserons au thème de la guerre populaire prolongée à laquelle adhérerait M. Boudia pour soutenir et apporter l'aide nécessaire à la cause du peuple de Palestine.

Sur le plan de la méthode d'analyse choisie pour aborder, à partir des deux textes dramatiques, le thème désigné, est l'approche thématique dans une perspective sociocritique. Le thème de la guerre de libération est une problématique omniprésente dans les textes à étudier, comme tissu verbal se manifestant par de multiples signaux, indépendamment de l'histoire racontée ou du sujet évoqué par la fable. C'est ce que nous tenterons d'explicitier dans le chapitre « **Représentation esthétique** » dans les deux pièces et les réseaux thématiques qui se déploient autour de cette notion que Pierre Brunel¹ définit « *comme sujet de préoccupation ou d'intérêt général pour l'homme* ».

Cette constellation thématique permet de cerner et d'évaluer la place du sujet de la guerre de libération par rapport aux autres : est-il suffisant à lui-même, évoluant dans l'intérêt de la compréhension totalisante du réseau sémantique que dégagent les textes dramatiques ? Ou bien est-il le *primum mobile*, celui auquel les autres sont subordonnés ?

Afin de répondre à ces interrogations, nous essaierons de démontrer que la thématique, en tant qu'outil d'analyse, ne peut se suffire à elle-même et ce à la lumière des récents développements de la critique universitaire et auquel il est intéressant à plus d'un titre de recourir, pour les besoins de l'analyse du discours dramatique, aux éléments de la sémiotique théâtrale tels qu'ils ont été élaborés dans les travaux d'Anne Ubersfeld ⁽²⁾ et de J.M. Thomasseau ⁽³⁾.

Le thème, au théâtre, représente le résumé de l'univers dramatique et son principe organisateur. Il est un motif concrétisé et individualisé, organisé comme « réseau » obsessionnel. L'imbrication de la forme et du sens forme le caractère unique témoignant de la poéticité du texte.

Dans le cas des deux textes de Mohamed Boudia il s'agit de répondre aux interrogations suivantes : Comment le thème de la guerre de libération nationale est-il représenté par une esthétique dramatique ? Quelle relation établir entre les valeurs spatio-temporelles, du type scénique ou social, et la progression du thème dans un discours dramatique ? Les personnages portent-ils en actes le thème étudié ou le font-ils simplement interpréter par un ensemble discursif ? Enfin, le dramaturge a-t-il réussi, par la description de la structure des deux œuvres, à présenter et relier le thème et l'idéologie qui en constitue l'aliment ?

Recourir à l'outil sémiologique théâtral n'occulte point notre attachement à la démarche de Philippe Chardin ² qui considère que le thème est tout à la fois « *la matière historique, culturelle qui informe des textes qu'il faut analyser* », et que pour que :

« L'étude thématique puisse servir à l'histoire, il faut qu'il y ait une véritable confrontation entre texte et histoire. Confronter la thématique à l'histoire aboutit à comprendre et à admettre comment un thème et un phénomène ou un moment historique peuvent s'éclairer mutuellement. Dans ce cas, l'étude thématique aura révélé, de façon précise, concrète, un aspect de l'histoire des idées, c'est-à-dire de l'idéologie d'une époque, d'une littérature déterminée. »

La référence, en thématique, à Ph. Chardin, obéit au fait que les travaux les plus récents sur ce mode d'approche du texte émanent de ce comparatiste, qui propose un classement des thèmes obéissant à un principe de généralité croissante depuis les types légendaires et historiques (individualisés à l'origine) jusqu'aux universaux thématiques (la guerre, la ville, l'enfance, la solitude, le suicide). C'est dire tout l'intérêt de cet élément théorique pour le choix du présent sujet que nous entendons développer pour deux raisons :

* Primo, pédagogique dans le sens de découvrir des textes qui, auparavant, n'ont fait l'objet d'aucune lecture, « buissonnière » soit-elle. Tout l'intérêt est pour nous de faire grand cas d'une « innocence » de lecteur prêt à tout remarquer parce qu'il est prêt à s'étonner de tout.

*Secundo, scientifique et qui consiste à appliquer une démarche objective, analyser le texte qui est « *une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà dit restés en blanc, (...) le texte n'est pas autre chose qu'un machine présupposition elle* »⁽⁴⁾.

Tout l'intérêt de notre étude est certes, porté sur ce texte dramatique organisé ou non en différentes parties, comportant des paratextes (didascalies, titres, etc...), découpé d'un façon à saisir le réel et autres compositions permettant l'étude de la fiction, les réseaux thématiques, l'espace et le temps, les personnages et enfin, la dramaturgie que nous concevons de personnelle » de Mohamed BOUDIA.

II- REPRESENTATION ESTHETIQUE ET GUERRE DE LIBERATION :

« *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).

1- RESUMES DES PIECES :

« *NAISSANCES* » :

Acte 1	Acte 2	Acte 3
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	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, enfante 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.

	fonctionnement du récit.	
--	--------------------------	--

« L'Olivier »

UN SEUL ACTE

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.

2- Esthétique et production du texte dans les deux pièces :

Nous empruntons le concept esthétique au Dictionnaire de Patrice Pavis (5), 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.

Analyser le texte de Boudia, c'est essayer de décrypter une mise en scène qui est présente sur les plans de la représentation et du travail scénique qui ne sont nullement en conflit avec le sens de l'énoncé dramatique, mais à son service. Dans le cas de « *Naissances* » et de

« *L'Olivier* », la description générale du texte et de son contenu nous mènera du résumé de la fable (pour s'en tenir au concept brechtien) à l'articulation du récit, sans pour autant négliger l'apport des outils de l'analyse structurale, développés par Anne Ubersfeld, à la compréhension du texte dramatique (6).

Les textes dramatiques soumis à cette compréhension renferment tout d'abord des indications scéniques (didascalies) permettant de rendre compte du particulier, c'est-à-dire l'histoire, une histoire cohérente que restitue le dramaturge, tel que l'écrivait Nietzsche (7) :

« Penser l'histoire objectivement, tel est le travail silencieux du dramaturge ; à savoir pour penser à la suite, tisser des éléments isolés en un ensemble ; et toujours en présupposant qu'une unité du plan doit être mise dans les choses, si elle n'y est déjà ».

Certes, il est toujours très délicat de montrer cette histoire « en action », sous une forme dramatique, car la précision épique et historique risque d'en pâtir, mais dans le roman historique, comme l'a montré G. Lukacs, la précision épique s'applique aux objets décrits qui sont accumulés par la description du narrateur en une « **totalité des objets** » (8).

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). C'est cette exigence qui sera développée dans cette partie.

3- Indications scéniques ou paratexte :

Les indications scéniques ou didascalies sont la part contextuelle du texte. Ce dernier, qui est de nature théâtrale, distingue deux couches textuelles (double énonciation). L'une qui a pour sujet de l'énonciation immédiate, l'auteur et qui comprend la totalité des didascalies, l'autre qui investit l'ensemble du dialogue et qui a pour sujet de l'énonciation médiat un personnage. Les didascalies fournissent des indications de lieux, plus ou moins précises et détaillées selon. Les textes théâtraux, les noms des personnages (qui font partie des didascalies) et du même coup un certain mode d'investissement de l'espace (nombre, nature et fonction des personnages), et des indications de gestes ou de mouvements, permettant d'imaginer le mode d'occupation de l'espace, mais surtout sur l'intériorité du personnage et l'ambiance de la scène.

Pour ces indications, le théâtre se rapproche alors du roman, et au moment même où il se veut vraisemblable, objectif, dramatique et naturaliste même, il bascule dans la description psychologique et recourt au genre descriptif et narratif. On ne prête souvent que peu d'attention à l'écriture des indications scéniques et surtout on est trop tenté d'en faire « ***l'un des rares types d'écrit littéraire où l'on soit à peu près sûr que le je de l'auteur – qui n'apparaît jamais – ne soit pas un autre*** » (9).

Pour J.M. Thomasseau, il est question de paratexte, terme utilisé pour éviter le couple texte principal/texte secondaire, jugé trop normatif. Le paratexte est, « ***ce texte imprimé (en***

italique ou dans un autre type de caractères le différenciant toujours visuellement de l'autre partie de l'œuvre) qui enveloppe le texte dialogué d'une pièce de théâtre » (10).

Le paratexte comprend le titre, la liste des personnages, les indications scéniques temporelles et spatiales, les descriptions du décor, les didascalies sur le jeu de l'acteur, mais aussi tout un discours d'escorte comme la dédicace, la préface et l'avertissement.

4- le paratexte dans « NAISSANCES » :

A la lecture de la pièce en trois actes, ce sont douze (12) personnages qui défilent et que nous illustrons dans le tableau suivant :

N°	Nom	Age	Fonctions dans le texte
1	Rachid Akmanou	20 ans	Jeune militant du FLN de la Casbah.
2	Baya (la Mère)	60 ans	Mère de Rachid, de Rabah disparu et femme d'un militant mort en déportation.
3	Aïcha	20 ans	Femme de Rabah et enceinte.
4	Omar	25 ans	Ami, voisin et compagnon politique de Rachid.
5	Mère d'Omar	50 ans	Amie et voisine de la mère de Rachid. Adhère pleinement à la lutte de son fils.
6	Malika	18 ans	Infirmière, fiancée d'Omar et militante du FLN-Casbah.
7	René	35 ans	Ex-enseignant de Rachid et pacifiste
8	L'Homme	35 ans	Militant blessé venant se réfugier chez la famille de Rachid.
9	Mahmoud	12 ans	Enfant de la Casbah et voisin de la famille de Rachid.
10	Melkheir (Djeda)	Sans âge	Vieille sage-femme traditionnelle. C'est elle qui a donné naissance à Rachid et qui aidera Aïcha à enfanter.
11	Tahar	Sans âge	Militant responsable du FLN mort en prison.
12	Policiers au nombre de trois	Indéterminé	Ils procéderont à l'arrestation de Rachid à l'acte trois.

Il est question de personnages évoqués mais non apparents et n'intervenant pas dans le texte : le prisonnier et sa mère. Une remarque s'impose néanmoins sur la fréquence d'apparition des personnages et du nombre de leurs interventions le long de la pièce. Trois personnages sont fréquemment cités le long des trois actes :

N°	Personnages	Acte d'apparition	Nombre de fréquences	
			Apparitions	Interventions
1	La Mère	Aux 03 actes	14	32
2	Rachid	Aux 03 actes	09	67
3	Malika	Au 2 ^e et 3 ^e acte	06	56
4	Aïcha	Aux 03 actes	05	51
5	Omar	Aux 03 actes	09	28
6	René	Au 1 ^e et 3 ^e acte	04	25
7	Mahmoud	Au 3 ^e acte	02	22
8	L'Homme	Au 1 ^{er} acte	02	14
9	Mère d'Omar	Au 1 ^{er} acte	02	08
10	Djeda	Au 3 ^e acte	02	03
11	1 ^{er} policier	Au 3 ^e acte	02	15
12	2 ^e policier	Au 3 ^e acte	02	05
13	3 ^e policier	Au 3 ^e acte	02	03

A la lecture de ce dernier tableau, nous relevons que sur le plan du mouvement des personnages en termes d'entrée et de sortie de scène, le personnage de la Mère est très « dynamique » malgré son âge. Il décrit un état psychologique inquiet et insoutenable en rapport avec la situation dramatique. Chose qui est tout à fait contraire chez Rachid et Aïcha qui vivent une sorte de plénitude et de situation raisonnée malgré leur jeune âge qui devrait montrer un dynamisme certain des mouvements. Il est à relever que pour Omar et Malika, les mouvements sont agencés part une harmonie que vit le couple fiancé et que leur lien affectif influe sur leur dynamique participation à la lutte politique.

Le paratexte de cette première pièce de Boudia fait intervenir des « voix », qui jouent un rôle spécifique dans la formation du sens et de l'affect, selon Pavis. En effet, les cinq (05) voix présentes au 1^{er} et au 3^e acte sont anonymes au début de la pièce et finissent par être identifiables par le lecteur/spectateur à la fin du texte dramatique. La levée de l'insignifiance de ces personnages au début est identifiée à la fin (au dénouement réfléchi par l'auteur) par la précision de l'appartenance de trois d'entre ces « voix » à l'appareil répressif de l'État colonial (la police). C'est une conscience d'un trait distinctif caché qui est représenté. « *Alors, vous ouvrez ?* », se fait en coulisse. Les Voix sont représentées par des corps (ceux des comédiens), anonymes, et dont l'écho sonore est totalement perdu sur la scène, même s'ils sont une extension, un prolongement du corps dans l'espace ? C'est à l'arrestation de Rachid que les Voix prennent forme et apparaissent sous leur véritable identité. Dans le texte, elles se manifestent comme

« *Un message antérieur à son expression-communication (selon un accent, une intonation, une coloration psychologique)* » (P. Pavis)

5- Scène et espace dans *NAISSANCES* :

Au lever du rideau, la scène est « un intérieur algérien ». C'est ce que préconise l'auteur comme consigne à la mise en scène. Cet intérieur peut bien être

« *Un espace intérieur qui, par osmose, représente le théâtre qu'envisage le dramaturge-militant comme une extension du moi avec toutes ses possibilités* » (11).

L'espace scénique devient pour le lecteur/spectateur, un espace culturel par évocation d'un intérieur de maison algérienne avec meubles, effets et architecture. Un lieu qui est, en réalité, une partie de nous-même. Le NOUS est aussi représenté par les personnages qui s'animent sur les planches. Cette identification se fait dans le paratexte en termes d'incipit.

Naissances, est une pièce dont la didascalie d'ouverture ou premier acte partage la scène en deux : côté jardin et côté cour. Chose que nous trouvons dans la traditionnelle mise en scène dramatique. Le premier étant le côté gauche de la scène (côté de la Reine, avant 1789) où apparaît un grand lit arabe en fer forgé, au centre du même côté un buffet sur lequel se trouve un plateau de cuivre avec des petites tasses. Le second est le côté droit du lieu scénique (côté du Roi, avant 1789), où apparaît un canapé. Un peu en avant, une table basse, « mida », sur laquelle un quinquet est posé, est entourée de petits bancs individuels.

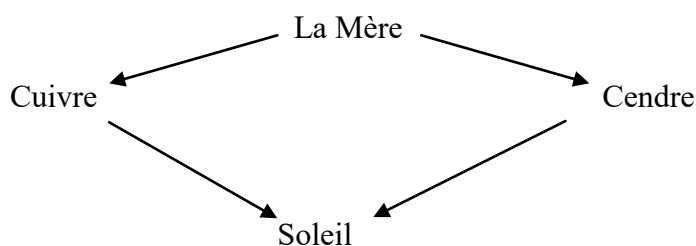
Les deux premiers personnages qui font leur apparition sur scène sont Aïcha, la bru, et sa belle-mère Baya, désignée dans le texte par la Mère.

La première est assise sur le canapé (donc côté cour), tout comme un roi avant la Révolution française comme le stipulait la tradition dramatique classique. Elle fait de la couture. La Mère, en face d'elle, côté jardin, fait reluire des objets de cuivre avec de la cendre.

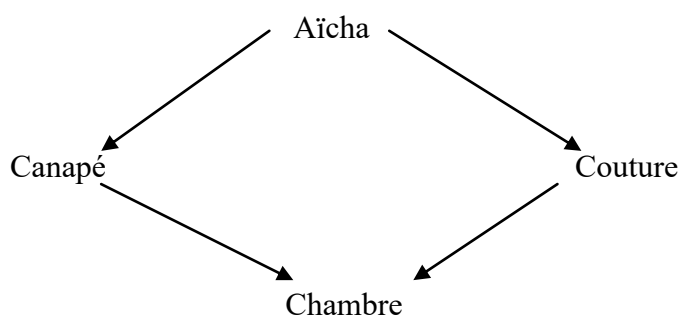
La disposition de chacun des personnages dans cet espace scénique, semble faire l'unanimité sur l'intégration de Aïcha et de La Mère, chacune dans son espace particulier. La Mère est en

fait assise près 'un objet sur lequel « *se trouve un plateau de cuivre* » tout en tenant des objets dans ses mains qu'elle « *fait reluire* » avec de la cendre.

L'évocation du couple cuivre/cendre impose une analyse des objets cités déjà dans le paratexte du début de la pièce :



Le cuivre n'est certainement pas un simple métal, mais porte une représentation fondamentale de l'élément Eau, principe vital de toute chose, mais aussi la Lumière irradiant de l'hélicoïde de cuivre enroulé autour du Soleil. Il est parole fécondante et le sperme qui s'enroule autour de la matrice féminine. Le Soleil reste synonyme de Feu en suivant « *la dialectique phénoménologique du feu et de la lumière* » (12). Le minerai transformé se prête bien à la relation entre les éléments terrestre et le feu qui se dématérialise « *devient esprit* » (13), purifiant l'idée du mal et laissant des cendres. La cendre est souvent considérée comme un véritable excrément né de la puissance de ce feu naturel et qui, dans les croyances des sociétés anciennes, devait se renouveler en revenant au feu originel qui est le feu pur. Enfin, le métal cuivre ne retrouve-t-il pas toute sa brillance au geste de la Mère employant ces excréments pour redécouvrir cette pureté. Un cuivre qui en cache dans sa première syllabe le « *cuit* » des premiers temps de l'humanité et dont la cendre y décèle le « *sang* » d'une viande cuite qui donnait plus de force « *aux hommes d'une tribu qui, ayant conquis le feu de cuisine* » (14), se sont trouvés plus forts pour imposer leur domination à des tribus voisines.



Avec le personnage Aïcha, l'espace suggéré par le paratexte, est une chambre, un lieu anti-mythique, tragique, invisible et redoutable, se référant à une distinction où « *la puissance est tapie* ». Un emblème fait de couleurs puisées directement dans l'ordre du naturel. La première syllabe du nom féminin chambre ne rappelle-t-elle pas « *le champ* », cette étendue métaphorique qui a nourri tant de rêveries poétiques et est aussi un espace de « *toutes les sujétions* »(15) dans lequel évolue l'intimité féminine. C'est cette intimité que renferment les noms « canapé » et « couture », représentant tous les deux une évolution symbolique de l'Objet à l'Action. Un mouvement fournissant un lot de métaphores, toutes inclinées vers le domaine érotique. « Canapé » n'est-il pas cette méridienne, siège ottoman permettant la rencontre discrète du couple. Le syllabisme de ce long siège à dossier désigne la « canne » qui est d'abord cette tige droite façonnée pour faciliter la marche, et c'est aussi un récipient en cuivre qui servait au transport du lait, dans le patois de l'Ouest de la France. Le nom féminin couture est, en plus de l'art de coudre, une action d'examiner dans les moindres détails, très attentivement ce qui se passe autour de soi, c'est certainement le rôle que joue Aïcha le long de la pièce. De plus, dans le lexème « couture », la syllabe « cou », invoquant une partie du corps féminin, renvoie aussi à « coups », autre action renvoyant au domaine de l'érotisme de la flagellation et à la psychanalyse sexuelle. Le lait de la canne se trouve « semé » dans le ventre de Aïcha qui attend un enfant.

À l'intérieur des dialogues, les indications scéniques « fourmillent » d'éléments composant l'espace virtuel envisagé par le scripteur du texte dramatique.

Ainsi, les personnages entendent :

« *des bruits à l'extérieur. Grattement à la porte* » (p. 20) ;

Ou encore :

« *ils vont tous deux à la porte et tendent l'oreille* » (p. 29).

La porte en question est certainement envisagée comme un bouclier protecteur d'un Intérieur convivial à l'opposé d'un Extérieur hostile et aux intentions inavouées. La porte devient aussi un lieu de rencontre de deux êtres qui se désirent dans le secret où ils « *tendent l'oreille* » comme s'ils se caressaient mutuellement le visage, à la recherche d'une intensité sensuelle qu'ils ne peuvent retrouver dans la pièce jugée comme espace redoutable.

Le couple lexématique tendre/oreille nourrit de rêves « *de tendresse partagée* » (Proust) entre Aïcha et Rachid. Le sentiment qui anime le couple, transforme la porte en un univers d'amour. La porte est le cœur qui bat dont le sang est matière à une « géographie psychologique » (Bachelard), refusant une anatomie absolue : le sang de cet intérieur algérien est plein d'amour, alors que celui du dehors (la rue) est fait de haine et de mort.

6- SILENCE ET JEU GESTUEL DANS « *NAISSANCES* » :

À l'intérieur du texte, nous avons relevé quatorze (14) indications exprimant des instants d'intériorité des personnages, motivés par des situations psychologiques, pouvant être classées dans le tableau suivant :

Arrêts préparant un effet	Ruptures de mouvements	Silences augmentant la tension	Silence ménageant un vide	Moment de réflexion
(05) Le cas de la Mère qui observe longuement et directement Rachid et Aïcha se tenant les mains liées devant la porte d'entrée.	(03) Changements de côté et déplacement du personnage Aïcha.	(03) L'exemple de René (p. 78), qui, semblant effrayé, marche de long en large dans la pièce, avant de se décider d'aller chercher un médecin pour Aïcha.	(01) Le cas d'Aïcha marquant un moment de timidité face à Rachid après une réflexion amoureuse (p. 28).	(01) Rachid marche dans la pièce, plongé dans ses réflexions, puis s'allonge sur le canapé (p. 26).

Les instants en question, représentent des marques de silence contenus dans la pièce de Boudia. Si le silence au théâtre est l'absence de bruit, il demeure une composante indispensable au jeu vocal et gestuel de l'acteur/personnage. Le marquer par une indication scénique, c'est le définir comme une pause (un temps d'arrêt). Les diverses analyses théâtrales disponibles considèrent que le silence est l'ingrédient le plus difficile à manipuler dans le travail de mise en scène,

« *Car il échappe vite à son auteur, pour devenir un mystère insondable – et donc difficilement communicable – ou un procédé trop voyant – et donc vite lassant* » (Pavis).

Le silence au théâtre fait partie de la représentation. Dans le cas de *Naissances*, il s'agirait plutôt de mise en texte où le rythme « *est sensible dans la perception d'effets binaires : silence/parole* » (Pavis).

Une typologie des silences au théâtre permet de distinguer des dramaturgies radicalement opposées quant à leur esthétique et leur portée sociale. Dans le cas de notre

approche thématique du corpus boudien, le silence relevé dans les séquences dialogiques, est du type déchiffrable renvoyant à des situations, certes exprimées par les personnages, mais en relation avec les sèmes contenus dans le texte. À titre d'exemple, nous relèverons le silence de Rachid, en page 24, après l'intervention d'Omar qui venait de lire une lettre de Tahar (militant emprisonné). La didascalie « Un temps », que marque Rachid après un « Oui. » évoque un silence réflexif introduisant une décision immédiate à prendre après lecture du message poignant d'un militant mystifié par des propos d'une pseudo-trahison de la cause nationale que Rachid « démystifiera » par un « *Faire un rapport* » afin d'élucider l'origine d'une pratique politique très courante après l'échec de la guérilla urbaine à Alger.

La lettre de Tahar (le pur), désignée « *d'un papier* » par les didascalies, anonyme, est la marque d'un contenu qui, au fur et à mesure de la lecture d'Omar, devient « *le papier* ». Entre « *sortir* » le message de l'anonymat et le « *froisser* » afin de protéger le l'expéditeur, le jeu gestuel rejoint le paratexte pour préciser le thème d'une guerre « *dévorant ses propres enfants* ».

7- scène et espace dans « *L'OLIVIER* » :

La pièce de Boudia comportant un seul acte, à la manière du dramaturge américain Thornton Wilder, débute par une dualité lumière/obscurité de la fonction du rideau.

« *Avant la levée du rideau* » débute bien le paratexte, indiquant un système d'ouverture bien spécifique. C'est une ouverture à l'Allemande qui est suggérée par le scripteur. Le rideau se lève verticalement, appuyé comme une toile peinte équipée au cintre.

Pour le spectateur (la salle), la scène est une marque citationnelle cachant une scène avec un décor dans un théâtre fondé sur l'illusion. Signe matériel de la séparation de la scène et de la salle, le rideau est une barre entre « *le regardant et le regardé* » (Pavis). Cet espace obscur, enferme une temporalité évocatrice d'un univers de mort. Les bombes, les mitrailleuses, les maisons qui s'écroulent et « *tout ce qui rappelle un bombardement* » (p. 89) est entendu grâce à l'effet du bruitage mais interroge déjà le souvenir en mémoire.

Derrière cette présence, il y a absence de toute représentation théâtrale, le silence annonce « *le bruit mourant d'un avion lançant un laconique message de guerre* » (p.89). Le paratexte d'ouverture de « *L'Olivier* » annonce que cette dénégation instaure et prépare le lecteur/spectateur à un climat de guerre. Juste avant l'ouverture du rideau, un « *Autre silence* » met fin à cette sorte de « représentation théâtrale » qui a été tout juste suggérée au regardant. C'est un décor qui apparaît au regard des spectateurs, « *la cabane sans toit, les murs en grande partie détruits* » sont le résultat de tout ce que le bruitage avait suggéré à l'imaginaire du regardant. C'est sur scène que des « *blocs et des morceaux de terre* » sont disposés tout autour. Sur un côté de cet espace « funeste », « *un olivier calciné* » est présenté comme un objet de fixation devant la salle. L'arbre serait-il le motif du thème principal de toute la représentation ? D'autres éléments et indications scéniques nous le diront plus loin.

A la lecture attentive de l'ensemble du paratexte, nous remarquerons qu'un ensemble de composants, relatif à la mise en scène, défile avec une nette dominance de deux éléments : le

costume et le regard. C'est ce que nous aurons à étudier en second lieu après celui du bruit qui est nettement indiqué au début des indications scéniques.

8- Le bruit :

Dans la première partie de la didascalie d'ouverture, il est question de :

« Bruits des bombes, de mitrailleuses, de maisons qui s'écroulent et tout ce qui rappelle un bombardement »

Et du

« Bruit mourant d'un avion lançant ce laconique message de guerre »,

(Message d'une communication radio) sont d'autant plus d'effets sonores ne relevant ni de la parole ni de la musique. Ces vibrations périodiques parviennent au spectateur, médiatisées par un matériel d'enregistrement.

Son pouvoir est d'évoquer une atmosphère et de suggérer une tonalité de guerre provoquée par un « ennemi » non-apparent sur scène. Le bruit, dans *« l'Olivier »*, souligne une situation psychologique dont l'objectif est de structurer l'espace dramatique de l'ICI (espace fictif représenté) vers l'AILLEURS (espace fictif évoqué).

Il est connu dans la mise en scène moderne, que le bruitage peut s'émanciper au point de devenir lui-même un personnage. C'est certainement « le message de guerre » qui est une voix répétant *« ici hirondelle...ici hirondelle...cote 722 détruite...mission accomplie »*, qui représente l'intervention vocale d'un pilote de guerre français (personnage) en communication avec sa base. Intervention où l'on apprend que le village bombardé n'est qu'un chiffre sur une carte d'état-major colonial. Un lieu sans nom, totalement anonyme. Le message est porté à l'écoute du spectateur afin d'amplifier l'émotion du tragique chez celui qui écoute.

9- Les costumes :

En premier lieu, ne faut-il pas signaler que les indications scéniques choisies par l'auteur afin de présenter ses quatre personnages, insiste sur leurs habits. Le dramaturge algérien sait très bien que le costume n'a de sens que pour et sur un organisme vivant ; il n'est pas seulement une parure et un emballage extérieur, c'est un rapport au corps ; il assure la transition, l'intériorité du locuteur et l'extériorité du monde objectif, comme le remarque G. Barnu (16) : *« Ce n'est pas le costume seul qui parle, mais aussi sa relation historique au corps »* :

AISSA

Vieille « gandourah »

« Séroual » déchiré

ZINEB

Robe de cotonnade imprimée

sale et déchirée

Si Kaddour

Vieux pantalon militaire déchiré

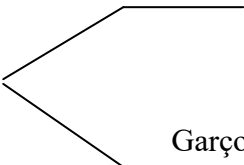
Tricot de peau crasseux

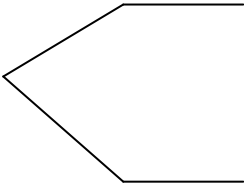
combattant

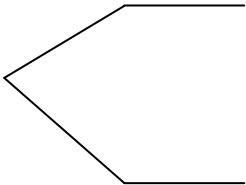
Tenue de guerre

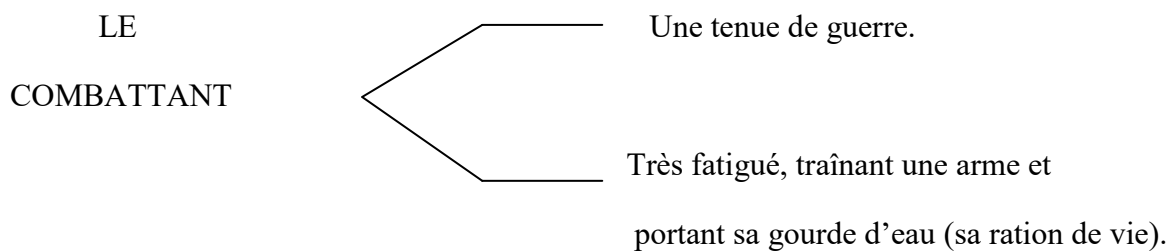
Si le corps est toujours socialisé par la parure ou les effets de déguisements ou de cache, il est aussi toujours caractérisé par un ensemble d'indices sur l'âge, le sexe, le métier, l'appartenance sociale et l'état psychologique et caractériel du personnage. D'où le choix d'une écriture de facture réaliste où l'on a affaire à un « discours contraint ».

Boudia associe admirablement effets vestimentaires et indices caractériels :

Aissa (16 ans)  Effets traditionnels.
Garçon fort, scrutant peureusement le ciel et fouillant tout du regard autour de lui.

Zineb (13 ans)  Cheveux épars mal retenus par un morceau de chiffon qui fut un foulard.
Coudes, genoux et pieds nus saignent.
Elle est emportée par la peur.

SI KADDDOUR (50 ans)  Vieux pantalon militaire déchiré, tricot de peau crasseux.
Air menaçant, un homme venu d'un tout autre âge.



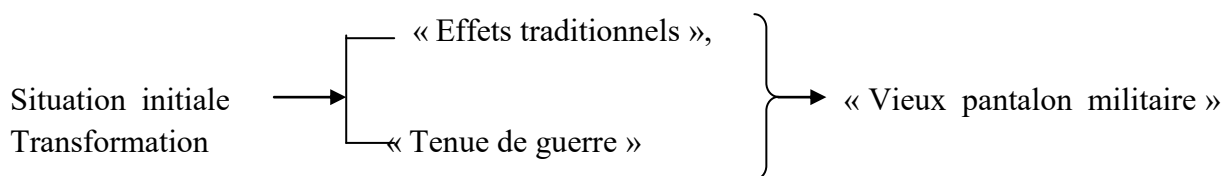
Nous relèverons que les costumes des quatre personnages/comédiens forment en réalité des signes du personnage « en papier ».

Les « effets traditionnels » d'Aïssa et « la tenue militaire » du combattant constituent la panoplie des langages dramatiques et contribuent à révéler le

« Gestus social, l'expression extérieure, matérielle, des conflits de société et le schème historique particulier qui est au fond de tout spectacle. » (Barthes).

Le gestus social, représenté par le syntagme « effets traditionnels », est en fait une gandourah et un séroural. Deux termes de l'arabe parlé reproduisant, à travers l'adjectif pluriel, un ancrage sociologique du personnage Aïssa.

En regroupant les syntagmes relatifs aux costumes des personnages/comédiens, nous proposons la lecture suivante :



Il semble certains que l'élément scénique (costume) évolue tout comme le personnage/comédien qui le porte. La gandourah et le séroural deviendraient cette tenue de guerre où le Sé tradition et culture se transformerait en Sé résistance et combat. L'interrogation du Sa costume comme niveau didascalique pourrait interroger le texte dramatique sur l'existence d'un seul et unique personnage dans toute la pièce (en 1 acte) évoluant d'une « situation initiale », celle d'un adolescent innocent qui se trouve jeté dans le drame d'une guerre qui lui a été imposée.

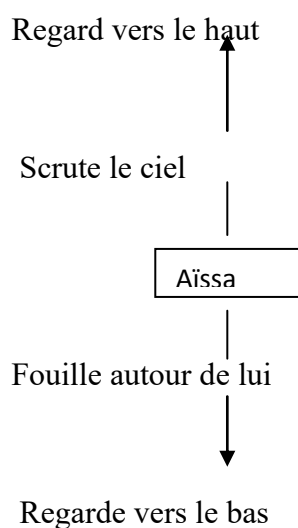
10- Le regard :

Le relevé systématique des didascalies dans la seconde pièce de Boudia indique une autre particularité de l'esthétique théâtrale du dramaturge algérien, à savoir la portée de cette source inépuisable d'informations au niveau scénique qu'est le regard. Cette action est intarissable sur le plan de sa richesse sémantique et symbolique, non seulement pour sa caractérisation psychologique, son rapport aux autres comédiens/personnages, mais aussi pour la structuration de l'espace, l'énonciation du texte, la constitution du sens.

Etymologiquement, le mot désigne l'attente, le souci, la garde, l'égard et la sauvegarde. Sur un volet symbolique, le regard lentement dirigé de bas en haut, est un rituel de bénédiction. Il est l'instrument des ordres intérieurs : il tue, fascine, foudroie, séduit, autant qu'il exprime. Il apparaît comme le symbole et l'instrument d'une révélation. Mais, plus encore, il est un réacteur et un révélateur réciproque du regardant et du regardé.

C'est avec « *insistance* » et « *un chaud sourire* » qu'Aïssa ne regarde qu'en direction du Combattant. Cette fixation désigne en plus d'un élan affectif incontrôlé, une convoitise « *dans la hantise du malheur imminent et (...) d'une malédiction ou d'une punition attachée à cette vue passionnée* »(17).

Le Regard devient, pour Aïssa, un instrument remplaçant tout un nombre de mots pour dire le besoin de connaître l'autre (c'est le combattant d'en face) et de se rapprocher de lui.



La connotation qui pourrait se faire sur le contenu de ces regards est la suivante :

Le regard du Haut = la réflexion

Le regard du Bas = les grandes idées

Aïssa, en scrutant peureusement le ciel, fait le vide

« *Sans nul objet interposé, ce vide semble n'exister que pour être traversé de regards* » (18).

chose que nous ne trouverons pas dans le regard de Zineb qui se fait « par-dessus le petit mur », donc à travers, défiant les obstacles fixant l'homme armé. Un regard hanté par le malheur, mettant en valeur l'étreinte et la blessure, troublant l'âme de celui qui regarde ainsi que celle du regardé. Boudia fait du regard de Si Kaddour une fixation dans les yeux du Combattant tout comme dans un miroir. Si Kaddour a le regard fixé dans les yeux du Combattant tel un miroir qui lui renvoie son propre reflet intérieur. Les yeux du Combattant sont en fait les « fenêtres de l'âme » qui intériorise une fluidité dispersée dans tout l'univers donnant vie à des temps et des souvenirs profondément mémorisés. Le Combattant devient pour Si Kaddour un reflet de lui-même, un faisceau d'existence d'un astre de vie de tout un souvenir de guerre. Le Combattant, de son côté, porte un regard paternel sur les deux jeunes, regard tendre et protecteur, comme lorsqu'il « regarde Zineb boire », tel un petit arbre prenant vie dans une nature hostile. Ce regard se détourne au moment où Aïssa et Zineb s'appêtent à partir pour le camp de l'ALN, et se transforment en une perception exclusive tournée vers la conscience-regard que le Combattant semble interroger à la fin de la pièce.

11. De la titrologie des textes dramatique « *Naissances* » et « *L'Olivier* » :

Le titre d'une pièce entretient un double dialogue : avec le spectateur/lecteur d'abord, avec l'œuvre ensuite, qui jouera de ces premiers mots qui la présentent et la résument. Le titre est un texte extérieur au texte dramatique proprement dit, il est un élément didascalique.

Certaines dramaturgies, comme le drame romantique ou héroï-comique donnent un titre à chaque acte ou tableau, de sorte que la fable est parfaitement résumée dans la séquence des titres.

Concernant la titrologie des deux pièces de Mohamed Boudia, il est intéressant de l'aborder en cette fin de chapitre afin de conclure à l'esthétique spécifique adoptée par le dramaturge algérien.

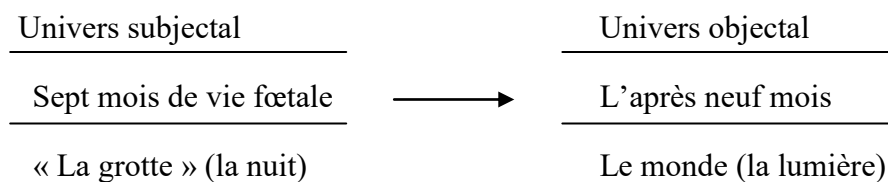
12. Autour du titre de « *Naissances* » :

Le titre est un lieu marqué, une balise qui sollicite immédiatement le lecteur, l'aidant à se repérer et l'orientant presque malgré lui, dans son activité de décodage (H. Mitterand).

En consultant le dictionnaire Robert, le nom féminin *naissance* a été adopté au XII^e siècle à partir du verbe naître. C'est le commencement de la vie indépendante, caractérisé par l'établissement de la respiration pulmonaire. Jean-Jacques Rousseau écrivait dans son « *Contrat social* » que « *l'éducation de l'homme commence à sa naissance* » et c'est ce rapport mère-enfant qui apparaît le plus dominant dans le texte dramatique de Boudia à travers un titre qui fonctionne comme un nom propre, mais assez particulier, « *puisque'il recrute ses éléments dans le langage (...) tout en lui servant de métalangage* » (19).

Le pluriel du nom indique que nous sommes devant plusieurs « actes » de naissance. La pièce parle de la douleur de Baya, la mère de Rachid, lors de la naissance de ce dernier chose évoquée au début du texte et s'achève par le moment où le fœtus est expulsé de l'organisme maternel d'Aïcha, et c'est la seconde naissance biologique citée dans le texte. Le titre au pluriel est tout à la fois indicatif d'un fragment du texte dans le métalangage et un aspect du monde fonctionnant comme « *signe du langage-objet* » (20).

Le subjectal et l'objectal alors se mêlent. La naissance dépasse de loin le seul rapport naissance/berceau pour aborder le rapport naissance/conscience, allusion faite à la naissance d'une nation dans le combat. Cette fonction objectale est d'ordre idéologique puisque le début d'une nouvelle conscience politique est montré par l'évolution de la position politique de la mère sur la question nationale. Le pluriel du titre peut être interrogé aussi sur sa « *fonction conative* » dont parle Roman Jakobson (21) dans la mesure où il pré-modèle un certain type de déchiffrement. L'intransitivité du verbe « *naître* » définit l'origine de la vie que seule la femme est apte à donner. Une vie intra-utérine de sept mois et une seconde extra-utérine. Cette double existence de l'être interroge la symbolique de l'acte lui-même en un double univers aux dimensions « subjectale » et « objectale » :



En effet, une naissance est une vérité humaine s'associant à la clarté. À ce niveau, le verbe naître est à associer avec le verbe voir qui contient un « battement » entre le trouble/clarté d'un côté et le savoir/égarement de l'autre. Le titre « *Naissances* » est donc le début d'un savoir, d'une science du combat révolutionnaire et de la guerre populaire prolongée. La question nationale est une naissance que la Mère découvre d'une façon « biologique », un cycle naturel qu'elle ne dissocie pas de l'acte de vie, et que ses deux enfants auront à poursuivre sous forme d'un combat existentiel, pour reprendre la vision de Sartre.

13. AUTOUR DU TITRE « *L'OLIVIER* » :

Concernant le titre de la seconde pièce contenue dans le même recueil, le choix de l'intitulé est réellement recherché. « *L'Olivier* » est un titre composé de l'article défini (le) et d'un nom masculin (olivier) pour aboutir à un objet défini. La symbolique du titre nous impose une prospection dans la dimension mythique de l'objet. C'est un arbre poussant dans les régions à climat modéré et méditerranéen, d'où on extrait une huile à utilisation multiforme. C'est aussi un arbre à dénotation culturelle (mythico-religieuse).

Cet arbre est d'une très grande richesse symbolique : paix, fécondité, purification, force, victoire et récompense. En Grèce, il était consacré à Athéna (déesse de la fécondité et de la sagesse) et le premier olivier, né de la querelle d'Athéna avec Poséidon, était conservé comme un trésor derrière l'Exechteion. Ce sont de ses rejetons, paraît-il, que l'on voit encore aujourd'hui sur l'Acropole. Il participe des valeurs symboliques attribuées à Athéna, dont il est l'arbre consacré. Les oliviers poussaient en abondance dans la plaine d'Eleusis. Ils y étaient protégés, et ceux qui les endommageaient étaient traduits en justice. Ils sont comme divinisés dans l'hymne homérique à Déméter, qui introduit précisément aux initiations éleusiennes.

Dans tous les pays européens et orientaux, il revêt de semblables significations. À Rome, il était consacré à Jupiter et à Minerve.

Selon une légende chinoise, le bois d'olivier neutraliserait certains poisons et venins, ce qui lui confère une valeur tutélaire.

Au Japon, il symbolise l'amabilité ainsi que le succès dans les études et les entreprises civiles ou guerrières : arbre de la victoire.

Dans les traditions juive et chrétienne, l'olivier est symbole de paix : c'est un rameau d'olivier qu'apporta la colombe à Noé à la fin du déluge. La croix du Christ, selon une vieille légende, était faite d'olivier et de cèdre. C'est en outre dans le langage du Moyen-âge, un symbole de l'or et de l'amour. « *Si je peux à ta porte du bois d'olivier doré, je t'appellerai à l'instant temple de dieu* », écrit Angelus Silesius, s'inspirant de la description du temple de Salomon.

En islam, l'olivier est l'arbre central, l'axe du monde, symbole de l'Homme universel, du prophète. L'arbre béni est associé à la Lumière. Semblablement, dans l'ésotérisme ismaélien, l'Olivier au sommet du Sinaï est une figure de l'Imam : c'est à la fois l'axe, l'Homme universel et la source de la lumière.

On dit de l'olivier, considéré comme l'arbre sacré, que l'un des noms de Dieu ou quelque autre mot sacré est écrit sur chacune de ses feuilles ; et la baraka de son huile peut être si forte qu'elle peut faire s'accroître la quantité d'huile elle-même et devenir dangereuse.

Dans certaines tribus, les hommes boivent de l'huile d'olive pour augmenter leur pouvoir de procréation. Le verset coranique de la Lumière (An-nour) compare la lumière de Dieu à une niche où se trouve une lampe, la lampe dans un verre, le verre comme un astre de grand éclat ; elle tient sa lumière d'un arbre béni, l'Olivier, « - *ni d'Est, ni d'Ouest – dont l'huile éclaire, ou peu s'en faut, sans même que le feu y touche* ».

Une autre interprétation du symbole de l'olivier identifie cet arbre béni avec Abraham et avec son hospitalité, qui sera maintenue jusqu'au jour de la Résurrection. L'arbre abrahamique des bienheureux, dont parle le hadith, serait aussi l'olivier. Ce dernier symbolise en définitive le Paradis des élus.

CONCLUSION

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 boudien, des éléments puisés dans le patrimoine éducatif et populaire œuvrant à donner au thème de la guerre de libération une dimension identitaire bien particulière.

II- LES RESEAUX THEMATIQUES DANS LES DEUX PIECES THEATRALES :

Par réseaux thématiques, nous entendons l'ensemble des thèmes qui s'imposent dans le texte en tant que tissu verbal. La pièce de théâtre ne donne à lire ou à entendre que les voix de ses personnages, que les points de vue de ceux-ci. L'étude d'un thème par rapport à la composition d'une pièce ne retiendra donc que l'agencement comme principe d'organisation.

Comme définition, nous reprendrons quelques approches à la lumière de la critique littéraire actuelle. Le thème général est le résumé de l'action ou de l'univers dramatique, son idée centrale ou son principe organisateur. Pour P. Pavis « *cette notion, très usitée dans le langage critique, manque de rigueur* » (22).

La critique thématique cherche dans l'œuvre l'activité d'un « *sujet structurant* » (J. Starobinski). Elle rapporte ses structures objectives à la pensée qui les a engendrées, tout en faisant la différence entre la conscience (l'imaginaire collectif de l'auteur) et ce que l'histoire littéraire désigne par les « *intentions* » de l'auteur. Pour J.P. Richard, l'originalité d'une expérience tient davantage à « *l'ordre et à l'organisation du contenu* » qu'au contenu lui-même (23). C'est à ce titre que la syntaxe des thèmes dans les romans de Stendhal le conduit à faire de la prison le lieu du bonheur. D'autres, comme Jean Rousset, explorent l'âge baroque à travers l'analyse des « *figures de la flamme, de la neige, du nuage et de l'arc-en-ciel comme traces d'une rêverie élémentaire* ».

Si Starobinski dans « *L'œil vivant* » s'est intéressé au thème du regard chez Corneille et Racine, les plus contemporains des analystes de la thématique considèrent que les thèmes sont pertinents dès lors qu'ils sont organisés en une structure, que ce soit comme « *un principe concret d'organisation et une constellation de mots, d'idées, de concepts* » (J.P. Richard), un « *archétype involontaire* » (Deleuze), un « *mythe personnel obsédant* » (Mauron, 1963), une « *image obsessionnelle traumatique* » (Weber).

Relever le réseau thématique qui traverse de long en large les deux pièces de Boudia ne veut nullement dire évoquer des thèmes généraux, chose qui reste une activité superficielle, voire gratuite. Il s'agit donc de dépister dans les textes et les actes une infinité de thèmes, en les organisant hiérarchiquement et d'en dégager la résultante ou la hiérarchie.

1. LE THEME CENTRAL : LA GUERRE DE LIBERATION :

Les guerres du passé n'avaient pas l'aspect d'épreuves nationales qu'elles ont pris par la suite. C'étaient plutôt des expéditions guerrières, en général conquérantes. Des seigneurs qui levaient des armées de métier pour leur propre compte.

C'est ce qui sort des études littéraires effectuées jusque-là sur un ensemble de textes datant de l'Antiquité grecque du VIII^e siècle avant J.C. jusqu'aux « *Contes de la bécasse* » (1883) de Gui de Maupassant. Des textes qui développaient *la guerre* comme forme d'un espace littéraire avant que soient annoncés les concepts idéologiques de guerres fascistes ou impérialistes ou même guerres de décolonisation, et ceci à partir des années 30 du XX^e siècle.

Le parcours diachronique de cette littérature de guerre a exercé une influence directe sur la nouvelle production littéraire en Algérie. Les auteurs étaient, pour la plupart, des acteurs

sensibles aux effets des retombées dramatiques des grandes batailles et du chaos qui en résultaient.

La guerre de libération est un autre parcours historique qui apparaît avec réalisme dans l'un des premiers textes dramatiques algériens ayant pour sujet un épisode de ce septennat de la douleur, et qui n'a rien à envier à des œuvres comme « *Le sursis* », « *Les chemins de la liberté* » ou « *Les séquestrés d'Altona* » de J.P. Sartre.

Avant de développer cette unité autonome de l'action qu'est le thème, un rapport théorique s'impose. Nous retrouvons ce concept chez Thomachevsky (24) qui définit l'unité indécomposable de l'intrigue qui constitue une unité fonctionnelle du récit, un thème récurrent.

Nous nous limiterons à exposer les différentes conceptions du thème récurrent ou motifs, loin de s'ingérer dans un débat très complexe qui demeure d'actualité à nos jours. Donc, pour Thomachevsky

« *La fable, c'est ce qui s'est effectivement passé ; le sujet, c'est comment le lecteur en a pris connaissance (...). Les motifs combinés entre eux, constituent le soutien thématique de l'œuvre* » (25).

Alors que pour Wellek et Warren (26)

« *La « fable » est la somme de tous les motifs, tandis que le « sujet » est la présentation (souvent très différente) de ces mêmes motifs selon un ordre artistique donné (...)* ».

Motif ou thème ne sont pas des termes spécifiques au théâtre, mais sont fréquemment utilisés par la critique dramatique. D'où la définition de Pavis qui estime que :

« *Le thème général est le résumé de l'action ou de l'univers dramatique, son idée centrale ou son principe organisateur. Cette notion, très usitée dans le langage critique, manque de rigueur* » (Le dictionnaire du théâtre).

Si le terme **motif** est considéré comme un concept abstrait et universel, tel le motif de la trahison, le thème est un motif concrétisé et individualisé dans un texte dramatique, exemple du thème de la trahison de Phèdre envers son mari.

À lire attentivement Pavis dans sa définition du concept « *thème* », la présente partie, voire l'ensemble de l'approche thématique serait compromis puisque « *parler des thèmes généraux reste une activité superficielle et gratuite* » et que « *chaque interprète dépiste dans le texte et la scène une infinité de thèmes, mais l'important est de les organiser hiérarchiquement et d'en dégager la résultante ou la hiérarchie* ».

Le critique québécois *laisse* ouverte une perspective d'analyse thématique en peaufinant sa définition en précisant que :

« le thème étant un schéma plus ou moins conscient et obsessionnel du texte, il appartient au critique de dépister ces structures thématiques, mais aussi de décider au moyen de quels thèmes l'œuvre est la plus facilement explicable ou productive » (27).

Loin du complexe débat qui secoue la critique théâtrale, nous nous limitons à notre postulat sur la base de ce que Benichou décèle « dans la manière de représenter théâtralement les conflits » (28). Par conflit, nous empruntons la conception de Brecht qui semble répondre correctement à notre présente étude. Pour le dramaturge et théoricien du théâtre moderne :

« Tout ce qui a rapport au conflit, à la collision, au combat, ne peut absolument pas être traité sans la dialectique matérialiste » (Écrits sur le théâtre, p. 927).

2. Le thème de la guerre de libération nationale dans *Naissances* et *l'Olivier* :

Dans « *Naissances* », le thème général (la Guerre), est annoncé par Aïcha, la belle-fille de Baya (la Mère). Elle se considère concernée par ces « lendemains incertains » (p. 14) craints son jeune beau-frère Rachid. Ce dernier, présent/absent, est au centre du dialogue entre les deux femmes (Acte 1). Pour la Mère, la guerre est synonyme de *couvre-feu*, un moment qui lui évoque la disparition de son fils aîné Rabah, le mari d'Aïcha. Un instant de douleur pour les deux femmes, toutes deux venaient d'être séparées du seul être qui les liaient l'une à l'autre.

La synonymie temporelle du couvre-feu est conçue par Aïcha comme une insignifiance d'un signifié qu'un espace social (la Casbah) a brisé. « Dans la Casbah, le couvre-feu ne signifie presque plus rien ». Un non-sens qui, en fait, est un non-dit sur le plan dialogique, un « trou » (Ubersfeld) et certainement « un lieu d'indétermination » (Ingarden). La Casbah évoquée par Aïcha est une situation psychologique d'enfermement et de protection de soi face à une démarche qu'impose l'Autre pour se protéger à son tour. Chose qui nous incite à évoquer plus loin la spatialité du pouvoir A et celui du non-A.

La guerre est un sujet qui évolue d'une façon diverse dans le dialogue des deux femmes. Pour la Mère c'est un « *serpent de la politique* », alors que pour la jeune Aïcha, c'est une « *vérité de la révolution* » (p.15). Dans les différentes interventions de cette dernière, tout est indication du climat de ces « *temps de violences* », les larmes, qui symbolisent aussi le giclement du sang, sont d'un « *domaine exclusif* », celui de la collectivité souffrante et non plus du seul domaine de la souffrance individuelle.

Pour Aïcha, la guerre est une machine « *à broyer physiquement* » les êtres, une allusion faite au niveau psychologique montrant la résistance et la difficulté des êtres à faire face à une machine qui se nourrit de chair humaine. Aïcha qualifie la même guerre de « *malheur collectif du pays* ».

La guerre est un événement qui indique bien que les deux communautés confrontées l'une à l'autre sont traversées par le même drame. Le mot est lancé, la pièce est le drame d'une épopée moderne. Ce drame épique a pour fonction de « remettre au monde notre liberté » (p.15). Aïcha est un personnage qui initie la lecture du thème et l'oriente vers « *une destinée claire* » en opposition à l'actuel obscur. Être concerné, c'est aussi avoir honte « *de ne pas*

contribuer » au combat. La mère d'Omar définit le contenu de ce drame : c'est une action pour le peuple et pour tous les hommes. Le verbe « *travaillent* » (p.20) indique en un présent pluriel que nous sommes devant un labeur d'une gigantesque construction et que Rachid et Omar sont en fait un maillon d'une chaîne de bâtisseurs au sein d'une même entreprise, « *l'organisation* » (p.22), et cela depuis « *plus de cinq ans* ».

Dans cette guerre injuste, le travail est qualifié de « *révolutionnaire* » (p.26), les méthodes de combat sont consciemment réparties entre les militants. Le thème de la guerre prend tout son sens à travers le syntagme « le travail », une action claire et définie. Éducation politique et structuration de la Révolution composent l'essentiel du dialogue entre Rachid et Omar (pp. 23-26) qui explicitent, dans un discours digne des réunions de cellules politiques, que la guerre est vue autrement : une Révolution orientée vers l'avenir par un « *travail d'éducation* » (p. 24).

Le texte dramatique n'occulte nullement l'évocation des retombées directes de cette insurrection sur le quotidien des individus. Les rapports humains changent et évoluent dans le sens des événements. A ce stade de notre étude thématique, nous sommes confrontés à la question de l'interprétation du texte que Ricoeur précise

« Qu'interpréter un texte (...) ce n'est pas chercher une intention cachée derrière lui, c'est suivre le mouvement du sens vers la référence, c'est-à-dire vers la sorte du monde, ou plutôt d'être au monde, ouverte devant le texte » (29).

Interpréter, c'est donc déployer les médiations nouvelles que le discours instaure entre l'homme et le monde.

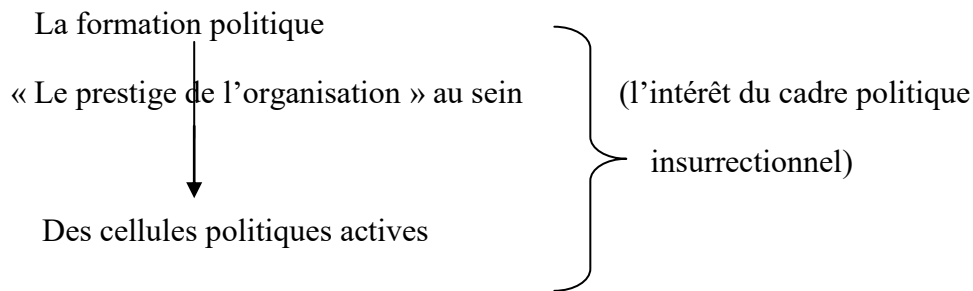
Le discours en question est à relever au niveau des séquences de la situation de départ (l'Ici-maintenant de l'ouverture du texte dans le premier acte). Séquences et micro-séquences abordent la dimension idéologique de cette guerre qui est qualifiée par Rachid de combat :

Combattre = lutter contre sa propre mort (Rachid, p.22),

Combattre = un travail, un boulot (Rachid, p.22),

le personnage définit lui-même le thème recherché en apportant une synonymie à l'action militante : le combat est un travail. Définition qui nous instaure dans un circuit de production socio-économique où les conflits sont remplacés par la notion de contradictions « principales » et « fondamentales » dans le cadre de la théorie de la révolution prolétarienne comme réponse de classe à la résolution de la question nationale.

Rachid fait plonger Omar dans les manuels de la formation politique du militant révolutionnaire. L'absence de formation politique fait que le militant soit vulnérable devant l'action de division de la part des flics. La seule réponse demeure l'immunité du militant par



A la lecture de la Troisième thèse de la théorie léniniste de la révolution prolétarienne, nous relevons le « traitement », dans la séquence discursive de Rachid, de la contradiction principale entre le peuple (toutes classes confondues) et l'impérialisme dans sa nature coloniale.

« Le monopole des « sphères d'influence » et des colonies ; le développement inégal des différents pays capitalistes, qui entraîne une lutte acharnée entre les pays qui se sont déjà partagé les territoires du globe et ceux qui veulent recevoir leur « part » ; les guerres impérialistes, unique moyen de rétablir « l'équilibre », entraînant la création d'un troisième front, le front inter-capitaliste, qui affaiblit l'impérialisme et facilite l'union du front prolétarien et du front colonial contre l'impérialisme »(30).

Le travail est d'expliquer au peuple « les grands courants qui traversent le monde » dont le socialisme libérateur en élevant le degré de « la conscience politique » des masses, « base vitale du peuple orienté vers l'avenir (le progrès) ».

Le thème traité évolue le long des actes de la pièce en s'enrichissant d'éléments constituant une trame dramatique choisie par l'auteur. L'exemple de l'insertion de la lettre de Tahar (militant emprisonné) à la page 24 au milieu du dialogue entre Rachid et Omar, est plus qu'une marque d'intertextualité.

Omar interrompt Rachid dans son analyse politico-organisationnelle pour lui annoncer que « c'est ce que m'expliquait, rageusement d'ailleurs, Tahar ».

La lettre de Tahar est un texte à charge de métaphores poétiques beaucoup plus qu'idéologique. Si nous nous limitons à la définition de Barthes, le concept

« Postule qu'un texte n'est compréhensible que par le jeu des textes qui le précèdent et qui, par transformation, l'influencent et le travaillent » (31),

Nous considérons que le texte de Tahar se situe à l'intérieur d'une dramaturgie et surtout d'un procédé scénique :

1- Omar lit la lettre que Tahar a rédigée. Le texte de Tahar est inséré au milieu de guillemets, c'est donc lui qui lit et non plus Omar qui demande à Rachid d'écouter ;

2- Si Rachid écoute la lecture e la lettre, aucune indication scénique ne confirme que Omar est celui qui lit mais, bien au contraire, une voix présente / absente confirme que c'est en fait Tahar qui lit son propre texte ;

3- Omar « *sort un papier* » de sa poche avant le début du texte et « *le froisse* » à la fin, comme si Omar devait donner le texte à Tahar, personnage en finalité absent / présent, afin qu'il fasse lui-même sa propre lecture.

Ces détails confortent notre réflexion du rôle de cette insertion de la part de l'auteur comme procédé scénique dont le but est de faire éclater la fable linéaire et l'illusion théâtrale et de confronter deux rythmes (celui de Rachid et celui de Tahar), deux écritures en fait opposées devant deux visions contraires d'une même réalité :

a- vision idéaliste de Rachid de l'œuvre, l'action et l'organisation révolutionnaire ;

b- vision démystifiante de Tahar envers le combat révolutionnaire.

Sur le plan du thème central, le recours à l'inter texte interpelle un « *sombre épisode* » de la guerre de libération nationale sur le conflit entre les diverses directions politiques du mouvement national.

Autre élément enrichissant le thème étudié, l'existence de trois moments d'évocation de lieux et de conditions de détention, relevant certes de l'espace carcéral, mais surtout d'une réalité déshumanisante qui traduit directement la nature de la guerre que subissent les populations colonisées :

a- l'Homme, un personnage recueilli par la famille de Rachid, évoque bien et avec beaucoup de détails (p. 33), les conditions de détention dans des camps d'internement situés dans deux régions retranchées de la ville d'Alger ;

b- les prisons de Bône où le père de Rachid était interné, celle de Maison-Carrée où l'Homme (l'évadé) témoigne de son premier lieu de détention, et enfin celle de Serkadji où la Mère ira se renseigner sur le devenir d'un militant de la cellule FLN de Rachid ;

c- la violence des soldats et des policiers français que subissent les habitants de la Casbah. Les incursions nocturnes, fouilles et injures envers les femmes font le quotidien des habitants du quartier, choses auxquelles il faut ajouter les arrestations arbitraires.

Avec l'apparition du personnage de Malika, la guerre de libération est au cœur des dialogues entre les autres protagonistes.

« *Ils disent qu'il y a assez d'infirmières dans le maquis et je suis plus utile en ville* » (p. 39)

Est la première séquence par laquelle Malika fera son entrée sur scène.

« *Ils* » renvoient aux dirigeants, les hommes de l'organisation combattante. Comme il est question de « maquis » et de « ville », signalant que la seconde a besoin d'éléments humains afin de préparer la lutte, tournée cette fois vers la guérilla urbaine.

La barbarie du système colonialiste a fait que les attitudes psychologiques et affectives ont totalement changé chez la Mère et donc chez le reste des habitants de la Casbah. Malika fait remarquer à Baya :

« Tu ne pleurais pas avant le 1^{er} novembre ? Tu ne connaissais pas le deuil ? La misère ? Rien ne nous était plus familier que ces choses ! » (p. 43).

Boudia cherchera, à travers le 2^e acte qui n'est autre que l'épîtase, à compliquer et resserrer le nœud du drame en faisant intervenir René, l'ex-enseignant de Rachid au lycée, qui sera une occasion d'intensifier le jeu des personnages, notamment par l'accentuation du ton du dialogue qui s'installe entre Rachid et lui (entre l'élève et le maître).

C'est, apparemment, René qui se transformera en enseigné et nous renseigne à l'occasion sur un moment d'intensification du thème lui-même, par l'évocation de Rachid :

« des services dits psychologiques » ;

« L'Algérie aux Algériens » ;

« Et je ne comprends pas votre violence, votre terrorisme... » ;

« (...) cet aigle d'acier qui, du ciel, lance ces flammes mortelles sur mon corps tribal » ;

« Ce béret de je ne sais quelle couleur ou ce calot de je ne sais quel corps, lorsqu'il manie la dynamo ou fusille au coin des rues » ;

« Cris hystériques d'un balcon pacifique » ;

« Ces masques grimaçants et hideux, chargés de haine pour moi » (p. 51) ;

« Les yeux ouverts sur l'horreur » (p. 50).

Un instant d'intensité dans les séquences dialogiques est à soulever. C'est seulement à la page 51 de l'acte 2 que la Mère s'interpose entre Rachid et René pour défendre la vision du premier face à « l'étranger »

« Rachid ne peut renier les siens. Il a raison de se mettre contre les soldats français ».

Désormais, la Mère prend le dessus en affirmant une appartenance à la collectivité qui mène à un combat commun. La solidarité sociale retrouve son ancrage identitaire dans l'affirmation de soi devant un ennemi commun.

Dans la seconde pièce, « *L'Olivier* », la guerre est une icône ayant un rapport de ressemblance avec son modèle et se traduisant dans le dialogue et la gestuelle des personnages eux-mêmes, à travers une longue didascalie et le monologue d'Aïssa :

« *Bruits de bombes, de mitrailleuses, de maisons qui s'écroulent* »,

une fois le rideau ouvert, apparaît sur scène

« *Une cabane sans toit* »,

et Aïssa entend :

« *Un long cri, moitié humain, moitié bête, vient des coulisses* » (p. 90).

C'est celui de sa jeune voisine Zineb qui « le regarde terrorisée » et d'ailleurs, elle ne cessera de l'être pendant toute la représentation. La violence y est déjà inscrite dès le début. La violence, la peur et la mort peuplent l'espace scénique.

« *Des mots comme cauchemars, s'écroulent, mourant, calciné, sang, peureusement, appartenant au champ lexico-sémantique de la guerre, donnent un ton précis au récit* » (32).

Le personnage d'Aïssa entretiendra le long du texte/représentation l'évolution du thème central de cette guerre fratricide. Le sifflement des bombes a bien dérangé la vie et la raison de Zineb. La mort des villageois est annoncée dès sa première intervention dans le texte :

« *Aïssa : Ils sont tous morts* » (p.89).

La mort sera un motif essentiel articulant le mouvement narratif, donnant naissance à un oxymore Mort-Vie relevé par (02) dans un tableau où figure l'opposition lexicale vie-mort que nous reproduisons ci-dessous :

MORT

VIE

- | | |
|--|--|
| - Ils sont tous <u>morts</u> | - Ceux du maquis...apportent avec eux <u>la vie</u> |
| - Toutes les maisons...sont devenues des <u>tombes</u> - <u>Espoir</u> | |
| - <u>Cadavres sanglants</u> | - Le <u>bonheur futur</u> |
| - <u>Décapitant</u> des enfants | - Sourire chargé de <u>couleurs</u> |
| - Rythme <u>lugubre des balles</u> | - Tu <u>ne m'as pas tué</u> |
| - <u>Fauchaient</u> les fuyards | - Je <u>ne suis pas mort</u> |
| - <u>Mort</u> violente | - Tu es <u>vivante</u> |
| - Il ne lâche pas la <u>mort</u> | - Quand les femmes <u>mettent au lit</u> les tout petits |
| | - Comment naissait la lumière |

«Vieux pantalon militaire », « gourde » et « mitraillette » sont des syntagmes et lexèmes accompagnant l'apparition des personnages de Si Kaddour et du Combattant.

Costume et outils cités forment le lexique de Guerre. Le Combattant immobilisé par sa jambe blessée, trouvera en Aissa et Zineb de jeunes volontaires pour porter sa lettre aux « frères ». À l'adresse de sa jambe, le Combattant se livre à un moment de réflexion et d'émotion (monologue lyrique) :

« *Te souviens-tu ce rêve que je t'avais raconté un jour de fête des morts ?* » (p. 106)

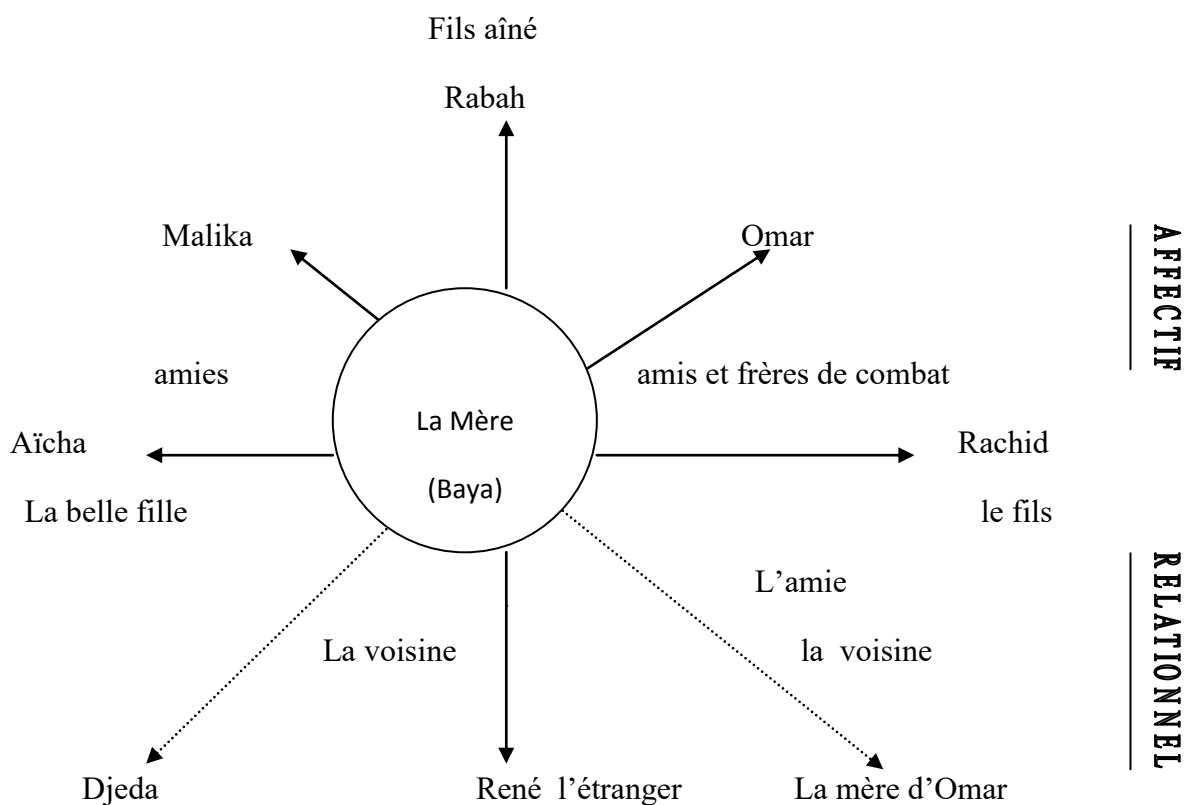
Une anthropomorphisation de l'organe *jambe* est évoquée par le narrateur/personnage par un tutoiement familier d'un être vivant. Le *membre* est élevé au statut d'un membre de la famille du Combattant auquel il raconte, en référence à la Toussaint, le rêve-épopée du jour de déclenchement de la lutte armée.

3. LA MERE ET SES SYMBOLES :

En procédant au mode de découpage des textes, il y a lieu de distinguer, dans le contenu du texte, une présence féminine bien exceptionnelle ne se limitant pas uniquement à de simples personnages intervenant dans la représentation, mais forme bien le motif d'un tissu thématique spécifique au dramaturge algérien.

La mère de Rachid se nomme Baya (reine ou impératrice turque), symbole de l'intelligence souveraine qui donne le pouvoir et le distribue. Une force qui s'adresse non plus directement à l'esprit mais à l'affectivité. Un nom qui tient du charme plus que de la raison.

Le personnage/symbole attire vers lui des personnages qui « gravitent » autour, tel un système solaire. L'élément central est attractif et sur cette observation cosmologique, nous proposerons le schéma suivant :



Un schéma qui exige l'interprétation qui suit :

A- La Mère s'intègre au centre d'un univers social hétérogène et composite formé de proches et de voisins ;

B- La Mère sépare, par son appartenance à l'axe Aïcha/Rachid, deux « hémisphères » : affectif et relationnel ;

c- « L'hémisphère » affectif compose les relations utérines (Rabah et Rachid), sanguine (l'enfant que porte Aïcha) et affectives (Omar et Malika se rencontrent chez Baya) ;

d- « l'hémisphère » relationnel compose la relation de voisinage (mère d'Omar et la vieille Djeda), une relation d'admission, alors qu'une relation de rejet est nettement explicitée idéal et non sur le plan humain (cas de René).

Ce symbolisme de la mère se rattache à celui de la mer, comme celui de la terre en ce sens qu'elles sont les unes et les autres réceptacles et matrices de la vie :

« Comme si c'était tout le pays qui l'avait porté en son sein pendant 9 mois. Comme si c'était tout le pays qui l'avait senti remuer dans mon ventre et senti les coups de griffe et de morsure que je recevais là » (p. 15).

La mère Baya refuse que ce pays lui prenne Rachid par la mort. Cette attitude est exprimée par le geste que l'indication scénique relève au milieu de son intervention. « *Elle frappe son ventre* », est le symbole de la mère, allusion à la caverne. Ce refuge est aussi dévorateur, lieu des transformations et augmentant un besoin de tendresse et de protection.

La mer et la terre sont donc des symboles du corps maternel. On retrouve dans ce symbole de la Mère la même ambivalence que dans ceux de la mer et de la terre : la vie et la mort sont corrélatives. Naître, c'est sortir du ventre de la mère ; mourir, c'est retourner au ventre de la terre

« (...) *Et quand un matin, il [Rabah] mourut d'une prétendue maladie (...), ce n'est pas tout le pays qui a vu le ciel s'obscurcir sur lui !* » (p. 15).

Cette dernière phrase, émanant de la Mère, est une traduction latine d'un parler algérien, dans le sens où son fils aîné a rejoint le monde souterrain (mis en tombe).

La Mère symbolise aussi la sécurité de l'abri, de la chaleur, de la tendresse et de la nourriture ; c'est aussi, en revanche, le risque d'oppression par l'étroitesse du milieu et d'étouffement par une prolongation excessive de la fonction de nourrice et de guide : la génitrice dévorant le futur génitor, la générosité devenant captatrice et castratrice,

« *Vous vous acharnez tous à détruire ce que vous prétendez aimer. Rachid, quand il était jeune, avait dans son regard toute la tendresse d'un rayon de soleil (...). Maintenant son œil a un autre éclat, plus dur, une démarche qu'on devine vouloir tout écraser* » (p. 17),

Ou encore :

« *Il est violent... (...) violent jusque dans le refus de ma tendresse. Pourquoi ? – (Elle sanglote doucement)* ».

Une autre image est à retenir avec intérêt que partagent dans la pièce la Mère et Aïcha, en tant que personnages féminins de premier plan, à savoir leur situation familiale commune qui est le veuvage. Toutes deux sont veuves, ce qui interpelle de notre part l'évocation du thème de l'absence du père.

La veuve est un terme qui désigne symboliquement la Maçonnerie, ordre occulte dont l'auteur, faut-il le rappeler, est un fervent adversaire idéologiquement. Il n'empêche que dans cette tradition ésotérique, les membres les membres de l'ordre sont appelés *enfants de la Veuve*. Il est dit d'Hiram, ancêtre légendaire de la Maçonnerie, qu'il était lui-même le fils d'une veuve, ce qui suffirait à expliquer l'allusion. Mais elle paraît se rapporter surtout à Isis, veuve d'Osiris, c'est-à-dire de la lumière et partant à la quête des membres épars de son époux. Cette quête est aussi celle du Maçon, qui s'identifie à Horus, fils de la Lumière comme lui. Le rassemblement des membres épars (d'Osiris et de Purusha) correspond à la reconstitution de l'unité primordiale.

Ce qui semblerait à notre exercice de la lecture des différentes interventions dialogiques des deux personnages féminins, plus proche à la symbolique de la Femme/Veuve, est que dans la tradition historique es peuples de France, les bois de justice, et avec une étonnante continuité, sont désignés sous le nom de veuve, depuis la potence jusqu'à la guillotine, dont Balzac commente en ces termes l'horreur fascinante :

« *La veuve, nom plein de terrible poésie que les forçats donnent à la guillotine* ».

Enfin, en dernier lieu, nous relèverons la symbolique des autres noms féminins :

- a- Aïcha = « la bien vivante », au vu de sa jeunesse de femme donnant la vie à son premier enfant, mais aussi celle qui porte le nom de la femme la plus aimée par le prophète de l'Islam ;
- b- Malika = « la reine » ou « la possessive » dans l'arabe littéraire ;
- c- Djeda = « la grand-mère », l'ancêtre et l'aînée de toute la communauté de la Casbah.

4. L'ABSENCE DU PERE ET SES SYMBOLES :

Dans *Naissances*, la Mère réplique à Aïcha au 1^{er} acte en lui répondant :

« *Mais nous avons payé notre part. Où se trouve le père, mon pauvre mari ? Personne n'a pu le savoir* » (p. 16).

C'est l'unique fois où il est question du père dans la pièce, comme s'il y avait une volonté du dramaturge de vouloir occulter ce personnage-évoqué et entretenir un état constant de conflit intérieur. Le rejet du père hors de la vie du jeune Rachid devait renforcer la figure du père idéal. Il s'agit là d'une compensation. L'identification avec le père idéal étant la revanche de l'infériorité par rapport au père réel

« *Sans doute parce qu'il savait que moi, je le ferais à sa place* » (p.58),

répond Rachid à sa mère qui le considère déjà comme le chef de famille

« *Mon fils est un bon travailleur. Il ne s'occupe de rien d'autre que de nous (...)* » (p. 82).

L'image de ce père idéal occupe la multiplicité des figures qui le représentent.

5. TAHAR, LE PERE MOURANT EN PRISON :

Tahar, le responsable de la cellule FLN d'Omar et prisonnier, envoie une lettre à ce dernier depuis sa cellule de Barberousse (p. 24) dans laquelle il interpelle ses « camarades et frères » en dénonçant l'abandon et la trahison qu'il qualifie de « noyade ». Rachid, qui après avoir écouté le contenu du message de détresse de Tahar, réagit en responsable politique pour

« Rédiger un rapport et demander qu'un travail de démystification soit entrepris auprès des militants » (p.24)

et éviter à ce que Tahar « ne meure de cette manière ». L'idée de sauver le père idéal est une image obsessionnelle du père réel en tentant de masquer ou de déformer les manifestations de l'inconscient de Rachid. Cette situation trouvera un certain équilibre psychologique chez ce dernier en sortant précipitamment de la maison après avoir entendu que dehors, l'armée coloniale poursuit un militant armé.

6. L'HOMME, L'IMAGE DU PERE BLESSE :

Rachid entre accompagné de l'Homme blessé « au pied » (p. 30), personnage anonyme montrant un sentiment d'intimité envers Rachid en lui faisant remarquer :

« (...) On peut même dire que tu as joué avec ta vie pour me sauver » (p. 32).

Une réplique qui montre, certes, le courage de Rachid, mais une micro-séquence qui instaure un intérêt pour un père emprisonné (puisque le père-réel l'était déjà à Bône). La conversation et les détails de la détention vécue par l'Homme semble être une tentation, de la part de Rachid, à saisir la souffrance du père absent/présent afin de rapprocher de lui une certaine image enfouie dans son inconscient. La familiarité qui s'est instaurée entre Rachid et l'Homme reste marquée d'un respect sacré dépassant le cadre du rapport jeune-militant et militant-expérimenté.

Cette image du père-blessé est doublée de celle du frère aîné de Rachid, Rabah, qui le protégera pendant une nuit avant qu'il ne regagne le maquis. Mais c'est la cache que choisit Rachid pour l'Homme qui interpelle une autre lecture de l'inconscient traversant le personnage de Rachid

« Viens, frère, tu vas rêver derrière un mur de W.C. » (p. 34).

Le choix de ce lieu est symbolique d'un enterrement volontaire d'un frère aîné. Cette « position inconfortable » est le désir caché chez Rachid d'être débarrassé d'un frère aîné encombrant, pour pouvoir se rapprocher davantage de sa jeune femme Aicha, qui éprouve déjà une attirance pour lui.

7. SI KADDOUR, L'ANCETRE LACHE :

Dans *L'Olivier*, le dramaturge évacue toute autre question de parenté en instaurant une situation dramatique d'une toute autre intensité : Aïssa et Zineb n'ont plus de parents. L'absence du Père et de la Mère sera comblée par l'apparition de Si Kaddour et du Combattant.

Si Kaddour incarne l'aïeul individualiste, marqué par l'excessif attachement à la cabane et à l'olivier en faisant abstraction du monde réel et tragique qui l'entoure :

« Échappé ! Échappé à quoi ? Regarde ma cabane (...) » (p. 92),

ou encore :

« Réfléchir ? À quoi ? (Désignant sa cabane et l'olivier). Tu ne comprends pas que ma maison, c'est ce tas de cailloux (...) » (p. 92).

D'un égoïsme ascendant dans le texte dramatique, Si Kaddour incarne l'ancêtre qui a combattu pour des idéaux qui ne sont plus du temps où la guerre de libération prend encore de l'ampleur, il se considère trahi par les siens, il décide de se soumettre à la providence et de s'enfermer sur lui-même, rejetant tout ce que les autres s'engagent à bâtir

« Ne t'a-t-on jamais appris ce dicton : La peur fait courir les vieilles ? Alors, sache que j'ai peur, PEUR ! » (p. 100),

en s'adressant au jeune Aissa.

8. LE COMBATTANT, UN PERE ENGAGE POUR LA SURVIE DES DESCENDANTS :

Tout à fait à l'opposé, le Combattant (un anonyme) incarne la génération de ceux qui ont déclenché la lutte armée, son âge (30 ans) indique le parcours d'un militant de la première heure du déclenchement de la Révolution. Le Combattant forme ainsi une conscience militante d'une génération intermédiaire entre celle de Si Kaddour et celle de Aissa et Zineb, ces derniers se verront être chargés, à la fin de la pièce, d'une mission de liaison auprès de leurs aînés

« Moi aussi, je parlerai de vous à la terre (...). Je leur expliquerai que la vie avec son souffle, ses roses, sa lumière et sa fin, c'est vous (...) » (p. 105).

Le Père-Combattant est celui qui se bat pour que survivent ses descendants en se sacrifiant, en compagnie des aïeux (Si Kaddour).

CONCLUSION

L'idée principale du texte dramatique apparaît par le moyen de la récurrence des thèmes « mineurs » définis par un sème (33).

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 [A la guerre] contre une violence et une injustice insupportable* » (34). 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* » (35).

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*.

III- LES VALEURS SPATIO-TEMPORELLES DANS LES TEXTES DE BOUDIA :

1. ESPACE-DRAMATIQUE OU ESPACE-SCENIQUE ?

Il est important de procéder, tout d'abord, à une distinction des deux types d'espaces que l'étude théâtrale propose de définir, à savoir : espace dramatique et espace scénique.

L'espace dramatique (ED) appartient au texte dramatique et n'est visualisable que lorsque le spectateur construit de manière imaginaire l'espace dramatique. C'est aussi l'image de la structure dramatique de l'univers de la pièce représentée par les personnages, leurs actions et les relations de ces derniers dans le déroulement de l'action, relation qui mène au schéma actanciel organisé autour de la relation du *sujet* en quête et de *l'objet* de quête.

L'E.D. est scindé en deux ensembles. Le premier est composé des deux personnages (sujet désirant) et le second, par les deux fonctions (objet désiré) aboutissant au conflit existant dans le texte dramatique. Seule la lecture du texte peut mener à découvrir une image spatiale de l'univers dramatique, puisque le texte ne peut se lire sans lieu. Pour étudier ce composant essentiel, il est primordial de préciser que :

1- l'Espace théâtral est d'abord un lieu scénique à construire ;

2- l'essentiel de la spatialité est tiré des didascalies :

a- des indications de lieux ;

b- des noms des personnages et un certain mode d'investissement de l'Espace (nombre, nature et fonction des personnages) ;

c- des indications de gestes ou de mouvements ;

3- enfin, la spatialisation peut provenir du dialogue. La plupart des indications scéniques sont simplement tirées du dialogue par déduction.

L'espace scénique (ES) est l'espace perceptible par le public sur la scène, il nous est donné « Ici et Maintenant » par le spectateur. Il est délimité par la séparation entre le Regard (le public) et l'Objet regardé (la scène).

L'Espace scénique s'organise en rapport étroit avec l'espace théâtral qui est composé du lieu, du bâtiment et de la salle de spectacle. Au niveau de la scène, l'exemple du modèle italien, qui met en situation l'action et les acteurs sont confinés dans une boîte ouverte frontalement au regard du public. Les théâtres régionaux, nationalisés en 1963, sont l'exemple type de ce modèle que l'administration coloniale avait édifié à Alger, Oran et Bône au siècle passé.

La scène dite à l'Italienne organise l'espace selon le principe de la distance, de la symétrie et de la réduction de l'univers à un cube, signifiant l'univers entier par le jeu; l'espace sert de médiateur entre vision dramatique et réalisation scénique.

2. L'ESPACE DRAMATIQUE DANS « L'OLIVIER » :

L'essentiel de la spatialité dans cette pièce en un acte est fourni par les didascalies plus ou moins détaillées. Au niveau de cette pré-mise en scène, l'espace dramatique présente un jeu de contrastes entre l'ouvert et le fermé.

L'incipit « Avant », indiquant tout d'abord, une temporalité historique, précise que la scène est inapparente au regard du spectateur / lecteur. Un espace clos et obscur enferme une temporalité évocatrice de la mort, un envoûtement du temps du désordre puisque :

« *L'on entend des bruits de bombes, de mitrailleuses, de maisons qui s'écroulent et de tout ce qui rappelle un bombardement* » (p. 89).

Le « lever de rideau » est une ouverture sur une matérialité (le décor) suggestif interpellant l'imaginaire collectif (celui de spectateur / lecteur) que nous pouvons désigner de temps psychologique.

Nous relevons que les éléments divers de cet espace scénique, décrits dans les premières indications, sont des collections de signes où figurent tous les signes textuels et scéniques, avant l'apparition du premier personnage, Aïssa.

« *Les murs* », « *des blocs* » et « *des monceaux de terre tout autour* »

confirment, par suggestion, un lieu entendu (bruitage) par le spectateur avant la levée du rideau. Ce qui est sur la scène théâtrale n'est que le décor d'un village totalement détruit après le passage d'un avion-bombardier français et qui, dans la réalité, se traduit par les milliers de mechtas et douars rasés de l'existence par l'armée coloniale.

3. LE VILLAGE : ESPACE EXPRESSIONNISTE :

Le premier relevé des éléments spatiaux présents dans le texte, nous permet de constater que le mot *village* est cité neuf fois, auquel s'associent respectivement *cabane* (huit fois) et *maison* (sept fois). Le relevé statistique de cette fréquence permet d'adjoindre à un ensemble de lieux paraboliques l'espace expressionniste que représente le village.

Ce dernier, totalement détruit, s'est transformé en un cimetière dont les « *maisons* » sont devenues des « *tombes* » (p. 89) que Aïssa décrit au début de la pièce dans un monologue à l'adresse de l'Autre (le spectateur / lecteur) qui représente aussi le voyeur d'en face. Aïssa compare bien l'état de son village à un « *désert de cailloux* » et à « *un désert que rien ne réchauffe* » (p. 89).

Témoignant d'une crise profonde du Moi, l'évocation du désert, comme espace de comparaison, est symbolique du vide, de ce qui était là et ne l'est plus après « une heure de feu » (p. 91). A ce désert s'opposent clairement les « *maquis* » qui symbolisent la vie.

Les maquis sont bien habités par :

« *Ceux qui apportent avec eux la vie* » (p. 90).

Le jeu d'opposition désert/maquis interroge un espace évoqué, hors scène, par le discours dramatique. La dichotomie représente deux espaces opposés, ceux du Bien et du Mal, de la Lumière et des Éclipses.

désert

armes

sacs militaires

bruit de tonnerre

maquis

espoir

bonheur futur

salut avec rires et larmes

À lire attentivement l'indication scénique d'un Aïssa regardant « *fixement l'endroit* » (p.90), nous retenons déjà le mécanisme de l'attachement à l'observation du lieu (l'espace), une fixation optée par le dramaturge pour ses personnages de retrouver un espace scénique rappelant une aire de jeu : Aïssa fixe Zineb qui « *crie* » et « *tente de s'enfuir. Il la rattrape* » (p.90).

Aïssa se déplace le long de la scène à la recherche de sa jeune voisine en s'écriant : « *Tu es vivante ! Où étais-tu ?* » (p. 91). Mouvement introducteur d'un premier déplacement sur scène d'un personnage à un autre en évoquant, par le rappel du souvenir, une lointaine aire de jeu

« *Te souviens-tu de moi ? Je joue de la flûte sur le sommet du rocher là-bas* » (p. 91).

Le temps de l'innocence et de la sérénité y est présent, en opposition à celui du présent où l'on « *hérîte de ces ruines* » (p. 91). Aïssa, joueur de flûte, est associé à un ange enchanteur d'un temps mythique qui se faufile dans la mémoire. Une lecture mythologique de la séquence, en se référant à l'œuvre de Mircea Eliade, nous renverrait vers les premiers moments de l'après- chute d'Adam et Ève du paradis où le premier avait mis tant d'années à retrouver la seconde après s'être obstiné à manger de l'arbre interdit.

L'espace de l'innocence juvénile se confond admirablement avec celui du péché originel et la nuit des temps de l'existence humaine.

4. UNE SPATIALITE DE LA VERTICALITE :

Si la spatialité peut provenir du dialogue, ses éléments sont simplement tirés du dialogue par déduction. Il sera bien aisé pour nous de convoquer plusieurs champs référentiels entre lesquels il s'agit d'établir toute une série de médiations complexes.

Dans « *L'Olivier* », la spatialité interrogée par la référence dialogique est celle qui va du haut vers le bas. Du « *village* » aux « *maisons transformées en blocs* » ou encore du « *sommet du*

rocher » au « *ruisseau plein de cadavres* », le champ sémantique ramène à une symbolique mythique de la tradition grecque. En effet, le mont Olympe (règne des dieux) et le Styx (fleuve des ténèbres et règne des ombres) représentent une verticalité interpellant notre conscience participant aux puissances souterraines qui, en rêve, s'accorde à l'irrationalité des profondeurs.

La maison de Si Kaddour est un espace qui :

1- s'associe admirablement avec des éléments vivants, dont l'arbre (l'olivier) et prend, à partir de là, une dimension ayant des racines profondément ancrées dans la roche, élément représentant la dureté et la solidité. L'arbre est une demeure qui se nourrit de la terre, une matérialité qui interroge une « maternelle » et solidité minérale devient fécondité et vitalité ;

2- interpelle le subjectif et la mémoire « *Je reste pour les remercier des joies anciennes* » (p. 94), dira Si Kaddour pour évoquer l'association du Moi et de l'arbre où un grand nombre de ses souvenirs sont « logés » et où une vie intime est localisée. Une dialectique s'instaure entre la maison et la mise de l'âge dans les souvenirs. Il semble que l'arbre- maison vive en arrière dans les siècles lointains.

5. UNE SPATIALITE DE L'HORIZONTALITE :

Le vieux Si Kaddour traduit une spatialité du désarroi. Face à lui se dresse Aïssa, porteur d'un regard optimiste en direction d'un espace qui s'étend devant lui où l'aboutissement est synonyme d'espoir.

« *Nous marcherons vers l'Est jusqu'à ce que nous rencontrions du secours* » (p. 93)

dira Aïssa à un Si Kaddour qui considère que

« *L'Est porte la malédiction pour un vieux comme moi* »

(p. 93).

La réponse « visionnaire » du jeune Aïssa est intransigeante :

« *Nous allons marcher vers l'Est, tout droit devant nous* »

(p. 94).

Cette référence à un point cardinal fonctionne sur deux niveaux interprétatifs :

1- l'Est, une orientation cosmologique du lever du soleil, du jour nouveau et de la clarté en opposition à l'obscurité. L'est est cet espace antagoniste de celui qui se « joue » sur scène, une « aire de jeu » dont l'espace se structure selon « *des plans, des lignes et des courbes qui font de la scène une machine à jouer* » (Tairov, 1885-1950) ;

2- il est une représentation idéologique d'un espace plus vaste sur un plan géographique, en référence aux pays de l'est d'Europe, et celle du socialisme (URSS, Chine populaire et

Vietnam). « *Marcher vers l'Est* », c'est aller vers l'édification d'une société égalitaire, un nouvel espace en somme, dont Aïssa totalement partisan.

L'horizontalité, dont nous concevons « la géométricités » (G. Bachelard) à travers cette lecture de l'espace dramatique, privilégiant l'étendue sans frontières et non délimitée, répond à une situation d'aliénation que le personnage du Combattant explicite clairement :

« *C'est bête de crever par la gangrène quand on rêve à des champs de bataille où pousserait plus tard l'herbe la plus grasse* » (p. 101).

Il est donc question d'un espace d'émancipation et de liberté futures, anéantissant celui où règnent la mort et le chaos. C'est bien le Combattant qui l'affirme, incarnant le « militant » répondant au jeune Aïssa dans un discours rappelant un rite initiatique d'une croyance prenant son origine dans la nuit des temps.

Le parcours évoqué par le combattant n'est pas une « traversée » d'un jardin, mais des « kilomètres à faire » et le lourd tribut qu'Aïssa compte porter sur son dos interpelle la réflexion suivante après analyse des champs lexicaux présents dans les séquences dialogiques des deux personnages :

- a- le nom du personnage Aïssa est évocateur d'un Espace mythico- religieux étendu, lui, à l'est de l'Algérie (lieu historique du déroulement de la fable) vers la terre sainte, berceau du christianisme. Aïssa (le Messie) est connotatif, aux vues des lexèmes usités par le personnage, « soin », de « pouvoir », de « transformer » les « cauchemars » en « jeux ». Le lexème « pansement » s'associe volontiers avec la personne d'un Jésus-Christ médecin du corps et de l'âme ;
- b- le Combattant, ce personnage anonyme ne portant en lui qu'une série d'identités syntaxiques du nom masculin à l'adjectif principal de combattre en passant par l'action d'un combat perpétuel « pour la vie » (Voltaire). Le Combattant incarne un faisceau de sèmes dont le prolongement n'est autre que la spatio- temporalité d'une lutte historique.

6. LA VILLE : ESPACE SOCIO-CULTUREL DANS « *NAISSANCES* » :

L'espace dramatique dans « *Naissances* » forme une dialectique d'écartèlement du dehors et du dedans. Une netteté tranchante de la dialectique du OUI et du NON qui décide de tout.

7. « INTERIEUR ALGERIEN » : ESPACE PSYCHO-CULTUREL :

Les indications scéniques de la pièce s'ouvrent sur cet intérieur algérien partagé entre un côté jardin, espace d'intimité et côté cour, lieu de familiarité et de socialité.

C'est une maison anodine du quartier de la Casbah d'Alger dont la pièce d'accueil des visiteurs est un idéal de concentration, capable de produire les effets les plus diversifiés. C'est une unité de lieu qui semble s'accommoder moins bien du comique que du tragique. Cet intérieur de la scène est aussi un intérieur des personnages que détermine le partage de cet espace métaphorique par le silence dans la pièce. En effet, nous avons relevé sept marques de pauses désignant une certaine immobilité au sein d'un espace restreint. Quatre d'entre eux (pour le seul 1^{er} acte), désignent un Ici clos traduisant un sentiment d'étouffement. Les mouvements des personnages présentent, de leur côté, un état de difficulté de la communication dans un espace étroit et fermé, voire même carcéral.

Le mot *camps* apparaît huit fois au premier acte à côté de *maison* qui ne revient qu'à quatre reprises. La fréquence des personnages à l'intérieur de cet espace est un indicateur d'état psychologique en rapport avec une matérialité des lieux. En effet, Aïcha et la Mère (Baya) apparaissent vingt-sept fois, avec sept entrées et sept sorties pour le seul acte 1. Une trajectoire qui annonce un certain équilibre entre les mouvements de la Mère, et les composantes matérielles de l'espace dans lequel elle évolue. En effet, le passage du personnage de Baya du macrocosme (l'espace scénique) au microcosme (« *sa chambre* » en coulisse), marque l'apparition ou la disparition sur scène d'une des forces entrant dans la configuration des vecteurs. Le contexte sémiologique des entrées et sorties de la Mère informe le lecteur/spectateur sur la présence d'un début de tension dans la pièce. Une inquiétude est traduite par ces lieux paraboliques tels que la rue, la prison, l'asile et la Casbah, témoignant de la crise profonde qui déchire la conscience idéologique et esthétique.

Les redondances des mots *maison* (quatorze fois dans le texte) et *rue* (seize fois dans le texte), font que l'espace psychoculturel est concrètement perceptible par le lecteur/spectateur. Ce qui nous ramène à traiter une autre manière par laquelle se structure l'Espace dramatique pour entrer dans la fiction.

8. ESPACE DU « POUVOIR / NON - POUVOIR » :

Le lieu scénique est « *toujours mime de quelque chose* » (36), et « *la scène représente toujours une symbolisation des espaces socio- culturels* » (37), et les structures spatiales définissent un monde concret que l'image que se font les hommes des rapports spatiaux dans la société où ils vivent et des conflits qui sous-tendent ces rapports.

C'est ce qui sort du choix de mettre en scène, dans « *Naissances* », cet intérieur algérien que les interventions dialogiques des personnages préciseront et mettront en valeur. Il s'agit bien de la cité Casbah, un îlot clos ne s'ouvrant que lorsque les personnages annoncent leur déplacement en direction de la porte. Tous sortent et entrent en direction de l'autre espace-ouvert, celui de la rue, règne de la différence et de l'hostilité. Seule Aïcha demeure, tout le long de la pièce, à l'intérieur de cet espace que nous appellerons *domestique* faisant siens les objets du décor scénique.

C'est cet espace de non-pouvoir, selon la terminologie d'Ubersfeld, au sein duquel évoluent trois personnages arabes, la Mère, Aïcha et Rachid tout le long des trois actes de la première pièce. Au sein même de cette entité mimétique, le lecteur/spectateur reconstruit la scène

comme étant un morceau du monde en se figurant l'extra- scène comme la suite du scénique, homogène.

La Casbah est un espace de combat plus vaste. La cité forme, certes, un microcosme d'une ville macrocosmique (Alger). Cette dernière représente l'espace du pouvoir colonisateur, qui occupe les grandes artères encerclant la Casbah, un espace-témoin, un espace légitimant l'histoire urbaine et politique de tout un pays.

Au 2^{ème} acte porte sur un espace *périphérique*, un espace porté par les trente et une interventions de Rachid à l'encontre de René et de la Mère. À titre illustratif, nous rappelons la séquence dans laquelle René demande à Rachid de la conduire chez un médecin au bas de la Casbah. La réponse de Rachid ne se fait nullement attendre :

« Je te défie de la faire descendre en ville. Elle ne la connaît même pas ».

Si la mère méconnaît les quartiers européens, c'est parce que :

« Elle ne l'aime pas » (p. 49).

Cette ville qui devient un espace hostile, voire dangereux. Durant les bombardements alliés pendant la Seconde Guerre mondiale, la mère Baya s'écriait :

« Sur la rue d'Isly ! Sur la rue Michelet ! Laissez notre Casbah tranquille ! Jetez vos bombes plus bas ! » (p. 49).

C'est bien la mère qui apporte toute la distinction entre l'espace-A et l'espace non-A (ou A'). En effet, il y a lieu de distinguer une Casbah (A), celle des Arabes, une citadelle de ceux qui résistent face à une Casbah (A') confortable et bourgeoise, que séparent les artères propres aux seuls colons. En somme, un espace du pouvoir totalement séparé de celui du non-pouvoir.

Dans la trame de la fable, il y a lieu de noter l'existence d'une image associant la guerre d libération aux deux espaces distincts. René demandera à Rachid ce que sa mère pense de la guerre qui a divisé la ville en deux belligérants qui n'ont de commun que la violence armée. La réponse de Rachid illustre un sentiment collectif marqué par la fameuse bataille d'Alger :

« Comme c'est la sienne, elle ne parle plus des quartiers européens » (p. 49).

Cette attitude développera le personnage de la Mère. Elle, qui tente de répondre aux interrogations de René :

« Mais les hommes de chez toi font beaucoup de mal aux Algériens et Rachid ne peut renier les siens »,

Ou encore :

« Parce que dans ces cas-là, nous sommes UN ».

L'apparition de René au second acte fait en sorte que l'ex-enseignant de Rachid devient le catalyseur d'une position commune de la mère et de son fils autour de la question nationale. C'est face à l'Autre que les positions s'unissent de plus en plus et l'on s'unit sur un même front de la défense de l'identité commune.

La Casbah devient un lieu où René est réellement un étranger, ce personnage tente de se familiariser avec cet espace qui lui est hostile :

« Avec toi [Rachid], les gens que nous croisons m'ignorent et par vanité, je veux qu'ils s'intéressent à moi » (p. 53).

Dans le choix de la Casbah comme lieu de comparaison de la « différence » sociale et culturelle, il y a une double référence historique. Mohamed Boudia a choisi de se référer à la pièce de Abdelhalim Rais « *Les enfants de la Casbah* », pièce montée et jouée par la troupe du FLN pendant les dernières années de la lutte armée, ainsi qu'à l'épisode révolutionnaire de la fameuse bataille d'Alger dont le quartier de la Casbah était le quartier général.

En effet, la vieille ville est un « *livre d'histoire continue* »(38) et haut lieu de la résistance anticoloniale. L'espace de la boutique de Bouchekara (Kouchet El-Khendek) était l'un des premiers refuges du FLN. C'est là que s'est déroulé le premier accrochage à l'intérieur de la Casbah entre *fidai* et forces de police. A la rue des Abderames existe toujours la maison où, en 1957, furent tués Hassiba Ben Bouali, petit Omar (12 ans), Mahmoud Ben Hamdi et « Ali la pointe ». Les martyrs reposent encore sous un tas de gravats et d'immondices. Non loin de là, Zenket Bouakacha. C'est dans cette rue que Hadj Alaoua organisa le refuge de Larbi Ben M'Hidi à Dar Es-Soltane, d'où il dirigea la grève des huit jours. Il y vécut aux bons soins de Fatima et de mama Ourkia. Autant de lieux qui montrent bien que le quartier, datant des Janissaires, est un espace illustratif des grandes stations de la guerre d'Algérie.

Pour la seconde pièce, « *L'Olivier* », notre analyse de l'espace sera dictée par une lecture attentive des dialogues des trois personnages intervenant dans la pièce, mis à part Zineb qui porte la symbolique de la douleur et de l'innocence.

Avec « *L'Olivier* », Boudia qui nous ramène loin de la *citadinité*, nous transporte à la campagne. C'est ce que nous avons commencé à décrire au début de ce chapitre. nous devons relever la présence d'un indice relatif à la ville, présent dans le texte à travers l'unique intervention de Zineb, chantant « *doucement* » et regardant les trois autres personnages en balançant sa tête.

Le texte chanté par Zineb évoque la ville, les terrasses des maisons d'Alger et le voile que portent les femmes de la grande ville. C'est un « *chant populaire algérien* » comme l'indique l'auteur, au bas de la page 103. La chanson est en fait une complainte que Zineb a apprise grâce à son père qui

« *Avait acheté un vieux phono au souk. Avec beaucoup de vieux disques* » (p. 103).

Une plainte citadine dans une campagne est une autre indication, dirions-nous, d'un espace qui s'homogénéise dans un même combat national et de condition sociale. Pour le Combattant, la chanson « *rappelle la paix* », un espace paisible où l'on « veille » et où l'on fait la « sieste » sans se soucier d'être gêné ou perturbé par la violence coloniale.

9. L'ESPACE CLOS : UN ESPACE CARCERAL ET MORTUAIRE :

La spatialité peut provenir, aussi, du dialogue et est simplement tirée du dialogue par déduction. C'est ce que préconise Patrice Pavis dans son « *Dictionnaire du Théâtre* ». C'est donc l'espace signifié extérieur auquel le spectateur doit se référer abstraitement pour entrer dans la fiction, qui fera l'objet du présent sous-chapitre.

Dans « *Naissances* », il est question d'espace carcéral (prisons et camps de détention) de même que l'espace mortuaire (cimetière) qui annonce une couche cognitive du texte dramatique en rapport avec le thème étudié. Au décompte de la redondance de certains lexèmes relatifs aux espaces cités ci-dessus, nous relèverons ce qui suit :

1° le mot *prison* revient huit fois, le mot *camps* neuf fois ;

2° dénomination des lieux carcéraux tels que Barberousse, Maison-Carrée et le camp de torture de Beni-Messous. La prison de Barberousse est citée, à elle seule, quatre fois dans le texte vu que c'est le centre carcéral le plus proche de la Casbah dont il est question dans la pièce ;

3° le mot *cimetière*, qui revient deux fois dans le texte, est à associer avec El-Kettar et Beau-Fraisier (trois fois) qui représentent les noms des cimetières de Bab-el-Oued.

La redondance des mots en question apporte une autre précision sur l'emploi de cet espace clos afin de décrire le sentiment et le climat régnant et qui permet de comprendre le gestus des personnages.

Le cimetière forme en réalité une entité métonymique d'un « lieu où l'on dort », par évocation du repos éternel qu'est la mort. Le cimetière musulman d'El-Kettar est un rappel symbolique de la montagne. En effet, chaque tombe est une modeste réplique des monts sacrés qui sont aussi des réservoirs de la vie. Les tombes du lieu dit Beau-Fraisier affirment la pérennité de la vie, à travers ses transformations. C.G. Jung rattache la tombe à l'archétype féminin, comme tout ce qui enveloppe ou enlace. C'est le lieu de la sécurité, de la naissance, de la croissance, de la douceur. Le cimetière est aussi le lieu de la métamorphose du corps en esprit ou de la renaissance qui se prépare. Une symbolique liée, en somme, à la mère qui est à la fois aimante et terrible.

Par l'évocation de la prison, nous abordons un espace de l'élévation. C'est une sorte de cimetière dont les cellules forment des tombes entreposées l'une au-dessus de l'autre, dont l'architecture forme une pyramide se dressant dans une verticalité à la recherche des lieux de la liberté. Certes, la prison est un symbole d'absence de liberté et de droit à l'existence, mais l'enfermement et l'incarcération portent sur un être vivant à la recherche d'un espace d'expression. La cellule est une tombe pour des vivants aspirants à une nouvelle existence et naissance.

Entre la pièce (élément du décor) et l'évocation des espaces clos extra-scéniques, une relation dialectique s'instaure afin de montrer que les personnages, notamment la Mère Baya, évoluent à l'intérieur d'un climat psychologique marqué par les contradictions qu'impose le « jeu » de la guerre. Question que nous développerons dans le chapitre suivant, après avoir étudié le Temps extra-scénique dans le corpus analysé.

10. LE TEMPS EXTRA-SCENIQUE :

Nous opérons pour ce titre afin de définir que ce qui indique le texte du théâtre est un temps rapporté, que la représentation montrera comme déplacement de *l'Ici-maintenant* : donc le temps que l'on veut réel, de la représentation (temps sur lequel le texte ne dit pas grand-chose), mais à un Temps imaginaire et syncope.

Par Temps extra-scénique, nous désignons le Temps de la fiction dont parle le spectacle, la fable et qui n'est pas lié à l'énonciation *hic et nunc*, mais à l'illusion qu'il se passe ou s'est passé ou se passera quelque chose dans un monde possible, celui de la fiction.

11. TEMPORALITE MYTHIQUE DANS *NAISSANCES* :

Nous constatons que le renvoi de l'épaisseur temporelle à l'extra-scène dans « *Naissances* » se fait dans le discours des personnages. Mais à suivre la graduation du texte dramatique, nous devons en premier lieu, s'arrêter sur une indication temporelle que présentent les didascalies, dès l'ouverture du texte lui-même.

Dès le premier acte, l'auteur/metteur en scène a choisi comme élément du décor une table basse (*meida*) sur laquelle est entreposé un quinquet (lanterne) et cela au milieu de la scène. Si l'objet *meida* est un référent culturel, sa symbolique vise une certaine lecture herméneutique. En effet, la table basse renvoie à cette Table gardée de l'islam où Dieu inscrit la destinée des hommes à l'aide du calame. Esotériquement, c'est un symbole de la substance universelle, vis-à-vis de laquelle le calame joue le rôle de Principe actif.

La Table d'Allah est comme le miroir préexistant de toute existence, où le déroulement de celle-ci pourrait se lire de toute éternité. La table basse symbolise ici la révélation du secret, mais sous une forme réservée à l'initié. L'espace-table renvoie à une temporalité mythique voire cosmique que conforte la présence de la lanterne.

Le choix du quinquet n'est nullement fortuit. Tout le long de la fable boudienne, le quinquet restera allumé, avec une flamme douce et légère. Cette lanterne est aussi un symbole d'illumination et de clarté de l'esprit. Dans la tradition occidentale, elle évoque la lanterne des morts, qui brûle toute la nuit près du corps du défunt ou devant sa maison : elle symbolise l'immortalité des âmes au-delà des corps périssables. Elle guide la voie vers la vérité et la clarté de l'esprit, le chemin de la résurrection. Elle incarne la présence réelle de Dieu. Les femmes berbères disent qu'une lampe s'allume à chaque naissance. Cette lampe est allumée près de la tête du nouveau-né lorsqu'il dort ses premières nuits terrestres. C'est la lampe qui était tenue devant la jeune mariée et qui a brûlé aussi, tout au long de la première nuit de noces, appel à l'incarnation de l'Invisible.

12. HISTORICISATION DU PRESENT DANS *L'OLIVIER* :

Nous empruntons le terme *historicisation* à la conception dramaturgique brechtienne afin de préciser que si l'écriture théâtrale est *une écriture du présent*, la réalité représentée est une composante dialectique essentielle afin de permettre l'analyse de cette même réalité, influant sur la forme dramatique choisie par le dramaturge algérien, et inversement, la forme dramatique utilisée éclaire et influe sur la connaissance de cette même réalité.

Réalité et présent se retrouvent insérés dans le constat que fait Aïssa dans « *L'Olivier* », ouvrant la pièce en un acte

« *Ils sont tous morts ?* »

Où le pronom *tous* récapitule une énumération sous la forme interrogative. L'auxiliaire être, au présent de l'indicatif, informe le lecteur/spectateur sur une collectivité totalement anéantie après le passage des avions meurtriers.

Le présent est celui d'une réalité dont le constat temporel est celui de la mort. Le temps annoncé, dès le début du texte dialogique, est lié à un présent macabre et génocidaire. Point qui a été relevé par certains proches du défunt dramaturge relative à l'événement historique qui a été à l'origine de la rédaction de « *L'Olivier* », qui n'est autre que le massacre de Sakiet Sidi-Youcef du 8 février 1958.

Boudia s'est inspiré d'un fait historique dramatique, voire tragique, pour les deux peuples maghrébins, tunisien et algérien, en projetant cette réalité dans une symbolique plutôt esthétique qui rappelle la destruction de centaines de villages et de douars de la campagne algérienne durant la guerre de libération nationale.

Au tout début de la pièce, l'incipit didascalique étant la préposition *avant* qui renseigne sur une priorité de temps dont l'antériorité réside dans l'espace (le village). En termes d'adverbes, *avant* informe sur un temps précédant l'action du génocide colonial.

C'est le même présent qu'illustre la dernière séquence de l'intervention de Si Kaddour, vers la fin de la pièce, en relevant :

« *Je retournerai à l'olivier le moment venu...* »,

une séquence textuelle demeurant ouverte pouvant interpeller le lecteur/spectateur à un retour au titre même du texte, comme si une invitation à la relecture de la pièce est envisagée par l'auteur à travers son personnage.

Le mot *moment* indique un temps présent mais surtout un espace de temps limité, un point de cette durée qui correspond ou doit correspondre à un événement à venir. Le terme moment est aussi présent dans le texte par les dix-huit (18) instants scéniques du *silence* qui demeurent déchiffrables. Ces « *poches de non-dit* » (A. Ubersfeld) sont une production de sens. Une production motivée par la situation psychologique de deux principaux intervenants, à savoir le jeune Aïssa et le vieux Si Kaddour.

Pour Aïssa, le *silence* est une pause nécessaire afin de décrire une tension augmentant au fur et à mesure qu'il est question de l'état de la jeune Zineb, que le temps de la guerre (du bombardement) a rendue « *à demi-folle* ». Les marques du silence interviennent au niveau du monologue, assez long, de Aïssa qui introduit le texte et qui, même en s'adressant à Zineb, explicite un dialogue à une voix afin de montrer que le temps est grave et que la douleur est profonde suite aux séquelles d'une des victimes du carnage.

Du côté de Si Kaddour, c'est plutôt un *silence* préparant un effet où la réflexion et la désillusion ont tôt fait de s'engouffrer

« *N'ai-je pas donné une partie de ma récolte, une partie du produit de l'olivier, le jour de l'Achoura ?* »,

dans un remord mystique

« *Et quant à l'Aïd, je sacrifie le mouton innocent* »,

afin de montrer que l'homme pieux, qu'il était de tous temps, se trouve aujourd'hui sanctionné par une « providence » qui en voulait à sa personne et à son arbre, une manière de cerner le tragique vécu par ce village dans une espèce de vengeance divine qui s'est abattue sur Si Kaddour telle une foudre destructrice.

Plus loin encore, Si Kaddour présente ce temps de l'apocalypse comme « la victoire de David sur Goliath » en renvoi vers un temps mythique, celui du « retour cérémoniel » (A. Ubersfeld), chose qui mérite réflexion autour même du contenu du dialogue qui s'est instauré entre Si Kaddour et Aïssa (pp. 93-94) à ce sujet :

Si Kaddour :

« (...) *La victoire de David sur Goliath était un accident ou un miracle voulu de Dieu. On ne réussit pas deux fois le coup, surtout pas à notre époque.* » (p. 93).

Aïssa :

« *Tu fais une erreur. Tu juges en égoïste parce qu'il te reste la vie. Tu comptes peut-être l'associer aux morts, au village détruit ? Pour en sortir quoi ? Là-bas, au-delà des collines, il y a d'autres cabanes plus larges, d'autres oliviers plus lourds de leurs fruits, d'autres*

hommes, d'autres mains qui se tendent et qui travaillent à renouveler la victoire de David (...). » (p. 94).

La référence à l'histoire des tribus d'Israël ne fait qu'élargir l'horizon de lecture de « *L'Olivier* ». En effet, par l'évocation de l'épisode du roi David, c'est le pays du mont des Oliviers qui est rappelé par le personnage Aïssa (incarnant dans ce passage le prophète Jésus) du fait que le prophète-roi David est le fondateur de la famille d'où devait sortir le Messie. Et c'est sous son règne que les Hébreux, qui n'étaient qu'une confédération de tribus, commencèrent à former une entité nationale. Un passage se référant certainement à l'histoire de la Palestine déjà occupée par les hordes sionistes grâce à l'aide multiforme de l'administration coloniale française. Les autres « *cabanes, les autres oliviers (...), les autres hommes, d'autres mains (...)* » sont autant de repères de cette intertextualité historique témoignant d'une vaste culture politique du dramaturge algérien, marquée par la solidarité des combattants anticolonialistes, avec ceux qui luttent contre le sionisme et le racisme.

Le Combattant, et à travers un monologue (pp. 105-106), à l'adresse de sa jambe blessée, évoque lui aussi l'épisode du géant Goliath, cette fois, en tant que victime désignant une autre temporalité historique relative à la lutte libératrice du peuple algérien.

Pour le Combattant, le déclenchement de la lutte armée est à inscrire dans l'ordre d'un rêve prémonitoire

« *Te souviens-tu ce rêve que je t'avais raconté un jour de fête des morts ?* ».

Un ordre où le présent du souvenir renvoie à la Toussaint (Fête des morts) en date du premier novembre, un temps qui a réveillé le géant Goliath après *124 ans* de sommeil. Le géant était allongé « *sur une prairie brûlée, un bandeau sur les yeux et du sang jaillissant de ses flancs* », attestant de l'orgueil blessé de tout un peuple, que l'ignorance et l'inconscience avaient aveuglé au point d'être transformé en « *un gigantesque cœur déguisé en cadavre* ».

13. TEMPORALITE "DIALECTIQUE" dans *Naissances* :

Temporalité *dialectique* est un emprunt que nous avons choisi sous forme de sous-titre à la partie traitant de l'analyse du temps dans le corpus boudien. Un emprunt subsistant déjà dans l'étude d'Anne Ubersfeld sur la lecture du théâtre (1987).

Selon Ubersfeld, une dialectique du temps subsiste dans tous les textes théâtraux « entre unité et discontinu, progrès continu / progrès par bonds, temporalité historique / anhistoricisme » (p. 212). Dans « *Naissances* », le relevé des séquences dialogiques informe sur une évolution temporelle par bonds. Une accumulation quantitative aboutissant à un bond qualitatif.

Le 1^{er} acte est une division externe de la pièce qui comporte les séquences les plus importantes de la fonction du temps par comparaison aux deux autres actes du texte.

14. LA LONGUE NUIT D'ATTENTE :

Le premier acte s'ouvre par la phrase interrogative que pose la Mère à la bru Aïcha : « *Crois-tu que Rachid finira par rentrer ?* ». Une phrase au contenu informatif, puisque à travers elle, nous comprenons que Rachid est dehors et qu'il a tardé à rentrer à l'approche du couvre-feu. Le « *chaque soir* » (p. 13) indique, en plus d'une habitude dans le comportement de Rachid de rentrer à la maison tard le soir, que la séquence d'ouverture de l'acte en question a lieu le soir, le temps de l'horloge. D'autres indications dans le texte, sont développées amplement par les interventions de Rachid notamment :

« *Bonne nuit, mère. Bonne nuit, Aïcha* » (p. 21).

« *Bonne nuit. (Omar arrive à la porte)* » (p. 26).

Aïcha – « *Je n'ai plus sommeil* » (p. 29)

Un moment où l'adversaire, représenté par trois Voix (p. 30), ne peut rien voir parce que « *c'est sombre* » et qu'il existe des « *coins sombres* », alors que du côté des militants « *la nuit nous a avantagés* » (p. 30).

Sur une trentaine de pages, la nuit prend toute sa valeur en tant qu'espace d'expression d'un dedans autonome par rapport à un dehors conquis et hostile. L'intervention de l'Homme conforte l'existence d'une spatio-temporalité ascendante, allant du méconnu vers le connu :

L'Homme – « *Je me suis évadé d'un de leurs camps secrets.*

C'était hier (...). Dans l'après-midi nous étions à Maison-Carrée (...). Je suis venu à pied et au moment d'entrer dans la Casbah par le haut, l'heure du couvre-feu était passée » (p.32).

Le temps régnant à la Casbah à l'instant où le militant évadé arrive, est un instant intermédiaire, liant le temps du secret (camp de détention) à celui auquel il aspire, le temps de la liberté (passage au maquis). La présence de l'Homme dans le premier acte peut être désignée comme un moment de cette interminable nuit dont Malika, l'amie-infirmière, annonce le jour :

« *Demain Malika viendra voir s'il n'a rien de grave* » (p. 36).

15. LE LONG SOIR DE L'HISTOIRE DANS LE 1^{ER} ACTE :

Si la durée des interventions des différents personnages au 1^{er} acte peut être délimitée aux heures du couvre-feu instauré par l'armée coloniale, la présence d'une autre temporalité est à relever et que nous dénommons « nuit de l'histoire » pour désigner le temps historique.

Trois moments historiques sont effectivement cités à travers cet acte. À savoir :

« *L'affaire du complot de Bône* » (p. 16)

« *Nous faisons la guerre depuis plus de cinq ans* » (p. 19)

« (...) *Immobiliser toutes les troupes de choc comme en 56 – 57* » (p. 25).

La Mère Baya, évoquant le père de Rachid, se souvient de sa disparition après son arrestation lors du complot de Bône en 1950 après le démantèlement de l'Organisation secrète (O. S.). Un rappel de la mémoire révolutionnaire d'un peuple qui a choisi la lutte armée bien avant le déclenchement du 1^{er} Novembre 1954.

Dans le même ordre d'idées, la mère d'Omar indique, à l'intention de la mère de Rachid, que le temps passe vite et que cela fait « *plus de cinq ans* » que la guerre de libération a été déclenchée. 1959 est l'année probable où se situe la pièce de Boudia. Indication d'autant plus importante, qu'elle sera reliée par Omar lui-même, qui donne une autre précision chronologique sur un événement révolutionnaire qui a déjà eu lieu. À savoir la bataille d'Alger et la répression qui s'en est suivie en 1956-57.

Tous ces passages informent le lecteur/spectateur sur l'état psychologique des différents intervenants dans un climat de terreur et de violence quotidienne et surtout leur attitude à l'égard de ce qu'Aïcha nomme

« *Les lendemains incertains* » (p. 14)

que réserve la guerre.

16. LE TEMPS DES DELIVRANCES AU 2^E ACTE :

L'allocution familière *bonjour* bien présente dans ce deuxième acte, indique clairement que nous sommes à quelques heures du parachèvement de la nuit coloniale et que de nouveaux jours se lèvent enfin pour une émancipation générale.

Malika, la fiancée d'Omar est le personnage annonciateur du jour. Elle est infirmière et agent de liaison entre la Casbah et le maquis.

« *C'est moi-même qui l'ai [l'Homme] accompagné ce matin jusqu'au frère chargé des liaisons avec l'intérieur* » (p. 41).

L'Homme blessé a passé quatre jours dans le *réduit*, une cache se trouvant au niveau des toilettes, et c'est au matin que l'on annonce que quatre jours se sont déjà écoulés au passage du second acte. Le militant devra regagner le maquis le soir même. C'est le moment propice de la délivrance des patrouilles militaires ennemies, mais aussi la représentation du combat clandestin que mène le combattant pour la libération du pays.

Au second acte, le temps évoqué par Aïcha est une traduction d'un Moi heureux, qu'attend la Mère de Rachid et que partagera le reste des personnages entourant la jeune veuve.

« *J'attends. Encore quelques jours et c'est la délivrance, au propre comme au figuré* » (p. 39).

La réplique peut paraître étrange à première vue, mais la séquence constituée de deux phrases indique qu'il y a en fait deux moments après épuisement d'un temps d'attente. Le présent de l'indicatif est cette temporalité empruntée au calendrier afin de montrer que des mois et des mois se sont écoulés et qu'il ne reste que quelques jours pour que Aïcha donne naissance à l'enfant qu'elle attend depuis la mort de Rabah (*sens propre*) et qu'elle-même attend l'autre délivrance, de voir le jour de l'indépendance politique de tout un pays (*au sens figuré*).

17. LE TEMPS IDEOLOGIQUE : UN TEMPS-FIGURE :

Le « figuré » est un temps explicite, connu et espéré et cela au bout de la parole de Malika, l'infirmière-militante qui, pour elle la réponse à l'attente n'est qu'une question de :

« (...) *Quelques semaines et nous irons toutes deux libérer l'Algérie* » (p. 44).

Un temps que la dialectique des faits naturels et sociaux organise autour d'une relation étroite des bonds qualitatifs que le quantitatif accumule pour annoncer du nouveau. La naissance biologique d'un être nouveau est au cœur de la diégèse, qui aura à annoncer le grand jour

« (...) *Viens, viens vite prendre note afin de témoigner de la grandeur d'aujourd'hui* » (p. 45).

C'est ce temps idéologique qui prendra toute son importance dans le second acte, moment de l'exposition de la fable, où le temps de la libération de l'Algérie est explicitement exposé par la Mère, qui évoquera un chapitre de l'histoire de la résistance populaire au XIX^e siècle, à savoir, le mouvement insurrectionnel de Mokrani. Évocation qui porte une interrogation à l'adresse de René sur l'activité des soldats français envers la population autochtone, comme si elle s'adressait à l'un d'eux à l'époque même. De ces exactions, René se démarquera clairement et choisit une vision dialectique historique à la question nationale en répondant

« *L'Indépendance de l'Algérie est dans la logique de l'histoire* » (p. 52).

La mère de Rachid se retournera vers ce dernier afin de reconnaître que *les temps* ont changé, séparant les générations et transformant leur prise de conscience face aux événements majeurs.

La mère protectrice et égoïste considère qu'elle a appris beaucoup de son jeune fils sur l'activité militante. Élément qui montre que le temps évoqué dans cette séquence est celui de la durée de la prise de conscience des jeunes générations vivant les événements de la guerre de libération. La gravité de la situation fait que cette génération s'est trouvée endurcie par les épreuves de la violence.

18. NAISSANCE DU DENOUEMENT, NAISSANCE D'UNE INNOCENCE :

Les séquences composant le dernier acte de « *Naissances* » confirment ce que notre étude de l'espace avait soulevé comme constat : une temporalité continue.

Par l'indication *du même décor*, le lecteur/spectateur s'estimerait reconduit au premier acte avec l'idée que rien n'avait changé. La lecture attentive des indications temporelles nous permet de constater que Rachid régularise, en quelque sorte, certaines séquences dialogiques du dernier acte par son mouvement en scène. À travers ses sortie/entrée/sortie, c'est tout un équilibre temporel qui est suscité.

À travers le « *tout à l'heure* » (p. 67), Rachid indique qu'une nouvelle naissance, « *un bébé !* », retentira par son cri et remplacera la mort d'un homme, arme à la main. Cette naissance, que tout le monde attend, est conçue tel un cérémonial politique annonçant le début de la paix. De même qu'un trajet passé-présent est à signaler chez Rachid, autrement dit, la nécessaire communication entre les deux niveaux temporels, forme la réalité du véritable acte historiographique. Point que nous avons relevé dans la séquence qui suit :

« *Pourtant, pendant des années, avant le 1^{er} Novembre, des équipes de football avaient comme couleurs un véritable drapeau* ».

Cette « *préhistoire du présent* » (G. Lukacs) est introduite au texte dramatique tel un memento d'histoire nationale afin de rappeler que l'idée de la lutte de libération nationale germait depuis des années, *avant le 1^{er} Novembre*, à travers *nos emblèmes* qui couraient, déjà, sur les stades. Le sport est aussi un jeu de guerre, simulant les grands champs de bataille. C'est encore tout le sens que prend l'intervention de Rachid à sa mère Baya, après avoir découvert que Aïcha faisait coudre, dans le secret, un drapeau algérien en prévision de la journée de la victoire.

CONCLUSION

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* » (39), 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.

IV- DRAMATURGIE PERSONNELLE :

Après avoir étudié les dimensions esthétiques contenues dans les textes dramatiques de M. Boudia, les réseaux thématiques traversant les deux pièces, de même que leur valeur spatio-temporelle confortant notre approche dès le début de cette modeste contribution, vers une recherche plus avancée d'une dramaturgie algérienne, pour le moins, d'une teneur théâtrale des plus exceptionnelles et spécifique que nous tenterons de développer sous l'intitulé de ce dernier chapitre. En confirmant que la contribution du dramaturge militant a été marquée par la connaissance approfondie d'une culture théâtrale, qui s'associera plus tard à une « praxis artistique » dans l'exercice de la mise en place d'institutions théâtrales et celles de la formation de comédiens et cadres pour les besoins du lancement d'un « théâtre de masse militant » (40), conception que ne cessera de défendre M. Boudia le long de son activité en tant que fondateur du théâtre national algérien et projetant dans un avenir proche à la mise sur pied d'une comédie algérienne en mettant à son compte le besoin culturel d'une étape politique marquée par l'édification d'une culture nationale au service d'une Révolution nationale populaire, dont le 4^e art ne peut qu'être le leitmotiv d'un nouveau citoyen au sein d'une nouvelle société.

M. Boudia a eu, le long de son activité dramatique, à côtoyer de nombreux metteurs en scènes, dramaturges et comédiens, Français pour la plupart, mais aussi Arabes. M. Jacques Poulet, critique dramatique français et ancien collaborateur du fondateur du TNA avait écrit, quelques jours après l'assassinat de M. Boudia :

« L'Algérie nouvellement indépendante où M. Boudia se dépensait sans compter. Dirigeait des théâtres nationaux qui avaient tout ou presque à inventer, une revue culturelle, « Novembre » qui appelait une intelligentsia à se révéler, créant un quotidien « Alger ce soir », qui savait trouver d'emblée un style personnel. Jetant les bases d'une école nationale d'arts dramatiques, de musique et de danse, cette Algérie-là, comme celle d'aujourd'hui qu'il avait dû fuir et où il n'avait pas encore jugé opportun de revenir, peut être fière de cet homme solide et multiple sorti des rangs de son peuple. Allez donc, quand vous établissez le bilan de la vie d'un tel homme, dissocier la politique de la culture populaire. » (41).

De ces relations et rencontres est née une expérience dramatique, marquant tout d'abord le théâtre en Algérie le long des quatre premières années de l'indépendance politique, mais aussi contribuant à façonner celle de M. Boudia qui portera tout son savoir-faire au cours de son « expérience parisienne » au niveau du Théâtre de l'Ouest Parisien (aujourd'hui Théâtre de Boulogne-Billancourt) aux côtés de M. Velhascaze.

La formation idéologique du dramaturge algérien a été pour beaucoup dans ses prises de position vis-à-vis de l'édification d'un théâtre populaire en Algérie. La dernière interview qu'il donna au Tunisien Mohamed Aziz sur les colonnes de l'hebdomadaire *Jeune Afrique* (1965), explicite bien nos dires :

« (...) Notre choix en matière de pièces étrangères n'a pas été hasardeux. Il a toujours voulu correspondre à des critères précis comme celui d'aider à la prise de conscience des masses algériennes face au seul problème essentiel : le triomphe de la révolution socialiste. Et, dans cette optique, plutôt Brecht que Labiche ».

Des propos qui sont loin d'une quelconque attitude populiste vis-à-vis de la question nationale posée dès 1962 à des intellectuels convaincus d'une démarche politique qui ne se résume nullement au seul nom d'un « zaïm », ni à une série de slogans creux. M. Boudia demeurait un marxiste-léniniste convaincu jusqu'à son assassinat.

La Révolution socialiste dont il est question est celle inscrite dans la plate-forme de Tripoli d'un CNRA dont il était membre. Son adhésion aux thèses marxistes de la Révolution chinoise dénote aussi une profonde conviction en une révolution culturelle dont « *les larges masses paysannes* » forment la colonne vertébrale pour sa réussite. D'où l'affirmation d'un « théâtre populaire », un théâtre de masse, tout comme l'avait édifié Bertolt Brecht.

Si M. Boudia a opté pour la dramaturgie brechtienne, c'est parce qu'elle renferme tout un programme socio-politique insistant sur le caractère historique de la réalité représentée. C'est un théâtre tour à tour épique, critique, dialectique et réaliste socialiste, se référant fréquemment à une « politique de signes » (P. Pavis), dont la scène et le texte sont le lieu d'une pratique de tous les gens de théâtre qui signifient la réalité par un système de signes à la fois esthétiques (ancrés dans un matériau ou un art de la scène) et politiques (critiquant le réel au lieu de l'imiter passivement).

1. INFLUENCE DE BRECHT SUR LES TEXTES DE M. BOUDIA :

L'écriture dramatique boudienne n'échappe nullement à l'influence de la dramaturgie brechtienne. A 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. Dans une lettre au directeur du théâtre du peuple de New-York, datée de 1935, Brecht fait le portrait de son personnage :

« ... Ainsi, vous voyez la mère prolétarienne faire le chemin, le long chemin sinueux de sa classe, voyez, comment d'abord le Kopeck lui manque et manque au salaire de son fils : elle ne peut pas lui faire une soupe appétissante. Elle se dispute avec lui, craint de le perdre. Puis, contre sa volonté, elle l'aide dans sa lutte pour les Kopecks, craignant sans cesse de le perdre dans la lutte. Petit à petit, elle suit son fils dans la jungle de la lutte pour les salaires. À cette occasion, elle apprend à lire. Elle abandonne sa cabane, s'occupe encore d'autres que son

filis qui se trouve dans la même situation, contre lesquels elle défendait autrefois son fils, maintenant elle se bat à leurs côtés. Ainsi les murs de son foyer commencent-ils à s'écrouler. Sa table reçoit bien des fils d'autres mères. La cabane devient salle de réunion (...) ».

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-même de leur distribution, prend des leçons de politique, défile avec les ouvriers le 1^{er} mai. Après l'arrestation de son fils qui part pour Rostow où un instituteur lui apprend à lire, lorsqu'elle rend visite à son fils dans la prison, apprend les noms des camarades révolutionnaires, refuse la consolation de la religion et rend le Tzar responsable de la mort de son fils, lutte contre les briseurs de grève. Et lorsqu'en 1917 éclate la révolution du prolétariat russe, elle se trouve dans les rangs des ouvriers en armes, porte-drapeau et symbole.

Toujours dans le texte brechtien, nous relèverons le même thème de la mère protégeant son fils de l'environnement hostile et étranger à l'instinct maternel. C'est ce que laisse transparaître le drame intitulé « *Les fusils de la mère Carrare* », pièce écrite en 1937 et jouée pour la première fois à Paris la même année. Hélène Weigel (la femme de Brecht) et sa troupe venaient d'arriver en exil dans la capitale française. Le monde entier prenait parti dans la guerre civile d'Espagne entre Républicains et Franquistes.

La scène se passe en avril 1937. À la tombée de la nuit, dans la maison d'un pêcheur andalou. Teresa Carrare, la femme du pêcheur, attend avec son fils José, dans l'unique pièce de la maison, le retour de la pêche de son aîné Juan. Elle est veuve. Dès les premiers jours de la guerre, son mari est parti pour le front. Teresa n'a rien fait pour le retenir ; bien au contraire, elle l'a encouragé à partir. Quelques jours après son départ, elle a appris sa mort. Aujourd'hui elle ne veut plus entendre parler de la guerre. Elle l'a en horreur. Elle protège ses fils contre la guerre, les empêche de suivre l'exemple de leur père. La pièce va nous montrer comment peu à peu les événements vont briser Teresa, la transformer, la décider à prendre les armes. La transformation va être totale : lorsque Teresa, à la fin de la pièce, sort le pain du four, s'empare du fusil, elle n'est plus la même femme, un monde la sépare de ce qu'elle dit dans la première scène :

« Nous sommes de pauvres gens et des pauvres gens ne peuvent pas faire la guerre ».

Enfin un troisième texte brechtien qui a exercé une influence directe sur Boudia, lecteur du dramaturge allemand, dirons-nous, à la rédaction de sa seconde pièce « *L'Olivier* », et certainement « *Le cercle de craie caucasien* ». La fable se suffit à elle-même. Dans un village détruit du Caucase au lendemain de la guerre, des membres de deux kolkhozes discutent des projets de reconstruction du village et des moyens de rendre la terre à nouveau fertile. Le délégué de la commission de reconstruction de l'État pose le problème : au moment de l'avancée des armées d'Hitler, les autorités de la ville ont donné l'ordre aux chefs du kolkhoze de fuir vers l'Est avec leurs troupeaux de chèvres. Maintenant, les délégués du kolkhoze veulent revenir dans la région. Le kolkhoze voisin demande au contraire que la terre

soit aménagée pour la plantation d'arbres fruitiers et de vignes. L'agronome de la ville a apporté un plan d'irrigation des terres. Les vieux paysans sont sceptiques. La discussion menace de s'éterniser, d'être sans résultat. Le délégué fait donc appel aux services d'un poète de la ville qui va faire le récit d'une vieille de légende chinoise s'appelant « *Le cercle de craie* ».

2. LA QUETE COMMUNE DE LA DRAMATURGIE BRECHTIENNE ET BOUDIENNE :

A ce rapprochement thématique entre les textes de Brecht et Boudia, nous relèverons, en plus d'une certaine similitude, que l'influence du second par l'œuvre et la démarche théâtrale est assez nette : représenter le réel tel qu'il est vécu.

La quête commune chez les deux dramaturges est celle de l'anti-héros, un être systématiquement démonté, réduit à un individu pétri de contradictions et intégré à une histoire qui le détermine plus qu'il ne s'en doute. Teresa et Pelagea Wlassowa chez Brecht et la mère Baya chez Boudia cèdent la place à la masse, organisée ou amorphe, la personnalité de « *l'individuel doit céder sa fonction aux grands collectifs* » (42). Brecht avait signé l'arrêt de mort en renonçant à sa représentation au profit de celle du collectif.

« *On ne peut plus comprendre les évènements décisifs de notre époque du point de vue des personnalités individuelles et ces évènements ne peuvent plus être influencés par des personnalités individuelles* » (43).

Pour 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* ». Pour reprendre certains témoignages de proches et compagnons de ces militants que la télévision nationale et certains titres de presse ont reproduit à diverses occasions, nous noterons que les années 40, représentant un tournant fondamental dans l'action politique du mouvement national de libération, étaient un moment décisif de la prise de conscience de ces mêmes militants par le biais de la formation idéologique qu'ils s'instruisaient à acquérir. Le théâtre était un des outils privilégiés de cette formation et la lecture de Brecht demeurait au cœur de cet intérêt pour le « *4^e art* ».

En effet, Mohamed Belouizdad, le premier responsable et organisateur de l'OS en 1947, introduisit dans la formation des premiers noyaux révolutionnaires, la dimension culturelle à travers laquelle le théâtre tenait une place importante. Des témoignages d'anciens militants syndicalistes de l'Est du pays évoquèrent à notre intention que Youcef Zighout, le tôlier, était cet autodidacte qui s'est formé idéologiquement grâce à la culture esthétique théâtrale, principalement les écrits de Brecht, publiés par le PCF et diffusés par le PCA, étaient des lectures que les premiers militants du CRUA et fondateurs du FLN/ALN transmettaient aux premiers groupes d'étudiants (es) qui ont rejoint les maquis après le mouvement du 19 mai 1956.

Pour le premier cercle des cadres de la révolution nationale armée, le théâtre était le seul art de masse permettant le contact avec les différentes couches de la population autochtone et pouvant transmettre les idées avancées du combat social de libération nationale. La composante progressiste de l'association des Oulémas Musulmans Algériens, à leur tête cheikh Larbi Tébessi, étaient de celles qui privilégiaient l'éducation politique par le biais du 4^e art, le considérant comme un outil de mobilisation et de didactique militante.

3. Boudia et le théâtre 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 Émile 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 Émile 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. Schéhadé, 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 bénéfiques 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'État, donne naissance au Centre dramatique de la cité des mineurs. Sa troupe permanente, rayonnant à partir du grenier de l'École 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 le 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 Gatti, 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 Schéhadé 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 termes de relation humaine, avec la plupart des artistes et hommes de théâtre français, c'est bien sur 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 Gémier, 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.

4. Le registre sartrien dans le texte de Boudia :

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 boudien 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.

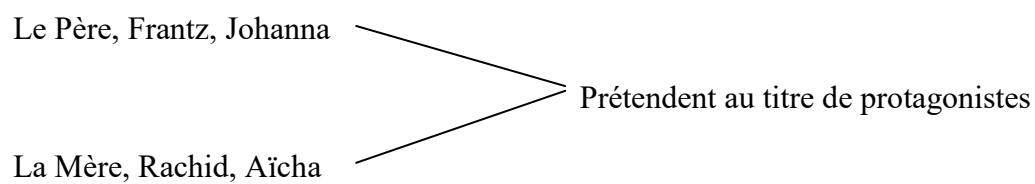
Le commun de la pièce sartrienne et du texte boudien est que les personnages (Frantz et Rachid) sont déterminés dans un système socio-historique. Le conflit individu-Histoire atteint son point le plus aigu et illustre bien l'évolution idéologique des deux auteurs. Les héros (personnages) découvrent qu'ils 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 :



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, 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 Cachin-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.

Note :

1. Mohamed Boudia, *Naissances*, suivi de « *L'Olivier* ». Lausanne, Ed. La Cité, Lausanne, 1962.
2. Pierre Brunel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983, p. 115.
3. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1977.
4. J.M. Thomasseau, *Drame et Tragédie*, Paris, Edition Hachette, 1995.
5. Philippe Chardin, *La recherche en littérature générale comparée*, Livre Blanc de 1983, p. 80.
6. Umberto Eco, *Lector in fabula (Le rôle du lecteur)*, Paris, Livre de poche, 1989, p. ?
7. Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Ed. Dunod, Paris, 1996.
8. Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre*, Ed. Sociales, Paris, 1977.
9. F. Nietzsche, *L'origine de la Tragédie*, Gallimard, Paris, 1977.
10. George Lukacs, *Le roman historique*, Payot, Paris, 1965.
11. J.M. Thomasseau, « Pour une analyse du paratexte théâtral », *Littérature*, n°53, Février 1984.
12. Idem. p. 79.
13. O. Mannoni, « Clés pour l'imaginaire », le Seuil, Paris, 1969.
14. G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 1949, Reed. 1985.
15. Idem, p. 177.
16. G. Bachelard, « La psychanalyse du feu », Gallimard, Paris, 1949, Reed. 1985, p. 175.
17. Roland Barthes, « Sur Racine », Le Seuil, Paris, 1963, pp. 18-20.
18. G. Barnu, « Le costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine », CNDP, Paris, 1981.
19. Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Gallimard, Paris, 1961, p. 74.
20. Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Gallimard, Paris, 1961, p. 74.
21. Henri Mitterand, « Les titres des romans de Guy des Cars », *in Sociocritique de Claude Douchet*, Ed. F. Nathan, Paris 1979, p. 90.
22. Idem, p. 91.

23. Patrice Pavis, « Dictionnaire du théâtre », éditions Dunod, Paris, 1996.
24. J.P. Richard, « Littérature et sensation », Seuil, Paris, 1971.
25. B. Thomachevsky, « Thématique », Théorie de la littérature. Texte des formalistes russes (Ed. Todorov), Le Seuil, Paris, 1965, pp. 268-269.
26. Idem, p. 268.
27. Wellek et Warren, « La théorie littéraire », Le Seuil. Paris, 1971, pp.194-195.
28. P. Pavis, « Le dictionnaire du théâtre », Dunod, Paris 1996, p.382.
29. P. Benichou, « Morales du Grand siècle », Gallimard, Paris, 1948, Réed. « Folio », 1988.
30. P. Ricoeur, « Signe et Sens », Encyclopedia Universalis, 1972, réed.1993.
31. J. Staline, « Les bases du léninisme », UGE, « Coll. 10/18 », Paris, 1969, p.86.
32. R. Barthes, « Le plaisir du texte », Le Seuil, Paris, 1973.
 - A. Cheniki, « Théâtre en Algérie : histoire et enjeux », Edisud, Marseille, 2002.
33. Idem.
34. Anne Ubersfeld, « Lire le théâtre – III : Le dialogue de théâtre », Edition Belin, Paris, 1996, p.108.
35. Idem, p. 108.
36. Sigmund Freud, « Malaise dans la civilisation », Revue Française de Psychanalyse, n°1, janvier 1920, p. 68.
37. Anne Ubersfeld, « Lire le théâtre », Éditions sociales, Paris, 1978, p. 157.
38. Idem, p. 157.
39. Djafer Lebset, « La Casbah, une cité en test », Edition Casbah, Alger, 1998.
40. Anne Ubersfeld, « Lire le Théâtre », Éditions sociales, Paris, 1978.
41. Voir la dernière interview de M. Boudia à *Jeune Afrique*.
42. *Le Monde* du 6 juillet 1973.
43. F. Dürrenmatt

ANNEXE 1

L'INTERVIEW A « JEUNE AFRIQUE »

Dernière interview de Mohamed Boudia en tant que directeur du TNA faite à « *Jeune Afrique* » N° 230 du 02 mai 1965. pp. 30-31. Les propos ont été recueillis par le dramaturge tunisien Mohamed Aziza.

« Nous avons opté pour un théâtre de masse » :

- Mohamed Boudia, pourriez-vous nous parler du mouvement théâtral en Algérie avant l'indépendance ?

- Le spectacle théâtral sous la forme de la fête absolue avec la participation de l'élément central (le meddah chantant ou récitant), existait depuis longtemps. Mais seul le théâtre d'ombres du Garagouz, qui devait d'ailleurs être interdit en 1843, représentait ce qu'on peut appeler le « théâtre élaboré ». Celui-ci ne s'est réellement implanté en Algérie que vers les années 25 grâce à des tournées de troupes égyptiennes qui donnaient de grands drames historiques (Salaheddine El Ayyoubi, par exemple) dans le plus pur des arabes littéraires. Succès de curiosité. Ces tournées devaient susciter la création d'une société d'étudiants « *El Mouaddiba* » qui reprit avec des éléments algériens un répertoire composé de thèmes historiques. Il est à noter que déjà l'engagement politique, si ferme par la suite, commençait à poindre. Ainsi, l'Émir Khaled, petit-fils de l'Émir Abdelkader, faisait partie de cette troupe. La manifestation théâtrale devait permettre à ces jeunes d'affirmer leur personnalité arabe par l'emploi de leur langue maternelle. Mais le succès demeurait maigre.

LE MARIN ET LE CHANTEUR

C'est alors qu'un ancien marin, touche-à-tout de talent, Rachid Ksentini, devait introduire avec ses camarades Allalou et Dahmoun, l'emploi de l'arabe dialectal au théâtre. Il en résulta un théâtre satirique qui devait rester très longtemps actif. Un théâtre vivant qui remettait en question des tas de croyances et de dogmes établis. Ce théâtre se présentait sous la forme de canevas rappelant l'écriture de la Commedia dell'arte. C'est un certain chanteur, Mahieddine Bachtarzi, qui devait prendre la succession de Ksentini. C'est à lui que va échoir l'honneur de créer la première troupe algérienne professionnelle en 1947, grâce au soutien d'une municipalité progressiste. Quant au répertoire, on peut dire qu'il fut le premier à introduire chez nous le théâtre étranger : Shakespeare, Molière, Cervantès, etc. Parallèlement, on assista à la naissance de dizaines de troupes d'amateurs très vivaces. Malgré toutes les difficultés : censure, rythme des représentations (Bachtarzi était tenu de présenter chaque semaine un nouveau spectacle !), etc., le théâtre en Algérie était en train de devenir un fait social. En novembre 1954, la guerre allait obliger les gens à se séparer. Quelques comédiens prirent le maquis, d'autres s'exilèrent en France. Sur l'appel du FLN, la Tunisie devait grouper ces

comédiens en une « *Troupe artistique algérienne* » qui a surtout joué des pièces patriotiques d'A. Raïs, Montserrat de Roblès et un montage dramatico-folklorique, « *Vers la lumière* »...

- Et à partir de l'indépendance, comment se présente le mouvement théâtral en Algérie ?

- Après l'indépendance, on assista à un foisonnement de petites troupes nées spontanément pour recréer l'atmosphère du combat. Elles voulaient glorifier la lutte nationale. Mais elles étaient pour ainsi dire « bloquées » dans la violence. Les acteurs semblaient vouloir marquer par le jeu quelque chose qu'ils ne se résoudraient pas à oublier. Heureusement cela devait, par la suite, s'estomper quelque peu. On parle à l'heure actuelle de moins en moins de guerre. En dehors de ces petites troupes, la grande réalisation de l'indépendance en matière théâtrale, fut la création du TNA par un décret du 8 janvier 1963.

- Parlez-nous un peu des structures du TNA.

- Le TNA est une importante troupe sédentaire qui essaye de monter plusieurs pièces parallèles et qui organise des tournées dans le pays. Il dispose de cinq salles de théâtre à Alger, Oran, Bel-Abbés, Constantine et Bône. Il groupe une soixantaine d'auteurs, dont une douzaine de femmes et quatre metteurs en scène (Alloula Abdelkader, Hadj Omar, Kaki et Habib Ridha). Les techniciens furent formés sur le tas, sans quitter le pays.

PLUTOT BRECHT QUE LABICHE

- Et le problème épineux du répertoire ?

- Nous nous sommes trouvés, comme la plupart des pays du monde arabe, dans une situation difficile : en l'absence d'un répertoire national, nous pouvions soit attendre dans l'inaction la naissance de ce répertoire, soit emprunter au théâtre universel l'exclusive de notre production. Nous avons coupé la poire en deux, mais décidé tout de même de donner priorité absolue à notre production nationale. D'autre part, notre choix en matière de pièces étrangères n'a pas été hasardeux. Il a toujours voulu correspondre à des critères précis comme celui d'aider à la prise de conscience des masses algériennes face au seul problème essentiel : le triomphe de la révolution socialiste. Et, dans cette optique, plutôt Brecht que Labiche.

DEMEURER OUVERTS

- Pour quel théâtre avez-vous opté en Algérie ?

- Il fallait choisir entre un théâtre aux tendances esthétisantes et qui n'aurait en fin de compte touché qu'une minorité de bourgeois initiés et un théâtre plus direct à la recherche de formes artistiques nouvelles, certes, mais aussi des problèmes et de la réalité révolutionnaire. Ainsi avons-nous opté en Algérie pour un théâtre de masse, un théâtre du peuple, non le théâtre d'une classe privilégiée ou d'un clan évolué. Mais attention, théâtre du peuple ne veut pas du tout dire théâtre dogmatique ou démagogique. Bien au contraire. Ni théâtre fruste, d'ailleurs. Au Maghreb, il y a assez de thèmes savoureux, puissants, riches, pour qu'on soit tenté de les adapter et de les traduire en une structure de pensée qui nous soit propre afin qu'ils soient perçus par tous. Un théâtre du peuple, c'est cela : un dialogue établi en soi et soi-même, un

miroir où se reflète et se découvre grâce à ses propres signes et symboles une société tendue vers sa réalisation. Ceci étant entendu, précisons qu'il ne s'agit pas de se couper du reste du monde. Au contraire, nous demeurons ouverts à toutes les expériences étrangères, mais nous voulons en Algérie donner la primauté à un théâtre authentique et militant (mais pas sectaire !).

- Monter des pièces, est-ce la seule activité du TNA ?

- Non, le TNA a créé à Bordj El Kifan une école d'art dramatique qui forme des comédiens, mais aussi des techniciens. Durée des études : dix-huit mois en internat. Recrutement : concours et stage probatoires. En plus, le TNA gère deux groupes folkloriques. Enfin, la nationalisation du Théâtre en Algérie a empêchés les marchands de spectacles de revenir sur ce « gros fromage ». Nous avons fermé nos frontières à tout le théâtre boulevardier et petit-bourgeois, le théâtre de l'abrutissement (« *Patate* », « *Boeing, Boeing* » et autres monstruosité). Nous avons fait appel aux centres dramatiques et à des animateurs comme Planchon, Garbon Tamir, etc.

FIN DE TUTELLE

Nous avons ainsi démontré qu'on peut parfaitement se passer des sangsues à nom Herbert, Karsenty et autres (qui, hélas ! continuent à sévir dans bien des pays africains).

- Et les projets ?

- Bien qu'étant mobilisé par le IV^e Festival mondial de la jeunesse qui aura lieu à Alger (fin juillet – août), nous avons mis en chantier plusieurs pièces :

- « *Le Sultan embarrassé* » de Toufik El Hakim (en arabe dialectal),
- Un sujet sur le racisme en Afrique du Sud : « *Les Chiens* » de Tone Brulin,
- Une satire sur les biens vacants de Abdelkader Safir,
- « *Bourakoua* » de Kaci Ksentini (qui « tourne depuis deux mois dans les villages »).

- Un souhait pour finir ?

- 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.

ECRITS DE MOHAMED BOUDIA :

AL CHAAB

« Naissances », du 1. 12. 1962.

« Débat, critique, positions politiques et règlements de comptes », du 28. 12. 1963.

« Le rôle du théâtre dans la révolution », du 19 et 26.1.1963.

« La chaussure », du 12. 10. 1963.

« A propos d'une interview », du 7. 12. 1963.

« Le déménagement », du 28. 3. 1964.

ALGER-CE SOIR

« On se cherche », du 19 mai 1965.

AL-DJAZAIR

« Hier encore », n°21, du 19.11.1964.

Table ronde, dans le n°1, Janvier février 1964, pp.54-60.

JEUNE-AFRIQUE

N° 230, du 2 mai 1965.

N°536, du 13 avril, 1971.

N°653, du 14. 7. 1973.

NOVEMBRE

« Les oracles », n° 1, avril-mai 1964.

Interview à un quotidien du Caire, parue au n°2, juillet-août, 1964, pp. 19-21.

« Le romantisme est contingenté en Algérie », n°4, mars-avril, 1965, pp. 6-10.

« Théâtre national algérien », n°4, mars-avril 1965, pp. 92-98.

LA NOUVELLE CRITIQUE

« Mauvaise conscience », n°179, octobre 1966, pp. 145-152.

LA QUINZAINE LITTERAIRE

Poème posthume, au n° 170, du 1.9.1973, p.27.

ANNEXE II



**Mohamed Boudia (3^e à gauche) entre Mourad Bourboune et Youcef Sebti, au TNA.
(Photo DR.)**



Mohamed Boudia (voir Flèche) au TNA0 Le 1^{er} à gauche, Jean-Marie Boeglin. (Photo DR.



Mohamed Boudia recevant le directeur du Bolchoi au TNA. A gauche de la photo, nous reconnaissons le chanteur Lamari. (Photo DR.)

BIBLIOGRAPHIE

I- BIBLIOGRAPHIE GENERALE

- 1- ARISTOTE, Poétique, Les Belles Lettres, Paris, 1969.
- 2- AZIZA, C. ; OLIVIERI, C. ; SCTRICK, R. Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires, Nathan, Paris, 1978.
- 3- BAKHTINE, M. Esthétique de la création verbale, Gallimard, Paris, 1978.
- 4- BOURDIEU, P. La Distinction. Critique sociale du jugement, Edition de Minuit, Paris, 1979.
- 5- Brunel, P. Qu'est-ce que la littérature comparée ?, Armand Colin, Paris, 1983.
- 6- deleuze, G. Nietzsche et la philosophie. PUF, Paris, 1973.
- 7- DUCHET, C. Sociocritique, Nathan, Paris, 1979.
- 8- JUNG, C.G. L'homme et ses symboles. Laffont, Paris, 1965.
- 9- MAURON C.H. Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique. J. Corti. Paris, 1984.
- 10- STALINE, J. Les bases du léninisme, UGE, « Coll. 10/18 », Paris, 1969, p.86.

II- BIBLIOGRAPHIE DE RECHERCHE

- 1- ALTHUSSER, L. « Note sur un théâtre matérialiste », *in* Pour Marx, Maspero, Paris, 1965.
- 2- BACHELARD, G. La poétique de l'espace, PUF, Paris, 1957.
- 3- BACHELARD, G. la psychanalyse du feu. Gallimard, Paris, 1949, Reed. 1985.
- 4- BARNU, G. Le costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine, CNDP, Paris, 1981.
- 5- P. BENICHO, Morales du Grand siècle, Gallimard, Paris, 1948, Reed. « Folio », 1988.
- 6- BENJAMIN, W. Écrits sur Bertolt Brecht, Maspero, Paris, 1969.
- 7- Boeglin, J.M. « Théâtre et Politique » *in* Revue Partisans, n°36, février-mars, Maspero, Paris, 1967.
- 8- CHARDIN, Ph. « La recherche en littérature générale comparée ». Livre Blanc, 1983.
- 9- Copferman, E. Vers un théâtre différent, Maspero, Paris, 1976.

- 10- CORVIN, M. Dictionnaire du théâtre, Larousse, Paris, 1996.
- 11- DÜRRENMATT, F. Problèmes de théâtre, Arche Ed. Paris, 1955- 1966- 1972.
- 12- FREUD, S. « Malaise dans la civilisation », Revue Française de Psychanalyse, n°1, janvier 1920, p. 68.
- 13- FANON, F. Les damnés de la terre. Maspero, Paris, 1961.
- 14- IVERNEL, P. ; EBSTEIN, J. Le théâtre d'intervention depuis 1968, l'Age d'Homme, Lausanne, Suisse, 1983.
- 15- JAKOBSON, R. Essai de linguistique générale. Le Seuil, Paris, 1963.
- 16- LEBSET, D. « La Casbah, une cité en test », Edition Casbah, Alger, 1998.
- 17- LUKACS, G. Le roman historique. Payot, Paris, 1965.
- 18- MANNONI, O. Clés pour l'imaginaire, Le Seuil, Paris, 1969.
- 19- MITTERAND, H. Les titres d'un roman de Guy des Cars in Sociocritique de Claude DUCHET, Ed. F. Nathan, Paris, 1979.
- 20- PAGEAUX, D.H. La littérature générale et comparée. A. Colin, Paris, 1994.
- 21- PAVIS, P. Dictionnaire du théâtre, Dunod, Paris, 1996.
- 22- POULET, G. Études sur le Temps humain, Plon, Paris, 1950-1958.
- 23- Richard, J.P. Littérature et sensation, Seuil, Paris, 1971.
- 24- P. RICOEUR, « Signe et Sens », Encyclopedia Universalis, 1972, réed.1993.
- 25- RYNGAERT, J.P. Lire le théâtre contemporain, Dunod, Paris, 1993.
- 26- SANDIER, G. Théâtre et combat. Regards sur le théâtre, Ed. Stock, Paris, 1970.
- 27- STAROBINSKI, J. L'œil vivant, Gallimard, Paris, 1961.
- 28- STAROBINSKI, J. Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle, Gallimard, Coll. « Tel », Paris, 1976.
- 29- THOMASSEAU, J.M. Drame et tragédie. Hachette, Paris, 1995.
- 30- THOMASSEAU, J.M. « Pour une analyse du paratexte théâtral » in Littérature. N° 53, Paris, Février 1984.
- 31- TOMACHEVSKY, B. « Thématique », Théorie de la littérature. Texte des formalistes russes (Ed. Todorov), Le Seuil, Paris, 1965, pp. 268-269.
- 32- VINAVER, M. Écrits sur le théâtre. L'Aire théâtrale, Lausanne, 1982.

- 33- VIEGNES, M. Le théâtre. Problématiques essentielles, Hatier, Paris, 1992.
- 34- WELLEK et WARREN, La théorie littéraire, Le Seuil. Paris, 1971, pp.194-195.
- 35- WINTZEN, R. Bertolt Brecht, Seghers Éditeur, Paris, 1956.
- 36- UBERSFELD, A. Lire le théâtre, Ed. Sociales, Paris, 1977.
- 37- UBERSFELD, A. Les termes clés de l'analyse du théâtre, Seuil, Paris, 1996.

TABLE DES MATIERES

LES DENIERS TÉMOIGNAGES SUR MOHAMED BOUDIA.....	03
CONDITIONS ENTOURANT L'ASSASSINAT DE MOHAMED BOUDIA.....	06
BOUDIA ET L'HÉRITAGE RÉVOLUTIONNAIRE.....	07
ONZE ANS DE FLUX RÉACTIONNAIRE.....	08
MOHAMED BOUDIA ET L'IDENTITÉ MILITANTE BIEN PARTICULIÈRE.....	11
« L'OMB ».....	13
LE « DOSSIER ITALIEN » DE L'OMB.....	16
UNE « ORGANISATION PALESTINIENNE » EN EUROPE.....	22
MOHAMED BOUDIA ET LE TOP.....	23
DROITE FRANÇAISE ET SIONISME.....	27
L'OMB ET LES OPÉRATIONS EXTÉRIEURES DE LA RP.....	30
L'OPÉRATION LOD I ET II.....	34
Wael ZAITER ET LA SYMBOLIQUE DE LA PREMIÈRE CIBLE.....	38
MB, ABOU-DAOUD« : « JE N'AI JAMAIS CONNU MOHAMED BOUDIA ».....	39
MB ET L'AVENTURE D'ALGER –CE SOIR (ASC).....	42
LA GUERRE DE LIBERATION NATIONALE DANS LE THEATRE DE MOHAMED BOUDIA. ANALYSE SOCIO-HISTORIQUE	46
INTRODUCTION GENERALE.....	47
II- REPRESENTATION ESTHETIQUE ET GUERRE DE LIBERATION.....	50
1- RESUMES DES PIECES.....	50
2- ESTHÉTIQUE ET PRODUCTION DU TEXTE DANS LES DEUX PIÈCES.....	51
3- INDICATIONS SCÉNIQUES OU PARATEXTE.....	52

4- LE PARATEXTE DANS « <i>NAISSANCES</i> ».....	53
5- SCÈNE ET ESPACE DANS <i>NAISSANCES</i>	53
6- SILENCE ET JEU GESTUEL DANS « <i>NAISSANCES</i> ».....	58
7- SCÈNE ET ESPACE DANS « <i>L'OLIVIER</i> ».....	59
8- LE BRUIT.....	60
9- LES COSTUMES.....	60
10-LE REGARD.....	63
11-DE LA TITROLOGIE DES TEXTES DRAMATIQUE « <i>NAISSANCES</i> » ET « <i>L'OLIVIER</i> ».....	64
12-AUTOUR DU TITRE DE « <i>NAISSANCES</i> ».....	64
13-AUTOUR DU TITRE DE <i>L'OLIVIER</i>	65
CONCLUSION.....	67
II- LES RESEAUX THEMATIQUES DANS LES DEUX PIECES THEATRALES.	68
1. LE THEME CENTRAL : LA GUERRE DE LIBERATION.....	69
2. LE THÈME DE LA GUERRE DE LIBÉRATION NATIONALE DANS <i>NAISSANCES</i> ET <i>L'OLIVIER</i>	71
3. LA MERE ET SES SYMBOLES.....	77
4. L'ABSENCE DU PERE ET SES SYMBOLES.....	80
5. TAHAR, LE PERE MOURANT EN PRISON.....	80
6. L'HOMME, L'IMAGE DU PERE BLESSE.....	81
7. SI KADDOUR, L'ANCETRE LACHE.....	81
8. LE COMBATTANT, UN PERE ENGAGE POUR LA SURVIE DES DESCENDANTS.....	82

CONCLUSION.....	82
III- LES VALEURS SPATIO-TEMPORELLES DANS LES TEXTES DE BOUDIA	84
5. ESPACE-DRAMATIQUE OU ESPACE-SCENIQUE ?.....	85
6. L'ESPACE DRAMATIQUE DANS « <i>L'OLIVIER</i> ».....	86
7. LE VILLAGE : ESPACE EXPRESSIONNISTE.....	86
8. UNE SPATIALITE DE LA VERTICALITE.....	87
9. UNE SPATIALITE DE L'HORIZONTALITE.....	88
10. LA VILLE : ESPACE SOCIO-CULTUREL DANS « <i>NAISSANCES</i> »	89
11. « INTERIEUR ALGERIEN » : ESPACE PSYCHO-CULTUREL.....	89
12. ESPACE DU « POUVOIR / NON - POUVOIR ».....	90
13. L'ESPACE CLOS : UN ESPACE CARCERAL ET MORTUAIRE.....	93
14. LE TEMPS EXTRA-SCENIQUE.....	94
15. TEMPORALITE MYTHIQUE DANS <i>NAISSANCES</i>	94
16. HISTORICISATION DU PRESENT DANS <i>L'OLIVIER</i>	95
17. TEMPORALITE "DIALECTIQUE" DANS <i>NAISSANCES</i>	97
18. LA LONGUE NUIT D'ATTENTE.....	98
19. LE LONG SOIR DE L'HISTOIRE DANS LE 1 ^{ER} ACTE.....	98
20. LE TEMPS DES DELIVRANCES AU 2 ^E ACTE.....	99
21. LE TEMPS IDEOLOGIQUE : UN TEMPS-FIGURE.....	100
22. NAISSANCE DU DENOUEMENT, NAISSANCE D'UNE INNOCENCE.....	101
CONCLUSION.....	101

IV- DRAMATURGIE PERSONNELLE.....	103
1. INFLUENCE DE BRECHT SUR LES TEXTES DE M. BOUDIA..	105
2. LA QUETE COMMUNE DE LA DRAMATURGIE BRECHTIENNE ET BOUDIENNE.....	107
3. BOUDIA ET LE THÉÂTRE POPULAIRE EN FRANCE.....	108
4. LE REGISTRE SARTRIEN DANS LE TEXTE DE BOUDIA.....	111
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	113
NOTE.....	116
ANNEXE I.....	118
ÉCRITS DE MOHAMED BOUDIA.....	121
ANNEXE II.....	123
BIBLIOGRAPHIE.....	126
I- BIBLIOGRAPHIE GENERALE.....	126
II- BIBLIOGRAPHIE DE RECHERCHE.....	126
TABLE DES MATIERES.....	129

Avant de partir, connectez-vous à Internet et...

Notez simplement l'ebook gratuit

Pour noter le livre que vous venez de lire, il vous suffit de passer la souris sur les étoiles, vous arrivez sur la page de l'ebook et vous pouvez cliquer sur le nombre d'étoiles que vous voulez accorder au livre.



Déposez votre avis

Vous pouvez déposer votre avis en cliquant sur le bouton "Donner mon avis". Vous arrivez sur la page des avis et avec quelques lignes, vous participez en écrivant votre ressenti de l'ebook que vous venez de terminer.

Donner votre avis



Les auteurs comptent sur vous

