



ISSN 1958-5160

ISSN en ligne 2260-5029

Représentation esthétique et guerre de libération chez Mohamed Boudia

Mohamed-Karim Assouane
 Université d'Alger 2, Algérie
 mk.assouane@yahoo.com

Résumé

La thématique de la guerre de libération nationale algérienne est une problématique omniprésente dans presque tous les textes du théâtre algérien de langue française, mais l'œuvre de Mohamed Boudia (1932-1973) est marquée par sa spécificité sur le plan de sa genèse même. Les deux pièces composant l'œuvre du fondateur du théâtre national postindépendance ont été, en fait, des textes approuvés et validés pour une publication par la *Commission culturelle et d'information du FLN* à Tunis, en pleine insurrection armée et seront édités par l'éditeur de La Cité, Lausanne-Suisse, dont le directeur (Niels Andersen) est un militant de la cause algérienne. *Naissances* et *L'Olivier* sont surtout une thématique de l'esthétique de l'incarcération.

Mots-clés : *Naissances*, *L'Olivier*, Boudia, théâtre, thématique

التمثيل الجمالي وحرب التحرير لدي محمد بوديه

الملخص: إن معظم النصوص المسرحية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية عالجت حرب التحرير الوطنية كموضوع أساسي ضمن اهتمامها و من بينها أعمال الكاتب و مؤسس المسرح الوطني الجزائري بعد الحقبة الاستعمارية «محمد بوديه» (2391- 3791) كتابات تتميز بخصوصية الظروف التي طبعت منشئها. فمسرحيتي «ولادات» و «الزيتونة» نسان كتب داخل المعتقلات ثم أخذ موافقة اللجنة الإعلامية و الثقافية لجبهة التحرير الوطني سنة 1691 ليتم نشرهما بدار «لا سيئي» بمدينة «لوزان» السويسرية لدى الناشر الملتزم بالقضية الجزائرية «نيلس أندرسن». إن مسرح «بوديه» مرتبط أشد الارتباط بما يمكننا بوصفه بجمالية أدب السجن.

الكلمات المفتاحية: ولادات - الزيتونة - بوديه - مسرح - الموضوعاتية.

Aesthetic representation and liberation war by Mohamed Boudia

Abstract

The set of themes of the Algerian national liberation war is omnipresent problems in almost all the texts of the Algerian theatre of French language, but the work of Mohamed Boudia (1932-1973) is marked by his specificity as regards its genesis

even. The two parts composing work of the founder of the theatre main road postin-dépendance were, in fact, of the texts approved and validated for a publication by the cultural Commission and of information of the FLN in Tunis, in full armed insurrection and will be published by the editor of the City, Lausanne-Switzerland, whose director (Niels Andersen) is militant Algerian cause. *Naissances* and *L'Olivier* are especially a set of themes of the esthetics of the imprisonment

Keywords: *Naissances*, *L'Olivier*, Boudia, theater, Thematic

Naissances, pièce en trois actes, suivie de *L'Olivier*, pièce en un acte, de Mohamed Boudia, composent le recueil de pièces théâtrales édité en 1962 à Lausanne (Suisse). Les deux textes ont été écrits en pleine guerre d'Algérie par cet auteur alors responsable à la *Fédération de France du FLN* et qui sera arrêté en 1958 après l'attentat contre les raffineries de Maureplane (Marseille).

Il faut souligner que « les textes de Mohamed Boudia n'ont pas connu l'intérêt mérité de la part des 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 ». Contrairement à *Naissances* qui n'a jamais été représentée sur des planches algériennes, *L'Olivier* a connu un certain succès après avoir été porté à l'écran sous le titre de *Zeitounet Boulhilat*. (Assouane, 2010).

1. Résumés des pièces

Naissances

Acte 1. Rachid (20 ans), jeune militant du FLN de la Casbah, rentre tard après le début du couvre-feu, ce qui inquiète sa mère Baya. Elle ne veut pas le perdre comme son frère aîné Rabah, mari d'Aïcha. La jeune bru est interpellée par le combat libérateur. Apparaît l'Homme (le maquisard) qui a trouvé refuge chez Rachid et sa Mère qui l'a pris en charge.

Acte 2. La Mère de Rachid est gagnée à la cause des jeunes gens (Rachid, Omar et Malika) en allant leur rapporter des nouvelles d'un de leurs camarades, emprisonné à Serkadji. Intervient alors René, ex-enseignant et ami de Rachid : « Le dialogue Mère-René et Rachid-René rompt avec le " discours manichéen " du premier acte et apporte une certaine nuance au fonctionnement du récit » (Assouane, 2010).

Acte 3. Dans cet acte la mère montrera

« un intérêt grandissant à la cause que défend son fils et finira par s'associer à la défense de la révolution. Aïcha enfantera un garçon. Le dernier acte se termine par la naissance de ce qui peut être considéré comme étant un nouvel espoir dans le combat d'un peuple » (Assouane, 2010).

L'Olivier

Cette pièce en un acte évoque la lutte armée dans la campagne. Aïssa (16 ans) quitte la cabane où il était caché et voyant tant de cadavres croit que tous les villageois sont morts suite aux bombardements de l'aviation coloniale. Mais tout à coup un

« ' un long cri, moitié humain, moitié animal ' lui indique qu'un survivant gît sous les décombres : Zineb (13 ans), sa jeune voisine, est encore vivante, devenue 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, un olivier, totalement calciné. Les deux jeunes finiront par quitter le village pour rejoindre les maquisards après avoir été encouragés par le personnage du Combattant (Assouane, 2010).

2. Esthétique et production du texte dans les deux pièces

Nous empruntons le concept d'« esthétique théâtrale » à Patrice Pavis (1996), qui considère que cette dernière « *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 » (Assouane, 2010) du texte représenté. Chose 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 (1977).

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 l'intériorité du personnage et l'ambiance de la scène.

Par 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 » (Thomasseau, 1984).

Pour J.M. Thomasseau, il s'agit 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 » (Thomasseau, 1995).

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.

Dans *Naissances*, ce sont douze (12) personnages qui défilent :

Rachid Akmanou, 20 ans, jeune militant du FLN de la Casbah ;

Baya (la Mère), 60 ans, mère de Rachid et de Rabah disparu et femme d'un militant mort en déportation ;

Aïcha, 20 ans, épouse de Rabah et enceinte ;

Omar, 25 ans, ami, voisin et compagnon politique de Rachid ;

La Mère d'Omar, 50 ans, Amie et voisine de la mère de Rachid qui adhère pleinement à la lutte de son fils ;

Malika, 18 ans, infirmière, fiancée d'Omar et militante du FLN-Casbah ;

René, 35 ans, ex-enseignant de Rachid et pacifiste ;

L'Homme, 35 ans, militant blessé venant se réfugier chez la famille de Rachid ;

Mahmoud, 12 ans, enfant de la Casbah et voisin de la famille de Rachid ;

Melkheir (Djeda), sans âge, vieille sage-femme traditionnelle, qui a assisté la naissance de Rachid et qui aidera Aïcha à accoucher ;

Tahar, sans âge, militant responsable du FLN, mort en prison ;

Les Policiers (trois), d'âge indéterminé qui procéderont à l'arrestation de Rachid à l'acte trois.

Il est aussi question de deux personnages évoqués qui n'apparaissent pas sur la scène et n'intervenant pas dans le texte : le prisonnier et sa mère.

Pour ce qui est de la fréquence d'apparition sur la scène et leurs interventions tout au long de la pièce, les personnages dominants sont la Mère, Rachid, Malika, Aïcha et Omar.

Sur le plan du mouvement, en termes d'entrée et de sortie de scène, le personnage de la Mère est très « dynamique » malgré son âge. Il incarne l'état psychologique de l'inquiétude et en rapport avec la situation dramatique. Chose qui est tout à fait contraire chez Rachid et Aïcha qui vivent une sorte de plénitude malgré leur jeune âge et qui devraient montrer plus de dynamisme dans les mouvements. Pour ce qui est d'Omar et Malika, leurs mouvements sont agencés par l'harmonie que vit ce couple de fiancés et ce lien affectif a un impact sur leur dynamique participation à la lutte politique.

Le paratexte de cette première pièce de Boudia fait intervenir des « voix » (Pavis) qui jouent un rôle spécifique dans la formation du sens et de l'affect. En effet, les cinq 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'anonymat de ces personnages se fait au moment du dénouement réfléchi par l'auteur, à travers un indice qui indique l'appartenance de trois d'entre ces « voix » à l'appareil répressif de l'Etat colonial, à savoir la police) qui vient des coulisses : « *Alors, vous ouvrez ?* ». 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 étaient une extension, un prolongement. 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 » (Pavis).

Pour ce qui est du décor, 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 » (Mannoni, 1969).

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, pour un Algérien, une partie de lui-même. Ce « 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 partage la scène en deux : côté jardin et côté cour, comme dans la traditionnelle mise en scène dramatique. Dans le premier, à gauche de la scène (côté de la Reine, avant 1789) apparaît un grand lit arabe en fer forgé avec à côté un buffet sur lequel se trouve un plateau de cuivre avec des petites tasses. Dans le second, du côté droit du lieu scénique (côté du Roi, avant 1789), apparaît un canapé. Un peu en avant, une « *mida* », sorte de table basse, sur laquelle est posé un quinquet, 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 symboliser l'intégration de Aïcha et de La Mère, chacune dans son espace particulier. La Mère est assise près d'un objet sur lequel « *se trouve un plateau de cuivre* », 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 celui de la Lumière de l'hélicoïde de cuivre enroulé autour du Soleil. Il symbolise la parole fécondante et la praline 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* » (Bachelard, 1969). Le minerai transformé se prête bien à la relation entre les éléments terrestre et le feu qui se dématérialise, « *devient esprit* » (Ibid, p. 177), 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 à travers le geste de la Mère employant ces excréments pour re-découvrir cette pureté. Un cuivre qui cache dans sa première syllabe le « *cuit* » des premiers temps de l'humanité et une cendre on peut aussi déceler le « *sang* » d'une viande cuite qui donnait plus de force « *aux hommes d'une tribu qui, ayant conquis le feu de cuisine* » (Ibid, p. 175), se sont trouvés plus forts pour imposer leur domination aux tribus voisines.

Avec le personnage Aïcha, l'espace suggéré par le paratexte est une « chambre », un lieu anté-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 qui est aussi un espace de « *toutes les sujétions* » Barthes, 1963 : 18-20) 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, mais 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, et c'est certainement le rôle que joue Aïcha le long de la pièce. De plus, dans le lexème « couture », la syllabe « cou », invoque une partie du corps féminin et renvoie aussi à « coups », autre action à l'érotisme et à la psychanalyse sexuelle. Le lait de la canne se trouve « semé » dans le ventre d'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.

À l'intérieur du texte, nous avons relevé de nombreuses indications exprimant des instants d'intériorité des personnages, motivés par des situations psychologiques, comme les ruptures de mouvement, les silences augmentant la tension, les moments de réflexion

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 quand à leur esthétique et leur portée sociale. Dans le cas de notre 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 à prendre après lecture du message poignant d'un militant mystifié par une supposée trahison au sein 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 l'expéditeur, le jeu gestuel rejoint le paratexte pour préciser le thème d'une guerre « *dévorant ses propres enfants* ».

Pour ce qui est de *L'Olivier*, pièce comportant un seul acte, à la manière du dramaturge américain Thornton Niven Wilder, elle 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.

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'imagination 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.

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

Leurs 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 « ce 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.

Pour ce qui est costumes, il faut signaler que les indications scéniques choisies par l'auteur afin de présenter ses quatre personnages, insistent sur leurs habits. Le dramaturge algérien sait très bien que le costume n'a de sens que pour et sur un organisme vivant, qu'il n'est pas seulement une parure et un emballage extérieur, mais un rapport au corps, qu'il assure la transition entre l'intériorité du locuteur et l'extériorité du monde objectif, comme le remarque G. Barnu (1980) : « Ce n'est pas le costume seul qui parle, mais aussi sa relation historique au corps ».

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. Vieille « *gandourah* », « *Séroual* » déchiré. Garçon fort, scrutant peureusement le ciel et fouillant tout du regard autour de lui.

Zineb (13 ans) : Robe de cotonnade imprimée, sale et déchirée. 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 Kaddour (50 ans) : Vieux pantalon militaire déchiré, tricot de peau crasseux. Air menaçant, un homme venu d'un tout autre âge.

Le Combattant : Une tenue de guerre. Très fatigué, traînant une arme et portant sa gourde d'eau (sa ration de vie).

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 *séroual*. Deux termes de l'arabe reproduisant, à travers l'adjectif pluriel, un ancrage sociologique du personnage Aïssa.

En regroupant les syntagmes relatifs aux costumes des personnages/comédiens, il semble certains que l'élément scénique (costume) évolue tout comme le personnage/comédien qui le porte. La *gandourah* et le *séroual* 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 à partir d'une « situation initiale », celle d'un adolescent innocent qui se trouve jeté dans le drame d'une guerre qui lui a été imposée vers un destin de combattant.

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. Étymologiquement, 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* » (Starobisnski, 1961 : 74).

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. « Regard vers le haut, scrute le ciel, fouille autour de lui, regarde vers le bas ». Le regard du Haut connote la réflexion et celui 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* » (Starobinski, 1961 : 76), 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'apprêtent à partir pour le camp de l'Armée de Libération Nationale, et se transforment en une perception exclusive tournée vers la conscience-regard que le Combattant semble interroger à la fin de la pièce.

3. De la titrologie de *Naissances* et de *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 résumant. Le titre est un texte extérieur au texte dramatique proprement dit, il est un élément didascalique.

Certaines dramaturgies, comme celle du drame romantique ou celui 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 sur l'esthétique spécifique adoptée par le dramaturge algérien.

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 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, « *puisqu'il recrute ses éléments dans le langage (...) tout en lui servant de métalangage* » (Mitterrand in Duchet, 1979 : 90).

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 l'enfant est expulsé de l'organisme maternel d'Aïcha, et c'est la seconde naissance biologique 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* » (Idem, p. 91).

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 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 à neuf 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 » :

Univers subjectal : Sept à neuf mois de vie fœtale, « La grotte » (la nuit)

Univers objectal : L'après neuf mois, Le monde (la lumière)

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 la forme d'un combat existentiel, pour reprendre la vision de Sartre.

Concernant le titre de cette seconde pièce contenue dans le même recueil, le choix de l'intitulé est réellement recherché. Le titre choisi par l'auteur, *L'Olivier* est composé du nom masculin « olivier » et de l'article défini « le » pour aboutir à un objet défini. Sa symbolique renvoie à la dimension mythico-religieuse de cet arbre à forte connotation culturelle dans de très nombreuses cultures, aussi bien occidentales qu'orientale, depuis l'antiquité (Chevalier, Gheerbrant, 1982).

Conclusion

De l'esthétique théâtrale, textuelle du moins, nous n'avons retenus que les éléments de la représentation existant 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, il 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.

Il faut relever ici qu'un ensemble culturel originel compose le texte boudien d'éléments puisés dans le patrimoine éducatif et populaire œuvrant à donner au thème de la guerre de libération une dimension identitaire bien particulière.

Bibliographie

- Althusser, L. 1965. « Note sur un théâtre matérialiste ». *Pour Marx*, Paris : F. Maspero.
- Assouane, K. 2010. « Mohamed Boudia dramaturge : esquisse d'un itinéraire ». *Synergies Algérie* n° 10, p. 165-171.
- Aziza, C., Olivieri, C. et Sctrick, R. 1978. *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*. Paris : Nathan.
- Bachelard, G. 1957. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- Bachelard, G. 1985 [1949]. *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard.
- Bakhtine, M. 1978. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.
- Barnu, G. 1981. *Le costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine*. Paris : CNDP.
- Benichou, P. 1988. [1948]. *Morales du Grand siècle*. Paris : Gallimard.
- Benjamin, W. 1969. *Écrits sur Bertolt Brecht*. Paris : F. Maspero.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. 1982. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Laffont.
- Corvin, M. 1996. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Larousse.
- Duchet, C. 1979. *Sociocritique*. Paris : Nathan.

- Ivernel, P., Ebstein, J. 1983. *Le théâtre d'intervention depuis 1968*. Lausanne, Suisse : l'Age d'Homme.
- Jakobson, R. 1963. *Essai de linguistique générale*. Paris : Le Seuil.
- Lebset, D. 1998. *La Casbah, une cité en test*. Alger : Edition Casbah.
- Lukacs, G. 1965. *Le roman historique*. Paris : Payot.
- Mannoni, O. 1969. *Clés pour l'imaginaire*. Paris : Le Seuil.
- Mitterand, H. 1979. *Les titres d'un roman de Guy des Cars* in *Sociocritique* de Claude Duchet, Paris : Ed. F. Nathan.
- Nietzsche, F. 1977. *L'origine de la Tragédie*. Paris : Gallimard.
- Pageaux, D.H. 1994. *La littérature générale et comparée*. Paris : A. Colin.
- Pavis, P. 1996. *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Dunod.
- Poulet, G. 1950-1958. *Études sur le Temps humain*, Paris : Plon.
- Richard, J.P. 1971. *Littérature et sensation*, Paris : Seuil.
- Ryngaert, J.P. 1993. *Lire le théâtre contemporain*, Paris : Dunod.
- Sandier, G. 1970. *Théâtre et combat. Regards sur le théâtre*, Paris : Ed. Stock.
- Starobinski, J. 1961. *L'œil vivant*. Paris : Gallimard.
- Starobinski, J. 1976. *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*. Paris : Coll. « Tel », Gallimard.
- Thomasseau, J.M. 1984. « Pour une analyse du paratexte théâtral ». *Littérature* N° 53.
- Thomasseau, J.M. 1995. *Drame et tragédie*. Paris : Hachette.
- Ubersfeld, A. 1977. *Lire le théâtre*, Paris: Ed. Sociales.
- Ubersfeld, A. 1996. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil.

Note

1. Au sujet de la symbolique de l'olivier, voir Chevalier J., Gheerbrant, A. 1982. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Laffont.