

# La guerre de libération

Par Ahmed Cheniki

**Il n'est nullement imaginable qu'une lutte de libération ne s'accompagne pas d'une sorte d'encadrement artistique et littéraire. Des artistes et des écrivains s'étaient engagés dans une sorte d'écriture de témoignage et de combat.**

Le déclenchement de la lutte de libération nationale a provoqué la disparition de la troupe théâtrale arabe (dépendant de l'opéra d'Alger) en 1954-1955. La section théâtre du service de l'Education populaire, structure institutionnelle française, a continué à fonctionner jusqu'à l'indépendance de l'Algérie. D'ailleurs, son animateur, Henri Cordereau, est resté, quelque temps après 1962, organisant des stages d'art dramatique. De nombreux hommes de théâtre algériens avaient appris les rudiments du métier dans cette institution qui dispensait, entre autres tâches, des cours d'art dramatique aux amateurs. Une association des amis du théâtre arabe fut constituée fin 1954. C'était Henri Cordereau qui la dirigeait. Son objectif était simple : soutenir matériellement les troupes existantes et organiser des stages et des séminaires de formation. Le moment n'était pas opportun. Durant ce temps-là, de nombreux comédiens se préparaient déjà pour le maquis ou la direction du FLN à Tunis. Les groupes commençaient à disparaître les uns après les autres, les comédiens se dispersaient. Il était impossible dans des moments aussi cruciaux où le destin de la patrie était en jeu de faire du théâtre. Déjà, avant le déclenchement de la lutte armée, la censure ne laissait rien passer. Comment les autorités coloniales pouvaient-elles tolérer que les Algériens fassent encore du théâtre ? Toute parole devenait subversive. Et en plus de cela, les troupes arabes avaient décidé d'opter pour le silence parce qu'elles ne pouvaient admettre que l'administration leur fournisse des subventions, geste qui aurait été interprété par la population comme un acte de collaboration. Des comédiens ont ainsi décidé de prendre leurs valises et de s'installer en France où ils ont formé des troupes dans les milieux algériens.

De 1955 à 1957, le théâtre devenait un véritable art de combat. Des hommes de théâtre engagés dans le mouvement nationaliste n'arrêtaient pas d'évoquer la question algérienne à Saint-Denis, Barbès, Clignancourt, Marseille et dans d'autres villes françaises. L'Algérie était au cœur de l'entreprise dramatique. Mohamed Boudia et Mohamed Zinet (qui a appris le théâtre en Allemagne, au Berliner ensemble en 1959 et au Kammerspiele de Munich en 1961) qui maîtrisaient relativement bien les techniques de la scène s'illustraient par un extraordinaire dynamisme. Zinet est rompu à l'écriture théâtrale et au militantisme, lui qui a créé sa propre troupe en 1947 et interprété le rôle de Lakhdar, succédant à Antoine Vitez, dans *Le cadavre encerclé* de Kateb Yacine, mis en scène par Jean-Marie Serreau. Incapables de rester sur place, Boudia et Zinet tentaient de faire tout à la fois, de participer aux actions de la Fédération de France du FLN, d'expliquer inlassablement les objectifs et les positions du mouvement nationaliste. Ils animaient des rencontres avec des émigrés et formaient de jeunes comédiens. Mais quelque temps après, l'administration française, au courant des faits et gestes de ces militants doublés d'artistes, a pris la décision de dissoudre ces troupes, trop engagées à ses yeux. Ce qui n'était d'ailleurs pas faux. Les animateurs de ce mouvement théâtral qui voulaient ainsi expliquer en usant de l'art de la scène les nécessités du combat se retrouvaient en prison. Mais cela n'a pas empêché un homme comme Mohamed Boudia de poursuivre sa mission dans les geôles. Il a joué quelques pièces pour les prisonniers. Ce qui était un acte extraordinaire de courage et d'engagement.

Il était donc clair que tout travail théâtral était impossible en France. Les services de police veillaient au grain et toute parole patrio-



Mohamed Boudia.

tique était impitoyablement chassée. Le FLN qui avait compris l'importance du fait artistique dans la lutte de libération a fait appel à tous les artistes algériens pour rejoindre la lutte de libération. De nombreux comédiens, cinéastes, chanteurs, musiciens et sportifs n'hésitèrent pas à franchir le pas et à se retrouver de l'autre côté de la barrière. Ils devenaient les porte-voix du Front de libération nationale. En 1958, au mois de février, a été officiellement créée la troupe artistique du FLN. Mustapha Kateb assurait la direction de cet ensemble qui avait pour mission de faire connaître le combat du peuple algérien et de diffuser le discours du Front. De nombreux comédiens qui animaient la scène algéroise dans les années quarante s'étaient retrouvés à Tunis. Il y avait Ahmed Wahbi, Allilou, Taha el Amiri, Boualem Raïs, Mustapha Kateb...

La troupe du FLN accordait un intérêt certain aux techniques théâtrales et apportait à l'art de la scène une sensibilité et une admirable originalité. Il fallait décrire la tragédie du pays avec des mots, des images et des gestes simples. Une véritable esthétique se combat. Les thèmes se renouvelaient. L'écriture théâtrale subissait, sous la pression des événements, une véritable transformation. Ainsi, une rupture radicale avec la pratique théâtrale des années quarante allait avoir lieu. Le politique se frayait un chemin sérieux dans la représentation artistique. Le signe se muait en un espace de violence. Les pièces produites durant la période 1958-62 articulaient leur organisation autour d'un personnage collectif auquel quelques individus, acteurs récurrents et incontournables, donnaient vie et contenance. Le personnage fonctionnait comme un catalyseur d'une prise de conscience à assumer. C'est le «peuple» qu'on voulait «convoquer» sur scène. Trois pièces furent montées pendant cette période. Elles traitaient de la lutte des Algériens pour leur indépendance. L'objectif de la troupe était donc clair : faire connaître le combat des Algériens. Le théâtre devenait en quelque sorte un porte-parole attitré de la révolution. Les sujets abordés ne pouvaient qu'exprimer ce besoin de libération et d'émancipation. Les nécessités historiques imposaient la mise en œuvre d'un discours théâtral nouveau marqué par les sollicitudes et les réalités du combat. L'écriture dramatique obéissait à un schéma particulier correspondant à des nécessités historiques et sociologiques particulières.

Les tournées dans l'ex-URSS, en Chine populaire et en Yougoslavie ainsi que dans les pays arabes participaient du projet politico-culturel du FLN. Les comédiens portaient le costume de l'Algérie combattante. Leurs pièces étaient l'expression d'une réalité vécue, un témoignage vivant d'un peuple en lutte. Dans *Vers la lumière*, *Les Enfants de La Casbah*, *El Khalidoun* (*Les Eternels*), le ton est agressif, le verbe est violent, les gestes sont souvent très furtifs et rapides, le rythme saccadé. Cette violence marquait également la littérature. Frantz Fanon l'explique ainsi : «Enfin, dans une troisième période dite de combat, le colonisé, après avoir tenté de se perdre avec le peuple, va au contraire secouer le peuple. Au lieu de privilégier la léthargie du peuple, il se transforme en réveilleur du peuple. Littérature de combat, littérature révolutionnaire, littérature nationale. Au cours de



Mohamed Zinet.

cette phase, un grand nombre d'hommes et de femmes qui, auparavant, n'auraient jamais songé à faire œuvre littéraire, maintenant qu'ils se trouvent placés dans des situations exceptionnelles, en prison, au maquis ou à la veille de leur exécution ressentent la nécessité de dire leur nation, de composer la phrase qui exprime le peuple, de se faire le porte-parole d'une nouvelle réalité en actes.»

Style heurté, mots lacérés, violence verbale, récit simple, personnages bien mis en évidence, telles sont les caractéristiques essentielles de ce théâtre de combat qui voulait exprimer sans rancune ni haine les souffrances et les douleurs du peuple algérien. D'ailleurs, les auteurs intégraient souvent dans leurs pièces un personnage français, sympathique, pacifiste, ouvert aux souffrances et aux douleurs de la société colonisée. Ils évitaient ainsi d'imposer à leurs personnages un discours trop manichéen. Cette attitude se retrouve également dans la littérature de combat et dans les pièces de Boudia et de Bouzaher. *Montserrat* d'Emmanuel Roblès fut reprise par l'équipe artistique. Elle reçut un accueil enthousiaste. Les représentations étaient données dans les camps, les hôpitaux et les maquis des frontières. La direction du FLN cherchait, à travers cette expérience théâtrale, à compléter la formation politique et idéologique des militants et des combattants.

Les conditions de l'époque déterminaient évidemment le choix de l'espace et mettaient en œuvre une esthétique d'urgence obéissant à des nécessités historiques particulières. Le lieu ouvert imposait aux comédiens et aux concepteurs du spectacle une certaine manière de jouer où l'improvisation n'était pas absente. Dans ce type de théâtre, outre la clarté du mouvement narratif et du processus discursif, la performance de l'acteur est fondamentale. La parole devenait souveraine et engendrait un feed-back perpétuel avec un public, certes déjà convaincu, mais souvent marqué par les péripéties dramatiques traversées par des personnages qui interpellaient directement sa sensibilité. Dans les salles closes, surtout à l'étranger, le jeu se refermait et épousait rapidement les contours du théâtre conventionnel. Les déplacements étaient plus mesurés, marqués par les pesanteurs scénographiques, les multiples calculs géométriques, les instances discursives et les lieux de la réception. Le lieu déterminait donc le fonctionnement de la représentation.

Le discours théâtral était surtout dirigé vers l'extérieur. Dans la pièce, *Vers la lumière*, les personnages sont bien dessinés, l'espace est clairement défini, c'est-à-dire obéissant à une logique réaliste, même si, par endroits, il est fait appel à des symboles, à des allégories et à des référents historiques tirés de l'histoire universelle. Ainsi, le combat des Algériens est partie intégrante des luttes de tous les peuples opprimés. Ce discours obéit à une certaine logique idéologique qui met en avant la similarité des luttes anticoloniales, leur interdépendance et leur solidarité. Le récit est simple : de jeunes soldats arrêtent un Algérien qui, en prison, se met à rêver, à revivre son enfance, à revisiter tous les lieux et à se remémorer une enfance et une vie ouverte à une nouvelle naissance et à un nouveau monde et, tout d'un coup, du célèbre tableau de



Mustapha Kateb.

Pablo Picasso, *Guernica*, sort l'emblème du Maghreb. La clôture de la pièce est significative du discours théâtral et des intentions de l'auteur. Le texte se termine par ces mots dits par le jeune détenu : «Personne ne danse plus aujourd'hui. Nous sommes plongés dans le combat. L'ennemi extérieur a voulu nous voler nos chants et nos rires, qu'il continue à couvrir avec des rafales et des bombes. L'impérialisme veut transformer l'Algérie en un grand Guernica. C'est un défi à toute l'humanité. L'humanité pourra-t-elle relever ce défi ? Nous, Algériens, nous avons déjà répondu à cette question.»

## VERS LA LUMIÈRE

La chute du texte, *Vers la lumière*, résume le projet idéologique et justifie les intentions de l'auteur. La clôture d'une pièce est le lieu fondamental de l'explication de son parcours et de sa construction dramaturgique. La fin donne à voir les mécanismes du fonctionnement du discours théâtral et peut servir, si elle n'est pas fermée, comme un espace d'ouverture et d'articulation à un autre monde. Elle est considérée comme la conclusion d'un pacte narratif et l'espace idéal de cristallisation des formations discursives. Ainsi, l'association avec *Guernica* explique le désir de dire et de montrer la similarité des luttes dans le monde, idée qui fait penser à la notion de responsabilité et d'engagement chez Jean-Paul Sartre. Nous avons aussi affaire à un rapprochement sur le plan esthétique et à un discours qui fait de l'art pictural un des éléments fondateurs de la représentation théâtrale.

Cette plongée ontologique restitue à la peinture une sorte de légitimité dans la revendication d'une certaine paternité de l'acte dramatique et d'un voisinage esthétique. La peinture devient un élément de reconnaissance d'un événement fondamental et d'une mise en œuvre du discours idéologique de l'auteur. *Guernica* est le symbole d'une douleur, d'une tragédie et de solidarités en mouvement. Le choix du tableau de Picasso n'est pas fortuit, il contribue à la mise en branle du sens et des réseaux thématiques. La signification globale du texte est travaillée par cette peinture qui participe efficacement au déploiement du sens. Analogie des formes. Analogie des quêtes. Le tableau de Picasso consacre, en quelque sorte, une relation de causalité mettant en accusation l'impérialisme colonial et ses épiphénomènes dans tous les malheurs de l'humanité. Cette problématique est au fond de toute la logique dramatique katébienne marquée essentiellement par des contingences esthétiques et idéologiques plus appuyées et plus précises. *Les Enfants de La Casbah* de Abdelhalim Raïs raconte le combat nationaliste en milieu urbain tout en mettant en relief les difficultés et les dures réalités de la clandestinité. L'histoire se déroule dans une maison de La Casbah, un quartier populaire d'Alger : des frères engagés dans la lutte ne se reconnaissent pas, ne sont pas au courant de leurs activités réelles. Soupçonneux, ils cultivent tellement le secret qu'ils provoquent d'interminables conflits familiaux. La suspicion marque le territoire. Ils évitent de se regarder dans les yeux, l'un suspectant l'autre de collaboration avec l'ennemi. Un déclin : les soldats arrêtent un membre de la famille. Ainsi, les choses deviennent claires. Ils savent désor-