

La guerre d'Algérie dans le théâtre de Slimane Benaïssa

The algerian war in Slimane Benaïssa's théâtre

GUERMAT Fatma
MCB Université Alger 2
Fatma.guermat@univ-alger2.dz

Reçu le 10 mars 2020 Accepté le 12 mai 2020

Résumé : Depuis la fin du XIXe siècle, le théâtre se révèle comme une entreprise mémorielle dans sa pratique artistique. Il représente des faits historiques en proposant divers moyens d'expression artistique : drame historique, théâtre-document, etc. Cette pratique servira de lieu de restitution de la mémoire historique menée aussi bien par les hommes du théâtre que par les journalistes et les critiques. Benaïssa, un écrivain, dramaturge algérien, connu en Algérie par ses pièces présentée en arabe dialectal : *Boualem zid el goudam*, etc. l'écrivain inspire ses sujets dans la société algérienne. Son théâtre, qu'il soit écrit en arabe ou en français, contribue à illustrer des représentations de périodes historiques, il présente ainsi l'importance de cette problématique : « *La problématique de l'Histoire et de la Mémoire est fondamentale en Algérie. On ne peut pas avancer sans donner au moins une mémoire à l'Algérie, à l'Algérien, à cette société. Qu'elle soit une mémoire fédératrice, qui repose sur des faits réels de la guerre de libération de notre histoire moderne* »⁶⁷. La Mémoire, l'Histoire et la politique sont donc les trois principaux thèmes autour desquels s'articulent les actions des textes de Benaïssa. Dans notre article, nous tenterons de répondre à la question principale : Comment

⁶⁷ Slimane, Benaïssa, interviewé par MEGHERBI Wahid, in Slimane Benaïssa à Montréal, « La culture est essentielle pour connaître notre Histoire et mieux la comprendre », (en ligne) disponible sur, www.atlasmedias.com, publié le 5 juillet 2013. Consulté en octobre 2013.

l'Histoire est-elle véhiculée, représentée dans le théâtre de Slimane Benaïssa ? Nous avons choisi trois de ses textes écrits en français pour tenter de répondre à cette question : *Conseil de discipline*, publié en 1992 ; *Les fils de l'amertume* (1996) et *Prophètes sans dieu* (1999).

Mots clés : Slimane Benaïssa, Théâtre, Représentation, Histoire, Guerre de libération, Mémoire.

Abstract: Since the end of the 19th century, the theatre has been a memorial enterprise in its artistic practice. It represents historical facts by offering various means of artistic expression: historical drama, document-theatre, etc. This practice will serve as a place of restitution of the historical memory carried out as well by the men of the theatre as by the journalists and the critics. Benaïssa, an Algerian writer and playwright, known in Algeria for his plays presented in dialectal Arabic: *Boualem Zid el Goudam*, etc. the writer inspires his subjects in Algerian society. His theatre, whether written in Arabic or French, helps to illustrate representations of historical periods, thus presenting the importance of this issue: "*The issue of History and Memory is fundamental in Algeria. We cannot move forward without at least giving a memory to Algeria, to the Algerian, to this society. May it be a unifying memory, which is based on real facts of the Liberation War of our modern history*". Memory, History and Politics are therefore the three main themes around which the actions of Benaïssa's texts revolve. In our article, we will try to answer the main question: How is history conveyed, represented in Slimane Benaïssa's theatre? We have chosen three of his texts written in French to try to answer this question: *Disciplinary Board*, published in 1992; *Sons of Bitterness* (1996) and *Prophets Without God* (1999).

Key-words: Slimane Benaïssa, Theatre, Representation, History, Liberation War, Mémoire.

INTRODUCTION

Parler du théâtre en Algérie c'est s'interroger au préalable sur la source de l'art dramatique dans ce pays. Certains chercheurs universitaires considèrent que les premières pièces algériennes ont vu le jour après la tournée de Georges Abiad en 1921. Cette date est selon Cheniki Ahmed sujette à caution, il atteste que les premières pièces sont jouées au début du siècle.

Après la visite des premières troupes égyptiennes, Al Koumidia El Misria d'Abdel Kader El Misri et Jawq Souleymane Qardahi qui ont séjourné en Algérie entre 1907-1908, depuis, les jeunes Algériens commencent à s'intéresser à l'art dramatique. Ils voyaient dans ces troupes un espace de légitimation du discours artistique européen, longtemps marqué par la méfiance et la suspicion.

Ils commencent à monter des pièces mettant en scène des personnages historiques. Les thèmes traités diffèrent selon la période concernée. Durant la guerre de libération, on inculquait l'idée du combat et de liberté dans les esprits, on traitait également les problèmes sociaux. Après l'indépendance, on met en scène les soucis de la nouvelle Algérie, de ses problèmes liés à la politique, à la culture, à la société et à la religion. Le théâtre continue de s'enrichir des nouvelles situations, employant différentes langues, l'arabe classique, l'arabe dialectal, le français et le tamazight.

Benaïssa, l'un des premiers à avoir traduit en arabe quelques textes de Kateb Yacine, connaît en Algérie un grand succès grâce à ses pièces *Boualem zid el goudam*, *Babor ghraq*, *El mahgor*, *Anta khouya ouana chkoun*, etc. En France, il est aussi connu comme le meilleur représentant de l'Algérie, grâce à ses textes qui portent un regard analytique et critique sur ce qui se passe dans le pays, en traitant des sujets sérieux, voire piquants. En France, il continue de parler des problèmes des Algériens, surtout ceux de la décennie noire, de la montée de la vague terroriste. Il traite des thèmes liés à la mémoire collective du peuple algérien, à leur Histoire et à la religion. De là, nous constatons que l'auteur s'inspire dans l'Histoire algérienne.

Nous interrogerons la pratique théâtrale de Slimane Benaïssa, notamment l'évocation de la guerre d'Algérie dans son œuvre théâtrale. Nous essaierons de voir comment fonctionne l'Histoire dans ses textes.

Le corpus de cette communication est constitué de pièces théâtrales publiées en français chez Lansman par Slimane Benaïssa. C'est chronologiquement :

- *Conseil de discipline*, Lansman, 1994
- *Les fils de l'amertume*, Lansman, 1996
- *Mémoires à la dérive*, Lansman, 2001
- *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, Lansman, 2004

Slimane Benaïssa, auteur et metteur en scène, puise ses thèmes dans la réalité des Algériens des deux rives ; ceux vivant en Algérie, et ceux vivant en France.

Le choix de l'approche comparatiste et des outils empruntés à la sémiologie, la sociocritique ou l'analyse du discours permettrait de mieux saisir la réalité de l'inscription de l'Histoire et de démontrer sa fonction dans les textes de Benaïssa.

1- Représentation de l'Histoire

Depuis la fin du XIXe siècle, le théâtre se révèle comme une entreprise mémorielle dans sa pratique artistique. Il représente des faits historiques en proposant divers moyens d'expression artistique : drame historique, théâtre-document, etc. Cette pratique servira de lieu de restitution de la mémoire historique menée aussi bien par les hommes du théâtre que par les journalistes et les critiques. Le théâtre de Benaïssa contribue à illustrer des

représentations de périodes historiques, il présente ainsi l'importance de cette problématique :

La problématique de l'Histoire et de la Mémoire est fondamentale en Algérie. On ne peut pas avancer sans donner au moins une mémoire à l'Algérie, à l'Algérien, à cette société. Qu'elle soit une mémoire fédératrice, qui repose sur des faits réels de la guerre de libération de notre histoire moderne⁶⁸.

La Mémoire, l'Histoire et la politique sont donc les trois principaux thèmes autour desquels s'articulent les actions des textes de Benaïssa. L'Histoire n'y est pas présentée de manière linéaire, puisque le dramaturge ne fait pas un théâtre-document. Elle se présente comme un arrière-plan à sa lecture, notamment dans *Conseil de discipline*, texte publié pour la première fois en 1992.

L'histoire de la pièce se déroule en 1959, trois ans avant l'indépendance. La tension est à son comble dans un collège technique de l'Est algérien. Au cours d'une dispute, un élève nommé Jacomino, un pied-noir blesse son camarade de classe Atmourt, un kabyle d'un coup de couteau, un conseil de discipline s'impose donc. Mais de crainte que la situation ne se transforme en une guerre à l'intérieur de l'école, le proviseur organise un pique-nique, invitant six professeurs représentant chacun une tendance différente de l'autre. Cette rencontre leur servira de pré-conseil.

⁶⁸Slimane, Benaïssa, interviewé par MEGHERBI Wahid, in Slimane Benaïssa à Montréal, « La culture est essentielle pour connaître notre Histoire et mieux la comprendre », in, www.atlasmedias.com, publié le 5 juillet 2013, site consulté en octobre 2013.

Après un long débat, les membres du pré-conseil ne se mettent d'accord sur aucune décision. Le proviseur se retrouve au point du départ : « *Je me demande ce que sera le jour du conseil.* »⁶⁹ se demande-t-il à la fin du texte.

Pour le directeur, par exemple, les faits historiques sont un prétexte pour éviter le renvoi des élèves et installer une politique de cohabitation et d'intégration dans son école : « *Le proviseur : À la place des sanctions, nous proposerons des mesures pour apaiser la situation et aller dans le sens de la pacification. Nous sommes obligés de jouer le jeu* »⁷⁰.

La décision que prendront les membres du pré-conseil aura un grand impact sur le cours des événements. Si le renvoi de l'un ou de l'autre élève est prononcé, des émeutes et manifestations risquent de se déclencher.

Tous les personnages sont concernés par ce jeu délicat où la parole se libère dans un contexte singulier. Les événements historiques constituent de véritables révélateurs des positions et des formations discursives des protagonistes. « *Sultanat : Messieurs, je ne comprends pas. Dehors, dans les djebels, militaires et fellagas se carabinent... et vous, vous voulez qu'ici, à l'intérieur du collège, il ne se passe pas la même chose* »⁷¹.

Le thème de la guerre fonctionne donc comme un arrière-plan sur lequel vient se greffer un autre problème, celui de la dispute entre les élèves et les mesures à prendre pour y remédier. En défendant la réaction de Jacomino, Sultanat met en avant l'état des pieds noirs en Algérie :

⁶⁹ Slimane, Benaïssa, *Conseil de discipline*, Lansman, 1994, p. 58.

⁷⁰ Slimane, Benaïssa, *Conseil de discipline*, op.cit., p. 26.

⁷¹ Ibid., p. 15-16.

- **Sultanat** : Par définition, un pied-noir est objet d'agression. C'est son destin. Tu ne vas pas changer le destin des gens, non ?
- **Sultanat** : Atmourt, c'est vrai qu'il est victime... mais il est victime d'un geste ! Jacomino, lui, est victime de l'Histoire. Notre Histoire ! On finit comme des pantins, entre des fellagas qui tirent et se sauvent, et une armée qui attend qu'ils reviennent⁷²

Le discours de Sultanat met en accusation l'Histoire pour innocenter Jacomino. L'Histoire devient dans ce texte, lieu et enjeu d'un conflit qui a marqué les jeux mémoriels et la segmentation historique. Ainsi, le personnage se mue en lieu d'articulation de différents moments conflictuels et en porteur et producteur de liens idéologiques, mémoriels et historiques.

Le proviseur, lui, tente de porter les attributs d'un arbitre, un médiateur, évitant d'aggraver davantage les choses. Les mots, pacification et intégration l'investissent d'une fonction arbitrale dans le sens avancé par Etienne Souriau. Le philosophe français distingue les personnages des rôles qu'il appelle forces ou fonctions dramatiques et qui sont pour lui au nombre de six :

- 1° une Force vectorielle thématique, aperçue sous une forme appétive ; 2° une Valeur vers laquelle est orientée cette force ; [...] 3° un Arbitre, attributeur éventuel de ce bien ; [...] 4° l'Obtenteur éventuel de ce bien ; [...] 5° [...] un Antagoniste ; [...] 6° un Complice, un co-intéressé⁷³.

⁷² Slimane, Benaissa, *Conseil de discipline*, op.cit., p. 22.

⁷³, Etienne, Souriau né le 26 avril 1892 à Lille, et, mort le 19 novembre 1979 à Paris, est un philosophe français, spécialisé en esthétique. L'objectif de sa démarche est de –discerner par analyse les grandes fonctions dramaturgiques sur lesquelles repose la dynamique théâtrale – étudier morphologiquement leurs principales combinaisons – rechercher les raisons des propriétés esthétiques, si diverses et si variées, de ces combinaisons (qui sont

-
Le proviseur a dans le texte la fonction d'arbitre :

Le proviseur : J'ai une proposition à formuler afin d'aller dans le sens de l'intégration et de la pacification. Nous supprimons le vin et le porc et nous mélangeons Français et Français-Musulmans à table⁷⁴.

Les signifiants « Pacification, Intégration » auront des signifiés⁷⁵ qui diffèrent selon les positions des personnages opposants. Pour Mauzer le chrétien d'origine allemande par exemple, l'idée de pacification n'est qu'un mensonge : « **Mauzer** : [...] vous et la pacification, je crois que ça fait deux »⁷⁶.

Au même titre que Mauzer, Sultanat trouve lui aussi les idées de pacification et d'intégration absurdes dans un pays où les habitants ne sont pas traités de manière égale :

Sultanat : Intégration, pacification, tout ça ce sont des mots abstraits pour un langage de politiciens. Un type qui s'est rebellé et qui prend le maquis, on ne le pacifie pas : on le combat. On n'intègre pas des gens qui ont accumulé de la haine. [...] Que vous le vouliez ou non, on n'est pas kif-kif et on ne sera jamais kif-kif⁷⁷

Les deux personnages fonctionnent comme des antagonistes au proviseur. Le but de ce dernier est de « trancher un problème de discipline banal entre

les situations) – observer comment ces situations s'enchaînent ou par quels renversements elles se modifient, et comment ces modifications animent et avancent l'action théâtrale.

⁷⁴ Slimane, Benaïssa, *Conseil de discipline, op., cit.*, p. 53.

⁷⁵ L'articulation saussurienne signifiant\signifié a été, selon Courtès, productive et a amorcé de nouveaux types d'investigation dans l'étude du langage. Hjelmslev reprend la dichotomie de base de Saussure, mais en modifie la terminologie : au signifiant se substituera l'expression, au signifié le contenu.

⁷⁶ Ibid., p. 14.

⁷⁷ Ibid., p. 38.

deux élèves égaux en droits.»⁷⁸ Les mots pacification et intégration représentent dans le discours de ce personnage l'égalité. Pour les antagonistes, en revanche, ils appartiennent au vocabulaire historique et au discours politique, ils constituent donc un usage particulier de la langue.

Les expressions pacification et intégration, sont déterminées par les positions idéologiques des personnages et sont utilisés en raison du sème juridique qui renvoie aux lois coloniales, à savoir le code de l'indigénat. Les musulmans sont soumis à ce code par la force et l'oppression. Il accorde également des pouvoirs pénaux aux administrateurs civils. Sultanat et Mauzer, les pieds-noirs, ne peuvent être d'accord avec la conception d'égalité et de partage énoncée par le proviseur.

Le mensonge, écrit Joseph Courtés, témoigne de la distance entre le langage et la réalité. «*Face à un donné, toute interprétation, et elle est nécessaire, reste sujette à caution*»⁷⁹. Toute communication, pour réussir, présuppose ainsi une sorte de contrat moral selon lequel les partenaires de l'échange verbal s'engagent implicitement à se conduire en «*honnête homme*»⁸⁰. Le discours des antagonistes sur la représentation de la pacification et de l'intégration met en relief la distance entre la réalité et le langage. Le contrat d'honnêteté n'est pas respecté entre les partenaires. Le discours du personnage Sultanat insiste sur l'aspect absurde de la proposition du proviseur et le qualifie de «*mots abstraits pour un langage de*

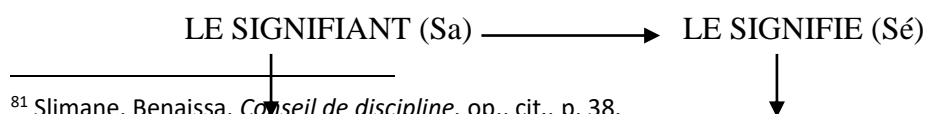
⁷⁸ Ibid., p. 23.

⁷⁹ José, Cortes, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, HACHETTE, Paris, 1991, p. 39

⁸⁰ H.P. Grice, cité par, José, Cortes, op. cit., p. 38.

*politiciens*⁸¹. » Nous relevons encore une redondance de l'expression « *Kif-kif* » qui revient trois fois dans le même discours, et à travers laquelle, le personnage démontre son refus de l'idée d'égalité entre les indigènes et les pieds noirs. Idée qu'il exprime clairement d'ailleurs : « *L'incident explicitement n'a rien de banal, et les deux élèves implicitement ne sont pas égaux, quoi que l'on fasse*⁸². » Le personnage exprime donc le refus de « l'intégration et de la pacification » en employant deux expressions en langues différentes : « *kif-kif* » en langue arabe et « égaux » en langue française. Pour le même signifié (inégalité) sont donnés donc deux signifiants dans différentes langues.

Dans la phrase énoncée par Mauzer : « *Vous et la pacification, ça fait deux*⁸³. » exprime l'écart entre l'idée de la pacification qui devrait être, selon lui, réalisée par le « *vous* ». Ce pronom personnel ne renvoie pas uniquement aux destinataires (le proviseur et Sultanat), mais aussi à ce qu'ils représentent. Certes, l'auteur présente le Proviseur, dans la didascalie en début du texte, comme étant « *Un pied-noir originaire de Toulouse, [...] Président de la Fédération Algérie Française*⁸⁴. » L'expression « pacification et intégration » prendrait donc un autre sens (contenu) : « *Algérie française* » :



⁸¹ Slimane, Benaïssa, *Conseil de discipline*, op., cit., p. 38.

⁸² Ibid., p. 24.

⁸³ Ibid., p. 14.

⁸⁴ Slimane, Benaïssa, *Conseil de discipline*, op., cit. p. 6

« pacification\intégration »

« Algérie française »

HOMOLOGATION

« VOUS »

Le pronom personnel



Le Proviseur + Fédération de l'Algérie
Française

Le signifié (ou le contenu) s'enrichit selon les sens donnés par les personnages. Pour Mauzer, il existe un écart entre le signifiant (l'expression) et le signifié (le contenu), qu'il exprime à travers la formulation « *ça fait deux* ».

A contrario, l'expression « Pacification\ intégration » prend un sens différent dans le discours du Proviseur. L'expression s'articule en premier lieu dans l'« égalité en droit ». Cette égalité prend forme à travers le changement des habitudes culinaires et de la disposition des élèves dans le réfectoire : « *Nous supprimons le vin et le porc et nous mélangeons Français et Français-Musulmans à table*⁸⁵ »

Dans *Les fils de l'amertume* et *Les confessions d'un musulman de mauvaise fois*, l'Histoire est évoquée cette fois par des enfants, Youcef et Farid, dans le premier texte, Karim dans le second. L'enfant a pu être soit

⁸⁵ Ibid., p. 53.

muet, soit voué à imiter les adultes. Ce n'est qu'avec la démocratisation de l'enseignement dans la deuxième moitié du XIX^e siècle que l'enfant semble accéder à une parole qui lui est propre et devient une figure centrale. Entre fantasme et réalité, fascination et répulsion, sacré et profane, les représentations de l'enfant constituent des sources d'inspiration inépuisables. Dans les textes de Benaïssa, l'enfant se charge de raconter l'Histoire :

Youcef : Et mon père rejoignait Ammi Salah aux réunions politiques au cours desquelles ils ont organisé le « '08 mai 45'' qui a fini par le massacre de Sétif et de Guelma. [...] Le 8 mai, ils avaient tellement fait bien les choses... que le lendemain, ma mère perdait mon lait !... 9 mai 1945, je fus mis au couscous⁸⁶.

Le récit de Youcef mêle réalité et fiction. L'énonciateur évoque dans son discours une date réelle, le 8 mai 1945 qui constitue une vérité historique et qui crée ce que les réalistes appelaient l'effet du vrai, ou l'effet du réel. L'enfant (dans les deux textes) fait le récit d'un moment de confrontation entre deux forces opposées, à savoir la police française et les indigènes, ces derniers sont représentés par le père de l'enfant et Ammi Salah. Dans tout mouvement de confrontation, existe un destinataire (D1) qui demande, exige une action de la part de l'anti-destinataire (D2). Le Destinataire et l'anti-destinataire sont «*dotés chacun des modalités nécessaires (telle que le/vouloir faire/, le/savoir faire/et le/pouvoir faire/)*⁸⁷. »

Le conflit entre le destinataire et l'anti-destinataire vient de ce que le destinataire (la police française) veut faire cesser les manifestations des

⁸⁶ Slimane, Benaïssa, *Les fils de l'amertume*, Lansman, 1996, p. 21.

⁸⁷ José, Cortes, op. cit., p. 125.

indigènes. À cette décision s'oppose une autre contraire, poursuivre les manifestations. Ce qui engendrera à la fin, ce que Cortès appellera, la sanction, exprimée par une suite d'actions : « *le massacre de Sétif et de Guelma. [...] Le 8 mai, ils avaient tellement fait bien les choses... que le lendemain, ma mère perdait mon lait !... 9 mai 1945, je fus mis au couscous sucré avec les hommes*⁸⁸. »

Destinateur (D1) La police française —————> Anti-Destinateur (D2) Les indigènes (le père de Youcef et son oncle Salah)

Les décisions prises par les parties opposées dans le conflit (D1 et D2) transforment le monde des adultes et bouleversent aussi celui de l'enfant. Ce dernier ne se retrouve plus dans son milieu familial, il perd la tranquillité qu'il a connue dans les bras de sa mère, l'enfant est désormais placé dans le monde des adultes (les hommes), ses habitudes alimentaires changent, le lait maternel est remplacé par le couscous sucré. Les événements racontés ont perturbé cette étape de l'enfance qui sera interrompue. L'enfant devient rapidement un adulte, contraint de réfléchir à son destin : « *Youcef : [...] Il me fallait réfléchir à mon destin... Heureusement, la guerre allait s'enclencher* »⁸⁹.

L'enfant ne participe pas dans la confrontation où s'opposent le destinateur (la police française) et l'anti-destinateur (les indigènes), il en est le témoin, c'est à travers son regard qu'est racontée la guerre. Il met en évidence toutes les perturbations vécues dans le monde de l'enfant à cause

⁸⁸ Slimane, Benaïssa, *Les fils de l'amertume*, op., cit., p. 21.

⁸⁹ Slimane, Benaïssa, *Les fils de l'amertume*, op., cit., p. p. 21

des décisions des adultes. Le développement psychique de l'enfant se trouve en conséquent, affecté.

La représentation du monde faite par l'enfant est très différente de celle faite par l'adulte. Dans *Les fils de l'amertume* et *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, les enfants s'interrogent sur le sens de l'indépendance :

Karim : Sidi, pourquoi tous les français partent-ils ?

Le cheikh : Comme ils sont venus un jour, ils partiront un jour. C'est ça l'indépendance.

Karim : Alors sidi, l'indépendance c'est quand on reste tout seul ?⁹⁰

L'enfant s'interroge sur les raisons du départ des Français. Jean Piaget distinguera dans son livre la différence entre les conversations qu'entretient l'enfant avec un adulte et celles entretenues avec un enfant du même âge :

Il est en outre intéressant de constater la différence qualitative des questions adressées aux adultes et des questions adressées à d'autres enfants. Les premières contiennent une proportion importante de questions relatives à la causalité et à l'explication, tandis que dans les secondes cet élément est presque totalement absent ⁹¹.

Nous assistons, dans *Confessions d'un musulman de mauvaise foi* à un débat houleux entre Karim et Malika, deux élèves de l'école française. Chacun d'eux essaie de donner une définition du terme martyr en prenant le cas de Rachid leur camarade de classe comme exemple. Rachid est accusé

⁹⁰ Ibid., p. 25.

⁹¹Jean, Piaget, *Le langage et la pensée chez l'enfant. Etudes sur la logique de l'enfant*, DELACHAUX et NIESTLE Editeurs, 9^{ème} édition, Neuchâtel, Paris, 1923, p. 47

d'homosexualité, il est ensuite roué de coups et maudit par son père. Humilié, il décide donc de se donner la mort :

L'incident suscite la curiosité des enfants et les incite à discuter de son cas :

Malika : Il est mort en martyr ?

Karim : Non, ce n'est pas un martyr, parce qu'il est mort au collège, tué par des morceaux de verre. On ne lui a pas tiré dessus. Il n'y a que ceux qui meurent sous les balles qui sont des martyrs. Les autres sont normaux.

Malika : Alors Rachid est un martyr. Seulement son cas n'a pas encore été étudié...

Karim : Tu es complètement folle ! Imbécile qui se fait accuser de pédé et qui se jette sur une vitre, c'est un martyr ? Un martyr, c'est plus sérieux que ça ! Avec des martyrs comme Rachid, dans un siècle, on n'aura pas encore l'indépendance...

Malika : Non ! Rachid a été tué par du verre français. C'est un martyr transparent. Mais toi, roi des cons, tu ne risques pas de le voir⁹².

Les enfants cherchent à comparer leurs opinions. Piaget constatera dans son livre que les discussions entre enfants comportent des informations « *non seulement plus nombreuses, mais d'un type plus évolué*⁹³. » Les informations fournies ne sont pas de simples constatations descriptives. Les deux enfants suivent une certaine logique pour mieux expliquer leurs points de vue. Malika est même prête à inventer un nouveau terme : « *Martyr transparent* », « *Tout se passe comme si c'était le choc des opinions et des intentions*

⁹² Slimane, Benaïssa, *Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, Lansman, 2004, p. 30-31.

⁹³ Jean, Piaget, op. cit., p. 49

*différentes qui finissait par frayer la voie aux discussions d'ordre supérieur*⁹⁴. »

Le même sujet (martyr) est repris dans une autre discussion entre l'enfant Farid et son un adulte « L'ancêtre » :

L'ancêtre : Si on te parle de colonialisme, c'est pour te rappeler notre terre. Ce peuple colonisé pendant cent trente ans a perdu un million et demi de martyr. Tu n'en oublies pas un ou deux, c'est un million et demi de martyrs que tu oublies. Et ça c'est grave.

Farid : Comment ils sont morts ?

[...] : On devait être faibles, ou bien l'ennemi est trop fort. Parce qu'un million et demi, c'est « bezef » (beaucoup). Tu es sûr qu'ils ne se sont pas trompés de compte ?⁹⁵

Dans le premier exemple (le dialogue entre les enfants) les personnages ont présenté différentes informations, alors que dans cet exemple, entre l'ancêtre et Farid, il y a peu d'informations, (nombre des morts), l'enfant exprime sa curiosité en posant une question de causalité, elles portent sur les causes de la mort des martyrs, sur le compte de ces derniers, Farid demande des explications au sujet des martyrs. L'enfant apporte donc un regard subjectif à la réalité, et cela s'explique selon Piaget par son égoïsme intellectuel⁹⁶. Cette caractéristique lui permet de concevoir « *les choses comme étant tout à la fois telles qu'elles apparaissent (phéno-ménisme) et*

⁹⁴Jean, Piaget, op. cit., p. 49.

⁹⁵ Slimane, Benaissa, *Les fils de l'amertume, op., cit.*, p. 46

⁹⁶ « C'est une attitude spontanée commandant l'activité psychique de l'enfant à ses débuts et subsistant toute la vie dans les états d'inertie mentale. (...) cette attitude consiste en une absorption du moi dans les choses et dans le groupe social, absorption telle que le sujet s'imagine connaître les choses et les personnes en elles-mêmes alors qu'en réalité il leur attribue, en plus de leurs caractères objectifs, des qualités provenant de son propre moi ou de la perspective particulière dans laquelle il est engagé. » PIAGET, J. op. cit., p. 66

douées de qualités semblables aux siennes propres (intentionnalité, force, et vie diffuses, lois obligatoires, etc.)⁹⁷. »

L'enfant, dans les textes de Benaïssa, n'est pas un petit d'homme muet, il se montre capable d'établir une discussion avec d'autres enfants. De nature curieuse, il pose des questions autour de sujets sérieux (Histoire), il demande des explications aux adultes. Il est même chargé de raconter l'histoire. L'importance de l'enfant dans le théâtre de Benaïssa réside dans la nouvelle perception qu'il a des sujets, perception différente que celle faite par les adultes. Cette différence est due à son égocentrisme et à sa subjectivité.

2- Mémoire et Histoire

L'oubli est présenté par les neurologues dans le voisinage des dysfonctions des opérations mnésiques, à la frontière incertaine entre le normal et le pathologique. Ils considèrent aussi l'oubli définitif comme une distorsion de la mémoire, un effacement des traces. L'oubli est vécu comme une menace, un danger, et la mémoire serait alors l'arme convenante qui en ralentit le cours, voire le tient en échec. Les personnages sont donc obligés de faire œuvre de mémoire contre l'oubli.

Paul Ricœur confirme que la visée de la mémoire est la réalité antérieure. L'antériorité constitue donc la marque temporelle de la chose souvenue : « *A la mémoire est attachée une ambition, une prétention, celle d'être fidèle au passé. [...] Nous n'avons pas mieux pour signifier quelque chose a eu lieu, est arrivé, s'est passé avant que nous déclarions nous souvenir⁹⁸. »*

⁹⁷Jean, Piaget, op. cit., p. 66

⁹⁸Paul, Ricœur *La mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Le Seuil, Paris, 2000, p. 27

Pour préserver ou recouvrer leur mémoire, les personnages sont souvent obligés de retourner aux origines. Ils cherchent souvent des souvenirs faisant partie de l'Histoire ou de la religion. Il s'agit dans ce cas de recourir à la mémoire collective :

À première vue, ce phénomène regroupe non seulement un très grand nombre de phénomènes, mais également des phénomènes se situant à différents niveaux de l'expérience. Il peut s'agir, par exemple, de l'expérience d'un groupe restreint – que ce soit une famille, une classe d'école ou une association professionnelle. Les souvenirs sont alors relativement simples ; ce peut être, par exemple, un événement important qui a marqué la vie d'un groupe si bien que les membres s'en souviendront pendant toute leur vie. À un autre niveau, nous pouvons évoquer les souvenirs que des groupes beaucoup plus étendus partagent, mais qui, relevant de pratiques collectives bien plus anciennes que chacun des membres du groupe, marquent d'une façon fondamentale l'identité personnelle de chacun. Telles sont les pratiques politiques ou religieuses, régies par des systèmes de signification symbolique⁹⁹.

Maurice Halbwachs démontre dans son livre *Les cadres sociaux de la mémoire*, que la mémoire n'est jamais individuelle. Il tente de prouver que l'individu a toujours besoin des autres pour se rappeler de quelque chose, voire même, que les souvenirs de ce dernier sont conçus grâce à sa participation dans une vie sociale, sans laquelle la mémoire serait vide des souvenirs. En effet, les individus pour chercher leurs souvenirs, sont aidés par les membres de la famille ou de leur entourage professionnel ou autre. C'est cet aspect qui fait, selon Maurice Halbwachs, le côté collectif de la mémoire :

⁹⁹, J. A. Barasch, « Qu'est-ce que la mémoire collective ? Réflexions sur l'interprétation de la mémoire chez Paul Ricœur », in *Revue de métaphysique et de morale* 2006/2 (n° 50), pp. 190-191.

Si nous examinons d'un peu plus près de quelle façon nous nous souvenons, nous reconnâtrions que, très certainement, le plus grand nombre de nos souvenirs nous reviennent lorsque nos parents, nos amis, ou d'autres hommes nous les rappellent. [...]C'est en ce sens qu'il existerait une mémoire collective et des cadres sociaux de la mémoire, et c'est dans la mesure où notre pensée individuelle se replace dans ces cadres et participe à cette mémoire qu'elle serait capable de se souvenir¹⁰⁰.

D'après le sociologue français, l'individu n'arrive à se souvenir que parce que son entourage lui suggère et l'y aide ; sans la mémoire collective, il serait incapable de se souvenir. C'est le cas des personnages de Benaïssa qui ont besoin des autres personnages pour remémorer leurs souvenirs. Les deux agents essentiels de la mémoire collective démontrés par Halbwachs sont la famille et les classes sociales.

Le personnage-auteur de *Mémoires à la dérive* est aidé par ses collègues. Il s'agit ici d'un autre milieu social, c'est celui du travail. Mais le cadre familial ne perd pas de son utilité, on en fait souvent appel. Pour aider l'auteur amnésique à retrouver sa mémoire, les acteurs recourent à des indices familiaux. Le premier acteur a reconstitué l'odeur de la mère du malade (l'auteur), pensant que « *L'odeur maternelle est fondamentale dans les cas d'amnésie*¹⁰¹. » Elle est considérée comme « *un repère essentiel pour catalyser la mémoire*¹⁰². » Le premier acteur qui est en même temps psychanalyste commence sa thérapie par des questions sur la mère, puis le père. C'est dans un cadre familial que sera transporté l'auteur, en partant de

¹⁰⁰ M. Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 (1925), p. 6

¹⁰¹ Slimane, Benaïssa, *Mémoires à la dérive*, Lansman, 2001, p. 11.

¹⁰² Ibid., p. 11.

l'enfance pour remonter le temps et retrouver l'origine de ses troubles mnésiques.

L'acteur-psychanalyste insiste sur la relation de l'auteur avec ses parents. Pour renforcer le lien fils-père, le deuxième acteur joue le rôle du père. L'image présente sur la scène ne correspond pas à l'image mémorisée dans l'esprit de l'auteur : « *Dois-je parler avec une image ? Je n'ai jamais parlé à une image. Je vais mal, d'accord, mais pas à ce point*¹⁰³. »

Dans ce cas, l'image (*eikōn*, Platon) n'est pas un souvenir, elle est plutôt liée à l'imagination (*phantasma*). Il existe une grande différence entre la mémoire et l'imagination. Elles se basent sur deux intentionnalités différentes : celle de l'imagination est dirigée vers le fantastique, la fiction, l'irréel, alors que celle de la mémoire est dirigée vers la réalité antérieure. Ici, le personnage est contraint de compter sur la mémoire qui imagine, expliquée ainsi par Bergson : « *Pour évoquer le passé sous forme d'images, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix à l'inutile, il faut vouloir rêver*¹⁰⁴. » C'est ce que Bergson appelle le souvenir-image. L'auteur accepte enfin cette image, l'acteur devient ainsi une représentation figurée du père.

La vie de l'individu ne se limite pas à la famille, elle s'inscrit dans une vie sociale bien plus large. Son espace vital n'est pas non plus limité à l'endroit où il vit ou travaille, mais il s'étend à la région, au pays. C'est pourquoi la mémoire emmagasine plus d'informations, elle est alimentée de

¹⁰³ Ibidem., p. 22.

¹⁰⁴ Henri, Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, P.U.F., 1939, p. 227

tous ces éléments. Des indices familiaux et sociaux, les personnages recourent à l'Histoire comme moyen de remémoration ou de vérification que la mémoire des protagonistes est saine. Le recours à l'Histoire, comme moyen de remémoration, se fait, en revanche, d'une manière particulière. Puisque c'est l'image (*eikōn*) du père (représenté par l'acteur 1) qui doit relater les faits historiques et non le personnage-auteur.

L'auteur : Quand es-tu monté au maquis ?

Le père : En mars 1955...A l'époque, je travaillais dans une usine à brouettes. Le gardien était un pied-noir extrémiste. [...] Un jour, je lui ai dit : « Samedi à midi, après la fermeture, je viens manger avec toi ». [...] On s'est installé dans sa loge pour mon dernier repas en ville et lui, pour son dernier repas tout court...puisque j'avais décidé de le tuer après le fromage. Il adore le fromage, je n'allais pas l'en priver¹⁰⁵.

Le personnage raconte le jour où il a tué le gardien de l'usine où il travaillait, un pied noir extrémiste. Les sentiments et les états d'âme investissent le récit. La mémoire est caractérisée ici comme affection, pathos. C'est ce qui devrait aider le personnage à retrouver sa mémoire même si l'acteur-psychanalyste est contre cette idée : « **Le père :** *C'est par le chemin de mes émotions qu'il retrouvera la mémoire* »¹⁰⁶.

L'acteur-psychanalyste tente de rediriger le récit du père, il demande même d'embellir les choses de façon à ce qu'il soit moins sinistre et moins choquant pour l'auteur :

¹⁰⁵ BENAÏSSA Slimane, *Mémoires à la dérive*, op., cit., p. 27.

¹⁰⁶ Ibid., p. 29.

L'acteur1 : Dans la mémoire, il n'y a pas que la guerre, les massacres et le sang. La vie n'est pas faite que de malheurs...

Le père : Je lui dirai la vérité. Je n'ai pas envie qu'il retrouve une mémoire faite de mensonges¹⁰⁷.

D'après le personnage, le récit doit raconter les émotions et les faits réels, mêmes s'ils sont sinistres. Ces derniers sont racontés en différentes langues, française et arabe.

L'histoire dans les deux textes sert comme remède contre l'oubli, grâce à cet élément, le personnage a prouvé qu'il ne souffrait pas d'amnésie, comme le cas de Joseph, ou est entré en contact avec un père-martyr qui lui a raconté les faits comme ils se sont déroulés dans le passé. L'Histoire fonctionne ainsi comme un remède contre l'oubli, à condition qu'elle soit rapportée dans ses moindres faits sans changer le sinistre.

Conclusion

L'Histoire sert enfin de prétexte pour dénoncer la situation chaotique dans laquelle se trouvent les personnages. Ces derniers énoncent des vérités expliquées selon leur propre vision et conception du monde. Vision qui ne se limite pas à l'âge adulte, elle s'étend même à l'enfance. En effet, l'enfant chez Benaïssa prend une valeur importante, il n'est plus un individu muet, mais il porte un regard critique, du moins nouveau sur la réalité. Grâce à sa vision, le lecteur porte un regard tout à fait différent de la vérité qu'il a toujours connue. Son discours est porteur de vérité.

¹⁰⁷Ibid., p. 31.

L'Histoire fonctionne également comme un repère à la mémoire collective des protagonistes. Ces derniers, en phase d'oubli, se servent d'évènements historiques pour vérifier leur état mental (mnésique) ou pour retrouver leur mémoire perdue. Le temps et le lieu historiques deviennent dans le théâtre de Benayssa un symbole aux personnages souffrant. Grâce à ces éléments spatio-temporels, la mémoire fonctionne correctement et permet de retrouver l'envie d'avancer.

Bibliographie

- Barasch.J. A. (2006), « Qu'est-ce que la mémoire collective ? Réflexions sur l'interprétation de la mémoire chez Paul Ricœur », in *Revue de métaphysique et de morale*, 2006/2 (n° 50).
- Benaïssa, Slimane. (1994), *Conseil de discipline*, Lansman.
- Benaïssa, Slimane. (1996), *Les fils de l'amertume*, Lansman.
- Benaïssa, Slimane. (2001), *Mémoires à la dérive*, Lansman.
- Benaïssa, Slimane. (2004), *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, Lansman.
- Bergson, Henri. (1939), *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, P.U.F.
- Cortés, José. (1991), *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, HACHETTE.
- Halbwachs, Maurice. (1994), *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel.
- Ricoeur, Paul. (2000), *La mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Le Seuil.
- Piaget, Jean, (1923) *Le langage et la pensée chez l'enfant. Etudes sur la logique de l'enfant*, DELACHAUX et NIESTLE Editeurs, 9^{ème} édition, Paris, Neuchâtel.